



Aluísio Azevedo, lecteur d'Emile Zola : Une étude sur les représentations de la ville dans Casa de Pensão et Pot-Bouille

Suzana Marly da Costa Magalhaes

► To cite this version:

Suzana Marly da Costa Magalhaes. Aluísio Azevedo, lecteur d'Emile Zola : Une étude sur les représentations de la ville dans Casa de Pensão et Pot-Bouille. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. <NNT : 2009PA030004>. <tel-01342590>

HAL Id: tel-01342590

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01342590>

Submitted on 6 Jul 2016

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.

**UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III
ECOLE DOCTORALE-EUROPE LATINE ET AMERIQUE LATINE
U.F.R DES ETUDES IBERIQUES ET LATINO-AMERICAINES**

Thèse de Doctorat Nouveau Régime
Etudes Lusophones (Littérature brésilienne)

Suzana Marly da COSTA MAGALHAES

Aluísio Azevedo, lecteur d'Emile Zola

Une étude sur les représentations de la ville dans *Casa de Pensão* et
Pot-Bouille

Thèse dirigée par
Mme le Professeur Jacqueline PENJON

Soutenue le 12 janvier 2009

Jury :

Madame Jacqueline PENJON, Professeur (Paris III)

Madame Anne-Marie QUINT, Professeur émérite (Paris III)

Monsieur Jorge SANTIAGO, Professeur (Lyon II)

Madame Raimunda de Brito BATISTA, Professeur (Universidade Estadual de Londrina-Paraná)

*à mes parents,
et à mon époux,
je dédie ce travail.*

*O intelectual é o inimigo nato da mentalidade
pequeno-burguesa porque a todo momento tem
de vencê-la dentro de si.*

Walter Benjamin, 1930

Aluizio Azevedo, lecteur d'Emile Zola: une étude des représentations de la ville dans *Casa de Pensão* et *Pot-Bouille*

RÉSUMÉ

Le Naturalisme a été peu étudié au Brésil, ainsi que les relations établies entre le Naturalisme brésilien et les modèles européens que l'ont influencé. Dans cette recherche, nous avons voulu éclairer les rapports tissés entre Emile Zola et Aluizio Azevedo, à travers l'analyse des représentations de la ville dans les romans *Casa de Pensão* et *Pot-Bouille*, en montrant les ressemblances et les divergences entre ces oeuvres. Cette recherche a donc décrit l'imaginaire urbain présent dans ces oeuvres par le moyen des catégories de Walter Benjamin qui se caractérise par l'opposition à la modernité et à la ville. Ces oeuvres s'appuient encore sur l'idée selon laquelle le topos urbain engendre la formation de certains types de subjectivité. Ainsi, les habitations collectives analysées - l'immeuble généralisé par les réformes urbaines d'Haussmann et la pension de famille carioca - produisent les manières d'être, d'agir et de penser spécifiques chez leurs habitants. Telle démarche anthropologique est au fond une sorte de pédagogie négative selon laquelle les écrivains démontrent un processus erroné d'éducation, en caractérisant ses mauvais résultats. En outre, Emile Zola et Aluizio Azevedo partent toujours d'un modèle éducatif correct qui est implicite ou explicite. Il faut encore ajouter que l'approche topologique et pédagogique, mise en oeuvre dans *Pot-Bouille* se transforme dans *Casa de Pensão* en une recherche de l'identité nationale qui se matérialise par l'analyse de plusieurs modèles de formation de subjectivité mis en fonction dans les habitations typiques du Rio de Janeiro du XIX^{ème} siècle - le "sobrado" portugais et la pension de famille.

Mots-clés: Naturalisme, représentations, modernité, ville, pédagogie.

Aluizio Azevedo, a reader of Emile Zola: a study of the representations of the city in *Casa de Pensão* and *Pot-Bouille*

ABSTRACT

Naturalism has been stereotyped and understudied in Brazil, and so have the relationships between Brazilian Naturalism and the European models that originated it. This thesis aims at shedding light on the relationships between Emile Zola and Aluizio Azevedo through the analysis of the representations of the city in the novels *Casa de Pensão* and *Pot-Bouille*. Parallelism and divergence between the two literary pieces will be presented. To this end, this study employs thematic criticism based on Walter Benjamin's categories in order to describe the urban imagery found in Azevedo's *Casa de Pensão* and Zola's *Pot-Bouille*, an imagery characterized by an opposition to modernity and the city. Also, both novels are inspired by the strong belief that the urban topos generates peculiar types of subjectivity. Hence, the collective habitations in focus – i.e., the immeuble disseminated by Baron Haussmann's urban reforms and the boardinghouses in Rio de Janeiro – would engender certain ways of being, acting and thinking in their dwellers. Such anthropological demarché translates as a sort of negative pedagogy, which displays an inappropriate educational process and points out its spurious results, thus implicitly or explicitly advancing an alternative educational model. It is here concluded that the pedagogical and topological approach implemented in *Pot-Bouille* appears in *Casa de Pensão* as a study of the national ailments, which is in turn demonstrated through the analysis of various models of subjectivity formation at specific loci of the city of Rio de Janeiro, namely the modest Portuguese two-storey houses and the typical boarding houses.

KEYWORDS: Naturalism, representations, modernity, the city, pedagogy

INTRODUCTION

Autour de la Ville et de la Modernité

Comment peut-on définir la ville? En général, elle est considérée comme un lieu de rassemblement des hommes et de leurs activités politiques, culturelles, d'échanges matériels, de communication toujours en relation avec un monde rural prépondérant. Mais la propagation de la Révolution Commerciale (XVIème siècle) et de la Révolution Industrielle (XVIII-XIXème siècles) en Europe et ailleurs a changé la nature des rapports entre la ville et la campagne.¹ Ainsi, l'hégémonie progressive de la ville a provoqué le changement d'un trait millénaire - la prédominance du monde rural.²

En effet, de même que la Révolution Néolithique, l'urbanisation diffusée au XIXème siècle a engendré des mutations radicales dans les conditions de vie de l'espèce humaine. Parfois, cela s'est produit plus ou moins tardivement en raison de la résistance des systèmes économiques fondés sur l'esclavage ou servage et de modèles plus traditionnels d'état.

Nous constatons pourtant l'impossibilité de penser la ville sans considérer la campagne, ce qui est évident dans l'étymologie du terme : l'étymon latin villa renvoie à la maison rurale, la ferme, ou plus tardivement 'la maison de campagne', un lieu de villégiature (...) ainsi, le mots ville et

¹ Entre 1800 et 1910, cette transformation s'est produite dans une grande partie du monde, mais sans un caractère homogène : France, Royaume Uni, États-Unis, Allemagne, Pays Bas, Italie du Nord, Belgique et Canada.

² "Ce changement est d'autant plus profond et important qu'il n'y a pas eu seulement urbanisation mais multiplication des grandes villes, et même aujourd'hui des 'villes géantes', des mégapoles. [...] il n'y avait en 1970 que 70 villes de plus d'un million d'habitants; d'après les projections, vers 2010, il y en aura environ 500."(Jean Pierre Poussou. *La croissance des villes au XIXème siècle : France, Royaume-Uni, États-Unis et Pays germaniques*. Paris : SEDES, 1992, p. 66).

village présentent-ils une réelle parenté étymologique. Celle-ci est déjà l'indice que la ville et la campagne ne sont pas des pôles contradictoires relevant d'un même genre" ³.

Il faut encore ajouter que les villes du XIX^{ème} siècle sont devenues la place principale de manifestation de la Modernité⁴, qui englobe un ensemble de processus sous l'égide de la rationalisation sociale mise en place dans l'Occident à partir de la Renaissance (XV-XVI^{ème} siècle) ⁵.

Selon Max Weber⁶, la rationalisation sociale est l'hypertrophie du rapport étroit entre moyens et fins pour parvenir à l'optimisation de résultats. Dans la culture, la rationalisation se présente comme la différenciation et spécialisation des valeurs dans les divers champs de la vie sociale - Science, Art, Droit, Morale - engendrées par la décadence et l'affaiblissement graduel de l'explication métaphysique unitaire du monde qui était la pierre angulaire de la société traditionnelle. C'est ce que Max Weber appelle désenchantement du monde qui a provoqué la perte humaine d'un sens global de l'existence⁷....

Dans le domaine de la connaissance, le paradigme de la science moderne est devenu hégémonique, souverain et toujours centré sur les dispositifs rationalistes des mathématiques et de la preuve empirique, ce qui a détruit l'univers magique propre à la société traditionnelle. En fait, la science moderne a élaboré une représentation de la nature physique calquée sur la prémisse de l'existence des entités matérielles disposées en rapports quantifiables dont l'avenir pourrait être prévu par le moyen de la fixation des

³ Alain Cambier. *Qu'est-ce qu'une ville?* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, p. 8.

⁴ Il faut signaler que la Modernité est un processus et non un événement achevé et se matérialise au fur et à mesure que les processus de modernisation avancent dans des relations et institutions sociales d'ordre économique, politique, éducatif, etc.

⁵ Max Weber. *Essais de Sociologia*. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 1979, p. 80-90.

⁶ *Ibid.* p.80-90.

⁷ Julien Freund. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1987, p.23.

lois. Cette conception a été plus ou moins assimilée dans les sciences biologiques et sociales.

Tout cela a provoqué l'intensification du processus de perte de sens : "tudo se passa como se para Weber a falta de sentido empírico do acontecer natural' - fosse de longe a maior descoberta da ciência moderna."⁸

Concernant les formes d'organisation du pouvoir politique, Weber a élaboré une typologie de formes de domination traditionnelle dont la légitimité était fondée sur les mœurs, parmi ces catégories se trouvent le Patriarcat et le Patrimonialisme. Il faut ajouter que ces idéaux-types sont fondamentaux pour bien comprendre la tradition politique brésilienne selon laquelle la gestion du pouvoir a toujours oscillé entre le pouvoir local du propriétaire de terre (le Patriarcat) et le pouvoir du bureaucrate agissant dans l'état pour bien défendre ses intérêts privés⁹.

Selon Max Weber, l'Europe Occidentale a remplacé progressivement les formes de légitimité traditionnelle ou charismatique par la légitimité rationnelle et légale, matérialisée dans la bureaucratie moderne. En fonctionnant à travers les objectifs liés au bien public, un *corpus* juridique impersonnel et abstrait, l'organisation hiérarchique, la spécialisation de postes et la sélection basée sur la plus grande aptitude à exercer la fonction, la bureaucratie moderne a été une innovation absolue dans l'histoire des formes politiques et un facteur décisif pour favoriser l'augmentation de la productivité d'un État.

⁸Antônio Pierucci. *O desencantamento do mundo* : todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo : USP, Ed 34, p. 153.

⁹Le Patriarcat est une forme de domination centrée sur la propriété de la terre qui se manifeste comme un système économique, politique, culturel dans laquelle irradie l'autorité du propriétaire de terres dans les relations de famille, dans la communauté de voisinage, jusqu'à l'espace urbain. Le Patriarcat utilise les mécanismes du clientélisme et du "favor", établissant un réseau de prestations informelles de services en échange de protection. Par ailleurs, le Patrimonialisme est une forme de domination traditionnelle qui identifie l'État et le Prince en s'opposant à l'impersonnalité et à la généralité de la loi. L'État patrimonial

S'il est certain que ce développement historique est typique de l'Europe occidentale, il n'en reste pas moins vrai que ce phénomène s'est produit aussi dans les sociétés encore marquées par la préexistence des formes politiques traditionnelles, malgré les déformations et adaptations spécifiques. C'est le cas de la Russie et des pays arabes où ont survécu des caractéristiques du Patrimonialisme, opposé, par sa propre nature, à la diffusion du processus de rationalisation sociale. C'est aussi le cas du Brésil.

En politique, la rationalisation sociale s'est traduite aussi par l'établissement d'un gouvernement rationnel, fondée sur la représentation directe et indirecte et sur la loi élaborée et approuvée par les hommes.¹⁰

Dans le champ économique, la rationalisation sociale a engendré le calcul rationnel de coûts, le travail salarié, l'idéologie du lucre et de l'accumulation. En un mot, le Capitalisme.

Finalement, la rationalisation sociale s'est montrée comme l'événement d'irradiation de la Technique dans tous les processus de la vie sociale - économie, éducation, politique, administration... Dans cette perspective, la technique est la personnification la plus visible de la rationalisation, à tel point qu'elle est à l'origine du désenchantement du monde : "cada avanço do conhecimento empírico e da dominação da natureza representa um recuo do universo mítico."¹¹

Le rôle central de la Technique dans la société moderne a également engendré une perte substantielle de la liberté en produisant une configuration

favorise le surgissement de deux pratiques politiques perverses, d'utilisation personnelle du Pouvoir Public : la privatisation d'intérêts et le corporatisme.

¹⁰À l'époque des Lumières, Diderot oppose aux passions individuelles la rationalité de la volonté générale. C'est aussi l'opinion de Rousseau, pour qui "existe uma ordem natural onde o homem deve saber inserir-se e, quando dela se afasta, arrastado por seus desejos e ambições, ele passa desta existência natural para o domínio do mal que separa e opõe os indivíduos. O contrato social faz surgir um soberano que é ao mesmo tempo a própria sociedade, que constitui um corpo social, desde que seja de pequena dimensão, e a razão."(Alain Touraine. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis : Vozes, 1994, p. 25.).

sociale qui a opprimé l'homme, dans laquelle il n'y a plus de place pour les valeurs ayant bercé le capitalisme naissant. Tout cela a transformé l'homme en un spécialiste sans âme, qui n'est plus capable d'une compréhension plus profonde de la réalité.

De cette façon, Max Weber a analysé la Modernité réelle, par l'élaboration d'une théorie structurale - un système complexe de catégories appliquées à un large *corpus* de l'histoire comparée du Droit, Economie, Art, Science. En somme, pour Max Weber, la Modernité se caractérise par la foi en la Raison et la Science : le triomphe de la moralité séculaire, la rationalité économique et la bureaucratisation du type rationnel- légal.¹²

Nous supposons que la Théorie de la Modernité de Max Weber a influencé Walter Benjamin à un tel point qu'on peut dire qu'il a élaboré sa réflexion à propos de la Modernité directement contre elle¹³. L'une des affinités entre les deux auteurs a été précisément l'utilisation de la catégorie

¹¹ Sérgio Paulo Rouanet. *A razão nômade : Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1993, p.66.

¹²Pour Max Weber, la Modernité doit être considérée comme un processus à la fois matériel et spirituel concernant les formes de production, de distribution, de consommation, d'urbanisme, d'élaboration et d'appropriation de biens symboliques. La Modernité est la synthèse de tous ces aspects ainsi que le point d'intersection entre la subjectivité et la société. En somme, la Modernité se manifeste comme un phénomène complexe qui s'entremêle aux processus sociaux, institutions, structures socio-économiques, culture matérielle, sciences, philosophie, arts. Il faut aussi ajouter que la Modernité est un phénomène pluriel, stratifié puisqu'il peut coexister un progrès considérable dans le domaine de la Modernité esthétique et un retard au niveau des structures économiques. Par ailleurs, la Modernité avance selon différents rythmes dans plusieurs contextes historiques, ce qui dépend directement de l'intensité des traits de la société traditionnelle. "A grande maioria dos países do mundo se empenhou em modernizações bem diferentes, onde a vontade de independência nacional, as lutas religiosas e sociais, as convicções das novas elites dirigentes, portanto dos agentes sociais, políticos e culturais, desempenharam um papel mais importante que a própria racionalização, paralisada pela resistência das tradições e dos interesses particulares." (Alain Touraine. *Op.cit.* p. 19).

¹³Pour Sérgio Paulo Rouanet, chez Walter Benjamin, la Modernité se constitue dans un dialogue implicite avec l'œuvre de Max Weber : "a tese é articulada expressamente com referência a Weber e em oposição a ele. Um dos pontos de partida desta reflexão, segundo a bibliografia anexada ao esboço (do Trabalho das passagens), é justamente uma das obras de Weber mais ricas para a temática da Modernidade, *os Ensaios sobre a Sociologia da Religião*. Benjamin defende a idéia da natureza religiosa do capitalismo, distanciando-se da tese weberiana sobre as influências causais do calvinismo sobre o capitalismo [...] Como apenas 6 anos separam o período de redação do esboço que estamos comentando da época em que Benjamin começou a tomar as suas primeiras notas para o *Trabalho das Passagens*, a hipótese deste artigo de que Benjamin construiu uma teoria da Modernidade contra e a partir de Weber adquire alguma plausibilidade". (Sérgio Paulo Rouanet. *Op.cit.* p. 72).

du désenchantement du monde. En effet, tous deux ont analysé le drame baroque allemand en mettant l'accent sur la mélancolie envisagée comme un sentiment généralisé dans une époque marquée par la perte de Dieu et de la transcendance.¹⁴

Malgré cela, l'approche des deux auteurs n'est pas identique. Contrairement à Max Weber, l'œuvre de Walter Benjamin sur la Modernité n'a pas de système : "Benjamin não reflete sobre a Modernidade, limitando-se a descrever certos aspectos da vida social dentro da Modernidade."¹⁵ Cette caractéristique est due au profil intellectuel de Walter Benjamin parce qu'il n'est pas un philosophe traditionnel. C'est plutôt un théoricien qui a mis l'accent sur le potentiel heuristique des images et non sur les concepts.¹⁶ En fait, son objectif était la cristallisation du moment d'un phénomène global - la modernité - par le moyen d'images visant à rendre compte des moments spécifiques.

Et la ville était au centre de la pensée de Walter Benjamin sur la Modernité. Il y a même, chez Walter Benjamin, ce qu'on appelle une pensée urbaine puisqu'il esquissait dans la vie urbaine les phénomènes concrets les

¹⁴ Olgária Matos. *Discretas esperanças* : reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo : Nova Alexandria, 2006, p.114-115 .

¹⁵ Sérgio Paulo Rouanet. *Op.cit.* p. 62.

¹⁶ La pensée et l'écriture de Walter Benjamin dépasse l'opposition entre forme et contenu en aboutissant dans un troisième élément - l'image : "estamos ante una imagen que en su obra no adquiere, sin embargo, el status de copia, de una 'imagen mental' (geitiges Bild) sino de una constelación poseedora de una similtud heterónoma y heterogénea en la que las figuras del pensamiento se amalgaman com las de la historia, com las de la experiencia o com las de la realidad." (Sigrid Wigel. *Cuerpo, imagen y espaço en Walter Benjamin : una relectura*. Argentina : Editora Paidós, 1999, p.12). Il faut mettre l'accent sur la facette dialectique de l'approche de Walter Benjamin lorsqu'il considère le corps comme l'espace où s'expriment les perceptions, idées et métaphores. Ainsi, c'est dans le corps que se produit la réalité, au niveau de la conscience et de l'inconscience. Selon Walter Benjamin, l'image est plus qu'un instrument heuristique au service d'une connaissance systématisée sur le monde. Pour lui, l'image reste comme une forme primordiale de savoir, une sorte de sens commun spontané.

plus importants de la Modernité - les images de types humains, d'objets, d'architectures.¹⁷

C'était la tentative d'élaboration d'une physiognomie d'une époque¹⁸ à travers la saisie de signes secondaires qui d'habitude passent inaperçus, comme la mode. Il s'agissait de lire le paysage urbain en lui-même, de le déchiffrer par le moyen des textes littéraires, envisagés comme l'expression la plus profonde de l'histoire sociale :

As imagens não são impressões subjetivas, mas expressões objetivas. Os fenômenos - edifícios, gestos humanos, arranjos espaciais - são 'lidos' como uma linguagem na qual uma verdade historicamente transitória (e a verdade de uma transitoriedade histórica) se expressa concretamente, e a formação da cidade torna-se legível dentro da experiência percebida.¹⁹

La ville n'est pas seulement perçue comme un symptôme de Modernité mais comme son lieu par excellence où se sont manifestés ses processus les plus typiques, déjà décrits par Max Weber.

Ce programme de recherche avait pour objectif l'élaboration d'une sorte de Psychanalyse de la Civilisation moderne dans le but de guérir une culture devenue malade, névrotique. D'où l'initiative, chez Walter Benjamin, de faire un recensement d'ordre archéologique, au XIX^{ème} siècle, des formes les plus archaïques des relations et artefacts sociaux qui existent encore aujourd'hui. Dans cette perspective, le but principal de *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle : le livre des passages*²⁰ était le dévoilement, par la raison, d'un complexe système d'idéologies, d'utopies, de mythes, de fantasmagories, caractéristiques du XIX^{ème} siècle. Dans ce sens, Walter Benjamin a déchiffré l'univers de la

¹⁷Il s'agit d'une pensée hétéromorphe, manifestée dans des essais philosophiques, de la critique littéraire, du texte biographique.

¹⁸La Fisiognomie est un savoir typique de la Renaissance qui veut décrire les caractères psychologiques à travers l'analyse des traits physiques.

¹⁹Susan Buck-Morss. *Dialética do olhar : Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte : Editora da UFMG, Editora Argos, 2002, p.53.

ville dans ses manifestations symboliques apparemment secondaires, insignifiantes - architectures, types sociaux, intérieurs bourgeois, bibelots, pratiques de jeu et de prostitution, afin d'interpréter correctement l'état de la culture dans le contexte de la Modernité en expansion.

Pour mieux aborder ces aspects, Walter Benjamin a utilisé une approche originale, axée sur les images dialectiques, pleines de contradictions, capables de rendre compte d'une constellation historico-mythique spécifique qui était à l'origine des formes sociales actuellement en vigueur. Ces images étaient ordonnées à partir d'un montage, de façon cinématographique et surréaliste, à la fois²¹.

Walter Benjamin a accompli, donc, la tâche de clarification des aspects fondamentaux de la Modernité par l'élaboration philosophique d'un tout en analysant les images des choses et faits du passé, qu'il considérait comme des *ur-formes* du présent. Pour y parvenir, il a utilisé les procédures de la citation et du montage en récupérant plusieurs facettes de l'industrie culturelle et de l'histoire sociale urbaine : les pratiques sociales, la publicité, le rêve collectif que le capitalisme du XIXème siècle a créé, toute une manifestation de réification et de fétichisme.

Selon Walter Benjamin, cette fantasmagorie moderne avait été engendrée par les marchandises sous forme de publicité, de formes architecturales où il a pris des images concrètes, discontinues, pleines de contradictions. Dans ce sens, les images du flâneur, de la prostituée, de l'homme-sandwich, typiques de Paris au XIXème siècle, exprimaient concrètement une constellation historico-philosophique caractéristique de la Modernité...

²⁰Walter Benjamin. *Paris : capitale du XIX ème siècle*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1997.

²¹Rainer Rochlitz. "La ville de Paris : forme symbolique". In. : *Revue d'Esthétique hors série*. 1990, p.196-197.

Par ailleurs, Walter Benjamin est descendu aussi à l'échelle microsociologique, pour mieux esquisser les processus de transformation de la *psyché* dans la ville moderne... Il a mis donc l'accent sur les formes d'appropriation subjective de l'expérience urbaine en créant ce que nous pouvons qualifier de phénoménologie de la perception dans le contexte urbain. Pour Walter Benjamin, "la modernité n'est ni une culture ni un état d'esprit : elle est indissociable de la manière dont la ville est ressaisie dans la réflexivité d'une expérience." ²²

Ainsi, dans les villes, la transformation radicale de la perception est due au phénomène du choc - un bombardement d'impressions sensorielles multiples, fragmentées. En diffusant une attitude généralisée de désorientation, le choc a détruit l'expérience (*erfarung*) individuelle et collective, basée sur la mémoire personnelle et la réflexion.²³ Walter Benjamin a donc démontré précisément l'hégémonie, dans la Modernité, de la perception discontinue (*erlebnis*) opposée à l'expérience (*erhfarung*) grâce à la nécessité de protection des menaces et dangers propres aux grandes villes - violence, isolement, dépersonnalisation.

Selon Walter Benjamin, il s'est répandu, dans les villes modernes, une tendance considérable à la fragmentation du vécu à cause de la restriction des relations sociales et des expériences urbanistiques. C'est le phénomène du renfermement autiste du vécu de l'habitant des grandes villes.

En vérité, la Modernité rayonnante a mis en difficulté la transmission des expériences entre les générations (*ehrfarung*) par des transformations des

²²Philippe Simay. "Walter Benjamin, d'une ville à autre." In : P.Simay. *Capitales de la Modernité : Walter Benjamin et la ville*. Paris : Édition de l'éclat, 2005, p. II.

²³ "No mundo moderno, todas as energias psíquicas têm que se concentrar na consciência imediata, para interceptar os choques da vida cotidiana, o que envolve o empobrecimento das outras instâncias, como a memória, e com isso o 'herói moderno' perde todo o contato com a tradição, transformando-se numa vítima da amnésia."(Sérgio Paulo Rouanet. *Op.cit.* p.64).

formes de sociabilité et du travail dans l'espace urbain pour développer l'existence strictement individuelle (*erlebnis*). La forme de savoir la plus répandue dans la ville n'est plus l'expérience (*erhfarung*) attachée à la mémoire personnelle et collective, qui mobilisait le sentiment et la réflexion. Au contraire, dans la ville moderne, il n'y a que le *erlebnis* basé sur l'attention distraite : une forme de connaissance passive, diffuse, périphérique.²⁴

Dans la ville, le devant de la scène est occupé par les figures humaines archétypales de la Modernité, au sein desquelles se détache le *flâneur* qui, lui, essaie de la déchiffrer tout en restant dans un état de demi- inconscience, ce qui limite sa capacité d'analyse. Paresseux, sans occupation, c'est une figure de résistance dans la ville puisqu'il remet en question la raison bourgeoise d'une société fondée sur le travail et la productivité. En réalité, le flâneur se situe entre la société organisée et la bohème, transitant entre les deux mondes. Subissant les effets du choc, il se promène dans la ville sans y songer. Enfin, le flâneur regarde la ville avec une impression d'étrangeté pour en extraire des sens qui vont au-delà de l'univers de la production et circulation de marchandises : "il perçoit le pouvoir d'illusion de la marchandise et tente de s'en déprendre. Il part à la recherche des aspects épiques de la vie moderne, il 'herborise le bitume' pour y découvrir le merveilleux et le poétique."²⁵

En somme, pour Walter Benjamin, l'étude de la ville avait pour objectif l'analyse des expressions culturelles du capitalisme, et de toutes les fantasmagories engendrées par le fétichisme marchand. Il s'agissait d'une tentative de démystification des nouvelles formes d'enchantement répandues

²⁴C'est ce que nous constatons dans la réception de la forme de l'art prédominante dans la ville, le cinéma : "non seulement le film - nouvel 'inconscient optique' - nous révèle l'essence cachée de la ville, mais il transforme aussi la perception quotidienne et désabusée du monde dans lequel nous vivons pour reconfigurer notre expérience de la ville [...] au cinéma, les masses rejouent ce qu'elles subissent quotidiennement dans l'espace métropolitain." (Philippe Simay. *Op.cit.*, p. 16).

²⁵Phillipe Simay. *Op.cit.* p. 13.

dans le capitalisme avancé dans tous les domaines de la culture. L'objectif était donc la caractérisation dialectique de la Modernité à travers l'analyse de la ville, où Walter Benjamin a distingué Paris. Il voulait dévoiler le monde de rêve des intérieurs bourgeois, des passages, de l'urbanisme du fer et du verre, pour critiquer les strates souterraines des mythes, idéologies et utopies...

Ce travail veut utiliser les catégories de Max Weber et Walter Benjamin pour mieux éclairer quelques aspects de *Pot-Bouille*, d'Émile Zola et *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo. Pourquoi? En premier lieu, ce sont des œuvres analogues puisque *Casa de Pensão* et *Pot-Bouille* se rapprochent beaucoup du point de vue des thèmes et de la structure narrative comme il sera démontré plus tard. En second lieu, comme ces auteurs s'étaient préoccupés des effets négatifs de la diffusion de la Modernité dans les villes, il est intéressant de faire une lecture benjaminienne de ces deux œuvres.

Or, ce travail s'appuie sur la conception de critique d'art de Walter Benjamin selon laquelle celle-ci doit jouer un rôle d'activateur des aspects potentiels de l'œuvre d'art présentant une physionomie variée et mutante composée d'infinies possibilités sémantiques. L'inspiration venue du Romantisme est évidente, particulièrement, celles de Schlegel et Novalis... Dans cette perspective, Walter Benjamin suppose que la critique explicite ce qui est latent au fond de l'œuvre d'art qui serait une sorte de médium-de-réflexion puisqu'elle mobilise le développement infini de sens qui continue en dehors d'elle même :

esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte, e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como está claro, infinita enquanto medium-de-reflexão.²⁶

²⁶Walter Benjamin. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo : Iluminuras, 1999, p. 76.

Les influences romantiques sont claires dans cette conception d'œuvre d'art valorisant l'utilisation d'une méthode d'achèvement de celle-ci au lieu de prétendre élaborer un jugement d'une essence objective et immuable.

La catégorie fondamentale pour la critique d'art est donc la réflexion. Elle y dépasse la séparation traditionnelle entre le sujet qui connaît et l'objet puisque la propre réalité est déjà un médium-de-réflexion montrant des caractéristiques auto-réflexives : "a teoria romântica do conhecimento, porque amplia infinitamente a teoria da reflexão, permite emprestar a qualquer "objeto" a estrutura auto-reflexiva do "sujeito", apagando com isso sua diferenciação tradicional, pois o próprio objeto se torna ativo e se (auto)conhece. Perde-se, com isso, uma dimensão essencial : a que reside na espessura, na resistência do objeto como aquilo que se ergue frente, contra o sujeito (gegen-stand), que lhe opõe uma alteridade irreduzível."²⁷

La catégorie de réflexion était étroitement liée à l'idée d'infini - typiquement romantique - et avait été assimilée par Benjamin d'une façon radicale, dans la saisie des mots, des phénomènes concrets, du temps, des œuvres d'art, tous élevés à une forme d'appréhension inépuisable d'eux-mêmes.

Cela ne veut pas dire que la pensée se perd dans l'indétermination. Au contraire, l'infini est compris comme une dimension limitée, continue, et qui ne peut être libérée qu'à partir d'une réflexion mise en mouvement par l'œuvre d'art elle-même, qui est abstraite, générale, systématique. Il ne faut pas oublier que la réflexion s'appuie sur un système de coordonnées qui ne se renferme jamais dans une armature totalisante.

²⁷Jeanne-Marie Gagnebin. "Nas fontes paradoxais da crítica literária, Walter Benjamin relê os românticos de Iena". In : M. Seligmann-Silva. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo : FAPESP/Anablume, 2007, p. 74.

En réalité, il y a ici une théorie du langage sous-jacente selon laquelle existe une espèce de terminologie capable d'appeler la chose par son vrai nom, ce qui peut faire s'exprimer l'œuvre d'art...²⁸

C'est pourquoi la critique d'art doit correspondre aux aspects fondamentaux de l'œuvre d'art, pour la faire parler, sans la prétention d'y découvrir un référent caché derrière la forme esthétique. Cette correspondance est l'interpénétration entre l'œuvre et la critique, ce qui n'implique pas l'élargissement de la conscience du sujet qui connaît. A l'inverse, Walter Benjamin défend la nécessité d'établir une affinité croissante entre l'œuvre et la critique au point d'atteindre une assimilation réciproque mais sans la possibilité d'une connaissance parfaite, absolue sur la façon d'être de l'œuvre d'art "pois a verdadeira obra de arte contém dentro de si mesma o germe de seu desenvolvimento infinito que a crítica tem por tarefa descobrir e desdobrar." ²⁹

Ainsi, pour Walter Benjamin, les œuvres d'art exigent l'élaboration de catégories théoriques spécifiques, en adéquation avec leur configuration esthétique.³⁰ Nous citons l'exemple de "Paris sous le Second Empire chez Baudelaire" où Walter Benjamin a élaboré plusieurs types, le flâneur, le conspirateur, la prostituée, le chiffonnier puisque tous ressemblaient beaucoup

²⁸Walter Benjamin expose sa théorie du langage à partir d'une allégorie inspirée de la Genèse, livre de l'Ancien Testament dans lequel l'on décrit le moment où l'humanité vit l'expérience remarquable de la Création à travers le langage. En effet, c'était à travers le langage (le "Verbe"), que Dieu a créé le monde. Dans cette forme primitive d'expression, l'acte de nommer n'était pas différent de celui de créer et de connaître. L'être humain (Adam) connaissait par le moyen du même langage avec lequel Dieu créait. Il y avait donc une parenté entre le langage divin et celui de l'homme : c'était le langage adamique. Imbu de son comme la parole libre et primordiale de la créature, le langage adamique s'oppose au langage écrit surgissant après la Chute. Par la suite, il s'est matérialisé une situation d'éloignement de l'homme vis-à-vis de l'être des choses parce que l'écriture l'a renfermé dans le cadre étroit de la signification. Walter Benjamin a donc mis l'accent sur la pertinence d'une reprise d'une expérience originaire - le langage adamique - capable de dire le nom de la chose qui aurait été détruit par l'usage strictement communicatif de la parole après la Chute.

²⁹Jeanne Marie Gagnebin. *Op.cit.* p. 76.

³⁰L'approche benjaminienne de la critique d'art a pour but de dépasser la rigidité, l'inconsistance et le subjectivisme autoritaires propres à la critique d'art actuel.

à Baudelaire lui-même et à l'univers thématique de son œuvre poétique. Dans ce sens, ayant pris conscience de la mercantilisation extensive de la culture et de l'artiste qui s'est transformé en un travailleur qui commercialise son art, l'œuvre de Baudelaire a favorisé, en tant que médium-de-reflexion, la création d'une approche toute originale de la vie quotidienne de la ville de Paris au XIX^{ème} siècle, dominée par la marchandise.³¹ Nous voyons par ce qui précède que Walter Benjamin a construit des catégories isomorphes à la matière esthétique- historique abordée...³²

Dans ce travail, nous supposons qu'il y a des affinités entre *Pot-Bouille*, *Casa de Pensão* et les catégories d'analyse de Walter Benjamin et que celles-ci sont capables de féconder ces œuvres.

Modernité esthétique et Naturalisme

La Modernité s'est aussi présentée dans la production de biens symboliques. Cela signifie que nous pouvons parler d'une Modernité dans la sphère esthétique. En effet, selon Max Weber, l'autonomisation des diverses manifestations de la vie sociale a aussi atteint le domaine de l'art en le rendant indépendant, séparé, voire opposé à la Religion et Morale, apte à exprimer les crises constitutives les plus cruciales de la conscience moderne.

La Modernité esthétique s'est manifestée dans la forme et le contenu, transformés pour mieux se correspondre en raison du surgissement d'un nouveau contexte historique, marqué par l'urbanisation, l'industrialisation et

³¹Bernardo Barros Coelho de Oliveira. "A filosofia enquanto crítica literária, o Baudelaire de Benjamin e vice e versa". In: *Revista dos Estudos latinos* [en ligne], v 7, Janeiro e junho 2005, p-35-36, Disponible sur : [http : //www.scielo.br](http://www.scielo.br).

³² Il faut encore ajouter que l'élaboration des types sociaux ne serait pas pertinente pour aborder tous les auteurs. Tel est le cas des études de Walter Benjamin à propos de Proust, de Kafka.

la destruction de la société traditionnelle. Il fallait donc aborder d'autres sujets et avec un autre langage :

são diversas as práticas discursivas que testemunham esse conflito em que a experiência dos homens e mulheres vem marcada pela consciência da desintegração, pelo sentimento da dificuldade em conciliar a racionalização progressiva da vida com os valores e as nostalgias do passado.³³

En définitive, la Modernité esthétique était une forme d'art qui voulait exprimer ce contexte d'urbanisation croissante, de corrosion des structures sociales et des valeurs.

Tout d'abord, la Modernité esthétique a été inaugurée au XVIIIème siècle, à l'époque des Lumières, ayant ses premières formulations d'une attitude de non-acceptation de l'autorité de l'Antiquité classique et de son attitude esthétique objectiviste croyant en l'existence du Beau en soi-même, transcendante, qui s'est matérialisé dans l'œuvre d'art. C'était la contribution de l'esthétique kantienne. En fait, avant Kant, la critique d'art, inspirée de Platon, était toujours attachée à la découverte du beau dans l'œuvre d'art. Ce qui va se diffuser par la suite c'est une attitude sceptique quant à cette possibilité.³⁴ En résumé, les Lumières ont mis le rationalisme au service de l'examen

³³Alain Touraine.*Op.cit.* p. 13.

³⁴Dans le domaine de la critique d'art, le point de fléchissement s'est produit avec la contribution de Kant selon laquelle était impossible la conviction d'un fondement rationnel des critères de jugement de goût. Après lui, la critique d'art a changé progressivement; pour cette raison, nous pouvons remarquer, tout au long du XIXème siècle, la prédominance du jugement de connaissance dans le cadre de la critique d'art. En fait, il y a eu deux traditions esthétiques prépondérantes dans la critique d'art au XIXème siècle : d'un côté, la critique d'art est devenue histoire, sous l'influence du positivisme et du système hégélien, encore marquée de l'héritage platonicien pour lequel la critique d'art aurait une prétention d'ordre rationaliste et universaliste, en quête d'un sens univoque à être déchiffré. De l'autre côté, sous l'influence de Kant et Nietzsche, la critique d'art est devenue une approche de nature polysémique selon laquelle l'œuvre présente plusieurs sens irréductibles à une appréhension complète. Dans ce cas, on ne croit plus à la possibilité d'une approche efficace, définitive, dans la critique d'art.

critique de la tradition littéraire et artistique pour défendre l'émancipation totale d'une esthétique normative...³⁵

L'autre caractéristique de la Modernité esthétique était le refus de l'ordre social établi qui s'est mise en place après la Révolution française (1789).

Dans cette perspective, il s'est formulé une attitude d'évasion défendant l'autonomie complète de l'art. C'était le Romantisme qui s'est opposé aux idéaux atemporels, rationnels de l'art, propres au Classicisme, en faveur d'une recherche de la fugacité, de l'expression du moi. Pour cette raison, le Romantisme a introduit des formes toutes nouvelles à travers la subversion radicale des sens du langage. Une dimension importante du Romantisme d'évasion a été la contestation directe ou indirecte de la Civilisation Bourgeoise construite sur les décombres de la Révolution française. Les romantiques condamnaient le conformisme politique et le matérialisme du bourgeois, une catégorie sociale encore floue, pleine de contradictions.³⁶

Finalement, la Modernité esthétique dans le Romantisme est caractérisée par l'expression radicale de la vie dans sa dimension existentielle, corporelle, émotionnelle, sociale et instinctuelle : "para se oporem à mediocridade da

³⁵Il faut évoquer ici la conception du Beau chez Baudelaire : "C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion." (Charles Baudelaire. "Le peintre de la vie moderne". [1863] In : *Oeuvres Complètes*. vol 1. Belgique : Gallimard, 1976, p. 685.)

³⁶Dans un sens stricte, au XIX^{ème} siècle, la bourgeoisie était la couche sociale que se situait entre les ouvriers et l'aristocratie. En tant que groupe social, la bourgeoisie a toujours été une catégorie sociale mal comprise, aux contours imprécis et qui a subi plusieurs transformations. Par exemple, alors qu'au début du XIX^{ème} siècle, des vestiges des représentations de la bourgeoisie propres au XVIII^{ème} siècle ont perduré, la bourgeoisie a été assimilée à une partie des classes supérieures, à côté de la noblesse. En général, l'idée de bourgeois était liée à celle de hiérarchie, de supériorité, de richesse, de savoir-vivre qui s'opposait à l'ostentation typique du style de vie des aristocrates. Il faut souligner que, parmi les intellectuels, pendant tout le XIX^{ème} siècle, les bourgeois étaient associés au matérialisme, ambition, hypocrisie. (Adeline Daumard. *Les bourgeois et la bourgeoisie en France*. Paris : Aubier-Montaigne, 1987).

vida burguesa, defenderam o rêve, a fantasia, o erotismo, o poder m gico da palavra."³⁷

En Allemagne, par exemple, le premier mouvement romantique *Sturm und Drang* a proposé, pour l'art, les enjeux libres de la fantaisie et de l'intelligence³⁸. Ensuite, le Cercle Romantique de Iena, avec l'œuvre de Novalis e Schlegel, a critiqué aussi bien la *mim sis* que la conception d'œuvre d'art éternelle, immuable. Enfin, la conception de l'Art pour Art a travers  le XIXème siècle et le début du XXème siècle. Tel est le cas de l'esthétique de Friedrich Nietzsche qui a soutenu l'idée de la justification de la vie comme un phénomène esthétique, situé au-delà des frontières de la raison et de la morale.

Tout en reconnaissant l'importance du mouvement de l'art pour l'art, dont les sources puisent dans le Romantisme et aboutissent dans le Symbolisme³⁹, il faut noter cependant que ce n'était pas la seule manifestation de la Modernité esthétique... Il y a eu aussi l'art du réel, destiné à la caractériser en la dénonçant - la vie moderne mise en place en Europe depuis la Grande Révolution - la Civilisation bourgeoise. Ce sont le Réalisme et le Naturalisme.

³⁷ Irleomar Chiampi. *Fundadores da Modernidade*. S o Paulo :  tica, 1991, p. 15.

³⁸Le "Sturm und Drang" a eu lieu de 1770 jusqu'à 1885 et a été caractérisé par le subjectivisme, la valorisation du génie et par le rejet du classicisme.

³⁹Tout d'abord, il faut distinguer la Décadence du Symbolisme. La Décadence a surgi en 1884, sans être une  cole ou un mouvement. C'était plutôt un état d'esprit sceptique, raffiné, morbide et désireux de l'absolu, d cu par la Civilisation bourgeoise : "La Décadence se manifeste d'abord comme un anti-positivisme radical :   la suite de Baudelaire fustigeant les 'pédagogues ignorants', les Nisard et les Villemain, c'est Huysmans célébrant la littérature latine tardive (A Rebours, chapitre III), Gourmont publiant le Latin mystique (1892), toute la fin de siècle faisant chorus contre les 'barbares', bourgeois, banquiers et autres 'yankees'. R cusant toute forme de foi au progrès, elle se réfugie dans des époques lointaines et idéalisées, où l'écrivain installe sa th ba de cérébrale (Huysmans, *Là-bas* (1891), chap VII; Bloy, *La femme pauvre* (1897), I, XXII). Est décrété 'barbare' tout ce qui se plie à la norme bourgeoise du temps, et refuse de se rallier au mot de passe du 'bizarre'." (Madeleine Ambrière. *Précis de Littérature française du XIXème siècle*. Paris : PUF. 1990, p. 537). Le Symbolisme a commencé en 1886 comme  cole et doctrine en manifestant les intuitions et sentiments de la Décadence en termes stylistiques, spécifiquement dans la poésie. Charles Baudelaire en était le véritable précurseur. L'idée maître des symbolistes était une conception analogique, métaphysique, poétique croyant à un autre monde indéfini, susceptible d'être exprimé par le moyen du langage. C'était une sorte de platonisme fondé sur l'intuition. Il faut encore souligner le fait que les Symbolistes étaient aussi hostiles à la civilisation moderne, bourgeoise, que la Décadence.

Dans le cas de la littérature française, ces mouvements ont été le résultat direct de l'échec de la Révolution de 1848, hérité de la Grande Révolution, qui a tant fragilisé les idéaux révolutionnaires en démontrant l'impossibilité de les réaliser dans la société moderne. Pour cette raison, les œuvres réalistes et naturalistes manifestent une attitude d'insatisfaction viscérale avec la société bourgeoise. Pour ces auteurs, la Modernité a été comprise comme un synonyme de la Civilisation bourgeoise. D'où l'opposition au bourgeois, à sa façon d'être, de vivre. En un mot, *bourgeoisophobie*.

Ainsi, le Réalisme et le Naturalisme étaient définitivement hostiles à la civilisation bourgeoise. Ils ont généralisé les aspects négatifs d'un groupe social très hétérogène, stratifié par professions, revenus, styles de vie et traditions nationales. Les bourgeois se distinguaient encore en raison des événements historiques importants qui avaient eu lieu tout au long du XIX^{ème} siècle, tel que la guerre franco-prussienne.⁴⁰

En ce qui concerne les écrivains naturalistes, nous constatons la présence d'une position très contradictoire selon laquelle ils ont proposé un paradigme esthétique moderne, calqué sur la science, la représentation des artefacts, des types sociaux et des paysages urbains, propres à la Modernité, et l'usage littéraire du langage populaire tandis qu'ils rejetaient les caractéristiques de la Modernité mises en place dans le domaine de la politique, de l'économie, de l'urbanisme, entre autres... Il faut souligner que le naturalisme est moderne du point de vue formel, en se rapprochant du Modernisme, qui est l'expression achevée de la modernité dans le domaine de l'art. Nous citons l'exemple d'Émile Zola car il a inventé des formes d'expression proprement modernes :

en tant que maillon le naturalisme, tout autant que le symbolisme, est une part de la modernité, non pas tant en raison des thèmes qu'en raison d'un certain type

⁴⁰ Adeline Daumard. *Op.cit.* p. 45.

d'écriture, c'est-à-dire d'une certaine façon d'appréhender le monde à l'aide des mots : déclin de l'intrigue, affaiblissement de l'idée d'un héros central, voire d'un héros individuel, multiplicité des points de vue, autant de pistes qui commencent à être frayées par les écrivains qui sont dans la mouvance du naturalisme. À ce titre, et sans doute à bien d'autres, le naturalisme mérite d'être considéré - aussi ? Comme un mouvement moderniste.⁴¹

Méthodologie

En visant à faire un rapprochement entre la Littérature et l'Histoire, nous avons réalisé une étude thématique pour mieux éclairer l'imaginaire des intellectuels de la fin du XIX^{ème} siècle en mettant l'accent sur le groupe des écrivains naturalistes. Nous considérons que le thème de la ville est une matière historique et culturelle qui modèle effectivement plusieurs textes naturalistes, comme un fil conducteur, ce qui permet de passer d'un texte à un autre.⁴² Il a fallu aborder aussi le thème de la Campagne, bien que moins profondément, afin de dévoiler les aspects fondamentaux de la ville.⁴³

Nous croyons que la critique thématique peut être très féconde dans le domaine de l'histoire de l'imaginaire puisqu'elle permet d'exprimer valeurs, attitudes, croyances des mouvements artistiques, tendances de longue durée traversant plusieurs écoles esthétiques :

Tout au plus, on remarquera un glissement de la littérature vers l'histoire des idées et des sensibilités. Il importe peu de chercher à définir dans l'abstrait thèmes ou motifs : mieux vaut songer aux regroupements de textes qu'ils permettent, aux rapprochements qu'ils autorisent, aux percées transversales dans les littératures, aux descentes ou aux remontées diachroniques. La thématique devient un moyen

⁴¹ Yves Chevrel. "Le naturalisme peut-il être considéré comme un mouvement moderniste". In. : *Revue de Littérature comparée*. n° 264. octobre-décembre. 1992, p. 395.

⁴² Daniel Henri Pageaux. *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin Éditeur, 1994, p.80.

⁴³ Dans ce sens, ce travail est différent de celui de Raymond Williams - *O Campo e a Cidade na História e na Literatura* - une oeuvre classique dans ce domaine, qui traite des associations sémantiques concernant la campagne et la ville dans la littérature anglaise dès le début de l'âge moderne qui prolongent en quelque sorte le bucolisme propre à la littérature grecque et romaine. Sur ce point, voir Raymond Williams. *O Campo e a Cidade na História e na Literatur*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

de redessiner des ensembles littéraires qui transcendent les limites linguistiques et chronologiques [...] ou bien, passant d'un texte à un autre, transtextuel, transsubjectif, il ouvre d'amples perspectives inter littéraires, il peut s'identifier à une orientation majeure d'une génération, d'une époque (thématique fin de siècle..)⁴⁴.

Pour cette raison, la critique thématique regroupe les textes à partir d'un critère de ressemblance qui amène à la reconstitution d'un imaginaire particulier, manifesté en formes littéraires spécifiques situées dans une époque déterminée. En outre, le thème se connecte aux mentalités en les exprimant en tant que texte. C'est un ensemble de symboles exprimant des images et des idées qui aurait dû être compris dans la complexité des relations avec les structures, les institutions sociales, les formes les plus répandues de discours.

Dans cette étude, l'approche thématique se présente de manière diachronique et synchronique. En premier lieu, nous avons prétendu analyser les transformations des formes, c'est-à-dire, l'évolution des attitudes vis-à-vis de la société moderne, dans le roman français et brésilien du XIX^{ème} siècle pour démontrer aussi bien les continuités que les ruptures mises en place par le Naturalisme. En second lieu, nous avons utilisé une approche synchronique, centrée sur l'analyse des représentations de la ville dans *Pot-Bouille*, d'Émile Zola et *Casa de Pensão*, d'Aluísio Azevedo pour caractériser les attitudes des écrivains naturalistes envers la société moderne.

Il faut encore signaler que nous avons associé l'étude thématique à une recherche historique inscrite dans le cadre de la Nouvelle Histoire Culturelle :

pour que l'étude thématique puisse servir l'histoire, il faut qu'il y ait une véritable confrontation entre texte et histoire. Confronter la thématique à l'histoire aboutit à comprendre et à admettre comment un thème et un phénomène ou un moment historique peuvent s'éclairer mutuellement. Dans ce cas, l'étude thématique aura révélé, de façon précise, concrète, un aspect de l'histoire des idées, c'est-à-dire, de l'idéologie d'une époque, d'une littérature déterminée.

⁴⁴Daniel Henri Pageaux. *Op.cit.* p. 79.

Il est exact qu'une des caractéristiques distinctives de la Nouvelle Histoire Culturelle est précisément l'usage d'une théorie sociale, grâce à ses possibilités de définition et de conceptualisation des problèmes. C'est pourquoi nous partons des catégories d'analyse de Max Weber et Walter Benjamin pour nous interroger sur les représentations de la Modernité dans les œuvres naturalistes.

De plus, la Nouvelle Histoire Culturelle est interdisciplinaire. Cette étude se caractérise également par le rapprochement entre les perspectives historique, littéraire, sociologique et philosophique (les catégories d'analyse de Walter Benjamin).

La Nouvelle Histoire Culturelle peut s'occuper de ce qu'on appelle les représentations sociales⁴⁵ qui sont une forme de connaissance spécifique, un savoir du sens commun, dont les contenus manifestent l'opération de processus génératifs et fonctionnels socialement marqués : "Les représentations sociales sont des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal."⁴⁶ Dans ce sens, les représentations sociales sont véhiculées dans les groupes et institutions sociales et sont assimilées par les individus d'une façon non- mécanique, passive, puisqu'elles dialoguent avec les schémas de pensée *a-priori*, et que les gens apportent d'autres expériences sociales. D'où l'aspect dynamique des représentations sociales qui sont construites au fur et à mesure que les individus évoluent et interagissent dans la société.

⁴⁵A la suite de Serge Moscovici, de nombreux chercheurs se sont intéressés aux représentations sociales : des psychologues comme Chombart de Lauwe, des anthropologues tels que Laplantine, des sociologues comme Bourdieu, des historiens - Ariès et Duby. (Denise Jodelet. "Représentation sociale, phénomènes, concept et théorie". In. : S. Moscovici. *Psychologie Sociale*. Paris : PUF, 1997, p.333).

⁴⁶ *Ibid.* p.365.

Il faut encore ajouter que l'ensemble des représentations sociales compose une sorte de pensée sociale, c'est-à-dire, un imaginaire spécifique.

Dans la Nouvelle Histoire Culturelle, il y a un programme de recherche qui prétend étudier les aspects les plus variés de la vie sociale, tels que les représentations du travail, de la sexualité, du féminin.⁴⁷

Dans cette perspective, cette recherche a voulu caractériser non la ville concrète, matérielle, que les naturalistes ont trouvée dans leurs parcours personnels et professionnels, dans leurs époques et pays. C'est quelque chose d'autre. Nous avons visé à reconstituer la ville symbolique des écrivains naturalistes : les significations affectives, intellectuelles et esthétiques concernant la ville, exprimées dans les œuvres.

Nous supposons que ces représentations de la ville peuvent révéler clairement les attitudes de ces écrivains envers la Modernité en expansion à leur époque grâce aux relations établies de la ville moderne avec les processus de modernisation économique, politique et sociale. Nous supposons aussi que ces représentations littéraires de la ville dévoilent les sentiments et les valeurs concernant l'identité nationale, ce qui a été évident dans le cas du naturalisme brésilien.

Nous pensons aussi que les naturalistes exprimaient leurs convictions politiques et esthétiques en matérialisant des synthèses originales, des

⁴⁷ " Certa vez, Michel Foucault criticou os historiadores pelo que chamou de sua "idéia empobrecida do real", que não deixava lugar para o que é imaginado. Desde então, muitos importantes historiadores franceses reagiram a esta provocação. Exemplo famoso deste tipo de história é o livro *As Três Ordens* (1978), do historiador Georges Duby, um estudo sobre as circunstâncias que cercam a construção da famosa imagem medieval da sociedade como composta por "três estados" : os que rezam, os que lutam e os que trabalham (ou lavram) - em outras palavras, o clero, a nobreza e o 'terceiro estado'. Duby apresenta esta imagem não como simples reflexo da estrutura social medieval, mas como uma representação, com o poder de modificar a realidade que parece refletir. Outra contribuição para a história do que os franceses chamam de "l'imaginaire social" (o imaginário social, isto é, qualquer coisa que seja mais do que o puramente imaginário) é o livro de Jacques Le Goff, *O Nascimento do purgatório* (1981). Le Goff explica a ascensão da idéia de purgatório na Idade Média relacionando-a às mudanças nas concepções de espaço e de tempo [...] Os trabalhos sobre visões e fantasmas também encorajados pela nova preocupação com o papel ativo da imaginação, enfatizando

reconfigurations sémantiques très complexes à un autre plan de réalité, celui de l'œuvre d'art. En fait, ils ont élaboré des représentations tout à fait originales des paysages, personnages, récits et artefacts en manifestant aussi bien leurs fantasmes parfois inavoués, de la réalité sociale et de la condition humaine que les valeurs et croyances de leur époque et milieu.

C'est aussi une recherche inscrite dans le cadre de l'histoire culturelle de la ville visant à l'étudier à travers des représentations sociales des écrivains. Dans cette perspective, la ville est à la fois un problème et le point central d'une approche de l'imaginaire. Nous supposons que l'imaginaire de la ville est multiple en dépassant, dans sa complexité, la sphère des structures économiques et politiques. Nous pensons que le discours littéraire peut manifester une interprétation spécifique de l'espace urbain, capable d'appréhender des sens, valeurs, idées et formes de sensibilités par le biais de la peinture des rues, architectures, personnages, sociabilités .

Dans ce sens, nous supposons que la littérature résume, exprime, fait parler la ville en manifestant l'expérience du vécu dans un sentiment et une vision du monde transformés en texte. C'est-à-dire, le récit de la ville construit une ville symbolique qui se caractérise par le fait d'être une voie d'accès aux mentalités et aux sensibilités (les façons de regarder, penser et agir des hommes d'autrefois). D'où l'intention d'analyser la ville symbolique du roman naturaliste pour mieux éclairer les sentiments et valeurs les plus secrets de ces écrivains par rapport à la Modernité.

Ces représentations littéraires de la ville ne sont pas autonomes car elles sont enracinées dans la biographie de ces artistes. Elles s'entremêlent à la mémoire sociale, aux mentalités diffusées dans un groupe social spécifique,

as combinações criativas de elementos oriundos de pinturas, contos populares e rituais."(Peter Burke. *O que é História cultural ?* Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2005, p. 84)

dans des institutions, dans une époque et un milieu donnés. D'où la pertinence d'élaborer des analyses comparatives pour aboutir à l'imaginaire de la ville propre au Naturalisme.

Nous considérons que cet imaginaire est hétérogène à l'intérieur de la même forme d'art, d'une même tendance esthétique, comme celle du Naturalisme. Ainsi, dans le cadre même d'une œuvre, l'imaginaire de la ville est plein de conflits. Nous citons l'exemple des œuvres où la ville peut être représentée à la fois comme Modernité et Tradition. Pour cette raison, il est adéquat d'utiliser la méthode benjaminienne du montage par collage, juxtaposition ou contraste. En effet, l'un des procédés caractéristiques de Walter Benjamin consiste en l'implosion et la reconstitution du passé par le montage et le collage d'images antithétiques aptes à déclencher le réveil ou la révélation en face de l'Histoire et du présent.

Dans ce sens, nous pouvons concevoir l'imaginaire de la ville comme un réseau de représentations contradictoires d'espace, de temps, des types sociaux et de sociabilité. La ville est aussi bien civilisation et barbarie :

assim é que segundo a estratégia metodológica da montagem segundo o choque contrastivo, é possível pôr frente a frente as representações de cidade que falem de progresso e de tradição, as que celebram o urbano ou idealizam o rural, o imaginário dos consumidores do espaço frente ao dos produtores da urbe, a visão das elites cidadinas com a dos populares e deserdados do sistema.⁴⁸

Le montage est un procédé de superposition des personnages, discours, événements, performances réelles ou fictives de l'espace urbain : peuple, flâneur, noirs, politiques, rues, monuments, fêtes, processions...

⁴⁸ Sandra Jatahy Pesavento. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre : Editora UFRGS, 2002, p.19.

Dans ce cas, la stratégie de montage et de collage de fragments de représentations servirait à reconstituer une des facettes de l'imaginaire d'une époque – celle des écrivains naturalistes de la fin du XIX^{ème} siècle.

Dans cette perspective, l'un des aspects de l'imaginaire de la ville dans le roman naturaliste traité dans cette étude a été l'élaboration romanesque des modèles de subjectivité mises en place dans la ville. C'était l'un des dispositifs les plus typiques du roman naturaliste utilisé pour faire une critique des structures sociales. S'appuyant sur la description minutieuse d'un modèle éducatif erroné, le Naturalisme manifeste subtilement une pédagogie ou une prescription des façons correctes et désirables de formation humaine. Il y a donc une vocation d'enseignement du récit naturaliste. En effet, en décrivant les mauvais paradigmes de formation humaine en vigueur, les écrivains naturalistes cherchaient à montrer les distorsions et injustices sociales, bien au-delà de la pratique de l'exercice déterministe d'expliquer l'effet des caractères et des tempéraments dans le destin des personnages... D'une part, cette vocation pédagogique était ancrée dans une conception de la mission de l'art selon laquelle la littérature jouait un rôle important dans la formation des identités personnelles et culturelles. D'autre part, elle était la prétention démiurgique des intellectuels du XIX^{ème} siècle, de régénération sociale, qui les poussaient à dénoncer les problèmes de la société en définissant ou non les solutions les plus adéquates.

Ainsi, pour caractériser la ville symbolique des écrivains naturalistes, nous avons commencé par décrire les représentations des processus d'invention sociale de la subjectivité des personnages sous l'influence de contextes urbains. Nous supposons que l'étude de ces aspects peut aider à esquisser les représentations du Naturalisme en général par rapport à la Modernité, à la Tradition, à la Nationalité, ainsi qu'à reprendre le spectre de

ses utopies sociales. Ensuite, nous avons précisé leurs représentations de la topologie urbaine, des éléments matériels et physiques, tels les monuments, les rues, les églises, l'intérieur des foyers et des immeubles.

Nous prétendons aussi mettre en parallèle la littérature française et brésilienne. Ainsi, nous voulons dévoiler l'existence d'un univers thématique propre au Naturalisme par l'analyse de deux différentes traditions littéraires, aucunement étrangères l'une à l'autre, puisqu'elles ont établi des échanges culturels dès le XVIII^{ème} siècle.

En ce qui concerne la Littérature brésilienne, point de référence de cette étude, l'influence française s'est propagée dès l'Indépendance (1822), à travers l'activité culturelle d'un centre urbain spécifique - Paris, axe centralisateur dans l'histoire de la France, hérité du centralisme royal aussi bien que du jacobinisme républicain. Paris montrait une volonté d'hégémonie culturelle fondée sur l'orgueil latin et sur la peur du déclin...

Les élites brésiliennes et latino-américaines cherchaient un modèle culturel à la fois proche d'elles et distinct de la Péninsule Ibérique contre laquelle elles se battaient. En outre, la volonté de rupture avec le Pacte Colonial leur apparaissait comme une attitude révolutionnaire, ce que permettait l'inspiration du modèle français de rupture violente. Ainsi, la culture française servait à la formation d'une société et d'une identité nationale à tel point qu'un voyage à Paris était perçu par l'élite brésilienne comme une sorte de rite d'initiation. Malheureusement, cette attitude néo-colonialiste a favorisé le prolongement d'un trait de dépendance culturelle typiquement colonial.

Pour cela, il convient de mettre en rapport le Naturalisme français, celui d'Émile Zola, et le Naturalisme brésilien, à travers l'œuvre d'Aluisio Azevedo en évitant l'idée de copie, puisque le phénomène de dépendance ne s'est

manifesté qu'avec l'erreur, le détour, propres à la "obnubilação". C'est un processus singulier de réinvention des sens, indissociable de la lecture, selon la perspective de l'Histoire de la Lecture, comme nous verrons plus loin.

Il faut donc examiner le problème des parallèles intellectuelles dans la culture spirituelle des traditions nationales différentes. L'omniprésence d'un mouvement esthétique exprime-t-elle l'influence de l'une sur l'autre? D'abord, nous pensons qu'il y a parfois l'occurrence de mêmes conditions sociales et intellectuelles dans des contextes socio-historiques différents. Dans ce cas, il s'agit du même processus de diffusion de la Modernité dans les villes, intensifié au XIX^{ème} siècle, avec la constitution de la société bourgeoise, où les intellectuels occupaient une place relativement marginale politiquement et économiquement. Par conséquent, parmi les écrivains, la similarité des configurations d'images de la ville s'est produite, sans que pour autant il y ait eu de similitude dans leurs oeuvres.

Cet aspect n'élimine pas les jeux d'influences grâce auxquels les discours urbains peuvent migrer dans le temps et l'espace à travers des procédés de déterritorialisation où nous constatons une réinvention du sens des objets, des personnes, des types sociaux, des valeurs, des relations ainsi que des institutions sociales.

Tout cela rappelle ce que Araripe Júnior appelle "obnubilação" qui est le phénomène de transformation des modèles culturels européens à partir des caractéristiques géographiques, ethniques et culturelles brésiliennes.⁴⁹

⁴⁹ "Incorreção do estilo brasileiro ligada à contextura do espírito da terra ! A asserção parece, à primeira vista, um dislate da ordem dos que a crítica tem vulgarizado por aí. Contudo, eu penso que o fato é perfeitamente verdadeiro, e que a incorreção, nestas condições, converte-se numa eminente qualidade."(Araripe Júnior. "Estilo tropical : A fórmula do Naturalismo brasileiro". In. : A Júnior. Obra Crítica. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura; Casa Rui Barbosa. v.2. p.68.)

Nous y retrouvons aussi les aspects propres à la lecture - la recodification du texte réalisée à partir des structures idéologiques, cognitives et culturelles du lecteur, en somme, de son imaginaire. En effet, selon Roger Chartier, la lecture est précisément un mouvement progressif de production de sens déterminé par des facteurs divers, tels que les indices textuels, les codes narratifs, la matérialité ou forme physique du texte, la mémoire textuelle du lecteur, les règles et les façons de lire et de sentir de la communauté à laquelle appartient le lecteur. Dans cette perspective, la lecture n'est pas seulement un acte de simple décodification mécanique – c'est une réinvention, une interprétation singulière, élaborée conformément aux clivages d'âge, socio-culturels, géographiques, temporels, des lecteurs réunis dans des communautés de sens.

De cette façon, nous avons décrit la transposition non mécanique du texte naturaliste de *Pot-Bouille* en *Casa de pensão*, avec l'introduction d'éléments tout à fait originaux nés de l'expérience personnelle de l'écrivain ainsi que des traditions littéraires brésiliennes, dans cette métropole tropicale : Rio de Janeiro à la fin du XIX^{ème} siècle.

Ainsi, la ville moderne des petits-bourgeois de *Pot-Bouille* devient, dans *Casa de Pensão*, une ville encore fondée sur une Tradition en train de se décomposer, avec l'augmentation progressive d'une population de déracinés en marge des familles patriarcales déjà décadentes. Dans les deux œuvres, il y a pourtant un trait commun : la vocation naturaliste du rejet de la Modernité puisqu'elle dissout les liens et les bases structurales d'une institution traditionnelle par excellence : la famille.

C'est ce que nous voulons démontrer dans cette étude : l'existence de similitudes et de disparités entre le naturalisme français et brésilien par rapport aux représentations de la ville et aux attitudes vis-à-vis de la

Modernité. Ces œuvres - *Pot-Bouille*, d'Émile Zola e *Casa de pensão*, d'Aluísio Azevedo - montrent des analogies évidentes en plusieurs aspects. Dans les deux récits, il y a des garçons de la Province qui essaient de trouver la gloire auprès des femmes et de la ville. Ces jeunes hommes y connaissent de nouvelles formes de vie et, en fait, un apprentissage sur le monde et découvrent, avec le temps, la vie secrète de l'immeuble bourgeois. A la fin du récit, les deux trajectoires se distinguent : le jeune homme de *Pot-Bouille* apprend bien les leçons à propos de la grande ville. Pour cette raison, il parvient à y triompher.

Par contre, le garçon de *Casa de Pensão* se laisse entraîner dans des pièges de la grande ville et y succombe. Nous y constatons les ressemblances au niveau du contenu concernant l'espace petit-bourgeois dans les grandes villes et ses thèmes caractéristiques. En voici quelques unes : les aventures des jeunes gens de la Province dans la grande ville, le rôle social de la femme dans la scène urbaine, les rapports amoureux dans les immeubles collectifs, les parcours d'ascension sociale dans la ville, la flânerie urbaine, les nouvelles formes d'habitation dans les villes subissant des processus de modernisation, parmi d'autres. Ainsi, il s'agit de caractériser un ensemble de thèmes, idées et sentiments concernant la ville et la Modernité.

Nous avons voulu comparer ces romans en raison de la relative absence d'études sur chacun et sur leurs rapports. Nous connaissons l'étude classique d'Antonio Candido à propos des parallèles entre *L'assommoir* et *O Cortiço*. Bien qu'Aluísio Azevedo ait avoué son inspiration dans l'œuvre d'Émile Zola, il y a peu d'études sur les relations entre les deux auteurs à cause peut-être du relatif oubli du Naturalisme au Brésil.

Dans le cadre de la littérature brésilienne, nous avons choisi Aluísio Azevedo en raison de sa préférence pour la littérature urbaine et du fait qu'il

montre l'un des traits prédominants du roman naturaliste brésilien : le rejet de la ville et de la Modernité. Dans ce sens, il serait représentatif de l'école naturaliste brésilienne.

Par ailleurs, c'est un auteur qui a formulé des solutions originales à l'impasse entre la Modernité et la Tradition en dépassant l'orientation dominante des naturalistes brésiliens. Sa critique des processus de modernisation sociale n'a pas impliqué la défense d'un retour à la vie rurale, idyllique, d'un régionalisme fondé sur une philosophie régressive de l'Histoire. En fait, Aluísio Azevedo s'opposait à une caractéristique typique du Naturalisme, matérialisée dans l'œuvre d'Antônio Sales, d'Adolfo Caminha, de Manoel de Oliveira Paiva, de Domingos Olympio, entre autres.

De fait, Aluísio Azevedo s'est opposé à la tradition régionaliste mise en œuvre par le Romantisme et qui a déteint sur le Naturalisme en aboutissant au roman de 1930, du Nord-Est, dit régionaliste. Aussi bien rural qu'urbain, le roman du Nord-Est de 1930 a inventé la région Nord-est avec la prétention de représenter la Nation comme un tout manifestant souvent une attitude de rejet de la ville et de la Modernité. Ces écrivains ont vu dans le "sertão" l'essence de la nationalité dans la préservation des formes archaïques, encore inaccessibles au progrès. Pour eux, la "brésilité" serait ancrée dans un passé plus lointain...

Nous croyons que les matrices esthétiques romantiques sont également à l'origine de cette hostilité face à la Modernité, propre au roman du Nord-est de 1930, présente aussi dans le Naturalisme .

Aluísio Azevedo maintient une affinité avec cette opposition à la Modernité lorsqu'il représente la ville dans ses romans. Cependant, il n'idéalise pas la campagne (le "sertão", la jungle de l'Amazonie, la province...) et n'y cherche pas le noyau de la nationalité.

Nous supposons que cette démarche originale, chez Aluísio Azevedo, s'inspire des traits typiques de l'œuvre d'Émile Zola qui se caractérise par l'affrontement courageux de la Modernité et de ses problèmes, sans adopter ni ligne de fuite de l'histoire, ni quête d'une société révolue comme, généralement, l'ont fait le naturalisme brésilien et le roman du Nord-est des années 30.

Nous pensons qu'Émile Zola et Aluísio Azevedo ont fait dans leur œuvre romanesque une critique radicale de la Modernité manifestée dans la ville en s'opposant aux idéaux républicains et à une philosophie du progrès fière de la diffusion de la science, de la technique et de l'industrialisation. En vérité, cette attitude de rejet est une manifestation plus radicale d'une tradition littéraire formée durant le XIX^{ème} siècle et opposée à la société moderne. Dans le cas de la littérature française, cette position est due à la frustration par rapports aux valeurs de la Révolution française. Dans le cas brésilien, le rejet de la société moderne est motivé par la peur de la perte de l'identité nationale. Dans ces deux traditions littéraires, le rejet serait encore motivé par la relative exclusion sociale et politique de l'écrivain dans la société moderne, en contradiction avec ses prétentions de démiurge.

Pour bien démontrer ce phénomène, nous avons reconstitué les aspects principaux du développement de la littérature française et brésilienne au XIX^{ème} siècle. Nous avons constaté que ces deux traditions littéraires ont nourri des hostilités envers la ville, donc envers la Modernité en expansion qui se différencient concernant les solutions. Dans ce sens, elles ont proposé une évasion subjective vers le passé, ainsi que l'intervention dans l'histoire, l'utopie et la fuite de l'historicité...

Nous avons divisé la thèse en quatre parties. Dans la première et la deuxième partie intitulées "Le roman naturaliste et la société moderne ", nous

avons traité des attitudes du roman français et brésilien du XIX^{ème} siècle vis-à-vis de la société moderne pour mettre en évidence la contribution du Naturalisme sur ce sujet en notant ses relations de rupture et de continuité avec la tradition romantique. Nous n'avons pas visé à y faire une analyse complète de l'évolution littéraire. Au contraire, nous n'avons abordé que les auteurs les plus importants par rapport à la valeur littéraire et à l'expression plus claire d'une attitude envers la société moderne. Dans la troisième et quatrième partie, nous avons caractérisé les représentations de la ville dans *Pot-Bouille* et dans *Casa de Pensão*, en utilisant les catégories de Walter Benjamin.

Dans la conclusion, nous avons essayé de systématiser les différences et les ressemblances trouvées ainsi que les principales implications théoriques et esthétiques.

I Partie

Le roman naturaliste en France et la société moderne

Chapitre 1 - Le rejet de la société moderne dans le roman français romantique

1.1- Le rejet et l'évasion

La plupart des romans français du XIX^{ème} siècle étaient des fictions de désenchantement par rapport à la société moderne en formation⁵⁰, grâce à la non matérialisation des idéaux politiques et éthiques de la Révolution Française durant tout le XIX^{ème} siècle qui a déçu un groupe expressif d'intellectuels et d'artistes⁵¹.

Au début du XIX^{ème} siècle pourtant la littérature française était une littérature du moi⁵², fondée sur l'expression de la subjectivité et des sentiments personnels, sans liaisons directes avec les idéaux politiques de la Révolution. Ses caractéristiques principales étaient l'égotisme radical et l'évasion du

⁵⁰L'opposition à la société moderne propre au XIX^{ème} siècle, en vérité, prolonge la malaise envers la civilisation qui s'est manifestée à part entière chez Rousseau. Jusqu'à la moitié du XVIII^{ème} siècle, la société percevait le bourgeois comme conquérant, actif et décidé, comme nous le voyons dans les *Lettres Anglaises* (1735), *Le Mondain* (1736), de Voltaire et dans *Les deux amis ou le négociant de Lyon* (1773-1774), de Beaumarchais. Seulement dans *Candide* (1759), de Voltaire, nous constatons une représentation négative de la société bourgeoise envisagée comme une société d'artifices, inhumaine. C'est avec Rousseau que l'idée de simplicité rustique s'est opposée radicalement aux artifices de la vie urbaine, moderne. Ensuite, l'œuvre de Bernardin de Saint Pierre - *Paul et Virginie* (1788) - suit de près la leçon de Rousseau puisque l'idylle amoureuse de deux jeunes dans une île est détruite par les mirages fallacieux de l'ascension du commerce. L'épilogue tragique est comme un avertissement de la Providence.

⁵¹Selon Michel Winnock, une caractéristique de l'écrivain français du XIX^{ème} siècle est la prétention de guider la Nation, de lui proposer des chemins, grâce à une conception idéalisante du rôle de l'artiste, qui le voit comme une sorte de démiurge, de porte-parole et de conscience éclairée du peuple, la seule capable de formuler et dicter un nouveau projet de Nation. (Michel Winnock. *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIX^{ème} siècle*. Paris : Editions du Seuil, 2001, p 31.)

⁵²Voici quelques exemples du roman du moi : *Delphine*, de Madame de Staël (1802); *René*, de Chateaubriand (1804); *Oberman*, de Senancour (1807); *Corinne ou L'Italie*, de Madame de Staël (1816); *Adolphe*, de Benjamin Constant (1816); *Volupté*, de Sainte-Beuve (1834)...

monde, à un tel point que s'est dissous l'élément romanesque, avec la prédominance de l'auto- biographie intimiste⁵³.

La contrepartie de ce moi devenu absolu est une société corrompue du point de vue moral, social et religieux, incapable de combler les aspirations à l'infini, propres aux romantiques. Le résultat a été l'option pour un mouvement d'évasion, en quête de communion avec la Nature, avec Dieu et les autres hommes, à travers l'amour, perçus comme des images de l'infini. Le rêve était aussi une forme de franchir les limites : " le romantisme entend franchir les limites de la raison bornée des 'philosophes' et l'aveuglement mesquin du 'bourgeois'. Le rêve est considéré comme une patrie privilégiée de l'homme."⁵⁴

L'évasion vers Dieu est présente chez Chateaubriand, royaliste et catholique, proche du bonapartisme et des Bourbons, qui a manifesté son insatisfaction de la société moderne en s'évadant par la foi, opposant les sentiments de l'individu à une société cynique et corrompue. Selon cet auteur, seul le Christianisme pourrait renverser la désintégration croissante de la société moderne : "il propose un hymne au Christianisme, capable, selon lui, de faire coexister les passions humaines et la nature dans un ensemble harmonieux."⁵⁵

⁵³Même ce trait intimiste, ce solipsisme du roman romantique français doit être nuancé. Il y avait des auteurs, comme Madame de Staël, anti- bonapartiste, adepte aussi de l'évasion subjectiviste qui a questionné la société moderne en mettant l'accent sur la situation injuste de la femme, à qui l'on niait la condition de sujet autonome. Nous pouvons aussi considéré l'approche de Chateaubriand comme une position quelque peu hybride, imprégnée à la foi d'un sentiment d'évasion et d'un Libéralisme politique modéré, défenseur de l'Empire et de la Monarchie.

⁵⁴ Daniel Bergez. *Précis de littérature française*. Paris : Dunod, 1995, p. 215.

⁵⁵ Christophe Pavie. "Espaces de la fiction: le roman au XIX siècle". In. : M.Jarrety; P.Berthier. *Histoire de la France littéraire*. Modernités. XIX ème -XX ème siècle. Paris : PUF, 2006, p.11.

Les voyages étaient une sorte de fuite des individus insatisfaits. Ainsi, le voyage exotique dans l'espace et le temps était une forme de refus de la société moderne.⁵⁶

L'autre stratégie radicale d'évasion romantique moderne a été les expériences de la folie et du mysticisme, envisagés comme les manifestations les plus authentiques de la vie intérieure, la meilleure forme d'existence humaine face à une expérience sociale si frustrante. C'était le cas de l'œuvre de Gérard de Nerval⁵⁷.

Enfin, il y avait encore une autre forme d'évasion vis-à-vis de la société moderne française : c'était l'histoire⁵⁸. Sans s'inspirer des idéaux de la Révolution française, ces écrivains proposaient même un retour à quelques aspects de l'Ancien Régime. Pour cette raison, ils n'ont pas analysé dans leurs œuvres la société post-révolutionnaire naissante. Étant attachés au parti réaliste et catholique, ils étaient plutôt nostalgiques. C'est le cas des premières œuvres de Victor Hugo, d'Alfred Vigny et de Lamartine, marquées par un Romantisme monarchiste et chrétien.

C'est un trait romantique typique - la quête des origines et de l'enfance - envisagés comme un *locus* de simplicité et de vérité, proche de la nature. Ce trait est au fond né de l'aversion pour la société actuelle et de l'absence d'un avenir :

on ne peut que se souvenir et regretter, soupirer et rager après la commune perdue, qu'elle soit l'enfance, village, cité, même si elle était devenue illusoire, aliénatrice, même si elle était objectivement dépassée et ne répondait plus aux nouveaux besoins. Tout le culte romantique de Passé s'explique par cette réaction, la seule

⁵⁶C'est le cas de *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand (1814) et de *Voyage en Orient*, de Lamartine (1836).

⁵⁷*Voyage en Orient* (1851); *Les filles du feu* (1854); *Aurélia ou le Rêve et la vie* (psth), entre autres.

⁵⁸C'est le cas de *Chouans*, de Balzac (1829); de *Notre-Dame de Paris*, de Hugo (1831); de *La chronique de Règne de Charles IX*, de Mérimée (1829), entre autres.

possible, le plus souvent contre un monde moderne à la fois insupportable et nécessaire.⁵⁹

C'est pourquoi, cette valorisation de l'histoire, de la part de ces écrivains, montrait l'insatisfaction avec la société moderne en formation, attachée à la fois à la Tradition et à la Modernité.

Le goût pour l'évasion par rapport à la réalité est, au fond, le Mal du siècle. Pour Benjamin Constant, cette attitude était due à la difficulté pour la nouvelle génération de s'insérer dans une société précocement fossilisée, pleine de nouveaux espaces de privilèges, empêchant la manifestation de sa volonté d'action sociale et politique :

cette génération des années 1820, dont le bruit des victoires impériales avait bercé l'enfance, se trouvait, par la chute de l'empire, privée d'avenir militaire. Elle découvrait en outre, avec la Restauration, qu'elle n'avait aucun avenir politique : la nécessité d'atteindre l'âge de trente ans pour être électeur, celui de quarante ans pour être éligible ne pouvait lui laisser aucune espérance face à la gérontocratie du régime.⁶⁰

Cependant, la gérontocratie s'opposait à une population de 67 % ayant moins de 40 ans.

Cet aspect a provoqué la diffusion d'une attitude de profonde insatisfaction avec la société moderne en genèse dans la génération de Hugo, Michelet, Mérimée, Dumas, Sainte-Beuve et Lamartine que l'oisiveté amenait à l'ennui, à l'impatience, à un désir impuissant de l'action. C'est ce qui dit Lamartine : "notre malheur est d'être né dans ce maudit temps où tout ce qui est vieux s'écroule et où il n'y a pas encore de neuf."⁶¹ Le profond hiatus entre les idéaux de la Révolution, de l'Empire Napoléonien détruit et la société médiocre de la Restauration a motivé la conscience romantique naissante à

⁵⁹ Claude Duchet. *Manuel d'histoire littéraire de la France*. tome IV. 1789-1848. Paris : Messador, Editions sociales. 1972, p. 509.

⁶⁰M.adeleine Ambrière. *Op. cit* p.78.

osciller entre la mémoire vécue d'un passé glorieux et un immense horizon de réalisations à conquérir à la force du poignet.

En face d'eux, il n'y avait qu'une société moderne en gestation, prosaïque, matérialiste, inégale...bourgeoise. C'est pourquoi, un penchant anti-bourgeois va se développer durant tout le XIXème siècle dans plusieurs manifestations esthétiques. Nous y reviendrons par la suite...

1.2 - Le roman romantique et le Parti de la Liberté

À partir de la Restauration (1815-1830)⁶², les intellectuels ont voulu défendre la liberté, ce qui est assimilé progressivement par le Romantisme égotiste du début du XIXème siècle. En effet, la société qui s'est constituée jusqu'en 1830 présentait des traits de l'Ancien Régime, tels que la Monarchie avec ses prétentions autoritaires, l'influence excessive de la noblesse et de l'Église, l'alliance entre le Trône et l'autel et la restriction des libertés. D'où la tendance fréquente chez les intellectuels de défendre, en premier lieu, la liberté, puisqu'ils en dépendaient pour s'exprimer publiquement à une époque d'intense censure politique. Pour cette raison, les intellectuels et artistes ont créé, jusqu'à la fin du XIXème siècle, ce que l'on peut appeler le Parti de la Liberté :

sans chefs, sans bureau politique, sans permanence, c'est un mouvement diffus mais indéracinable. Ceux qui le composent ne sont pas en général des hommes politiques professionnels, mais peuvent parfois le devenir. Ce sont des écrivains, des publicistes, des journalistes. Plus que d'autres, ils ont besoin de la liberté d'expression, plus que d'autres, ils se sont disposés à se battre pour elle.⁶³

⁶¹Lamartine *Apud* Madeleine Ambrière. *Op.cit.* p.76.

⁶²La Restauration est une période marquée par le rétablissement des Bourbons sur le Trône français, avec Louis XVIII et Charles X. Ses caractéristiques principales étaient la monarchie constitutionnelle, le suffrage censitaire et l'alliance entre le Trône et l'Autel.

⁶³Michel Winnock. *Op. cit* p. 7.

Nous savons déjà que les intellectuels et artistes qui défendaient l'ordre traditionnel ou la liberté croyaient en une mission à accomplir pour contribuer à l'avenir de la Nation. Cette conviction, très diffusée pendant une partie du XIX siècle et pas seulement en France, a engendré la figure de l'intellectuel engagé et de la littérature comme mission en montrant un «désir mimétique d'entraîner, de diriger, de guider. »⁶⁴

En France, particulièrement, cette aspiration au pouvoir a été donc frustrée : « le monde politique resta comme divisé en deux provinces séparées et sans commerce entre elles. Dans la première, on administrait; dans la seconde, on établissait les principes abstraits sur lesquels toute administration eût dû se fonder."⁶⁵ C'est de là qu'est née une attitude de rancœur des intellectuels envers le Pouvoir et la société moderne d'où ils étaient écartés.

Tout d'abord, ils ont appartenu au Parti de la Liberté, influent pendant tout le XIXème siècle, toujours en conflit avec le Pouvoir politique, participant à des mouvements radicaux tels que la Révolution de 1830, de 1848, et celle de la Commune de Paris. La substitution de la tendance royaliste et chrétienne en faveur du libéralisme apparaît déjà dans l'œuvre de Madame de Staël. À cette influence d'ordre intellectuel nous pouvons ajouter les épisodes de disgrâce de Chateaubriand avec le Roi et la fondation du *Globe*, par Paul François Dubois et Pierre Leroux, journal d'orientation libéral, entre 1824 et 1827. Nous ajoutons encore la répression politique vis-à-vis de la préface de Cromwell, de Hugo :

⁶⁴*Ibid.*p. 13.

⁶⁵ Alexis Tocqueville. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris : Editions Flammarion. Collection Folio. 1985, p. 54.

revendiquer la liberté dans l'art, c'est revendiquer du même pas la liberté de la presse, la liberté d'expression, les libertés politiques [...] le poète est en passe de devenir un prophète, guide émancipé de l'Eglise, succédant aux philosophes du XVIIIème siècle, nouveau pouvoir spirituel laïcisé. Le futur romantisme humanitaire, le romantisme social, est en train d'émerger.⁶⁶

Ainsi, l'association entre Libéralisme et littérature devient de plus en plus fréquente, de toutes les tendances idéologiques, avec la prédominance initiale du libéralisme monarchique⁶⁷ puisque « les libéraux sont des républicains potentiels, qui s'accommodent provisoirement de la Monarchie, sous réserve qu'elle soit constitutionnelle. »⁶⁸

C'était le cas de Stendhal, libéral, anti-clérical, sceptique quant au républicanisme, qu'il considérait, ainsi que Tocqueville, comme un régime fondé sur le nombre et l'indifférenciation « où tout le monde se fait policier de chacun, et où la monotonie est assumée. »⁶⁹

Toutefois, le Libéralisme de Stendhal favorisait déjà une attitude critique par rapport à la société moderne en genèse, pendant la Restauration. Cette attitude a motivé un sentiment d'incroyance envers les possibilités propres au Libéralisme : « Stendhal, lui, se défie de la politique, du bonheur législatif, de l'utopie gouvernementale. »⁷⁰

Dans cette perspective, c'est une œuvre qui aborde la société moderne mise en place en France depuis la Révolution française en passant par la Restauration pour parvenir jusqu'à la Monarchie de Juillet (1830-1848).⁷¹ Stendhal a caractérisé cette société comme un espace de dispute entre l'aristocratie et la bourgeoisie en montrant les enjeux d'emprunts idéologiques

⁶⁶Michel Winnock.*Op. cit.* p. 116.

⁶⁷*Ibid.* p. 65.

⁶⁸*Ibid.* p. 66.

⁶⁹*Ibid.* p. 170.

⁷⁰*Ibid.* p. 170.

⁷¹La Monarchie de juillet a été marquée par la chute des Bourbons et par la prise de pouvoir par le membre le plus jeune des Bourbons - Louis-Phillipe. C'était une période confuse, convulsionnée par les revendications croissantes pour participer à la vie politique qui ont abouti à l'écllosion de la Révolution de 1848.

et culturels en quête de l'hégémonie politique. Stendhal a représenté aussi l'interaction entre les deux classes comme un conflit intensifiant leurs attributs négatifs : «la vanité aristocratique s'est étendue au monde bourgeois tandis que l'appétit d'argent de la classe mercantile gagnait le milieu noble [...] elles se doublent par ailleurs de beaucoup de conformisme, d'hypocrisie et de méchanceté. »⁷²

Dans ce sens, Stendhal considérait la société française moderne comme l'espace par excellence imbu de méchanceté et de mesquinerie. Stendhal préférait l'Italie pour son authenticité et *alegresse*. Stendhal a perçu aussi le héros comme le contrepoids de cette société si corrompue. Voici un trait typiquement romantique. Pour Stendhal, le héros et les personnages qui l'appuient sont caractérisés par la pureté, l'authenticité et la passion. Ce cercle des élus s'inspire de Napoléon Bonaparte comme modèle d'énergie et d'indépendance. Il y a ici l'opposition entre une aristocratie du cœur, de l'affectivité et une communauté de lâches, de médiocres qui parviennent à monter dans l'échelle sociale.

En vérité, chez Stendhal, la société moderne a hérité les problèmes de la société traditionnelle, de l'Ancien Régime - la vanité, l'hypocrisie - sans développer les nouveaux attributs des idées démocratiques et libérales. Par rapport à cet aspect, nous pouvons dire que Stendhal a montré une attitude lucide, désenchantée, qui se prolongeait au long du XIX^{ème} siècle, dans le Réalisme et le Naturalisme. C'est l'attitude la plus typique de la Modernité esthétique - le rejet de la Modernité - inspiré, au fond, des idéaux de la Révolution française.

Dans ce sens, les héros de Stendhal s'opposent radicalement à une société corrompue par le choix de l'amour authentique, profond, ce qui les

⁷²Jacques Dubois. *Les romanciers du réel*. Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 197.

amène toujours à rompre avec l'ordre établi. C'est pour cela que ses œuvres sont des romans de formation, des vrais récits de désillusion dont le dénouement est la destruction du héros. Voici un sujet proprement balzacien : la rareté de la vertu et du courage dans la société moderne et le destin tragique du héros :

si l'écrivain les jette finalement dans une issue malheureuse, ce n'est cependant pas pour condamner leurs actions. Ce qu'il dénonce bien davantage est une société trop étroite et trop mesquine pour faire place à leurs aspirations. Si la trajectoire se brise, c'est que le héros ne peut plus supporter l'hypocrisie d'un monde de vanités.⁷³

En effet, motivé par une relation amoureuse intense, impossible dans une société basée sur le calcul et l'hypocrisie, le héros enlève le masque de la corruption et assume une attitude d'affrontement courageux de la société de son temps. Ensuite, il subit l'échec et la mort.

Ce que Stendhal voulait dénoncer c'est la société mise en place par la Restauration qui rendait malheureux et détruisait les individus les plus doués du point de vue intellectuel et moral.

Cette vocation critique de Stendhal sera le début d'une longue lignée qui va passer par Balzac, Flaubert jusqu'au Naturalisme. Cette attitude, récurrente au XIX^{ème} siècle, se caractérisait par la dénonciation de la société moderne et par la conception de la littérature comme mission en quête de la réforme ou de la Révolution. En tout cas, ces écrivains pensaient que la littérature était un instrument de connaissance valable et exacte sur la réalité sociale déterminant des directives pour l'action humaine :

c'est au nom de quoi, face à une société en turbulence, Balzac et Stendhal en appellent à une meilleure gestion des rapports entre classes, Flaubert pointe avec une ironie implacable le pouvoir nivelant de la démocratie, Zola dénonce

⁷³*Ibid.* p. 198.

l'exploitation du prolétariat [...] et tout cela participe d'un art d'engagement qui instaure le roman en interlocuteur de l'Histoire.⁷⁴

Le contexte social critiqué par Stendhal est celui de la lutte entre la bourgeoisie et l'aristocratie, d'une classe moyenne urbaine et rurale en expansion, de l'élargissement du prolétariat urbain entassé dans les espaces urbains de plus en plus serrés. D'où l'accent sur la tension sociale chez Stendhal : «Bref, toute une problématique des positions sociales et du crédit personnel qu'elles confèrent est au centre du romanesque. Elle trouve à s'exprimer de manière dynamique dans des stratégies de mobilité. »⁷⁵

Ainsi, l'œuvre de Stendhal a été pionnière dans le champ du roman, dans la critique directe de la société moderne. Cette attitude s'est intensifiée au fil du XIXème siècle en direction de la caractérisation des aspects les plus prosaïques.

1.3 - Le roman romantique et la question sociale

Depuis 1833, il y a eu le surgissement et la radicalisation progressive d'une quête de la réalité du quotidien et de l'homme. Il s'agissait d'un mouvement de réorientation qui a beaucoup changé le subjectivisme encore hégémonique. Ses origines se trouvent dans la déception due aux conséquences de la Révolution de 1830. Après une courte période de désenchantement, beaucoup des enfants perdus ont tenté de concilier leurs aspirations avec la réalité présente : "ils prétendent, selon la formule de Paul Benichou (Le temps des prophètes) 'définir un horizon au-delà de la réalité, sans la refuser, et se situer en mages, en prophètes."⁷⁶

⁷⁴*Ibid.* p. 150.

⁷⁵*Ibid.* p. 152.

⁷⁶Madeleine Ambrière. *Op. cit.* p. 169.

L'idée selon laquelle le Romantisme était éloigné des problèmes sociaux s'est répandue :

la mission, l'œuvre de l'art aujourd'hui, c'est vraiment l'épopée humaine; c'est de traduire sous mille formes, et dans le drame, et dans l'ode, et dans le roman, et dans l'épique - oui, même dans l'épique redevenue solennelle et primitive au milieu de ses propres personnelles émotions, - c'est de réfléchir et de rayonner sans cesse en mille couleurs le sentiment de l'humanité progressive.⁷⁷

Enfin, le principe crucial du Romantisme social a surgi, ce qui va favoriser un rapprochement de l'homme avec le temps présent et ses problèmes, sous l'influence des idéaux de la Révolution : la liberté, comme toujours, ajoutée à l'égalitarisme, ce qui a intensifié une attitude de rejet de la société moderne en formation qui est marquée par l'injustice et l'exclusion sociale.

Le Romantisme utopique a été élaboré sous diverses formes déterminant un point d'achèvement de la fin de l'histoire dans une société sublimée où l'homme sera plus heureux, développé en ses capacités physiques, intellectuelles et morales. Ainsi, le Romantisme s'opposait aux utopies cycliques, élaborées jusqu'au XVIIIème siècle et aux utopies basées sur l'épiphanie de la raison, propres aux Lumières. Les utopies romantiques peuvent être divisées en deux types : celles du Peuple Nation, évidentes chez Michelet; les utopies sociales de Proudhon et de Fourier.

Dans toutes les utopies romantiques, les écrivains dépassaient l'attitude du premier Romantisme, fondé sur l'évasion vers le moi ou vers l'histoire en proposant une conception prospective, essentiellement volontariste et optimiste pour l'homme et le peuple. Ils condamnaient la société moderne telle qu'elle se constituait au long du XIXème siècle, pleine de guerres de conquête, de misère et de violence, sous l'égide du matérialisme et d'une

démocratie qui ne s'adressait qu'à l'élite. En vérité, les utopies romantiques voulaient mieux comprendre ce qui se passait : " as formulações utópicas românticas confundiam-se com o próprio esforço de, simplesmente, entender e tornar inteligível o mundo real e a nascente sociedade industrial."⁷⁸

Les utopies du Peuple Nation trouvent en Jules Michelet leur expression la plus achevée. Pour lui, la Nation et le Peuple apparaissent comme une totalité organique gérée par la sagesse secrète de l'Histoire. D'où l'intention d'aller les chercher dans chaque aspect de la société et de la culture puisque la Nation exprimait le génie du peuple. En plus, Michelet était confiant en un avenir heureux jamais entièrement achevé, porté par le Peuple dans sa marche ascensionnelle et glorieuse vers la réalisation pleine de la Justice et de la Fraternité. Selon l'auteur, ce serait le printemps des peuples. Ce Peuple Messie était la seule issue d'une société moderne marquée par l'absence de solidarité sociale, par la désagrégation collective, l'isolement et l'indigence spirituelle. Pour cette raison, au milieu des machines, des bureaucraties et d'énormes armées, le salut était la Grande amitié du Peuple, le Messie pluriel, matérialisant l'idéal collectif originaire du bonheur oublié, voire détruit par les forces obscures de l'histoire.⁷⁹

La considération politique du peuple a amené à l'élaboration esthétique de ce qu'on appelle la question sociale grâce à l'expansion de l'industrialisation et de l'urbanisation favorisant une plus grande visibilité des classes laborieuses dans la ville. De même, l'échec de la Révolution de 1830 a mis en doute le libéralisme puisqu'il a montré ses limites face à la radicalisation progressive des conflits sociaux.

⁷⁷Victor Hugo *Apud* Michel Winnock. *Op.cit.* p. 119.

⁷⁸Elias Thomé Saliba. *As utopias românticas*. São Paulo : Estação Liberdade, 2003, p. 58.

⁷⁹*Ibid.*58.

D'où le surgissement de l'autre manifestation du Romantisme social : les utopies sociales. Il faut d'abord rappeler que le saint-simonisme, fondé sur la défense de la monarchie industrielle voulant mettre fin au régime féodal et théologique était un signe du relatif épanouissement du Libéralisme à cause de son indifférence aux problèmes liés au monde du travail. Nous citons l'exemple de la technique et de la distribution de la richesse. Le socialisme de Charles Fourier a été encore plus incisif en ce qui concerne les apories de la société moderne en formation. C'est pourquoi il analysait ses problèmes les plus graves comme la perte de l'humanité dans le monde du travail, la concentration croissante de richesse et du pouvoir dans le nouvel ordre industriel en formation. Selon Charles Fourier, « le monde civilisé réprime les passions; le monde d'harmonie va les employer, les libérer, les combiner.»⁸⁰ Pour cette raison, il a proposé une nouvelle organisation industrielle basée sur l'autogestion et la propriété partagée des moyens de production en démontrant la pertinence d'un travail susceptible de favoriser la libération des désirs et la satisfaction des nécessités les plus profondes de l'homme...

Ces auteurs-là expriment bien l'imaginaire de la question sociale s'inspirant d'une autre valeur de la Révolution française : l'égalité. Par conséquent, ils ont essayé d'éliminer à la fois les structures économiques et politiques de la société moderne ainsi que les traits les plus typiques de la société traditionnelle pour mettre en oeuvre une Modernité plus authentique, conforme aux idéaux de la Révolution. C'était déjà l'avènement de la pensée républicaine et socialiste, inspirée de Rousseau et du Romantisme. Le Socialisme, par exemple, était fondé sur la croyance en l'opposition entre l'individu et la Civilisation corruptrice empêchant la concrétisation du Bien, du Bonheur et de la Beauté.

⁸⁰Michel Winnock. *Op.cit.*p. 179.

Dans le domaine de la Littérature, la question sociale a été traitée dans le roman populaire selon différents degrés de radicalité sous l'influence directe du Républicanisme et du Socialisme. Nous prenons l'exemple d'Eugène Sue, influencé par Charles Fourier.⁸¹

Selon Lamartine, le roman populaire consiste à de "simples histoires vraies et pourtant intéressantes, prises dans les foyers, dans les mœurs, dans les professions, dans les familles, dans les misères, dans les bonheurs, et presque dans le langage du peuple lui-même."⁸²

Le roman populaire s'est manifesté par le roman feuilleton⁸³, utilisé par Balzac, Victor Hugo⁸⁴ et George Sand, dans les romans *Le Meunier d'Angibault* et *La Mare au Diable* qui visaient à caractériser les classes populaires, incluant la paysannerie, de façon pittoresque et naïve sans pour autant critiquer les problèmes sociaux. Dans ces œuvres, les problèmes propres à la vie moderne restaient partiellement dans l'ombre et les souffrances des classes les plus humbles étaient présentées comme des obstacles individuels ne demandant que la compassion chrétienne. Nous y constatons la limitation de la perspective romantique qui ne voyait le réel

⁸¹Le roman populaire a subi l'influence du roman historique qui a essayé de faire revivre la réalité socio-économique. C'était la contribution de Walter Scott. Cette quête d'une vérité historique a fini par motiver la quête de la vérité sur la société moderne dans le roman du XIXème siècle. L'une des conséquences a été précisément le surgissement du roman populaire ou social qui cherchait la caractérisation de la société moderne. En vérité, l'intérêt pour le roman historique, lié à un patriotisme exalté et à la tentative de quête des origines de la Nation, avait favorisé le surgissement d'une volonté de comprendre et d'expliquer la façon d'être la plus profonde de la société : "mais ce qui représente un fait exceptionnel, c'est qu'à cette date, la rencontre du roman et de l'histoire qui provoque une floraison de romans historiques, engendre un renouvellement des deux genres, une conception du roman total et de l'histoire- résurrection, caractéristiques du XIXème siècle. Le refus de l'histoire- bataille, le choix de la peinture des mœurs, la soif des sujets nationaux, apportant le souci du vrai, rapprochent le roman du réel et l'histoire de la vie, du quotidien. (Madeleine Ambrière.*Op.cit.* p102).

⁸²Lamartine *Apud* Colette Becker. *Le Roman*. Paris : Editions Bréal, 1996, p.188.

⁸³Le roman-feuilleton a surgi à partir de 1836, avec l'oeuvre d'Alexandre Dumas père, d'Eugène Sue mélangeant des types divers de roman : le roman d'aventures et le roman historique, entre autres. C'était le cas de ces romans : *Les Trois Mousquetaires* (1844); *Le Comte de Monte-Cristo* (1844). Le roman feuilleton se caractérise par une mécanique dramatique très simple, centrée sur une multiplicité de péripéties simultanées qui cherchaient à émouvoir le lecteur.

qu'à travers les idéaux et les sentiments, ce qui l'a empêchée de reconnaître véritablement les distorsions et injustices de la société.

Malgré cela, les romans sociaux d'Eugène Sue et Alexandre Dumas ont détecté à leur manière les maux sociaux. Dans ces romans, il y avait toujours la figure d'un justicier dans une grande ville, prêt à secourir et venger les victimes innocentes.

C'est dans le roman populaire et social que s'est esquissée une attitude esthétique tout à fait originale : l'idée d'un roman sur le Peuple et destiné à lui.⁸⁵

La question sociale commençait à se manifester dans le roman, avec un mélange de compassion, de peur et d'intérêt pour les classes dangereuses, ce qui graduellement s'est radicalisé jusqu'à la dénonciation de la misère, reconnue comme l'un des plus graves sous-produits de la société moderne. En effet, après la déception de la Révolution de 1830 et de la démonstration progressive des limites du Libéralisme politique, les tendances idéologiques du Republicanisme et du Socialisme, fondées sur la quête de l'égalité sociale, se sont répandues.

Dans les romans de Victor Hugo, une nouvelle phase s'ouvre, inspirée du républicanisme et de l'humanitarisme, où les recettes du roman populaire ont été élevées à une forme supérieure de réalisation esthétique. Il n'y avait plus l'attitude d'évasion parce qu'on prônait l'engagement politique afin d'améliorer

⁸⁴Le roman-feuilleton a été créé par Émile de Girardin, dans la décennie de 1830, obtenant des tirages croissants.

⁸⁵ Le Peuple y a été représenté d'une façon originale dans le cadre de la littérature française. Il faut rappeler que le Peuple y apparaissait dès le Moyen Age. Dans les *fabliaux*, par exemple, il y avait toujours la présence de paysans et d'ouvriers... Néanmoins, le Peuple était encore représenté selon les règles de la comédie burlesque. Avec le surgissement et l'expansion de la société moderne et la destruction progressive d'une société d'ordres, le Peuple est devenu un acteur politique à part entière, avec des prétentions légitimes de participation politique dans les villes et les campagnes. D'où son entrée décisive dans le domaine de la littérature, sinon comme auteur, au moins comme protagoniste et destinataire. Nous en avons déjà parlé à propos du roman populaire : c'était un roman sur le peuple et qui s'adressait à lui.

la société⁸⁶. C'est le cas des *Misérables*⁸⁷. Voici la marque, dans une œuvre relativement tardive du Romantisme français, de la pensée des Lumières, tributaire de la Grande Révolution, avec la présence d'une autre valeur, jusqu'ici un peu oubliée : l'égalité.

Nous comprenons alors que *Les Misérables*, imprégné de moralisme chrétien, a été considéré par la critique de l'époque comme la manifestation d'un véritable sans-culottisme littéraire, comme une œuvre révolutionnaire qui prétendait renverser l'ordre social en vigueur. En fait, Victor Hugo y a peint des tableaux des misères de son temps en dénonçant l'oppression des femmes et des enfants... Ayant un élan émancipateur et humaniste, sensible aux drames des classes inférieures, l'œuvre a obtenu un immense retentissement :

réservant la priorité à un personnage de surhomme escorté de son double malfaisant, jouant de l'idéologie pathétique de la faute et de la Rédemption, portant toute représentation à une incandescence mythique, le roman s'inscrit dans un autre registre.⁸⁸ Enfin, *Les Misérables* est une œuvre qui englobe les aspects les plus critiques de Victor Hugo envers la société moderne⁸⁹.

Nous y trouvons l'opposition entre le Bien et le Mal, la dénonciation de l'exploitation de l'homme, de la femme, de l'enfant, de la solitude de l'individu dans la grande ville moderne, de l'exclusion sociale et de l'indifférence.

Il est intéressant d'observer l'affinité secrète des romantiques avec la littérature du réel qui s'y oppose : l'hostilité de deux tendances esthétiques à la

⁸⁶En effet, Victor Hugo se lie à un républicanisme modéré depuis 1848 : « je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère [...] l'instruction primaire obligatoire, c'est le droit de l'enfant. » (Victor Hugo *Apud* Michel Winock. *Op.cit.* p. 355.)

⁸⁷ Victor Hugo. *Les Misérables*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

⁸⁸ Jacques Dubois. *Op.cit.* p 209.

⁸⁹« Oui, une société qui admet l'enfer, oui, une humanité qui admet la guerre, me semblent une société, une religion et une humanité inférieures, et c'est vers la société d'en haut, vers l'humanité d'en haut et vers la religion d'en haut que je tends : société sans roi, humanité sans frontières, religion sans livre. Oui, je combats le prêtre qui vend le mensonge et le juge qui vend l'injustice. Universaliser la propriété (ce qui est le contraire

société moderne. Cette attitude résulte de la permanence, durant le XIX^{ème} siècle, des idéaux libéraux et démocratiques de la Révolution de 1789. C'est pourquoi nous devons rappeler le fait que la Révolution de 1848 - décisive pour la formation de la génération réaliste - est, au fond, une héritière de la Révolution de 1830, qui a tant marqué les romantiques.

En outre, les romantiques et réalistes ont réagi également aux avancées désastreuses de la Modernité en France :

l'économie française se transforme à mesure que s'amorce la révolution industrielle. Mais le progrès économique creuse l'écart entre les riches et les pauvres, entre les régions plus ou moins développées, entre la France rurale et la France urbaine, entre la Province et Paris. La contestation grandit contre l'évolution conservatrice du pouvoir. La crise agricole, les difficultés financières d'une économie en voie d'industrialisation, quelques scandales dans les milieux politiques, précipitent la Monarchie de Juillet dans la Révolution de février 1848.⁹⁰

Ainsi, depuis 1830, l'insatisfaction du Peuple, des artistes et des intellectuels s'est intensifiée en raison de l'ascension progressive de la grande bourgeoisie des affaires au Pouvoir politique. En ce qui concerne les écrivains, il faut souligner qu'ils ont été relativement exclus du Pouvoir, ce qui a provoqué leur opposition féroce à tous les régimes politiques du XIX^{ème} siècle en traversant le Second Empire et la III^{ème} République.

Cette exclusion séculaire des intellectuels et artistes du Pouvoir politique explique une caractéristique apparemment paradoxale de la Modernité esthétique, à savoir, l'hostilité à la bourgeoisie et le rejet de son matérialisme au nom des valeurs de liberté et d'égalité, propres à la Révolution française,

de l'abolir) en supprimant le parasitisme, c'est-à-dire arriver à ce but : tout homme propriétaire et aucun homme maître. » (Victor Hugo *Apud* Michel Winnock. *Op.cit.* p. 408).

⁹⁰Madeleine Ambrière. *Op.cit.* p.133.

des valeurs de la Religion ou de la Science, ce qui a favorisé l'élaboration et la diffusion de tendances humanitaires plus ou moins utopiques.

Dans ce sens, les romantiques essayaient de s'opposer au style de vie et aux valeurs bourgeoises : "on oubliait dans les fêtes, les orgies, des excentricités joyeuses, la tristesse et le matérialisme du siècle, son goût de l'utile."⁹¹ Enfin, l'artiste et les bourgeois sont devenus des pôles antithétiques où l'artiste cherchait à se distinguer d'une façon radicale du bourgeois par le moyen de l'excès au niveau du comportement, du style et des thèmes. Cette aversion s'est prolongée dans la littérature du réel, sinon au niveau des comportements, au moins dans l'écriture.

1.4 - La position originale d'Honoré de Balzac envers la société moderne

Balzac appartenait aussi à cette lignée anti-bourgeoise, sans se lier absolument au parti de la liberté. Balzac a donc montré une attitude originale en mélangeant la défense de l'Ancien Régime et la critique sociale de la bourgeoisie.

Il est vrai que Balzac a été, au début, un libéral modéré, encore monarchiste, sans sympathies pour le parti contre-révolutionnaire. Il faut pourtant souligner le fait qu'il a déjà une vocation politique bien marquée : « je veux le Pouvoir en France, et je l'aurai ». ⁹²Par conséquent, il a tenté d'être élu dans les élections de 1831 et a réalisé *L'enquête sur la Politique des deux Ministères*. Son activisme politique a abouti à la parution de *La Revue parisienne* en 1840, avec Armand Dutacq.

⁹¹Madeleine Ambrière. *Op.cit.* p.133.

⁹²Honoré de Balzac. Lettre à Mme Hanska *Apud* Michel Winnock. *Op.cit.* p. 199.

Bien qu'ayant été influencé par cette frustration politique, Balzac a été poussé à ce revirement idéologique puisque l'augmentation de l'exclusion sociale et de la misère avaient déjà montré les limites du libéralisme politique. D'une part, il y avait l'émergence de la question sociale. De l'autre, il y avait les événements déclenchés par la Révolution de 1830 comme la ligne de partage des eaux du commencement de la crise du libéralisme politique en France.

Par la suite, la gauche socialiste et républicaine qui venait de surgir et la droite légitimiste ont convergé vers l'opposition à la société moderne, bourgeoise⁹³, à son style de vie, à sa domination progressive dans l'État :

la royauté est en France l'expression de la bourgeoisie, la Cour s'est faite bourgeoise, elle a flatté sa mère, elle a oublié le père : le peuple, qui devait être son point d'appui contre la bourgeoisie comme il le fut entre les mains de Louis XI, contre la féodalité. Aujourd'hui, il y a une féodalité d'argent, les banquiers sont des hauts barons, la bourgeoisie menace.⁹⁴

En résumé, nous constatons l'une des caractéristiques principales de la littérature française au XIX^{ème} siècle : l'hostilité à la société moderne. Ce rejet a été dû à la défense des valeurs de la Révolution Française. D'abord, la liberté; ensuite, l'égalité...Il arrivait aussi que le rejet de la société moderne – la civilisation bourgeoise en train de se former – partait de tendances politiques conservatrices, attachées aux valeurs et structures sociales et politiques de l'Ancien Régime. C'était le cas de Balzac. D'où la nécessité de

⁹³« L'attention nouvelle portée à la question ouvrière esquisse un rapprochement entre l'extrême droite et l'extrême gauche; elles ont le même ennemi, le pouvoir d'une bourgeoisie qui n'est plus présentée majoritairement comme en 1789 par des hommes de loi et des lettres, mais par de négociants, des industriels, des banquiers Les socialistes veulent reconstruire la société sur des bases de l'égalité; leurs utopies varient, mais ils placent leurs espérances dans l'avenir. Les légitimistes dont Balzac se fait le porte-parole, ne voient de solution que dans le retour d'un âge d'or, dont le principe d'autorité et le respect de la religion sont les fondements. » (*Ibid.* p. 207)

⁹⁴Honoré de Balzac *Apud* M. Winnock. *Op.cit.* p. 201.

mieux comprendre ce phénomène d'insatisfaction profonde des intellectuels en face de la nouvelle société...

En effet, cette attitude résultait d'une interprétation pessimiste des conséquences de la Révolution, mises en oeuvre pendant le XIX^{ème} siècle, élaborées avec des références intellectuelles et éthiques nées de la propre Révolution. Il convient aussi de ne pas oublier l'autre facteur déterminant, à savoir, la prétention des intellectuels et artistes au Pouvoir et leur relative exclusion politique (ce fait existe aussi dans la Littérature brésilienne du XIX^{ème} siècle, comme nous verrons plus loin). Sinon, pourquoi Balzac dirait-il « que la Cour ignore les hommes supérieurs, ne voyant pas de combien d'esprits universels la France est pourvue, patrie par excellence des écrivains. »⁹⁵?

Pour cette raison, Balzac a mis l'accent sur la caractérisation et la critique de la société moderne en se détachant comme un auteur important du roman total et du roman social. Dans le premier cas, Balzac s'est éloigné du modèle minimaliste de Stendhal basé sur la dissection d'un microcosme, pour aborder toutes les strates sociales en cherchant une image intégrale, polycentrique, de la société de son temps. Balzac a construit donc un univers hiérarchisé, complexe et cohérent en englobant aussi les diverses couches sociales y compris le peuple.

Dans ce sens, Balzac a plongé profondément dans la vie commune, quotidienne, en rehaussant les figures prosaïques du bourgeois, du commerçant, du paysan, du prêtre, et de la bonne. La Modernité esthétique chez Balzac s'est manifestée dans sa quête d'un art du temps présent.

Balzac a été le premier dans la littérature du réel, à partir des méthodes historiques et positives à viser à mieux rendre compte de la société moderne

en genèse. Balzac en a élaboré donc un tableau large et complexe par rapport aux aspects sociologiques et géographiques en englobant la Province et Paris, la ville et la campagne, une multiplicité de strates sociales (bourgeois, aristocratie, paysannerie) et de cercles professionnels (le milieu du commerce, des activités bancaires, de la spéculation, de l'imprimerie, le milieu littéraire, entre autres). I

Il s'agit d'un univers romanesque construit selon le principe de l'expansion et de l'ubiquité à partir de dons supérieurs de l'observation et d'une interprétation approfondie, d'ordre métaphysique, à propos de la société de son temps et de la condition humaine.

Tout en s'intéressant à la vie privée, Balzac a élaboré un ensemble d'œuvres, intitulées *Scènes de la vie privée*, qu'a suivi, en 1837, une autre série - *Scènes de la vie en province*. Il a esquissé progressivement la structure de la *Comédie Humaine* divisée selon des critères de *locus*, d'activité professionnelle et de type d'approche. On cite le cas d'Etudes *stylistiques et d'Etudes philosophiques*.

L'analyse de la vie moderne a été réalisée par le moyen d'un système centré sur une spatialisation extensive de la matière romanesque, d'où l'emploi abondant de la description spatiale, ce qui rapprochait l'espace géographique et l'espace sociologique. Dans ce sens, une région géographique se connectait, par exemple, à l'activité d'un groupe social : "c'est pour mieux caractériser chacun de ces lieux, pour mieux faire comprendre les raisons qui l'empêchent de communiquer avec les autres, pour mieux souligner la multiplicité correspondante de ces sortes de prisons."⁹⁶

⁹⁵Honoré de Balzac *Apud* Michel Winnock *Op. cit.* p 201.

⁹⁶Henri Lemaitre. *Du Romantisme au Symbolisme : l'âge des découvertes et des innovations (1790-1914)*. Levallois-Perret : Pierre Bordas & filo éditeurs, 1982, p. 238.

L'espace de Balzac est précisément un espace moderne - destiné à détruire les rêves et les aspirations de grandeur des personnages en favorisant leur corruption progressive. Idem pour les sentiments : l'amour vrai devient vil ou est rendu impossible.

La représentation négative de la société moderne était donc une sorte de dissection des passions inférieures : "l'extension de l'espace romanesque est l'inscription dans l'œuvre de l'expansion correspondante des forces dévastatrices issues de la nature humaine mais incarnées dans les réalités spécifiques de la vie moderne."⁹⁷

Cette caractérisation de la vie moderne ne voulait pas copier le réel. Au contraire, elle se fondait sur un imaginaire original. C'était seulement à travers la fécondation d'une perspective affective et philosophique uniques et de l'observation perspicace que Balzac a produit un univers si puissant et d'une ampleur si considérable.

En vérité, l'imaginaire balzacien contenait des éléments modernes et non modernes. D'abord, il présentait, des références naturalistes et positivistes. Nous définissons Naturalisme comme une orientation taxinomique, propre à la Biologie du XVIIIème siècle⁹⁸, qui lui a donné la tendance à classer les caractères en groupes après avoir réalisé des analyses détaillées des phénomènes semblables. Dans cette perspective, les groupes sociaux étaient envisagés comme des espèces biologiques qui incarnaient certains attributs.

Cette référence naturaliste n'a pas exclu l'adoption d'une perspective mystique, symbolique - non moderne - inspirée de l'œuvre de Swedenborg. Tout en s'attachant à l'idée de l'évolution spirituelle, Balzac a créé une sorte de hiérarchie transhistorique qui subsistait même en face des impératifs de

⁹⁷*Ibid.* p. 247.

⁹⁸Les auteurs les plus importants étaient Cuvier; Geoffroy Saint-Hilaire, entre autres.

transformations sociales propres à la société moderne dont la caractéristique principale était le Capitalisme en expansion :

cette organisation résulte en effet de la superposition de deux ordres : l'ordre naturel et social déterminé par l'évolution des 'espèces sociales', incarné dans les 'types', manifesté par l'expansion et l'affrontement des forces individuelles et collectives; et de l'ordre spirituel déterminé par la structure de 'l'échelle des Êtres', incarné lui aussi dans les types de caractère angélique ou pré angélique - les hommes et les femmes exceptionnels, les créateurs de génie.⁹⁹

Il faut encore signaler que ces êtres supérieurs s'opposaient à la société moderne où il n'y avait que les espèces les plus basses. Dans ce sens, elle était perçue comme une nature hostile, animale où la règle de survie était la destruction des autres. L'attitude de fuite balzacienne, typiquement romantique, sinon symboliste, cherchait dans les régions spirituelles - non-sociales et non matérielles – un refuge aux intempéries d'une société inclémente. En fait, plusieurs cercles évolutifs qui composaient cette société formaient une échelle qui évoluait à partir des espèces les plus basses qui se battaient dans un espace infernal : " les ambitieux politiques ou littéraires, les femmes du monde, les bourgeois et les commerçants."¹⁰⁰ Nous remarquons que ces types sociaux les plus inférieurs étaient précisément les plus représentatifs de la société moderne...

Les passions et instincts étaient attachés aux espèces sociales d'une façon déterministe en évoluant jusqu'aux formes plus spiritualisées. Telle évolution se reflétait dans un mouvement de l'ascension sociale, matérialisé dans une manière propre d'occupation de l'espace urbain ou privé. De façon symptomatique, l'espèce la plus évoluée était l'aristocratie - une catégorie sociale pré moderne. Par contre, l'un des groupes les plus en retard se trouvait dans le troisième cercle social :

⁹⁹*Ibid.* p. 257.

¹⁰⁰*Ibid.* p. 258.

espèce de ventre parisien, où se digèrent les intérêts de la ville où ils se condensent sous la forme dite affaires, se remue et s'agite par un âcre et fielleux mouvement intestinal, la foules des avoués, médecins, notaires, avocats, gens d'affaires, banquiers, gros commerçants, spéculateurs, magistrats.¹⁰¹

À part les aristocrates, les seuls types de personnes qui se sauvaient des cercles de l'enfer étaient les créateurs de génie. Le mythe romantique du grand homme est clair chez Balzac. Il le plaçait presque toujours dans des endroits fantasmagoriques, surnaturels, parce que la société moderne lui était étrangère. Ce dispositif narratif est déjà bien connu chez Balzac où les personnalités sont coextensives à leurs milieux.

Ainsi, l'entourage des hommes et des femmes de génie devenait inconcevable, immatériel pour mieux manifester leur nature la plus profonde : spirituelle. Voici une marque romantique chez Balzac puisqu'en lui entre en conflit parfois le Pouvoir de l'esprit et celui de la matière. Il faut encore ajouter que, dans la société moderne, cette matière était l'argent : "plus largement, le roman balzacien se construit le plus souvent autour du thème, explicite ou implicite, de l'affrontement entre le pouvoir de l'argent et le pouvoir de l'esprit et du cœur."¹⁰²

Le grand sujet de l'œuvre de Balzac peut être considéré comme l'exclusion des créateurs de génie dans le monde social et politique en montrant la dissociation entre le monde de l'esprit et la société - entre le Corps et l'Esprit. Voici l'éthique chrétienne déguisée en argument laïque aboutissant à une condamnation âpre de la société moderne... Cette impasse n'était, pourtant pas, absolue, puisqu'il était possible de détruire les contraintes sociales à travers le déclenchement de la volonté de pouvoir des individus

¹⁰¹ *Ibid.* p. 261.

¹⁰² *Ibid.* p. 269.

supérieurs. Nous constatons une sorte d'individualisme essentiellement moderne chez Balzac...

Enfin, le moderne et le pré moderne s'agglutinent dans la littérature du réel...Balzac, par exemple, rejetait la valeur de l'égalité sociale en faveur de la défense d'une société d'ordres. Il s'agit d'un nostalgique de l'Ancien Régime. Balzac s'inspirait, donc, de la société traditionnelle de l'Ancien Régime pour dénoncer les problèmes sociaux les plus graves de la société de son temps :

S'il peint la société moderne en mettant l'accent sur les facteurs de désorganisation et d'anarchie, c'est parce que cette société moderne se caractérise par son inaptitude à fonder une hiérarchie sociale authentique; partout règne au contraire l'inauthenticité, dans les cœurs, dans les mœurs, dans les institutions.¹⁰³

Il s'agissait de dénoncer l'annihilation des personnes mise en œuvre dans la société moderne, pour mieux décrire ses causes et effets en proposant une réforme pour instituer le gouvernement des êtres d'exception. Balzac puisait donc dans les deux piliers de l'Ancien Régime - la Religion et la Monarchie - en ajoutant des aspects semblables à la République platonique des rois philosophes pour définir son alternative utopique à la société moderne imprégnée par la dialectique de l'inférieur et de l'angélique.

¹⁰³*Ibid.* p. 272.

Chapitre 2 - Le rejet de la société moderne dans le roman réaliste et naturaliste

2.1 - L'échec de la Révolution de 1848 et le Réalisme

L'œuvre de Balzac est à la fois une annonce et un symptôme. À partir de là, nous constatons la coïncidence entre une forme romanesque et la texture fondamentale d'un moment historique : l'avance du Positivisme dans le champ des arts, avec l'intensification de la conception de la mission sociale de l'artiste vis-à-vis de la société, vu comme une sorte de démiurge, comme un savant capable de dévoiler ses blessures cachées, de proposer des panacées pour les guérir, calqué sur les idéaux de la Révolution. C'est un trait caractéristique des écrivains français qui a traversé plusieurs tendances esthétiques au XIX^{ème} siècle.

Une autre facette de ces écrivains-là était l'intense sentiment anti-bourgeois... C'est la Révolution de 1848 qui l'a radicalisé en matérialisant des conséquences permanentes dans la littérature française durant tout le XIX^{ème} siècle. À partir de là, la plupart des intellectuels étaient aux côtés du Peuple, en s'opposant aux bourgeois.

En fait, c'est une révolution où le Peuple a atteint un haut niveau de participation politique en se rapprochant, dans cet aspect, de la Révolution Française puisqu'elle a réuni des couches sociales différentes, comme le prolétariat urbain, le "lumpen", la petite et la grande bourgeoisie, les intellectuels. Tous ces groupes sociaux étaient dressés contre le mercantilisme, la corruption et avaient pour but la constitution d'une république fraternelle et généreuse, destinée à la matérialisation de la félicité

universelle. Surtout, le Peuple a été glorifié comme le principal sujet politique:

plus vaguement, l'exaltation du peuple fournissait une mystique de substitution à des esprits que la croyance dans le dogme avait désertés. Dès 1831, dans un essai intitulé *La Politique rationnelle*, Lamartine ne demandait-il pas que le pouvoir fût confié à l'homme providentiel, qui saurait accomplir le programme appelé par l'époque 'évangélique' que, selon lui, l'humanité vivait, en réalisant dans le domaine politique et civil l'égalité instaurée par le Christ devant Dieu?¹⁰⁴

Le Peuple y serait perçu comme la conscience de la société, la souveraine expression de la Justice.

Cette utopie séculaire s'est montrée, finalement, impossible, dans la société moderne. En fait, les idéaux de 1848 d'une société sans tensions étaient une illusion qui ne pouvait pas durer. Les élections en avril ont rempli l'assemblée d'une majorité écrasante de républicains modérés - les républicains de l'avenir - effrayés, ainsi que les électeurs par le spectre de 1793. Contre eux, les mouvements sociaux ne pouvaient rien, en convulsionnant la ville, avec leur rêve d'une république sociale égalitaire. Finalement, a eu lieu l'élection de Louis Napoléon Bonaparte à la présidence de la République, en marquant l'inéluctable déclin des idéaux révolutionnaires : "en Lui périt plus largement l'image du poète-roi. L'expérience amère muait en vaine rhétorique le discours politique qu'avait inspiré un Romantisme trop vaguement idéaliste et généreux. L'ère du Réalisme est venue, dans la Cité comme en Littérature."¹⁰⁵

Dans cette perspective, nous pouvons dire que la Révolution de 1848 avait favorisé l'intensification d'une esthétique anti-bourgeoise. En raison de la censure, cette esthétique a été tellement masquée qu'elle est passée

¹⁰⁴ Madeleine Ambrière. *Op.cit.* p. 315.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 317

inaperçue pour le public et a marqué le début du Réalisme. Ainsi, le trauma d'une révolution qui avait écrasé la valeur révolutionnaire de l'égalité a été refoulé socialement en se manifestant d'une façon indirecte, déguisée, dont la compréhension exacte demande la reconstitution du contexte sémantique de l'époque. En somme, l'apparente dépolitisation et esthétisation de la littérature des années immédiatement postérieures à la Révolution nécessite d'être revue à partir d'un nouveau regard qui reprenne la Révolution de 1848 sous l'influence toujours vivante de la Grande Révolution.

L'adoption d'un nouveau code de déchiffrement aiderait à dévoiler l'expérience refoulée par le trauma et la censure politique.¹⁰⁶

En vérité, l'abordage de l'inconscient, du quotidien immergé dans l'ennui, de la sexualité, de l'instinct de mort qui caractérise naturalistes et réalistes, était vraiment la pierre de touche d'une esthétique anti-bourgeoise née des valeurs avortées de la Grande Révolution dans l'échec de la Révolution de 1848 et de la Commune de Paris, en 1871. Le regard féroce envers la bourgeoisie de la plupart des écrivains, était celui d'un intellectuel blessé qui montre dans ses œuvres marquées par la mélancolie, l'ennui, la violence et l'érotisme malsain, le souvenir du Mal – la malaise d'une civilisation fondée sur la répression de ses meilleures valeurs, brûlées dans la fureur destructrice des journées de juin, dans un quotidien monotone, dépourvu de sens.

À partir du sentiment de l'impossibilité de la Révolution dans une société déjà corrompue, apparaissent pour la première fois en tant que tendance

¹⁰⁶«como lhes é proibido, dali em diante e por longo período, tomar partido, atacar abertamente a sociedade da Restauração e o Novo Império, exprimir às claras o seu luto pela liberdade perdida, a sua compaixão pelo povo miserável e derrotado, os escritores se vêem, enquanto permanecem no país a fim de seguir a carreira literária, literalmente relançados sobre si mesmos, sobre seu próprio mundo privado. E, então, estes desdenhadores dos burgueses descobrem que a melancolia da impotência pode tornar-se uma força literária produtiva, um alento para o rigorismo estético e intelectual, que, concentrando-se ostensivamente no mundo interior dos sujeitos isolados, é capaz de pôr a descoberto as relações secretas (ou as correspondências entre o universo pessoal reduzido ao silêncio e o universo político a ser reduzido ao silêncio.»(Dolf Oehler. *O Velho*

esthétique, l'une des attitudes de la Modernité esthétique : l'art du réel, celui du Réalisme, intéressé par la caractérisation la plus neutre, impassible, des problèmes de la société, et celui du Naturalisme, centré sur la dénonciation et tentative de guérison des maux sociaux.

C'était le cas, par exemple, de Gustave Flaubert.

Il faut préciser que le Réalisme a été un mouvement esthétique qui s'est propagé dans les arts plastiques et dans la littérature à partir de 1848 en influant sur les matrices fondamentales de l'Esthétique naturaliste qui s'est imposée jusqu'au début du XX^{ème} siècle¹⁰⁷.

Le Réalisme s'est caractérisé, donc, par l'intention de réaliser une œuvre plutôt utile que belle. Ainsi, l'idée du beau a été remplacée par l'intérêt philosophique et scientifique d'exprimer la vérité sur le monde.

Quel est-il ce monde ? Il s'agit de la société moderne, née des décombres de l'Ancien Régime. L'Art a acquis donc la vocation pédagogique de diffuser

mundo desce ao inferno : auto-análise da Modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. São Paulo : Companhia das Letras, São Paulo, 1999, p. 23).

¹⁰⁷En vérité, dans la tradition littéraire française, le Réalisme a ses origines dans un grand mouvement analytique et expérimental au XVIII^{ème} siècle, aboutissant à l'œuvre de Balzac et de Stendhal. Le terme réalisme désignait un type de rapport avec la réalité extérieure qui s'opposait à l'idéalisation romantique et au beau transcendant propre au Classicisme car il défendait une définition stable du réel, considérée comme une dimension extérieure, directement accessible à la perception. Le Réalisme portait aussi une toute nouvelle attitude esthétique envers la réalité, intéressée à sa vraisemblance et non à sa beauté. Bien que le Réalisme soit aussi une tendance transhistorique dont les traits pouvaient déjà être trouvés dans la littérature classique, on considère aussi le Réalisme comme une tendance esthétique né au XIX^{ème} siècle, constituée en réaction à l'échec de la révolution de 1848. (Eric Auerbach. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 2002). Il s'agit de l'art possible dans une époque de désenchantement avec la Civilisation bourgeoise et de réfutation de ses valeurs éthiques, esthétiques et politiques. En même temps, c'est un art caractéristique d'une période marquée par le développement considérable du Capitalisme, avec l'accroissement de l'urbanisation et des inégalités sociales. Le Réalisme est aussi connecté à l'expansion de la Science et de la Technique, manifestée dans les sciences émergentes telles que l'Histoire, la Paléontologie et la Sociologie. En outre, le Réalisme a entretenu des rapports avec la presse, marquée par la diffusion croissante de la Technique dans la sphère de la production et de la distribution de biens symboliques. Ce dernier aspect ne peut pas être déconsidéré puisque le surgissement d'une littérature liée à la réalité sociale et psychologique résultait aussi de l'avènement d'une littérature créée à l'échelle industrielle.

pour un grand public le résultat de ses analyses de la société, pour "démonter les mécanismes, percer les apparences"¹⁰⁸.

Pour cette raison, le Réalisme a assumé parfois la conviction relativiste selon laquelle chaque perspective de monde peut atteindre une dimension de la vérité,¹⁰⁹ ce qui nuance plus les prétentions objectivistes du Réalisme, propres de sa doctrine déclarée.

Il faut souligner que la Modernité esthétique du Réalisme se manifestait dans un autre aspect, à savoir, celui de la conception anthropologique selon laquelle l'homme se révèle comme un corps, imbu des instincts, des vices et des passions corporelles. Dans cette perspective, l'homme n'était ni un esprit rationnel, comme dans la tradition classique, ni l'émotion sublimée, comme chez la plupart des auteurs romantiques.

Cette anthropologie d'extraction réaliste restera dans le Naturalisme en se liant à l'expression d'un régime de pulsions qui exprimait beaucoup du diagnostic pessimiste de ces écrivains à propos de la société moderne. C'est pourquoi le Réalisme et le Naturalisme définissaient l'homme à partir de sa dimension corporelle, matérielle, sexuelle, instinctive, ce qui le condamnait

¹⁰⁸ Colette Becker; Jean Bessière. "Le Réalisme". In : J.Bessière; E. Kuschner; R.Mortier; J.Weisgerber. *Histoire des poétiques*. Paris : PUF, 1997, p.336.

¹⁰⁹ Cet aspect révèle un trait caractéristique de la matrice réaliste et naturaliste : le hiatus entre la doctrine positiviste et l'écriture littéraire. Alors que les réalistes ont défendu la prétention de copier la réalité, en insistant sur l'enquête de myriades de petits faits de la vie quotidienne, ils ont soumis toute cette discipline de production des documents à une volonté de style, d'extériorisation d'une vision de monde. En un mot, à une métaphysique. Ainsi, nous pouvons considérer que le paradigme réaliste, comme le Positivisme dont il s'inspire, s'est fondé sur l'illusion épistémologique de l'appréhension de la vérité empirique sur le réel. Il faut encore ajouter que la facette illusionniste propre au Réalisme a commencé à être démontrée par R. Jakobson : "ce qu'impliquait la démonstration du poéticien était avant tout que le Réalisme, fondé sur un vraisemblable illusoire, relevait comme toute autre esthétique d'une convention." (Jacques Dubois. *Op.cit.* p. 34). Ensuite, l'application de la Linguistique à l'étude des textes littéraires a engendré les transformations des conceptions sur le langage littéraire. Dans cette perspective, la Langue passe à être vue comme un code arbitraire, inscrit dans l'ordre de la convention. Ainsi, la dimension non- référentielle de la littérature est affirmée en postulant que le discours littéraire ou poétique est enfermé dans sa propre signification : "Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans les dictionnaires." (*Ibid.* p. 35.)

au malheur ou à la destruction dans la société moderne caractérisée par la répression des désirs. D'où la préférence pour le sujet de la passion frustrée, détruite. En effet, l'amour vrai serait incompatible avec un ordre social toujours en proie à la maîtrise paralysante des tendances anarchiques. Pour cette raison, le héros excessif est un intrus durement puni. Nous constatons donc que l'écriture réaliste et naturaliste n'est pas une écriture de bonheur mais un modèle d'exposition et d'explication rationnelle qui porte une connaissance, une sagesse spéciale sur le monde social, sur la nature d'une société où il est impossible la réalisation du désir humain.

Ce qui engendre ces récits de désillusion est un diagnostic pessimiste vis-à-vis de la société moderne qui rendait impraticable l'existence des relations affectives authentiques : "mais il n'est pas question, dans tous les cas, d'une mise en cause de l'amour même; il s'agit bien plus de stigmatiser une société qui ne permet pas un épanouissement adéquat des rapports entre les êtres et la plénitude de désir."¹¹⁰ Au contraire, cette société a favorisé la gestion malsaine des pulsions humaines - l'impuissance, la violence érotique, l'homosexualité, le voyeurisme.

Nous voyons par ce qui précède que le roman du réel, y compris le Naturalisme, est une puissante satire de la société telle qu'elle existe aujourd'hui qui ne regarde pas les vices moraux comme des universels humains, comme le croyaient les classiques. Au contraire, "elle s'en prend à des perversions de l'être qui sont le produit des conditions de vie et l'héritage de certaines appartenances."¹¹¹

Il y a eu la substitution de la conception classique sur la nature humaine universelle par la conviction d'une condition humaine ancrée dans l'historicité.

¹¹⁰*Ibid.* p. 117.

¹¹¹*Ibid.* p. 146.

Il y a eu aussi le remplacement de la conception volontariste et passionnelle du Romantisme par l'idée de la chosification de l'homme, adverse à la possibilité d'expression de la liberté et de l'individualité. Par conséquent, l'attitude réaliste a mis en lumière la situation de détermination - le conditionnement biologique, social et psychologique, démontré par les sciences en expansion visant à éclairer le côté culturel et animal de l'homme :

chacun enkysté, déterminé; pour longtemps se trouve liquidé, dans la deuxième moitié du siècle, l'idée d'universelle libération [...] le déterminisme ouvert, dialectique, se mécanisait, rendant compte, à la rigueur des ensembles et des liaisons simultanées, non de devenir et des aventures, jamais, en tout cas, des règnes d'achèvements d'un ordre neuf.¹¹²

Or, l'option pour le déterminisme avait quelque chose à voir avec la désillusion politique déjà évidente dans la première moitié du XIX^{ème} siècle lorsque les intellectuels et les artistes avaient renoncé à la liberté en raison de l'impossibilité de faire l'Histoire. En face du grand développement scientifique expérimenté au XIX^{ème} siècle, il était préférable de croire qu'il ne restait que la connaissance et le contrôle du monde à travers la Technique puisqu'ils ont été irréalisables par le moyen de la politique...

La Littérature du réel est donc devenue l'art de la dénonciation et de la désillusion...

Le Réalisme a été diffusé, d'abord, dans le milieu des peintres, avant de s'imposer dans la littérature. Autour de Courbet, à la Brasserie Andler, se réunissaient la bohème : le photographe Nadar, Champfleury¹¹³, Banville,

¹¹² Claude Duchet. *Manuel d'Histoire littéraire de la France*. T. IV. 1789-1848. Paris : Editions sociales, 1972, p. 1154.

¹¹³ Champfleury a utilisé le terme de réalisme pour la première fois le septembre 1850 pour qualifier l'art de Courbet, n'a pas publié d'ouvrage théorique sur le sujet, mais cet autodidacte, d'origine provinciale modeste comme le peintre, et comme lui ennemi de toute école, l'a abordé dans des articles dont il a réuni un certain nombre en 1857 sous le titre *Le Réalisme*". (Colette Becker. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. Paris : Nathan, 1998, p. 60.)

Baudelaire, Murger. Ensuite, ce sera le tour de la génération de Manet, Zola, Duret e Duranty, dans les années 1860.

Courbet s'est imposé comme chef de l'école réaliste, vanté par Champfleury et Duranty dans leur comptes rendus dans les journaux et les revues littéraires. Le Réalisme a revendiqué très tôt la liberté d'expression en niant l'idéalisation du réel, les conventions de représentation picturale ou de l'écriture que, sous le prétexte de styliser, cachaient et défiguraient la réalité. À l'inverse, le Réalisme a proposé la création d'un langage physique qui exprimait les propriétés des objets. Cet empirisme a favorisé l'expression des sujets typiques de la société moderne dédaignés jusqu'alors.

Ainsi, l'art de Courbet, inscrit totalement dans le cadre de la Modernité esthétique, était un art de représentation négative vis-à-vis de la société moderne, c'est-à-dire, que c'était un art anti-bourgeois. Ses compagnons les plus proches étaient les intellectuels de gauche, comme Baudelaire et Proudhon et tous ont été profondément influencés par l'imaginaire et par l'échec de la Révolution de 1848.¹¹⁴ En peignant la ville et la campagne, les pauvres gens, les personnes communes, Courbet voulait représenter les classes sociales émergentes depuis la Révolution française : la petite bourgeoisie, la paysannerie...Courbet a accompli cette mission sans aucune prétention moralisante comme on avait l'habitude de le faire dans la peinture de genres.

Les premiers critiques accusaient déjà le surgissement de la nouvelle esthétique du réel, en disant que la peinture de Courbet était non poétique parce qu'elle utilisait un cadrage frontal et le gros plan : « assim, o respeito crítico conservador Louis Peisse podia dizer de Courbet [...] que ninguém

¹¹⁴« Vallès et son ami, le peintre Courbet, se sentent proches des socialistes anti-autoritaires, appelant à une Révolution 'par le bas', à un socialisme décentralisateur, communal, populaire. » (Michel Winnock. *Op.cit.* p. 509).

conseguia arrastar a arte para a sarjeta com maior virtuosismo técnico."¹¹⁵
Dans ce cas, Courbet visait à rompre avec les traditions picturales de représentation de la campagne qui étaient hégémoniques dans les villes - les pastorales - avec d'évidentes intentions idéalisantes où la nature était vue comme une source de bien-être en ignorant les nouvelles conditions de vie d'un champ modernisé :

as características mais marcantes da sociedade que Courbet queria representar incluíam agora diferenças econômicas exacerbadas entre ricos e pobres e um sentido reforçado e agudo de classes, um novo papel para a burguesia no tecido da vida rural como disciplinadora financeira, uma contestação e uma resistência à ordem estabelecida e ao seu agente, a Igreja.¹¹⁶

Courbet a donc élaboré un art d'opposition à la société moderne, à la civilisation bourgeoise, ce qui a impliqué la recherche d'une nouvelle forme artistique. Pourquoi? Les idées, croyances et valeurs bourgeoises ou même aristocratiques présentes dans les formes académiques de représentation étaient incompatibles avec la vision de monde politique de Courbet, marquée par les valeurs démocratiques.

En conséquence, Courbet a essayé d'introduire de nouveaux objets dans l'art, tout à fait étrangers à l'univers esthétique et intellectuel de la Civilisation bourgeoise, imprégnée de plusieurs paradigmes philosophiques, esthétiques et moraux, appropriés et ressignifiés. L'art académique, bourgeois, était donc un paradigme hétéroclite, mélangeant des éléments divers tels que le néoclassicisme, le Romantisme, le libéralisme conservateur et le christianisme. En fait, l'art de la Civilisation Bourgeoise était moralisateur.

¹¹⁵Nigel Blake, Frances Frascine. "As práticas modernas da Arte e da Modernidade". In. : F. Frascina; N. Blake; B.Fer; T. Garb; C.Harrison. *Modernidade e Modernismo* : a pintura francesa no século XIX. Itália : Cosac & Naify, 1998, p. 73.

¹¹⁶*Ibid.* p. 74.

C'est le paradoxe d'une catégorie sociale originalement révolutionnaire, matérialiste...

L'exemple le plus significatif est le groupe d'artistes rassemblés autour de la *Revue des Deux Mondes* à partir de 1848 qui défendait les vertus bourgeoises conformes à une sorte de néoclassicisme, la quête d'un art sain et honnête, la respectabilité, le mariage, cherchant encore le Beau idéal.

Il y avait un autre groupe inspiré de la pensée de Saint-Simon qui élaborait des utopies humanitaires. Nous citons le cas de Lamartine et de George Sand.

C'est le troisième groupe qui a élaboré un art du réel en raison de sa déception face à l'échec des idéaux politiques, détruits en 1848. Il résulte de ce qui précède un refus de l'esthétique bourgeoise, académique, centrée sur l'enseignement d'une rhétorique néoclassique, encore hégémonique en France. Cet art était attaché à de règles très restrictives.

Courbet a donc commencé, comme bien d'autres réalistes, à chercher de nouvelles conventions artistiques pour exprimer ce qui était jusque là non représentable, à savoir, la société moderne. C'est pourquoi il a rompu avec les canons de la représentation picturale, comme ceux de la peinture historique, pastorale, religieuse, en introduisant dans ses tableaux, d'une façon inusitée pour le public, des situations et objets sociaux prosaïques, de la vie quotidienne :

no Realismo de Courbet, os observadores são forçados a interpretar a imagem, reportando-se ao seu próprio conhecimento da realidade, simplesmente porque há poucos códigos convencionais e pistas para o significado; os que existem são neutralizados pela incorporação de outros que lhe são incompatíveis.¹¹⁷

¹¹⁷*Ibid.* p. 78.

Lorsque Manet a peint Olympia (1865), il a choisi un sujet tout à fait moderne : la prostituée urbaine. Il faut insister sur le fait que l'introduction du sujet moderne obligeait vraiment à réinventer des formes artistiques, pour rendre compte de nouveaux sujets. Manet a sélectionné un sujet tabou, la prostitution, typique de la vie moderne, qui a multiplié son incidence. Il est intéressant de signaler comment le nu d'une prostituée a été déconcertant pour la critique et le public....

Pourquoi? C'est parce que Manet a réutilisé la forme artistique de représentation du nu, héritée de la Renaissance en substituant la beauté idéale, sublimée, par une représentation charnelle d'une prostituée parfaitement reconnaissable, aux grosses touches et avec de brusques changements de tonalité. En outre, Manet a rempli le tableau d'objets sociaux modernes. Ainsi, la Modernité esthétique signifie précisément cela : ce qui est peint est étroitement lié à la façon de peindre.

En vérité, Manet a introduit les sujets directement liés à la Modernité : des personnages dont les existences étaient en train d'être transformées en raison de la reconstruction du Paris par Haussmann. Ils étaient les déchets de la ville : enfants, mendiants, bohèmes, gitans dont l'apparence correspondait à celle de la vie réelle et était facilement identifiable. Ces figures étaient représentées comme des victimes dépossédées ou disloquées de la Modernité, comme des symptômes morbides de la Modernisation. C'était une représentation ironique idéalisée du Peuple. Ce fait était particulièrement évident lorsqu'on considère les conséquences paradoxales de la modernisation mise en place par Haussmann, qui embellissait le centre de la ville mais excluait et bannissait de plus en plus les misérables.

En résumé, pour le Réalisme, aussi bien pictural que littéraire, la Modernité était l'illusion, la décadence cachée derrière les façades

somptueuses, le déracinement, et l'adoption des références douteuses pour la vie humaine. Ces artistes visaient à utiliser les ordures de la société en recueillant tous les personnages dont la société se débarrassait : ils voulaient "escolher os temas desprezados pelos padrões acadêmicos; classificar, escolher e coleta o 'lixo das fontes artísticas e sociais para representar as personagens sociais de uma Cidade em transformação."¹¹⁸

Contrairement à l'orientation des peintres réalistes que nous venons d'analyser, Flaubert a été l'un des auteurs réalistes qui ont caractérisé et dénoncé la société moderne sans s'attacher aux idéaux démocratiques ou républicains, centrés sur la valeur de l'égalité, très répandue parmi les écrivains réalistes et naturalistes.

Par rapport à la Révolution de 1848, n'ayant pas participé aux conflits, la réaction de Flaubert a été plutôt neutre, impassible. En ce qui concerne la Commune de Paris, Flaubert était plutôt méfiant : « il considère que la Commune elle-même, le socialisme, la démocratie, sont les fruits d'une morale évangélique, celle qui exalte la grâce au détriment de la justice. »¹¹⁹ Ainsi, l'attitude politique de Flaubert a été originale, singulière puisque il rejetait à la fois le peuple et la bourgeoisie, en oscillant entre les impératifs de l'ordre social et ceux de la liberté. Il faut ajouter que cette ambiguïté était commune parmi les intellectuels de son époque.¹²⁰

Par conséquent, Flaubert a élaboré un type de Réalisme centré sur le style, ce qui lui permettait de montrer l'impossibilité d'existence du

¹¹⁸*Ibid.* p. 102.

¹¹⁹Michel Winnock. *Op. cit.* p. 514.

¹²⁰Dans ce sens, Flaubert présentait un style de vie de bourgeois en exprimant souvent une hostilité considérable envers la classe bourgeoise. Son but était donc de « vivre en bourgeois et penser en demi-dieu. » : « a savoir, vivre en bourgeois (être assuré du lendemain, disposer de rentes, avoir du bien au soleil) pour penser en demi-dieu (écrire une oeuvre impérissable). D'où résulte la préférence de nombre d'hommes de plume pour un despotisme éclairé. Mais aspirer à penser en demi-dieu amène aussi à vouloir la liberté que ne prodiguent pas les régimes autoritaires. « (*Ibid.* p. 519).

romanesque dans la société moderne. Il a démontré donc la vacuité de l'idéalisme romantique. En effet, selon l'auteur, la platitude du milieu social, des choses et des personnes était à la fois un trait caractéristique de la société moderne et une directive doctrinaire pour le roman. Flaubert a quand même transformé cette matière médiocre et mesquine "en une œuvre d'art dramatique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre."¹²¹

Cette platitude exemplaire, il l'a trouvée dans une classe, la petite bourgeoisie de la Province ou de la Capitale "tenue pour emblématique d'une socialité pervertie".¹²²

Flaubert est un véritable fils de son temps, survivant de la désillusion profonde causée par l'utopie révolutionnaire à partir de 1848. L'atmosphère de ses œuvres est le vide, celui de la société moderne, qui a enterré ses utopies en matérialisant une civilisation fondée sur la médiocrité des sentiments et des valeurs et sur l'obsession de la prospérité matérielle.

Ainsi, Flaubert a créé une poétique esthétisante selon laquelle les sujets et les objets sociaux ne sont que des véhicules d'expression d'une progressive annihilation des choses. Voici la condition inéluctable de l'homme moderne, dépourvu de rêves utopiques et des idéaux : "par voie de conséquence, le réalisme de la 'science du détail' est le moyen de rendre encore plus absolu le processus de néantisation du réel."¹²³

Dans cette perspective, l'œuvre de Flaubert a bien précisé le hiatus profond entre l'image idéalisée de la réalité, livresque, typiquement romantique, propre à ses personnages - Frédéric Moreau et Emma Bovary - et la platitude du monde moderne. Flaubert a donc réalisé le contrepoint entre le

¹²¹ Henri Lemaitre. *Op. cit.* p. 369.

¹²² Jacques Dubois. *Op. cit.* p. 239.

¹²³ Henri Lemaitre. *Op. cit.* p. 372.

fantasme de la bibliothèque et la modernité concrète de la vie quotidienne que détermine la condition humaine de son époque.¹²⁴

Nous citons l'exemple de *L'éducation sentimentale* (1869), roman où les événements, les passions et les rêves sont engloutis par une réalité implacable, qu'il s'agisse de l'amour authentique, de l'amour mondain, de l'utopie sociale... Le Réalisme de Flaubert favorise donc la dissociation totale entre les apparences éphémères de la réalité psychologique et sociale et la substance temporelle propre à la condition humaine sous la Modernité.

Flaubert y exprime indirectement les impasses et les traumatismes de la Révolution de 1848 en abordant la question de la culpabilité de ceux qui n'y avaient pas participé. Le roman est au fond une réponse à cette question... Frédéric Moreau n'apparaissait pas clairement comme un bourgeois. Au contraire, il s'agissait d'un esthète, d'un touriste, poussé par le plaisir du spectacle – un flâneur –, ressemblant au propre Flaubert. Sa caractéristique distinctive était un sentiment d'inertie en exprimant un type plus complexe de sentimentalisme romantique bourgeois, indissociable de l'hypocrisie, totalement inconscient... Par conséquent, Frédéric Moreau rejette la Révolution, ce qui est typique du bourgeois, qui est au fond essentiellement indifférent à tout qui n'est pas son bien-être : « Nele o prazer anda sempre de mãos dadas com a disposição de trair tudo o que lhe é sagrado, sejam pessoas amadas ou altos ideais. »¹²⁵ La seule action révolutionnaire de Frédéric Moreau a été l'expression de ses idées sur la révolution en style lyrique dans un journal de province...

¹²⁴"dans le réalisme de Flaubert, ces images de la réalité et la réalité elle-même ne cessent d'être implacablement entremêlées dans le déroulement unificateur du récit et, du coup, sous l'effet de l'art du narrateur, s'y neutralisent et s'y anéantissent réciproquement. *Ibid.* p. 372.

¹²⁵Dolf Oehler. *Op. cit.*, p.317.

Dans ce sens, malgré l'effort du couple, l'idylle amoureuse à Fontainebleau servait à ridiculiser le romantisme en démontrant son impossibilité dans la société de son temps. Bien que Frédéric Moreau s'oppose à la Révolution qui est en train de se dérouler à Paris, toute la mélancolie et la contemplation étaient pathétiques, voire frivoles. Tout cela est déplacé. En satirisant la bourgeoisie, Flaubert établit des relations subtiles, fantasmatiques, entre l'idylle et la Révolution écrasée : "havia carvalhos rugosos, enormes, que convulsionavam, estiravam-se do solo, espremiavam-se uns contra os outros e [...] com seus braços nus lançavam apelos de desespero, ameaças furibundas, como um grupo de Titãs imobilizadas em cólera."¹²⁶

La Révolution acquiert un sens anhistorique puisque les formes du bois ne renvoient qu'aux ères immémoriales de la Nature en démontrant l'écrasante pauvreté de l'expérience vitale de la Révolution et de l'amour à Fontainebleau... C'est pourquoi la fuite de la Révolution à travers le voyage à Fontainebleau révèle toute sa vacuité. Tout en s'opposant au voyageur, Frédéric n'a que la futilité du touriste : il ne fait que passer par les endroits sans en saisir quelque chose d'important.

Par ailleurs, cette farce s'achève avec l'hostilité avouée de Frédéric à la vie bourgeoise. Pour Frédéric Moreau, les bourgeois sont toujours les autres. Flaubert dévoile l'habitude d'usage d'un bavardage libéral et romantique. Les bourgeois, évidemment, ne sont pas capables de créer une société nouvelle en raison de l'attachement inconscient à la propriété, ce qui les amène à faire des compromis avec le parti de l'ordre. Ce bavardage n'était jamais une conviction sincère et s'opposait aux attitudes du vrai révolutionnaire, immolé par la Révolution de 1848 :

¹²⁶Gustave Flaubert *Apud* Dolf Oehler. *Op. cit.* p.331.

ao prestar ouvidos a quem afirma que a república honesta é a república ideal, ao fiar-se mais no plavratório do que na evidência concreta e ao realizar um feito anacrônico, ele contribui involuntariamente a uma nova mitologia, segundo a qual os defensores da ordem seriam os mandatários do belo povo de fevereiro. É o caso de Dussardier, assassinado por um golpe de baioneta por seu antigo mestre Senecal, bandeado para o bonapartismo....¹²⁷

Avec *l'Education sentimentale*, le roman de formation s'achève. Rien de Gil Blas, Wilhelm Meister, Julien Sorel, Lucien Leuwen, Fabrice del Dongo : le jeune homme en train de suivre un parcours de découverte passionnelle du monde et de la vie... Flaubert reprend tous ces sujets les plus typiques en les déchirant, les décolorant, les réduisant à la monotonie propre à une existence qui ne se renouvelle pas, ne se surprend pas, ne s'oppose jamais avec passion et énergie à une réalité sociale défiante : "avec Frédéric Moreau, l'avenir n'existant plus, le présent étant insupportable, toute qualité désertant le moi, il ne reste que le passé, défini non par son contenu, mais uniquement par le fait qu'il a été vécu."¹²⁸

En outre, chez *Madame Bovary* (1857), nous trouvons un portrait d'une province française envisagée comme l'espace par excellence d'une stabilité médiocre, immunisée contre les tumultes de la Révolution de 1848 et n'importe quelle agitation d'ordre politique : « a província que ele satiriza aqui e na qual sucumbe Ema, parisiense às ocultas e rebelde romântica, é a mesma que, no ano de 1848, deu cabo de Paris.»¹²⁹. En effet, la Province s'inscrivait dans une temporalité stagnante qui empêchait l'expression des sentiments et d'une compréhension des choses plus profonde.¹³⁰

¹²⁷ *Ibid.* p. 332.

¹²⁸ Claude Duchet. *Op. cit.* p. 1157.

¹²⁹ Dolf Oehler. *Op. cit.* p. 315.

¹³⁰ Madame Bovary se caractérise aussi par la description d'une culture paysanne, archaïque, partagée par Emma et Charles, dont les traits sont masqués dans le texte flaubertien. Cette culture paysanne est un facteur influent dans la définition du profil psychologique des personnages et des événements du récit. Ainsi, la culture paysanne est présente dans la figure du charivari, comportement folklorique de chahut qui rejette les relations sexuelles illégitimes exprimées, par exemple, dans le surnom de *Charbovari* donné à Charles

Provincial ou parisien, le monde moderne est écrasé par des normes sociales et des choses matérielles en ne se manifestant que comme une sphère de pure perception, de contemplation passive et désintéressée, de profond ennui et de vide existentiel pour l'action des sujets rendus impotents.¹³¹ Ainsi, la vie progresse lentement, s'occupe des incidents mineurs, mesquins et rend sensible une temporalité inerte : "par un emploi subtil de l'imparfait, Flaubert excelle à rendre ce temps uniforme qui est tantôt celui de la répétition (coutumes, manies) et tantôt celui de l'instant vide et comme en suspens."¹³²

Flaubert a mis en lumière un groupe social de plus en plus expressif au long du XIX^{ème} siècle - la petite bourgeoisie. C'était encore une classe diffuse, sans une conscience politique et culturelle, désireuse de monter jusqu'à la grande bourgeoisie ou à l'aristocratie. C'était la strate sociale la plus abordée par Flaubert qui la considérait paradigmatique pour exprimer traits fondamentaux de la société moderne française¹³³. Le romancier l'a décrite sous des formes diverses en créant des figures comme les pharmaciens, les petits employés et bien d'autres. Il a caractérisé leurs mœurs, normes et formes de sensibilité.

Il s'agit d'une sociologie ironique de la vie moderne amenée au paroxysme dans *Bouvard et Pécuchet* (1881) "où une expérience mégalomane d'autodidacte tourne au comportement délirant et, à travers des échecs

Bovary. La liberté sexuelle d'Emma a été réprimée au nom d'une ancienne morale paysanne. (Jean-Marie Privat. *Bovary Charivari : essai d'ethno critique*, Paris : CNRS éditions, 2002, p. 15)

¹³¹ *Madame Bovary* est le roman d'ennui existentiel par excellence : "Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour sa journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain."(Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Paris : Gallimard, 1951, p.382.)

¹³² Jacques Dubois. *Op. cit.*, p. 220.

bouffons répétés, met à jour l'idéologie comme faux savoir et le savoir comme idéologie véritable."¹³⁴

Dans ce sens, l'existence petite bourgeoise se présente comme un paradigme de la condition humaine moderne. La médiocrité et la bêtise propres à la petite- bourgeoisie ont été généralisées à toute la société française, dès la seconde moitié du XIX siècle parce que s'y manifestait une *doxa* et des pratiques sociales hégémoniques. Flaubert a donc repris son vocabulaire, les expressions figées, les clichés, les façons d'agir, de s'habiller, les décors typiques de ces foyers. Flaubert a aussi démontré que cet univers sémantique petit-bourgeois ne communiquait pas avec transparence. Au contraire, les petits -bourgeois étaient rendus solitaires par le bruit et par le néant : "il est ainsi maints passages des romans où l'on voit la parole verser dans l'indistinction parce qu'un terrible nivellement s'y produit, arasant en un continu insensé les discours concurrents et vains."¹³⁵

La petite-bourgeoisie ne parvient presque jamais à atteindre ce que Flaubert appellerait l'authenticité - la vertu de la fidélité à soi-même, à ses sentiments et idées. Nous sommes déjà éloignés de la figure du grand génie romantique, récurrent dans l'œuvre de Stendhal et Balzac, comme le contrepoint d'une société moderne, médiocre et corrompue. Flaubert, cependant, comme ses prédécesseurs, condamne ses héros d'exception au naufrage. C'est le cas de Madame Bovary et de Frédéric Moreau. En effet, leur destin ne pourrait pas être différent parce que la petite bourgeoisie, emblématique d'une époque, a des limites très restreintes pour l'action sociale:

¹³³Dolf Oehler analyse ce qu'il appelle contexte sémantique de la littérature postérieure à la Révolution de 1848 en reconstituant les notions fondamentales de son imaginaire. L'une des plus importantes était celle de bourgeois (Dolf Oehler. *Op. cit.* p. 65-75).

¹³⁴Jacques Dubois. *Op. cit.* p. 220.

¹³⁵*Ibid.* p. 221.

Culturellement démunie et se jette dans tous les *ersatz* de comportements, depuis l'adultère minable jusqu'aux expériences fallacieuses d'acquisitions du savoir. On voit combien, pour Flaubert, la bourgeoisie est vouée à un vaste naufrage mental et affectif.¹³⁶

L'authenticité des individus supérieurs était donc opposée à la médiocrité et au vice dominants. Nous voyons par ce qui précède que le thème de l'individu supérieur dans un milieu décadent est fréquent dans la littérature du XIX^{ème} siècle, démontrant un haut niveau d'insatisfaction par rapport à la société moderne. Dans le cas de Flaubert, le mot qui s'applique est celui de désenchantement : «un sombre, un solitaire, qui a pris en horreur sa propre classe, qui tient la vie pour un naufrage absolu, et la bêtise universelle pour le levier du monde. »¹³⁷

Enfin, Flaubert est un désillusionné qui a mis l'accent sur le problème de l'inauthenticité des relations sociales dans la société moderne en montrant, dans le dispositif romanesque, combien les formes d'inauthenticité étaient diversifiées et imbriquées, y compris la compulsion pour l'argent, pour la consommation compulsive de marchandises. Pour dénoncer l'inauthenticité dominante, Flaubert a créé un roman métonymique où chaque partie est liée aux autres et résume le tout. *Yonville*, *Chavignolles* ou *Moreau* étaient toute la France. Les objets et les pratiques sociales exprimaient donc les états les plus généraux concernant les classes sociales, la région d'origine ou les traits de la personnalité...

Cette préférence pour les objets n'était pas un caprice arbitraire de Flaubert et des réalistes en général. En vérité, l'écrivain considérait que la société moderne avait créé un type de civilisation de consommation où

¹³⁶*Ibid.* p. 223.

¹³⁷Henri .Mitterrand. *Le regard et le signe*. Paris : PUF, 1987, p. 17.

l'élément matériel jouait un rôle décisif : "l'être bourgeois s'aliène dans les choses."¹³⁸

Par la suite, c'est Guy de Maupassant, disciple de Gustave Flaubert, qui a créé une œuvre d'un réalisme original, marquée par le pessimisme ironique inspiré de Schopenhauer pour qui le monde n'était que matière, illusion et douleur. Malgré les évidentes marques réalistes, Maupassant peut être considéré comme un écrivain de transition entre le Réalisme et le Naturalisme en raison de son scepticisme épistémologique et esthétique selon lequel la réalité ne serait qu'une illusion. Par ailleurs, Maupassant a beaucoup valorisé la perspective personnelle des sujets et les modes d'appréhension du réel par la conscience individuelle. Il s'agissait d'un type de réalisme psychologique dont l'exploitation est allée jusqu'à l'univers de l'insanité.

Du Naturalisme, Maupassant a retenu, par exemple, la caractérisation de l'évolution des comportements des personnages à partir d'une équation singulière de conditions sociales. Sa stratégie de reconstitution de l'intériorité psychique des personnages n'avait rien de naturaliste parce qu'il croyait que les écrivains projetaient consciemment leurs sentiments et instincts dans leur œuvre, ce qui s'oppose complètement à l'ambition de neutralité et d'objectivité propre à la doctrine naturaliste.

Sa peinture de la société moderne a été profondément affectée par ce regard sceptique et éloigné, opposé au point de vue de la plupart des naturalistes qui défendaient les idéologies politiques en voyant la littérature comme une mission.

Bien qu'on puisse trouver une image pessimiste de la société dans la myriade de contes et nouvelles qu'il a laissé, son roman le plus important en ce qui concerne la société moderne a été *Bel Ami* (1885) où il a fait la

¹³⁸Jacques Dubois.*Op. cit.* p. 226.

dissection du Monde à travers la trajectoire ascensionnelle d'un arriviste dans le milieu de la presse parisienne par le moyen des stratégies les plus mesquines. Il n'y a plus de héros romantique parce que George Duroy est vulgaire, médiocre, méchant et dépourvu d'idéaux.

En vérité, dans la plus grande partie de son œuvre, Maupassant a cherché à faire la reconstitution de la dimension psychologique de l'expérience humaine et du milieu social en démontrant les rapports complexes entre la culture et l'expérience personnelle : "si cette petite comédie met en évidence un mécanisme psychique un peu trouble, elle interroge tout autant, fût-ce sur le mode symbolique, la relation qu'entretient une femme du monde à la sexualité et au mariage."¹³⁹

En général, nous pouvons dire que, chez Maupassant, la peinture de la vie moderne a été élaborée à partir des facteurs sociaux et psychologiques en les articulant étroitement comme un engrenage auquel le héros ne peut pas échapper. C'est le destin, dans le sens tragique du terme, dévoilé par la raison lucide, sans espoir. Chez Maupassant, la société moderne n'apparaît pas comme le synonyme de la liberté et de l'auto-détermination humaine conformes aux idéaux modernes de la Révolution. Au contraire, la suppression de la liberté est précisément le résultat de la mise en place d'une Civilisation Bourgeoise stérile, médiocre et coercitive. Maupassant partage donc la même attitude de pessimisme historique, propre à la génération réaliste depuis 1848.

Chez Maupassant, la société moderne est traitée d'une manière plus sélective et restrictive, comme chez Flaubert, en se limitant à la haute bourgeoisie, l'aristocratie, la petite bourgeoisie et la paysannerie, sans considérer la classe ouvrière.

Comme Zola, Maupassant caractérisait un groupe social. En général, il choisissait la famille qui pour lui, comme pour Freud, était à l'origine des conflits personnels. Ensuite, il y introduisait un élément exogène, perturbateur de la paix sociale. Ce groupe primaire jouant le rôle d'une unité narrative pouvait être aussi un village tandis que l'intrus y était presque toujours un étranger qui provoquait l'éclatement des aspects sombres et mesquins de l'existence sociale à travers des mécanismes de projection, dans le sens freudien. C'est le cas de la prostituée dans la célèbre nouvelle *Boule de Suif*.¹⁴⁰

A la fin, le résultat est la démonstration du caractère illusoire de l'unité sociale. Cet aspect sera traité aussi par Zola parce que le problème de l'intégration sociale déjà attirait l'attention de ces écrivains en face de l'expansion de la Modernité en France, ce qui provoquait la désintégration graduelle des liens de solidarité de groupe. Il n'y avait donc pas, chez Maupassant, une authentique unité sociale car une altérité dissolvante se répandait toujours dans le souterrain de la vie sociale: "tout un dispositif familial et conjugal apparaît ainsi en crise, renvoyant à la crise plus générale d'une société." ¹⁴¹

D'où la préférence typiquement naturaliste pour les comportements marginaux : l'inceste, la lubricité féminine, la déviance sexuelle. Tout cela servait à démontrer qu'une société moralement répressive est dominée sans s'en apercevoir par les forces de transgression qu'elle refoule avec un grand effort.

C'est donc une société guettée par la folie, par le mal... C'est pourquoi le sentiment du néant est présent dans les récits vraisemblables de Maupassant

¹³⁹*Ibid.* p. 261.

¹⁴⁰ Guy De Maupassant. *Boule de suif et autres contes normands*. Paris : Garnier, 1986.

¹⁴¹Jacques Dubois. *Op. cit.* p. 266.

en aboutissant naturellement dans l'exploitation de l'absurdité et du fantasque. Il est vrai qu'il s'agissait d'une absurdité analysée par la Raison omnisciente de l'écrivain... Bien que Maupassant n'élabore pas une œuvre basée sur la déraison, il parvient à annexer le monde de l'aliénation aux vastes domaines du Réalisme.

2.2 - Le rejet de la société moderne chez Émile Zola

Il faut distinguer le Réalisme du Naturalisme¹⁴² en soulignant le fait que les deux tendances esthétiques s'inscrivent dans la même ligne, celle de l'art du réel, matérialisant l'une des attitudes propres de la modernité esthétique au XIX^e siècle. Dans le cas de la littérature française, il y a même des liens étroits qui connectent la triade Goncourt-Daudet-Zola à Flaubert, à Stendhal, à Balzac¹⁴³.

¹⁴²Cette distinction est problématique. Les deux pays qui possèdent une littérature naturaliste influente et expressive - la France et l'Allemagne - présentent des traditions d'histoire littéraire distinctes selon lesquelles l'on considère le Réalisme et le Naturalisme soit comme synonymes, soit comme des tendances qui se prolongent l'une dans l'autre, soit comme une opposition. Cette dernière opinion s'est diffusée dans l'histoire littéraire allemande.

¹⁴³Sur ce point, nous pouvons cerner plusieurs phases dans l'évolution du Réalisme vers le Naturalisme. De 1855 jusqu'à 1858, il n'y avait que le Réalisme, qui voulait caractériser le milieu social au détriment des individus, d'une façon pessimiste, en mettant l'accent sur la situation de la femme dans la société moderne. Nous citons l'exemple de *Madame Bovary*, de Flaubert. Par la suite, en se décidant pour l'utilisation du modèle scientifique afin de mieux analyser les crises politiques, les écrivains ont conjugué le Positivisme et la Démocratie, ce qui a donné comme résultat, le Naturalisme, en 1867, dans le cadre de la Littérature française qui est à l'origine du mouvement naturaliste à travers l'œuvre publiciste et doctrinaire de Zola. Dans le contexte de la littérature européenne, nous pouvons citer Lev Tolstol et Fiodor Dostoïevski. De 1879 à 1880, on a beaucoup traduit le Naturalisme français dans plusieurs langues et il y a eu une augmentation de la production doctrinaire de Zola, avec la parution de *Mes Haines*. Bien d'autres auteurs sont apparus, tels que Tchekhov et D'Annunzio. Il faut encore ajouter la préférence du Naturalisme pour le roman au détriment du théâtre et de la poésie en raison de son but d'explication de la réalité sociale et psychologique. Plusieurs textes doctrinaires ont été écrits, soit comme des essais, soit sous la forme de préface de livres. Les traductions des romans naturalistes français ont été répandues en Europe. Finalement, de 1879 à 1881, la consolidation du mouvement naturaliste s'est produite en Europe, en même temps que le surgissement des premiers signes de sa décadence. En fait, c'était déjà le début de la diffusion du Symbolisme et du Décadentisme, inspirés de l'autre attitude de Modernité esthétique dont nous avons déjà parlé, celle de l'art pour l'art. (Yvres Chevrel. *Le Naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*. Paris : PUF, 1993).

Le Naturalisme a présenté une orientation républicaine exprimée d'une façon exemplaire dans l'oeuvre de Zola en affrontant une période historique marquée par l'impasse entre les principes les plus importants de la Révolution, ceux de la liberté et de l'égalité et qui ont un impact sur l'avenir de la politique et de la littérature française au XIXème siècle : «la Guerre et la Commune poussent cette contradiction au paroxysme. »¹⁴⁴

Ainsi, le Naturalisme français, qui se matérialise par l'oeuvre d'Émile Zola, s'est inscrit aussi dans la même ligne de dénonciation de la société moderne motivée par les idéaux de la Révolution Française. C'est le point de vue de Jules Vallès selon lequel la littérature française n'a fait que perpétuer les aspirations de la Grande Révolution dès le Romantisme.¹⁴⁵

En vérité, le Naturalisme est une radicalisation esthétique et politique du Réalisme, esquissant un paysage esthétique aux couleurs intenses attaché à l'expression des aspects les plus instinctifs de l'homme : les pulsions de vie et de mort, les fonctions corporelles les plus animales. La radicalisation du Réalisme peut même être considérée comme un approfondissement de sa Modernité en se manifestant dans une anthropologie matérialiste, laïque qui niait la conception de l'homme rationnel formulée au début de l'élaboration d'une pensée moderne dans le domaine de la Philosophie et de la Politique. En fait, l'anthropologie naturaliste, matérialiste se rapprochait plus de l'irrationalisme romantique et moderniste. C'était une zone de frontière où les

¹⁴⁴Michel Winnock.. *Op. cit.* p 519.

¹⁴⁵« Balzac avait commencé, tout autoritaire et catholique qu'il fût [...] les romanciers réalistes et naturalistes ont accéléré le mouvement [...] est-ce que les socialistes socialisants ont écrits contre la famille, le vertu et l'or des pages plus cruelles que Dumas fils, Flaubert, Goncourt, Zola? »Jules Vallès *Apud* Michel Winnock.. *Op. cit.* p. 554.

limites de deux attitudes de la modernité esthétique commençaient à se confondre.¹⁴⁶

L'autre caractéristique moderne était la définition d'une méthode analytique par laquelle l'écrivain naturaliste, citoyen qui se veut lucide et sans passion, est désireux de résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société' (*Le roman expérimental*), l'écrivain naturaliste fait de la méthode analytique la base de sa poésie.¹⁴⁷ De cette façon, la méthode analytique recréait à sa manière la *mimesis* puisque l'observateur n'est pas celui qui ne fait que contempler les objets. Il va au-delà des apparences des phénomènes en détectant les éléments qui le constituent et les facteurs qui influencent sa façon d'être.¹⁴⁸ Il faut ajouter que cette méthode s'inspirait des sciences physiques et naturelles où se détachait la contribution de Charles Darwin et Claude Bernard.

En ce qui concerne la modernité du Naturalisme, nous pouvons encore citer un aspect principal pour cette étude : la caractérisation et la dénonciation de la société moderne.

En fait, l'éclosion du naturalisme est due aux changements considérables de la société française. D'un côté, dans le champ économique, nous voyons l'augmentation de réseaux de lignes de train, du nombre de banques, des villes. De l'autre côté, a eu lieu le Coup d'état, en 1851. Il est clair que ces

¹⁴⁶La Modernité esthétique du Naturalisme était aussi présente dans le nouveau statut de l'écrivain naturaliste qui s'est transformé en un travailleur dans le marché en s'opposant à l'écrivain romantique, qui était une figure sacrée de démiurge. En outre, le comportement d'avant-garde était un aspect moderne dans le Naturalisme. Cette caractéristique était évidente dans le Naturalisme français. Cela veut dire que le Naturalisme a été un mouvement qui a agi d'une façon cohérente en produisant des événements, des doctrines et des directives comportementales. Il faut encore souligner le fait que l'avant-garde naturaliste était enracinée dans la tradition artistique de 1830 où s'associait la pauvreté, l'exclusion des institutions de consécration sociale et un certain intérêt porté à l'expérimentation formelle.

¹⁴⁷Colette Becker, Jean Bessière. *Op. cit.* p.352.

¹⁴⁸"ce dernier, face à un groupe donné, essaie d'en mettre en évidence les composantes, dans l'individualité complexe de chaque personnage et dans le rapport de chacun d'eux au groupe dans lequel il évolue : Nana et les actrices prostituées, Nora et sa famille." *Ibid.* p.353.

processus économiques et politiques avaient eu une très grande influence sur les structures sociales et mentales du pays, ce qui avait profondément marqué la génération de 1860 dont le Naturalisme a été l'un des produits.

Le Naturalisme français a englobé des écrivains tels que les Frères Goncourt, Céard, Huysmann, Alphonse Daudet, Émile Zola, entre autres, plus ou moins attachés à la doctrine naturaliste. Nous croyons, pourtant, que l'auteur le plus important du point de vue de la dénonciation de la société moderne a été Émile Zola.

En fait, c'est une vertu auto-proclamé par Émile Zola qui considère que le Naturalisme est le mouvement même du siècle car la littérature doit nécessairement évoluer au même rythme que les autres manifestations de l'activité humaine."¹⁴⁹ Ses sujets principaux étaient typiques de la société moderne :

quelques personnages récurrents (la prostituée, l'homme de science, le médecin, le prêtre, l'artiste, l'homme politique, l'ouvrier, etc, etc) [...] (la grande ville, l'usine, le grand magasin...), quelques problèmes fondamentaux(l'éducation, la place de la femme dans la société, le rôle de l'argent, les lois de l'hérédité (...) plus que leurs prédécesseurs immédiats, les écrivains naturalistes veulent d'abord une littérature du monde moderne.¹⁵⁰

Nous voyons par ce qui précède qu'en raison de la frustration des idéaux de la Révolution française, toute la littérature du réel a refusé la modernité sociale, politique, économique et culturelle en expansion au long du XIXème siècle. ¹⁵¹ Zola a donc cherché sa caractérisation exhaustive en introduisant dans le roman des classes et des groupes sociaux propres à la scène moderne, rurale ou urbaine, en démontrant les relations entre la dimension individuelle

¹⁴⁹Yvres Chevrel.*Op. cit.* p. 32.

¹⁵⁰*Ibid.* p. 98.

¹⁵¹C'était cela l'orientation sous-jacente des auteurs précurseurs du Réalisme, comme Balzac e Stendhal.

et sociale. Émile Zola voulait aussi saisir les mécanismes sous-jacents à la psyché et à la société pour mieux expliquer ses caractéristiques les plus fondamentales¹⁵². Ainsi, il a disséqué la nouvelle réalité sociale considérée comme vulgaire, grossière ou insignifiante ainsi que le corps, les misères physiques et morales en redéfinissant les rapports entre la Littérature et la Société : "les thèmes choisis, la volonté de mettre lecteurs et spectateurs en contact avec une réalité que beaucoup ne veulent ou ne peuvent voir."¹⁵³

Dans ce cas, il faut bien interpréter la texture la plus intime de l'œuvre d'art réaliste en rejetant une lecture qui considère l'œuvre d'Art capable d'engendrer toute seule ses traits fondamentaux et sa propre évolution. Ainsi, l'œuvre d'art réaliste ne peut pas être séparée de la société moderne qui la fait naître parce qu'elle porte en elle-même ses marques dans sa structure formelle et dans son contenu .¹⁵⁴

Ainsi, il est intéressant de constater que l'œuvre de Zola, malgré sa spécificité esthétique et intellectuelle, montre aussi une facette de la réalité historique en maniant idées, images et valeurs modernes pour critiquer et transformer l'ordre social et culturel moderne... En outre, l'art réaliste et naturaliste ont donc réalisé un nouveau portrait de la modernité exactement à travers sa configuration esthétique (thèmes, formes de narration et de représentation) moderne puisque "a forma da nova arte é inseparável de seu conteúdo".¹⁵⁵ Ce portrait du monde moderne était manifesté dans une caractérisation détaillée, implacable, avec un ton plus ou moins explicite de dénonciation. En effet, Zola a élaboré l'analyse cruelle (...) apportée dans la

¹⁵² Ainsi, les frontières entre les sciences sociales naissantes, la Philosophie et la littérature sont devenues floues.

¹⁵³ *Ibid.* p. 49.

¹⁵⁴ T.J Clark. *A pintura da vida moderna : Paris na arte de Manet e na de seus seguidores*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004, p. 37.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 37.

peinture du bas de la société."¹⁵⁶ Pour cette raison, Zola a été considéré par la critique comme un subversif, provocateur, un écrivain des marginaux, ce qui était dû à son option politique républicaine et démocrate, à la fin socialiste :

le vrai socialiste n'est-il pas celui qui dit la misère, les déchéances fatales du milieu, qui montre le baigneur de la faim dans son horreur? Les bénisseurs du peuple sont des élégiaques qu'il faut renvoyer aux rêvasseries humanitaires de 48. Si le peuple est si parfait, si divin, pourquoi vouloir améliorer sa destinée?¹⁵⁷

En général, la peinture d'Émile Zola de la société moderne était centrée sur l'analyse de la famille, considérée comme une micro société¹⁵⁸, ce qui pourrait être lié à l'étude des groupes et institutions sociales plus vastes, du monde du travail, comme des habitations collectives, des usines, des fermes. L'écriture naturaliste avait souvent recours, dans un contexte spécifique, à un étranger, ignorant ou hostile aux valeurs de ce groupe et qui déclenchait la désarticulation de son harmonie précaire prédominante en démontrant ses tares et ses faiblesses.

Il faut souligner que cette caractérisation négative de la vie moderne utilisait des procédures descriptives qui visent à expliquer et déterminer les facteurs importants et leur niveau d'influence sur l'intrigue et l'évolution des personnages. Par ailleurs, la description était mise dans le récit au service d'un ou de plusieurs personnages comme un dispositif pour faire connaître le milieu social.

Ces procédures d'analyse et de décomposition des parties étaient propres à la méthode de sciences physiques et naturelles, suscitant la définition d'une autre caractéristique de l'œuvre de Zola : la réalité sociale était conçue comme

¹⁵⁶Collette Becker, Jean Bessière. *Op. cit.*p.352.

¹⁵⁷Michel Winnock.. *Op. cit.* p. 573.

un flux en mouvement où les personnages évoluent en fonction d'ondes qui parcourent les différents niches sociales qu'ils affrontent¹⁵⁹.

Les personnages de Zola irradiant dans toute la société à tel point que leurs actions et leur destin sont représentatifs d'une époque, des catégories et des milieux sociaux auxquelles ils appartiennent. Pour Zola, la société est envahie par des vagues, par de grands mouvements qui écrasent les personnages et les jettent dans une situation de désespoir ou d'annihilation complète. C'est une conception selon laquelle le monde est un organisme en mouvement selon la perspective biologique et mécanique. Ainsi, l'œuvre naturaliste est perçue comme l'exploitation d'un système, le dévoilement de ses dispositifs, de ses règles de fonctionnement et de ses dysfonctions, matérialisés dans l'échec du héros.

Chez Zola, il y a une conception esthétique selon laquelle l'enracinement du récit dans la civilisation actuelle est une obligation. Il faut aussi qu'il décrive un milieu décadent, corrompu, primitif et ses conséquences négatives matérialisées au niveau de la narration et des caractères des personnages, de leur destin. En outre, Zola cherchait toujours à analyser des sociétés modernes ou en train de se moderniser en proie à des processus sociaux néfastes : "tout un monde de vaincus se presse, avec un bilan globalement négatif [...] il importe peut-être davantage d'observer que le tissu même du texte naturaliste se met en place à partir d'une véritable pathologie sociale."¹⁶⁰

D'où la prédilection pour les marginaux (les criminels, prostituées, fous) qui démontrent mieux la crise sociale, la décadence d'une époque : "l'étude veut montrer comment la prostituée est comme le maillon fragile d'une

¹⁵⁸Il faut encore mentionner le cycle de 20 romans de la famille Rougon-Macquart, de Zola; *Casa de Bonecas* ou *Heda Gabbler*, de Ibsen, comme des exemples où l'accent est mis sur le groupe familial pour mieux comprendre la société toute entière.

¹⁵⁹Michel Serres. *Feux et signaux de brume*. Paris : Bernard Grasset, 1975, p.57.

¹⁶⁰Yves Chevel. *Op. cit.* p. 101.

société, dans la mesure même où elle subit une grande partie des forces de désagrégation qui tiraillent cette société."¹⁶¹Zola voulait donc étudier le problème de l'intégration sociale et les raisons de sa non- concrétisation dans la société moderne d'une façon méthodique en visant à détecter un enchaînement de causes et effets.

C'est pourquoi Émile Zola s'oppose à la notion du tragique, liée à celle du hasard. Au contraire, pour le Naturalisme, il n'y avait pas de destin. Il n'y a que l'hérédité et l'histoire. Celle-ci consiste en des actes et des événements humains dont le cours peut être analysé et prévu. C'est la manière positiviste et naturaliste de maîtriser les forces naturelles et sociales qui nous échappent.

162

C'est l'histoire du temps présent qui écrase l'homme dont l'emblème est le capitalisme, l'une des facettes les plus influentes de la Modernité. En fait, le roman d'Émile Zola est celui qui décrit les processus de dégradation de l'homme par le Capitalisme en s'alignant à côté de ceux qui condamnent la société moderne au nom des idéaux de la Révolution : "ce sont les romans de la déchéance inévitable, de la dissolution dans le néant de ces énergies éveillées par la Révolution et la période napoléonienne."¹⁶³

Cela ne signifie pas que Zola ait détruit le mythe. Au contraire, il l'a réintégré dans le discours séculaire, rationaliste, déterministe, parfois comme une manière de fuir d'une réalité frustrante et destructive. C'est bien le cas du mythe du paradis perdu, opposé en tout à la notion du progrès, défendue, sur le plan doctrinaire, par le Naturalisme.¹⁶⁴

¹⁶¹*Ibid.* 103.

¹⁶²" avant tout ils veulent démonter les mécanismes, faire comprendre, empêcher de croire à fatalité [...] la littérature n'a plus pour objet de décrire le combat de l'homme contre des forces transcendantes, mais de démêler les composantes de ces forces qui ont perdu tout mystère.(*Ibid.*, p. 63.)

¹⁶³*Ibid.*p. 61.

¹⁶⁴Jean Borie. *Op. cit.* p.15.

Le Mythe est imbriqué à l'histoire mais non à celle des événements historiques qui se déroulent dans la sphère de l'État. Au contraire, Zola a préféré capter l'ambiance matérielle et psychologique d'une époque à travers la vie quotidienne des personnes communes. Chez Zola, la banalité prédomine sur l'intrigue parce que l'histoire et les traits principaux de la société moderne sont mis entre guillemets pour être dévoilés dans la vie quotidienne des gens.

La peinture de la vie privée n'a pas éliminé la considération des injonctions sociales les plus vastes. Zola a donc envahi les intérieurs domestiques pour analyser les conflits, impasses et paradoxes propres à la Modernité en expansion ¹⁶⁵

Cette modernité manifestée dans le choix du sujet renvoie à une modernité formelle, avec l'introduction d'une certaine expérimentation au niveau du langage, matérialisée, par exemple, dans l'utilisation du langage populaire, de dialectes, en composant une combinaison très singulière avec le langage soutenue de d'écrivain. ¹⁶⁶

¹⁶⁵ "Eles abriram uma série de interiores domésticos, arenas de tensão social e familiar onde se encenaram aqueles terríveis conflitos que tanto preocupavam as últimas décadas do século XIX : o conflito entre a aspiração social, o impulso das tendências pessoais contra os deveres de parentesco, o choque entre a tradição e a auto-realização [...] Aí se destilavam aquelas forças extrapessoais que se impunham ao indivíduo oitocentista : a hereditariedade, o meio, os imperativos morais rigorosos, as coerções da política, da imprensa, da religião." (Malcolm Bradbury, James Mcfarlane. *Modernismo : guia geral 1890-1930*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 157).

¹⁶⁶ Bien que le Naturalisme n'ait pas créé des formes littéraires nouvelles, il a été réticent par rapport aux formes traditionnelles du roman, du théâtre en promouvant la confusion des genres. Sa contribution aux innovations formelles est évidente dans l'adoption d'une perspective impersonnelle, sans doute héritée du Réalisme : la contestation de l'auteur omniscient qui oriente et donne des conseils au lecteur. Nous pouvons donc parler d'une transition opérée dans le Naturalisme vers le Modernisme, y compris comme la combinaison entre l'intention de caractériser et de dénoncer la vie moderne, le refus de canon esthétique et un haut niveau d'expérimentation formelle : "Beaucoup d'écrivains n'hésitent pas à faire appel aux dialectes : silésien *des Tisserands* (dont la version originale, De Waber, est rédigée dans ce dialecte, dont il subsiste encore des traces dans la version davantage proche du haut- allemand Die Weber, berlinois de La famille Selicke, proverbes siciliens des Malavoglia, voire patois normand utilisé par Maupassant. De là aussi les difficultés éprouvées par les critiques français à comprendre les 'littératures du Nord'." (Colette Becker, Jean Bessière. *Op. cit.* p.361.). Il y a dans la littérature naturaliste brésilienne de bons exemples d'utilisation de langage populaire articulé au discours culte, romanesque. C'est ce qu'a démontré José Maurício Gomes de Almeida à propos de Manoel de Oliveira Paiva qui a utilisé le langage du "sertanejo" pour exprimer la situation sociale des personnages en articulant divers plans stylistiques - le discours direct, indirect, indirect libre - en utilisant harmoniquement le texte culte et le dialecte. (José Maurício Gomes de Almeida. *A tradição regionalista no Romance*.(1857-1945). São Paulo : Topbooks, 1999, p.45).

En vérité, Zola a réalisé une diagnose de la société moderne et une observation ethnographique des formes de vie quotidienne et des mentalités subordonnées à des impératifs proprement textuels, de la narration, de la description, jusqu'à élaboration d'un résultat final - un monde de langage extrêmement original. Ainsi, cette ethnographie a été transfigurée par les recours de l'imagination et de l'inconscient en produisant une forme spécifique de représentation de l'espace.

Il faut encore ajouter que Zola n'a pas admis littéralement l'idée de la détermination de l'homme par le milieu, comme Taine l'avait fait, puisqu'il n'a pas décrit mécaniquement les rapports entre le comportement des personnages, les paysages et l'intérieur. Il faut donc nuancer son utilisation de l'approche de Taine parce que sa façon d'élucider le problème des relations entre l'individu, les groupes sociaux et la culture passe par la définition d'une poétique de l'espace :

À la première lecture de Zola, on se laisse toujours envahir par les motifs de la représentation : les chemins de fer, les cheminots, la locomotive, le crime, le fait divers, la documentation, que sais-je? Il faut une deuxième lecture pour percevoir les formes qui sous-tendent et organisent cette mimesis. On constate alors qu'elles relèvent d'un principe abstrait, et systématique, qui fait de l'auteur des Rougon-Macquart une sorte de néo-romancier égaré dans les steppes du réalisme...¹⁶⁷

¹⁶⁷Henri Mitterrand. *Zola : l'Histoire et la fiction*. Paris : PUF, 1990, p. 260. Ce qu'Henri Mitterrand propose est une caractérisation des aspects référentiels de l'œuvre de Zola concernant à ce qu'il appelle discours social ou imaginaire collectif tel qu'il se manifeste clairement, à l'état brut, dans l'avant texte. En effet, le caractère schématique de l'avant texte favorise l'expression des principales coordonnées de la vision de monde de l'écrivain avant la discipline imposée par les règles de la narration et de la description. Dans cette perspective, Henri Mitterrand valorise le rôle de la critique génétique dans la détection des "symptômes d'une modification de la pensée, des idéaux et des goûts collectifs, les premières traces d'une transformation de la culture de référence." (*Ibid.* p. 39). Par ailleurs, Henri Mitterrand a mis l'accent sur la poétique imposée par les exigences de la propre écriture sans oublier l'analyse de la culture manifestée dans le texte littéraire. Il considère aussi la dynamique de recréation et recodification de l'écrivain. Parfois, il propose la reconstitution de l'horizon d'attente d'Émile Zola pour mieux comprendre son oeuvre.

Nous pouvons donc parler de ce qu'Henri Mitterrand appelle deux visages de la mimésis. D'un côté, l'approche réaliste cherchait à prendre au sérieux la vie concrète des hommes en l'inscrivant dans l'histoire à travers une enquête minutieuse des détails d'ordre ethnographique, et en reconstituant l'intimité de leurs sentiments, désirs et pulsions. Les personnages étaient investis de plusieurs fonctions pour montrer une telle réalité sociale et psychique à travers leurs actes, en étant les médiateurs d'énoncés didactiques sur le monde. De l'autre côté, l'art du réel créait des dimensions qui dépassaient largement la réalité historique et psychologique manifeste. Nous citons l'exemple des obsessions géométriques chez Zola qui organisent l'espace romanesque autour des cercles, carrés, et bien d'autres formes pures, abstraites et closes. Nous devons encore mentionner les recherches qui démontrent l'inscription dans la surface de la réalité historique et de la psyché, des événements de la trame, des valeurs symboliques et fantasmatiques : "la métamorphose du matériau réel en évocation symbolique se fait en proportion même de l'intensité de la représentation et de son souci d'atteindre aux vérités les plus profondes."¹⁶⁸

Ainsi, la *mimesis* se révèle, au fond, une puissante *poesis* en tissant des relations réciproques d'influence. Même les notes d'enquête de Zola présentaient déjà un caractère de témoignage d'ordre ethnographique en donnant des informations importantes sur les catégories sociales, les modes de vie, les systèmes de règles et les rites de la vie quotidienne de la société française de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Pourtant, le pouvoir créateur de l'écrivain s'y manifeste en transformant le document en vie, ou comme dit Henri Mitterrand, le regard en signe :

¹⁶⁸Henri Mitterrand. *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*. Paris : PUF, 1994, p.8.

Sous la narration d'une histoire prétendument survenue à des êtres supposés - et donnés comme authentiques - circule plus ou moins explicite, plus ou moins latent, un propos du romancier sur le monde, et ce propos nous intéresse dans la mesure où, au-delà d'une parole individuelle, il fait entendre le discours collectif, conscient et inconscient, d'une époque.¹⁶⁹

Enfin, Zola a transformé une connaissance et une critique du monde social en monde de langage en produisant une sorte de transfiguration. Il faut par la suite analyser les facteurs les plus importants dans sa façon d'être : les éléments socio-historiques, les idéologies de plusieurs types, les injonctions textuelles à partir desquelles le regard ethnographique a été filtré et transformé.

Le Naturalisme a donc entrelacé la forme au contenu.

Quel était-il ce contenu? En premier lieu, il venait des sources documentaires. En second lieu, sa propre sélection et traitement, avant l'écriture du roman, était lié à une vision de monde qui consciemment ou inconsciemment s'opposait à la société mise en place en France depuis la Révolution dont le centre de pouvoir économique et politique était la bourgeoisie : la couche sociale qui aurait trahi les idéaux de la Grande Révolution et des révolutions suivantes....

Cette hostilité à la bourgeoisie a été remarquée par cette classe qui a toujours refusé au Naturalisme les opportunités de consécration dans les institutions comme l'Académie française. Même la critique littéraire lui a été opposée en dépit d'un grand succès du Naturalisme auprès du public. L'une des raisons de la condamnation bourgeoise de l'esthétique naturaliste était due à son opposition totale à la tendance philosophique dominante qui considérait les faits de conscience dont le noyau était l'âme, dans le sens chrétien du mot, comme des phénomènes autonomes du point de vue intellectuel et moral. En

¹⁶⁹*Ibid.* p. 08.

vérité, la conception spiritualiste prolongeait des formes de philosophie archaïques en tout point opposées aux idées révolutionnaires du Tiers État lors de la Révolution française.

Par ailleurs, la bourgeoisie était devenue conservatrice dans bien d'autres domaines, tels la conception anthropologique de l'homme, l'esthétique, l'épistémologie en élaborant une vision de monde basée sur une sorte d'humanisme. C'est pourquoi les bourgeois ont rejeté le Naturalisme. Il avait abordé la culture populaire, la cruauté, la brutalité et la sexualité au lieu de caractériser les aspects raffinés et spirituels de la société et de la culture.

En fait, l'œuvre de Zola était ancrée sur une anthropologie matérialiste qui s'opposait à la conception de l'âme rationnelle dont on vient de parler, propre à la littérature académique, qui portait en elle des marques classiques et médiévales. En un mot, chrétiennes. En revanche, chez Zola, nous nous rapprochons des origines de la terre, du commencement du monde, à travers le mythe païen.¹⁷⁰

La bourgeoisie hégémonique avait aussi refusé l'œuvre de Zola en raison de sa caractérisation de la société moderne comme un univers de perversion, de cruauté, d'injustice puisqu'il y a chez Zola, cette volonté, étrangère aux réalistes, de disséquer et de dénoncer les injustices sociales.¹⁷¹

¹⁷⁰"il nous ramène au thème pré-capitaliste de la Nature primitive, sauvage, qui préexiste à la Civilisation, et qui permet, de Montaigne à Rousseau, d'en dénoncer la corruption. Cependant, les reprises de ce thème - optimiste dans la phase ascendante de la bourgeoisie - prend une signification ambiguë après son 'Waterloo intérieur' de 1848. La bête humaine n'est pas le 'bon sauvage' et ne conduit pas à l'utopie progressiste du contrat social, mais à la naturalisation de l'exploitation de l'homme par l'homme sous la forme de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle de Darwin. Vision pessimiste, idéologiquement rétrograde, mais qui, transposée au plan esthétique, donne au Naturalisme sa dimension mythique."(A. Guedj. L'offensive naturaliste. In. : C. Duchet. *Manuel d'Histoire littéraire de la France*. T. V. 1848-1917. Paris : Éditions sociales, 1977, p 256).

¹⁷¹Curieusement, malgré sa grande contribution à la connaissance de l'imaginaire et de la société française du XIX ème siècle, Zola a été peu étudié par les historiens. Bien au contraire, la critique a analysé surtout ses procédures formelles, textuelles, ou les aspects inconscients ou mystiques de son œuvre. Ainsi, on a relativement laissé de côté la dimension référentielle de son œuvre.

Pour atteindre ce but, Zola est parti d'une conception positiviste de la Science, de l'homme et de la société qui se fonde sur des thèses d'origine scientifique, les utilise pour mettre en scène une véritable tératologie humaine et sociale qui abouti à une épopée de la monstruosité. Le naturalisme zolien subordonne intégralement l'art du romancier à l'expression de sa vision du monde.

Il a essayé de reproduire le gigantesque projet de Balzac et de matérialiser cette vision de monde hantée par l'image d'une machine géante dont on connaît les engrenages à travers l'élaboration d'une histoire sociale et naturelle d'une des formes de la civilisation moderne - le Second Empire¹⁷²(1851-1870).

Il faut encore ajouter que Zola a peint les aspects les plus infernaux et sombres de cette forme de civilisation moderne à la lumière des valeurs de la Révolution...

Dans le cas de Zola, cette hostilité était motivé par le républicanisme, qui était l'option politique majoritaire des écrivains naturalistes en France. Le mot d'ordre était donc la liberté et l'égalité dans tous les domaines, y compris la Religion. La plupart d'entre eux voulait être des libres penseurs en refusant la morale traditionnelle et la Religion, avec la conviction d'appartenir au parti des jeunes. Son républicanisme plus radical exprimait, aussi bien un conflit de génération qu'une mutation de la civilisation. En fait, les écrivains naturalistes sentaient qu'ils assistaient à la fin d'un état de culture et au début d'un nouvel ordre :

nous vivons dans un temps d'anarchie morale et intellectuelle, affirme Jules Méline dans le Travail du 16 Février 1862 [...] Le XVIIIème siècle a consommé

¹⁷²Le Second Empire a été mis en place par le Coup d'État en 1851 et s'est achevé en 1871, avec la débâcle de la France dans la guerre franco prussienne.

toutes ses forces, toute son activité, dans sa lutte avec les vieilles erreurs et les antiques superstitions. Il a démoli avec une prodigieuse vigueur l'édifice féodal et théocratique qui semblait inébranlable; en cela, il a rendu un immense service à l'avenir. Mais en faisant table rase du passé, il n'a rien mis en place de ce qu'il renversait; l'œuvre de la reconstruction a été réservée au XIXème siècle [...] aujourd'hui nous sommes, comme il y a dix-huit siècles, dans une autre période d'enfantement.¹⁷³

Cette conviction d'assister à la fin d'un monde s'accompagnait du sentiment de l'accomplissement d'une mission de régénération sociale. D'où la quête des phénomènes de crise, qui dénonceraient une situation de transition. Cet aspect a été particulièrement évident chez Zola. Le républicanisme a été envisagé, pour longtemps, comme la solution pour cette crise en proposant une société de justice et de fraternité.¹⁷⁴

Selon les naturalistes, la seule solution était la conquête d'un équilibre social, d'une harmonie entre les gens. La justice était donc comprise comme la rencontre de l'intérêt particulier avec ceux d'autrui.

Il est paradoxal que le Naturalisme, républicain, ait été hostile à la IIIème République (1870-1940) autant qu'au Second Empire. Au républicanisme réel de Gambetta, marqué par la danse de politiques arrivistes, les naturalistes opposaient, et Zola, particulièrement, un républicanisme idéal, de défense d'une aristocratie morale et intellectuelle des talents. Mis à part les marques aristocratiques et élitistes, il était clair qu'il s'agissait d'une réaction de lucidité et d'intégrité des naturalistes en face des effets pervers de la démocratisation politique :

¹⁷³Colette Becker. "Aux sources du naturalisme zolien". In : P.Cogny. *Le Naturalisme*. Cerisy-La-Salle : Union Générale d'éditions, 1978, p.17.

¹⁷⁴ "on était à la recherche d'un équilibre, d'une harmonie, qui avaient été rompus, d'un côté par l'ordre d'église, mutilant; de l'autre, par l'extraordinaire bouillonnement de l'époque [...] nous sommes, affirme Zola, malades de progrès, d'industrie, de science, nous vivons dans la fièvre"¹⁷⁴Colette Becker. *Op.cit.* p.19.

sans valeur personnelle, sans autorité intellectuelle, sans nom, sans supériorité d'aucune sorte, sans savoir, sans éducation et presque sans instruction, la plupart de nos députés arrivés au pouvoir par la force de cette machine qu'on appelle le suffrage universel, inventé pour l'exaltation des médiocres, l'élimination des supérieurs et l'abaissement général, poursuivent avec une haine jalouse, tout ce qui constitue une aristocratie.¹⁷⁵

Ainsi, Zola, parmi d'autres naturalistes, s'est opposé à la démocratisation de la médiocrité, à la disparition des valeurs républicaines et à la persistance indéniable de la culture du Second Empire - corrompue et postiche. Par conséquent, les naturalistes se sont isolés en termes politiques à partir de 1880 en raison d'un mépris viscéral de la classe et de l'activité politique, ce qui se mélange au rejet d'autres aspects de la société moderne. Robert Caze, un naturaliste suisse, a bien exprimé ce sentiment généralisé dans le Naturalisme francophone :

Je voudrais une République dans laquelle il y eût toutes les libertés et presque pas de gouvernement, quelque chose qui laissât tout à l'initiative et à la responsabilité de chacun. Le suffrage universel étant l'écrasement du plus faible par le plus fort, je ne vote jamais. Je n'aime ni l'armée ni les juges. Je voudrais une France sans soldats, avec beaucoup d'artistes, de savants et d'industriels. Je crois que le patriotisme est une chose impossible dans une époque où il y a des chemins de fer et des télégraphes.¹⁷⁶

C'était aussi l'opinion de Zola qui pensait que la Politique aurait dû se fonder sur la Science et sur les principes moraux et non sur les intérêts privés, mesquins et égoïstes, sur les pratiques sordides et stériles.

Tout en étant des républicains, les naturalistes français rejetaient tout ce qui rappelait la culture bourgeoise. C'est un fait curieux parce que la plupart d'entre eux appartenaient à ce groupe social. Il est vrai que les écrivains naturalistes étaient nés dans plusieurs strates de la petite- bourgeoisie, avec la

¹⁷⁵Émile Zola *Apud* René- Pierre Collin. *Zola, renégats et alliés: la République naturaliste*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988, p.101.

¹⁷⁶*Ibid* p.102.

prédominance de celle d'origine provinciale. Sur ce point, Guy de Maupassant était une exception puisqu'il était né dans l'aristocratie ruinée. Nous pouvons conclure que cette condition sociale relativement marginale par rapport à l'élite politique et économique et aux institutions de consécration du champ littéraire concentrées à Paris, a amené les écrivains naturalistes à assumer une position d'insatisfaction plus radicale par rapport à l'ordre social.¹⁷⁷

C'était précisément le cas de Zola, fils d'un ingénieur de Province qui est mort laissant sa famille dans de mauvaises conditions financières. En conséquence, lui, comme les autres naturalistes, a utilisé la littérature comme une manière de monter dans l'échelle sociale. D'où son parcours marqué par la contestation sociale ainsi que sa recherche d'une position dans le champ littéraire à travers le seul moyen disponible pour un artiste à cette époque : le marché.

En somme, les *Rougon-Macquart* se sont constitués comme une formidable machine de guerre dressée contre le Second Empire et contre la IIIème République. Dans ce sens, nous contestons l'idée de Nelly Wolff¹⁷⁸ selon laquelle Zola serait un auteur attaché strictement au Second Empire, ce qui l'exclut du rang des écrivains les plus représentatifs de la IIIème République. Nous croyons, au contraire, que Zola a pratiqué une littérature du temps présent en accompagnant de près tous les événements de l'histoire politique et culturelle de la France et d'Europe.

Pour cette raison, sa critique sociale n'avait pas seulement pour but d'attaquer un certain régime politique. Il visait à démontrer aussi les contradictions de l'ordre républicain et la prémisses fondamentale du Pouvoir social de son époque : l'argent. Finalement, il a abordé ses implications les

¹⁷⁷*Ibid.* p. 103.

¹⁷⁸Nelly Wolff. *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*. Paris : PUF, 1990.

plus importantes qui étaient l'exploitation et la perte progressive des aspects les plus nobles, supérieurs de l'homme.

Zola a donc élaboré des cycles historiques pour rendre compte de la façon d'être et de l'évolution de la société moderne au long du XIX^{ème} siècle dont un exemple paradigmatique était la société française. C'était trois cycles¹⁷⁹ : cycle républicain, cycle social et cycle *fin de siècle*.

Il a commencé par le cycle républicain. En effet, le roman historique et social des Rougon-Macquart est parti d'un projet politique - le cycle républicain - élaboré à partir d'une activité de rédaction dans les journaux propre à une génération littéraire décidément adverse du Coup d'état de Louis Napoléon de 1851 et qui est devenu critique des injustices et de la corruption répandues pendant la III^{ème} République.¹⁸⁰

Le romancier s'est mis à couvrir les années d'un régime qui s'est décomposé au fur et à mesure que Zola écrivait les Rougons-Macquart. Par conséquent, Zola a fini par caractériser à la fois les distorsions de l'empire et de la république dans diverses sphères sociales, sensible à toutes les dimensions du processus de modernisation sociale en France.

Pour Zola, il s'agissait d'une société dominée par le désir de luxe et de lucre, par le goût du pouvoir et du plaisir physique jusqu'au point du déséquilibre. Société malade, corps malade, c'était la formule récurrente qui traduisait un diagnostic pessimiste de la culture et de la société de son temps.

Zola a critiqué l'activité politique typique du Second Empire pour attaquer indirectement la III^{ème} République. Sur ce point, son œuvre la plus

¹⁷⁹Le cycle était une notion chère au roman du XIX^{ème}. Nous citons l'exemple d'Honoré de Balzac et d'Alexandre Dumas, entre autres. Ce modèle d'organisation de l'œuvre était lié à une conception spécifique sous-jacente de temporalité et d'historicité. Il faut ajouter que l'adoption du cycle romanesque a permis la conquête de possibilités heuristiques considérables en rapprochant le roman des sciences sociales naissantes.

¹⁸⁰Christian Charle. "Zola et l'histoire". IN. : M. Sacquin. *Zola et les historiens*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 14.

importante a été *Son Excellence Eugene Rougon* (1876). C'est un roman politique qui a mis l'accent sur l'action politique. Les personnages sont donc les conseils, le cercle de ministres, la salle de la session du corps administratif, les mansardes des dénonciateurs et des intrigants. Zola y analyse le fonctionnement de la machine politique, avec ses lois, ses coups, ses opérations d'intimidation et ses formes de conscience :

il suffit de placer au contact les uns des autres, un bourgeois ambitieux, sans scrupules, versé dans l'intrigue politique, bon stratège, bourreau de travail, connaisseur des faiblesses humaines, éloquent, excellent technicien des procédures parlementaires et ministérielles, et une équipe d'affidés dont il sera à la fois le protecteur et l'obligé, puis de développer la logique de leurs relations mutuelles, pour fournir un modèle de la pratique politique sous l'empire.¹⁸¹

En résumé, le livre caractérise la politique du Second Empire, les pratiques politiques propres à la société moderne (l'intrigue, l'espionnage, le trafic d'intérêt), sous l'égide de la démocratie et du libéralisme, les modèles de comportement de l'État et de la culture politique de plusieurs groupes sociaux. Zola a bien décrit aussi les rituels, les cérémonies qui sont les signes extérieurs à partir desquels l'élite légitime sa souveraineté. Il résulte de ce qui précède que Zola a essayé de désacraliser le pouvoir dans la société moderne en comparant les discours et les pratiques politiques.

Nous pouvons conclure que Zola a précisé les aspects les plus pervers de l'activité politique de la société moderne, en général, en décrivant la mécanique du pouvoir. Il a bien esquissé le profil d'un nouvel animal politique caractéristique de la société moderne, fondée sur la démocratie et le libéralisme, comme une espèce intelligente mais particulièrement prédatrice. En 1875, Zola semble être devenu profondément sceptique car les vertus de la République ne sont pas à ses yeux baignées d'une lumière tellement

aveuglante que les hommes du régime précédent puissent être dépeints comme des types totalement révolus. Tout cela conduit à une sorte d'anarchisme, dont la pensée de Zola portera ultérieurement de nombreuses traces.

Heureusement, la chute relativement brusque du régime a favorisé la graduelle dépolitisation de l'œuvre de Zola, ce qui l'a perfectionnée du point de vue esthétique parce qu'elle a abandonné le ton pamphlétaire et a pu s'occuper des problèmes fondamentaux de la société.

Il faut encore ajouter que le cycle républicain s'est répercuté aussi dans les formes de représentation du Peuple chez Zola en ajoutant de nouvelles nuances à sa critique sociale.

Nous commençons par contester l'idée de Nelly Wolff selon laquelle il y a chez Zola une image péjorative, primitiviste du Peuple:

L'assommoir (1877) et *Germinal* (1855), qui fixent pour l'imaginaire collectif des générations à venir la figure du peuple naturaliste (alcoolique et violent, dégénéré, abruti de fatigue et de faim, répétant des mots d'ordre simplistes et rêvant à la cité radieuse), profèrent un discours pré républicain.¹⁸²

Elle pense donc qu'Émile Zola avait refusé au Peuple la condition de sujet historique. Selon cet auteur, chez Zola le peuple était toujours décrit à partir d'un discours exogène, étranger selon lequel les écrivains décrivaient la misère, le chômage, les fluctuations du marché, les impératifs de la nature pour expliquer la décadence et la chute des classes populaires, plongées dans l'alcoolisme, le crime, la prostitution. Dans cette perspective, n'importe quel travailleur n'était au fond, qu'un délinquant héritier des sans-culottes. Cette vision octroyée au Naturalisme est encore plus absurde lorsqu'on pense à *Germinal* qui est justement un roman épique sur les masses révolutionnaires

¹⁸¹Henri Mitterrand. *Le regard et le signe*. Paris : PUF, 1987, p. 195.

qui font l'histoire. C'est aussi le cas de *Travail* (1901), une œuvre consacrée à peindre une ville utopique engendrée et administrée par les classes populaires.

Par conséquent, il convient de considérer que les représentations du peuple chez Zola sont complexes, contradictoires et ambiguës et demandent une analyse de l'évolution de ses convictions politiques qui vont du Republicanisme au socialisme utopique de Charles Fourier. De toute façon, il faut souligner que ses représentations négatives d'un peuple corrompu, violent et alcoolique avaient pour but de critiquer la société. Or, si la société moderne est malsaine, injuste, elle contamine tous les processus sociaux, institutions et relations sociales. Le Peuple, un acteur important dans la société moderne, a donc été corrompu.

Selon Nelly Wolff, cette conception naturaliste serait encore inspirée par la mémoire des mouvements de masses dans la Révolution française, une ombre qui effrayait les élites, les intellectuels et les artistes à l'époque.¹⁸³

S'il y a la crainte de "la Grande Nuit" chez Zola, il y a aussi la volonté de dénoncer et de réformer la société pour résoudre les problèmes sociaux qui aboutissent à l'abrutissement et à la corruption de l'homme du peuple...

Quant au cycle républicain, il a été reconstruit à partir des événements de l'histoire politique et économique de la France, de l'Europe et de l'Occident à travers un processus de réflexion et de maturation idéologique et émotionnelle chez Zola. Il a aussi considéré les réactions de générations successives de lecteurs et de la critique spécialisée.

¹⁸² Nelly Wolff. *Op. cit* p. 21.

¹⁸³ "l'historien projette dans le passé ce cauchemar surgi de bas-fonds. Taine, fouillant dans ses cartons des archives, y découvre des figures inquiétantes de paysans abrutis, d'ouvriers exaltés. Ce sont les ancêtres du peuple français vivant sous l'Ancien Régime. S'il constate, un siècle plus tard, les progrès des mœurs et des consciences, il déplace vers le XVIIIème siècle le tableau violent réservé par les contemporains aux classes populaires." (*Ibid.* p 20).

Graduellement, Zola est passé d'un cycle politique, évident dans *La fortune des Rougon* (1871), *La Curée*, dans le *Ventre de Paris* (1873), *La Conquête de Plassans* (1874), à la constitution d'un cycle social pour mieux comprendre les structures les plus fondamentales de la société, sous-jacentes aux événements politiques déclenchés par le Coup d'État de 1851.

En d'autres termes, nous pouvons dire que Zola a préféré l'approche de l'histoire sociale à celle de l'histoire politique positiviste, centrée sur les réalisations et les décisions d'une élite. Le surgissement du cycle social peut donc être vu comme un approfondissement de sa mission d'historien de la vie sociale en englobant des groupes et des institutions sociales diverses dans le but de réaliser une histoire totale... Nous considérons par exemple le cas de ces œuvres consacrées aux classes "dangereuses" : *L'assommoir* (1877); *Germinal* (1885) et *La terre* (1887). Zola y a dénoncé l'impasse de la société moderne : comment peut-on généraliser les conquêtes de l'industrialisation et du gouvernement représentatif? Zola y a critiqué le processus asymétrique, inachevé, de la modernisation : "si le peuple ouvrier et paysan est aussi sauvage et influençable qu'il le montre, comment défendre le suffrage universel et l'égalité?"¹⁸⁴ C'est Zola lui-même qui conteste l'accusation d'obscurantisme et de pessimisme politique :

Pourquoi veut-on que je calomnie les misérables? je n'ai qu'un désir, les montrer tels que notre société les fait, et soulever une telle pitié, un tel cri de justice, que la France cesse enfin de se laisser dévorer par l'ambition d'une poignée de politiciens, pour s'occuper de la santé et de la richesse de ses enfants.¹⁸⁵

La réinvention de la conception de l'Histoire continue et aboutit à un autre cycle, celui de fin de siècle, dans les années 1890. En effet, c'était

¹⁸⁴Émile Zola *Apud* Christophe Charle. *Op. Cit.* p. 15.

¹⁸⁵*Ibid.* p. 15.

l'histoire réelle qui dictait la façon d'être de l'histoire imaginée. La décadence du bonapartisme boulangiste¹⁸⁶, la montée de nouveaux mouvements politiques et religieux, le virage conservateur de la République ont favorisé la réflexion sur le sens le plus profond du siècle. Ainsi, l'optimisme scientifique et républicain qui était la pierre de touche du cycle initial passe à une position défensive face à la montée du Catholicisme, de l'antisémitisme, de l'extrême droite. En fait, pour Zola, la République aurait échoué pour ne pas avoir concilié l'ordre et le progrès¹⁸⁷. Dans ce sens, Zola perd ses illusions sur l'Histoire puisque toutes les révolutions sont devenues suspectes et vouées à l'échec.¹⁸⁸ Qu'il suffise de rappeler que Zola s'est inscrit dans le même lignage désenchanté de la littérature du réel, profondément marqué par la débâcle de la Révolution de 1848. Cependant, Zola n'a pas choisi l'ironie et la neutralité comme les réalistes. Il a préféré l'utopie.

Zola était parti de la famille, perçue comme une sorte de microcosme :

il a d'abord pensé la société comme un des mondes articulés les uns aux autres en fonction d'une métaphore 'naturelle', celle de la famille. Chaque membre de la famille (elle-même divisée en plusieurs branches, inégalement néantisées au départ, pour rappeler la hiérarchie et l'antagonisme et l'antagonisme entre classe dominante, classes moyennes et classes dominées) sert de point d'entrée à un monde social déterminé.¹⁸⁹

Ainsi, les trois branches de la famille Rougon-Macquart - Rougon, Mouret, Macquart - s'identifient aux trois principaux groupes sociaux de la

¹⁸⁶Le Boulangisme a consisté dans un mouvement conservateur, monarchiste et clérical conduit par le Général Boulanger qui visait à écraser la République. Il a été vaincu dans les élections législatives de 1889.

¹⁸⁷: "De *L'argent* (1891) à *Paris* (1898), en passant par *La débâcle* (1892), *Le Docteur Pascal* (1893), *Lourdes* (1894) et *Rome* (1896), le sens de l'histoire à venir obsède Zola : les images de débâcle, de catastrophe, de fin de monde, voire de régression et de retour au passé, se multiplient." (*Ibid.* p. 16).

¹⁸⁸La révolution marxiste et anarchiste ont été condamnées, respectivement, dans *La Débâcle* (1892), *L'Argent* (1891) et *Paris* (1898).

¹⁸⁹*Ibid.* p. 19.

société moderne : les bourgeois émergents (comme Eugène Rougon); les petits bourgeois ambitieux (Octave Mouret), le peuple dominé et rebelle.

Il faut rappeler que la croyance au poids de l'élément héréditaire dans la détermination de la conduite de l'homme et dans le fonctionnement des institutions a été au fond un recours d'intensification de la critique sociale.¹⁹⁰ Il est vrai que Zola avait suivi l'approche très répandue propre à la pathologie nerveuse en définissant l'éréthisme comme l'un des fils conducteurs de son œuvre. Zola a pourtant utilisé la théorie de la maladie mentale pour faire une critique à une civilisation toute entière :

nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine. L'équilibre est rompu entre la matière et l'esprit.¹⁹¹

Zola a donc lié la névrose qui agite le siècle à la fois à l'hérédité et aux phénomènes politiques et sociaux.

Il y a même chez Zola une anthropologie morbide et lucide qui sert à dévoiler les couches souterraines de la *psyché* dans la direction exploitée plus tard par la Psychanalyse. Zola a donc abordé les états altérés de conscience, la vie secrète des instincts, telles que les perturbations de la puberté, la passion sexuelle, la folie...

¹⁹⁰ Zola a produit une œuvre qui a dépassé largement la thèse de la détermination biologique du comportement, laquelle a été oubliée au fur et à mesure qu'il écrivait les Rougon-Macquart. Il a également dépassé la thèse de Taine du déterminisme sociologique. Chez Zola, ces théories ont été atténuées par la valorisation de l'action humaine puisqu'il y a chez Zola la coexistence du déterminisme qui amène au désespoir et du principe de vie qui amène à la liberté et à l'espérance. Par ailleurs, l'affaiblissement du déterminisme biologique est clair chez Zola lorsqu'il place toujours un personnage qui reste en dehors de l'intrigue centrale, sans en souffrir les conséquences les plus néfastes. Ce personnage hors du champ a la fonction de dévoiler le sens de l'histoire. Il est une sorte d'*alter ego* de l'écrivain historien. Souvent, ce personnage porte-parole de l'auteur devient le héros.

¹⁹¹Émile Zola *Apud* Colette Becker. "Les Rougon-Macquart". In. : C. Duchet. *Manuel d'Histoire littéraire de la France*. tome V. 1848-1917. Paris : Éditions sociales 1977, p. 261.

Dans *La Curée*, par exemple, Zola a traité, selon Max Milner¹⁹², la perversion en alliant la dimension sociale et individuelle. La perversion se manifeste dans le sens freudien du terme, comme une quête illimitée de satisfaction des instincts, sans respecter des barrières morales à travers l'inceste et l'inversion de rôles sociaux. Nous savons déjà que, dans cette œuvre, Zola voulait dénoncer la fureur spéculative déclenchée par la réforme urbaine de Haussmann en caractérisant la dépravation croissante de l'élite dont l'enrichissement soudain et illicite aurait favorisé la perte de toutes les références morales. Selon Max Milner, dans la perspective de la Psychanalyse, cette orientation est basée sur la conception de l'existence d'une névrose collective due à la rupture avec la Loi du Père - la loi d'un État de plus en plus illégitime et incapable de diffuser les règles sociales et un but de bien- commun.

En résumé, le Second Empire présentait un ordre politique arbitraire et infâme en stimulant le chaos, le dérèglement des appétits sexuels et de l'argent à cause de l'anomie prédominante. La contrepartie d'un État pusillanime, dans ce roman, c'est la figure paternelle absente ou permissive. Ainsi, au lieu de règles sociales imposées par le père dans la famille ou l'état, il n'y a que la Civilisation Bourgeoise et l'hégémonie de la loi de l'argent. Evidemment, Zola y a fait preuve d'une contention morale chrétienne qui parcourt les structures souterraines de son œuvre. A partir de là, il démontre donc le vide social et culturel, la faiblesse de l'intégration sociale, propres à la société moderne, et non seulement au Second Empire. C'était la démonstration de l'absence d'une référence univoque des valeurs depuis les traumatismes de la Révolution française, des révolutions avortées au long du XIXème siècle.

¹⁹²Max Milner. "Les thèmes de la perversion dans *La Curée*". In : P Hamon; , J.P. L. Adine. *Mimesis et Semiosis* : littérature et représentation. Paris : Nathan, 1992, p. 145.

L'anomie serait donc un spectre récurrent dans les pratiques et les institutions de la société moderne :

C'est ce qui est préservé, dans Les Rougon-Macquart, du moralisme volontariste comme de la nostalgie réactionnaire - que le vide de la position paternelle était inéluctable et irréparable après la coupure de la Révolution, et qu'il fallait attendre une nouvelle génération (la sienne, peut-être) pour voir poindre l'espoir d'une paternité régénérée.¹⁹³

En outre, Zola a élaboré une espèce de jugement implicite de la situation économique de la société moderne en France, à partir de la définition de certains types de distribution de richesse dans les Rougon-Macquart¹⁹⁴. Zola a donc montré une attitude de condamnation de la Modernité matérialisée dans le Capitalisme européen, centré sur l'industrialisation, le capital bancaire et commercial, à travers la description de la trajectoire économique de la plupart des Rougons, tous voués à succomber, à perdre leurs biens à cause de leur appétit de profit sans la contrepartie du travail productif.

Dans le cas des Rougon, il y a toujours eu l'ombre suspecte de l'accumulation de leur fortune, obtenue par le vol des Macquart bâtards, qui a eu lieu dans le premier livre de la série – *La fortune des Rougon*¹⁹⁵. Cette faute a fonctionné au long des Rougon-Macquart comme une sorte de marque du péché, provoquant l'échec de cette branche de la famille.¹⁹⁶

En fait, le parcours des Rougon a matérialisé la condamnation par Zola du régime politique et économique du Second Empire et de la Civilisation bourgeoise tout entière. Ainsi, le type de distribution de richesse dans les Rougon-Macquart révélait une philosophie de la vie et une vision la société

¹⁹³*Ibid.* p 145-157.

¹⁹⁴Auguste Dezalay. "La distribution de la richesse dans la famille des Rougon-Macquart." In. : P Hamon; J.P. L. Adine. *Mimesis et Semiosis*, littérature et représentation. Paris : Nathan, 1992, p.333-342.

¹⁹⁵Émile Zola. *La Fortune des Rougon*. Paris : Librairie Générale Française, 1985.

¹⁹⁶Auguste Dezalay. *Op. cit.* 1992, p. 337.

moderne implicite dès le premier roman : «le premier roman de toute la série déclare que 'la propriété c'est le vol.'¹⁹⁷

Ainsi, l'or était considéré impur en amenant des malheurs, spécialement lorsqu'il était associé à l'oisiveté, l'usurpation et le pouvoir abusif. C'était le cas de la plupart des Rougon depuis la lutte entre Pierre Rougon et les Macquart bâtards. De nouveau, l'inspiration politique de la littérature du réel s'affirme :

Le combat pour la liberté rejoint ici le combat pour l'égalité dans la distribution des richesses transmises ou acquises. Et il reste un combat historiquement situé qui fait des luttes internes d'une famille à l'occasion d'un partage inégal une véritable guerre civile à l'intérieur de la France contemporaine.¹⁹⁸

En fait, la seule activité professionnelle des Rougon qui est valorisée n'est pas capitaliste. C'est la profession de médecin, du Docteur Pascal, qui incarne le Savoir employé au service des autres tandis que chez les pauvres, ce sont Silvère Mouret et Miette qui défendent le parti des misérables, dans la Révolution de 1848, en personnifiant les forces de l'amour et de la vie comme les véritables richesses.

Du côté des Macquart, il y a au contraire la prédominance de la pauvreté, à travers laquelle Zola prétendait exprimer son scepticisme par rapport à la société moderne fondée sur la paupérisation croissante de la classe travailleuse, sur sa corruption morale favorisée par le prostitution et l'alcoolisme...

Finalement, nous pouvons dire que la dynamique de la richesse et de la pauvreté dans les Rougon-Macquart exprimait une vision de monde qui

¹⁹⁷*Ibid.* p. 337.

¹⁹⁸*Ibid.* p. 338.

légitimait les activités agricoles, connectées au patrimoine français, en refusant le commerce et la spéculation financière.

La seule forme de Rédemption des Rougon-Macquart serait donc la conquête de la terre, appropriée par le Peuple exclu, symbolisé par le plus jeune des Macquart qui essaie d'accomplir la mission et la vocation plus profonde d'un peuple paysan en s'opposant au premier des Rougon puisqu'il préfère la terre au commerce¹⁹⁹...

Nous passons aux dernières œuvres de Zola - *Les trois villes et Les Quatre Evangiles* – qui apportent quelque chose de nouveau en ce qui concerne la représentation de la société moderne.

Les dernières décennies du XIX^{ème} siècle ont été marquées par le développement du mouvement ouvrier, la croissance du parti socialiste, le surgissement des attentats anarchistes, les scandales parlementaires et antisémitisme... Il a eu l'*Affaire Dreyfus* qui a divisé le pays en factions opposées, aboutissant à la victoire finale des dreyfusards et des radicaux. Par ailleurs, la fin du XIX^{ème} siècle a été marquée par la colonisation de l'Afrique et de l'Indochine, par l'invention de l'électricité, de l'automobile, du téléphone et du cinéma. En somme, une nouvelle forme d'organisation d'espace et du temps s'est répandue.

Pour cette raison, Zola a élaboré de nouvelles formes romanesques pour rendre compte de ces transformations sociales si radicales : "un cycle de la ville de la communauté civile se substitue à celui de la famille; le désir de comprendre le jeu et les crises des institutions modernes, les pulsions et les mouvements des foules contemporaines, remplace l'interprétation du monde qui s'éloigne très vite dans le souvenir; le discours de la prophétie et de

¹⁹⁹Émile Zola. *La Terre*. Paris : Librairie Générale française. 2006.

l'utopie, soulevé par le flux des espoirs scientifiques, techniques et sociaux de 1900, fera des *Quatre Evangiles* l'histoire rêvée du futur."²⁰⁰

L'inspiration républicaine émerge, après une séquence d'œuvres pessimistes, voire catastrophiques. Zola rejoint l'utopie des Lumières centrée sur la science, la rationalité, la défense de l'autonomie intellectuelle, et l'associe à la démarche initiale et omniprésente de l'enquête. Ces valeurs se confrontent et vainquent les tendances de fin de siècle considérées négatives - la superstition, la nécessité de croyance, la confiance en l'autorité - qui envahissent l'espace public et intellectuel à l'époque de l'Affaire Dreyfus.

En résumé, ce qu'offre l'œuvre de Zola c'est une vision globale d'une époque à travers la construction d'un univers originel, d'un réseau de mythes, en transposant au niveau poétique les grandes transformations sociales de la deuxième moitié du XIX^{ème} : industrialisation, urbanisation croissante, démocratisation progressive de la politique, généralisation de l'Ère de la Machine. Tout cela signifiait l'entrée de l'homme dans la Modernité où l'homme a inventé des dispositifs, des formes sociales et matérielles toutes nouvelles qu'il ne parvient pas à maîtriser, comme un apprenti sorcier. La contrepartie de ce processus de modernisation sociale était la chosification et l'écrasement des individus. Tout en élaborant un traitement symbolique du temps et de l'espace, Zola a transformé les espaces en prisons et en limites infranchissables pour l'action de l'individu et a substitué une forme de temporalité linéaire par une nouvelle durée basée sur un éternel recommencement.

Zola a créé aussi un univers unique transfiguré par l'usage symbolique des couleurs et a utilisé des figures symboliques comme fils conducteur du récit : mine, labyrinthe, Minotaure, abattoir, enfer chrétien...Ainsi, toute la

²⁰⁰Henri Mitterrand. *L'histoire et la Fiction*. Paris : PUF, 1990, p. 253.

création romanesque de Zola est peuplée de présences fantasques et hostiles qui contraignent et renferment l'homme : "l'alambic du Père Colombe, les puits de la Voreux, le magasin du Bonheur des Dames, la Bourse, les Halles, la grande maison ouvrière dans laquelle habitera Gervaise, voilà quelques-uns des monstres qui menacent les personnages."²⁰¹

Il y a donc chez Zola un animisme qui transfigure et donne des sens aux choses, les personnes, les paysages, qui expriment les tristesses, les souffrances et les pulsions des personnages en personnifiant leurs destins inéluctables de corruption et de destruction dans le contexte d'une société vouée à la décomposition et à l'annihilation progressive. Zola a donc créé un monde outragé, caricatural, un véritable archétype de la condition de l'homme moderne où tout est hostile, pourri, aux couleurs impressionnistes en manifestant, d'un côté, la critique républicaine presque utopique et, de l'autre côté, les terreurs personnelles les plus intimes de l'écrivain.

D'où sa popularité, spécialement auprès d'un public non bourgeois qui avait plus d'affinité avec son insatisfaction de l'ordre social et sa caractérisation non- sublimée de la culture.²⁰²

²⁰¹Colette Becker. *Op. cit.* p 267.

²⁰²"il affronte courageusement son passé comme la société dans laquelle il vivait. Il lui arrive de ne pas résoudre les conflits auxquels il est confronté. Néanmoins la profondeur avec laquelle il analyse le poids que font peser sur l'homme la société moderne où les forces obscures - passé, hérédité, instincts... - qui s'agitent en lui, la violence de son réquisitoire qui appelle un changement vers plus de justice et de bonheur, la richesse et

II Partie

Le roman naturaliste brésilien et la société moderne

la complexité de l'univers qu'il crée, en font un des auteurs de 19^e siècle qui s'accordent le mieux à notre sensibilité." *Ibid.* p. 268.

Chapitre 1 - Le rejet de la société moderne dans le roman romantique et naturaliste brésilien du XIXème siècle

1.1- L'évasion dans le roman brésilien au début du XIXème siècle

Le XIXème siècle s'est caractérisé par la diffusion des processus de modernisation économique et sociale. En 1808, D. João VI est arrivé à Rio de Janeiro en amenant la Cour, ce qui a transformé Rio de Janeiro en capitale de l'empire portugais. Tout cela a représenté le commencement d'un processus que Gilberto Freyre appelle l'eupéanisation du Brésil²⁰³ qui s'est prolongé jusqu'à la fin du XIXème siècle, en favorisant la création d'écoles et d'institutions culturelles; la mise en place des réformes urbaines inspirées de modèles urbains européens; la relative émancipation féminine par le moyen des transformations des rôles sexuels dans le mariage; le surgissement et le développement de la presse et des librairies; le début de la manufacture et du travail libre, attaché à l'artisanat urbain.

Le premier symptôme de la modernisation a été l'élargissement et la multiplication des villes.

Du point de vue culturelle, nous pouvons citer encore la création de l'école des Beaux Arts, le Jardin Botanique, la Bibliothèque Nationale, la diffusion croissante de la presse, du commerce des livres, ce qui a favorisé une plus grande divulgation des savoirs et des livres européens, du Libéralisme, du Romantisme...

De l'Indépendance (1822) jusqu'à la fin de la période de la Régence (1831-1840), une période politiquement confuse a commencé marquée par

²⁰³Gilberto Freyre. *Sobrados e Mocambos : decadência do patriacado rural e desenvolvimento do urbano*. 4ª edição. Rio de Janeiro : José Olympio, 1968, p. 67.

l'action politique de certains groupes sociaux en quête de réformes modernisantes. Par exemple, ils ont défendu la mise en place de régimes de nature constitutionnelle. Ce mouvement intellectuel et politique progressiste s'est heurté à la vocation absolutiste de D. Pedro I et aux limites étroites d'une organisation sociale encore fondée sur l'esclavage et la grande propriété terrienne.

En fait, tout au long du XIX^{ème} siècle, le Brésil est resté sous le régime de l'esclavage qui marquait profondément la vie quotidienne, la structure familiale, la sociabilité et la vie publique du Pays. Nous citons l'exemple de la légitimation de l'esclavage faite dans le droit brésilien à l'époque.

Par conséquent, la modernisation ne pouvait qu'être superficielle parce qu'elle entraînait en conflit avec le pouvoir local, exercé par les grands propriétaires terriens, sous la forme du patriarcat, et avec le pouvoir de l'État monopolisé par un prince autoritaire et par une bureaucratie arbitraire et irrationnelle, sous la forme du Patrimonialisme²⁰⁴. Il faut encore ajouter que durant le XIX^{ème} siècle, ces deux pôles du pouvoir se sont battus, se sont alliés, se sont superposés en matérialisant respectivement, l'ordre privé et l'ordre public en face du peuple absent dans le sens libéral du terme. Il faut souligner le fait que la quantité des hommes libres était restreinte et qu'ils étaient manipulés et cooptés soit par l'État soit par le patriarcat rural à travers les mécanismes de "favor" et du clientélisme.

Dès 1828, les deux pôles du pouvoir politique se sont confrontés au triomphe progressif de l'État. En premier lieu, l'autonomie municipale, héritée de la période coloniale, a été limitée car les chambres ne s'occupaient que de la discussion de thèmes de nature économique. Ensuite, l'Acte Additionnel de

²⁰⁴Raymondo Faoro. *Os Donos do Poder: formação do patronato brasileiro*. vol 2. São Paulo : Globo, 1991, p. 459.

1834 a créé les assemblées provinciales, soumises au Pouvoir Central à travers la nomination des présidents des provinces, ce qui a limité le pouvoir des juges de paix et des juges municipaux élus par les municipalités. Tout cela signifiait une menace à l'ordre privé matérialisé dans la municipalité.

Deux aspects fondamentaux de la doctrine et de la pratique politique brésilienne du XIX^{ème} siècle ont été définis, unissant les conservateurs et les libéraux et même les républicains : la crainte de l'anarchie, de la subversion de l'ordre social centré sur la propriété de terres et sur l'esclavage; la crainte du despotisme de l'État. Dans ce sens, l'élite politique brésilienne ne voulait que matérialiser la liberté dans l'ordre...²⁰⁵

Alors que l'État national était divisé entre les impératifs d'ordre privé et d'ordre public, la littérature brésilienne se mettait à son service en essayant de créer un art brésilien authentique, capable d'exprimer parfaitement l'identité nationale. C'est une tâche qui va marquer toute la littérature brésilienne du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle.

Depuis l'Indépendance, la littérature brésilienne a présenté un lyrisme qui valorisait le paysage et l'homme naturel - l'indigène - dans le but d'exprimer des traits culturels distincts de Portugal. Nous prenons l'exemple de Domingo Gonçalves de Magalhães, Manoel Araújo de Porto Alegre, Torres Homem, entre autres²⁰⁶.

La société moderne encore débutante n'a pas été décrite dans ces œuvres.

²⁰⁵"O Segundo Reinado teve esta dupla fonte : a experiência nacional e o repertório político europeu. Dosava os valores universais vindos do mundo europeu civilizado e a realidade nacional a civilizar. O modelo de suas instituições políticas deve à pedagogia legada pelas convulsões européias e regenciais : a liberdade dependia da ordem. Mais do que copiar os europeus, a elite imperial se esforçou em evitar a maior de suas desgraças: a revolução." (Angela Alonso. *Idéias em Movimento : a geração 1970 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 56).

²⁰⁶L'indianisme romantique n'a pas cependant été complètement original, puisant dans la littérature coloniale déjà imprégnée de quête de l'identité nationale et qui avait créé la figure héroïque de l'indigène : " Ils fabriquent une brésilianité qui leur servira à prendre de la distance vis-à-vis de l'hégémonie culturelle lusitane."(Zila Bernd. *littérature brésilienne et identité nationale : dispositifs d'exclusion de l'autre*. Paris : Éditions l'Harmattan, Recherches & Documents Amériques latines, 1996, p.9).

Nous ne voulons pas pourtant reconstituer l'histoire du Romantisme mais saisir, dans la tradition littéraire brésilienne du XIX^{ème} siècle, l'expression des attitudes envers la Modernité sociale pour éclairer la contribution du roman naturaliste sur ce point. Il semble bien que la poésie lyrique, en général, n'ait pas été une forme littéraire adéquate pour caractériser cet aspect, soit la poésie indigéniste, soit la poésie intimiste, sentimentale. Tout du même, la troisième génération, centrée sur le thème de l'abolitionnisme de l'esclavage, n'a pas visé à l'expression ou au diagnostic de la société moderne en genèse. Nous citons l'exemple de l'œuvre de Castro Alves.

Si la poésie lyrique romantique n'a rien exprimé de la société moderne, cela ne veut pas dire qu'elle était déconnectée du contexte social. Comme dans le Romantisme européen, il existait une même attitude d'évasion vers le passé archétypal, abstrait de la société indigène, précoloniale et vers le moi à travers un mouvement d'introspection²⁰⁷. Il faut rappeler que l'évasion est une forme implicite de rejet de la réalité actuelle qui est considérée insatisfaisante.

Au début du XIX^{ème} siècle, la société brésilienne n'était pas encore la civilisation bourgeoise à part entière, comme la société française moderne. Il s'agissait d'un ordre social post-colonial, sous l'égide d'un État autochtone, mais gouverné par les membres de la Maison de Bragança, ce qui démontrait une évidente continuité par rapport à l'organisation sociale de la colonie caractérisée par la famille royale, par la grande propriété des terres, le patriarcat, l'esclavage. En même temps, la presse et les écoles se répandaient, les villes s'accroissaient. Nous croyons que face à ces changements, les écrivains avaient développé une sorte de malaise - la version brésilienne du mal du siècle - en se plaignant de la perte progressive des racines de la société

²⁰⁷ "A lírica se caracteriza, no sentido mais restrito, como manifestação puramente pessoal, de estado d'alma, sob a égide do sentimento mais que da inteligência ou do engenho. (Antonio Candido. *A formação da literatura brasileira : momentos decisivos*. v. 2. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1959, p. 24.).

traditionnelle, de la famille patriarcale, de la vie purement campagnarde des premiers siècles de la colonisation et en réagissant à la diffusion de l'éthique capitaliste, de l'individualisme sous l'influence de la culture européenne, dans les villes....

1.2 - La représentation de la société brésilienne chez Joaquim Manoel de Macedo et chez Manuel Antônio de Almeida

Si le rejet de la société moderne, qui timidement prenait corps, était implicite dans la poésie d'évasion de Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, entre autres, il était beaucoup plus évident dans le roman qui, dans le cadre de la littérature brésilienne, se caractérise comme une référence plus réaliste en exprimant une conscience plus lucide de la société et de la culture nationale.²⁰⁸

Cette représentation plus objective de la vie sociale s'est revêtue d'une connotation spéciale, à savoir, l'expression de l'identité nationale, dans le but de créer une littérature essentiellement autochtone afin de prouver qu'il existait une nation à part entière, qui s'était libérée de la matrice lusitanienne et que le pays était devenu indépendant du point de vue culturel.

En effet, si l'influence des Lumières avait favorisé l'expression de la société coloniale à travers la poésie, l'Indépendance a manifesté le sentiment patriotique dans le théâtre et dans le roman "na mesma disposição de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou como então se dizia, uma literatura nacional."²⁰⁹

²⁰⁸ *Ibid.* p.09.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 9

La grande tâche du roman romantique a donc été la création d'un nouveau dialecte culturel pour élaborer un image de la Nation - une communauté imaginée - selon l'expression de Benedict Anderson²¹⁰, qui pense qu'une nation correspond à un système de relations sociales construites par les hommes, organisé politiquement et légitimé par une manière de sentir et de penser. Le nationalisme exprime aussi un sentiment commun d'appartenance qui joue un rôle important, d'intégration politique et culturelle dans un pays en formation comme le Brésil du XIX^e siècle. Dans ce sens, la nation "é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal."²¹¹

Dans cette perspective, le Romantisme brésilien a fonctionné comme un discours de légitimation du Second Règne, après l'anarchie de la Période de la Régence (1831-1843) sous les auspices de la Monarchie au moyen de la concession de prébendes publiques, dont l'une d'entre elles permettait d'accéder à l'Institut Géographique Brésilien, mise en place dans plusieurs villes.²¹²

²¹⁰Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas : reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

²¹¹*Ibid.* p.34. Selon l'auteur, le nationalisme est une invention récente, développée depuis le déclin des grandes communautés linguistiques et culturelles de l'Antiquité et du Moyen Age, telles que l'Islam et celle de la culture classique fondée sur l'apprentissage du latin. Le facteur déterminant dans la diffusion du nationalisme a été le capitalisme en expansion à partir de l'âge moderne, qui a propagé les mêmes relations sociales et a favorisé l'épanouissement des langues nationales à travers l'industrie culturelle.

²¹²D'autres genres ont collaboré autour de cet objectif : le théâtre, et principalement, la poésie indianiste, dont l'œuvre de Gonçalves Dias a été un remarquable exemple. Nous pouvons aussi citer la contribution des essais et de l'histoire, élaborés dans les Instituts Historiques Géographiques (IHGB), à partir de 1838, où a été reconstituée l'histoire nationale à partir des études sur l'histoire coloniale, l'ethnologie en démontrant les racines lusitaniennes et indigènes du nouveau pays en formation. Nous y avons analysé l'action de l'église et de l'élite latifundiaire, avec la conviction évolutionniste, d'un progrès continu. La dimension politique de ce projet culturel consistait à légitimer l'État rendu indépendant. En fait, Les IHGB endossaient les éléments basiques de la tradition impériale : le catholicisme, le romantisme indianiste et le libéralisme élitiste en défendant une conception inspirée du monogénisme, raciste, selon laquelle il y avait la possibilité d'incorporer les indigènes à une civilisation supérieure, blanche, à travers la cathéchèse chrétienne. (Maria Veloso; Angélica Madeira. *Leituras brasileiras : itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.73-74).

D'où le caractère non révolutionnaire de notre Romantisme, dépendant encore, comme les artistes européens sous l'Ancien Régime, du mécénat de l'état, parce qu'il n'y avait pas, au XIX^{ème} siècle, un marché expressif, capable de permettre la survie des écrivains et des artistes. L'écrivain romantique a donc été obligé de devenir un fonctionnaire ou un politique à travers l'agrément direct ou indirect des faveurs de la Maison de Bragança..

Il s'agissait donc d'un Romantisme politiquement conservateur, modérément libéral, qui craignait toujours la subversion anarchique de la période de la Régence. Ainsi, le Romantisme s'est beaucoup rapproché d'un libéralisme conservateur, anti-égalitaire, dont la pierre de touche était la défense du droit de propriété, exacerbé au point de légitimer l'esclavage. Nous citons l'exemple de l'orientation politique de José de Alencar et de Joaquim Manoel de Macedo caractérisée par l'adoption d'une attitude implicite ou explicite de rejet de la société moderne.²¹³

Il y avait pourtant des exceptions et des paradoxes. D'un côté, Domingos Gonçalves de Magalhães a défendu des idées en faveur de la modernité sociale et économique dans la revue « Minerva Brasiliense », qu'il avait fondée en 1843. Dans une introduction signée par Torres Homem, intitulée "Progresso do século atual", il décrit les avancées matérielles, intellectuelles et artistiques du XIX^{ème} siècle en citant les réseaux de trains, les machines et le bateau à vapeur tandis que les autres articles abordaient la nécessité de

²¹³Dans ce sens, il n'y a pas existé, parmi les romantiques brésiliens, une tendance significative au divorce entre le discours politique et la pratique de la fiction. Ils faisaient donc l'éloge de la société traditionnelle en s'opposant à la Modernité. Cet aspect a été mal compris. Bernardo Ricupero, par exemple, a conclu à tort que le Romantisme brésilien a légitimé, au contraire du Romantisme européen, le capitalisme. Pour Ricupero, dans l'absence d'un capitalisme réel à combattre, le Romantisme aurait été déformé pour s'adapter à la société et à la culture brésilienne. L'erreur de Ricupero était due au fait de considérer le discours politique manifeste des romantiques sans analyser l'histoire politique nationale et l'œuvre poétique ou romanesque de ces auteurs qui n'étaient pas favorables au progrès matériel, politique et économique...(Bernardo Ricupero. *O Romantismo e a idéia de Nação no Brasil* (1830-1870). São Paulo : Martins Fontes, 2004, p. XXVIII).

substituer à l'esclavage le travail libre²¹⁴. De l'autre côté, son œuvre poétique, marquée par l'indianisme, s'est engagée dans une orientation clairement passéiste, en quête d'un Brésil archaïque.

Il faut encore souligner que le relatif progressisme doctrinaire du premier Romantisme a été atténué entre 1830-1870 en raison de la vague des révolutions de 1830, 1848 en Europe et de l'irruption de révoltes dans le Pays, pendant la Régence. Tout cela a suscité les impulsions romantiques en direction de la défense discrète ou déclarée du *statu quo* du régime impérial, basé sur la monarchie, le clergé, l'esclavage et la grande propriété terrienne. Dans cette perspective, Joaquim Manoel de Macedo, en signant un article dans la Revue Guanabara, continuatrice des revues pionnières *Niterói* et *Minerva Brasiliense*, a exprimé avec franchise son option conservatrice, ouvertement nostalgique. Dans l'article intitulé "Costumes campestres no Brasil", il a mentionné "que uma nação não tem nada de mais cambiante e de menos nacional do que a sua capital".²¹⁵

Il y avait déjà, dans le Romantisme brésilien, la recherche d'un Brésil authentique, archéologique, caché dans l'intérieur inexploité du pays, anticipant le langage régionaliste du roman brésilien – ce qui va se manifester nettement dans le roman naturaliste – dont le but était la réalisation d'une incursion géographique et temporelle pour retrouver l'essence de la nationalité. Il s'agissait d'une quête d'identité nationale pas encore trouvée, renfermée dans le passé et non une proposition d'innovation, de modernisation des structures sociales....

Ainsi, depuis 1840, il est possible de trouver, dans les romantiques, l'élaboration poétique et romanesque de la nostalgie et de la crainte en face

²¹⁴*Ibid.* p.97-98.

²¹⁵Joaquim Manoel de Macedo *Apud* Bernardo Ricupero. *Op. cit.* p. 100.

de la nouveauté, de la modernisation sociale, comme dans l'œuvre de José de Alencar...

Dans cette perspective, de même que la poésie romantique, le roman romantique a recherché les racines de la nationalité dans le passé en évitant les aspects de la Modernité encore débutante. Sous l'influence du roman historique romantique européen, les premiers auteurs de récits romanesques ont surgi, entre 1839 et 1843 : João Manuel Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha, Joaquim Norberto de Sousa et Silva, Luís Carlos Martins Pena et Domingos José Gonçalves de Magalhães. Ces auteurs cherchaient la reconstitution d'un passé historique, comme les modèles européens inspirés du paysage social du Moyen âge. Toutes ces œuvres voulaient échapper au temps présent, à la société actuelle. C'est le cas de Teixeira e Sousa qui a créé des romans historiques, de cape et d'épée, pleins de justiciers, dans lesquels le Bien triomphait du Mal et les situations d'impasse étaient résolues à travers des interventions extraordinaires ou surnaturelles.²¹⁶

C'est seulement avec l'œuvre de Joaquim Manoel de Macedo qu'apparaît la préoccupation de caractériser la société de son époque, même sans intention d'une évaluation explicite du processus de modernisation en cours. Joaquim Manoel de Macedo a représenté la société carioca à travers ce qu'Antonio Candido²¹⁷ appelle le réalisme détaillé, pour décrire la vie bourgeoise où figurent les motifs proprement modernes, urbains ainsi que les traits pré modernes, tels que l'esclavage et les coutumes d'origine rurale. En utilisant des intrigues rocambolesques, pleines de péripéties et d'idéalisation

²¹⁶Nous pouvons encore citer les œuvres de Teixeira de Souza : *Tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta; Gonzaga e a conjuração de Tiradentes; As fatalidades de dois jovens - recordações dos tempos coloniais*. (Plácido Aderaldo Castello. *A literatura brasileira : origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1999).

²¹⁷" O conformismo em face do cotidiano, leva-o, pois, a um realismo miúdo que não enxerga além das aparências banais nem penetra mais fundo que a psicologia elementar dos caixeiros bem falantes, donzelas casadoiras e velhotes patacados." (Antonio Candido. *Op. cit.* p. 141).

invraisemblable, caractéristique des feuilletons, l'auteur a abordé les aspects quotidiens, prosaïques, de la ville du Rio de Janeiro à partir des trajectoires de ces acteurs favoris - commerçants, étudiants, fonctionnaires - en soulignant l'aspect économique, non proprement moderne, de leurs relations : la transmission de la propriété à travers la forme la plus commune dans la société de l'époque, le mariage.

Cachée derrière les intrigues des couples amoureux, la société carioca apparaissait déjà mesquine, médiocre et encore relativement pauvre pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle. L'auteur montrait aussi le début de la diffusion d'un *ethos* commercial. Ce dernier aspect sera central dans l'œuvre plus lucide et sophistiquée de José de Alencar. L'attitude de Joaquim Manoel de Macedo vis-à-vis de la société de son temps était faite d'acceptation. Nous constatons que cet auteur n'a rien critiqué de la société de son temps, ne voulant qu'entretenir le public croissant des feuilletons.

Manoel Antônio de Almeida, dans *Memórias de um Sargento de Milícias*²¹⁸, paru en 1854, n'a fait ni l'éloge ni la critique du Rio de Janeiro à l'époque de D. João VI. Cette œuvre a caractérisé les coutumes urbaines en élaborant ce qu'Antonio Candido appelait la dialectique de l'ordre et du désordre²¹⁹, laquelle peut être considérée comme une dialectique du moderne et du pré- moderne dans l'espace urbain matérialisé par le mélange de l'adhésion à des règles consensuelles propres aux institutions publiques visant à l'intérêt collectif et de l'intérêt privé caractérisé par "o mecanismo dos

²¹⁸ Manoel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo :Editora Ática, 2001.

²¹⁹" A história de Leonardo Filho é a velha história do héroi que passa por diversos riscos até alcançar a felicidade, mas expressa segundo uma constelação social peculiar, que a transforma em história do rapaz que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras. O cunho especial deste livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do 'homem como ele é', mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência da ordem e da desordem; entre o que se pode chamar convencionalmente o bem e o mal."(Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 31).

empenhos, influências, compadrios, punições, que determinavam uma certa convivência e se manifestavam por certos tipos de comportamento."²²⁰

Pour Antonio Candido, Leonardo Pataca est le premier "malandro" de la littérature nationale...La "malandragem" se définit précisément par le jeu interchangeable de l'ordre et de la loi. Celle-ci est encore extrêmement inconsistante dans les premières années de la jeune nation, alors que le désordre était véritablement prédominant dans les relations sociales. Nous y trouvons au fond le jeu de l'ordre et du désordre correspondant à ce qui se manifestait dans cette société où il y avait 20 concubinages sur un mariage : «é um romance profundamente social, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária.»²²¹

Dans cette perspective, Manoel Antônio de Almeida présente un portrait précoce et lucide du pays, déjà caractérisé, dès le début de sa formation historique, comme une nation indépendante, par la primauté de l'individualisme ou de l'intérêt privé au détriment de la dimension rationnelle et légale incarnée par l'État. C'est le "malandrage", le « jeitinho brasileiro » de Leonardo Pataca et des autres personnages du livre, la seule forme de survie dans une société très inégalitaire, sans conditions de favoriser l'existence autonome des hommes libres, lesquels ont toujours besoin de recourir aux faveurs de la bureaucratie et de la famille patriarcale.

Pour Antonio Candido, Manoel Antônio de Almeida a créé l'atmosphère d'un monde sans regret, inédite dans la fiction nationale romantique,

²²⁰ Antonio Candido. *A formação da literatura brasileira : momentos decisivos*, vol 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, p. 218.)

²²¹ Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro : Duas cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 38.

caractérisée par la répression des instincts due à l'anarchie générale. L'univers des *Memórias* est, au contraire, typiquement "malandro", où le Bien et le Mal s'équilibrent symétriquement, pratiqués par le même individu, dans une société chaotique, sans l'intériorisation effective des mécanismes punitifs de l'État ou d'autres institutions sociales.

Il ne s'agit pas d'un univers moral et légal moderne. Au contraire, c'est une société traditionnelle dans laquelle l'écrivain se situe sans la refuser ou en faire l'apologie, en montrant beaucoup de bonhomie et d'humour à travers l'utilisation créative de la culture populaire. C'est le point de vue de Pedro Malasarte qui détermine les aspects principaux de ce livre tout à fait original dans la production romanesque nationale. En fait, *Memórias* caractérise un pays fondé encore sur la tradition avec très peu d'aspects modernes et en révèle son anatomie spectrale. *Memórias* ne traite pas des aspects oppressifs de l'esclavage, du patriarcat, de l'autoritarisme d'un État débutant.

L'attitude de Manoel Antônio de Almeida est donc faite d'acceptation sans regret du moderne ou du pré moderne en éliminant les problèmes et les distorsions à travers une méthode d'occultation presque magique, tirée de la fable : «nós vislumbramos através das situações sociais concretas uma espécie de mundo arquetípico da lenda, onde o realismo é contrabalançado por elementos brandamente fabulosos : nascimento aventuroso, numes tutelares, dragões, escamoteação da ordem econômica, inviabilidade de cronologia, ilogicidade das relações.»²²²

1.3 - La représentation de la société brésilienne chez José de Alencar et chez Bernardo Guimarães

Après avoir analysé l'attitude de Manoel de Antônio de Almeida envers la société moderne, il faut reprendre le développement du roman romantique qui va de Macedo à Machado de Assis en passant par l'œuvre fondamentale de José de Alencar sur la société et l'histoire brésilienne.

Le but de l'œuvre d'Alencar était plein de grandeur : il voulait exprimer l'essence de la « brésilité » à travers une œuvre qui englobait le passé, le présent, toutes les facettes de la vie sociale et un paysage régional varié encore inconnu. Tout cela au service de ce qu'Alfredo Bosi a appelé la raison structurale, à savoir, le désir profond d'évasion dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire un égotisme viscéral.²²³ Il est évident que c'est une attitude d'aversion pour la société brésilienne de son temps, en train de se moderniser:

Alencar, cioso da própria liberdade, navega feliz nas águas do remoto e do longínquo. É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a 'vida em sociedade'; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidade das relações cortesãs, sujeitas ao *Moloc* do dinheiro. Daí o mordente das suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora e Lucíola*. Na verdade, era uma crítica emocional que só oferecia uma alternativa : o retorno à história colonial, ao índio, ao bandeirante, e a fuga para as solidões da floresta e do pampa. O Romantismo de Alencar é, no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott.²²⁴

²²² *Ibid.* p. 46.

²²³ "Entretanto, mais do que repetir a partição por assuntos dos seus vinte e um romances em indianistas, históricos, regionais e citadinos, conviria buscar o motivo unitário que rege a sua estrutura, e que, talvez, se possa enunciar como um anseio profundo de evasão no tempo e no espaço animado por um égotismo radical. Traços ambos visceralmente românticos." (Alfredo Bosi. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994, p. 137).

²²⁴ *Ibid.* p137.

Ce qu'Alfredo Bosi considère comme une caractéristique esthétique, égocentrique, typiquement romantique, nous le considérons comme l'un des traits culturels du roman brésilien, au XIX^{ème} siècle, qui va persister au XX^{ème} siècle, dans le lignage régionaliste du roman : l'association d'une tendance passéiste à une tâche identitaire....

Ce phénomène d'aversion du présent qui était au fond le rejet de la société moderne s'est produit aussi dans le roman français, comme nous avons déjà analysé, et résulte de l'insatisfaction historique d'écrivains à la suite des révolutions déclenchées au long du XIX^{ème} siècle, qui avaient trahi la grande Révolution de 1789. C'était aussi une réaction des intellectuels à leur condition de relative exclusion politique et sociale, malgré leur prétention d'accomplir une ambitieuse mission historique. Il convient de souligner que cette attitude a été plus intense parmi les écrivains qui restaient aux marges du champ littéraire, comme les naturalistes. Pour cette raison, ces écrivains ont réalisé une critique radicale de la modernité ²²⁵ et de ses symptômes en matérialisant le paradoxe d'une littérature qui cherchait la Modernité dans le domaine de la forme et du sujet alors qu'ils présentaient une attitude hostile aux processus de modernisation économique, politique et sociale. Ces écrivains proposaient la quête des modèles de société trouvés dans la campagne, en dehors de l'histoire, dans les utopies...

Dans le cas du roman brésilien romantique, nous constatons plusieurs raisons pour rejeter la modernité.

En premier lieu, il y avait l'influence du libéralisme conservateur, hégémonique jusqu'à la moitié du XIX^{ème} siècle, selon lequel l'esclavage et le régime de propriété de terres étaient légitimés. Ce Libéralisme contestait les

²²⁵Cet aspect est plus évident dans la littérature du réel en France qui a rassemblé le Réalisme et le Naturalisme, voulant être avant tout moderne. Ce n'est pas le cas du roman romantique français, en général.

initiatives de modernisation fondées sur la défense du travail libre, sur la division de la propriété, sur l'élargissement de la participation politique, entre autres.

En second lieu, c'est la défense de la tâche identitaire qui engendre la position romantique de refus de la modernisation sociale... Chez José de Alencar, par exemple, se manifeste un rejet sous-jacent, parfois évident, en raison de la crainte de transformation et de la corruption de la « brésilité ». Il y a, chez Alencar, la peur omniprésente de la perte des racines nationales si recherchées malgré leur caractère indéfini, incertain, dans cette période initiale d'affirmation de l'identité nationale dans l'imaginaire du pays. Pour José de Alencar, l'ouverture du pays vers la culture européenne dès l'arrivée de D. João VI et les processus croissants de modernisation mis en place pourraient corrompre à jamais cette essence immaculée et sacrée de la « brésilité ».

D'où sa réaction archéologique, de quête des racines de la nationalité, s'attachant à une tradition héroïque, indigène, inventée. Ensuite, avec l'épuisement de l'indianisme, il a cherché les vestiges de la société lusitanienne, coloniale. En un mot, traditionnelle. Traditionnelle, donc pré moderne.

A partir de là, le lignage régionaliste du roman brésilien va souvent allier l'intense recherche d'affirmation nationale au refus de la Modernité, vue comme une menace de défiguration de la « brésilité »... Même lorsque ces écrivains défendaient le vote direct, la démocratie représentative, la scolarisation des masses...

Par conséquent, l'indianisme d'Alencar, comme n'importe quel indianisme, était la recherche d'un passé lointain, pur, où reposaient les origines de la nationalité. Dans ce sens, l'indigène, en tant qu'être autochtone,

symbolisait le héros romantique par excellence, opposé à l'individu civilisé, corrompu. Ainsi, on répétait l'idée, chère à Rousseau, de l'antinomie entre la Civilisation et la Nature.²²⁶

Ce mythe cosmogonique de la formation nationale matérialisé dans ses œuvres « indianistes » : *Iracema* (1865)²²⁷, *Guarani* (1857)²²⁸, *Ubirajara* (1874)²²⁹ est suivi de la première formulation régionaliste qui ratifie la correspondance structurale entre le nationalisme et le régionalisme. Cette conception va perdurer dans le Naturalisme et dans le roman de 1930...

Ainsi, l'indien s'est transformé en « sertanejo » - le brésilien pur, primordial opposé à la civilisation, à la ville, qui représente la civilisation, la Modernité :

Vivendo em regiões isoladas, sem grande contato com os centros litorâneos, tem evolução cultural relativamente autônoma, por isso mesmo mais 'autêntica', no sentido em que o nacionalismo romântico e Alencar concebiam o problema da autenticidade no campo da cultura, ou seja, como fidelidade às tradições, aos costumes, à linguagem e à própria natureza do Brasil.²³⁰

Par conséquent, Alencar, depuis l'affaiblissement et la disparition de l'« indianisme » comme une source d'inspiration pour l'identité nationale, a commencé, à partir de 1870, à interroger la culture populaire en découvrant un Brésil distinct de celui de la Cour : les "pampas gaúchos", la "roça" de l'intérieur de Rio de Janeiro et de São Paulo, le "sertão"²³¹ du Nord-Est. Il a

²²⁶ Maria Veloso; Angélica Madeira. *Op. cit.* p. 73.

²²⁷ José de Alencar. *Iracema*. São Paulo: Editora Folha, 1997.

²²⁸ José de Alencar. *O Guarani*. São Paulo: Ediouro, 1994.

²²⁹ José de Alencar. *Ubirajara*. São Paulo : Editora Martins Fontes, 2003.

²³⁰ José Maurício Gomes de Almeida. *Op. cit.* p. 39.

²³¹ Nous comprenons "sertão" comme « as regiões interioranas, de população rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos. No caso do Nordeste, a palavra possui configuração semântico-sociológica ainda mais definida : aplica-se ali à zona em geral semi-árida do Interior, sujeita a secas periódicas e caracterizada em termos econômicos, desde o século XVIII, pelo predomínio da pecuária extensiva (a 'civilização' do couro'), em contraste com a faixa litorânea dominada pela cultura da cana e pelo complexo cultural derivado. » (*Ibid.* p. 54).

donc écrit les œuvres suivantes : *O Gaúcho* (1870)²³²; *O tronco do Ipê* (1871)²³³; *Til* (1872)²³⁴ et *O Sertanejo* (1875)²³⁵. Nous noterons qu'il s'y détache deux régions typiques pour la construction de la nationalité du roman du Nord-Est de 1930 : le Rio Grande do Sul et le Nord-Est, matérialisées respectivement par les figures humaines du "gaúcho" et du "vaqueiro".

Comme José Maurício Gomes de Almeida²³⁶, nous ne constatons aucune rupture entre le nationalisme d'Alencar et le régionalisme qui surgit ensuite parce que tous ces auteurs cherchaient au fond le brésilien "pur" derrière la culture régionale. Au contraire, nous considérons que cette phase de José de Alencar représente un point de fléchissement dans la littérature brésilienne, à partir duquel les romanciers vont rechercher la "brésilité" dans la sphère régionale et locale, précisément comme une forme de réaction contre les processus de modernisation croissants qui étaient en train d'adultérer et de détruire l'identité nationale dans les grandes villes de Second Règne.

Nous passons à autre auteur proche d'Alencar qui a caractérisé l'intérieur du pays, en quête, très souvent, du "sertão" qui est identifié de plus en plus à l'essence de l'identité nationale, malgré le sens encore imprécis de ce terme. C'est Bernardo Guimarães qui a représenté le Brésil rural, sa société rustre et le paysage naturel. Dans ce sens, *O Ermitão de Munquém ou História da Fundação da Romaria de Munquém na Província de Goiás* (1864) a abordé le "sertão" au moyen de l'approche du fanatisme et du messianisme. L'auteur va dans ce sens dans *O Índio Afonso* (1873) qui s'insère dans le cycle thématique du banditisme et du "cangaço". Il y caractérise déjà le "sertão" selon les

²³² José de Alencar. *O Gaúcho*. São Paulo : Editora Ática, 1978.

²³³ José de Alencar. *O tronco do ipê*. São Paulo, Editora Ática, 1981.

²³⁴ José de Alencar. *Til*. São Paulo, Editora Egeria, 1979.

²³⁵ José de Alencar. *O Sertanejo*. São Paulo : Editora Melhoramentos, 1964.

²³⁶ José Maurício Gomes de Almeida. *Op. cit.*

directives du réalisme documentaire, avec la prétention de fidélité à la nature et aux coutumes, pour mieux exprimer l'essence de la réalité nationale.

En effet, en défendant l'opinion d'Antonio Candido, pour qui la littérature brésilienne, à partir du Romantisme, avait essayé progressivement d'exprimer la Nation brésilienne, avec des réalisations pleines ou partielles de cet objectif, le régionalisme romantique a inauguré un lignage romanesque extrêmement fécond de définition de l'identité nationale :

O regionalismo dos românticos, ao contrário, distinguindo a qualidade respectiva do homem e da paisagem, constitui, em sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos.²³⁷

La stérilisation graduelle du paradigme "indianiste", remplacé par l'approche régionaliste du nationalisme, a abouti à l'une des tendances les plus expressives du roman naturaliste. En suivant le passéisme de l'"indianisme", le roman naturaliste a présenté une orientation de caractérisation et de dénonciation de la Modernité en expansion dans la ville alors qu'il recherchait l'identité nationale à l'intérieur du pays. Non plus dans la campagne de Rio de Janeiro et de São Paulo sous l'influence de la modernisation sociale, mais dans le "sertão", en Amazonie ou dans les "pampas".²³⁸

²³⁷ Antonio Candido. *A formação da literatura brasileira : momentos decisivos*. vol 2. São Paulo : 1959, p 213.

²³⁸ Voir ces œuvres de Inglês de Souza sur la société de l'Amazonie : *O caucalista e histórias de um pescador* (1876-1877); *O Coronel sangrado* (1877); *O missionário* (1888).

1.4 - La révolte des exclus : le rejet de la société moderne dans le roman naturaliste

Nous voyons d'après ce qui précède que l'attitude prédominante dans le roman naturaliste était faite, comme pour les romantiques, de méfiance et de rejet de la Modernité à cause de la crainte de perdre les racines culturelles, donc l'identité nationale elle-même, si recherchée. Contrairement au Romantisme, le refus naturaliste ne s'est manifesté que dans la fiction... Dans le discours esthétique et politique, les naturalistes étaient toujours des libéraux démocrates ou des républicains proposant la mise en place de réformes modernisatrices dans le pays. Nous analyserons cet aspect par la suite.

Il faut d'abord analyser l'autre précurseur du Naturalisme, malgré la présence des intenses marques romantiques dans son oeuvre - Franklin Távora.

Sa différence par rapport à la trilogie Alencar-Taunay-Bernardo Guimarães a été l'emploi de méthodes d'observation de la réalité propres au Réalisme et au Naturalisme alors débutant, à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Par ailleurs, nous pouvons le considérer comme le premier auteur à formuler clairement une doctrine régionaliste qui a perduré par la suite. En fait, c'est dans les célèbres *Cartas a Cincinato*, publiés en 1871, que Franklin Távora a proposé une nouvelle forme de régionalisme, centrée sur l'interprétation sociale d'une zone spécifique en substituant à l'imagination la peinture neutre de la réalité régionale, réalisée à travers l'observation. Ainsi, il a mis en œuvre un véritable programme de description régionale en mélangeant des aspects romantiques et naturalistes.

En fait, Franklin Távora a élaboré un véritable programme d'expression du paysage géographique et culturel de Pernambuco, dans *O casamento no*

arrabalde (1869); *O Cabeleira* (1876); *O Matuto* (1878); *O sacrifício* (1879); *Lourenço* (1881), et dans deux textes sur la Guerre des Colporteurs et sur la Révolution de 1817. Il faut souligner le fait que Franklin Távora avait englobé la région de la canne de sucre et le "sertão" en incluant même le Paraíba, avec un sens aigu de l'écologie afin de bien esquisser le profil de la région qui, pour lui, résumait la Nation. C'était déjà une œuvre romanesque motivée par une tentative d'explication du déclin d'une région, avec une certaine nostalgie, comme chez José Lins do Rego²³⁹ qui valorisait les formes de vie plus archaïques, c'est-à-dire, pré-modernes : "A guerra dos Mascates lhe interessa como pano de fundo econômico romanesco, mas também como competição entre dois grupos rivais - o fazendeiro e o comerciante, - início da crise para o açúcar e portanto da decadência material já avultada já em seus dias."²⁴⁰

Franklin Távora y montrait une attitude d'attachement à la région pour définir la Nation, qui se matérialisait dans la quête d'un passé de splendeur. C'est un sentiment partagé par la littérature naturaliste, "sertaneja" qui est aussi nostalgique, non de la splendeur, bien entendu, mais de l'essence primitive, pure, de la "brésilité"...

Selon Antonio Candido²⁴¹, chez Franklin Távora il y aurait les trois caractéristiques principales du régionalisme littéraire du Nord-Est qui se sont manifestées dans le Naturalisme et dans le roman de 1930, à des doses variables selon les auteurs : le sens de la terre, qui est connectée à l'ensemble

²³⁹"Os seus três romances históricos, as cartas contra Alencar, os manifestos literários, os fragmentos restantes das obras históricas, constituem um roteiro de afirmação, crítica e polêmica, procurando definir literariamente a autonomia da região, explicar-lhe a fisionomia, os fatos, a decadência, enumerando os tipos humanos e procurando interpretar-lhes o comportamento, o modo de ser, que conduz à rebelião política (Matuto, Lourenço), ao cangaço (Cabeleira), à irreverência intelectual (Cartas a Cincinato), ao bairrismo (Prefácios, estudos históricos) (*Ibid.* p 303).

²⁴⁰*Ibid.* p. 303.

²⁴¹*Ibid.* p.298

de la vie individuelle et sociale; l'orgueil de l'histoire de la région; la revendication d'une "brésilité" plus authentique.

En résumé, nous pouvons dire que chez Franklin Távora apparaissent les premiers indices de la transformation de la recherche de l'identité nationale en régionalisme : "o nacionalismo romântico, cioso da terra e dos feitos brasileiros, se transformou lá, graças a esse processo, num regionalismo literário sem equivalente entre nós e bem ilustrado nos romances de Frankin Távora".²⁴² La formulation définie d'un credo régionaliste s'est liée à la condition d'exclusion sociale de Franklin Távora et du régionalisme du Nord-Est qui a continué dans le Second Règne et la République, et s'est intensifiée au fur et à mesure que la crise économique de cette région s'approfondissait à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Franklin Távora, un "cearense", élevé à Recife, était lié au mouvement de 1870, caractérisé par la relative exclusion sociale par rapport à la bureaucratie du Second Règne.

La majorité des écrivains naturalistes appartenait au mouvement de 1870 - un groupe qui fréquentait l'école ou les cours supérieurs dans la décennie de 1870 et qui allait produire la plupart de ses œuvres de 1880 jusqu'au début du XX^{ème} siècle²⁴³. Bien qu'ils aient eu des expériences sociales semblables, il ne s'agit pas d'une génération parce que ce mouvement englobait aussi des intellectuels plus mûrs, des générations antérieures.

Le surgissement du mouvement de 1870 est dû aux effets contradictoires des politiques incomplètes de modernisation sous le Second Règne.

²⁴²*Ibid.* p.298.

²⁴³"A conjuntura em que o movimento intelectual da geração 1870 surge é a hora de processamento político de uma mudança estrutural : os fundamentos coloniais da formação social brasileira, a forma patrimonial de Estado e o regime de trabalho davam sinais de desagregação. "(Angela Alonso. *Idéias em movimento : a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo : Paz e Terra, 2002, p. 41).

Le facteur décisif pour déclencher ce processus de modernisation a été la suppression du trafic des noirs en 1851 en favorisant l'investissement des capitaux dans des activités de nature capitaliste : instauration de banques, de lignes de crédit, chemins de fer, navigation à vapeur, compagnies d'immigration. Tout cela a provoqué la formation d'un marché interne et l'accroissement des villes, spécifiquement autour de Rio de Janeiro, de São Paulo et dans quelques régions du Sud du pays qui ont commencé à développer la culture du café, d'une manière plus avancée en termes techniques que la canne de sucre et que le café de la Vallée du Paraíba.

En somme, ces transformations sociales ont déclenché le début de la chute d'un régime économique fondé sur l'esclavage et l'exploitation prédatrice de la terre, avec un bas niveau technique. Il faut souligner que ces changements ont été introduits par le Second Règne lui-même à travers les réformes mises en place par Rio Branco, au début des années 1870²⁴⁴. Étant incomplètes, elles ont provoqué des effets paradoxaux tels que l'émergence de groupes sociaux scolarisés avec des prétentions d'absorption dans la bureaucratie et la politique, sans grand succès. Ce phénomène a résulté des limites de la conciliation entre la modernisation et la tradition impériale. En fait, la politique impériale a toujours été marquée par l'adoption de mesures économiques et politiques modérées, capables de répondre à des pressions sociales croissantes en maintenant au fond le monopole des structures de prestige social et de pouvoir politique sans développer beaucoup les conditions économiques, sociales et culturelles qui auraient mis en œuvre un

²⁴⁴Il s'agissait d'une modernisation conservatrice qui n'a ni ouvert le système politique pour permettre une plus grande participation politique ni détruit le régime de travail fondé sur l'esclavage. Depuis le ministère de Rio Branco, l'Empire a freiné encore plus le processus de changements sociaux en le renvoyant à un avenir lointain : l'état laïque, la réforme de l'enseignement, l'expansion des infrastructures, l'abolition de l'esclavage, entre autres (*Ibid.* p. 84).

processus plus profond de rationalisation de l'économie et de la société en général.²⁴⁵

Nous pouvons encore ajouter le phénomène de l'expansion de l'enseignement secondaire et supérieur, privé et public, dans plusieurs régions et villes du pays à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle.²⁴⁶

En effet, la plupart des intégrants du mouvement de 1870 sont sortis de ces institutions de l'enseignement en expansion dans la période précédente. Ils visaient plus à la politique, à l'emploi bureaucratique qu'à l'exercice des professions libérales pour lesquelles ils avaient été formés : Médecine, Droit, Ingénierie...

Ce comportement révèle un aspect fondamental du mouvement de 1870. Il s'agissait des lettrés intéressés par l'obtention de possibilités dans l'activité politique et dans la carrière bureaucratique, sans succès. Voici sa caractéristique la plus essentielle : la relative exclusion.²⁴⁷ Malgré leur formation secondaire ou supérieure très rare dans un pays d'analphabètes, ils

²⁴⁵ *Ibid.* p. 84.

²⁴⁶ José Ricardo Pires de Almeida. *História da Instrução Pública no Brasil : história e legislação*. São Paulo, PUC-INEP, 1989.

²⁴⁷ Dans son étude consacré aux écrivains brésiliens entre 1870 et 1930, Antônio Luís Machado conclut que ces intellectuels relativement exclus des principaux postes dans la politique et dans la bureaucratie étaient nés dans les groupes sociaux plus privilégiés : " O total dos originários das classes dominantes seria, pois, de vinte e sete elementos, o que compõe um percentual de 58%, 6% do total de quarenta e seis [...] Assim, o total da classe média seria, na amostra, de dezesseis elementos, perfazendo o potencial de praticamente 35% (34,9%) [...] esses três elementos provenientes da classe baixa formam um minguado percentual de 6,5%." (Antônio Luís Machado Neto. *Estrutura social da República das letras : sociologia da vida intelectual brasileira*. 1870-1930, São Paulo : Grijalbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973, p. 99-100). Sergio Miceli confirme ce fait, dans une recherche sur les facteurs influents dans le choix de la profession d'écrivain entre 1889 et 1930, selon laquelle la plupart des intellectuels brésiliens était nés dans la famille patriarcale en déclin : " O quadro das características pertinentes extraídas das biografias destes escritores revela duas séries de determinações, uma positiva e outra negativa; o ingresso nas carreiras intelectuais associa-se, de um lado, à posse de trunfos que resultam da posição na fratria ou na linhagem (como, por exemplo, o fato de ser filho único, de ser o primogênito, de ser o único filho homem, etc, e, de outro lado, aos efeitos que provocam handicaps sociais (tais como a morte do pai, a falência material da família, etc.), biológicos (em especial, nos casos de tuberculose), ou, então, estigmas corporais (como, por exemplo, a surdez, a cegueira). Estas diferentes formas de mutilação social parecem decisivas do ponto de vista dos efeitos que provocam sobre a trajetória social na medida em que todas eles tendem a bloquear o acesso às carreiras que orientam a ocupação das posições dominantes no âmbito das frações dirigentes e, por esta razão, determinam ainda que de maneira negativa uma orientação para a carreira de intelectual." (Sérgio Miceli. *Poder, Sexo e Letras na República Velha : estudo clínico dos anatólios*. São Paulo : Perspectiva, 1977, p. 21-22).

n'avaient pas d'accès aux meilleurs postes politiques et de travail bureaucratique dans la sphère locale et nationale.²⁴⁸

Il faut signaler que le mouvement de 1870 englobait aussi quelques intellectuels attachés à la culture du café dans l'ouest de São Paulo et dans le Sud, qui demandaient plus d'indépendance pour les provinces, aux niveaux fiscal, économique et politique; la plupart des intégrants du mouvement de 1870 appartenaient cependant aux couches moyennes en émergence dans diverses provinces qui avaient expérimenté un processus d'accroissement de la prospérité matérielle pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Par conséquent, ces groupes sociaux ont mis en question le pouvoir politique des élites traditionnelles liées à la culture de la canne de sucre et au café de la Vallée du Paraíba sous la Monarchie...

Ainsi, les groupes sociaux émergents se sont rassemblés dans ce qu'on appelle le Mouvement de 1870 dont le trait le plus important était leur situation de relative exclusion de la bureaucratie impériale et de la politique locale et nationale, ce qui a engendré une attitude de rejet complet de la tradition impériale de nature esthétique, politique, comportementale qui s'est manifestée dans les doctrines politiques, l'histoire, la médecine et la littérature.

Nous rappelons que le mouvement de 1870 ne s'était pas attaché à des institutions spécifiques. Au contraire, il n'y avait qu'un imaginaire qui rassemblait les intellectuels selon des convictions communes, dépassant les

²⁴⁸Angela Alonso a contribué à un nouveau regard porté sur le mouvement de 1870 en situant les réalisations intellectuelles et esthétiques dans un contexte d'exclusion politique envers une pratique spécifique d'exercice de la politique. Dans ce sens, abolitionnisme, anticléricalisme, scientisme, déterminisme racial et géographique, républicanisme, tous les "ismes" renvoient moins à une importation mécanique de théories européennes qu'à une sélection politique réalisée en fonction des nécessités d'action dans le champ politique et intellectuel. Tout cela contredit la critique la plus récurrente dans la littérature spécialisée qui a toujours considéré le mouvement de 1870 comme aliéné à la réalité nationale, toujours attaché aux références européennes pour comprendre et expliquer la culture et la société brésilienne.

différences d'âge, d'origine régionale ou sociale. Il s'agissait donc d'une communauté d'expérience partageant un répertoire unique de façons à analyser la réalité, les concepts, les arguments et figures de langage et les problèmes typiques²⁴⁹.

D'abord, le mouvement de 1870 s'est opposé à ce qu'Angela Alonso appelle la Tradition Impériale qui s'appuyait sur le Romantisme, sur un type conservateur du libéralisme politique, essentiellement non- démocratique, centré sur la hiérarchisation des familles, sans considérer les individus. L'autre aspect de la Tradition impériale était le catholicisme. Pour cette raison, le mouvement de 1870 a fait une campagne sans relâche dans la presse contre les aspects politiques, éducationnels et philosophiques de la religion catholique au nom de la laïcité de la culture dont la pierre de touche était la défense de la science et de la technique.

En effet, la décennie de 1870 est influencée par le début de la diffusion des nouvelles idées positivistes et évolutionnistes selon lesquelles les modèles raciaux accomplissaient une fonction importante dans l'explication de l'histoire et de la culture brésilienne. En fait, l'orientation théorique prédominante était hybride et mélangeait le libéralisme et le racisme pour expliquer le Brésil : «o primeiro fundava-se no indivíduo e em sua responsabilidade pessoal; o segundo retirava a atenção colocada no sujeito para centrá-la na atuação do grupo entendido enquanto resultado de uma estrutura biológica particular.»²⁵⁰ Tout cela a occasionné une appropriation singulière des modèles européens pour concilier le pessimisme propre des

²⁴⁹Angela Alonso y explicita la noción de répertoire: "um repertório é um conjunto de recursos intelectuais disponível numa dada sociedade em certo tempo. é composto de padrões analíticos; noções; argumentos; conceitos; teorias; esquemas explicativos; formas estilísticas; figuras de linguagem; metáforas."(Angela Alonso. *Op. cit.* p. 39.)

²⁵⁰Lília Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930.* São Paulo : Companhia das Letras, p. 200, p. 14.

références intellectuelles européennes et la tâche identitaire héritée du Romantisme, essentiellement optimiste.

En général, dans toutes les institutions, les intellectuels ont élaboré de grandes synthèses en démontrant une attitude naïve de foi en la science, à tel point qu'elle était devenue la référence principale pour toutes les formes de connaissance, ce qui a favorisé le discrédit de la religion, de la philosophie et la proposition d'un art scientifique dont le produit principal a été précisément le roman naturaliste. Il faut encore souligner que ce scientisme était plutôt une rhétorique qu'une pratique de recherche, défendue par les lettrés qui, dans leur majorité, n'avait aucune formation scientifique.

Ces écrivains ont aussi défendu la modernisation sociale en cherchant à dépasser l'héritage colonial et impérial pour parvenir à un développement social semblable à celui de l'Europe occidentale. La façon d'atteindre ce but était la mise en place des réformes éducatives et politiques, avec l'institutionnalisation de la République :

A elite intelectual aceitou aquelas idéias que permitiam pensar a integração do Brasil na cultura ocidental. O positivismo, o darwinismo, o spencerismo e o materialismo preencheram o mesmo papel; essas correntes veicularam uma filosofia da história que possibilitava esta integração, ao científico ou ao Estado positivo.²⁵¹

Dans cet imaginaire, nous pouvons distinguer plusieurs conceptions de la société brésilienne. Par exemple, le cours de droit de São Paulo a adopté le modèle libéral d'analyse selon lequel l'état libéral pourrait civiliser le pays en corrigeant son processus de développement. Cette solution rationnelle, non-démocratique, a été pourtant minoritaire. Les musées ethnographiques présentaient une attitude d'obsession biologique et classificatrice : «os

²⁵¹ Lúcia Lippi Oliveira. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo : Brasiliense, Cnpq, 1990, p. 81.

antropólogos dos museus pareceram entender o País como um grande 'arquivo' de documentos originais e fundamentais para a verificação e estudo das 'etapas atrasadas da humanidade'.²⁵²

En somme, il y avait une opposition entre l'optimisme propre aux organes officiels au service de l'Empereur - le cas des Instituts Historiques et Géographiques Brésiliens - et le pessimisme, propre au Mouvement de 1870, présent aussi dans les cours supérieurs et dans la presse. En fait, en raison de la persistance de la tâche identitaire romantique dans l'imaginaire du mouvement de 1870, la plupart de ces écrivains concluaient que, malgré le métissage et les adversités de la nature, le pays pourrait être rédimé à travers les processus de blanchiment au moyen de l'immigration européenne et de la disparition de la population noire.

Il faut insister encore sur la permanence de la prétention romantique de ces intellectuels brésiliens du mouvement de 1870 d'être les démiurges par rapport à la société. En effet, le mouvement de 1870 s'imaginait comme une avant-garde scientifique, esthétique et politique, destinée à jouer un rôle décisif dans les destins du pays en agissant dans les villes qui se transformaient de plus en centres récepteurs des idées européennes. Ainsi, ils ont revendiqué l'exercice d'une mission civilisatrice, fondée sur la science et le libéralisme en proposant la mise en place des processus de modernisation du pays.

Pour cette raison, ces intellectuels se sont intéressés aux aspects les plus variés de la réalité brésilienne. Il s'agissait plutôt de connaître le présent et le passé pour planifier l'avenir du pays, sans appliquer mécaniquement les formules théoriques étrangères :

²⁵²Lília Moritz Schwarcz. *Op. cit.* p. 92.

Nasceram daí duas formas típicas de reação. A mais simplista consistia em sublimar as dificuldades do presente e transformar a sensação de inferioridade em um mito de superioridade : é a 'ideologia do país novo', 'o gigante adormecido', cujo destino de grandiosidade se cumprirá no futuro. A outra implicaria um mergulho profundo na realidade do país a fim de conhecer-lhe as características [...] nesse contexto é que se inserem os esforços renitentes dispendidos na tentativa de determinar um tipo étnico específico representativo da nacionalidade [...] que se prestasse a operar como um eixo sólido que centrasse, dirigisse e organizasse as reflexões desnorteadas sobre a realidade nacional.²⁵³

Ces aspects principaux du mouvement de 1870, à savoir, la vocation de salut national et l'intérêt profond portés à l'étude de la société et de la culture brésilienne se sont aussi manifestés dans le roman naturaliste.²⁵⁴

En définitive, l'un des sous-produits du mouvement de 1870 a été précisément le roman naturaliste....

L'événement fondamental de création du Naturalisme au Brésil a été la publication de *O crime do Padre Amaro* et de *Primo Basílio*, en 1878, en écho à la Question Coimbrã qui conteste le Romantisme, l'enseignement médiéval et la persistance d'une structure sociale, économique, politique anachronique au Portugal, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Les romans de Eça, considéré comme un disciple d'Émile Zola, ont été perçus comme excessifs et de mauvais goût, avec un langage grossier, sans style. Les œuvres d'Eça ont été très tôt perçues comme obscènes.

²⁵³Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão : tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo : Brasiliense, 1990, p. 85.

²⁵⁴ Quant à la défense d'une conception de salut soutenue par les écrivains, favorables à une philosophie du progrès, y compris les naturalistes, il est intéressant d'analyser ce texte paru dans *A Quinzena*, à Fortaleza, en 1887, écrit par Manoel de Oliveira Paiva : "Nada é tão capaz de fomentar o patriotismo e accender os brios de uma nação, como a litteratura. O livro acompanha o individuo onde quer que elle vá. Custa-lhe barato. Que mais? Deve ser uma arma para o cearense. Esta é a idéia do clube literário : - o Livro e a Palavra em acção. É por isso que, tendo iniciado a publicação da *Quinzena*, vae inaugurar brevemente as suas conferências; e assim, iremos derrocando, de bastilha em bastilha, a tyrania da indifferença, - indigna e baixa até para os animaes. Que o povo não seja rebelde à voz de seus melhores amigos; que a sociedade cearanse corra a ouvir as palavras sinceras arrancadas à parte mais nobre da nossa alma; que a província se lembre de que é feita para um futuro de glórias e de bem-estar."(Manoel de Oliveira Paiva. "As conferências do club literário." In. : *A Quinzena* : propriedade do club litterário. Fortaleza, 31 de julho de 1887, nº 14.)

Comme le reste du mouvement de 1870, le roman naturaliste a été considéré indifférent aux problèmes les plus fondamentaux de la société brésilienne dans cette période : la crise du régime de l'esclavage et de la monarchie; l'exclusion sociale de la masse des ex-esclaves; les distorsions de la représentation politique dans le nouvel ordre républicain...²⁵⁵ Au lieu de traiter ces questions-là, les romanciers naturalistes s'occuperaient toujours de la passion et de l'adultère petit-bourgeois. Cette accusation est étrange et injuste parce que l'un des traits principaux de notre meilleur Naturalisme a été précisément la caractérisation de groupes sociaux exclus, ce qui se voit clairement dans des œuvres telles que *O Cortiço* (1890), *O Bom-Crioulo* (1895), et toute la littérature naturaliste régionaliste qui a mis en lumière la situation de l'homme rural, éloigné de la Capitale...

En vérité, cette critique s'appuie fréquemment sur la thèse de l'importation mécanique des théories européennes qui favoriseraient la distorsion et la non considération de la réalité nationale. Il convient donc d'utiliser la catégorie de « obnubilação », de Araripe Júnior²⁵⁶, capable de caractériser les aspects essentiels du Naturalisme brésilien qui est une version tropicale, une nouvelle formule du Naturalisme, moins pessimiste que le naturalisme français. Cette « obnubilação » aurait donné comme résultat une erreur, une déviation par rapport à la norme de l'école, dictée par Émile Zola.²⁵⁷

²⁵⁵ C'est l'opinion de Lúcia Miguel Pereira qui considérait que "num país onde se processavam experiências raciais da maior importância, onde as condições de existência variavam dos requintes sofisticados da corte ao primitivismo das populações rurais, onde as relações de senhores e escravos suscitavam um sem número de problemas, os romancistas que se criam realistas se voltavam para os casos de alcova, para a análise de temperamentos doentios." (Lúcia Miguel Pereira. *História da Literatura brasileira : prosa de ficção (1870-1920)*. Vol XII. São Paulo : Livraria José Olympio, 1950, p.126.)

²⁵⁶ Araripe Júnior. *Obra crítica*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, vol 2. 1888-1894.

²⁵⁷ "Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real, aqui. O fato é intuitivo, eu direi por quê. A concepção do mestre, os seus métodos de expectativa, os seus processos experimentalistas, tiveram em vista uma sociedade decadente, míngua dentro

La « obnubilação » peut être justifiée par les théories plus consistantes de lecture, dans une perspective historique selon laquelle il n'y a pas, dans les processus culturels, la possibilité de la copie parce que la lecture provoque la reconstruction du sens à travers une réinvention complexe qui mobilise des valeurs et des attitudes - le monde de la culture du lecteur²⁵⁸.

Ainsi, le roman naturaliste brésilien a présenté des ambiguïtés qui montrent un caractère singulier de la synthèse originale de l'expérience nationale et des influences intellectuelles et esthétiques européennes, en adaptant, comme avait dit Araripe Júnior, le Naturalisme à la réalité nationale. Tout cela a provoqué une élaboration originale de cette tendance esthétique dans le pays, manifestée dans le choix des sujets, du style, de la structure narrative et descriptive, sans l'importation mécanique du roman expérimental. Il n'y avait pas eu donc de copie. Pour cette raison, Leonardo Mendes voit le paradigme positiviste comme une plante exotique dans le texte naturaliste présentant d'autres aspects plus essentiels, tels que la reconnaissance du corps désirant, y compris celui des femmes, des homosexuels et la recherche identitaire.²⁵⁹

Dans cette perspective, l'erreur est coïncidence et déviation. La coïncidence s'est manifestée dans l'adoption d'une attitude critique envers la Modernité, démontrée sous la forme d'une critique de la ville qui est, comme nous l'avons déjà analysé, le *locus* par excellence de la Modernité. Cet aspect a déjà été abordé dans la littérature française du XIX^e siècle dont

das próprias riquezas, perante sua antiguidade, cansada, exausta, senão condenada a perecer. No Brasil, o espetáculo seria muito outro, - o de uma sociedade que nasce, que cresce, que se aparelha, como uma criança, para a luta. Ora, nada mais natural que uma inversão nos instrumentos. Um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor." Araripe Júnior. " O estilo tropical : a fórmula do Naturalismo brasileiro." *Obra crítica*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, vol 2. 1888-1894, p. 71.

²⁵⁸Voir Roger Chartier. *Práticas de leitura*. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

²⁵⁹Voir Leonardo Mendes. *O retrato do Imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre : EDIPUCRS, Coleção Memória das Letras, 2000.

l'un des traits a été la caractérisation et la dénonciation de la vie sociale moderne, réalisée, par exemple, dans l'œuvre d'Émile Zola qui s'est centré sur le roman urbain en rehaussant la ville moderne paradigmatique – Paris.

Nous supposons que le roman naturaliste, au Brésil, a également présenté l'abordage de la sexualité et la tendance à critiquer la réalité sociale urbaine, qui était, au fond une critique des effets négatifs de la modernité. En même temps que notre naturalisme s'est rapproché de Zola, il a présenté une différence en matérialisant la déviation dont parle Araripe Júnior qui s'est manifestée dans un groupe considérable d'auteurs en quête de la nature, localisée en province et identifiée à un refuge, unie à une aspiration déjà séculaire, de recherche de l'identité nationale ²⁶⁰. Ainsi, se mettait en place l'opposition entre la Cour/ville et la Province/campagne....

Il faut donc souligner que la critique de la ville n'a pas été propre à Zola ou au Naturalisme français...C'est un trait du Naturalisme en général²⁶¹, qui s'attache à une tendance caractéristique de la littérature française du XIXème siècle. Le Naturalisme brésilien l'a pourtant intensifié en réalisant une critique radicale de la modernité et de ses effets maléfiques, ce qui s'est identifié à une condamnation de la ville. Nous devons encore ajouter que

²⁶⁰ Voir, par exemple, l'opinion d'Adolfo Caminha qui défend le nativisme, en quête des racines de la nationalité à l'intérieur du pays : "o chamado nativismo literário justifica-se pela influência do meio sobre o caráter do escriptor, proclamada por Balzac, Sainte Beuve e Taine. Admite-se que o artista educado na Capital do Brazil, onde a vida é a mesma de todas as capitães, escolha de preferência temas complicados de psychologia, ou deixa-se influenciar pelos modelos da França, dando uma obra falsa, imitada e sem originalidade, sem cor própria, e o fato não é raro, porque, num meio cosmopolita como este, elle perde, inconscientemente, as qualidades características de brasileiro [...] mas o provinciano [...] identificado com o viver do povo e com a natureza (.....) é, por força, um nativista, um produto do meio nacional." (Adolfo Caminha. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895, p. 28.).

²⁶¹ Nous pouvons considérer que le Naturalisme a été une tendance esthétique d'exécration des conséquences de l'industrialisation. D'où sa préférence pour la ville et pour les processus de modernisation qui s'y déroulent, qui sont liés à la lutte pour l'argent, par le pouvoir économique et politique, la concentration croissante des ressources. Cet aspect s'est attaché à une éthique idéaliste, démocrate, sublimée, "por um lado, enfrentou as iniquidades de um mundo rapidamente industrializado (e poluído), enquanto que, por outro, depositava uma fé ilimitada no progresso futuro deste mundo, com o auxílio do avanço científico."(L.R.Furst; P.N. Skrine. *O Naturalismo*. Lisboa : Lisia, 1971, p. 36). C'était le cas des oeuvres de Stephen Crane, Steinbeck, Tolstoi, Ibsen, Dostoievsky, Strindberg, entre autres...

l'aspect complémentaire de cette attitude du naturalisme brésilien était précisément une vocation pour représenter positivement, d'une façon un peu idéalisée, la vie champêtre....

Ce n'était pas une attitude exclusive du Naturalisme brésilien. C'est ce que montre l'étude d'Antonio Candido à propos du thème de la ville et de la campagne dans l'œuvre d'Eça de Queirós : "observada no seu conjunto, mesmo de maneira superficial, a obra de Eça de Queirós se apresenta em grande parte como o diálogo entre campo e cidade, - ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural."²⁶² Son approche du sujet passe par trois phases distinctes. La première, visible dans *Farpas*, valorisait la ville en défendant les valeurs urbaines de la science et du progrès en critiquant la stagnation du pays dominé par la bureaucratie, l'aristocratie, par une bourgeoisie anémique et paresseuse : "e Lisboa, modernizada, tonificada, industrializada, provida de uma elite capaz, entraria de lança em riste pela província a dentro, na faina de incorporá-la à civilização do século XIX."²⁶³

La deuxième phase, manifestée à part entière dans *O primo Basílio*, était marquée par un pessimisme radical parce que "Lisboa não representa mais saúde social do que Leiria, e o campo se engrena com a cidade para completar a visão pessimista da sociedade portuguesa."²⁶⁴ Au contraire, Lisbonne, personnifiée en Basílio, incarnerait le cosmopolitisme détourné, déformé, disloqué du bourgeois moderne dans la grande ville portugaise, incapable d'être un agent de transformation du pays. Ainsi, le Portugal - la ville et la Campagne - végéterait dans une sorte de limbe situé entre la pré modernité et la Modernité. Par la suite, Eça de Queirós aurait adopté une solution passéiste, déjà visible dans le roman *Os Maias* dans lequel

²⁶² Antonio Candido. *Tese e antítese*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1964, p.31.

²⁶³ *Ibid.* p. 32.

²⁶⁴ *Ibid.* p. 35.

Eixo moral do livro é o contraste entre a vacuidade da superficialíssima civilização burguesa de Lisboa [...] e a vida reta, digna, saudável do velho Afonso de Maia, 'simples beirão' cujo caráter 'adquirira a rica solidez dum bronze velho. O romance se desenvolve em torno dessa oposição e, como um mau presságio que se realiza, acaba pela vitória da cidade sobre o campo. Lisboa desfibra Carlos da Maia, transformando-o num *viveur* inútil; o avô morre, aniquilado pelo infortúnio.²⁶⁵

Ce revirement de l'œuvre d'Eça est parfaitement exemplifié dans *A cidade e as serras*²⁶⁶, où il opte pour la Campagne au détriment de la ville qui, pour lui, représenterait à la fois la vraie nation portugaise et un symbole emblématique d'une manière plus harmonieuse d'existence individuelle et collective, réintégrée à la nature.

En effet, avec cette rechute romantique, Eça s'est rapproché un peu de notre naturalisme régionaliste en associant la tâche identitaire, le rejet de la Modernité et le goût de la nature romantique. Il s'est donc éloigné de Zola qui n'a jamais cherché un refuge rural, grâce, il faut le mentionner, à l'avance déjà considérable de la Modernité dans la campagne française. Par conséquent, Zola a affronté le problème de la Modernité avec peu de fuites dans l'espace ou dans le temps.

En somme, nous pouvons conclure que si le Naturalisme en général rejetait la Modernité, les solutions trouvées n'ont pas été identiques et renvoyaient à différentes philosophies de l'histoire, soit réactionnaires, soit progressistes.

Voici la façon tout à fait originale selon laquelle le naturalisme brésilien a absorbé le naturalisme portugais, matérialisé dans l'œuvre de Eça de Queirós, et le Naturalisme français d'Émile Zola. Les deux abordages les plus influents du naturalisme dans la littérature brésilienne ont été recréés à partir

²⁶⁵ *Ibid.* p. 42.

²⁶⁶ Eça de Queirós. *A Cidade e as Serras*. São Paulo : Literatura estrangeira, 2006

de la tradition littéraire autochtone et de la conjoncture historique nationale...²⁶⁷

En 1881, Aluísio Azevedo a publié *O Mulato* en visant à imiter l'exemple d'Émile Zola dans l'édification d'une Histoire Sociale et Naturelle du Règne de D.Pedro II, ce qu'il ne parvient pas à réaliser complètement. Et, malgré les insinuations racistes dans *O Mulato*, reflétées, par exemple, dans la création d'un type de mulâtre non identifié comme tel, nous y trouvons l'un des traits les plus typiques de notre Naturalisme, à savoir, **la préoccupation de dénoncer les problèmes sociaux des villes brésiliennes, corrompues à la fois par la persistance des archaïsmes, tels que la présence remarquable d'un clergé obscurantiste et autoritaire et par la diffusion de pratiques et de relations sociales bourgeoises modernes.**

Ainsi, la critique sociale de la ville propre au naturalisme brésilien attaquait les aspects modernes et pré modernes de la ville, avec un degré plus ou moins grand de radicalisation.

En vérité, la critique sociale de ce mélange des aspects modernes et pré modernes dans la vie urbaine, propre au roman urbain naturaliste brésilien se retrouve aussi chez Zola, lorsqu'il s'occupait, ce qui était plus rare, des villes petites ou moyennes. C'est le cas de *La fortune des Rougon et de La Conquête de Plassans*, qui se rapprochent de la dénonciation agressive, voire féroce, du

²⁶⁷ Nous reconnaissons l'influence considérable d'Eça de Queirós sur les lecteurs et les écrivains brésiliens qui est aussi importante que celle d'Émile Zola. Ce fait est dû aux relations étroites établies entre le marché littéraire brésilien et portugais à cette époque-là, composant une sorte de communauté de lecture : "os leitores que Eça teve no Brasil começaram a lê-lo praticamente em simultâneo com os leitores portugueses. Num tempo em que ressalvadas as diferenças, como é óbvio, era intensa a presença da literatura portuguesa no Brasil, Eça de Queirós tirou partido da sua popularidade brasileira, fazendo publicar as suas obras em simultâneo (ou quase) dos dois lados do Atlântico. Aconteceu assim particularmente em jornais brasileiros, então o espaço privilegiado para serializações nem sempre anteriores à publicação do livro : *A Relíquia* surgiu na *Gazeta de Notícias*, de abril a junho de 1887, tal como *A Correspondência* de Fradique Mendes, em agosto e setembro de 1888. E mesmo *Os Maias*, conforme alguns anos revelou João Alves de Neves, tiveram a sua circulação brasileira nas páginas da *Província de São Paulo*, a partir de 12 de agosto de 1888."(Carlos Reis. "Leitores brasileiros de Eça de Queirós." IN.: B.A. Júnior. *Ecos do Brasil, Eça de Queirós : Leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo : Editora Senac, 2000, p. 25.)

clergé, réalisée dans *O Mulato*, d'Aluísio Azevedo, dont la trame se déroule dans la provinciale São Luís do Maranhão.

Le mélange de Modernité et de Pré Modernité dans la ville était la marque d'une modernité débutante, caractéristique des métropoles brésiliennes du XIX^{ème} siècle où la civilisation bourgeoise, comme en Europe, était constituée d'une vision métaphysique et chrétienne, essentiellement conservatrice, hostile aux changements sociaux. Il s'agissait d'une société encore liée en quelque sorte à la monarchie et au clergé. ...

Par conséquent, les écrivains naturalistes ne distinguaient pas beaucoup les aspects traditionnels et modernes quand ils critiquaient la ville parce que, pour eux, comme pour la plupart des artistes européens du XIX^{ème} siècle, la société de leur temps était toujours un mélange des restes de l'Ancien régime (donc de la société traditionnelle) et de la culture bourgeoise en processus de formation, ce qui a donné comme résultat une combinaison hétéroclite, voire excentrique de l'obscurantisme intellectuel, philistin et autoritaire.

Tout cela a été mis en œuvre dans le naturalisme français et brésilien, qui a présenté la même orientation anti-bourgeoise en attaquant, d'abord, la famille bourgeoise, croyant que,

Vergada ao peso da herança, ao influxo diluidor do meio e ao conluio das circunstâncias, a burguesia oca não tem como resistir ao assédio erótico. Derrubadas as barreiras da conveniência ou das aparências, atira-se à realização dos sentidos, e com ela, arrasta o casamento e, por tabela, o próprio sistema burguês. De onde torpedear o casamento significava [...] trazer à luz as falhas das instituições que o sustentavam e nele se apoiavam : a Burguesia, como sistema de vida, a Monarquia, como sistema de governo, e a Igreja, como sistema ideológico.²⁶⁸

²⁶⁸Massaud Moisés. *História da Literatura brasileira. Realismo e Simbolismo*. Vol 2.São Paulo : Cultrix, 2001, p.24.

Pour le naturalisme brésilien, la condamnation de la civilisation bourgeoise s'identifiait donc à une critique portée à la ville dont l'autre face a été, souvent, l'idéalisation de la vie champêtre, représentée par la "selva", les "pampas", le "sertão". C'était donc une sorte de régionalisme.²⁶⁹

Cet aspect n'a pas été abordé par rapport au naturalisme brésilien alors qu'on a déjà démontré l'opposition entre la ville et la campagne dans la littérature romantique. Nous y supposons cependant, qu'une telle attitude aurait continué dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle en se manifestant chez des auteurs aux tendances esthétiques différentes.

La polarité entre la ville et la campagne s'est montrée dans un ensemble expressif d'œuvres naturalistes attachées à une attitude déjà généralisée de critique de la modernité urbaine brésilienne. C'était le cas des oeuvres naturalistes suivantes : *O Mulato* (1881); *Casa de Pensão* (1884), d'Aluísio Azevedo; *O Cortiço* (1890), d'Aluísio Azevedo; *Dona Guidinha do Poço* (1952), de Manoel de Oliveira Paiva; *A Normalista*, d'Adolfo Caminha (1892); *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olympio; *Tentação*, d'Adolfo Caminha (1896); *O Urso*, d'Antônio de Oliveira (1901); *Aves de arribação*, d'Antônio Sales (1903).

Nous allons analyser par la suite toutes ces œuvres, sauf celles d'Aluísio Azevedo qui seront abordées dans la quatrième partie, à propos de leurs conceptions de la ville et, en particulier, *Casa de Pensão*.

Dans l'œuvre *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, nous trouvons une attitude négative envers la ville ainsi qu'une ambivalence par rapport au «sertão» grâce à l'assimilation réalisée par l'auteur de la vision

²⁶⁹ "Se começarmos pelo extremo norte, vamos encontrar na Amazônia pelo menos quatro surtos regionalistas, que se é verdade que envolveram autores regionalistas alienígenas como é o caso do próprio Gastão Cruls, tiveram sua maior expressão na pena dos escritores nascidos na região."(Antônio Luís Machado.*Op. cit.* p.68.)

du monde positiviste. Dans ce cas, son évolutionnisme républicain a favorisé une sorte de dépréciation du "sertão", perçu à la fois comme barbarie et paradis retrouvé... En fait, cette histoire de passion et d'adultère déroulée dans une propriété rurale et dans un petit village du "sertão", Cajazeiras, nuance encore plus l'antithèse "sertão"-ville parce que Cajazeiras est presque une prolongation du "sertão", dans sa pureté, sa naïveté, son authenticité. Le visage corrompu de la ville ne se matérialise que par le personnage de Secundino, un arriviste de Pernambuco, sournois, frivole, qui s'oppose à la « sertaneja » Guida qui est franche et loyale.

La dichotomie entre le "sertão" idyllique et la ville impure est nuancée aussi chez Lalinha, une jeune fille romantique, «a ingênua donzela, a rola atirada ao muro branco onde encontra a morte»²⁷⁰, qui représente le visage le plus séducteur de la ville, celui du raffinement moral et intellectuel, intimidé en face de la grandeur rustique du "sertão": «ela, pequenininha, desprotegida, tão de creme, tão vaporosa, chorava dentro da alma, as delicias do inverno sertanejo não afrouxaram o constrangimento que o seu espírito delicado curtia em meio a gentes semi-bárbaras assim ».²⁷¹

Il y a la ville qui corrompt le "sertão", personnifiée chez Secundino et la ville qui est menacée, intimidée par le ""sertão"", représentée par Lalinha. Ce "sertão" est dionysiaque. D'un côté, il y a un "sertão" transfiguré en pure animalité, où « o sol campava com a liberdade de um touro »²⁷², "com um céu de algodão-macaco »²⁷³; de l'autre côté, il y a un "sertão" qui ressemble physiquement à l'humanité car l'auteur décrit des paysages « desertas, eriçadas de penedos, penugentas de capinzais, cabeludas de caatingas e carrascos,

²⁷⁰ Manoel de Oliveira Paiva. *Dona Guidinha do Poço*. Disponible sur : www.nead.unama.br. p. 43.

²⁷¹ *Ibid.* p. 76.

²⁷² *Ibid.* p. 76.

²⁷³ *Ibid.* p. 73.

encalombadas, mas onde por toda parte opulentava-se o milagroso fiat do inverno »²⁷⁴. Oliveira Paiva dit donc «que a impressão geral era entre louro e fulvo, cor de coati, ou barba de negro quando vai caindo com a idade, e que o Serrote do Camaleão estava semelhante a uma carapinha aparecendo o crânio caspento »²⁷⁵.

Chez Manuel de Oliveira Paiva, nous trouvons une approche exotique²⁷⁶ qui utilisait, parfois des analogies inspirées de la savane et du désert africain : « era na fulva aridez do "sertão", um desses terrenos frescos onde aqui e acolá se encontram agrupações de carnaúbas, lembrando as tamareiras dos oásis »...²⁷⁷

C'est un "sertão" primordial, immémorial, de l'humanité qui est encore en lutte contre les forces titaniques de la nature, déjà maîtrisées par les hommes ailleurs. Pour cette raison, c'est un "sertão" imperméable à la civilisation et à la ville - attachées à la science, à la technique, à la République²⁷⁸.

Le "sertão" expliquait à la fois la passion et le crime de Guida. En vérité, le "sertão" était Guida, si proche de Luzia-Homem, de Maria Moura, tellurique, divisée, comme le "sertão", entre la pulsion de vie, d'amour, de générosité, et la pulsion de destruction et de mort... Guida s'approche des énergies maléfiques qui animent le monde; c'est la femme- diable: « *o demo* »

²⁷⁴ *Ibid.* p.25.

²⁷⁵ *Ibid.* p. 118.

²⁷⁶ L'exotisme cearense s'est manifesté dans la caractérisation féerique de la nature et du paysage humain, perçus comme une altérité. Cet exotisme était, au fond, motivé par la nécessité d'évasion du présent (dans ce cas, urbain). Il se caractérisait par un intense collorisme, par les analogies inspirées de l'imaginaire africain et oriental déjà considéré comme « exotique »...

²⁷⁷ *Ibid.* p. 95.

²⁷⁸ "A consciência republicana ainda não se coadunara com aquela vida rural, em pleno ar, sob um céu ardente e oco, em uma natureza incerta, que arrasta o homem a precisar de uma providência divina e de outra humana, e o impele noite e dia para o amor, esse ócio, em incessante desequilíbrio com as outras necessidades. Daí, numa tendência monoteísta e monárquica, Deus e o vigário, o rei e o presidente." (*Ibid.* p. 02.)

da Guida. Guida occupée, comme l'humanité primitive, de Dieu et de Diable...

Le "sertão" de Oliveira Paiva est tout cela: pulsion de mort, pulsion de vie, Dieu et démon. Puisque le symbole de la nature, le "sertão" est l'instinct sans barrières et, à cause de cela, diabolique. C'est le paradoxe de notre positivisme chrétien: « Quem podia dar combate ao Pecado sem arcar assim contra o plano tenebroso da matéria »? ²⁷⁹ Guida a été entraînée vers la passion adultère et le crime à cause du "sertão", qui est l'instinct déréglé, sans les repères rationnels et moraux de la Civilisation qu'on trouve dans la ville...

Dans *Dona Guidinha do Poço*, tout en s'opposant à la ville, le "sertão" était un dernier refuge de l'humanité primitive, d'une race titanique, dans sa splendeur physique et morale; dans ce sens, les descriptions éblouissantes des « vaquejadas » montre un spectacle à la fois beau et barbare, comme si l'humanité revenait aux jeux primitifs. ²⁸⁰

Contrairement à *Dona Guidinha do Poço* qui décrit minutieusement la vie quotidienne au "sertão", le roman *A Normalista* caractérise la décadence morale de la ville de Fortaleza. Dans ce roman, le "sertão" est aussi présenté implicitement comme une antithèse à la ville corrompue... Ce livre de vengeance raconte l'histoire de séduction d'une jeune fille, Maria do Carmo, par son parrain João da Mata, à Fortaleza, une ville marquée par l'hypocrisie et la vénalité. Par contre, le "sertão" est le *topo* de pureté qu'elle quitte lors d'une sécheresse quand elle était encore un enfant, comme "retirante". Sa mère est morte durant l'exode et son père n'est pas parvenu à subsister à Fortaleza, la ville corrompue :

²⁷⁹ Manoel de Oliveira Paiva. *Op.cit.* p. 112.

²⁸⁰ Secundino « se sentia acanhado, no meio de tanto bichão, de tanto pedaço de homem, ele que nunca vira reunidos assim tantos espécimens de gente vigorosa, mansa, com uãs maneiras ao mesmo tempo brandas e delicadas, sem proferir uma expressão baixa, limpos da alma e do corpo." (*Ibid.* p.79).

O pobre em Fortaleza, ainda que pesasse quilogramas d'honradez, era sempre o pobre, maltratado, espinhado, ridicularizado, perseguido, enquanto que o indivíduo mais ou menos endinheirado podia contar amplamente com a simpatia geral: tinha ingresso em todos os salões, em todo "santuário de família", fosse ele, embora, um patife, um grandíssimo canalha²⁸¹.

Le thème du « sertanejo » pur apparaît aussi dans une ferme très éloignée de Fortaleza, où Maria do Carmo accouche d'un fils de João da Mata. C'est D. Joaquina, "a velha dos cajus", qui s'occupe d'elle et maître Cosme, « sertanejos retirantes » de la sécheresse de 1877, vivant dans une symbiose idyllique. Leur ferme est une sorte de paradis terrestre. Maria do Carmo s'y libère donc d'une vie pourrie :

Com uma vida sossegada, sem hipocrisias e sem traições, sem dores e sem lágrimas...onde, à tardinha, quase ao anoitecer, o violão do mestre Cosme gemendo saudades de um país remoto e abençoado, evocava as apagadas reminiscências do bom tempo em que ela, ainda inocente, em Campo Alegre, ia esperar o papai que voltava da vasante.²⁸²

Si dans la "Normalista", un roman urbain, de mœurs, la représentation du "sertão" est idéalisée et opposée à celle de la ville, dans le roman "Luzia Homem", de Domingos Olympio, publié en 1903, ces aspects sont encore plus évidents. Le « "sertão" » est donc montré comme un rêve, comme une mémoire idyllique dans un présent urbain de solitude, de marginalité sociale (le cas de Luzia-Homem) ou de péché (le cas de la prostituée Terezinha)... Dans cette œuvre, les catégories de *topos* sont toujours en réseaux, ordonnées à travers un système de contradictions et de complémentarités où le haut renvoie au bas, le littoral à l'intérieur²⁸³. Le "sertão" s'oppose donc à la ville de Sobral où se déroule cette histoire de "retirantes" de la sécheresse; le

²⁸¹ Adolfo Caminha. *A Normalista*. São Paulo : Atica, 1972, p. 26.

²⁸² *Ibid.* p. 142.

"sertão" s'oppose aussi à la plage - le mirage de la Rédemption de la souffrance.

Ce "sertão" est mythique évoquant les trois aspects principaux de l'âge d'or : l'abondance, la paix, la justice...²⁸⁴ L'abondance est présente dans les descriptions d'un "sertão" dans toute sa splendeur de création de vie.²⁸⁵ C'est un "sertão" exubérant des instincts où les hommes et les animaux se ressemblent, dans une paix dionysiaque, où Luzia-Homem, la métaphore du "sertão" indomptable, court, libre, en harmonie avec l'alezan et la nature toute entière...Il y avait aussi de la justice dans ce "sertão" anachronique, plein d'utopie égalitaire, qui se matérialise par une société de petits propriétaires autonomes. Peut-être y reposait le mirage républicain de l'auteur, dissimulé dans un recoin austère, détruit seulement par la sécheresse....

Par ailleurs, Domingos Olympio représente la ville de Sobral d'une façon polysémique, par le moyen d'une imagerie orientale, qui abandonne les paysages édéniques du « sertão »; Sobral est un refuge: « a salvação estava em Sobral, na cidade formosa e opulenta, o oásis hospitaleiro anelado pelas caravanas de peregrinos esquálidos»²⁸⁶. Sobral est un refuge pour incarner la civilisation opposée à la barbarie du "sertão": Sobral, «*a formosa cidade intelectual*»²⁸⁷ Mais Sobral est aussi un lieu de corruption morale du « sertanejo », ce brésilien primordial, brisé par la misère; c'est la Babylone, Sodome, qui propage la prostitution, le jeu, le crime. La description de la ville évoque l'Égypte impitoyable des pharaons et la saga biblique des Hébreux en

²⁸³ Jean Raudaut. *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris : Hatier, 1990.

²⁸⁴ Mircea Eliade. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957, p. 57.

²⁸⁵ "A campina verdejante umedecida de orvalho congregado no côncavo das folhas em gotas trêmulas, as cabeças vermelhas gorjeando nos mais altos ramos dos juazeiros frondosos; caraúnas airosas papeando em volutas, vibrantes nos leques das carnaubeiras esguias [...] o cheiro do pasto florido, dos aguapés flutuantes na lagoa azulada, nenúfares de caçoilas entreabertas (...) com o fartum da prodigiosa terra exuberante e o bafio agro dos rebanhos fecundados." (Domingos Olympio. *Luzia-Homem*. São Paulo : Ática. p. 44.)

²⁸⁶ *Ibid.* p. 11.

²⁸⁷ *Ibid.* p.24.

exode; la ville de Sobral est donc décrite par Domingos Olympio comme « un céu límpido, profundo e sereno, em quietude de lago tranqüilo, como terra escura, onde um colar de luzes tímidas, como círios melancólicos velando enorme esquife, cercava a cidade adormecida em torpor de monstro saciado ». ²⁸⁸C'est Sobral-mort, c'est Sobral-monstre, en contradiction avec "sertão"-vie...Toutefois, Sobral est aussi la ville de la Rédemption dont les rythmes de travail sont marqués par des prières dans l'église à midi onde « a multidão de operários, depois de silenciosa e contrita prece, se agrupava em torno dos feitores » ²⁸⁹où les « beatas » des « santas missões » du Pe Ibiapina dirigent le travail de couture des femmes « retirantes »...

Dans *Tentação* ²⁹⁰, Adolfo Caminha a aussi réalisé la critique de la ville de Rio de Janeiro, à travers une inversion symétrique par rapport à *A Normalista*. De fait, dans cette oeuvre, Fortaleza, une ville de province devient un refuge, un temple de vertus domestiques et de sincérité en s'opposant à la capitale du Pays, pleine de vices. L'oeuvre traite des relations entre deux couples, l'un d'eux d'origine "cearense", en quête de gloire et de richesse dans la capitale, qui réalise un parcours de désenchantement et de corruption progressive, y compris le sacrifice des vertus matrimoniales et républicaines. L'autre couple, "carioca", symbolise à la fois la ville pourrie et la Monarchie. C'est une forme d'identification très chère au Naturalisme brésilien... Ainsi, la polarité entre la ville et la province se manifeste dans l'opposition entre Luís Furtado, monarchiste, proche de l'élite impériale carioca, et Evaristo de Holanda, républicain et provincial. Les deux couples habitent dans le même "sobrado" à Botafogo. Sous l'influence de Luís Furtado, Evaristo de Holanda et sa femme se corrompent de plus en plus. À la

²⁸⁸*Ibid.* p. 13.

²⁸⁹*Ibid.* p. 14.

²⁹⁰ Adolfo Caminha. *Tentação*. São Paulo : José Olímpio Editora, 1979.

fin du roman, les deux couples se disputent et le couple provincial repart en province, en quête de pureté et d'authenticité.

Dans *O Urso*, de Antônio de Oliveira²⁹¹, il y a le même traitement négatif, dépréciatif de la capitale de São Paulo, en processus d'expansion, selon la ligne du roman des illusions perdues car l'auteur y décrit le parcours d'apprentissage et de souffrance d'un jeune provincial dans une grande ville mesquine et médiocre. La trame est donc très schématique : Fidêncio accompagne sa mère qui rend visite à une nièce, veuve et encore jeune, qui habite à São Paulo. "Urso da roça", timide et sensible, il est séduit par la cousine et provoque la mort de sa mère. Ensuite, il entretient des rapports amoureux avec Amélia dont le père député lui promet l'ascension sociale en échange de sa conversion politique au monarchisme. De retour dans la petite ville natale, Fidêncio se repent de sa trahison envers les idéaux politiques républicains et meurt lorsque la République est proclamée. Nous y retrouvons l'association entre la ville et la Monarchie.

Aves de arribação, d'Antônio Sales²⁹², se situe entre le roman urbain typique, comme *Casa de Pensão* et le roman rural "sertanejo" dont il est un exemple. Sans être un roman urbain typique, il présente une critique de la ville, comme *Dona Guidinha do Poço*, à travers deux personnages urbains qui se caractérisent par une morale douteuse et par une nature instinctuelle tandis que le paysage social d'un "vilarejo" dans le "sertão" do Ceará montre une naïveté et un primitivisme. En même temps, l'auteur condamne "a inaptidão para os brasileiros para a higiene, para o conforto, para a elegância, enfim, para a conformação com as exigências imperiosas da vida urbana."²⁹³ Ainsi, Antônio Sales manifestait une certaine ambivalence par rapport à la tradition

²⁹¹ Antônio de Oliveira. *O Urso*. São Paulo : Academia Paulista de Letras, 1976.

²⁹² Antônio Sales. *Aves de arribação*. Fortaleza : Imp. universitária do Ceará, 1965.

²⁹³ *Ibid.* p.151.

et à la modernité qui est propre au naturalisme brésilien oscillant entre la ville et la campagne.

L'antithèse entre la ville et la campagne a marqué aussi des œuvres sans l'observance stricte du naturalisme. C'est le cas d'un livre sur Rio de Janeiro : «A Capital Federal », de Coelho Neto (1893). L'auteur, d'origine « maranhense », avait quelque chose en commun avec les écrivains naturalistes, influents à l'époque, étant nés comme eux dans le Nord ou dans le Nord-Est du pays.²⁹⁴ En outre, Coelho Neto appartenait à une tendance esthétique qu'on appelle la Belle Époque qui conjugue des éléments du Romantisme, du Réalisme, du Naturalisme et même du Modernisme.²⁹⁵ Du naturalisme, Coelho Neto partageait le goût pour la pathologie d'une façon moins orthodoxe : "seduzido pela face noturna do Romantismo e pelo visgo científicizante da estética naturalista, não esconde sua preferência pelos casos mórbidos entrevistados à luz de uma vaga ciência ou do sentimento. Além disso, o eixo principal da obra de Coelho Neto se aproximava de uma das preocupações dos naturalistas : a oposição ente a Cidade e o "sertão" : "o ficcionista oscilará entre o apego às origens maranhenses e a aculturação carioca com todo o seu cortejo de influências locais ou alienígenas."²⁹⁶

Le texte de Coelho Neto est même sous titré «impressões de um homem do "sertão"». Coelho Neto a présenté aussi une attitude ambivalente vis-à-vis de la ville, identifiée au progrès, tout à fait désirable selon l'idéologie libérale

²⁹⁴Nous savons, par exemple, que Coelho Neto a entretenu une correspondance avec la "Padaria espiritual", cabinet littéraire créé en 1892, au Ceará, qui a rassemblé plusieurs écrivains naturalistes, tels que Antônio Sales, Rodolfo Teófilo et Adolfo Caminha : "Agradecendo à gentileza que comigo tivestes, escolhendo-me para representante da Padaria espiritual nesta cidade, que, em verdade, é uma fornalha, não sei si poderei dar conta da incubência a contento de vós outros, não porque me falte a vontade, mas porque o tempo me não sobra [...] como a freguezia é grande, sucede que, afim de servi-la, não levo o tempo necessário para dar à massa de meus pães a tenra maciez e o adubo saboroso que os tornam apetecidos.... e os meus pobres pães endurecem e perdem sabor, de um dia para o outro. Fico, todavia, à disposição de meus confrades, pondo-os às ordens da 'padaria ' a minha pá e o suor do meu rosto... Rio, 15 de novembro de 1894, Coelho Neto."(Coelho Neto *Apud* Leonardo Mota. *A Padaria espiritual*, Fortaleza-Ceará, S/D.)

²⁹⁵Massaud Moisés. *Op. cit.* p.393.

et scientifique dominante à l'époque. L'auteur décrit donc des artefacts mécaniques et les biens de luxe que le personnage principal découvre dans la Capitale : « calèches, tilburys, victorias, landaus, tramways, circulent dans cette ville, qui, par son mouvement, son animation, est symbole de modernité. »²⁹⁷

La Capitale est même envisagée, dans ce texte, comme la ville par excellence, qui résume en elle la civilisation. Nous pouvons y constater une certaine ambivalence envers le sujet, récurrente dans le naturalisme brésilien : «tout progrès a une rançon, il cohabite avec le vice et la prostitution.»²⁹⁸. Cette attitude se révèle dans l'opinion sur la rue de l'Ouvidor, pleine de fascination et du rejet.

Le dénouement de l'œuvre est une séquence d'expériences désastreuses qui aboutit à l'éloge de la vie à la campagne, au retour à la nature :

La solution, c'est le retour à la nature, le ressourcement, un mode de vie plus ascétique, 'une régénération'. Dans notre monde tropical, seule l'agriculture semble donc être source de véritable progrès. Elle permettrait de ne plus imiter l'Europe, elle permettrait d'être 'brésilien.'²⁹⁹

En somme, cette œuvre s'inscrit aussi dans la tradition romantique de l'opposition entre la ville et la campagne, attachée à la recherche omniprésente de l'identité nationale....

Nous supposons que ce point de vue était partagé par les écrivains naturalistes, représentatifs de la mentalité fin de siècle. Tous réagissaient aux effets pervers de la modernité en proposant le retour à une existence

²⁹⁶*Ibid.* p.391.

²⁹⁷Jacqueline Penjon. "La Capitale fédérale". IN. : Anne Marie Quint. *Le Conte et la ville : études de littérature portugaise et brésilienne*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, Centre de recherche sur le pays lusophones-CREPAL, 1998, p.123.

²⁹⁸*Ibid.* p.124.

²⁹⁹*Ibid.* p.129.

bucolique, grégaire, sereine, conforme à la tradition dont le symbole était précisément le "sertão", perçu comme l'essence de la "brésilité"...

En outre, cette caractéristique de rejet de la modernité était diffusée aussi au niveau des comportements dans ce que Diogo de Castro Oliveira³⁰⁰ appelle la bohème littéraire de la fin du XIX^e siècle, qui rassemblait les poètes et les romanciers situés en marge du champ littéraire et des postes les plus importants de la politique et de la bureaucratie.³⁰¹ Cette bohème était au fond la génération de 1870 et incluait les romanciers naturalistes, comme Artur et Aluísio Azevedo.³⁰² Nous avons déjà parlé de sa situation d'exclusion, ce qui favorisait la critique de la société bourgeoise, manifestée dans le choix d'un style de vie hédoniste, libre, plongé dans les bas-fonds, la prostitution, l'alcoolisme, enfermé dans les groupuscules artistes. L'autre trait de la bohème était la quête de toutes les formes d'évasion, ce que nous constatons au niveau du contenu de ses oeuvres :

Pela impotência prática em assenhorear-se interiormente de um mundo cada vez mais movente e fetichizado, o homem busca para a subjetividade um ponto de apoio dentro de si próprio [...] daí a escolha por formas mentais pertencentes a sistemas sociais e temporalidades históricas fora da Modernidade, fato exemplificado pelo forte helenismo do discurso dos boêmios; daí o contraste entre

³⁰⁰ Diogo de Castro Oliveira. *Onosarquistas e Patafísicos : a boemia literária no Rio de Janeiro fin de siècle*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p.29-31.

³⁰¹ Selon l'auteur, la bohème littéraire était pleine de paradoxes. D'un côté, elle était le sous-produit de la ville moderne, de l'industrie culturelle car ces écrivains vivaient déjà de la presse, malgré leur pauvreté, soumis aux impératifs du marché littéraire. De l'autre côté, la bohème refusait la modernité sociale dont le bourgeois était le symbole le plus évident. Tout en refusant l'*ethos* de la productivité et de la quête de l'enrichissement personnel, la bohème littéraire fin de siècle valorisait la subjectivité et les liens affectifs propres à une communauté des pairs plongée dans les bas-fonds.

³⁰² "Fariam parte deste grupo, ainda que com menos assiduidade, vários outros escritores. Dentre os coetâneos, também eram boêmios Pedro Rabelo, Muniz Barreto, Raul Pompéia, Henrique Rocha (o 'alazão'), Emílio de Menezes, Padre Severiano de Resende e Lins de Albuquerque. Dentre outros mais jovens ou pertencentes a grupos esparsos e menos coesos, estão o pintor Hélio Seelinger, os poetas Medeiros e Albuquerque, Raul Braga, Martins Fontes, Goulart de Andrade, Bernadino da Costa Lopes (B.Lopes), Gonzaga Duque, Lima Barreto, Oscar Lopes e João do Rio, os caricaturistas Julião Machado, Kalixto, Crispim do Amaral e J.Carlos, entre outros. Desses encontros surgiria a geração naturalista e a parnasiana, os militantes mais radicais - contra ou a favor - diante do jacobinismo de Floriano Peixoto, e grande parte dos fundadores da Academia Brasileira de Letras." (*Ibid.* p. 50).

o princípio poético e o prosaísmo da vida moderna, ritualizado por meio de uma forma fantasticamente exagerada e de um artistismo afetado, semi-religioso.³⁰³

Dans le cas des romanciers naturalistes, nous constatons la quête nostalgique de la société traditionnelle, encore vivante dans le "sertão", comme le symbole le plus pur de la nation encore intouché par le progrès diffusé dans les villes.

Ainsi, les meilleurs romans naturalistes brésiliens ont aussi développé une recherche à propos de l'identité nationale en défendant une attitude passéiste qui refusait la modernité. Tout en s'opposant à l'approche d'Aluísio Azevedo dans *Casa de Pensão*, ce qui sera démontré plus loin, la plupart des naturalistes ont associé étroitement la critique urbaine à la caractérisation nostalgique de la campagne.

Pourquoi? D'abord, tous les écrivains naturalistes visaient à contester la Tradition Impériale, matérialisée par le clergé, la monarchie et la bourgeoisie naissante dont le lieu par excellence était la ville....

Pourquoi un groupe expressif de naturalistes s'est-il différencié de Aluísio Azevedo, choisissant d'idéaliser l'intérieur et la campagne du Pays ?

La majorité de ce groupe était venu, dans sa majorité, du Ceará : Manoel de Oliveira Paiva, Domingos Olympio, Adolfo Caminha, Rodolfo Teófilo, Antônio Sales. Tous ces écrivains appartenaient au mouvement de 1870. Tous étaient intéressés par une recherche de l'identité nationale à travers l'exploitation de la culture locale qui, pour eux, était élevée à la condition de paramètre de la nationalité³⁰⁴. Tous appartenaient à une province qui a connu

³⁰³ *Ibid.* p. 56-57.

³⁰⁴ Il faut analyser les causes de l'orientation de ces écrivains à partir de 1870. En premier lieu, il y a eu, dans cette province, une période antérieure de relative prospérité. En fait, le Ceará a toujours été une province pauvre, vivant d'une agriculture modeste de la canne à sucre, du tabac, d'un élevage extensif, affectés par des sécheresses rigoureuses. Jusqu'en 1850, les villes étaient rares et petites, avec la présence d'un pouvoir patriarcal rural centré sur l'agriculture et l'élevage qui dominait la scène politique et même l'espace urbain, en mettant souvent le banditisme à son service. Depuis 1850, avec la suppression du trafic des noirs, il y a eu un plus grand investissement des capitaux dans l'économie locale. Le facteur décisif pour donner une impulsion au développement économique de la province a été cependant la culture croissante du café dans les collines

un développement soudain de 1860 à 1870, très tôt freinée par l'irruption de la sécheresse de 1877. Tous ces intellectuels avaient donc des difficultés à entrer dans la bureaucratie et la politique nationale et locale. D'où leur attitude de critique envers la modernité et l'idée d'un retour aux origines...³⁰⁵

L'élite intellectuelle de l'état du Ceará appartenait aussi au mouvement de 1870 puisqu'elle s'était formée dans le cours de Droit à Recife et à São Paulo : “em 1832 e 1889, 280 cearenses se formaram na Escola de Direito de Recife e 20 em São Paulo.”³⁰⁶

de l'état aux environs de 1860, et du coton. Ce dernier produit a été stimulé grâce à l'écllosion de la Guerre de Sécession en 1864. Pour cette raison, la Capitale - Fortaleza - a commencé à s'accroître et bien d'autres villes ont surgi et se sont développées, ce qui a déclenché un processus de modernisation économique, urbaine et culturelle. En 1870, il existait déjà, à Fortaleza, le Lycée du Ceará, l'Athénée, le Panthéon Cearense, le Collège Cearense, le Collège de l'immaculée Conception, plusieurs écoles publiques élémentaires, une bibliothèque publique, 6 journaux et une myriade de clubs littéraires et de cabinets de lecture, parmi lesquels se détachaient l'Académie française, le club littéraire et la “Padaria espiritual”. En vérité, il s'est produit un processus considérable d'expansion de la culture écrite, sous l'influence de la culture européenne, principalement la culture française, à un tel point qu'on peut parler d'une européisation mise en oeuvre dans la province. Par conséquent, une élite intellectuelle y a été formée réinventant des éléments de la tradition impériale, tels que le Catholicisme et le Romantisme. Sur ce point, Manoel de Oliveira Paiva a révélé dans la pièce *A Afilhada*, que les livres préférés à Fortaleza, en 1889, étaient *O Guarani*, de José de Alencar et *O Seminarista*, de Bernardo Guimarães. (Celeste Cordeiro. *Antigos e modernos no Ceará provincial : progressismo e reação tradicionalista no Ceará provincial*. São Paulo : Annablume, 1997, p. 67).

³⁰⁵ Il y avait un groupe d'intellectuels moins exclus avec une orientation idéologique plus progressiste qui profitait d'une situation de meilleur accès à la bureaucratie et politique locale. C'était le groupe auto intitulé “Mocidade cearense”, qui participait à des campagnes en faveur du rationalisme philosophique et au mouvement abolitionniste entre 1870 et 1880, appartenant, dans sa majorité, aux couches sociales qui exerçaient le pouvoir dans la politique locale, ainsi qu'aux groupes émergents petit-bourgeois liés en quelque sorte à la culture du coton. Nous pouvons encore mentionner les intellectuels qui ont entretenu des rapports avec les groupes dominants au moyen du clientélisme et du “favor”, comme Justiniano de Serpa. L'attitude la plus fréquente de la “Mocidade Cearense” était faite d'enchantement avec la Modernité, matérialisée, pour eux, par l'industrialisation, la science, le travail salarié, entre autres. Nous y constatons les marques intenses de la pensée d'Auguste Comte selon laquelle on défendait un rôle politique plus important pour l'élite intellectuelle, une technocratie, avec la mission de guider le pays vers un stade plus avancé de développement. D'où la légitimation de l'action sociale de l'intellectuel réalisée à travers les savoirs scientifiques (urbanisme, médecine, politique) dans la sphère de l'État exerçant plusieurs formes de contrôle social. Cette adhésion plus effective de la “Mocidade Cearense” à la modernité idéologique est associée à l'accès à la bureaucratie et à la politique de la province et, dans certains cas, à ceux de la Cour. Ces écrivains ont donc mis en place leurs projets de modernisation dans l'État les conciliant avec les structures de pouvoir traditionnelles, fondées sur la domination des familles Pompeu-Accioly dans le gouvernement de la Province. Cet accès privilégié s'est prolongé pendant la Première République (1889-1930). Nous citons le cas de Joaquim Catunda, João Cordeiro, Martinho Rodrigues, Abel Garcia, Justiniano de Serpa, qui ont été des secrétaires, conseillers, députés dans le nouvel ordre politique et littéraire. Voir Frederico Castro Neves. *Intelectuais*. Fortaleza : Edições Demócrito Rocha, 2002.

³⁰⁶ Celeste Cordeiro. *op. cit.* p. 77.

Nous pouvons cerner deux attitudes typiques par rapport à la Modernité et la tradition, parfois réunies dans une même formulation, dans la production intellectuelle et dans le roman naturaliste du Ceará : l'exaltation du progrès de la science et de la technique comme l'instrument principal de développement national; la condamnation de ce même progrès perçu comme une forme de corruption de l'identité nationale.³⁰⁷

Au Ceará, cette attitude de rejet de la Modernité s'est manifestée à part entière dans la Padaria espiritual' fondée en 1892, où, non par hasard, a surgi une expérience pré symboliste, avec Lívio Barreto. Les membres de la "Padaria Espiritual" étaient venus des classes populaires urbaines ou de la paysannerie, ce qui explique le caractère plus combatif de ces intellectuels qui restaient un peu en marge du champ littéraire et du système économique et politique. Pour cette raison, la "Padaria" a élaboré la critique de la rationalité instrumentale diffusée dans la Province à partir de l'essor de la culture de coton depuis 1860 qui a mis en place un processus civilisateur européen dans les institutions et l'urbanisme de Fortaleza, avec des effets de "disciplinarisation" en ce qui concerne la culture populaire.³⁰⁸

Dans ce sens, la "Padaria Espiritual" a interprété la réalité nationale à partir d'une recherche de la culture populaire.³⁰⁹ En général, nous pouvons conclure que la "Padaria espiritual" a élu les mœurs des "sertanejos" et des

³⁰⁷"Cet épanouissement littéraire était marquée par les valeurs nationalistes. Ainsi, A. Teófilo exprimait le but principal des romanciers cearenses : "estudar o nosso meio, descrever as nossas paisagens, transportar para o romance (...) os nossos homens, caráter, afetividade, tendências, sem exagerá-las com artifícios pedantescos e nocivos. (A. Teófilo. "A literatura cearense." In : *A República*, 11 de abril de 1898, p. 7.)

³⁰⁸Cette européisation tardive de la Province a mis en oeuvre un processus d'enfermement des différences (de fous, par exemple) et d'imposition d'une morale du travail. (Sebastião Rogério Ponte. *Fortaleza Belle Époque : reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. Fortaleza-Ceará : Fundação Demócrito Rocha, 1993.)

³⁰⁹C'est clair, dans la "Padaria espiritual" : une orientation intensément nationaliste, sans un régionalisme étroit. Chez ces auteurs, nationalisme et régionalisme sont des aspects complémentaires d'une seule chose : "Será julgada indigna de publicidade qualquer peça literária em que se falar de animais ou plantas estranhas à fauna brasileira, como : cotovia, olmeiro, rouxinol, carvalho, etce, etc [...] é proibido o uso de palavras estranhas à língua vernácula, sendo, porém, permitido, o emprego dos neologismos [...] a padaria espiritual

habitants des banlieues de Fortaleza³¹⁰, comme des éléments fondamentaux pour définir la culture brésilienne.³¹¹

Ces écrivains de la "Padaria Espiritual" voulaient accomplir la mission de la littérature, celle de la réforme sociale, au moyen du "Pão de Espírito" - un journal littéraire. Ils ont donc rejeté les fausses réalisations matérielles mises en place par le capitalisme débutant dans l'état. L'une des attitudes, pré symboliste, a été de fuite; l'autre, a été de critique sociale, matérialisée dans le roman "sertanejo" ou dans le roman de coutumes urbaines où apparaît, directement ou pas, l'opposition entre le "sertão" pur, essentiellement brésilien et la ville européanisée, pourrie³¹². C'était la contribution de Antônio Sales, Adolfo Caminha et Rodolfo Teófilo, membres de la "Padaria espiritual", mais aussi des intellectuels appartenant à d'autres cabinets littéraires, comme Oliveira Paiva, du *Club* littéraire, et Domingos Olímpio, de l'Académie Française qui les ont précédés, démontrant l'un des paradoxes les plus remarquables du naturalisme brésilien qui n'a pas été perçu, à savoir, l'association excentrique du scientisme progressiste et l'hostilité à la modernité sociale³¹³.

obriga-se a organizar, dentro do mais breve prazo possível, um cancionero popular, genuinamente cearense. (Leonardo Mota. *Op. cit.* p. 27-29)

³¹⁰Cela donne le même résultat puisque l'habitant des banlieues du Nord-Est du pays, est presque toujours un immigrant qui vient de la campagne ou des villages du "sertão" ou des montagnes.

³¹¹"Na arena dos debates intelectuais da imprensa de Fortaleza, bem como das principais cidades do Brasil, esse discurso procurou elaborar uma identidade nacional ao público leitor, naqueles tempos em que intelectuais e políticos buscavam uma imagem para representar a nação brasileira" (Frederico Castro Neves. *Op. cit.* p. 59).

³¹²Ainsi, bien qu'il puisse aborder la ville, l'authentique roman brésilien doit s'inspirer de la vie champêtre en puisant dans les traditions et le folklore. Ce qui se montre au fond est une approche nostalgique et légitimatrice du roman rural, liée à la tâche identitaire, laquelle s'oppose à la critique sociale urbaine : "O romance cearense mostra o contraste entre a capital incorporada à civilização e o "sertão" que recua no tempo. Recuo cronológico que se constata pelos modos de expressão do povo, vestuário, processos de lavoura e ideais políticos-sociais."(Abelardo Montenegro. *O romance cearense*. Fortaleza-Ceará : Editora ABatista Fonenelle, 1953, p. 18).

³¹³Cette valorisation du « sertão » est visible aussi dans d'autres genres et d'autres champs de savoir à la même époque. Sur ce point, il faut rappeler l'œuvre de Capistrano de Abreu, de l'Académie Française de Fortaleza, qui a souligné le rôle que le « sertão » a joué dans l'histoire du pays en ce qui concerne le processus d'occupation de territoire, ce qui avait été jusqu'à ce moment complètement ignoré dans l'histoire nationale.

Nous pouvons conclure qu'il y a une attitude de rejet de la ville dans le roman naturaliste, en général, matérialisée d'une façon plus radicale dans le roman du Nord-Est. Cette attitude s'associait souvent à l'idéalisation de la campagne, perçue comme une nationalité encore non profanée par l'activité modernisante de l'Empire. Ces écrivains ont donc fait l'épiphanie de la société traditionnelle brésilienne, sous l'égide du patriarcat rural en s'opposant à la modernité sociale.

Ils y cherchaient une représentation de la campagne, identifiée au « sertão », « selva » ou « pampa ».

Dans ce sens, les deux formes de roman régionaliste du Nord-Est étaient imbriquées parce qu'à un roman urbain de critique sociale correspondait le roman nostalgique du « sertanejo »...

Ainsi, les naturalistes du Nord-Est, régionalistes, rejoignaient en quelque sorte une tradition ancienne dans la littérature occidentale, qui opposait la ville à la campagne :

O campo parece ser associado a uma forma natural de vida - de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações - de saber, comunicações, luz. Também se constelaram poderosas associações negativas : a cidade como lugar de barulho, atraso e limitação.³¹⁴

Selon Raymond Williams, les écrivains anglais, comme les écrivains italiens et français, ont manifesté une sorte de résistance aux conséquences négatives des avances du capitalisme. Ils ont donc réagi à la perte de leurs racines, d'un monde fondé sur la tradition, créant des formes littéraires originales liées nostalgiquement à la société rurale. L'auteur a aussi remarqué la coïncidence entre les périodes de transformations plus profondes et traumatiques et la manifestation littéraire la plus achevée d'idéalisation de la

campagne, identifiée à l'enfance, à la pureté, aux origines du monde et de la nation.

Le roman naturaliste du Nord-Est se rapproche donc de cette tendance de critique de la ville et d'idéalisation de la campagne, qu'il place dans le "sertão".

Ainsi, au lieu de dénoncer les problèmes sociaux, comme le roman naturaliste urbain, le roman « sertanejo » présente une attitude de nostalgie idéalisatrice qui redécouvre les tendances principales de l'indianisme et du régionalisme romantique, en exaltant le « sertanejo » comme le brésilien primordial et pur. C'est le cas de *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olympio; *Dona Guidinha do Poço* (1952). Il existe dans ces oeuvres un effort de caractérisation de la société « sertaneja » – coutumes, valeurs, structure sociale, langage – mais sans l'intention de déprécier, de démasquer les injustices et vices comme dans le roman urbain.

Bien que ces écrivains naturalistes aient été formés par les influences intellectuelles européennes, ils ont pu, grâce à leur origine du Nord-Est, connaître de près la région archaïque, de l'arrière-pays - le «sertão». Pour eux, il n'a été possible ni d'adopter les formes de représentation médiévale, transfiguratrice, comme chez Alencar, ni l'attitude de stupeur et d'admiration exaltée chez Euclides da Cunha. Au contraire, Domingos Olympio, Manoel de Oliveira Paiva, Adolfo Caminha, Antônio Sales et Rodolfo Teófilo avaient eu une formation typique du Nord-Est, ne quittant la région qu'à l'âge adulte. Ces auteurs n'ont pas pu fantasmer sur ce qu'ils ne connaissaient pas. Ils ne pouvaient pas non plus découvrir un pays secret.³¹⁵ Il est curieux pourtant

³¹⁴ Raymond Williams. *Op. cit.* p. 4.

³¹⁵En vérité, ce fait est dû au type de socialisation de l'intellectuel cearense, très proche des racines « sertanejas ». Tout cela aurait favorisé la définition d'une intense relation de familiarité et de rapport affectif avec le « "sertão" », capable de nourrir la tâche identitaire. C'est ce que Gustavo Barroso montre en 1909 : "Mal findava o carnaval, mergulhava outra vez no "sertão". Não ia mais ao Quixeramobim, mas à Água-Boa,

qu'ils se rapprochent beaucoup de l'approche d'Euclides, en opposant le littoral civilisé, urbain au «sertão», où se cacherait l'authentique race brésilienne, primitive, forte et pure.³¹⁶ Cet aspect n'a pas encore été considéré par la critique spécialisée, qui s'attache toujours à l'idée de la découverte originale du «sertão» et de l'intérieur du pays réalisée par Euclides da Cunha, ignorant les initiatives des précurseurs dès José de Alencar pour mieux connaître un pays occulte, caché dans l'arrière-pays...

En réalité, la dualité entre la ville du Littoral, dont Rio de Janeiro était le paradigme et l'intérieur du pays, pas forcément le «sertão», était déjà bien diffusée à l'époque de Euclides en raison de l'afflux considérable des intellectuels du Nord et du Nord-Est du pays dans la Capitale de l'Empire. C'étaient des personnes qui connaissaient bien la réalité de leur terre natale et ils l'exprimaient dans leurs œuvres.³¹⁷ Nous supposons que cette vision d'une nationalité cachée, secrète, inconnue dans le «sertão», était déjà acceptée parmi les intellectuels au tournant du XIXème siècle. Ils se différenciaient d'Euclides da Cunha en raison de l'extraordinaire force de *Os Sertões*, son option pour le genre essai et son objectif de comprendre d'une façon plus analytique et systématique la nationalité et son destin face à la Modernité.

fazenda de meu primo Licínio Nunes, na chamada ribeira do Ceará. Quando, ao sair da mata de paus-brancos, além do rio, avistava, no fim, o largo e espanado terreiro a casa rodeada de alpendres, com seus mourões e portões vermelhos, meu coração se dilatava de alegria [...] nunca em parte alguma me compreenderam de modo tão completo como ali. vivia com a maior liberdade, como se fosse a minha própria casa."(Gustavo Barroso. *O Consulado da China : memórias de Gustavo Barroso*. Fortaleza : Governo do Estado do Ceará, 1989, p. 294.)

³¹⁶Ce point de vue n'est pas commun et il est même audacieux à cause de l'oubli dont ont fait objet les naturalistes du Nord-Est dans l'histoire littéraire nationale. Sylvia Debbs, par exemple, considère que "La volonté de conquête et de civilisation du territoire découvert affichée par Euclides da Cunha constitue un autre trait significatif; inconsciemment ou non, il reproduisait la même attente implicite que celle de ses prédécesseurs. La seule nouveauté est représentée par le regard porté sur la population et l'intronisation du métis, en particulier la rencontre du Portugais et de l'indien, le caboclo, qui sera considéré comme le brésilien original."(Sylvia Debbs. *Cinéma et littérature au Brésil : les mythes du "sertão" : émergence d'une identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 2002, p.286.)

³¹⁷Il faut rappeler le cas d'Inglês de Souza, de Coelho Neto, d'Aluísio Azevedo.

Ces œuvres du naturalisme « sertanejo » se rapprochent de *Os Sertões* anticipant l'attitude nostalgique, réactionnaire, du roman du Nord-Est de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, José Américo de Almeida, qui aurait donné à voir le Nord-Est comme une région à part entière à partir des coordonnées de la Tradition, de la société patriarcale.³¹⁸ Ce sera aussi l'orientation d'Ariano Suassuna, qui voulait reprendre une "brésilité" profonde, maure et lusitanienne, perdue dans le "sertão", menacée par la vague modernisante propagée à partir de la ville.³¹⁹

En suivant l'orientation dominante des romans naturalistes « sertanejos », le roman du Nord-Est de 1930 a allié la tâche identitaire à l'hostilité à la Modernité :

Para autores como Raquel de Queiroz e José Américo, o "sertão" aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, com a ética burguesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização de todas as relações.³²⁰

Le corollaire d'une telle attitude est l'opposition radicale entre la Campagne et la ville. La Campagne représente la nation menacée, la pureté,

³¹⁸Il faut ajouter que le roman de 1930 du Nord-Est a été marqué par l'influence de Gilberto Freyre qui commence à partir de 1920, lorsqu'il organise une campagne de revalorisation des traditions régionales menacées d'extinction. En 1924, il a créé le Centre Régionaliste du Nord-Est. En 1925, il a publié le Livre du Nord-Est. Finalement, l'un des grands moments d'élaboration du régionalisme du Nord-Est a été la réalisation du 1^o Congrès régionaliste, en 1926, sous la direction de Gilberto Freyre. Le Congrès a défendu la récupération et la préservation de la culture matérielle et spirituelle du Nord-Est considérée comme essentiellement brésilienne, tandis que la région Sud et Sud-est auraient été défigurées par la Modernité. Gilberto Freyre avait donc élu l'expérience sociale du littoral du Nord-Est de la canne du sucre comme un paradigme de la « brésilianité ». Par la suite, le roman de 1930 s'est inspiré de ces conceptions en élargissant son cadre de référence puisqu'il a englobé aussi le «sertão» en reprenant les traditions du «sertanismo» naturaliste ainsi que la zone du cacao dans l'État de Bahia, abordée par Jorge Amado. (Moema Selma D'Andrea. *A tradição re(des)coberta : Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas/São Paulo : Editora da UNICAMP, 1992).

³¹⁹C'est l'idée principale du magnifique travail de recherche de Durval Muniz de Albuquerque qui n'a pas pourtant considéré la possibilité de l'invention de la région Nord-Est dans le cadre de la littérature régionaliste romantique et naturaliste. Pour lui, la visibilité sociale de la Région aurait commencé à partir de 1910, avec l'augmentation des immigrations internes à cause des sécheresses, du déclin de la canne du sucre et du cacao dans les premières décennies du XX^{ème} siècle. (Durval Muniz Albuquerque. *Op. cit.*)

l'authenticité tandis que la ville symbolise un espace hostile, avilissant et factice : "daí a própria visão negativa da cidade como o local das vidas isoladas, particulares, pequenas ilhas, em geral sujas e feias : cidade de pressa, do cativo e do medo."³²¹

Nous croyons que ce Nord-Est de nostalgie trouvé dans le roman régionaliste romantique s'est prolongé dans le roman naturaliste en opposant la ville et la campagne, la ville et le «sertão», personnifié par le «sertanejo», pur et tellurique, comme l'incarnation la plus achevée de la nation. Nous pouvons conclure que l'antinomie entre ville et «sertão» propre au roman naturaliste et au roman régionaliste des années 1930 ne peut pas être séparée d'une recherche sous-jacente de l'identité nationale...

³²⁰*Ibid.* p. 122.

³²¹*Ibid.* p. 143-144.

Chapitre 2 - Le scepticisme de Machado de Assis envers la Tradition et la Modernité

2.1 - La représentation de la société brésilienne dans l'oeuvre romanesque de Machado de Assis

Machado de Assis est l'auteur d'une œuvre relativement isolée, irréductible à un classement précis dans les tendances esthétiques de son époque.

En ce qui concerne son attitude par rapport à la Modernité, il convient de le placer en marge du lignage romantique qui a abouti au roman naturaliste. Pour cette raison, il sera analysé à part. En effet, son traitement du problème a été complètement original parce qu'il a perçu la complexité et les aspects paradoxaux des relations établies entre la Modernité et la Tradition au Brésil du XIX^{ème} siècle : «se com a pena da galhofa relativiza o 'século de maravilhas', rindo-se das certezas do cientismo, de seu culto ao progresso, não é sem melancolia que o autor olha para a diferença e a vulgaridade do século.»³²²

Ainsi, Machado a évité les deux attitudes les plus récurrentes dans la tradition littéraire brésilienne, celle de l'adhésion apologétique et celle du refus de la Modernité, qui souvent s'entremêlaient. En vérité, Machado a été sceptique, ne croyant pas à la possibilité de diffusion de la Modernité au Brésil à cause des structures et relations sociales propres à la société traditionnelle, des limitations de la nature humaine, incompatibles avec les utopies humanistes de la Modernité. C'est pourquoi il n'a pas regretté

³²²Katia Muricy. *A razão cética : Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988, p. 56.

l'impossibilité de l'entrée du Pays dans le cortège des pays modernes. Il n'était pas en accord non plus avec l'attachement de la société brésilienne au patriarcat et à l'état patrimonial car Machado voyait la tradition comme un synonyme des inégalités sociales et de l'arbitraire. Il a assumé une attitude neutre, impassible et sceptique envers toutes les utopies.

Dans son œuvre réaliste achevée, Machado a démontré le caractère problématique de la Modernité au Brésil, qui fonctionne comme une façade qui cache l'hégémonie du patrimonialisme, de clientélisme et du « favor ».

Jusque là, Machado de Assis a parcouru un chemin original, sans doute, en dépit de quelques hésitations, qui l'ont amené à "se bandear, a princípio, à estreiteza apologética da Restauração européia, de fundo católico [uma vez que] insistia na santidade das famílias e na dignidade da pessoa por oposição ao seu direito."³²³

Selon Roberto Schwarz³²⁴, le début de l'œuvre romanesque de Machado de Assis a présenté une orientation politique conservatrice en s'appuyant sur les valeurs du patriarcat. Pour cette raison, nous ne trouvons pas dans *Iaiá Garcia*, *Helena*³²⁵, *A mão e a luva*³²⁶ des sujets plus fréquents dans le roman français réaliste : "as questões do individualismo, as novidades da civilização burguesa, e com elas o temário da Modernidade, aparecem pouco e têm posição secundária."³²⁷

Le conservatisme de Machado de Assis est aussi bien politique qu'esthétique et s'inspire de la doctrine de la *Revue des deux mondes*, selon laquelle le Réalisme, la Démocratie, le Peuple et le Socialisme étaient des synonymes. Ainsi, Machado excluait les sujets prosaïques et mesquins, les

³²³Roberto Schwarz. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo : Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 83.

³²⁴*Ibid.* p. 84.

³²⁵Machado de Assis. *Helena, Iaiá Garcia*. São Paulo : Cultrix, 1964.

³²⁶Machado de Assis. *A mão e a luva*. São Paulo Editora Edigraf, n/d.

³²⁷Roberto Schwarz. *Op. cit.* p. 83.

misères physiques et morales de son temps. En revanche, Machado cherchait toujours à analyser les passions conformément aux préceptes classiques.

Le refus de Machado d'assumer une attitude esthétique moderne l'a amené à valoriser l'aspect le plus présent dans la vie sociale brésilienne à l'époque : le patriarcat. Dans ce sens, Machado de Assis a abordé les mythes patriarcaux du mariage, de la pureté, de la tradition.

Il y avait donc chez Machado le refus de représenter les aspects modernes de la société brésilienne en raison d'une condamnation a priori de la modernité.

Ainsi, l'inégalité sociale est traitée dans "Helena", "Iaiá Garcia", "A mão e a luva" comme "a afirmação enfática da conformidade social, moral e familiar, que orienta a reflexão sobre os destinos individuais."³²⁸ Tout cela exprime une conception traditionaliste de la vie selon laquelle "a família, de preferência abastada, é a intocável depositária da ordem e do sentido da vida."³²⁹

Dans la première phase de l'oeuvre romanesque de Machado de Assis, la famille patriarcale était, donc, la mesure de toutes les choses et un moyen de réparer les inégalités sociales et les disgrâces inhérentes à la condition humaine à travers des pratiques de « patronagem » et de clientélisme. Ainsi, d'une certaine manière, Machado parvenait à légitimer l'ordre social basé sur l'esclavage. Différemment de la littérature du réel française, les inégalités sociales étaient détectées mais renvoyées à la sphère des pratiques sociales stabilisatrices de la famille patriarcale. Machado sanctionnait donc l'hypertrophie de l'ordre privé sur l'ordre public.

³²⁸*Ibid.* p. 89.

³²⁹*Ibid.* p. 89.

En vérité, cette défense de la famille patriarcale présentait aussi des aspects proprement modernes, ce qui nuance l'idée d'une différence abyssale entre la première et la deuxième phase de l'œuvre de Machado. Au début, Machado avait absorbé les éléments de la Médecine de l'époque en matérialisant ce qu'on appelle paternalisme éclairé «que pretendia conciliar a modernização [com a tradição] sem comprometer os valores básicos da família e da sociedade.»³³⁰ Machado a donc défendu les rôles sociaux de la maternité et de la paternité parce qu'ils appartenaient à la sphère de la famille patriarcale. Machado était en accord avec le discours hygiéniste de l'époque qui condamnait, par exemple, la mode féminine car elle était incompatible avec l'exercice de la maternité. Machado a aussi représenté d'une manière péjorative les individus qui refusaient ce type de comportement familial : les libertins, les mondains et les célibataires : «vingativos, corruptos e corruptores, sensuais e inescrupulosos, pusilânimes, os celibatários são francamente negativos para a ótica dos quatro romances de Machado de Assis.»³³¹

Machado de Assis a pourtant très tôt abandonné cette voie en préférant l'affrontement lucide et courageux d'une société hétéroclite, divisée entre l'archaïsme de ses structures et relations sociales et les processus de modernisation sociale, sous l'égide de la subordination du pays à la culture intellectuelle européenne beaucoup plus moderne. C'est la contribution de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*³³², paru en 1881. En présentant des innovations formelles qui inaugurent le Réalisme, elle portait en elle une idiosyncrasie radicale, si profonde qu'elle a signifié aussi la rupture avec le propre Réalisme. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* est aussi une référence

³³⁰Katia Muricy. *Op. cit.* p. 18.

³³¹*Ibid.* p. 74.

³³²Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo : Ediouro, 1997.

très importante en ce qui concerne l'expression des aspects les plus fondamentaux de la société brésilienne de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle car cette oeuvre a manifesté ses problèmes essentiels.

Selon Roberto Schwarz³³³, dans *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, le narrateur Brás Cubas se comporte de manière cyclothymique en alternant la tristesse et l'ironie, la cruauté et le pédantisme. Cette cyclothymie s'associe à un mélange excentrique de styles et de genres textuels, parmi lesquels se détachent les aphorismes et les sentences bibliques :

As referências são o ideário liberal-burguês; a filosofia do inconsciente (em transposição cômica); o contraste entre a cura antiga e a medicina moderna; o patrocínio governamental; a finalidade cristã; a finalidade capitalista; e a síntese, na mania do anúncio, entre a velha vaidade e o novo espírito comercial [...] noutras palavras, um show de cultura geral caricata, uma espécie de universalidade de pacotilha, na melhor tradição pátria, em que o capricho de Brás toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza.³³⁴

Selon Roberto Schwarz³³⁵, le changement de ton du narrateur exprime, sur le plan stylistique, l'instabilité idéologique de la classe dominante de l'époque : les propriétaires terriens. Le roman est précisément l'expression de la mentalité de ce groupe social, de son *modus vivendi*. Par conséquent, dans les *Memórias*, Machado a caractérisé l'étiollement de tous les bons sentiments du narrateur : les ambitions par rapport aux études, à l'amour et à la politique. Brás Cubas succombe à la vie artificielle et stérile qui était la marque emblématique du groupe social auquel il appartenait : "as folias de moço rico tomam o lugar do estudo; os pensamentos cínicos sobre a inutilidade dos

³³³Roberto Schwarz. *Um Mestre na periferia do Capitalismo*. São Paulo : Duas Cidades, editora 34, Coleção Espírito crítico, 2000.

³³⁴*Ibid.* p.32.

³³⁵*Ibid.* p.33.

humildes enxotam o sentimento espontâneo; e a acomodação num adultério prestigioso substitui a miragem da felicidade anônima noutra continente."³³⁶

Machado a aussi analysé les contradictions existentielles profondes de l'élite brésilienne, placée entre la modernité des modèles intellectuels et esthétiques européens, exhibés comme une culture rhétorique, ostentatoire et la véritable dynamique de la société brésilienne, dont les marques principales étaient l'esclavage et le patriarcat. Ce dernier exerçait son influence sur la famille, les régions rurales, en engendrant des relations sociales asymétriques de subordination basées sur le « favor », le clientélisme, l'« agregação », ce qui excluait la possibilité d'égalité et de liberté juridique dans le sens moderne du terme. Il faut encore souligner que ces valeurs étaient omniprésentes dans les idées libérales soutenues par l'élite brésilienne dans la vie politique nationale.

Pour Roberto Schwarz, la combinaison du Libéralisme européen et de la société traditionnelle est excentrique, voire absurde. Elle détruit son intégrité et la possibilité de concrétisation des bénéfices apportés par le Libéralisme, lequel est devenu incongru et injuste.

Du point de vue de la forme littéraire, cette ambiguïté idéologique était véritablement une aberration et se manifestait dans l'alternance de ton de la narration qui fonctionne comme un véritable défilé de masques dont la caractéristique principale était la réduction du libéralisme à la rationalisation, au sens freudien du terme, des privilèges de la grande propriété rurale et de l'esclavage. En somme, la variation stylistique démontrait, au niveau formel, l'attitude incohérente de l'élite brésilienne vis-à-vis de la Modernité européenne si désirée et envers la tradition nationale, fondée sur les formes sociales archaïques, du « latifundia », de l'esclavage, d'une hiérarchie sociale

³³⁶*Ibid.* p. 72.

polarisée, presque immobile, qui rappelle la société d'ordres. C'est cette dualité sociale fondamentale qui attiré Machado et l'a poussé à définir le narrateur comme l'élément central des Mémoires : "o antagonismo de classe, em sua forma particular ao Brasil, é a chave do estilo que vimos estudando."³³⁷

Du point de vue narratif, la cyclothymie s'est imposée aussi comme la marque fondamentale de ce roman qui détermine le cours des événements. Machado y cherchait à exprimer l'absence d'objectifs de cette élite, dépourvue d'un projet intellectuel, politique, éthique ou esthétique. D'où la trame erratique et sans direction, sans la mobilisation des énergies individuelles. En fait, cette élite vivait sans but, sans chercher la construction de quelque chose, ni en elle ni en dehors d'elle...Ce qui est évident, c'est le caractère aléatoire de l'ensemble qui s'achève dans le néant...

Machado y exprime ce qui nous intéresse, à savoir, la dualité des relations sociales au Brésil à l'époque, inévitablement asymétriques, sous l'égide du patriarcat et de l'esclavage. Machado y a caractérisé le conflit entre la Modernité et la Tradition, propre à la structure sociale et idéologique brésilienne qui se répercute dans la trame et les actions des personnages. Il y a une sensation d'équivoque, d'infraction des idéaux modernes, qui sont violés, dégradés dans la pratique et dans la théorie, par un imaginaire patriarcal toujours présent :

Há aqui uma ideologia familista, calcada na parentela de tipo brasileiro, com seu sistema de obrigações filiais paternais abarcando escravos, dependentes, compadres, afilhados e aliados, além dos parentes. Esta ideologia empresta familiaridade e decoro patriarcal ao conúbio difícil de relações escravistas, clientelistas e burguesas.³³⁸

³³⁷Roberto Schwarz. *Op. cit.* p. 62.

³³⁸*Ibid.* p. 70.

Machado a aussi présenté un défile intermittent de pauvres, au destin incertain et sans gloire, liés au personnage narrateur, qui appartient à l'élite brésilienne, pour mettre en lumière le dualisme qui est au cœur de la société brésilienne de l'époque. Cet univers de voisins, compères, parents, "agregados" et esclaves subit l'arbitraire, le manque de respect et les stratégies de cooptation de la famille patriarcale, en contradiction flagrante avec les idéaux de la civilisation bourgeoise du XIX^{ème} siècle, centrée sur les droits de l'individu et sur la liberté. Selon Roberto Schwarz, c'est le paradoxe de la coexistence entre la modernité et la tradition qui définit la culture brésilienne et "a especialidade machadiana está nas inconseqüências próprias a esta mistura."³³⁹

Beatriz Jaguaribe a endossé cet abordage du patriarcat qui aurait été élaboré par Machado lorsqu'elle analyse le salon bourgeois dans *Memorial de Aires*, paru en 1908, rempli de pratiques de sociabilité centrées sur la cordialité, dans le sens emprunté à Sérgio Buarque de Holanda³⁴⁰, comme une forme typiquement brésilienne d'entretenir des relations affectives dans la sphère publique ou privée qui masque les hiérarchies sociales, l'abus de pouvoir, sous une apparence de sympathie et d'absence de formalisme. En fait, la cordialité est une généralisation des relations de famille, de la famille patriarcale, bien entendu, dans tous les espaces de la vie sociale.

Ainsi, les relations sociales au Brésil seraient traversées par les relations de parenté, ce qui se montre dans l'intervention de la famille dans le monde de travail et de la politique, par le moyen d'une forme de convivialité sociale basée sur les sentiments personnels :

³³⁹*Ibid.* p. 81.

³⁴⁰Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1990.

Essa cordialidade, cujo representante maior é o Conselheiro Aires, delineia uma retórica do social em que a implacabilidade hierárquica amo/escravo, possuidores/despossuído é sustentada na configuração de um vínculo afetivo-familiar que ameniza a violência de um sistema altamente espoliativo.³⁴¹

La cordialité serait encore l'autre facette de la "malandragem", splendidement décrite par Antonio Candido à propos des *Memórias de um sargento de Milícias* qui a été déjà traité dans ce travail. La "malandragem" est au fond une stratégie de survie dans une société balkanisée par les immenses inégalités sociales et par l'absence d'un État qui vise à la réalisation du Bien Commun, alors que la cordialité est une forme de sociabilité de l'élite fondée sur les structures des valeurs et coutumes de la famille patriarcale. Il semble que ces deux types de sociabilité auraient été diffusés dans la société brésilienne en généralisant le mépris ou l'oubli du statut juridique de la personne et des objectifs fondamentaux de la Loi...

Machado ne s'est pas pourtant limité à l'analyse du patriarcat et de ses apories en face de la Modernité...

Selon Raymondo Faoro³⁴², Machado de Assis a aussi caractérisé le groupe politique et la bureaucratie qui s'entremêlaient souvent à la famille patriarcale. Selon Alfredo Bosi,³⁴³ Machado de Assis avait articulé l'axe sociologique relatif aux groupes sociaux et l'axe herméneutique concernant une vision du monde inspirée du scepticisme et du moralisme. En ce qui concerne l'axe sociologique, Machado a précisé les rapports établis entre les politiques et les bureaucrates avec la Modernité, matérialisée dans la société brésilienne par les banquiers et les commerçants :

³⁴¹ Beatriz Jaguaribe. *Fins de século : cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998, p.38.

³⁴² Raymondo Faoro. *Machado de Assis : a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro : Editora Globo, 1988.

³⁴³ *Ibid.* p. 17.

Duas faixas se separam, com clareza, no conteúdo e no conceito, na ação social, não raro entrecruzando-se e se confundindo. Para simplificar e com antecipação : a classe em ascensão coexiste com o estamento; muitas vezes, a classe perde a sua autonomia e desvia-se de seu destino para mergulhar no estamento político, que orienta e comanda o Segundo Reinado.³⁴⁴

Machado a caractérisé les couches sociales liées à la grande propriété de la terre, à l'émergence du capital bancaire et commercial, toujours en quête d'imitation du style de vie, d'éducation du groupe politique et bureaucratique. Il s'agissait d'une façon de vivre très proche, de toute façon, des barons du sucre et du café, avec des affinités culturelles avec cette éthique propre à la noblesse lusitaine, centrée sur les valeurs de l'oisiveté, le luxe somptuaire et l'ostentation. Ce n'est pas cependant le cas d'un nouveau groupe social qui monte dans l'échelle sociale et dans le pouvoir dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, occupé du commerce et des activités bancaires, à peine délivré d'une pauvreté oppressante, dans une société avec peu de possibilités d'ascension sociale à partir des efforts personnels. Ces nouveaux riches sont incapables de créer et d'imposer leur style de vie même s'ils essayaient et imitaient la façon de vivre du groupe politique et bureaucrate. Pour cette raison, le milieu bourgeois de Machado "expande-se e se enriquece, mas não domina nem governa."³⁴⁵

Selon Raymondo Faoro³⁴⁶, Machado a bien marqué la distinction entre la haute société, sous l'égide du groupe politique et bureaucrate, et la petite-bourgeoisie et les hommes libres³⁴⁷. L'ascension sociale ne se limitait pas à l'enrichissement. Elle exigeait d'autres qualités propres à une société traditionnelle. Ainsi, les membres de la nouvelle élite étaient obligés de se marier avec des individus appartenant au groupe politique et bureaucrate et de

³⁴⁴*Ibid.* p. 16.

³⁴⁵*Ibid.* p. 19.

³⁴⁶*Ibid.* p. 20.

suivre le même style de vie, en cherchant, par exemple, l'obtention de titres nobles, militaires tels ceux de la Garde Nationale, de docteur en Médecine et en Droit. Dans plusieurs cas, en dépit de la fortune, un passé délictueux, le manque de respect des rites et de l'étiquette pouvaient empêcher l'accès à l'élite politique et bureaucrate : "o maior obstáculo para que sentasse o homem humilde à mesa do estamento, além da própria falta de tradição e nome, era o exercício passado de um ofício manual, infamante por si próprio, que nenhum título ou lustre lavaria a mancha."³⁴⁸

Pour cette raison, les nouvelles classes sociales ne cherchaient que la baronnie. C'est le cas de Rubião, dans *Quincas Borba*, paru en 1891, qui a succombé à un véritable délire de noblesse."³⁴⁹

En somme, la nouvelle classe capitaliste a imité les valeurs et le style de vie du groupe politique et bureaucrate au détriment de l'invention des comportements bourgeois, proprement modernes

Il faut signaler que l'œuvre de Machado de Assis s'était appuyée, selon Raymondo Faoro, sur le pôle synchronique concernant les classes sociales et le groupe politique et bureaucrate, et sur le pôle diachronique, relatif à l'histoire, marquée par la modernisation progressive de la société brésilienne à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle «quer no mundo da produção empresarial, quer no mundo das condutas e das ideologias

³⁴⁷ Les hommes libres sont ceux qui ne sont pas esclaves et appartiennent à plusieurs strates sociales, telles que la petite bourgeoisie urbaine, les propriétaires terriens, les petits et les grands commerçants, les artisans, les ouvriers, les professions libérales, entre autres.

³⁴⁸ Raymondo Faoro. *Op. cit.* p 28.

³⁴⁹ "Às vezes, pegava da pena e de uma folha de papel, escolhia um título moderno ou antigo, e escrevia-o repetidamente, como se fosse o próprio dono e assinasse alguma cousa :

Marquês de Barbacena

Marquês de Barbacena,

Marquês de Barbacena [...]

Ia assim até o fim da lauda, variando a letra, ora grossa, ora miúda, caída para trás, em pé, de todos os feitios. Quando acabava a folha, pegava nele e comparava as assinaturas; deixava o papel e perdia-se no ar ». (Machado de Assis *Apud* Raymondo Faoro. *Op. cit.* p 40.)

progressistas. A sincronia dá o mapa estático; e a diacronia, o movimento e as passagens. »³⁵⁰

Machado de Assis a donc caractérisé le début du capitalisme et le surgissement de nouvelles formes sociales de comportement, de valeurs, de pratiques économiques et politiques et leurs rapports avec les aspects fondamentaux de la société traditionnelle. Ainsi, Machado de Assis a démontré le caractère aliéné des "idéias fora do lugar"³⁵¹, c'est-à-dire, la manifestation excentrique d'un libéralisme détourné, violé dans un pays encore fort traditionnel.

Il faut encore ajouter une autre dimension de l'oeuvre machadienne qui a beaucoup influencé ses représentations de la société moderne. Selon Alfredo Bosi³⁵², c'était sa vision de monde la plus profonde, inspirée du moralisme des romanciers anglais du XVIIème siècle, des sceptiques, de Schopenhauer, entre autres influences, qui n'a jamais été entièrement avouée dans son oeuvre littéraire, ses lettres et sa critique d'art.

Cette vision moraliste du monde a donc engendré une attitude très originale, imprégnée de scepticisme et de l'incroyance envers la Modernité en expansion. Machado de Assis est donc unique dans la littérature brésilienne du XIXème siècle puisqu'il n'a idéalisé ni la société moderne ni la société traditionnelle, contrairement au Romantisme et au Naturalisme :

Deixa transparecer a razão cética que cancela o deslumbramento ou o estranhamento diante da modernização. Ante os avanços nos meios de transportes exemplificados pelo trem que sobe para Petrópolis, o Conselheiro Aires retifica o otimismo do seu companheiro de viagem postulando que em vez de perder-se o

³⁵⁰ Alfredo Bosi. *Brás Cubas em três versões : estudos machadianos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006, p. 106.

³⁵¹ Roberto Schwarz. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo : Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 11-31.

³⁵² Alfredo Bosi. *Op. cit.* 2006.

tempo como antes, agora se perde a paisagem na velocidade percorrida pela máquina.³⁵³

L'attitude moraliste se montre dans l'effort d'analyse des passions, vues comme une dimension universelle de la nature humaine en détachant la primauté du moi et du désir ou, dans un langage freudien, du principe du plaisir sur celui de la réalité. Pour Machado, ce qui s'impose dans l'univers est le Principe de la Vie, éternel, exigeant, incoercible en engendrant des passions individuelles en quête d'affirmation et de réalisation, au nom de la volonté de pouvoir : «as paixões derivam de uma energia difusa que as transcende, as precede e lhes sobrevive e, ao mesmo tempo, as conforma e habita, pois cada desejo individual é inerente à vontade cósmica.»³⁵⁴

Machado voulait précisément aborder le conflit entre cette vie sauvage, marquée par le désir individuel et les contraintes sociales. D'où la combinaison entre le pôle sociologique et le pôle herméneutique réalisée dans l'œuvre machadienne puisqu'il a associé une métaphysique sophistiquée de l'existence et de la condition humaine, universelle, et la considération de l'histoire où se déroulent les luttes cruelles des individus cherchant l'affirmation d'eux-mêmes : «a luta darwiniana e maquiavélica entre os fortes leões e as espertas raposas terá sido transposta para a selva social, onde só os fortes poderão dizer tudo o que pensam, até o limite do cinismo, precisando os fracos recalcar os seus sentimentos e intenções.»³⁵⁵

Chez Machado de Assis, il est clair que le désir est anhistorique. Comme moraliste, Machado «escavará o desejo na sua dinâmica existencial [...]

³⁵³Beatriz Jaguaribe. *Op. cit.* p. 47.

³⁵⁴Alfredo Bosi. *Op. cit.* p. 122.

³⁵⁵*Ibid.* p. 123.

[enquanto] o sociólogo se aterá aos condicionantes mais próximos das tramas interpessoais.»³⁵⁶

Machado a cependant adopté une perspective solitaire dans la tradition littéraire brésilienne, en élaborant aussi bien la critique lucide du patriarcat et du Patrimonialisme, basés sur l'arbitre et les relations de « favor », que la contestation de la civilisation bourgeoise et de ses valeurs d'enrichissement compulsif... D'où le scepticisme de Machado vis-à-vis du mouvement de 1870, qui défend un nouveau libéralisme de nature démocratique, le républicanisme. En fait, la modernité idéologique, sociale et politique ne l'enthousiasmait pas parce que « o fim último é sempre o mesmo. A modernização não melhora, mas tampouco piora as condutas regidas pela vontade de viver e pela vontade de poder [.....] Machado não é saudosista, nem tampouco evolucionista, no sentido que este último termo confere a uma linha que vai do tradicional ao moderno como um processo que iria do pior para o melhor. Na sua ótica, tanto em um regime como no outro podem prevalecer o interesse e o mais feroz egoísmo.»³⁵⁷

Par rapport à la Modernité sur le plan philosophique, Machado de Assis était aussi sceptique... Il a nié ses anciennes affinités avec le discours hygiéniste, propre à la Médecine de l'époque qui avait influencé la première phase de son œuvre. Dans *O Alienista*, le village d'Itaguaí est présenté comme une allégorie de la société brésilienne du XIX^e siècle, pleine d'incrustations coloniales mais sous l'influence du discours médical moderne qui met en lumière l'idiosyncrasie nationale, qui prétend être moderne afin d'obtenir une reconnaissance malgré l'absurdité évidente des « idéias fora do lugar ». Machado y met en question les possibilités d'application de la

³⁵⁶ *Ibid.* p. 124.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 128.

psychiatrie moderne au Brésil en relativisant les catégories de santé et de maladie. Machado rompt donc avec le scientisme hégémonique qui était la pierre de touche du Naturalisme national, du libéralisme plus radical et du républicanisme... L'œuvre du Machado de la deuxième phase se constitue, au contraire, comme « uma espécie de texto negativo, de escritura de resistência capaz de revelar criticamente os objetivos totalizantes da estratégia médica reguladora do social, ou, no mínimo, a validade de suas pretensões universais. »³⁵⁸

Enfin, Machado s'oppose au scientisme en raison de ses implications sociales autoritaires, régulatrices et élabore une critique de la rationalité bourgeoise.

En résumé, il n'y a chez Machado ni la défense de la tradition ni de la modernité, voici le point de vue du "bruxo do Cosme Velho", qui ne croit pas à la possibilité d'une Rédemption nationale par le moyen de quelque formule européenne...

³⁵⁸Katia Muricy. *Op. cit.* p. 16.

III Partie

Visions de la ville dans *Pot-Bouille*, d'Emile Zola

Chapitre 1 : À propos de *Pot-Bouille* et de Paris

1.1- Sur la parution et le sujet de *Pot-Bouille*

Pot-Bouille a paru comme feuilleton dans *le Gaulois*, du 23 janvier au 14 avril 1882 et dans *la Vie populaire*, du 7 mai 1882 au 24 janvier 1883. En même temps, le roman est sorti intégralement chez Charpentier, le 12 avril 1882, dans un volume in-18, de 495 pages. La réaction de la critique a été hostile, reprochant les inexactitudes, les exagérations et l'immoralité de l'auteur. C'était le dixième livre de la série des Rougon-Macquart. Le titre caractérise l'univers de la petite-bourgeoisie et désigne ce qu'on appelait, au XIX^{ème} siècle, dans un langage familier, la cuisine quotidienne des foyers petits-bourgeois.

L'adultère bourgeois était le sujet principal du roman, qui vise à une orientation démonstrative à la recherche des causes et des conséquences, comme nous le verrons plus loin, dans la partie concernant la formation de modèles de subjectivité. Nous y constatons aussi une volonté ethnographique de décrire la vie quotidienne d'une habitation collective, comme dans *L'assommoir* :

Une famille de bourgeois : le père, se dévouant comme un héros; la mère, mauvaise, aigrie; la fille gâtée par l'éducation reçue. Un train inférieur à la fortune. On fait tout pour marier la fille, le père strictement honnête, tombe jusqu'à une canaillerie. La mère apprend l'art de 'faire' un homme à sa fille. Plus tard, le drame sera celui-ci : la fille recommençant dans le mariage ce que la mère lui a appris pour se marier. Elle fait un amant [...] il faut que je prenne pour cadre une maison moderne, dans laquelle logeront tous mes personnages (rien que des bourgeois, pas un ouvrier, le contraire de la maison de la rue de la Goutte d'Or) et la montrer plus abominable, avec toutes ses petites intrigues.³⁵⁹

³⁵⁹ Émile Zola *Apud* Alain Pagès; Owen Morgan. *Guide Émile Zola*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, Ellipses Edition Marketing, 2002, p. 264.

Voici la trame de fond de *Pot-Bouille* : Octave Mouret arrive de Plassans pour travailler comme calicot dans le grand magasin Au Bonheur des Dames. Il est accueilli par l'architecte Compardon qui lui loue une chambre dans l'immeuble où il habite, la rue de Choiseuil. Les autres habitants sont M.Vabre, le propriétaire qui vit avec sa fille Clotilde, et son gendre, le magistrat M.Duveyrier; les deux fils Vabre - Théophile et Auguste - et les autres locataires : Mme Juzeur et la famille Josserrand (le père, la mère, deux jeunes filles et deux garçons). Il y a aussi le couple Pichon.

Mme Josserrand avait échoué jusque là dans ses tentatives de marier Berthe. Hortense veut se marier avec l'avocat Verdier, qui a une maîtresse depuis longtemps. Leur père, M. Josserrand, est le modeste caissier d'une cristallerie. Il passe ses nuits à faire des travaux de copie pour compléter les revenus familiaux, afin de satisfaire les exigences de son épouse. Les Josserrand ont deux fils : Léon, qui vit avec une femme plus âgée et Saturnin, qui est fou.

Octave passe son temps à imaginer des stratégies pour réussir à Paris, ce qui signifie, pour lui, trouver des maîtresses aisées. Il essaie donc de séduire Valérie Vabre, épouse du fils du propriétaire, Théophile. Cette tentative échoue. Il parvient pourtant à séduire Marie Pichon. En même temps, Octave Mouret planifie la conquête de Mme Hédouin, la patronne du Magasin *Au Bonheur des Dames*. Après une tentative maladroite de séduction, Octave Mouret quitte le magasin et commence à travailler dans le magasin de soieries avec Auguste Vabre. Il y fait la connaissance de Trublot et de Gueulin, deux jeunes garçons mondains et connaît la maîtresse de Duveyrier, Clarisse.

Après plusieurs tentatives frustrées, Berthe Josserrand se marie avec Auguste Vabre, l'autre fils du propriétaire de l'immeuble.

Duveyrier est abandonné par sa maîtresse, qui vend tout ce qu'il lui a donné et s'enfuit avec son amant. Le vieux Vabre meurt d'une attaque et sa famille découvre qu'il avait dilapidé sa fortune dans le jeu.

Comme Berthe est malheureuse dans son mariage, en raison de ses exigences infinies de luxe, elle finit par avoir une liaison avec Octave Mouret qui est découverte par son époux. Ce dernier essaie de se battre en duel, sans succès. Par la suite, Berthe revient chez ses parents. M. Josserrand meurt et Berthe se réconcilie avec Auguste Vabre, au moment de l'enterrement de son père.

Octave parvient à se marier avec Mme Hédouin et son magasin prospère de plus en plus.

Le livre s'achève sur l'accouchement de la servante Adèle, qui se déroule dans des circonstances terribles. Elle abandonne le bébé dans le *Passage Choiseuil*.

1.2 - Les réformes d'Hausmann

L'immeuble de *Pot-Bouille* doit être abordé à partir de la comparaison entre la dynamique sociale qui l'a mis en place à Paris pendant le XIX^{ème} siècle et le point de vue de l'écrivain sur son surgissement dans la scène urbaine parisienne.

Ainsi, d'abord, il faut reconstituer brièvement les processus historiques qui avaient engendré les aspects architecturaux, économiques et les significations sociales de l'immeuble montrés dans *Pot-Bouille*. Ensuite, nous devons démontrer les réinventions et les recompositions de ces structures

matérielles de la ville réalisées dans les représentations romanesques de la ville dans *Pot-Bouille*, étroitement liées aux processus de modernisation sociale et urbaine dont l'immeuble n'était qu'un symptôme.

Il faut rappeler que Paris était la ville la plus développée de la France, son principal centre politique et culturel, et que, pour cette raison, elle avait inspiré les modèles urbains non seulement en France mais dans tout l'Occident³⁶⁰ En fait, en 1846, Paris dépassait déjà un million d'habitants. Nous constatons des taux progressifs d'accroissement de la population à Paris et dans ses banlieues, de 1806 à 1851, et encore plus durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, en raison du développement de l'industrie.

Pendant tout le XIX^{ème} siècle, nous constatons l'élargissement progressif du marché immobilier qui satisfait à une demande croissante, avec des périodes plus intenses d'activités de construction³⁶¹. Mais, on n'est pas parvenu à inverser ou à atténuer le processus de croissance des loyers ainsi que les taxes urbaines, depuis 1830, rendant plus difficile la survie des classes populaires à Paris.

La physionomie de la ville en 1830 était obsolète, avec ses 12 arrondissements définis en 1795. C'était donc une ville aux allures sinistres, pleine de maisons noircies par le temps, des résidences qui se transformaient graduellement en ateliers ou en habitations précaires destinées aux classes populaires. Les spéculateurs commençaient à établir un nouvel ordre dans le marché immobilier. Il y avait une concentration progressive des couches sociales plus riches dans les quartiers du Nord-ouest, alors que le centre de la ville était habité par une population misérable entassée dans des mansardes très précaires, ce qui démontre un processus de clochardisation du centre.

³⁶⁰Sur ce point, voir : Sandra Jatahy .Pesavento. *Op. cit.*

³⁶¹1838; 1846; 1857; 1864; 1882; 1892; 1913.

L'un des types de l'habitation populaire diffusée étaient les garnis, qui fonctionnaient comme des dortoirs de 5 mètres carrés, contenant jusqu'à 25 individus.

Cette situation était propice à l'irruption des épidémies, telles que le choléra en 1832, et à la multiplication de la marginalité et du crime.

Tous ces problèmes ont incité les pouvoirs publics à repenser la structure urbaine. En premier lieu, les contributions théoriques de l'ingénierie et de l'Hygiène ont favorisé l'élaboration d'une image idéale de la ville, toute ouverte, opposée à la ville actuelle, renfermée par des murailles. Les ingénieurs de l'école Polytechnique et des Ponts et Chaussées et les hygiénistes ont considéré les effets du milieu sur l'état psychique et moral des hommes. Ainsi, ils ont considéré le mouvement et la circulation comme des synonymes de la santé tandis que l'obstruction et la stagnation correspondaient à la maladie. Ces idées ont aussi motivé la défense de la réforme de la ville, perçue comme surpeuplée, envahie par les classes dangereuses.

En deuxième lieu, c'est le Socialisme utopique de Charles Fourier et de Saint Simon qui dénonçait la dégradation de la vie des classes populaires dans la zone urbaine qui a aussi favorisé la défense des réformes urbaines à Paris.

En troisième lieu, la bourgeoisie commerciale et industrielle, désireuse d'élargir son champ d'activité, a proposé les changements du modèle urbain en vigueur pour pouvoir exhiber un style de vie compatible avec sa progressive opulence sous l'égide du Second Empire.

L'haussmannisation résulte donc de la crise profonde d'un modèle urbain qui a été de plus en plus remis en question³⁶². C'est une réforme urbaine

³⁶²Haussmann n'a pourtant pas été le premier à réaliser les réformes urbaines à Paris. Rambuteau l'a fait en 1833 mais l'ampleur de ces initiatives a été limitée par la défense des droits de propriété qui étaient intouchables dans le droit civil et administratif de l'époque.

idéalisée et réalisée par Haussmann sous les auspices de Napoléon III, sous le Second Empire, à partir de 1860. Formé dans la tradition bonapartiste, Haussmann a mis l'accent sur la place de l'État dans la nouvelle structure urbaine, acquérant un pouvoir croissant, qui a fini par mettre de côté la préfecture de police qui partageait avec la Préfecture de la Seine le règlement des problèmes urbains. Il était devenu un conseiller d'État et a obtenu le droit de conseiller le Consul des Ministres par rapport aux affaires de la capitale.

Par ailleurs, Haussmann a lié l'initiative privée à l'intervention de l'État sur une échelle pas encore connue, dans le domaine de l'urbanisme français. En fait, la dimension proprement capitaliste de l'haussmannisation est démontrée dans l'association entre l'intervention publique et les sociétés des immeubles et de crédit. En effet, il s'agit de l'association de la volonté politique et du capital par laquelle "l'autorité publique constate les nécessités générales, la loi exproprie les propriétaires particuliers, le pouvoir municipal déblaie le terrain et ouvre les rues : c'est ensuite aux efforts des individus qu'il appartient de construire, d'approprier, de louer des nouvelles habitations."³⁶³ Par conséquent, cette alliance a favorisé l'établissement des nouvelles règles de la municipalité concernant la structure urbanistique de la ville et la concession, donnée par l'État, d'investissements pour faire des grands travaux. C'est la tendance la plus importante du Second Empire qui remodèle et renouvelle, en finançant.³⁶⁴

L'un des effets de l'haussmannisation a été aussi l'augmentation du pouvoir du propriétaire, le "Monsieur Vautour", qui s'est enrichi avec le processus d'expropriation, en exigeant des indemnités de plus en plus grandes. Nous pouvons donc dire que l'haussmannisation a radicalisé les

³⁶³Maurice Aguilhon. *La ville de l'âge industriel : le cycle haussmannien*. Paris : Editions du Seuil, 1998, p. 109.

³⁶⁴Cette caractéristique de l'haussmannisation a provoqué l'endettement public.

traits pervers du marché immobilier parce que les propriétaires ont exercé un contrôle encore plus tyrannique sur les locataires et ont poursuivi et exclu les femmes non mariées et les ouvriers. Il faut encore ajouter que ces abus des propriétaires ont souvent provoqué la prolifération d'une quantité considérable d'immeubles non loués.

En vérité, l'aspect fondamental de la réforme urbaine d'Hausmann a été sa syntonisation avec les formes et les rythmes de propagation du capitalisme industriel en France à l'époque. Il a donc mis l'accent sur la circulation des biens, des hommes et des valeurs. Dans ce sens, dans le projet de Hausmann, les impératifs du déplacement de personnes et de biens l'ont emporté sur ceux de l'habitation privée :

Les hôtels, par exemple, sont très valorisés : l'Hôtel du Louvre à Paris [...] à cause de cette conception d'ensemble que l'échange se substitue à l'usage dans le nouveau projet urbain, car logements, maisons, immeubles et terrains sont entrés depuis longtemps dans les mécanismes marchands.³⁶⁵

En somme, voici les principes centraux du processus d'Hausmannisation de Paris : la primauté de la rue ou du Boulevard, matérialisés dans l'ouverture des grandes avenues, cruciales pour la circulation de la richesse, qui se multiplient au détriment des immeubles en ce qui concerne la localisation, la composition et la fonction, ratifiant la prédominance de l'espace public sur l'espace privé.

Par conséquent, Hausmann a créé une ville aux voies larges et rectilignes, arborisée, remplie de constructions en fer et en verre, de parcs et de squares. Il a aussi bâti beaucoup d'édifices civils et religieux : églises, marchés, théâtres, magasins. Dans les immeubles ont été introduits le chauffage, le gaz et l'électricité, situés dans le centre de la ville, tandis que

l'habitation des pauvres se déplaçait en direction des banlieues ouvrières en processus d'expansion. Les grands travaux et les enjeux politiques des sociétés immobilières ont donc intensifié les anciennes inégalités et l'opposition entre l'est et l'ouest.³⁶⁶

Selon Walter Benjamin³⁶⁷, l'haussmannisation s'est caractérisée par une opération d'embellissement, de renouvellement et de modernisation de la ville qui exprime le caractère mystificateur de l'idéologie bourgeoise du progrès, évidente dans les arguments utilisés pour défendre la réforme : la nécessité de l'hygiène, de démolir les quartiers insalubres, de ventiler le centre de Paris. Il faut souligner encore le fait que l'argument hygiénique et stratégique était étroitement lié : «les nouvelles artères participeraient au combat engagé contre la maladie et la Révolution.»³⁶⁸

En outre, pour Walter Benjamin, avec l'haussmannisation, Paris a fini d'être la ville du rêve en perdant sa mémoire historique car les vieilles églises et les palais ont été détruits. La diversité historique et existentielle de la ville disparaissait, ce qui mettait en lumière, dans le cadre d'une réforme urbaine, la vocation principale du capitalisme, à savoir, sa caractéristique homogénéisatrice : l'*ethos* de la répétition infinie du même, sous la physionomie apparente de la nouveauté. Ainsi, Paris a été privée de son iexpérience, au sens benjaminien du mot, ce qui renvoie à la dimension d'historicité des personnes et des choses, à la mémoire de l'expérience vécue.

Par ailleurs, l'haussmannisation est aussi la concrétisation de l'absolutisme propre au Second Empire, inspiré du bonapartisme, et qui

³⁶⁵ *Ibid.* p. 108.

³⁶⁶ Par ailleurs, le processus d'expropriation avait enrichi un groupe restreint de spéculateurs qui s'occupaient d'acheter les immeubles sélectionnés pour recevoir des indemnités. Ils exigeaient même de plus en plus de l'argent, ce qui a favorisé la fortune soudaine de quelques-uns.

³⁶⁷ Walter Benjamin. *Paris, Capitale du XIXème siècle* : le livre des passages. Paris : Les Editions du Cerf, 1997, p. 42-46.

³⁶⁸ Pierre Simay. *Op. cit.* p. 25.

préfigure le nazisme et le fascisme du XX^{ème} siècle, avec toutes ses conséquences indésirables : l'aversion à l'individualité et à la diversité comme l'envers de l'autoritarisme personnaliste.

Ainsi, pour Benjamin, l'un des principaux objectifs de l'haussmannisation a été l'interdiction de l'utilisation des barricades - l'arme préférée des classes populaires dans ce siècle de révolutions...En conséquence, la ville de Paris a diminué la possibilité de jouer le rôle de protagoniste dans la propagation des émeutes, comme auparavant... En effet, les voies larges et l'émigration des parties significatives des classes populaires ont rendu plus difficile le phénomène typiquement parisien des barricades ³⁶⁹

En résumé, l'haussmannisation s'impose comme l'Ère par excellence des grands travaux, des démolitions et des reconstructions : 458 maisons détruites et 204 immeubles modernes et boutiques reconstruits.

Dans ce contexte, l'immeuble petit-bourgeois haussmannien s'est diffusé à Paris, malgré l'importance plus grande des habitations des élites et des monuments publics.

Du point de vue matériel et stylistique, l'immeuble se caractérise par l'utilisation des colonnes, pilastres, chapiteaux, frises, cartouches, sirènes, sous l'influence des tendances artistiques de l'École des Beaux Arts et des architectes formés dans la Villa Médicis, encore marquée par la Renaissance et par le baroque. C'était ce qu'on appelle l'éclectisme italianisant ou style des Beaux-Arts : "on raffine le modelé travaillant les groupements de percées, de cadence des pleins et des vides, les largeurs de trumeaux et l'ornementation des consoles de balcons. La pierre de taille, le matériau noble des demeures

³⁶⁹Cette leçon politique n'a pas été oubliée par les urbanistes d'inspiration haussmannienne au Brésil. A Rio de Janeiro, la Réforme de Pereira Passos, réalisée de 1903 à 1906, a eu les mêmes motivations et stratégies. Sur ce point, il faut considérer ce que Walter Benjamin a dit sur les motivations inavouées de la réforme d'Haussmann : "la vraie finalité des travaux d'Haussmann était de prémunir la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à jamais impossible l'édification de barricades à Paris."(Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 44.)

aristocratiques, est employée systématiquement dans les façades des quartiers du centre.³⁷⁰

L'immeuble montrait donc les caractéristiques générales du style éclectique, centré sur l'usage des ornements et de la technique industrielle qui a dégénéré, avec le temps, dans l'excès d'ornements et d'accessoires. Nous citons l'exemple des balcons. Nous pouvons encore ajouter la tendance à l'homogénéisation en raison de l'imposition rigide des règlements municipaux et du monopole des constructions.

Il faut ensuite établir les relations entre *Pot-Bouille* et l'haussmannisation. En réalité, *Pot-Bouille* est le deuxième roman haussmannien d'Émile Zola, à côté de *La Curée*³⁷¹, mettant en lumière, cette fois, l'univers immobilier et culturel de la petite-bourgeoisie qui avait toujours appuyé, selon Zola, le Second Empire. Dans ce sens, nous pouvons dire que *Pot-Bouille* "est l'histoire de la petite bourgeoisie parisienne telle que Haussmann et l'ensemble du régime impérial la logent, la surveillent et la protègent."³⁷²

En fait, chez Zola, le Paris de 1860 symbolisait la bête impériale par excellence et les exploitations géographiques dans la ville dans *La Curée*, *Pot-Bouille*, *Ventre de Paris*, entre autres oeuvres, prenaient l'allure de conjuration d'un mal personnifié. Paris était vraiment devenu une sorte de

³⁷⁰Henri Maneglier. *Paris impérial : la vie quotidienne sous le Second Empire*. Paris : Armand Colin, 1990, p.123.

³⁷¹Dans *La Curée*, nous trouvons l'aristocratie et la grande bourgeoisie, les nouveaux riches liés à la spéculation immobilière qui s'amusent dans le Bois du Bologne, dans le Parc Monceau, ennuyeux, vides, corrompus...C'est la Paris post-Haussmann de l'élite qui amène René Saccard à l'adultère et à l'inceste. Zola y montre une attitude ambivalente vis-à-vis de la Modernité car il condamne la corruption morale mais est émerveillé par la splendeur de l'architecture de l'époque en verre et en fer : "Pessoas, carros, negócios, alimentos, tudo era movimento, circulação e o formigamento na Paris do II Império, pelo qual Zola se mostra tão fascinado como instigado a descer aos mais íntimos espaços. Chegamos, pois, a outro traço recorrente das linhas do urbano : a metrópole é, sobretudo, contraste e ambivalência, a começar pela posição do autor, que experimenta pela capital do século XIX uma postura de celebração e combate da modernidade diante da Modernidade em curso."(Sandra Jatahy Pesavento. *Op. cit.* p.119.)

³⁷²André Fermigier IN. : Émile Zola. *Pot-Bouille*. Paris : Gallimard, 1982, p.7.

Sodome sous les auspices de la corruption impériale liée aux processus de modernisation sociale et économique en cours dans la France de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

En réalité, Zola intègre une tradition de représentation de la ville moderne qui existe dès la fin du XIX^{ème} siècle qui engendre le mythe de Paris, perçu comme une scène terrifiante, incertaine que les personnages essayent de comprendre et de maîtriser :

le roman moderne du XIX^{ème} siècle va être véritablement fondé quand il sera devenu un roman des transformations de la ville et des divagations incertaines des personnages errants dans un espace inquiétant et changeant, qui les fascine et les angoisse, et qu'ils cherchent à maîtriser ou à fuir. "³⁷³

D'où les visions de la ville océan, la ville Minotaure, ville- Babylone, la ville sphinx chez Zola...En suivant la ligne du roman de la ville, Zola exprime les fantasmes propres à cet univers menaçant, obscur, de la métropole.

Pot-Bouille est donc avant tout un roman sur Paris et aborde l'une des facettes de la modernisation sociale dans la scène urbaine : l'humanité moyenne de la petite-bourgeoisie, recyclée dans la nouvelle ville haussmannienne, dans le quotidien le plus banal de son habitation la plus typique...

Chapitre 2 : Les représentations de la ville dans *Pot-Bouille*

2.1. L'immeuble de *Pot-Bouille* comme un dispositif spatial et social

En premier lieu, il faut souligner le fait que l'immeuble apparaît dans *Pot-Bouille*, au début, comme une manifestation du foyer, l'expression et le refuge de la famille. Les allusions sarcastiques à la pureté et à l'intégrité de l'immeuble petit-bourgeois se répètent au long du roman dans des situations ridicules et amORALES : "c'était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté."³⁷⁴ Zola modifie graduellement cette image et présente l'immeuble à la fin du roman comme un espace propre à la famille bourgeoise, un groupe social décadent et méprisable. Dans ce cas, le foyer n'était pas un refuge, comme l'opinion générale soutenait à l'époque. Au contraire, le foyer bourgeois était connecté étroitement à l'ordre social, qui fonctionnait selon le principe de la marchandisation. Pour cette raison, si le petit-bourgeois ferme les portes du foyer, dans l'immeuble, c'est pour mieux occulter ses vices.

En effet, l'image idéale du foyer, faite du respect et de l'affection réciproque ne correspondait pas à la caractérisation du sujet élaborée par les écrivains de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

Ce que nous voyons est la séparation entre l'essence et l'apparence, c'est-à-dire, l'hypocrisie, propre à l'habitation bourgeoise : "le masque de ces façades aux yeux baissés, opposé aux énormes turpitudes qu'il dissimule, ce

³⁷³ Auguste Dezalay. "Zola et la poétique de l'espace urbain". In : J.P Leduc-Adine; H. Mitterrand. *Lire/Dé-lire Zola*, Paris : Nouveau Monde Editions, 2004, p. 191.

³⁷⁴Émile Zola. *Op. cit.*p. 26.

contraste trop fort, irrealise la maison et la transforme en decor. L'interieur ruine et pourri devient inconnaissable."³⁷⁵

Nous passons à présent à la description de l'immeuble petit bourgeois dans *Pot-Bouille*. Il se situe dans la rue Choiseul et ressemble aux immeubles caractéristiques du Second Empire depuis l'haussmannisation. Il s'agit d'une maison de quatre étages, avec un magasin de soierie au rez-de-chaussée et à l'entresol, qui donne sur une terrasse étroite :

les fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs, et, en bas, au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche où était le numéro, qu'un bec de gaz intérieur éclairait la nuit.³⁷⁶

L'immeuble présente un vestibule luxueux, un escalier somptueux, avec un tapis rouge, l'eau et le chauffage électrique à tous les étages. Chaque étage a deux appartements : l'un donne sur la rue, l'autre, sur la cour.³⁷⁷

Les habitants de l'immeuble s'organisent dans un dispositif à la fois spatial et sociologique qui est montré, au début du roman, à Octave Mouret, qui incarne une figure récurrente dans le roman zolien - l'étranger - venu de Plassans, dont l'arrivée va augmenter les conflits latents et dévoiler les problèmes occultes de ce microcosme. C'est Monsieur Comparдон qui lui présente l'immeuble, étage par étage, à travers son regard typiquement bourgeois dans l'appréciation des pièces et des habitants.

³⁷⁵ Jean Borie. *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*. Paris : Librairie Générale Française, 2003, p. 284.

³⁷⁶ Émile Zola. *Op. cit.* 24.

³⁷⁷ Voici la description d'un immeuble plus modeste, propre à la classe moyenne qui se rapproche beaucoup de l'immeuble de *Pot-Bouille* : "l'habitation à loyer de deuxième classe concerne les fortunes moyennes. Élevée sur caves et sous-sol, comme dans le premier cas, elle comporte un étage de plus, c'est-à-dire cinq, dont le premier et le deuxième sont ordinairement à usage des magasins. L'escalier principal est en bois de la base au sommet; on compte deux appartements par palier. Là aussi se constate quand même la présence d'un escalier de service." (Philippe Ariès; Georges Duby. *Histoire de la vie privée : de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Éditions du Seuil, 1987, p. 307).

Au rez-de-chaussée et à l'entresol, loge M. Auguste Vabre, l'un des habitants les plus riches parce qu'il est le fils aîné du propriétaire et y administre un magasin - un fait courant dans les immeubles petits-bourgeois.

Au premier étage, donnant sur la cour, habite l'autre fils du propriétaire - Théophile Vabre et sa femme, Valérie.³⁷⁸

Le propriétaire habite encore au premier étage qui donne sur la rue. C'est un ex-notaire de Versailles, avec son gendre, M. Duveyrier, conseiller à la Cour d'appel.

Au deuxième étage, habite un intellectuel symptomatiquement suspect aux yeux des petits-bourgeois, selon la perspective de Zola, qui cherchait à exprimer la représentation négative bourgeoise à l'égard de l'intellectuel et de l'artiste : " -Oh! là, dit-il, des gens qu'on ne voyait jamais, que personne ne connaît...la maison s'en passerait volontiers [...] il eut un petit souffle de mépris.

Le Monsieur fait des livres, je crois."

Cet épisode révèle la vision positive, auto légitimatrice que l'intellectuel porte sur lui-même dans la société bourgeoise qui est la contrepartie exacte du mépris des bourgeois. En fait, ce monsieur est le seul qui n'a aucun rapport avec les trames mesquines et sordides du roman, comme si l'art et la science le protégeaient des vices de l'immeuble. ...

Au troisième étage, deux appartements donnent sur la cour. Celui de Mme Juzeur, une femme abandonnée par son mari au dixième jour de son mariage et qui s'amuse avec les attouchements inconséquents de la plupart des hommes de l'immeuble; celui d'un seigneur distingué qui vient seulement une

³⁷⁸Selon la littérature spécialisée, il y avait une hiérarchie entre les deux types de l'appartement. L'appartement qui donnait sur la rue présentait la plus grande valeur monétaire : "La distinction est plus nette entre les pièces de réception, placées le plus souvent sur la rue, et les pièces d'habitation et de service, groupées dans l'aile ou les ailes sur cour." (Louis Haute Coeur. *Paris : de 1715 à nos jours*. Paris : Fernand Nathan, 1972, p.525.)

fois par semaine. L'autre appartement est celui du M. Compardon, architecte du Diocèse d'Evreux.

Au quatrième étage, se situe l'appartement d'Octave Mouret; l'autre appartement qui donne sur la rue est celui de la famille Josserrand. Le père est le caissier de la cristallerie Saint-Joseph et a deux filles en âge de se marier - Berthe et Hortensie – élevées par la terrible Mme Josserrand. Il y a encore l'appartement des petits employés - les Pichon, définis symptomatiquement par M. Compardon, comme " des gens qui ne roulent pas sur l'or."³⁷⁹

En obéissant à un dispositif qui est à la foi, spatial et social, au fur et à mesure qu'on monte dans l'immeuble, le niveau des matériaux devient de plus en plus précaire, ce qui met en évidence l'infériorité sociale qui se concrétise précisément par les dépendances des bonnes au dernier étage.³⁸⁰ C'est le royaume par excellence de la domesticité, qui se manifeste encore plus dans la simplicité des meubles, aussi évidente dans la cour et dans la cuisine.³⁸¹

En fait, à partir du troisième étage, le tapis rouge est remplacé par une toile grise. L'appartement d'Octave Mouret se caractérise par l'austérité. Il donne sur la cour, dévalorisée à cause de la connexion de cette partie de l'immeuble avec la domesticité, donc, avec les couches sociales les plus pauvres. Evidemment, la position d'Octave Mouret dans l'immeuble n'était pas gratuite. Il s'agissait de mettre en évidence sa condition de provincial qui vient d'arriver à Paris. C'est donc intentionnel qu'on y trouve la description la

³⁷⁹ Émile Zola. *Op. cit.* p.27.

³⁸⁰ En général, selon la littérature spécialisée, la domesticité se situait exprès dans les parties invisibles de l'immeuble, : courettes, escaliers de service, passages dérochés, petits couloirs, mansardes.(Philippe Ariès; Georges Duby. *Op. cit.*).

³⁸¹ La cuisine, selon la littérature spécialisée, se situait entre l'extrémité de l'appartement, du couloir, en ouvrant sur l'escalier de service et sur la courette d'aération. La cour était aussi occultée : "l'entrée de celle-là est d'ailleurs dissimulé derrière une porte en verre dépolie qui s'ouvre sur le vestibule. L'escalier de service se dissimule aussi. Il est d'autant plus éloigné du grand escalier que l'immeuble est luxueux."(Philippe Ariès; Georges Duby. *Op. cit.* p. 129).

plus complète de la cour³⁸² , tout à fait coextensive de la chambre d'Octave, révélant les aspects essentiels de l'existence petite-bourgeoise, à travers les fenêtres fausses, la façon de se masquer, de ne montrer que les apparences :

La chambre, carrée, assez grande, tapissée d'un papier gris à fleurs bleues, était meublée très simplement. Près de l'alcôve, se trouvait aménagé un cabinet de toilette, juste la place de se laver les mains. Octave alla droit à la fenêtre, d'où tombait une clarté verdâtre. La cour s'enfonçait, triste et propre, avec son pavé régulier, sa fontaine dont le robinet de cuivre luisait. Et toujours pas un être, pas un bruit, rien que les fenêtres uniformes, sans une cage d'oiseaux, sans un pot de fleurs, étalant la monotonie des rideaux blancs. Pour cacher le grand mur de la maison de gauche, qui fermait le carré de la cour, on y avait répété les fenêtres, de fausses fenêtres peintes, aux persiennes éternellement closes, derrière lesquelles semblait se continuer la vie murée des appartements voisins.³⁸³

Il faut encore signaler l'utilisation des métaphores de l'égout et des ordures pour exprimer l'essence de cette partie de l'immeuble, utilisée par les bonnes, et qui fonctionne dans le roman comme l'image la plus expressive des vices moraux des petits-bourgeois de l'immeuble : "c'était comme la déverse d'un égout : toute la domesticité était là, à se satisfaire. Octave se rappela la majesté bourgeoise du grand escalier."³⁸⁴

La cour révèle beaucoup la condition humaine bourgeoise chez Zola. Par exemple, dans le rendez-vous frustré d'Octave Mouret et de Berthe sur l'étage des bonnes où elles bavardent à propos des vices des patrons, la cour fonctionne comme une sorte d'*alter ego* franc, cynique et sans pudeur de l'immeuble qui dévoile la façon de vivre typiquement bourgeoise selon laquelle les ordures physiques sont jetées tandis que dans la vie sociale elles sont masquées sous une apparence d'honnêteté. Selon Nathan Kranowsky³⁸⁵,

³⁸² Voici une description de la cour à l'époque : " l'entrée de celle-là est d'ailleurs dissimulée derrière une porte en verre dépolie qui s'ouvre sur le vestibule. L'escalier de service se dissimule aussi. Il est d'autant plus éloigné du grand escalier que l'immeuble est luxueux." (Philippe Ariès; Georges Duby. *Op. cit.* p.157).

³⁸³ Émile Zola. *Op. cit.* p.28.

³⁸⁴ Émile Zola. *Op. cit.* p. 30.

³⁸⁵ Nathan Kranowsky. *Paris dans les romans d'Émile Zola.* Paris : PUF, 1968, p. 88.

Zola y réalise la plus complète dépoétisation de l'adultère bourgeois lorsqu' il suggère une comparaison entre la liaison du couple adultère et les débris de la viande et de légumes qu'on jette dans la cour sans cérémonie."³⁸⁶

En résumé, cour et escalier s'opposent en termes sociaux et l'escalier matérialise l'opposition entre un comportement honnête apparent et la vie privée bourgeoise vicieuse. Au début, l'escalier représente la vertu bourgeoise mais au fur et à mesure que la trame se déroule, l'escalier devient la scène par excellence de l'adultère par lequel Berthe s'enfuit de l'appartement d'Octave après avoir été découverte par son mari. L'escalier luxueux haussmannien est même le symbole de l'hypocrisie bourgeoise : "En bas, par cette matinée humide, on étouffait dans l'escalier chauffé, dont les faux marbres, les hautes glaces, les portes d'acajou se voilaient d'une vapeur."³⁸⁷

La domesticité est placée dans les parties invisibles de l'immeuble, ce qui met en évidence l'attitude bourgeoise de cacher ou de masquer les classes dangereuses.³⁸⁸ C'est la cuisine, la cour, l'escalier de service, l'étage des bonnes.³⁸⁹

Ce dernier est tout simple et austère comme un hôpital :

³⁸⁶ *Ibid.* p. 88. Sur ce point, c'est le passage le plus révélateur du roman : " tous les fonds de casserole, toutes les vidures de terrine y passèrent, pendant que Lisa s'acharnait sur Berthe et sur Octave, arrachant les mensonges dont ils couvraient la nudité malpropre de l'adultère. Ils restaient la main dans la main, face à face, sans pouvoir détourner les yeux; et leurs mains se glaçaient et leurs yeux s'avouaient l'ordure de leur liaison, l'infirmité des maîtres étalée dans la haine de la domesticité. C'était ça leurs amours, cette fornication sous une pluie battante de viande gâtée et de légumes aigres." (Émile Zola. *Op. cit.* p.298).

³⁸⁷ *Ibid.* p. 128.

³⁸⁸ Cette caractérisation de Zola correspond exactement à la description de la littérature spécialisée : la domesticité était limitée à la circulation dans les courettes, les escaliers de service, les passages dérobés, les petits couloirs, les mansardes, les cuisines. Ces espaces, avec ou sans le four à gaz, étaient situés au bout des couloirs aboutissant dans l'escalier de service et dans la courette d'aération, conformes aux moeurs bourgeoises typiques du XIXème siècle selon lesquelles les aspects concernant les classes les plus pauvres et les fonctions corporelles étaient toujours cachés. Pour cette raison, l'espace destiné à la domesticité s'opposait en termes de décor aux dépendances des patrons.

³⁸⁹ "Les chambres des domestiques, réunis au sixième étage, ne possèdent qu'une petite lucarne, une tabatière, un seul poste d'eau au bout du couloir." "(Louis Haute Coeur. *Op. cit.* p.525.)

en haut, un long couloir se coupait deux fois à angle droit, peint en jaune clair, bordé d'un soubassement d'ocre plus foncé et, comme dans un corridor d'hôpital, les portes de chambres de domestique, également jaunes, s'espaçaient, régulières et uniformes. Un froid glacial tombait du zinc de la toiture. C'était nu et propre, avec cette odeur fade de logis pauvres.³⁹⁰

Les rapports avec la domesticité sont traversés par l'horreur des classes dangereuses, partagée par l'aristocratie et par la bourgeoisie.³⁹¹ Zola y exprimait cette terreur collective, de la part des petit-bourgeois, envers les employés, dans les épisodes de conflit et de médisance. La seule exception était Victoire, la cuisinière des Compardon, nourrice de M. Compardon et qui est encore à son service, malgré son âge très avancé. Toutes les bonnes entretiennent des relations plutôt hostiles avec leurs patrons, comme celles des Josserand qui les volent et dénigrent leur image dans l'immeuble parce qu'elles sont maltraitées et humiliées. Sur ce point, c'est Berthe, depuis son mariage, qui a les rapports les plus destructifs avec ses bonnes : "accoutumée à un service abêti des pauvres filles auxquelles on coupait leur pain, exigeait d'elles des corvées, dont elles sanglotaient dans leur cuisine, pendant des après-midi entières."³⁹²

Par la suite, Berthe embauche une bonne intelligente, Raquel, capable d'inverser la relation de subordination. Comme la bonne de *O Primo Basílio*³⁹³, d'Eça de Queirós, elle attend patiemment la concrétisation de l'adultère de sa patronne pour faire du chantage. C'est une situation typique du roman naturaliste qui vise à mettre en lumière les injustices sociales et les stratégies de survie des classes défavorisées. Cette bonne dans *Pot-Bouille* est doublement opprimée parce qu'elle est à la fois bonne et juive et nie son

³⁹⁰Émile Zola. *Op. cit.* p. 131.

³⁹¹"Les classes dominantes qui ont la hantise de la foule bête et sale, s'aménagent dans les lieux publics et notamment dans ces transports en commun, des niches protectrices : loges de théâtre [...] cabines de bateau ou de bains." (Philippe Ariès; Georges Duby. *Op. cit.* p. 307).

³⁹²Émile Zola. *Op. cit.* p. 266.

³⁹³Eça de Queirós. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

origine. Raquel élabore donc une stratégie subtile d'intimidation et de manipulation de Berthe qui en vient à la craindre, sans s'en rendre compte : "Raquel, qui acceptait sans révolte les plus dures besognes, accompagnés de pain sec, prenait possession du ménage, les yeux ouverts , la bouche serrée, en servant de flair attendant l'heure fatale et prévue où madame n'aurait rien à lui refuser."³⁹⁴

La crainte et le mépris envers les classes dangereuses se manifestent aussi chez un personnage typiquement parisien, propre à l'imaginaire du XIXème siècle, rendu célèbre par la série de caricatures d'Honoré Daumier : C'est le concierge, qui avant l'haussmannisation, travaillait plutôt dans les hôtels. Dans *Pot-Bouille*, il remplace le propriétaire en ce qui concerne le paiement des loyers et exerce une sorte de police interne : "il se tient à la frontière du public et du privé, c'est un filtre entre la rue et les appartements."³⁹⁵

Zola invente donc Monsieur Gourd, un concierge particulièrement féroce, l'ancien valet de chambre du Duc de Vaugelade. Bien qu'il passe tout le temps à surveiller la morale de l'immeuble, il ne fait aucun reproche aux adultères petit-bourgeois qui y sont commis :

Octave, qui le rencontra, frémit à l'idée que lui aussi devait connaître leurs amours. Peut-être le concierge les connaissait-il, mais il ne l'en salua pas moins poliment; car ce qui ne le regardait pas, ne le regardait pas, comme il le disait. Ce matin-là, il avait de même ôté sa calotte devant la dame mystérieuse, filant de chez le monsieur du troisième, en ne laissant d'elle, dans l'escalier, qu'un parfum évaporé de verveine.³⁹⁶

La situation d'infériorité de l'ouvrier est aussi évidente dans le dispositif spatial et social de l'immeuble dans lequel il est encore aussi marginalisé que

³⁹⁴Émile Zola. *Op. cit.* p. 267.

³⁹⁵ Philippe Ariès; Georges Duby. *Op. cit.* p. 331.

³⁹⁶ Émile Zola. *Op. cit.* p. 316.

les bonnes. Nous citons l'exemple des ouvriers qui sont persécutés sans relâche par M. Gourd. Zola montre la situation paradoxale d'un couple d'ouvriers qui se rencontre dans la chambre de l'homme habitant dans l'immeuble pendant les week-ends parce que la femme est une bonne et travaille ailleurs toute la semaine. Alors que se multiplient les cas d'adultère dans l'immeuble, pratiqués par les petits-bourgeois, ce couple marié d'ouvriers souffre toutes sortes d'humiliations de la part de M. Gourd :

Nous la guettons, depuis ce matin, Monsieur Mouret, reprit-il à demi voix. Hier soir, nous l'avons vue passer... Vous savez, ça vient de chez ce menuisier, là-haut, le seul ouvrier que nous ayons dans la maison, Dieu merci! Et encore, si le propriétaire m'écoutait, il garderait son cabinet vide, une chambre de bonne qui est en dehors des locations. Pour cent trente francs par an, ça ne vaut vraiment pas la peine d'avoir de la saleté chez soi.³⁹⁷

À propos de la présence des ouvriers dans l'immeuble, Monsieur Gourd ajoute encore : "et il semblait que ce cabinet habité par un ouvrier fût le cloaque de la maison, un mauvais lieu dont la surveillance révoltait ses délicatesses et troublait ses nuits."³⁹⁸

Il y a encore une femme ouvrière, célibataire, enceinte, qui est persécutée encore plus par M.Gourd, avant même la découverte de sa grossesse : "Encore une obstination du propriétaire! Tout ça, pour toucher cent trente francs et malgré les ennuis que nous avons eus avec le menuisier!... Il m'avait pourtant promis de ne plus louer à du monde qui travaille. Ah! Ouiche, voilà que ça recommence, et avec une femme!"³⁹⁹

³⁹⁷ Émile Zola. *Op. cit.* p. 129.

³⁹⁸ *Ibid* p.300.

³⁹⁹ *Ibid.* p. 257.

2.2 - L'intérieur petit-bourgeois : l'ostentation et la quête de la protection vis-à-vis de la ville

Au premier étage, habite le propriétaire, un ancien notaire de Versailles, avec son gendre, M. Duveyrier. Son salon est décrit minutieusement pour caractériser l'intérieur bourgeois qui ressemble à un écrin. Il faut encore souligner que si les passages incarnent le développement technologique et commercial du XIX^{ème} siècle, l'intérieur domestique renvoie à l'intimité s'opposant au fer et au verre qui sont prépondérants dans l'architecture de la ville moderne. Zola caractérise donc un salon bourgeoise pleine d'ornements et de tissus :

le piano à queue, énorme, tenait tout un panneau du salon, devant lequel les dames se trouvaient rangées, sur des files de chaises, comme au théâtre [...] le lustre et les appliques, les six lampes posées sur les consoles, éclairaient d'une clarté aveuglante de plein jour la pièce blanc et or, dans laquelle tranchait violemment la soie rouge du meuble et des tentures.⁴⁰⁰

Cette clôture rassurante est propre à l'espace domestique où l'individu est renfermé comme dans un écrin : un espace tout fermé, protecteur, comme un utérus. Là, les objets perdent leur allure de marchandise car ils sont liés à la personnalité et aux pulsions des habitants, ce qui rend possible l'expression des traits les plus profonds de l'expérience et de la mémoire, de plus en plus rare dans la ville...

Dans ce sens, l'appartement de Compardon est luxueux et ressemble à un écrin puisqu'il est plein de tissus et de petits objets, de meubles, dans lequel il se protège du choc de la ville moderne :

⁴⁰⁰*Ibid.* p.108.

Comme il l'introduisait ensuite dans la salle à manger, tout en faux bois, avec une complication extraordinaire de baguettes et de caissons, Octave s'écria : - C'est très riche! Au plafond, deux grandes fentes coupaient les caissons, et, dans un coin, la peinture qui s'était écaillée, montrait le plâtre."⁴⁰¹

L'appartement bourgeois qui illustre le plus la représentation de la demeure bourgeoise est celui de Mme Juzeur qui ajoute quelque chose de plus, car il évoque un cloître :

le logement avait une douceur qui sentait un peu le renfermé : des tapis et des portières partout, des meubles d'une mollesse d'édredon, l'air tiède et mort d'un coffret, capitonné de vieux satin à l'iris. Dans les salon, où les doubles rideaux mettaient un recueillement de sacristie.⁴⁰²

La ressemblance des appartements bourgeois avec l'écrin exprime une certaine clôture qui n'empêche pas la propagation de la ville dans son intérieur. Au contraire, la clôture signifie à la fois la quête de la protection en face du choc et les caractéristiques morales négatives bourgeoises, selon Zola:

clôture absolue et égoïste, rejet du monde extérieur, chaleur très forte, grande importance de la nourriture, de la digestion et du sommeil, grand calme de la vie, respect absolu de la famille comme valeur, renoncement complet aux satisfactions sexuelles 'normales'.⁴⁰³

Cependant, cette clôture masque la corruption morale de la ville qui est propagée dans le foyer. C'est le cas des appartements petits-bourgeois de *Pot-Bouille* où c'est le renfermement et l'entassement des gens dans l'immeuble qui stimule l'érotisme et les liaisons illégitimes en raison du phénomène du pullulement de la vie, l'une des obsessions particulières de Zola...

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 29.

⁴⁰² *Ibid.* p. 141.

⁴⁰³ Jean Borie. *Op. cit.* p. 206.

Les sous-produits caractéristiques de cet écrin protecteur du foyer seront analysés plus loin à propos des modèles féminins de subjectivité.

Cette caractérisation minutieuse de l'espace privé du foyer est relativement rare chez Zola car il a préféré les habitations collectives telles que les mansardes et les hôtels qu'on trouve dans *L'assommoir* et dans *la Curée*. Malgré cela, le foyer a été analysé maintes fois par Zola d'une manière négative selon laquelle ses murs ne servaient que pour séparer les gens. Pourquoi ? La ville moderne est un lieu par excellence de solitude, d'isolement et le foyer en souffre l'influence dissolvante :

La ville moderne n'offre pas, malgré les apparences, le rassemblement unanime d'un Démos, mais la propagation d'une sorte d'épidémie, fièvre d'art chez Claude, fièvre d'argent chez Saccard, qui témoignent qu'avant les trois villes Paris est le lieu de l'exil, parce que ni la foule ni l'individu qu la parcourent ne suggèrent encore l'idée ou l'image d'une communauté solidaire dans un Royaume des Fins.⁴⁰⁴

Si le foyer paraît s'opposer à la sphère publique, incarnée par la rue, ce n'est qu'une apparence rassurante mais trompeuse. En vérité, la rue intègre la maison qui n'est pas une forteresse. Au contraire, la représentation du foyer dans *Pot-Bouille* se répète dans d'autres oeuvres de l'auteur. Le foyer est donc perçu comme un système de boîtes et de cloisons pleines de turpitudes, d'angoisses et de tensions, qui suit l'orientation dominante dans la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle.

Nous voyons par ce qui précède que la séparation entre la sphère publique et privée dans *Pot-Bouille* est inexistante parce qu'elle est au fond fictive. La ville extérieure est relativement raréfiée et la rue est presque absente dans sa matérialité physique puisqu'elle est toujours présente dans le foyer. En fait, tous les événements se déroulent dans *Pot-Bouille* en raison des attitudes corrompues et mondaines des habitants de l'immeuble, qui favorisent

la pénétration de la boue dans l'espace domestique.⁴⁰⁵ Pour cette raison, l'immeuble parisien ne peut pas se défendre des influences pernicieuses de son entourage. La rue et l'immeuble ne font qu'un, la rue n'est plus que le corridor commode et public qui relie les appartements.⁴⁰⁶

La ville envahit donc la maison et fonctionne comme un agent de propagation de l'*ethos* commercial dominant. La maison ou l'immeuble bourgeois sont vulnérables à cause des faiblesses morales, telles que la perfidie, l'adultère, la médisance, l'oppression des domestiques.

L'influence de la ville moderne est aussi d'ordre matériel, instinctuel, ce qui est un paradoxe... Tout en s'opposant à la nature, à la matière organique, dans un combat sans trêves, le foyer toujours échoue. Le seul espoir est sa reconstruction dans l'utopie urbaine, édénique, trouvée dans *Le Travail*.

⁴⁰⁴ Auguste Dezalay. *Op. cit.* p. 200.

⁴⁰⁵ Cet aspect est plus remarquable dans les appartements meublés et dans les hôtels des courtisanes, plongés dans les vices propres à la ville.

⁴⁰⁶ Jean Borie. *Op. cit.* p. 225.

2.3 - Le bourgeois dans *Pot-Bouille* : la nourriture, la saleté, le pseudo art, le jeu et le pathétique

Nous allons aborder la représentation négative du bourgeois dans *Pot-Bouille*, manifestée à partir de traits symboliques récurrents, d'identifications et de métaphores diverses.

Il faut rappeler que la représentation de l'homme bourgeois, liée à celle de la ville, chez Zola, se caractérise par une dimension symbolique qui dépasse les cadres étroits de son réalisme référentiel, découlant de sa vision de monde, de ses valeurs religieuses et politiques, de ses schémas corporels inconscients, de ses fantasmes, d'une métaphysique complexe et inavouée sur la condition humaine, sur les femmes, sur les apories de la modernité.⁴⁰⁷ Ces aspects fonctionnent, dans l'oeuvre de Zola, comme des couches superposées à la représentation objective des choses, en quête de l'exactitude, selon les directives de l'art du réel. En somme, la dimension symbolique consistait à transformer les objets matériels en des valeurs abstraites identifiables, ce qui explose la linéarité et la transparence du texte naturaliste.

Ainsi, dans le cas de la représentation de la cour dans *Pot-Bouille*, Zola reprend l'association symbolique déjà réalisée dans *Le Ventre de Paris*⁴⁰⁸ sur les rapports entre les fonctions corporelles et la sensibilité bourgeoise lorsqu'il compare Lisa Quenu, la belle-soeur de Florent Quenu, à un morceau de jambon. En fait, dans *Le Ventre de Paris*, le Paris post-Haussmann devient une sorte d'estomac, une bouche immense et symbolise l'avidité matérialiste du Second Empire, appuyé par les bourgeois. Dans cette nouvelle ville

⁴⁰⁷ Sur ce point, voir : Claude Seassau. *Émile Zola : le réalisme symbolique*. Paris : Librairie José Corti, 1989; Jean Borie. *Op. cit.*; Olivier Got. *Les jardins de Zola : Psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*. Paris : L'Harmattan, 2002.

⁴⁰⁸ Émile Zola. *Le Ventre de Paris*. Paris : Gallimard, 2005.

destinée à la gourmandise, s'opposent les maigres aux gros, le corps à l'esprit, la Monarchie autoritaire à la République démocratique. En un mot, la raison aux instincts. Pour cette raison, il a fallu sacrifier Florent Quenu, le maigre, le républicain vertueux englouti par les Halles où il n'y a de place que pour les bourgeois égoïstes, occupés de leurs affaires, dominés par les instincts les plus primitifs, de la nourriture, du sexe : "les bourgeois ont conservé la philosophie ancienne que la raison du plus fort est toujours la meilleure. Seule la force à l'état brut, représentée ici par la corpulence, est digne de respect."⁴⁰⁹

Dans *Pot-Bouille*, il y a aussi une description répugnante, animale d'un repas bourgeois qui est presque une caricature :

tous quatre, ils se regardèrent en ricanant. Ils avaient la peau tendue, la digestion lente et égoïste de quatre bourgeois qui venaient de s'emplier, à l'écart des ennuis de famille. Ça coûtait très cher, personne n'avait mangé avec eux, aucune fille n'était là pour abuser de leur attendrissement; et ils se déboutonnaient, ils mettaient leurs ventres sur la table. Les yeux à demi clos, ils évitèrent même d'abord de parler, absorbé chacun dans son plaisir solitaire.⁴¹⁰

En somme, dans *Pot-Bouille*, à côté de la nourriture, l'*ethos* bourgeois est associé aux ordures organiques dans la cour de l'immeuble : ce sont des déchets à la fois d'un groupe social, d'un régime, d'une forme de civilisation...

Il s'agit, sans doute, d'une marque chrétienne et platonicienne chez Zola, qui condamne le corps et exalte l'esprit, les idéales éthiques sublimées et la raison. L'auteur croit que le Second Empire n'a fait que stimuler les appétits corporels, l'individualisme sauvage... Ces associations sémantiques révèlent, sur le plan symbolique, les convictions anti-bourgeoises d'Émile Zola.

Pourquoi cette horreur de la chair?

⁴⁰⁹ Nathan Kranowsky. *Op. cit.* p. 85.

⁴¹⁰ Émile Zola. *Op. cit.* p.226

En réalité, nous trouvons chez Zola un grand refoulement des pulsions, afin de masquer ses propres tensions internes qui apparaissent sous la forme des plusieurs mythes : "le mythe boudeur, régressif et pessimiste de la Nausée et de la Démission, lentement remplacé par le mythe messianique et impérialiste d'un Salut universel, sur l'intervention des vertueux Evangélistes."⁴¹¹

Il faut souligner le fait que le refoulé consiste, chez Zola, en l'idée que le corps est un mal que l'homme doit conjurer. Dans ce sens, nous voyons chez Zola une anthropologie mythique selon laquelle il existe la Chute, un péché originel, charnel, imprécis mais toujours présent, une sorte de fêlure, d'aberration innée, d'hérédité. Chez Zola, la chair est une force centrale dans la vie sociale dont la répression provoque un grand malheur. C'est précisément le cas de la civilisation bourgeoise. Zola exprime pourtant la peur de la libération totale des instincts qui peut détruire la civilisation, la propre idée de culture. La seule issue serait, pour lui, la canalisation des pulsions vers la concrétisation d'une utopie politique...

Zola rejette donc ses propres pulsions, comme celles de la société moderne qu'il critique sous la forme de la nausée et du dégoût envers la matière organique. En conséquence, lorsqu'il représente la ville moderne, il entremêle ses cauchemars organiques aux objets, formes architecturales et sociabilités en exprimant les idées de pourriture, des excréments, des organes dévorants qui régurgitent. Tout cela écrase l'homme, sa rationalité et sa vertu. La nausée de Zola vis-à-vis de la société moderne se confond avec l'horreur de la nature et met en lumière une modernité épidermique prête à être dilacérée par la fureur de ces instincts charnels, infernaux....

⁴¹¹ Jean Borie. *Op. cit.* p. 11.

Dans *Pot-Bouille*, il n'y a pas pourtant de cauchemars organiques. Il n'y a qu'une figure proche de l'animalité : le bourgeois. Nous y trouvons une sorte d'anthropologie matérialiste de l'homme bourgeois qu'il convient d'analyser.

Dans *Pot-Bouille*, en ce qui concerne les bourgeois, il n'y a pas d'humanité primitive, pure, maculée par un milieu dégradant, comme nous le voyons dans ses romans prolétaires, tels que *L'assommoir*⁴¹² et *Germinal*⁴¹³. La perception du milieu comme un agent corrompateur qui détermine le destin de l'individu est presque imperceptible dans *Pot-Bouille* et apparaît seulement par rapport aux femmes lorsque Zola évoque une enfance lointaine. Nous citons l'exemple de Berthe. Dans *Pot-Bouille*, nous trouvons la croyance implicite selon laquelle c'est l'immeuble qui corrompt ses habitants. L'immeuble est donc vicieux en raison des vices des habitants...Par conséquent, nous ne pouvons pas parler d'une anthropologie de la corruption par rapport aux bourgeois parce que Zola les voit comme des personnes essentiellement mauvaises.

Il y a pourtant une contradiction fondamentale dans cette anthropologie : le bourgeois est considéré mauvais parce qu'il donne libre cours à ses instincts tandis que l'auteur critique la répression des pulsions chez les femmes. Nous aborderons cet aspect plus loin.

Par ailleurs, la critique de la société bourgeoise est aussi la critique de la répression des instincts qu'elle met en œuvre tout en s'opposant au peuple, "frustre, simple, vit au contraire au niveau des instincts."⁴¹⁴

Nous y constatons à nouveau le paradoxe chez Zola. Si la société bourgeoise est malsaine parce qu'elle réprime l'individu, et, spécialement, les femmes, la libération des instincts est encore plus critiquée, ce qui montre la

⁴¹² Émile Zola. *L'assommoir*. Paris : Librairie Générale Française. 1983.

⁴¹³ Émile Zola. *Germinal*. Paris : Flammarion, 1968.

⁴¹⁴ Jean Borie. *Op. cit.*p. 24.

présence d'une anthropologie platonicienne, chrétienne, qui défend le contrôle des pulsions : "se laisser aller, c'est tomber sous le coup de la Nature, et comment mieux résumer la préoccupation profonde qui anime l'univers des Rougon-Macquart?"⁴¹⁵ Le choix d'une vie réglée - une famille, une relation affective, une prospérité honnête semble être l'essence du savoir-vivre pour Zola. C'est pourtant une utopie qui rarement se réalise, sauf lorsqu'elle est associée à un régime de répression qui conduit l'individu à une forme de régression infantile, à l'atmosphère protectrice de l'utérus maternel.

En définitive, la critique sociale anti-bourgeoise de Zola est traversée par une pensée sociale et par une anthropologie contradictoires : la bourgeoisie est mauvaise parce qu'elle ne cherche qu'à satisfaire ses instincts tandis que la femme bourgeoise est malheureuse et névrotique car la société moderne et la tradition répriment ses instincts. Et si le peuple est le corps, l'homme nature, il l'est en raison des conditions sociales inhumaines imposées par la bourgeoisie... Nous y distinguons deux anthropologies : l'une qui est positive, relative au peuple; l'autre, pessimiste, concernant la bourgeoisie.⁴¹⁶

Par rapport à l'art, nous y trouvons une attitude féroce anti-bourgeoise, sous l'influence de la tradition romantique politique la plus radicale et du libéralisme démocrate puisque Zola oppose inéluctablement l'artiste au bourgeois. En fait, chez Zola, il y a la démonstration achevée du caractère aliéné, postiche, de l'art dans la civilisation bourgeoise. En fait, si pour Clotilde Duveyrier, l'art est ressenti d'une façon sincère et profonde,

⁴¹⁵ *Ibid.* p.31.

⁴¹⁶ Zola a abordé le Paris misérable, exploité de Second Empire, en caractérisant les moeurs et les souffrances du peuple dans *L'assommoir* (1877) afin de prouver que c'est l'habitat, le microcosme des quartiers populaires, tels ceux de la *Goutte D'Or*, qui mènent le peuple à la ruine physique et morale : "Zola ne se contente pas de donner une idée d'un faubourg ouvrier. Il tient à nous montrer les appartements qu'habitent les ouvriers, avec leurs odeurs, leurs activités quotidiennes, en somme, il veut nous apprendre, comme il l'a apprise, la vie du peuple. Pour mieux réaliser cette intention, il fait vivre la plupart des personnages importants dans un vaste immeuble de la rue de la Goutte D'Or. Le fait que les vicissitudes des fortunes de Gervaise se rattachent à

comme une manière d'échapper à l'existence médiocre, cela n'empêche pas qu'elle partage les mesquineries de son milieu, ce qui se voit dans le cas de la maladie de M. Fabre : Mme Duvivier fait revenir chez elle son fils cadet pour que M. Vabre le favorise dans son testament.

En fait, les allusions à l'art dans *Pot-Bouille* mettent en lumière sa manifestation singulière dans ce milieu. C'est justement le cas de M. Compardon, un architecte très pragmatique et athée, qui fait semblant d'être catholique. Il met dans son appartement d'images sacrées parce qu'il travaille pour l'Eglise. Par ailleurs, M. Compardon fait semblant aussi d'être artiste : "dans la tête d'artiste qu'il s'était faite, les cheveux en coup de vent, la barbe taillée à la Henri IV, on retrouvait le crâne plat et la mâchoire carrée d'un bourgeois d'esprit borné, aux appétits voraces."⁴¹⁷

La bourgeoisophobie de Zola l'entraîne à peindre un portrait satirique, voire grotesque des activités artistiques réalisées par la petite bourgeoisie dans le roman, étroitement liées à ses formes de sociabilité.⁴¹⁸ Ainsi, Zola décrit minutieusement les soirées dans lesquelles se déroulent des spectacles musicaux au goût douteux, de piano et de chant, joués par les jeunes filles à marier⁴¹⁹. Il est évident dans *Pot-Bouille* que la carrière artistique est considérée indigne et que la formation artistique des jeunes filles ne se

cette maison, qu'on y trouve la saleté et la misère, les ivrognes et les fossoyeurs, tout cela fait du bâtiment un symbole de la vie ouvrière."⁴¹⁶ (Nathan Kranowsky. *Op. cit.* p.53.).

⁴¹⁷Émile Zola. *Pot-Bouille*. Paris : Gallimard, 1982, p. 31.

⁴¹⁸ La bourgeoisophobie de Zola s'exprimait surtout à travers son scepticisme sur la possibilité de création d'un art authentique dans la civilisation bourgeoise : "as mediocridades são aceitas. As paredes ficam cobertas de telas honestas e perfeitamente nulas. De cima a baixo, de um lado a outro, vocês podem verificar : nenhum quadro que choque, nenhum quadro que atraia. Lavaram a cara da arte, pentearam-na com cuidado : ela se tornou um honesto burguês de chinelos e camisa branca." (Émile Zola. *A batalha do Impressionismo*. trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1989, Oficina das artes, p. 30.)

⁴¹⁹ Zola appartenait à un groupe significatif d'intellectuels et d'artistes qui, au XIX^e siècle, condamnait ce qu'ils appelaient le piano bourgeois : "já em 1808, mais de uma década antes do nascimento de Flaubert, o correspondente em Viena do Lipziger Muisckzeitung já adotara esse ataque sarcástico : para dar uma idéia da extensão do dilentantismo por aqui, toda moça refinada, talentosa ou não, deve aprender a tocar piano ou a cantar; primeiro, é a moda; segundo, é o modo mais conveniente de se exhibir encantadoramente na sociedade

destinait qu'au divertissement et à l'objectif utilitaire de trouver un mariage avantageux...

Voici la relation prédominante des petits-bourgeois avec l'art. Ce comportement est dû à la généralisation, dans le capitalisme, d'une forme de perception de la réalité qui ne s'attache qu'aux objets identiques en raison de la diffusion de la production en série, de la reproductibilité technique. Tout cela favorise le contact direct avec les choses. Cette perception est irréductible à l'idée d'aura propre à l'oeuvre d'art, très chère à Zola, c'est-à-dire, la croyance à une valeur immanente de l'oeuvre d'art qui dépend de l'unicité et de la distance, ce qui exigeait une attitude de contemplation désintéressée.⁴²⁰ Au contraire, dans la société moderne, il y a la réduction de l'art à la condition du divertissement parce que l'attitude prédominante de l'homme moderne est l'attention distraite.

Dans cette perspective, Zola décrit la réaction des gens aux spectacles musicaux petit-bourgeois dans les soirées destinées à marier les jeunes filles :

Dès la première mesure, Octave, l'air recueilli et hochant le menton aux traits de bravoure, n'écouta plus. Il regardait l'auditoire, l'attention poliment distraite des hommes et le ravissement affecté des femmes, toute cette détente de gens rendus à eux-mêmes, repris par les soucis de chaque heure, dont l'ombre remontait à leurs visages fatigués [...] Des mères faisaient visiblement le rêve qu'elles mariaient leurs filles, la bouche fendue, les dents féroces, dans un abandon inconscient; c'était la rage de ce salon, un furieux appétit de gendres, qui dévorait ces bourgeoises, aux sons asthmatiques du piano.⁴²¹

e assim, se a fortuna sorrir, realizar um casamento notável'. Por volta de 1840, havia perto de 20 mil pianos só em Paris."(Peter Gay. *Op. cit.* p. 52.)

⁴²⁰Sur ce point, il est intéressant d'analyser le point de vue de Zola concernant la critique d'art, l'un de ses métiers, dans lequel il a joué un rôle important dans le processus de diffusion et d'acceptation du réalisme pictural en France. Zola y exprime son adhésion à l'art réaliste et distingue le grand art, auratique et l'artiste démiurge, capable de le produire, de l'art mineur des artistes académiques de son temps : " O talento age de outro modo. Olhem as poucas telas notáveis do Salão. Elas fazem um furo na parede, são quase desagradáveis, gritam em meio ao murmúrio suavizado de suas vizinhas. Os pintores que produzem tais obras estão fora da corporação dos decoradores elegantes, aos quais me referi. São poucos, vivem por si mesmos, fora de qualquer escola."(Émile Zola. *Op. cit.* p. 35.)

⁴²¹*Ibid.*p. 74.

Zola décrit deux soirées réalisées dans l'immeuble et insiste plus sur celle de Mme Duveyrier, qui a des prétentions d'esthète en contradiction flagrante avec le philistinisme prédominant. Zola s'amuse en citant les paroles des chansons et se moque du ton pastiche, sentimental, du répertoire et de la conception du spectacle pour ridiculiser le goût peu raffiné du petit-bourgeois:

Mais une voix caverneuse vibra, toutes les têtes se tournèrent vers le piano. Comparдон, la bouche arrondie, la barbe élargie dans un coup de vent lyrique, lançait le premier vers : *Oui, l'ordre de la reine en ces lieux nous rassemble*. Tout de suite, Clotilde monta une gamme, redescendit; puis, les yeux au plafond, avec une expression d'effroi, elle jeta le cri : *Je tremble!*

Et la scène s'engagea, les huit avocats, employés et propriétaires, le nez sur leurs parties, dans des poses d'écoliers qui ânonnent une page de grec, juraient qu'ils étaient prêts à délivrer la France. Ce début fut une surprise, car les voix s'étouffaient sous le plafond bas, on ne saisissait qu'un bourdonnement, comme un bruit de charrettes chargées de pavés, dont les vitres tremblaient. Mais quand la phrase mélodique de Saint Bris : *pour cette cause sainte...*, déroula le thème principal, des dames se reconnurent et hochèrent la tête, d'un air d'intelligence. Le salon s'échauffait, les seigneurs criaient à la volée : *nous le jurons!... Nous vous suivrons*; et, chaque fois, c'était une explosion qui allait frapper chaque invité en pleine poitrine.⁴²²

L'opinion de Zola par rapport au loisir bourgeois n'était pas originale et était partagée par la plupart des artistes situés à gauche, à laquelle appartenait le groupe de réalistes et de naturalistes... En présentant les bourgeois comme un groupe social peu cultivé et sans aucune sensibilité pour l'art, ces intellectuels révélaient leurs préjugés contre la bourgeoisie qui n'était pas homogène car il y avait des bourgeois qui pratiquaient même le mécénat.

Il faut rappeler que la représentation négative de ce groupe social, considéré indifférent à la dimension esthétique de la vie, incapable de comprendre l'art d'avant-garde, avait pour but la dénonciation du vide spirituel de toute une époque, d'une civilisation comme un tout, ce qui n'était pas

⁴²² *Ibid.* p.120.

toujours correcte. En fait, les études spécialisées nuancent beaucoup cette thèse, en révélant un public bourgeois très diversifié dans ses goûts, qui consommait l'art, et qui, maintes fois, montrait un penchant pour l'art moderne.

Cependant, dans *Pot-Bouille*, le rapport des petits-bourgeois avec le grand art était toujours fait d'étrangeté et d'ennui. Dans ce sens, l'exécution ardue et inspirée d'un morceau de Chopin par Mme Duveyrier ne suscite chez Octave Mouret que la surprise : "Octave s'intéressa uniquement au travail furieux de ses mains. -Voyez donc ses doigts, dit-il, c'est épatant!...Ça doit lui faire du mal, au bout d'un quart d'heure."⁴²³

Zola décrit aussi l'activité "artistique" de M. Vabre, le propriétaire de l'immeuble, qui ne montre que la fureur utilitaire du classement et du catalogage. M. Vabre élabore donc des fichiers avec une liste de peintures qui sont exposées chaque année dans le Salon de peinture. C'est son seul but, sans la prétention d'élaborer des jugements esthétiques. C'est précisément le seul sentiment bourgeois envers l'art :

Et il expliqua son grand ouvrage. Depuis dix ans, il dépouillait chaque année le catalogue officiel du Salon de Peinture, portant sur des fiches, à chaque nom de peintre, les tableaux exposés. Il en parlait d'un air de lassitude et d'angoisse; l'année lui suffisait à peine, c'était une besogne si ardue souvent, qu'il y succombait : ainsi, par exemple, lorsqu'une femme artiste se mariait et qu'elle exposait ensuite sous le nom de son mari, comment pouvait-il s'y reconnaître?⁴²⁴

La mort de M. Vabre, ce pseudo artiste, dans sa passion du classement, atteint les limites du pathétique. Entouré de sa famille, dans l'attente de sa mort, M. Vabre montre du doigt son bureau de travail. C'est la seule

⁴²³*Ibid.* p.111.

⁴²⁴*Ibid.* p. 112.

référence dans une vie pleine de relations affectives superficielles et motivées par l'intérêt matériel.

Ensuite, après sa mort, la famille découvre que M. Vabre avait dépensé sa fortune dans le jeu – l'autre forme cachée, solitaire de plaisir. Il faut évoquer à présent les analyses fécondes de Walter Benjamin à propos du jeu, qu'il considérait comme la quête d'une jouissance inconséquente, motivée par les désirs agressifs, narcissiques, omnipotents du joueur. Le jeu se caractérise donc comme l'épiphanie du plaisir imprégnée d'une forme de temporalité qui est, au fond, la propre suppression du temps linéaire en faveur de l'éternel retour.

Nous voyons par ce qui précède que la civilisation bourgeoise était déjà en décadence parce qu'elle imite l'aristocratie et ses habitudes, parmi lesquelles figurent le jeu. Mais l'aristocratie est une classe essentiellement oisive, non intégrée au processus de production. En revanche, la bourgeoisie était basée sur l'*ethos* du travail, opposé à la logique du jeu dont "l'idéal de l'expérience vécue sous la forme de choc est la catastrophe."⁴²⁵

Au lieu de profiter des résultats placés au bout de la réalisation consciente d'efforts, dans un flux temporel progressif, l'homme, dans le jeu, se caractérise par un comportement aléatoire, arbitraire, sous l'égide d'une forme de temporalité stagnante, paralysée, du désir jamais satisfait.

L'adhésion fanatique de M. Vabre à la pratique du jeu se constitue donc comme un recours de Zola pour mettre en évidence l'inéluctable décadence matérielle et spirituelle d'une classe et d'une civilisation pourrie, si répressive, qui rendait impossibles la bonheur et la réalisation des capacités humaines. Par

⁴²⁵Walter Benjamin. *Paris : Capitale du XIXème siècle, le livre des passages*. Paris : Les Editions du Cerf, 1997, p. 532.

conséquent, ses personnages cherchent des formes perverses de satisfaction de leurs désirs...

Nous devons cependant nuancer cette position anti-bourgeoise de Zola qui ne se manifeste pas dans toutes ses œuvres. Nous citons l'exemple de la *Curée*⁴²⁶ où l'auteur oppose l'austérité et les vertus solides de la famille bourgeoise traditionnelle de Renée Saccard à la nouvelle bourgeoisie créée par le Second Empire à laquelle appartient son mari, Aristide Saccard et qui finit par la détruire.

Il faut souligner pourtant le fait qu'Émile Zola, au bout de compte, est même anti-bourgeois et sympathique envers les ouvriers. Chez Zola, la décadence de l'ouvrier est toujours provoquée par la misère physique et morale mise en place par un régime politique cruel et injuste. Dans *L'assommoir*, Zola oppose l'ouvrier dégénéré, Coupeau, qui opte pour la jouissance sans limites de l'alcoolisme et la fréquentation des bordels, à Gourjet, 'l'ouvrier vrai', qui épargne, qui se dédie au travail et à la famille, dans le but de transformer la société. Nous y retrouvons le platonisme chrétien puisque cet ouvrier d'un républicanisme si parfait est un véritable paradigme de répression des instincts. Nous constatons encore une fois l'aporie dans le naturalisme de Zola car la critique du dérèglement et de la déraison est associée à l'éloge du contrôle rationnel des comportements, typiquement platonicien et chrétien...

L'attitude favorable à la classe ouvrière et l'hostilité à la bourgeoisie se répètent dans *Pot-Bouille*. Zola y décrit un processus négatif, voire destructeur, de Clarisse, une fille du peuple, qui devient une dame, c'est-à-dire, une petite-bourgeoise. Ce passage révèle la conception d'Émile Zola à propos de la bourgeoisie et des classes populaires. Après avoir passé par des dures

épreuves, Clarisse est devenue la maîtresse de M. Duveyrier et le trompe maintes fois dans l'appartement qu'il lui a donné, qu'elle transforme en un salon de fréquentation exclusivement masculine. À la suite d'une fuite spectaculaire, après avoir vendu tous ses meubles, Clarisse disparaît avec un amant et M. Duveyrier se désespère. Lorsqu'il la retrouve, même encore marié, il lui offre la situation d'une épouse petite-bourgeoise, permettant même qu'elle habite avec sa famille.

À partir de là, Clarisse commence à subir un processus de transformation psychologique qui révèle beaucoup des conceptions anti-bourgeoises de Zola :

Vous savez que Clarisse est devenue assommante et mauvaise comme la gale, et plus bourgeoise que les bourgeoises! [...] elle ne gardait que l'exagération de son rôle de grande dame, qui parfois crevait en gros mots et en gestes canailles. Peu à peu, la solitude se faisait de nouveau autour de Duveyrier : plus d'intérieur amusant, un coin de bourgeoisie féroce, où il retrouvait tous les ennuis de son ménage, dans les ordures et le vacarme.⁴²⁷

Nous trouvons plusieurs représentations positives de personnages nés dans les classes populaires dans *Pot-Bouille*. Nous avons déjà analysé la situation du couple des ouvriers de l'immeuble, fidèle, contrairement aux petits-bourgeois qui sont presque toujours des adultères. Nous pouvons encore citer le cas de Fifi, la protégée d'oncle Bachelard dont la personnalité sera analysée plus loin dans la partie consacrée aux modèles de subjectivité féminine.

D'abord, il faut rappeler qu'il s'agit d'un roman qui tourne au vaudeville la plupart du temps, en présentant des personnages relativement plats dans le

⁴²⁶ Émile Zola. *La Curée*. Paris : Librairie Générale Française. Paris, 1996.

⁴²⁷ *Ibid.* p. 354.

but de mettre en lumière la corruption et la médiocrité d'une époque, d'une culture, d'une ville à travers l'exploitation d'un microcosme.

Il y a pourtant, dans *Pot-Bouille*, des notes dissonantes ajoutant des nouvelles facettes qui donnent à l'œuvre une dimension plus profonde, à savoir, le pathétique, très caractéristique de la condition de l'existence bourgeoise. Nous y constatons les marques sous-jacentes de l'anthropologie de l'homme bourgeois que nous venons d'analyser. Tout cela exprimait aussi quelque chose de la condition humaine propre à la Modernité, concernant l'impuissance de l'individu par rapports aux injonctions et aux règles sociales qui le renferment dans un cercle très serré, ce qui le condamne à une situation de solitude et d'indignité.

Le pathétique consiste en un sentiment d'horreur, de piété et de tristesse, provoqué par un échec dans lequel les désirs fondamentaux et/ou les bonnes qualités des individus sont détruits, déformés, dévalorisés au cours de leur vie : "est pathétique ce qui, par le spectacle ou l'expression du malheur ou de la souffrance, excite les passions et les émotions vives telles que tristesse, indignation, horreur, pitié, terreur."⁴²⁸ En outre, le pathétique consiste aussi en l'introduction des valeurs dramatiques à travers le malheur, déterminé par une erreur ou par la fatalité, afin de susciter chez les lecteurs une réaction émotionnelle intense.

Le pathétique peut donc se manifester dans plusieurs genres littéraires. Dans le cas de *Pot-Bouille*, il s'agit d'un roman de mœurs, avec des aspects comiques ou tragi-comiques.

Bien que nous y trouvions plusieurs situations et personnages pathétiques, Zola aborde principalement deux situations pathétiques dans *Pot-*

⁴²⁸ B. Croquette, "Le pathétique". In. M. Aubin. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia universalis 2001, p. 569.

Bouille : la relation désastreuse de M. Duveyrier et de sa maîtresse Clarisse, qui progresse jusqu'à l'agression où M. Duveyrier est poussé dans l'escalier; la relation destructive de M. Jossierand avec son épouse. Dans les deux situations, il s'agit d'hommes déjà mûrs. M. Duveyrier appartient à une bourgeoisie aisée ayant occupé d'importants postes administratifs. M. Jossierand, en revanche, est un obscur caissier d'une Cristallerie. Les deux entretiennent des mariages destructifs et sans amour. M. Jossierand subit des offenses répétées de la part de son épouse pour ne pas lui avoir procuré une bonne situation financière alors que M. Duveyrier supporte un mariage arrangé, où il n'y a ni amour ni amitié. Il supporte aussi une relation encore pire avec une amante qu'il avait sauvée de la misère. M. Duveyrier est naïf et se laisse tromper par sa maîtresse qui est malhonnête et prédatrice. Malgré son intégrité, M. Jossierand, n'arrive pas à s'opposer aux attitudes indignes et vénales de son épouse par rapport à leurs filles et à lui-même.

Pourquoi ces personnages et ces situations sont-ils pathétiques ? M. Jossierand, essentiellement bon avec sa famille, est le seul homme vertueux de l'immeuble, et accompagne de près le processus de désagrégation de sa famille en raison des adultères, des mariages arrangés, des conflits de sa femme avec lui et avec ses filles. En fait, la relation conjugale est devenue insupportable à cause des exigences et des reproches de son épouse et est dépourvue de respect, d'amitié ou d'amour. Nous citons l'exemple des tentatives pathétiques de M. Jossierand de plaire à sa femme, sans aucun succès, en réalisant des travaux supplémentaires, très mal rémunérés, pendant les nuits.

Ensuite, M. Jossierand a découvert l'adultère de Berthe dans les pages les plus touchants de *Pot-Bouille* :

Puis, lorsque, à les entendre, il sut que c'était sa fille, il y eut en lui un déchirement, une plaie ouverte, par où son reste de vie s'en allait. Mon Dieu! il mourrait donc de son enfant? Il serait puni de toutes ses faiblesses, en elle, qu'il n'avait pas su élever? Déjà, l'idée qu'elle vivait endettée, continuellement aux prises avec son mari, lui gâtait sa vieillesse, lui faisait revivre les tourments de sa propre existence.⁴²⁹

Le triste dénouement de la vie gâchée et malheureuse de M. Josserrand est la dispute la plus violente du roman entre Mme Josserrand et Berthe, lorsque l'adultère est découvert par son mari. Il faut ajouter encore que la mort de M. Josserrand n'a provoqué aucune réaction émotionnelle dans sa famille, sauf chez Berthe :

Alors elles pénétraient dans la chambre. Devant le lit, M. Josserrand gisait, pris de faiblesse; sa tête avait porté sur une chaise, un mince filet de sang coulait de l'oreille droite. La mère, les deux filles, la bonne l'entourent, l'examinent. Berthe seule pleurait, reprise de gros sanglots [...] Et quand elles voulurent, à elles quatre, le soulever pour le mettre sur le lit, elles entendirent qui murmurait : -C'est fini...Elles m'ont tué.⁴³⁰

Le cas de M. Duveyrier n'est pas différent, malgré son aisance. Sa passion pour Clarisse Bocquet, fille d'un ancien marchand de jouets, qui devient courtisane, est pathétique en raison de l'intérêt économique qui l'inspire et qu'il ne perçoit pas comme tel, l'entourant d'une aura romantique : "sans doute, cette grande diablesse répondait à un idéal longtemps cherché, car dès le lendemain il était pris, il pleurait en lui baisant les paupières, tout secoué par son besoin de cultiver la petite fleur bleue des romances, dans ses gros appétits de mâle."⁴³¹

Duveyrier est abandonné par Clarisse dans des circonstances déconcertantes et ridicules, après avoir fait l'éloge exagéré de sa personnalité et de son amour pour lui. Clarisse s'enfuit de la maison de la rue de Cerisaie,

⁴²⁹ Émile Zola. *Op. cit.* p. 379.

⁴³⁰ *Ibid.* p. 389.

après avoir vendu tous ses meubles et affaires donnés par M. Duveyrier. Le pire arrive par la suite quand M. Duveyrier la retrouve. Clarisse se met à imiter les dames bourgeoises et à le maltraiter, avec sa famille de marginaux. Le passage le plus pathétique est la tentative frustrée de suicide de M. Duveyrier, après avoir été poussé dans l'escalier par Clarisse, qui avait trouvé un autre amant.

L'élément pathétique des deux personnages et de leur parcours est dû à l'échec profond de leurs besoins affectifs, à l'indignité essentielle de leurs relations qui, pour Zola, exprimait d'une façon archétypale la condition humaine bourgeoise. En effet, la distance abyssale entre leurs sentiments et désirs et leur propre façon d'être et la situation existentielle réelle explique le malheur des deux personnages. M. Duveyrier, par exemple, est un bourgeois qui porte encore des velléités romantiques et romanesques, avec "le besoin d'un idéal tendre et romantique, qui désolait son existence, sous la rigidité bourgeoise de son attitude." ⁴³²Ce romantisme fantaisiste, dépassé, avait provoqué des illusions et de graves erreurs dans une époque si matérialiste.

Dans le cas de M. Jossierand, nous y constatons un élément pathétique, voire tragique. Ainsi, Zola décrit la mort sacrificielle, emblématique, d'un homme vertueux et lucide dans une époque matérialiste, vénale : "M. Jossierand mourut avec simplicité. Son honnêteté l'étouffait. Il avait passé inutile, il s'en allait en brave homme las des vilaines choses de la vie, étranglé par la tranquille inconscience des seules créatures qu'il eût aimées." ⁴³³

⁴³¹ *Ibid.* p. 163.

⁴³² *Ibid.* p. 408.

⁴³³ *Ibid.* p. 405.

2.4 - Le modèle féminin urbain de formation de subjectivité : les femmes d'Émile Zola

Chez Zola, le paysage est une espèce d'actant, une force en quelque sorte surnaturelle capable d'écraser et d'annihiler l'homme. Ainsi, nous constatons dans son oeuvre une structure symbolique, voire mythique dans la représentation de l'espace naturel et social : les rivières, la mer, la campagne, les jardins, les montagnes, les places, les quartiers, les bâtiments, les outils.

C'est une véritable poétique de l'espace : l'espace maritime (*La joie de vivre*), l'espace transitionnel (*La Bête Humaine*), l'espace labyrinthique de la mine (*Germinal*), l'espace sacré du jardin (*La faute de L'Abbé Mouret*), entre autres.⁴³⁴ Nous considérons pourtant que l'espace urbain a été important dans l'oeuvre de Zola. Il a rehaussé spécifiquement Paris car la ville lumière matérialisait ce que Zola avait comme objectif principal de son oeuvre : la caractérisation et la dénonciation des conséquences négatives de la modernité.

Il faut ajouter que cette poétique urbaine est liée au processus de formation personnelle et esthétique de Zola. Dans ce sens, nous constatons une radicalisation du pessimisme de l'auteur dans l'approche de la ville au fur et à mesure qu'il écrit le cycle des Rougons-Macquart, indissociable de sa déception avec la République française, mise en place à partir de 1870. Ensuite, après la conversion au socialisme, Zola invente à la fois des villes babyloniennes en direction de l'apocalypse et les villes idéales basées sur les

⁴³⁴ Olivier Got. *Les jardins de Zola : Psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*. Paris : L'Harmattan, 2002.

phalanstères. C'est le cas de ses dernières oeuvres : *Les Quatre Evangiles (Fécondité, Travail; Vérité); et Les trois villes (Rome, Paris, Lourdes)*⁴³⁵

En somme, chez Zola, Il n'y a pas de vision homogène de la ville. Nous trouvons même chez lui le côté lyrique de la grande ville qui devient la toile de fond des drames et des passions ou le délire visuel d'un écrivain qui devient peintre car il produit des séries de tableaux impressionnistes de toutes les heures du jour de Paris pour célébrer la joie et la tristesse de la vie et de la ville. Nous citons *Une Page D'amour (1878)*⁴³⁶ et *L'oeuvre (1886)*⁴³⁷.

Ce qui rapproche toutes ses oeuvres urbaines est aussi l'intention de reconstituer la physionomie polymorphe, contradictoire, problématique de la modernité...Pour cette raison, Zola a utilisé l'approche ethnographique afin de caractériser la mentalité, la façon de vivre de plusieurs groupes sociaux. Ainsi, il a manié les procédés du montage et du collage en esquissant un portrait diversifié de la ville, imprégné de la tradition et de la modernité, qui était presque toujours, Paris, le paradigme de la ville moderne.

Il faut rappeler que les romans sur la ville de Zola ont représenté plusieurs milieux sociaux et professionnels et leurs rapports réciproques pour

⁴³⁵ Nous citons l'exemple de *Rome* comme une ville maudite, prête à être détruite car l'auteur y annonce la fin d'une église corrompue, à partir du fait de l'emprisonnement du Pape Léon XII au Vatican, en 1870, comme le symbole de tout l'Occident. L'association entre une philosophie de l'histoire imprégnée des thèmes chrétiens de l'Apocalypse et de la Rédemption et les représentations de la ville est claire : " en plus de cela qui est essentiel d'un optimisme nécessaire au goût du ravage, on peut encore rêver à une transformation sociale par le travail et la justice. Une doctrine humanitaire, aussi floue que possible, s'impose. Ses principes sont bons et généreux, il faut avoir les souci des humbles."⁴³⁵ (Jean Pierre Guillerm. "Rome Noire". In. : *Vieille Rome, Stendhal, Goncourt, Taine, Zola. La Rome baroque*. Paris : Presses Universitaires de Septentrion, 1998, p. 121-122.) Zola élabore donc dans *Rome* une image de ville noire afin de métaphoriser la décadence. C'est une ville hantée par les figures féminines perverses des prêtres. Dans *Rome*, Zola décrit le parcours initiatique de Pierre Froment jusqu'à son salut et à sa libération de l'obscurité de cet enfer féminin grâce au triomphe de la raison virile, de la loi juste du père, de la modernité, qui, pour lui, ne font qu'un, sous l'égide de la république égalitaire...De cette scène de crime propre à ces villes décadentes, il peut pousser quelque chose d'extraordinaire, de pur, à travers des processus alchimiques sous-jacents : "Paris, c'était la cuve énorme où toute une humanité bouillait, la meilleure et la pire, l'effroyable mixture des sorcières, des poudres précieuses mêlées à des excréments, d'où devait sortir le philtre d'amour et d'éternelle jeunesse."⁴³⁵ (Émile Zola. *Paris*. Paris : Stock, 1998, p. 538).

⁴³⁶ Émile Zola. *Une page d'amour*. Paris : Fasquelle, 1968.

⁴³⁷ Émile Zola. "L'Oeuvre". In. E. Zola. *Les Rougon-Macquart*. Paris : Fasquelle, 1973.

atteindre une sorte d'aperçu général de la ville en considérant les phénomènes de regroupement, de dissémination, d'équilibre, de turbulence, de distance, de frontière et de transgression :

il a mis en oeuvre, à tous les niveaux de la construction romanesque [...] une vision raffinée des dispositifs, et notamment des dispositifs topiques, ce qualificatif impliquant à la fois une topographie et une topologie, un système des lieux et un réglage des déplacements. C'est ce sens et cette pratique de l'espace dans son dispositif qui me paraissent constituer un troisième trait de Modernité. Car ils mettent plus ou moins consciemment en question les codes de 'vieux roman' [...] l'homogénéité et le resserrement de l'intrigue, l'unité et la cohérence du personnage, la continuité de la narration, la subordination du local au diégétique et au temporel.⁴³⁸

Zola a réalisé une représentation complexe de la ville, à travers la création des types sociaux nombreux, des lieux, des décors, des drames propres à la ville moderne. Comme Balzac, il concevait la ville moderne comme une sorte d'organisme motivé par la fureur de l'argent. Nous citons l'exemple de *L'Argent*⁴³⁹ où Paris est identifié à la bourse, envisagée comme une machine puissante, réifiante, qui écrase et manipule les individus à travers l'argent, devenu un élément flou, comme une vague immense, capable d'annihiler les hommes. En somme, dans la ville dominée par la bourgeoisie, où le peuple est détruit dans les mansardes, l'argent circule comme une force dynamique de la nature : lac, océan, pluie d'or...L'argent devient aussi du matériel : train, magasin, alambic... Chez Zola, Paris est un engrenage immense, réifié, autonome qui avale et détruit les individus chosifiés. Son seul but est de reproduire son propre mouvement *ad infinitum*, dans une temporalité qui est celle de l'enfer, de la répétition éternelle...

⁴³⁸ Henri Mitterrand. *Zola : l'histoire et la fiction*. Paris : PUF, 1990, p. 262.

⁴³⁹ Émile Zola. "L'Argent". E. Zola. *Les Rougon-Macquart*. Paris : Fasquelle, 1973.

En outre, cet univers social se caractérisait aussi par la désintégration et par le renfermement, par l'influx des pulsions de vie et de mort. Par ailleurs, il s'agit d'une société constituée de cercles, à la manière balzacienne, renfermés en eux-mêmes, différents, subissant une sorte de suffocation des espaces sociaux pleins de claustrophobie.⁴⁴⁰ Par conséquent, nous trouvons partout dans la grande ville la tendance au conflit et à la corruption interne en raison de l'isolement et du manque de renouvellement social : "de là, cette contradiction : un monde qui accède à l'élan d'une Modernité inédite crève de ses confinements."⁴⁴¹

La crise sociale résulte de cet emboîtement à grande échelle et se matérialise par l'inceste dans *La Curée*, l'assassinat dans *La Bête humaine*⁴⁴², le *delirium tremens* dans *L'assommoir*, la fureur sexuelle dans *Nana*⁴⁴³. Dans *Pot-Bouille*, nous trouvons plusieurs exemples de névrose féminine... Dans ce sens, la société moderne pousse au paroxysme le conflit, la rupture sociale et perpétue la déraison atavique dans son espace tout serré, étouffant...

Il faut ajouter que cette approche kaléidoscopique de la crise sociale dans la ville moderne englobait l'analyse des formes de subjectivité mises en œuvre dans les contextes urbains les plus variés.

Nous y définissons les modèles de formation de subjectivité comme des formes de modelage du moi mises en œuvre dans les contextes sociaux fonctionnant à partir d'un projet formatif implicite ou explicite⁴⁴⁴. Nous cherchons donc à caractériser, dans *Pot-Bouille*, plusieurs types de modèles

⁴⁴⁰Zola a décrit 5 mondes dans la ville moderne qui ne correspondent pas aux classes sociales et qui expriment par excellence la vie moderne car ils sont liés aux activités de circulation de biens et d'informations : le peuple (ouvriers), militaires, commerçants, spéculateurs et le grand commerce; les fonctionnaires et les figures du grand monde de la politique; un monde à part, des prostituées, des assassins, des prêtres et des artistes.

⁴⁴¹Jacques Dubois. *Op. cit.* p. 243.

⁴⁴²Émile Zola. "La Bête Humaine". In : E. Zola. *Les Rougon-Macquart*. Paris : Fasquelle, 1973.

⁴⁴³Émile Zola. *Nana*. Paris : Librairie Générale Française, 2003.

⁴⁴⁴Sur plusieurs types de modèles de subjectivité dans les contextes urbains, voir : Beatriz Jaguaribe. *Fins de século : cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

de subjectivité formulés à Paris, en abordant les ambiances domestiques, les intérieurs petits-bourgeois, les espaces professionnels, les habitations collectives, l'espace public des rues, des places et des édifices publics.

Dans *Pot-Bouille*, l'espace social plus important est le foyer. Pour cette raison, il est difficile de soutenir la thèse de l'existence d'un modèle de subjectivité né exclusivement de l'immeuble. Nous verrons plus loin, dans la partie consacrée à l'analyse de *Casa de pensão*, d'Aluísio Azevedo, la description d'un modèle urbain de formation de subjectivité dont le *locus* est le nouveau type d'habitation créée par la modernisation en cours dans le Rio de Janeiro à l'époque - la pension familiale. Cela n'existe pas dans *Pot-Bouille*. L'immeuble ne corrompt personne, ni même Octave Mouret qui vient de *Plassans*, qui n'est pas un jeune homme pur qui se dégrade dans la grande ville. Au contraire, il s'agit d'un petit-bourgeois en quête d'ascension sociale à Paris par le moyen du mariage. D'abord, c'est Mme Hédouin. Ensuite, ce sera Berthe : "Toujours il avait rêvé cela, des dames qui le prendraient par la main, et qui l'aideraient dans ses affaires."⁴⁴⁵

Il y a quand même un modèle de formation de subjectivité dans *Pot-Bouille*, urbain et typiquement parisien, qui ne relève pas de l'immeuble parce que celui-ci et la ville ne font qu'un.

En fait, c'est plutôt la ville qui produit des formes diverses de formation de subjectivité, y compris celle des femmes bourgeoises, qui est vraiment une sorte de pédagogie.

En effet, nous y trouvons plusieurs références à diverses formes d'éducation féminine. Zola considère les mauvais types d'éducation de la femme comme l'une des causes de la corruption morale de l'immeuble. Dans ce sens, nous pouvons penser que *Pot-Bouille* est un roman de formation,

c'est-à-dire, de (dé)formation... En vérité, c'est un roman de formation à l'envers parce qu'il démontre les résultats d'un modèle erroné d'éducation.

Nous pouvons définir le roman de formation comme un *bildungsroman* : "tous les récits qui décrivent les péripéties que connaît un héros dans son apprentissage du monde et qui montrent des leçons qui en sont tirées."⁴⁴⁶ Le roman de formation décrit donc l'éducation sociale, morale, sentimentale ou sexuelle d'un individu, en mettant en œuvre une fonction didactique. Il faut rappeler que le roman de formation existait dès Montaigne et s'est développé dans la littérature des Lumières dans laquelle "il s'agit toujours de confronter idées, principes, valeurs et rêves aux contraintes qu'y oppose le réel."⁴⁴⁷ En fait, nous constatons le rapprochement entre la narration romanesque et le traité pédagogique, ce qui explique l'existence d'une tradition très étendue d'un type de roman de formation qui est celui de l'autobiographie....

La différence, dans le cas du roman naturaliste, ce sont les transformations qu'il introduit dans la biographie et l'autobiographie, en préférant sélectionner une période spécifique de la vie d'un groupe social, institution ou personne pour saisir ses points d'étranglement, les facteurs influents dans les disgrâces ou ruptures et les modèles de formation déformés dont le résultat est la corruption et la destruction finale des personnages. Par conséquent, nous pouvons considérer *Pot-Bouille* comme un roman de formation à l'envers puisqu'il n'y a pas de rédemption, apprentissage, auto perfectionnement de ceux qui triomphent et succombent, avec leurs vertus et défauts...

⁴⁴⁵ Émile Zola. *Op. cit.* p. 43.

⁴⁴⁶C. Burgelin. In : M. Aubin. *Dictionnaire des genres et notions littéraires..* Paris : Enciclopedia universalis, 2001, p. 707.

⁴⁴⁷.*Ibid.* p. 707.

Ainsi, le cas de Marie Pichon révèle bien l'une des facettes les plus erronées de la pédagogie bourgeoise féminine, archaïque, encore attachée à de modèles séculaires de formation. En effet, Marie a été élevée par ses parents, les Vuillomme, une famille de petits employés, qui lui ont donné une éducation presque monastique, sans contact avec le monde extérieur. C'est son père qui exprime le mieux ces conceptions de l'éducation féminine :

L'honnêteté d'abord. Pas de jeux dans l'escalier, la petite toujours chez elle, et gardée de près, car les gamines ne pensent qu'au mal. Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courants d'air, qui apportent les vilaines choses de la rue. Dehors, ne point lâcher la main d'enfant, l'habituer à tenir les yeux baissés, pour éviter les mauvais spectacles. En fait de religion, pas d'abus, ce qu'il en faut comme frein moral. Puis, quand elle a grandi, prendre des maîtresses, ne pas la mettre dans les pension de familles, où les innocentes se corrompent; et encore assister aux leçons, veiller à ce qu'elle doit ignorer, cacher les journaux et, bien entendu, fermer la bibliothèque.⁴⁴⁸

En conséquence de cette éducation, Marie est devenue une femme sans personnalité propre, commettant l'adultère avec Octave par incapacité de s'opposer à la volonté d'autrui. Ce n'est pas par plaisir qu'elle le fait parce que presque toutes les femmes, dans *Pot-Bouille*, souffrent de problèmes sexuels, parmi lesquels figure justement la frigidité. Marie Pichon est donc frigide et vit dans un univers parallèle inspiré des lectures romantiques, dans lesquelles se détachent les romans champêtres de George Sand.

Ce thème de la méconnaissance du monde motivée par la conjonction d'un modèle catholique d'éducation et du romantisme est présent chez Aluísio Azevedo et dans l'art du réel, en général. Cela nous rappelle *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Ces auteurs voulaient marquer la double opposition, propre à l'imaginaire réaliste et naturaliste, à l'église et au

⁴⁴⁸ Émile Zola. *Op. cit.* p. 92.

romantisme. Dans le cas brésilien, c'étaient précisément les piliers de la tradition impériale contre laquelle se battait le mouvement de 1870.

Dans le cas des Pichon, Zola extériorise son rejet d'un modèle anachronique et typiquement bourgeois d'éducation féminine, qui refuse à la femme l'autonomie et la compréhension plus lucide du monde. Marie, par exemple, est incapable de s'occuper de sa propre fille, encore un bébé parce qu'elle ne supporte pas d'enlever ses vêtements et de regarder la nudité enfantine ! Zola y exprime une étrange maternité, encore non réveillée en raison d'une immaturité persistante, qui la maintient comme une jeune fille célibataire, oisive, immergée dans la routine : "Lillite l'occupait comme son ménage, qu'elle tenait par devoir. Quand elle avait lavé la vaisselle et promené la petite, elle continuait son ancienne vie de jeune fille, d'un vide somnolent, bercée dans l'attente vague d'une joie qui ne venait point."⁴⁴⁹

Zola y montre son mépris pour les formes d'existence sociale bourgeoise. C'est Octave Mouret, l'étranger lucide, qui exprime le mieux l'idéal de vie petite-bourgeoise dans le mot "platitude" qu'il découvre d'abord chez Auguste Vabre, puis chez les Pichon et la plupart des habitants de l'immeuble : "Ils célébraient ensemble les douceurs de la vie plate, des années toujours semblables, passées à métrer de la soie."⁴⁵⁰

La seule issue pour une vie si monotone est, pour Marie, l'immersion dans une littérature romantique d'évasion qui la fasse rêver avec un "chasseur solitaire". L'adultère est l'autre façon d'éviter l'ennui, comme Madame Bovary...C'est la même stratégie des autres femmes de l'immeuble.

L'autre cas de frigidité est celui de Mme Duveyrier. Elevée dans des pension de familles, elle a toujours été appelée « l'ours blanc » à cause de sa

⁴⁴⁹*Ibid.* p. 96.

⁴⁵⁰*Ibid.* p. 277.

froideur...Ce personnage n'a aucun d'intérêt sexuel en raison d'une sublimation, pour utiliser un terme de la psychanalyse, motivée par un esthétisme solitaire, un peu pathétique dans le contexte d'un milieu bourgeois si philistin :

Alors, Clotilde Duveyrier attaque un nocturne de Chopin, d'une extrême difficulté d'exécution. Grande et belle, avec de magnifiques cheveux roux, elle avait un visage long, d'une pâleur et d'un froid de neige; et, dans ses yeux gris, la musique seule allumait une flamme, une passion exagérée, dont elle vivait, sans aucun autre besoin d'esprit ni de chair.⁴⁵¹

Zola reste donc proche d'une tradition influente du roman réaliste qui démontre l'impossibilité de l'existence de l'artiste dans la société bourgeoise. Nous citons l'exemple du roman *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann⁴⁵², dans lequel un héritier d'une famille de riches banquiers allemands, Hanno, avec une véritable vocation d'artiste, choisit la mort lorsqu'il attrape une grave maladie. *Mort à Venise* et *Tristan* abordent le même sujet, l'un des axes principaux de l'œuvre de Thomas Mann. Zola a le même point de vue mais préfère le ton de la comédie de mœurs où il y a, au maximum, quelque chose de pathétique. Cet aspect est mentionné ponctuellement pour mettre en évidence les problèmes du mariage des Duveyrier parce qu'il ne supporte pas la musique, la seule passion de son épouse.⁴⁵³

La sexualité inachevée, immature de Mme Juzeur est aussi révélatrice de la vision de Zola à propos de la condition de la femme bourgeoise. Abandonnée par son mari depuis le dixième jour de son mariage, elle entretient des rapports avec la plupart des hommes de l'immeuble, avec les

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 109.

⁴⁵² Thomas Mann. *Os Buddenbrook : decadência duma família*. São Paulo : Linoart, Círculo do Livro, S/D.

⁴⁵³ Si pour Clotilde Duveyrier, l'art est envisagé comme une manière de supporter une existence médiocre, elle est aussi influencée par les mesquineries du milieu bourgeois. Nous citons l'exemple de la maladie de son grand-père. Clotilde fait revenir son fils cadet Gustave pour que M. Vabre le favorise dans le testament.

prêtres qui lui rendent visite, entre autres, sans jamais conclure l'acte sexuel par pudeur. Comme Marie, elle est le produit d'une éducation archaïque, catholique et d'une morale bourgeoise répressive et hypocrite qui interdisent à la femme la satisfaction des pulsions sexuelles :

Elle se livrait, lui permettait les caresses les plus vives et les plus secrètes, ne le repoussant, d'un mouvement de brusque vigueur nerveuse, que s'il tentait le seul acte défendu. Et, dans son obstination, il y avait comme une réserve jésuitique, une peur du confessionnal, une certitude d'obtenir le pardon des petits péchés, tandis que le gros lui causerait trop d'ennuis avec son directeur. Puis, c'était encore d'autres sentiments inavoués, l'honneur et l'estime de soi-même mises en un seul point, la coquetterie de tenir toujours les hommes en ne les satisfaisant jamais, une savante jouissance personnelle à se faire manger de baisers partout, sans le coup de bâton de l'assouvissement final. Elle trouvait ça meilleur, elle s'y entêtait, pas un homme ne pouvait se flatter de l'avoir eue, depuis la lâche abandon de son mari. Et elle était une femme honnête!⁴⁵⁴

Il faut encore ajouter que le foyer écrin déjà décrit, envahi par la rue et par la ville, malgré sa clôture apparente, correspond au corps féminin enfermé qui se répète dans la majorité des femmes de *Pot-Bouille*, caractérisé surtout par la frigidity.

Les autres exemples de l'éducation féminine décrits dans le roman sont ceux qui provoquent plusieurs névroses, pour démontrer le caractère malsain et faux de la société bourgeoise : l'hystérie, le lesbianisme, la pédophilie, la sexualité inachevée de l'attouchement.

Valérie Vabre est l'hystérique de *Pot-Bouille*. Nous pouvons lui attribuer la nymphomanie et la frigidity en suivant la perspective la plus diffusée parmi les naturalistes : "en somme, ce Théophile était un crétin et un impuissant, qui méritait d'être ce que sa femme le faisait. Quant à Valérie, elle ne valait pas grand-chose, elle se serait tout aussi mal conduite, même si son mari l'avait contentée, tellement la nature l'emportait." Il y a d'autres allusions à l'hystérie

de Valérie, la liant à la fureur sexuelle : "à chacune de leurs rencontres, Valérie répondait poliment de la tête, sans jamais s'arrêter; mais il voyait son regard noir brûler de passion."⁴⁵⁵ Malgré cela, le paradoxe final est sa démonstration de frigidité lorsque Octave essaye de parvenir jusqu'au bout en rejoignant toutes les femmes du roman.

De nouveau, nous y constatons une sorte de pédagogie des femmes qui est attachée à une forme sociale anachronique de la ville. En effet, selon Zola, l'hystérie de Valérie aurait été provoquée par une éducation mise en œuvre dans les anciennes boutiques du Paris pré haussmannien : " jeune fille, elle était délicate, on disait en plaisantant que le mariage la remettrait. Elle manquait d'air dans la boutique de ses parents, où pendant trois mois il l'avait vue tous les soirs très gentille, obéissant, le caractère triste mais charmant."⁴⁵⁶

Zola y montre le typique paradoxe naturaliste quand il attaque à la fois la tradition incarnée dans l'éthique catholique et la Modernité sociale mise en place dans le Second Empire. Cette ambiguïté l'empêche d'être considéré comme un passéiste désireux d'un retour à des formes sociales plus anciennes, pures et authentiques....

Cette forme d'élaboration du sujet chez Zola met en lumière le sentiment d'étrangeté propre à l'époque envers cette maladie des nerfs associée étroitement au sexe féminin. C'est M. Compardon qui exprime le sentiment masculin par rapport à l'hystérie, composé d'un mélange d'attraction et de rejet : "Enfin, vous savez, mon cher, une femme hystérique! Et il mettait, dans ce mot, toute la gaillardise bourgeoise d'une indécence, le sourire lippu d'un père

⁴⁵⁴ *Ibid.* p. 254.

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 85.

⁴⁵⁶ *Ibid.* p.186.

de famille dont l'imagination brusquement lâchée, se repaît de tableaux orgiaques."⁴⁵⁷

En outre, les conceptions de Zola à propos de l'hystérie exprimaient la critique sociale naturaliste de la société moderne. C'est pourquoi il n'y a pas d'allusion à l'hystérie ⁴⁵⁸ sans la mention des modèles d'éducation en vigueur. Nous pouvons donc parler d'une pédagogie naturaliste relative aussi à la sexualité⁴⁵⁹ attachée à une critique sociale et politique. À part l'attraction du naturalisme pour les états d'anormalité et pour les marges sociales et physiques de la société, il convient de mettre l'accent sur une approche originale selon laquelle le défilé des hystériques, frigides, lesbiennes sert à dénoncer la morbidité et la névrose sociale qui capturent, tuent et détournent le désir en condamnant le sexe féminin au malheur. Les prémisses de cette conception sont naturalistes dans le sens strict du mot puisqu'elle légitime les fonctions et pulsions qui viennent de la nature. Ainsi, les naturalistes prônent la défense de la sexualité perçue comme une dimension importante de la personne et de l'organisme dont la répression mise en place par les coutumes bourgeoises mène au développement des maladies.

⁴⁵⁷ *Ibid.* p. 87.

⁴⁵⁸ Le naturalisme, y compris le naturalisme brésilien, exprimaient l'influence sur la littérature du savoir biologique, ce qui se montre dans les références à la physiologie et dans la présence fréquente d'un médecin. Tous ces aspects mettaient en lumière la volonté de l'écrivain de former un groupe social important dans la société, ce qui leur a été interdit aussi bien au Brésil qu'en Europe. (Flora Sussekind. *Tal Brasil, qual romance : uma ideologia estética e sua história : o naturalismo*. Rio de Janeiro : Editora Achiamé, p. 129, 1984.)

⁴⁵⁹ Nous retrouvons cette pédagogie pleine de paradoxes parmi les naturalistes brésiliens. Ainsi, ces écrivains défendent les impératifs de la nature et cherchent à prévenir les lecteurs quant aux conséquences néfastes du dérèglement sexuel. Nous citons l'exemple de *A carne*, de Júlio Ribeiro, qui propose des limitations à l'exercice plein des instincts : "como se fosse um êxito sobre a carne, na qual o caráter irracional e arrebatador do desejo condena as personagens à queda, inclusive a um queda absoluta, a morte, no *Livro de uma Sogra*, a pulsão erótica é uma matéria que se busca dominar e até prescrever, por meios de uma espécie de pedagogia de vida conjugal." (Marcelo Bulhões. *Leituras do desejo : o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo : EDUSP/ FAPESP, Ensaio de cultura, 21, 2003, p. 97). Nous retrouvons le même régime de pulsions chez Zola. En fait, dans son œuvre, la libre expression des instincts et d'appétits aboutit toujours à débâcle, débandade, à une sorte de désarticulation et destruction de la vie sociale : "la pensée inconsciente est ici fort claire : la concupiscence est toujours punie, le joyeux appétit mène droit à l'ordure. N'oublions pas, d'ailleurs, que les termes débauche, dérouté, débandade, signifient également fuite, fuite

C'est un point de vue partagé par le naturalisme en général :

Podem ser tomadas, desse ponto de vista, as personagens e as situações narrativas como espécies exemplares de mascaramento e de repressão sexual da civilização burguesa, cuja estrutura sexual se encontra alterada pelas neuroses provocadas pelas inibições morais, pelo sistema de restrições e de privações, tornando-se incapaz, portanto, de atingir a satisfação sexual.⁴⁶⁰

L'autre personnage féminin important dans *Pot-Bouille* qu'il faut analyser est Rose Compardon, qui a attrapé une maladie à peine suggérée et qui n'accomplit même pas les obligations propres du mariage. Son érotisme est complètement détourné de l'acte sexuel vers le propre corps, comme il arrive souvent selon Walter Benjamin, dans les sociétés du capitalisme avancé. Nous y trouvons une sorte de narcissisme, ce qui est évident dans le goût exagéré pour la mode, dans l'habitude de la contemplation constante dans le miroir, dans la quête obsessionnelle de la beauté :

Attentive devant la glace, elle roulait en petits frisons ses cheveux d'or. Tous les jours, pendant des heures, c'étaient ainsi des soins de toilette excessifs, une continue préoccupation à s'étudier le grain de la peau, à se parer, pour s'allonger ensuite sur une chaise longue, dans un luxe et une beauté d'idole sans sexe.⁴⁶¹

Sur ce point, nous évoquons l'analyse benjaminienne de Paris comme une ville des miroirs, des décors dans lesquels on peut tout le temps se refléter pour mettre en lumière la diffusion, dans ce contexte, d'un narcissisme qui décourage les rapports amoureux avec autrui :

Comme les portes et les murs sont couverts de miroirs, on ne sait que penser devant cette clarté incertaine. Paris est la ville des miroirs, l'asphalte lisse comme un miroir de ses chaussures, et surtout les terrasses vitrées devant chaque café. Une

engendrée par la terreur panique du monstre qui vous talonne [...] la concupiscence et l'horreur demeurent inséparables." (Jean Borie. *Op. cit.* p. 230.)

⁴⁶⁰ Marcelo Bulhões. *Op. cit.* p. 99.

⁴⁶¹ Émile Zola. *Op. cit.* p.213.

surabondance des glaces et des miroirs dans les cafés pour les rendre plus clairs à l'intérieur et donner une agréable ampleur à tous les compartiments et les recoins minuscules qui composent les établissements parisiens. Les femmes se voient ici plus qu'ailleurs, c'est ainsi que naît la beauté spécifique des parisiennes. Avant qu'un homme ne les voie, elles se sont déjà vues une dizaine de fois.⁴⁶²

En somme, Rose Compardon s'éloigne des manifestations de vie affective et sexuelle, en restant comme une sorte de poupée, une demi-morte parce qu'elle se subordonne à la primauté de la matière inorganique – la mode – au lieu de l'expérience sociale, politique et amoureuse :

Et elle riait d'aise, toute seule au milieu du grand lit. Dans ses dentelles, avec son corps douillet, délicat et soigné, on eût dit une belle amoureuse, attendant l'homme de son cœur. Quand elle se sentait jolie, elle dormait mieux, disait-elle. Puis, elle n'avait plus que ce plaisir.⁴⁶³

La seule expérience affective de Rose Compardon est l'amitié avec sa cousine Gasparine. C'est une relation étrange, mélange d'amour et de remords, parce qu'elle lui avait pris son fiancé, M. Compardon. Nous y constatons un élément androgyne, voire homosexuel. Ce triangle amoureux se complète avec l'arrivée de Gasparine chez les Compardon. C'est le cas le plus scabreux de l'adultère de *Pot-Bouille* en raison des liens de parenté entre les personnes.

Gasparine est la cousine pauvre de Rose Compardon, qui, encore adolescente, était devenue maîtresse de M. Compardon, avant son mariage avec Rose, la cousine riche. C'est un personnage féminin qui est l'envers de la femme frigide, mais sans la promiscuité de Valérie. Gasparine a une sorte de fureur sexuelle envers M. Compardon qui la consomme comme une flamme

⁴⁶²Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIXème siècle*, le livre des Passages. 3^e Editions. Paris : Les Editions du Cerf, 1997, p. 552.

⁴⁶³Émile Zola. *Op. cit.* p. 321.

qui brûle sans relâche : "la cousine sèche, noire, les épaules rétrécies sous sa robe sombre, la chair fondue par la passion."⁴⁶⁴

Le style sexuel de Gasparine, sans contrôle, est considéré par Zola comme malsain, ce qui est clair dans les descriptions de son apparence physique morbide, très mince, de sa façon d'être hostile, adverse, dominatrice vis-à-vis des Compardon. Dans cette œuvre, la minceur n'est pas associée à la pureté morale, comme dans *Le Ventre de Paris*, pour caractériser une forme excessive d'exercice des instincts, contraire à la gestion de la chair propre aux bourgeois gros. Dans *Pot-Bouille*, nous constatons précisément que la minceur est liée à un excès dans le régime de pulsions. Si Gasparine n'est pas punie, comme dans le naturalisme brésilien, cela résulte de la relative modération des convictions catholiques et chrétiennes de Zola. Ainsi, Gasparine ne souffre pas de punitions et participe activement à l'atmosphère hypocrite et vicieuse de l'immeuble, en maintenant des relations illicites avec Monsieur Compardon.

Il y a aussi dans *Pot-Bouille* les lesbiennes, avec une touche de pédophilie. C'est la Lisa, la bonne, et l'adolescente déjà sexuée et indiscreète, Angèle. Les allusions faites au lesbianisme et à pédophilie sont variées et pas toujours masquées :

et c'étaient ainsi, chaque soir, en cachette des parents, des parties des cartes interminables, sur un coin de la couverture étalée [...] il y avait chez Lisa, une jouissance basse, dans cette corruption d'Angèle, dont elle satisfaisait les curiosités de fille malade, troublée par la crise des treize ans [...] - Qu'est-ce qu'il lui fait, votre papa? ... Faites un peu, pour voir. Alors, l'enfant se jeta au cou de la bonne, la serra de ses bras nus, l'embrassa violemment sur la bouche, en répétant : - Tiens! Comme ça... Tiens! comme ça.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 214.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 323.

Nous y retrouvons la vengeance des classes dangereuses qui parcourt tout le roman. C'est plutôt un prétexte pour attaquer encore une fois l'éducation féminine bourgeoise. Comme dans le cas de Marie, M.Compardon, le père, défend l'isolement des femmes dans le foyer comme une forme de préservation de la pureté féminine. Pour cette raison, Angèle ne va pas à l'école et reste non cultivée, sans aucun contact avec des personnes qui n'appartiennent pas à son cercle familial. Elle est pourtant pervertie par sa bonne...

Il faut encore aborder une autre importante facette de l'éducation féminine du roman, qui est celle des filles à marier - Berthe et Hortensie – qui se lient aux nouvelles formes de production de la subjectivité dans la modernité, en s'opposant un peu aux modèles qui viennent d'être décrits, enracinés dans une vision de monde catholique. Le cas de Berthe est le plus important car il révèle beaucoup des problèmes de la modernité en expansion à Paris au XIXème siècle. Berthe est donc le sous-produit le plus explicite d'un modèle de formation de subjectivité engendré par le Paris haussmannien des magasins, des passages, des boulevards.

Ce sont des jeunes filles élevées dans le frisson continu de se promener, de s'amuser dans la grande ville et qui manifestent un type étrange, original, de flânerie féminine, proche de la prostitution parce qu'elles cherchaient au fond un homme afin de survivre dans la grande ville :

la prostitution était vraiment la forme féminine de la flânerie. La différence de sexe rendait tout de même visible la position privilégiée des mâles dans l'espace public. Je m'explique : la femme qui flânait, courait le risque d'être prise pour une prostituée, comme le montre clairement les termes d'arpenteuse de rue ou de vagabonde appliqués aux femmes.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶Susan Buck-Moss. *Le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée : politique de la flânerie* Hanz Wismann, Walter Benjamin et Paris. Colloque international. 27-29 juin 1983, Paris : Les Editions du Cerf, 1986, p. 382.

Il ne s'agit pas cependant de flânerie dans le sens benjaminien du terme. Nous devons plutôt la définir comme une déambulation en quête des plaisirs de la ville dans le but de trouver un moyen de survie – le mariage. Différemment de la flânerie, qui consiste en un rapport désintéressé avec la ville, fondé sur la mémoire individuelle et collective, la déambulation féminine dans *Pot-Bouille* est quelque chose d'autre. Ces jeunes filles sont des promeneuses qui regardent sans voir en raison de leur attitude d'attention distraite, ce qui nous rappelle les formes de perception de la ville marquées par le choc. C'est pourquoi *Pot-Bouille* est surtout un livre sur la ville de Paris, malgré son absence en tant que présence physique : elle n'est abordée que par des promeneurs tels que Mme Josserand et ses filles.

Pourquoi? Nous y constatons un rapport avec l'espace urbain sous l'égide du choc, c'est-à-dire, le bombardement des impressions sensorielles dans le déplacement infatigable. Zola mentionne les parcours de la rue de Rivoli, à la rue de l'Oratoire, jusqu'à l'arrivée sur la Place du Palais Royal, sans une description, même succincte, du paysage urbain. Au contraire, Zola aborde le déplacement à partir du point de vue du promeneur distrait qui divague pour se protéger de l'afflux excessif des sensations que la ville engendre.⁴⁶⁷ Dans ce sens, le récit des promenades des Josserands reconstitue la perception typique du promeneur parisien qui est marquée par la fugacité. À quoi pensent-ils les personnages zoliens dans leurs déplacements dans la grande ville? Pas au passé, bien sûr, parce que la façon de vivre des individus dans les villes modernes (*erlebnis*) efface justement les liens avec la mémoire individuelle et collective. La mémoire ne joue donc pas un rôle important puisque les

⁴⁶⁷ "Toutes trois, sans chapeau, avaient les cheveux enveloppés d'une dentelle, coiffure qui faisait retourner les derniers passants, surpris de les voir filer le long des maisons, une par une, le dos arrondi, les yeux sur les flaques." (Émile Zola. *Op. cit.* p. 44.)

relations entretenues avec l'espace urbain moderne ne stimulent que le système de conscience perception.⁴⁶⁸

Zola s'oppose donc à l'orientation de Proust qui avait récupéré l'expérience (*ehfarung*) qui consiste à puiser dans le passé les significations remarquables d'une époque déjà révolue, placées à part de la routine de tous les jours, animées par une sorte d'aura émotionnelle, esthétique qui les distingue du flux de la vie quotidienne. Dans *Pot-Bouille*, cela n'existe pas. Le récit se déroule à partir de la perspective des personnages à travers une focalisation interne, propre à la littérature du réel, et met en évidence leur attitude fondamentale d'immersion dans un éternel présent, leur relative inconscience de la grande ville et l'obsession de la marchandise, cachée derrière la poursuite des projets d'enrichissement.⁴⁶⁹

Les personnages de *Pot-Bouille* se promènent donc sous l'égide du choc....C'est pourquoi ils ne s'adressent pas à leur passé dans leur promenades dans la ville. Il ne pensent pas à ce qu'ils sont en train de voir ou à ce qu'ils ont ressenti ou vu. Ils ne pensent qu'aux projets de l'ascension sociale dans la ville, frustrés ou réalisés. C'est le cas de Mme Josserand : "et l'exaspération de la mère montait encore, au souvenir de tant de retours semblables, depuis trois hivers, dans l'empêchement des toilettes, dans la crotte noire des rues et les ricanements des polissons attardés."⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Sur ce point, Walter Benjamin suit l'approche de la théorie freudienne à propos de la mémoire et de la conscience : "Pertencem à esfera da experiência as impressões que o psiquismo acumula na memória, isto é, as excitações que jamais se tornaram conscientes, e que transmitidas ao inconsciente deixam nele traços mnêmicos duráveis. Pertencem à esfera da vivência aquelas impressões cujo efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção-consciência, que se tornam conscientes, e que por isso mesmo desaparecem de forma instantânea, sem se incorporarem à memória."(Sérgio Paulo Rouanet. *Édipo e o anjo : itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1990, p. 48.)

⁴⁶⁹ "O homem comum, entretanto - o passante - todo inteiro concentrado na interceptação do choque, não tem energias livres para a reflexão. Sem memória, sem experiência, sem passado, ele se deixa arrastar pela massa, totalmente atento aos perigos imediatos, totalmente inconsciente das ameaças profundas - capaz de defender-se do choque, mas ao preço de um comportamento reflexo, que privilegia a vivência e atrofia a experiência."(Sérgio Paulo Rouanet. *Op. cit.* p. 52.)

⁴⁷⁰ Émile Zola. *Op. cit.* p. 44.

À propos de Mme Josserand, il faut ajouter qu'elle personnifie la terrible pédagogie féminine du mariage commercial dont la manifestation la plus évidente est la chasse au mari et les affaires de dot⁴⁷¹, ce qui évoque les analyses benjaminienes sur la prostitution féminine dans le capitalisme avancé où la femme bourgeoise se couvre de marchandises pour obtenir une apparence attirante. Les femmes miment donc les prostituées de luxe.⁴⁷² Zola y montre son rejet du processus de commercialisation de la vie sociale mise en place sous le Second Empire qui a transformé les femmes en poupées, selon une expression de Walter Benjamin, par le moyen de la mode.

Dans cette perspective, le personnage féminin qui incarne le plus cette tendance croissante de compulsion par la marchandise est Berthe chez qui il y a une autre manifestation de la commercialisation de la culture : l'abolition de l'amour et la déformation de l'érotisme. Berthe ne ressent ni l'amour ni l'érotisme. Le seul sentiment qui l'inspire est l'obsession de la marchandise et la quête d'une apparence illusoire sous l'égide de la marchandise. Berthe commet l'adultère poussée par la passion de la marchandise.

Cet aspect est si remarquable que les rendez-vous de Berthe et d'Octave Mouret ont lieu dans les passages, où il a l'habitude de lui donner de cadeaux de plus en plus chers :

Déjà, il ne pouvait pas rejoindre Berthe au fond des passages, sans lui acheter des choses qui l'arrêtaient devant les boutiques. Ainsi, la veille, passage de la Madeleine, elle avait regardé un petit chapeau d'un air si gourmand, qu'il était entré lui en faire un cadeau : de la paille de riz, et rien qu'une guirlande de roses, quelque chose de délicieusement simple; mais deux cents francs, il trouvait ça un peu raide.⁴⁷³

⁴⁷¹Il s'agit d'une nouvelle forme, plus commerciale, de dot, qui est une pratique sociale beaucoup plus ancienne.

⁴⁷²"Et comment s'étonner, dans ses conditions, que les femmes honnêtes de la bourgeoisie et du grand monde imitent les toilettes et la façon d'être des prostituées?" (Philippe Ariès, Georges Duby. *Op. cit* p. 98).

⁴⁷³Émile Zola. *Op. cit.* p. 291.

L'obsession de la marchandise s'accroît chez Berthe et provoque le dégât progressif de sa relation avec l'amant, de même qu'avec son mari. Berthe ne l'aime ni le désire. Nous y retrouvons un phénomène caractéristique du capitalisme avancé dans lequel l'univers fétichiste de la marchandise capture tout le désir humain. Alors qu'Octave lui demandait de fixer d'autres rendez-vous, Berthe ne s'y intéressait point :

d'une indifférence de fille grandie en serre chaude, ne semblait aimer de l'amour coupable que les sorties furtives, les cadeaux, les plaisirs défendus, les heures chères passées en voiture, au théâtre, dans les restaurants. Toute son éducation repoussait, son appétit d'argent, de toilette, de luxe gâché; et elle en était bientôt venue à être lasse de son amant comme de son mari, le trouvait lui aussi trop exigeant pour ce qu'il donnait, tâchait avec une tranquille inconscience de ne pas lui faire son poids de bonheur. Ainsi, exagérant ses craintes, refusait-elle sans cesse.⁴⁷⁴

Ainsi, il n'y a pas d'adultère romantique, motivé par l'ennui comme dans *Madame Bovary*⁴⁷⁵. Au contraire, il s'agit d'un adultère strictement commercial :

Dans un rendez-vous donné à son amant, passage des panoramas, elle avait vu des châles de chantilly; et elle en parlait sans cesse, avec des yeux mourant de désir. Aussi, le lundi matin, le jeune homme lui dit-il en riant, pour adoucir la brutalité du marché, que, si elle tenait sa parole enfin, elle trouverait chez lui une petite surprise.⁴⁷⁶

Ce qui la mène à ce comportement c'est influence d'un modèle de formation de subjectivité bourgeois et urbain qui finit par la dresser contre son mari, Auguste Vabre : "C'était le heurt de deux tempéraments, de deux éducations différentes, un mari maussade, méticuleux, sans passion, et une

⁴⁷⁴ *Ibid.* p. 301.

⁴⁷⁵ Gustave Flaubert. *Op. cit.*

⁴⁷⁶ Émile Zola. *Op. cit.* p. 317.

femme poussée dans la serre chaude du faux luxe parisien, vive, saccageant l'existence, afin d'en jouir toute seule, en enfant égoïste et gâcheur."⁴⁷⁷ D'où la compulsion frénétique pour des promenades et fêtes dans la ville, pour les vêtements et les accessoires, en essayant d'imiter les classes plus aisées.

Chez Zola, ce modèle de formation de subjectivité est lié directement à la ville, précisément à Paris, dont la sociabilité et la culture se caractérisent par la compulsion de la marchandise, par la déambulation obsessionnelle et par la dissimulation et le calcul égoïste. Sur ce point, Berthe est le personnage le plus représentatif : "elle récita joliment son bout de rôle, eut la grâce facile d'une parisienne déjà lasse et rompue à tous les sujets, parla avec enthousiasme du Midi où elle n'était jamais allée."⁴⁷⁸

Cet aspect est évident dans l'épisode comique d'extorsion de l'argent de l'oncle Bachelard par Berthe et Hortense, à travers la séduction et la brutalité. Dans ce sens, Zola s'attache à une tradition esthétique et philosophique inspirée de Rousseau, qui associait la civilisation et la ville à l'artifice, aux conventions pastiches en contradiction flagrante avec les impératifs du coeur et de l'individu...

Berthe présentait ce type de comportement avant le mariage, stimulée par sa mère Mme Josserand. C'est ce que dit Auguste Vabre lors d'une dispute avec son épouse : "D'ailleurs, il connaissait bien la coupable : c'était la mère imbécile qui élevait ses filles à manger des fortunes, sans avoir seulement de quoi leur coller une chemise sur le dos, le jour de leur mariage."⁴⁷⁹

Mme Josserand y joue le rôle de mégère bourgeoise, obstinée à marier ses filles, sans avoir une dot sûre de la part de son frère, l'oncle Bachelard. Pour parvenir à réaliser ce but, elle et les deux jeunes filles passent leurs

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 265.

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 71.

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 270.

soirées au 4°, rue de Rivoli, au coin de la rue de l'Oratoire. Zola l'a décrite d'une façon monstrueuse, comme une figure gigantesque, mythique, rabelaisienne - une "Cérès énorme" à la "gorge de géante" - qui incarne les misères cachées de la petite bourgeoisie, "le faux luxe des familles où l'on achète de basse viande afin de pouvoir mettre des fleurs sur la table."⁴⁸⁰

La froideur sexuelle de Mme Josserand est provoquée, comme dans le cas de Berthe, par son attachement à l'univers fétichisé de la marchandise. Il y a pourtant des différences : Mme Josserand perd son érotisme à cause de la frustration complète de son désir de marchandises alors que Berthe est devenue frigide en raison de la capture complète de son désir par la marchandise.

L'envers du manque d'érotisation de Mme Josserand est un profond mépris pour son mari, qu'elle considère comme un homme raté, regrettant même son honnêteté :

un bel poste, après plus de trente ans de service! reprit Mme Josserand. On vous mange, et vous êtes ravi...Savez-vous ce que j'aurais fait, moi?eh, bien!j'aurais mis vingt fois la maison dans ma poche [...].Jeh, je vous le répète, monsieur, c'est ne pas être honnête que de mettre une jeune fille dedans, en ayant l'air de vouloir être riche un jour, mais en s'abrutissant à garder la caisse des autres. Vrai, j'ai été filoutée d'une jolie façon!...⁴⁸¹

Il faut rappeler que Walter Benjamin a mis l'accent sur les expressions culturelles du capitalisme avancé et sa production de formes typiques de subjectivité à partir de l'analyse des ur-formes déjà présents au XIXème siècle. Dans cette perspective, la sensibilité féminine est l'une des facettes les plus importantes de la nouvelle culture post-industrielle à tel point que Walter Benjamin a utilisé des images du féminin pour rendre compte des

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 49

⁴⁸¹ *Ibid.* p.53.

phénomènes propres de la modernité : la prostituée, la femme stérile, la lesbienne. Dans le cas des femmes de *Pot-Bouille*, il convient d'utiliser l'allégorie de la prostituée pour mieux les comprendre puisqu'elle y fonctionne comme une métaphore de leur condition sociale ainsi que de la propre modernité qui existe sous l'emblème de la marchandise et du fétichisme.

C'est Berthe qui personnifie le plus la nouvelle femme des villes modernes qui a perdu l'aura de la maternité et la mission de gérer les enfants, dépourvue donc de la qualité surnaturelle de création de vie. En outre, elle ne s'engage pas encore dans le processus de production...Sa seule raison d'être est la consommation de marchandises. Berthe devient donc un corps précaire, mortel, castré, porteur d'une beauté pétrifiée incapable d'inspirer à autrui les formes d'amour propres à ce que Walter Benjamin appelait l'ère de l'aura, qui voyait chez les femmes des attributs extraordinaires et éternels. C'est ce que nous voyons dans cet extrait sur un rendez-vous d'Octave et de Berthe : "et ils se regardaient de près, la face dure, sans amour. Elle avait posé un genou au bord du matelas, les seins tendus, la cuisse pliée, dans le joli mouvement d'une femme qui se couche. Mais il ne voyait plus sa chair rose, les lignes souples et fuyantes de son dos."⁴⁸²

Le corps de Berthe et des autres femmes de *Pot-Bouille* ne deviennent que des objets de désir. Pour Walter Benjamin, il s'agit de la diffusion et de la primauté d'un corps mortel, fragmenté, qui perd son unicité et sa qualité ineffable. C'est aussi un corps machine, un corps poupée toujours masqué par la mode réalisant la séparation complète entre l'érotisme et l'amour. Les

⁴⁸² *Ibid.* p.331.

hommes ne voient pas vraiment les femmes sous les vêtements et les accessoires qu'elles portent.⁴⁸³

De la part des femmes, il n'y a ni l'amour ni l'érotisme parce que leur désir a été complètement capturé par l'univers fétichisé de la marchandise rêvant, à cette époque, à travers les architectures des passages, des magasins, de la proto publicité....C'est justement le point de vue de Zola, qui élabore une critique radicale des effets néfastes de la Modernité, reflétés dans la déformation et la décadence de la situation des femmes, soumises aux impératifs du mariage bourgeois, transformées en marchandise...

Pour Zola, ce qui est plus évident chez Berthe, ce n'est pas son intérêt pour la mode ou pour le loisir compulsif. C'est le manque de désir sexuel qui est la contrepartie, chez elle, de l'obsession pour la marchandise. En fait, sa caractéristique la plus évidente est l'indifférence sexuelle – l'une des formes les plus fréquentes de manifestation de la sexualité féminine dans la société bourgeoise qui est, pour Zola et pour le naturalisme en général, pervertie, névrotique.

Dans le cas de Berthe, de Marie, de Mme Duveyrier, nous constatons la frigidité provoquée par plusieurs facteurs : l'éducation catholique; la compulsion de la marchandise; le modèle bourgeois de mariage arrangé. Dans tous ces types de condition féminine, typiquement post-aura, les femmes cherchent des stratégies psychologiques de survie, comme la sublimation esthétique de Mme Duveyrier, dans le but de minorer les conséquences néfastes d'une existence sociale malsaine, inauthentique.

Il y a toutefois un autre modèle de formation de subjectivité, plus proche du *modus vivendi* de la petite-bourgeoise travailleuse, engagée dans le

⁴⁸³ "Le désir sexuel fixé sur les marchandises nécessitait une possession immédiate et ne pouvait pas supporter des distances dans le désir, source de l'aura' de l'amour. Il en résultait une désintégration de l'amour."(Susan Buck .Moss. *Op. cit.* p. 390.)

processus de modernisation en cours à Paris qui montre une morale exemplaire. C'est le cas de Mme Hédouin, dans *Pot-Bouille*, propriétaire du *Magasin Au Bonheur des Dames* : "et elle lui apparut si grande, si admirablement belle avec son visage régulier et ses bandeaux unis, si gravement souriante dans sa robe noire, sur laquelle tranchaient un col plat et une petite cravate d'homme, qu'Octave, peu timide de sa nature pourtant, balbutia."

Mme Hédouin est symptomatiquement frigide et se rapproche de Lise Quenu, de *Le Ventre de Paris*. Comme Lise, Mme Hédouin n'a pas son désir capturé par l'acte de consommation de marchandises qui met en oeuvre des formes de rêverie propres au capitalisme industriel. Son désir est complètement capturé par l'activité de circulation de la marchandise...Ainsi, elle rejette Octave Mouret, qui cherche une femme qui l'aide à monter dans l'échelle sociale :

Je sais tout ça, on me l'a déjà dit... Mais je vous croyais plus intelligent que les autres, Monsieur Octave...Vous me faites de la peine, vraiment, car j'avais compté sur vous. Enfin, tous les jeunes gens manquent de raison...Nous avons besoin de beaucoup d'ordre, dans une maison telle que la nôtre, et vous commencez par vouloir des choses qui nous dérangeraient du matin au soir. Je ne suis pas une femme ici, j'ai trop d'affaires...Voyons, vous qui êtes si bien organisé, comment n'avez-vous pas compris que je ne ferai pas ça, parce que c'est bête d'abord, inutile ensuite, et, que, heureusement pour moi, je n'en ai pas la moindre envie!⁴⁸⁴

Mme Hédouin ressemble à Lise Quenu, de *Ventre de Paris*⁴⁸⁵, puisque les deux femmes incarnent la petite-bourgeoise honnête qui ne s'intéresse qu'à son travail, à la prospérité des affaires et craint la pulsion, en préférant une existence plate et rassurée. Il y a une ressemblance physique entre elles car elles sont toutes blanches et grosses.

⁴⁸⁴Émile Zola. *Op. cit.* p. 208.

⁴⁸⁵ *Ibid.*p.208.

Il faut à présent analyser le cas de Clarisse, une femme ouvrière qui devient prostituée. Dans la perspective de Zola, son comportement sexuel est différent de celui des femmes bourgeoises car elle ne montre aucun symptôme d'hystérie ou de frigidité. Clarisse présente un comportement sexuel marqué par la promiscuité et par la désinvolture, influencé par le dérèglement des coutumes propre aux classes populaires. À la fin du roman, sa déshumanisation n'est due qu'à l'adoption d'un style de vie bourgeois, procuré par M. Duveyrier.

L'autre personnage féminin né dans les classes populaires est Fifi, la protégée de l'Oncle Bachelard. Soutenue par lui dès l'enfance, elle vit avec une vieille parente de province, Fifi est présentée par l'auteur d'une façon idyllique, sans aucune condamnation morale, contrairement aux reproches que Zola adresse aux femmes bourgeoises. En fait, Zola n'exige de Fifi le devoir d'être chaste et légitime sa liaison avec Oncle Bachelard et la trahison avec Gueulin :

oui, vous étiez un ange, une fleur, enfin quelque chose de frais qui me consolait d'un tas de sales femmes....Et voilà que vous couchez avec ce cochon de Gueulin! [...] - Je ne savais pas, mon oncle, bégaya Fifi, dont les sanglots redoublaient devant ce spectacle pitoyable; non, je ne savais pas que ça vous causerait tant de peine. Elle n'avait pas l'air de savoir, en effet. Elle gardait ses yeux ingénus, son odeur de chasteté, la naïveté d'une petite fille incapable encore de distinguer un monsieur d'une dame. La tante Menu, d'ailleurs, jurait qu'au fond elle était innocente.⁴⁸⁶

Ces incursions dans le domaine de l'éducation féminine révèlent la vocation proprement pédagogique du roman naturaliste que nous retrouvons dans le naturalisme brésilien. Nous constatons l'interrogation sous-jacente de l'écrivain sur un modèle de société mis en œuvre en France qui aurait créé ces genres pervers d'éducation.

Sur ce point, il faut mettre l'accent sur la présence, dans *Pot-Bouille*, d'une éducation féminine négative, comme *Casa de Pensão*, comme nous verrons plus loin. Tout cela renvoie aux représentations de la femme chez Zola qui la considère comme un être moralement fragile, sensible aux influences des pulsions de vie et de mort. En dépit de l'existence de la corruption masculine dans *Pot-Bouille*, qui tourne au pathétique, comme dans la relation amoureuse entre M. Duveyrier et Clarisse, dans laquelle il souffre des humiliations physiques et morales jusqu'au point d'être poussé dans l'escalier, l'auteur ne donne pas de renseignements sur les parcours qui l'ont entraîné à une telle indignité. C'est comme si l'homme bourgeois était voué à ce destin à cause d'une nature essentiellement corrompue. Dans les cas des femmes, pourtant, l'auteur décrit le parcours qui les mène à l'adultère et à la perversion, comme si les femmes portaient une nature prédisposée au bonheur et à la vertu qui aurait été détournée par un milieu décadent.

Cette représentation du féminin est présente dans l'œuvre de Zola. Nous savons que Nana était une figure mythique qui incarnait la vengeance des classes subalternes. Cependant, il faut ajouter que le processus d'avilissement de Nana puise ses racines dans la misère, l'exploitation sociale et dans l'hérédité. Ainsi, dans *Pot-Bouille*, le traitement de la corruption des femmes renvoie à des modèles déformés, erronés, de formation, mis en œuvre dans la ville ou dans le foyer. Nous pouvons suggérer qu'il y a chez la femme une pureté originaire essentiellement violée par des modèles de formation mis en œuvre par les hommes. C'est toujours la figure paternelle qui manifeste une pédagogie qui les amène au malheur conjugal et à l'adultère. Sur ce point, nous citons M. Vuillomme et M. Compardon.

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 348.

En ce qui concerne les modèles de formation de la subjectivité féminine, nous concluons que Zola n'est ni passéiste ni défenseur de la modernité. L'éducation moderne, toujours en quête de plaisirs, centrée sur la compulsion de la marchandise, n'entraîne pas les femmes à la félicité sentimentale et sexuelle parce qu'elle capture le désir, prostitue la femme et transforme le mariage en affaire financière. Tout de même, les formes les plus archaïques de l'éducation féminine répriment leurs instincts et pulsions et les aliènent à travers l'influence des discours illusoires et mystificateurs, comme ceux de la religion et de la littérature romantique.

Zola montrait donc l'ambiguïté typiquement naturaliste dans l'attaque de la tradition et de la Religion, ainsi que de la Modernité du Second Empire au nom de la défense d'une forme de comportement basée sur la répression des instincts, inspirée de l'éthique platonicienne et chrétienne, ascétique, sans jamais légitimer la conduite sexuelle libre des classes populaires dont il a toujours dénoncé les souffrances....

2.5 - Une topologie de la Modernité et de la Tradition dans la ville

Au contraire de *La Curée*, qui focalise les transformations urbaines visibles dans la ville, dans *Pot-Bouille*, Paris est presque absent. Zola s'y concentre sur les coordonnées du nouveau Paris post-haussmannien et n'aborde que les intérieurs bourgeois et les nouvelles formes de commerce. Nous analyserons par la suite le deuxième aspect.

Dans *Pot-Bouille*, nous voyons une dialectique du nouveau et de l'ancien lorsque Zola se promène dans les boutiques et magasins, en caractérisant les changements de la structure urbanistique, des pratiques sociales, de l'imaginaire, des types de subjectivité.

D'abord, Zola décrit négativement les vieilles boutiques, encore intouchées par le processus de modernisation économique et sociale du Second Empire. Bien que cette position soit paradoxale, elle était très répandue parmi les intellectuels et les artistes du XIX^{ème} siècle, qui ont même parfois défendu la classe sociale qui est l'expression la plus achevée de l'*ethos* politique et culturel de la Modernité. C'était le cas de Charles Baudelaire qui a évité la thèse de la condamnation complète de la bourgeoisie car il reconnaît l'existence des intellectuels et des artistes d'origine bourgeoise. En outre, comme il reconnaît le nouveau statut de l'artiste dans la société moderne, destiné à vendre son travail, il considère les bourgeois comme "os amigos naturais das artes" – qui pratiquent même le mécénat. Zola n'est partageait pas cette conception mais il est évident, dans ses formes de représentation des boutiques et des magasins, qu'il avait une certaine admiration pour l'esprit conquérant et pour les réalisations bourgeoises sur le plan de la technique.

Il faut rappeler que l'un des traits les plus importants de la littérature européenne du XIX^{ème} siècle a été précisément la « bourgeoisiephobie » manifestée avec une très grande virulence dans le naturalisme :

Depois das décadas de 1870 e 1880, recorrendo a um estoque incendiário e bastante grande de desaforos e acrescentando novas acusações, Zola na França, Shaw na Grã-Bretanha, Strindberg na Suécia, Ibsen na Noruega e na Alemanha, imitados por um pequeno exército de seguidores empenhados, miraram as suas lanças contra as classes confortáveis, contra aqueles príncipes da hipocrisia, modelos de convencionalismo, antagonistas declarados, ainda que tortuosos, das causas mais elevadas, pessoas vulgares nas artes e nas letras - numa palavra - a burguesia.⁴⁸⁷

Évidemment, la « bourgeoisiephobie » n'a pas été un sentiment univoque. Au contraire, elle portait en elle un mélange d'attirance et de rejet.

En effet, le rejet politique du conformisme bourgeois qui aurait trahi la Grande Révolution, de son utilitarisme mesquin et de sa préférence pour le *kitsch* était associé, parfois, à l'enchantement par sa capacité d'inventer de nouvelles machines, institutions et relations sociales, malgré son incapacité à les contrôler. Ce dernier aspect a été abordé dans les œuvres les plus cauchemardesques, comme *Germinal*, *La bête humaine* et *L'assommoir* pour saisir la condition essentielle de l'impuissance de l'homme moderne...

Quant aux boutiques et magasins, Zola compare les deux modèles d'organisation commerciale, avec une évidente préférence pour les nouveaux magasins :

sur le pavé noir et boueux, des vitrines claires de magasins fraîchement décorés, flambant de gaz, jetaient des carrés de vive lumière; tandis que de vieilles boutiques, aux étalages obscurs, attristaient la chaussée de trous d'ombre, éclairées seulement à l'intérieur par des lampes fumeuses, qui brûlaient comme des étoiles lointaines.⁴⁸⁸

Dans l'autre passage du roman, Zola culpabilise les anciennes boutiques pour l'hystérie de Valérie Vabre. Elle aurait été causée par une vie artificielle, menée dans une ambiance obscure, hermétique, comme celle d'une cave, sans possibilité d'avoir des expériences sensorielles et affectives...

En revanche, Zola montre une certaine admiration pour le Magasin des nouveautés⁴⁸⁹, malgré quelques reproches, ce qui nuance sa

⁴⁸⁷ Peter Gay. *Op. cit.* 32.

⁴⁸⁸ Émile Zola. *Op. cit.* p.54.

⁴⁸⁹ Les magasins de nouveautés étaient éclairés d'une façon féérique, avec une profusion de marchandises. En 1850, *Le Grand Courbet*, l'un des plus importants magasins de Paris, avait un ascenseur, plusieurs étages, avec une immense variété de produits. Les magasins ont exercé un impact important sur les habitudes de consommation des familles, en entraînant des gens à la ruine. Nous constatons aussi l'utilisation massive de la presse et la présence des calicots, comme le personnage principal de *Pot-Bouille*, Octave Mouret, qui forment un groupe de petits employés qui vivent dans une sorte de limbe social. En fait, c'étaient des jeunes garçons qui ne voulaient plus travailler comme des artisans ou ouvriers, malgré leur pauvreté, et désiraient vivre en bourgeois (Philippe Ariès, Georges Duby. *Op. cit.*). Il faut encore signaler qu'il s'agit d'une forme de commerce très ancienne, créée à l'époque de la Restauration, qui a été développée sous l'égide de Louis Philippe, mais

« bourgeoisiephobie ». Bien que frigide, Mme Hédouin, l'administratrice du Magasin de *Au Bonheur des Dames*⁴⁹⁰, est l'un des types les plus positifs de femme bourgeoise dans *Pot-Bouille*. Elle est limitée et ne pense qu'à l'argent. Mme Hédouin est pourtant travailleuse et honnête. Dans ce sens, le magasin de *Au Bonheur des Dames* est une sorte d'extension d'elle : "elle semblait l'âme vive et équilibrée de la maison dont tout le personnel obéissait au moindre signe de ses mains blanches."⁴⁹¹

Ce magasin se situe à l'encoignure des rues Neuve Saint Augustin et de la Michodière, dont la porte donne sur le triangle étroit de la place Gaillon : "barrant deux fenêtres de l'entresol, une enseigne portait, en grandes lettres décorées : Au Bonheur des Dames, maison fondée en 1822; tandis que, sur les glaces sans tain des vitrines, on lisait, peinte en rouge, la raison sociale : Deleuze, Hédouin et Cie."⁴⁹²

En anticipant le roman *Au Bonheur des Dames*, publié en 1883, nous constatons déjà dans *Pot-Bouille* l'intérêt de Zola pour les nouvelles formes d'organisation du commerce⁴⁹³. Ce sujet avait été traité dans *Le Ventre de Paris*, avec le petit commerce de la nourriture dans les Halles tandis que dans *Pot-Bouille*, Zola a abordé la transformation graduelle de la boutique en magasin, considéré comme un système complexe de production, circulation, de relations de travail et de mentalité. De fait, *Le Bonheur des Dames* du début du roman n'est pas encore une entreprise puissante, le temple des marchandises en verre et en fer. Même à la fin du roman, le processus de

qui est devenue de plus en plus sophistiquée et luxueuse. Voici quelques exemples : Colonnes d'Hercule; Colosse de Rhodes, Le Grand Comté; Coin de la rue.

⁴⁹⁰ Émile Zola. *Au Bonheur des Dames*. Paris : Gallimard, 1980.

⁴⁹¹ Émile Zola. *Op. cit.* p. 38.

⁴⁹² *Ibid.* p. 37.

⁴⁹³ *Au Bonheur des Dames* est un roman qui traite du processus de modernisation du commerce parisien, du surgissement et des aspects principaux du magasin à travers les péripéties d'une orpheline, Denise, à Paris, jusqu'à son mariage avec Octave Mouret, devenu le propriétaire du magasin *La Bonheur des dames*. Zola y

modernisation n'est pas encore achevée. Selon M. Compardon, "ce n'est pas le chic moderne, mais c'est honnête et c'est solide."⁴⁹⁴

En fait, Zola décrit, dans les premiers chapitres, un magasin "mal éclairé, petit, encombré de marchandises, qui débordaient du sous-sol, s'entassaient dans les coins, ne laissaient que des passages étranglés entre des murailles hautes de ballots."⁴⁹⁵

Octave Mouret va donc élaborer un projet de modernisation du magasin, et va essayer de convaincre Mme Hédouin, en défendant la mise en place de mesures pour détruire l'ancienne Paris. Il répète les arguments de Haussmann, en prônant l'apothéose du fer et du verre :

il s'agissait d'acheter la maison voisine, sur la rue Neuve Saint Augustin, de donner congé à un marchand d'ombrelles et à un bibelotier, puis d'agrandir les magasins, où l'on pourrait créer des vastes rayons. Et il s'échauffait, se montrait plein de mépris pour l'ancien commerce, au fond de boutiques humides, noires, sans étalage, évoquait du geste un commerce nouveau, entassant tout le luxe de la femme dans des palais de cristal, remuant les millions au plein jour, flambant le soir ainsi qu'une fête de gala princier.⁴⁹⁶

Zola exprime à travers Octave Mouret, l'affinité, propre à la Modernité, avec la nouvelle architecture de verre et de fer, qui manifeste sa nature la plus profonde, qui est celle de la destruction du passé, de la mémoire, de la tradition. En vérité, il s'agit d'une forme architectonique qui exprime la perception caractéristique de l'homme moderne, dépourvue de mémoire, adverse à l'ancien, qui vit dans un présent éternel. En un mot, épidermique, superficiel. Ainsi, l'enthousiasme pour l'utilisation du verre dans la

brosse une image darwinienne de la grande ville qui est devenue un grand réseau de circulation de marchandises, en diffusant la compétition et la destruction des plus faibles.

⁴⁹⁴Émile Zola. *Op. cit.* p. 37.

⁴⁹⁵*Ibid.* p. 39.

⁴⁹⁶*Ibid.* p.207.

manufacture des outils et dans l'architecture est, pour Walter Benjamin, un signal révélateur d'une nouvelle pauvreté, celle de l'expérience :

Ele (o escritor Scheerbart) atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua 'gente', e os co-cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não tem nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez : cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonharam com edifícios de vidro, porque professaram uma nova pobreza?⁴⁹⁷

Il faut à présent analyser les représentations, chez Zola, des passages, qui expriment bien la position de l'auteur envers la modernité en cours....Ils sont cités maintes fois dans le roman, symbolisant l'apothéose de la marchandise et de l'érotisme. En outre, les passages sont liés au surgissement et à la diffusion du magasin des nouveautés, représentant l'un des aspects les plus importants de la modernité urbaine naissante.

Pour Walter Benjamin, les passages sont des centres commerciaux qui fonctionnent comme les ur-formes des galeries et des centres commerciaux actuels. Ils expriment la conscience interne, collective, rêveuse qui capture le désir des promeneurs distraits de la grande ville. Selon Walter Benjamin, les passages sont des centres destinés au commerce des marchandises de luxe, ce qui met en évidence l'étroite association entre la nouvelle architecture en verre et en fer, qui ne laisse pas de vestiges, c'est-à-dire, les marques de l'individualité et de l'expérience personnelle de plus en plus rares dans la grande ville. Ainsi, les passages s'imposent comme des formes architectoniques typiques de la Modernité car ils se caractérisent par la

⁴⁹⁷ Walter Benjamin. *Obras escolhidas : Magia, Ciência e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1985 a, p. 117.

compulsion de la nouveauté, la suppression de la mémoire du vécu et l'apothéose de la marchandise.

Pour Walter Benjamin, effectivement, les passages sont l'incarnation du rêve collectif et la première forme architecturale moderne destinée à un public : “primeiras 'casas de sonho' dos consumidores, colocados a serviço da adoração da mercadoria .”⁴⁹⁸ Dans les passages, il faut ajouter que la publicité joue un rôle important dans le processus de création et de diffusion du fétichisme selon lequel le caractère de marchandise est nié ou masqué au profit d'une image agréable et humanisante. Dans ce sens, les passages à travers les formes architecturales et la publicité engendrent des fantasmes qui capturent le désir individuel alors qu'ils expriment le désir collectif. La réalité se transforme donc en un objet qui peut être consommé avec plaisir sous la forme du rêve. Voici le rôle de la publicité dans la modernité : “a publicidade é a astúcia por meio da qual o sonhar se impõe à indústria.”⁴⁹⁹

Voici une description matérielle des passages qui révèle leurs aspects fondamentaux :

ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond vitré, aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage, qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature.⁵⁰⁰

Zola se réfère aux passages quelque fois... Nous citons l'exemple des rendez-vous de Berthe et d'Octave Mouret où l'aspect profondément fétichisant du rêve collectif, capable d'emprisonner et de détourner le désir

⁴⁹⁸ Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 183.

⁴⁹⁹ Susan Buck-Morss. *Op. cit.* p. 183.

⁵⁰⁰ Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 35.

érotique est clair. Berthe est précisément la victime par excellence de la magie qui émane des passages...

La dimension politique et morbide, à la fois, des passages, dans *Pot-Bouille*, est révélée dans l'épisode de l'accouchement de la bonne, Adèle, et de l'abandon de sa fille dans le passage Choiseul. Pourquoi a-t-elle choisi cet endroit? Cela révèle les représentations complexes et contradictoires de l'auteur à propos des passages. Symbole de la Modernité, matérialisée par le fer et le verre, ils miment en quelque sorte l'enfer, à travers l'immersion dans une forme infernale de temporalité, qui est celle d'un éternel présent. En outre, les passages sont liés au fétichisme érotisant des marchandises, propres au capitalisme conquérant à l'époque.

Par ailleurs, les passages, chez Zola, semblent être peut-être encore le symbole de la condition tragique des classes populaires, condamnées à la non maternité, à une existence au-dessous de l'animalité : " il y avait des médecins pour les chiens, mais il n'y en avait pas pour elle. Crève donc, toi et ton petit!".⁵⁰¹ Par la suite, Adèle a enveloppé le nouveau-né et l'a déposé dans le Passage Choiseul....

Sur ce point, il convient d'évoquer la thèse de Walter Benjamin à propos de *Thérèse Raquin*⁵⁰², que l'auteur lui-même considère comme une étude de tempéraments⁵⁰³. Pour Walter Benjamin, l'aspect central de ce roman est l'analyse de l'ambiance morbide, mortelle, des passages. L'horreur cinématographique des péripéties de Thérèse Raquin va à l'encontre de cet

⁵⁰¹Émile Zola. *Op. cit.* p.424.

⁵⁰² Émile Zola. *Thérèse Raquin*. São Paulo : Estação Liberdade, 1992.

⁵⁰³ "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. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus."(Émile Zola. "Deuxième préface de Thérèse Raquin". Deuxième édition. 1868. In. : Henri Mitterrand. *Écrits sur le roman*. Paris : Librairie Générale Française, 2004, p. 100).

extrait de *Pot-Bouille*, qui montre le processus cruel, crû, de la naissance et de l'abandon d'un enfant des classes populaires :

Ce n'est pas par hasard si elle se déroule dans un passage. Si, par conséquent, ce livre décrit scientifiquement quelque chose, c'est la mort des passages parisiens, le processus de décomposition d'une architecture. L'atmosphère de ce livre est gorgée des ptomaines toxiques que ce processus dégage et les personnages en meurent.⁵⁰⁴

L'autre caractéristique importante de la topologie de la modernité de *Pot-Bouille* est l'identification, réalisée par Octave Mouret, de Paris avec les femmes et la modernité :

pas de femme [...] il se rappelait avec amertume ses succès de Marseille et voyait un mauvais présage, une véritable atteinte à sa fortune, dans la déroute de ses séductions. Un froid le glaçait, quand'il n'avait pas de jupes autour de lui [...] est-ce que Paris allait se refuser?⁵⁰⁵

Cela coïncide avec son but de réussir dans la ville par le moyen d'une femme. Symptomatiquement, les affaires commerciales vont de pair avec la stratégie de séduction érotique de Mme Hédouin :

C'étaient des liasses de factures où leurs mains se rencontraient, des chiffres dont ils effleuraient la peau avec haleine, des bandons devant la caisse, à la suite des recettes heureuses. Même, il abusait de ces moments, sa tactique avait fini par être de la toucher dans sa nature de bonne commerçante et de la vaincre, un jour de faiblesse, au milieu de la grosse émotion de quelque vente inespérée.⁵⁰⁶

En fait, nous retrouvons plusieurs fois dans le roman, l'association entre l'ethos de la production, la circulation, la consommation des marchandises et la pulsion érotique. C'étaient des phénomènes absolument interchangeables... Il s'agissait, pour Zola, de démontrer l'économie des pulsions dans le

⁵⁰⁴Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 221.

⁵⁰⁵Émile Zola. *Op. cit.* p. 218.

⁵⁰⁶*Ibid.* p. 200.

capitalisme avancé, toujours déviées de leur destination originale, à cause de la répression mise en oeuvre par les modèles archaïques de formation de subjectivité et de la capture du désir par les engrenages créés par la modernité en expansion.

À la fin du roman, Octave Mouret conquiert à la fois Paris, la femme et la Modernité puisqu'il se marie avec Mme Hédouin, modernise le magasin et devient riche...

2.6 - Les personnages les plus sages de l'immeuble : le fou, l'abbé, le provincial

Il y a dans *Pot-Bouille* quelques personnages qui expriment le point de vue de l'auteur, en suivant les préceptes de l'art du réel, qui, dans le domaine du roman, proposent une position d'objectivité envers les événements de l'oeuvre. Ainsi, le roman du réel a créé le dispositif romanesque de la focalisation interne, selon laquelle la réalité est donnée à voir à travers la perspective des personnages, ce qui a remplacé l'utilisation des intrusions de l'auteur, si chères au Romantisme.

Chez Zola, ce dispositif connaît une variation par laquelle quelques personnages peuvent, par le moyen de la focalisation interne, manifester la vision de monde et la critique sociale de l'auteur. Dans ce sens, le naturalisme a donc mis l'accent sur un moi, dans le sens freudien du terme, à savoir, un sujet conscient de lui-même et du milieu qui l'entoure, qui est responsable par ses décisions et ses actions. En dépit de l'impossibilité de considérer Saturnin Jossierand comme un vrai sujet car c'est un détraqué, un fou, il faut reconnaître qu'il présente une perception claire des aspects moraux de sa famille, peut-être grâce à sa folie, ce qui est surprenant dans un texte naturaliste qui

normalement donne la parole à ceux qui détiennent la vérité scientifique sur le monde : les savants.

C'est pourtant l'abbé Mauduit qui se rapproche le plus de ce moi dont nous avons déjà parlé dans *Pot-Bouille*. Pourquoi ? Saturnin est détraqué et Octave Mouret est obsédé par ses projets d'ascension sociale, ce qui les empêche d'élaborer un diagnostic neutre sur l'immeuble.

D'abord, Zola exprime directement un diagnostic pessimiste du milieu petit-bourgeois par le moyen du fou, Saturnin Josserand, devenu détraqué à cause d'une maladie attrapée dès l'enfance et dont l'internement dans un asile d'aliénés n'avait jamais été approuvé par son médecin. C'était un artifice de sa mère, Mme Josserand, pour se débarrasser d'un fils qui représentait un obstacle au mariage de ses soeurs. Saturnin perçoit pourtant la corruption morale de son entourage et, en particulier, de sa mère : "il ne respectait pas sa mère, la traitait carrément de grosse menteuse et de mauvaise gale, avec la clairvoyance des fous qui pensent tout haut."⁵⁰⁷ C'est Saturnin qui rejette le mariage arrangé de sa soeur Berthe de qui il est jaloux. Cette lucidité d'un fou s'oppose à la tendance prédominante dans le naturalisme de légitimer le discours médical⁵⁰⁸. Au contraire du *Docteur Pascal*⁵⁰⁹, dans *Pot-Bouille*, les médecins ne sont pas les porte-parole de l'écrivain.

En somme, Zola y choisit le pôle de la folie et de la déraison pour exprimer la vérité sur l'immeuble : le fou et le prêtre. Celui-ci appartenait à un groupe social qui élaborait un discours irrationnel sur le monde, selon la perspective positiviste de l'époque.

Le deuxième personnage lucide du roman est donc un religieux – l'abbé Mauduit qui est un homme vertueux, au contraire de l'abbé Faujas, dans *La*

⁵⁰⁷ *Ibid.* p.66.

⁵⁰⁸ Sur ce point, voir Flora Sussekind. *Op. cit.*

⁵⁰⁹ Émile Zola. "Le Docteur Pascal". In. : E. Zola. *Les Rougon-Macquart*. Paris : Fasquelle, 1973.

*Conquête de Plassans*⁵¹⁰. Dans *Pot-Bouille*, Zola révèle un anti-cléricalisme nuancé qui présente des facettes complexes, voire contradictoires. C'est bien le cas de l'Abbé Mauduit, doué d'une foi sincère et du sentiment du devoir guider ses fidèles. Il a la conscience claire de la corruption morale des petits-bourgeois qui l'entourent, ce qui démontre l'inspiration chrétienne de Zola qui fait de L'abbé son porte-parole.

Les représentations de l'abbé Mauduit sont liées à celles de l'église en tant qu'institution.

Nous connaissons déjà les deux approches de l'église qui sont présentes chez Zola : comme agent de castration des pulsions, à travers la défense de l'ascétisme, telle qu'on le voit dans *La faute de L'abbé Mouret*⁵¹¹; comme agent de corruption morale, qui séduit les femmes mariées. Nous trouvons ce dernier aspect dans *La Conquête de Plassans*.

En revanche, dans *Pot-Bouille* l'église est décrite comme un refuge et le clergé est montré comme un gardien angoissé, impuissant devant la corruption des fidèles.

L'église est donc perçue comme un sanctuaire, un intérieur sacré. Nous savons déjà que, chez Zola, l'église est d'habitude représentée comme une caverne ou une flèche. Dans le dernier cas, elle peut être comparée à une tour. Comme les foyers, l'Eglise symbolise aussi un corps, un vagin primordial, une sorte de boyau qui avale tout, en raison de la concupiscence dévoratrice. En même temps, l'église est le foyer de Dieu, ouvert à tous, où domine un homme déguisé en femme – le prêtre – ce qui montre le cauchemar homosexuel typique de Zola qu'on retrouve dans *Rome*.⁵¹²

⁵¹⁰ Émile Zola. "La Conquête de Plassans". In. : *Les Rougon-Macquart*. Bibliothèque de la Pléiade. V. 1. Paris : Gallimard, 1960.

⁵¹¹ Émile Zola. *La faute de l'abbé Mouret*. Paris : Garnier Flammarion, 1972.

⁵¹² Émile Zola. *Rome*. Paris : Editions Stock, 1998.

L'église, dans *Pot-Bouille*, est présentée comme un sanctuaire encore inachevé, austère, simple, qui stimule des sentiments de piété et d'amour de Dieu. Il s'agit d'un ensemble de temples à Evreux, composé du calvaire, des chapelles de la Vierge et de l'Adoration. Zola représente le sanctuaire comme un coin obscur, protecteur – un utérus – opposé aux bruits des travaux de restauration, qui symbolisent, au fond, les conflits et les désharmonies du monde extérieur : " et, au milieu du silence frissonnant, au-dessus des ombres noires agenouillées, balbutiant des prières, retentissaient des coups de pic, des voix de maçons, tout un tapage violent de chantier."⁵¹³ Zola élabore l'image d'un lieu renfermé, isolé de la ville, une sorte de parenthèse, à travers le regard désillusionné d'Octave Mouret "disposé par son insuccès aux renoncements du monde"⁵¹⁴ : il regarda curieusement cette entrée d'église à travers une maison particulière, cette loge de concierge où l'on devait la nuit tirer le cordon pour le Bon Dieu, tout ce coin de couvent perdu dans le grouillement noir du quartier."⁵¹⁵

Zola manifeste donc l'un de ses fantasmes particuliers, à savoir, la terreur du pullulement de vie, qu'il associe à la ville et qui s'oppose, dans son animalité et brutalité essentielles, à la vie spirituelle, caractérisée par la renonciation aux instincts, propre à un sanctuaire religieux. Il y a toutefois à côté du chaos de vie fourmillante, un endroit caché où se manifeste une forme d'existence non corporelle. Ce coin ascétique renvoie même à la matière inorganique et à la mort par le moyen des allusions à la pierre, à la désolation, à une crypte. C'est ce que nous constatons dans la parole de L'abbé Mauduit à propos du Calvaire : " naturellement, la plus sévère nudité, rien que de murs

⁵¹³Émile Zola. *Op. cit.* p.210.

⁵¹⁴*Ibid.* p. 212.

⁵¹⁵*Ibid.* p. 212.

de pierre, sans un bout de peinture, sans le moindre filet d'or. Il faut que nous soyons dans une crypte, dans quelque chose de souterrain et désolé."⁵¹⁶

C'est seulement en contact avec ce que nous pouvons considérer à la fois comme utérus et comme crypte mortuaire, ce qui symbolise, respectivement, la vie et la mort, qu'Octave Mouret se délivre de ses angoisses et frustrations et atteint un état de sérénité. C'est, pour lui, une sorte de régression infantile et d'influence de l'instinct de mort...

Cependant, cette représentation du temple n'est pas unique dans *Pot-Bouille*. L'église fréquentée par les petits-bourgeois de l'immeuble ne présente pas cette austérité et ce niveau d'éloignement du monde. Par exemple, dans l'église où se déroule le mariage de Berthe nous ne voyons aucun sentiment religieux parce qu'elle ressemble aux salons des immeubles à l'occasion de réalisation des soirées : tous ne veulent qu'y montrer leurs toilettes somptueuses. En outre, c'est dans cette église qu'a lieu l'épisode pathétique de la dispute d'un mari jaloux, Théophile Vabre, avec Octave Mouret, à cause d'une lettre d'un admirateur adressée à son épouse, Valérie Vabre.

Cette église est donc mondaine comme un salon :

c'était une Église cossue, riante, avec ses grandes fenêtres blanches, bordées de jaune et de bleu tendre, ses soubassements de marbre rouge, revêtant les murs et les colonnes, sa chaire dorée, soutenue par les quatre évangélistes, ses chapelles latérales où luisaient des orfèvreries. Des peintures d'Opéra égayaient la voûte. Des lustres de cristal pendaient au bout de long fils.⁵¹⁷

Nous y constatons un colorisme exagéré, vulgaire, très bourgeois, plein de rouge, de jaune, de bleu, de brillant, en contradiction flagrante avec le décor ascétique, tout gris, du temple vide où Octave Mouret se tranquillise.

⁵¹⁶ *Ibid.* p.211.

⁵¹⁷ *Ibid.* p. 177.

De même que l'art bourgeois, la religion bourgeoise dans la ville n'est pas une ascèse mais se connecte aux aspects moraux les plus pervers et les plus pourris, c'est-à-dire, l'hypocrisie, l'ambition, la vanité. Dans *Pot-Bouille*, nous citons les exemples de la réalisation d'une cérémonie luxueuse, au-dessus des possibilités financières de la famille Josserrand, le règlement de compte d'un mari avec l'amant présumé de son épouse et la médisance généralisée pendant la cérémonie du mariage.

À l'opposé de cette église qui reste à mi-chemin entre le théâtre et le salon, se situe la prière émouvante de l'Abbé Mauduit au Créateur, demandant des ressources morales pour orienter ce troupeau égaré, ce qui annonce déjà prophétiquement la fin apocalyptique de la civilisation bourgeoise que nous retrouvons dans les dernières oeuvres de Zola : les trois villes et les quatre évangiles :

Ce qu'il avait remué de vilénies depuis le matin lui étouffait le coeur. Et les mains ardemment tendues, il demandait pardon, pardon de ces mensonges, pardon des complaisances lâches et des promiscuités infâmes. La peur de Dieu le prenait aux entrailles, il voyait Dieu qui le reniait, qui lui défendait d'abuser encore de son nom, un Dieu de colère résolu à exterminer enfin le peuple coupable. Toutes les tolérances du mondain s'en allaient sous les scrupules déchaînés de cette conscience, et il ne restait que la foi du croyant, épouvantée, se débattant dans l'incertitude du salut. Oh! Seigneur, quelle était la route, que fallait-il faire au milieu de cette société finissante, qui pourrissait jusqu'à ses prêtres?⁵¹⁸

Le dernier personnage sage est un provincial - Octave Mouret - qui incarne une figure récurrente du roman zolien, celle de *outsider* qui entame un parcours graduel de découverte d'un milieu et provoque le déclenchement d'événements désastreux et l'éclatement des problèmes sociaux. Provincial du Midi, Octave Mouret est donc un observateur privilégié pour dévoiler les turpitudes à Paris. Sa biographie est résumée au début du roman. Encore

⁵¹⁸*Ibid.* p.418.

bachelier, pour satisfaire sa famille bourgeoise, il avait commencé à travailler à Marseille, où il parvient à gagner beaucoup d'argent. Il y montre un talent admirable dans les affaires de vente des produits de luxe destinés aux femmes. Zola présente un portrait admirable de l'apparence physique de ce garçon, apte à provoquer la passion féminine dans l'immeuble : "grand, brun, beau garçon, avec ses moustaches et sa barbe soignée."⁵¹⁹ Octave Mouret est encore jeune, il n'a que 22 ans, mais sans aucune innocence, malgré son âge. Ce personnage est perspicace et va utiliser les règles du jeu en vigueur pour réussir dans la ville...

Zola caractérise, dans le roman, les successives transformations d'opinion d'Octave Mouret dès son arrivé dans la Capitale. Au début, il se trompe avec le luxe et la distinction de l'immeuble : "c'était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté."⁵²⁰ Ensuite, c'est Octave Mouret lui-même qui compare l'immeuble à un couvent : "au milieu du silence tiède, chez Mme Juzeur, chez les Vabre, chez les Duveyrier, d'autres pianos répondaient, jouant à chaque étage d'autres airs qui sortaient, lointains et religieux, du recueillement des portes."⁵²¹

Après avoir entretenu des relations avec plusieurs habitants de l'immeuble, tout en prenant part à des adultères, il découvre les vices moraux de ses voisins : "Octave perdait son respect pour ce salon où il entrait avec une émotion de provincial."⁵²² Zola place toujours des commentaires sarcastiques sur les qualités morales bourgeoises : « Campardon et Gasparine geignaient

⁵¹⁹*Ibid.* p. 32.

⁵²⁰*Ibid.* p. 27.

⁵²¹*Ibid.* p. 36.

⁵²²*Ibid.* p. 77.

dans leur lit étroit, tandis que Rose, se carrant au milieu du sien, les membres écartés, lisait Dickens, avec des larmes d'attendrissement. Un grand silence tomba, la nuit chaste jetait son ombre sur l'honnêteté de la famille."⁵²³

⁵²³*Ibid.* p. 323.

IV Partie

Les visions de la ville dans *Casa de Pensão*, d'Aluísio Azevedo

Chapitre 1 - À propos de *Casa de Pensão* et de Rio de Janeiro

1.1 - Sur la parution et le sujet de *Casa de Pensão*

Casa de pensão a paru en 1884 et fait partie d'un cycle inspiré de Zola prétendant élaborer l'histoire sociale et naturelle des brésiliens anciens et modernes, pour caractériser la vie dans la Cour depuis 1820. Voici le cycle planifié par Aluísio Azevedo qu'il n'est pas parvenu à achever : *O Cortiço*, *A família brasileira*, *A loureira*, *O Felizardo*, *A Bola preta*. À la manière naturaliste, Aluísio Azevedo voulait saisir la société brésilienne du XIX^{ème} siècle, romantique et bourgeoise, composée de névrotiques dominés par les impératifs de l'hérédité et par un contexte social décadent. Ainsi, il a choisi trois aspects principaux : le racisme; les habitations populaires et la pension de famille. Il faut souligner que le deuxième et le troisième aspect concernaient la ville. Aluísio Azevedo a donc choisi des sujets de nature urbaine en raison de son malaise envers la ville et la modernité en suivant l'une des tendances les plus importantes du Naturalisme brésilien. Comme Zola, il a mis l'accent sur les niches de la ville pour décrire leurs effets dégénératifs dans un groupe de personnages. En fait, chez Aluísio Azevedo, l'entourage prend le relais à un tel point qu'il parvient à prendre le rôle d'un protagoniste.

Casa de pensão est la deuxième partie de la triade des romans du cycle, écrit après une interruption destinée à l'écriture des romans feuilletons romantiques.

Écrit à la troisième personne, *Casa de Pensão* commence avec l'arrivée du jeune garçon du Maranhão, Amâncio, à Rio de Janeiro, pour étudier la

Médecine. Amâncio cherche Luís Campos, un commerçant, compagnon de son père, qui lui offre une chambre chez lui. Campos est marié avec D. Maria Hortênsia. Bien que ce soit plus économique, Amâncio n'est pas content de rester chez Campos parce qu'il voulait s'amuser dans la Capitale et connaître les femmes.

À propos du passé d'Amâncio, l'auteur raconte qu'il était d'habitude frappé par son père lorsqu'il était enfant et qu'il avait une apparence très fragile. Un épisode déterminant dans la formation de sa personnalité s'est déroulé. À l'école, Amâncio essayait d'habitude de se délivrer de la répression familiale à travers un comportement agressif. Une fois, après avoir été offensé, il a agressé un collègue. Son professeur l'a frappé et a ordonné au collègue de faire de même. Amâncio n'a pas accepté la punition et a discuté avec le professeur. Ensuite, il a subi une punition de son père, qui a appuyé son professeur. Amâncio est donc devenu lâche et dissimulateur.

À Rio de Janeiro, Amâncio ressentait une certaine solitude jusqu'au jour où il rencontre un collègue du Maranhão, Paiva Rocha, qui l'invite à dîner dans l'Hôtel des princes, avec Salustiano Simões et João Coqueiro. Amâncio est émerveillé devant la vie de la Cour. Il paye le repas pour tous. A la fin du dîner, João Coqueiro invite Amâncio à lui rendre visite. Ensuite, Amâncio est entraîné, soûlé, par Paiva Rocha, dans la pension de famille publique des étudiants où il passe la nuit.

João Coqueiro était descendant, du côté de sa mère, d'une famille de grands propriétaires terriens. Elle s'était mariée avec un noble portugais libertin et violent qui frappait d'habitude son fils, en l'obligeant à manger et à boire du vin pour le transformer en un homme adulte. Après la mort de son père, sa mère établit une pension de famille. Elle meurt peu après. João Coqueiro et Amélia, sa sœur, vont habiter chez une amie de la famille, Mme

Brizard, une femme de 50 ans. Par la suite, João Coqueiro et Mme. Brizard décident de se marier et de rétablir la pension de famille de la mère de João Coqueiro.

João Coqueiro, après avoir fait connaissance avec Amâncio, commente avec sa femme qu'il a trouvé un mari pour sa sœur qui a déjà 23 ans. Ensuite, Amâncio connaît la famille de João Coqueiro, les enfants de Mme. Brizard, César et Nini. Celle-ci est une détraquée. Amâncio décide d'accepter l'invitation et, ensuite, il y loge tandis que Mme. Brizard et Amélia élaborent une stratégie de séduction.

Lúcia, l'autre habitante de la pension de famille, séduit Amâncio en raison de sa fortune. Amâncio finit par abandonner les études et le regrette. Il tombe malade de la variole. Les pensionnaires quittent la pension de famille et Lúcia se rapproche d'Amâncio, ce qui enrage João Coqueiro et sa femme. En essayant de se débarrasser de Lúcia, le couple exige le paiement des loyers mais Lucia obtient l'argent avec Amâncio. Amâncio tente de séduire Lúcia qui exige une relation stable. Lúcia et son mari quittent la pension de famille, après avoir averti Amâncio sur la stratégie de João Coqueiro.

Par la suite, Amélia s'occupe d'Amâncio qui est encore malade. Comme la pension de famille n'a presque plus de pensionnaires, c'est Amâncio qui soutient la famille Coqueiro. Amâncio, Mme Brizard, João Coqueiro et Amélia déménagent à Santa Teresa afin qu'Amâncio se rétablisse. Celui-ci a des rapports sexuels avec Amélia, sans aucune opposition de son frère.

Amâncio perd son père et reçoit sa partie d'héritage. En profitant de la situation, Amélia demande une nouvelle maison à Amâncio. Au début, il refuse, mais après, il cède. À cette époque, Amâncio réussit les examens de la première année du cours de Médecine, sans aucun effort de sa part.

D. Ângela écrit à Amâncio en demandant son retour au Maranhão mais Amélia le retient, en exigeant la réalisation de leur mariage. Amâncio s'y refuse et écrit une lettre amoureuse à D. Hortênsia, qu'Amélia et son frère rencontrent. Durant une discussion avec Amélia, Amâncio offense sa famille et planifie une fuite.

Au moment de son départ pour le Maranhão, Amâncio est arrêté sur le quai par la police, accusé par João Coqueiro d'avoir violé sa soeur.

En dépit des faux témoignages, Amâncio est absous du crime. João Coqueiro est insulté par les étudiants qui lui reprochent d'être un exploiteur sans scrupules. Désespéré, João Coqueiro assassine Amâncio dans une chambre d'hôtel. Ironiquement, la foule qui appuyait Amâncio pendant le déroulement du procès judiciaire finit par légitimer et applaudir le crime de João Coqueiro.

Le roman s'achève avec l'arrivée de D. Ângela à Rio de Janeiro où elle découvre la mort de son fils par le moyen d'une photographie de son cadavre placée dans la vitrine d'un magasin.

1.2 - Rio de Janeiro au XIXème siècle

La pension de famille doit être analysée à partir du point de vue de quelqu'un qui l'a vu surgir - Aluísio Azevedo - qui, à la manière naturaliste, visait à rendre compte des phénomènes sociaux de son temps. Ainsi, nous allons d'abord reconstituer brièvement le processus de surgissement des pensions de famille pour mieux comprendre les représentations de la ville et les attitudes envers la modernité chez Aluísio Azevedo.

Le processus d'urbanisation à Rio de Janeiro avait été déclenché par l'arrivée de D. João VI et de la Cour portugaise, qui a transformé une ville

coloniale, encore petite, arabe, en capitale de l'Empire portugais. Il commence un processus d'eupérisation de la Cour et de quelques villes brésiliennes qui va perdurer pendant tout le XIX^{ème} siècle.

Par conséquent, les “gelosias” et “muxarabis” arabes sont interdits par la loi municipale en 1811. Il y a eu aussi un effort constant d'élaborer les règlements municipaux concernant les rues, les places et les maisons. Nous constatons déjà le souci du pouvoir public de la santé publique dans la création des cimetières, comme celui de la plage de São Cristovão, en 1839.

Graduellement, on remplace l'ancienne maison coloniale, patriarcale⁵²⁴, à la façade maure, avec des écuries, "senzalas" et celliers par des "sobrados" moins grands⁵²⁵, plus européens. Les fenêtres et les balcons ont été introduits, ce qui met en évidence un mouvement d'ouverture vers l'espace extérieur, sous l'influence d'une sociabilité plus mondaine, qui débordait le cadre étroit de la famille, la seule référence de la société carioca, sous l'égide du pouvoir patriarcal.

Ayant mis en place l'État portugais, D.João VI fait multiplier les bâtiments et les monuments publics personnifiant les fonctions et les valeurs de la monarchie de Bragança. D'où la multiplication des édifices tels que L'Arsenal de Guerre, la Bibliothèque Nationale, la Maison de la monnaie.

⁵²⁴ L'ancienne maison coloniale était caractérisée par le vestibule, la sellerie, l'écurie, l'entrepôt, la chambre pour les esclaves, situés au rez-de-chaussée. Au premier étage, étaient placés la salle, la chambre des hommes, les alcôves, le long couloir, la bibliothèque, les chambres de la famille, la salle à manger, la cuisine, la chambre pour les noirs domestiques, la "copa". Sur ce point, voir J.M. C. França. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista* : escritores dos países de língua portuguesa. v. 17. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999). Gilberto Freyre ajoute encore des commentaires à propos de la petitesse, et de l'allure de couvent des jardins internes qui servaient à protéger la maison de la chaleur, des voleurs, des gamins vagabonds.

⁵²⁵ Il faut encore mettre en lumière la continuité relative entre la « casa-grande » des seigneurs de terres et le « sobrado » au XIX^{ème} siècle : " daí poder falar-se da casa-grande no Brasil não só como o centro de um sistema rural de economia e de família, mas como um tipo de habitação patriarcal que existiu, modificado, nas imediações das cidades (chácaras, casas de sítio, casas assombradas), ou mesmo dentro delas e à beira do mar." (Gilberto Freyre. *Sobrados e mocambos : decadência no patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Lisboa : Livros do Brasil, v. 1, s/d, p.234). À ce « sobrado » encore rustre, et aux grandes dimensions, suit le "sobrado" moins grand, depuis l'arrivée de D.João VI.

En conséquence, depuis l'arrivée de la mission artistique française, l'École de Beaux Arts de l'Amérique a été fondée en comptant sur la participation active de Grandjean de Montigny et de Jean Baptiste Debret : "é a partir desta presença francesa no Rio que se estruturarão as primeiras tensões em torno da cidade que crescia e que se expressava entre a formação destes agentes e o que se poderia chamar de herança cultural americana."⁵²⁶

Cette européisation a favorisé la propagation d'une nouvelle forme d'existence privée, ouverte vers l'espace extérieur de la ville qui s'élargit de plus en plus en ce qui concerne la sphère économique, à travers l'augmentation des activités de commerce, de manufacture et de loisir, à travers la mise en place des confiseries, des cafés et des restaurants, situés parfois dans les hôtels. Sous l'influence française, le "Passeio Público" a subi plusieurs réformes du 1841 à 1853 alors que la galeria Geolas allant de la rue de l'Ouvidor à la rue de l'Ourives, s'inspirait des Passages de Paris. C'étaient des espaces propices à la flânerie, utilisés par les promeneurs venus du "passeio público" ou du *Jockey Club*.

À la transformation de la ville correspondait une nouvelle sociabilité et des expériences sociales encore inconnues. Le théâtre devient le lieu principal de la convivialité, perçu comme le lieu par excellence de manifestation du statut social. En même temps, les distances sociales augmentent en s'opposant à la promiscuité typique de la période coloniale.⁵²⁷

⁵²⁶ Sandra Jatahy Pesavento. *Op. cit.* p.166.

⁵²⁷ "Não só aos negros de pé no chão - grandes pés, chatos e esparramados [...] como aos próprios caixeiros de chinelos de tapete e cabelo cortado à escovinha, e até aos portugueses gordos de tamanco e cara rapada, estavam fechados aqueles jardins e passeios chamados públicos, aquelas calçadas de ruas nobres, por onde os homens de posição, senhores de barba fechada ou de suíças, de botinas de bico fino, de cartola, de gravata, ostentavam todas essas insígnias de raça superior." (Gilberto Freyre. *Op. cit.* p.10) La seule exception à cette différenciation et segmentation de la vie urbaine étaient les moments de fête religieuse ou profane qui rassemblaient tous les groupes sociaux.

La situation de la ville a été remise en question et les élites ont défendu l'adoption de mesures de sécurité, de transport, d'hygiène, de logement et d'éclairage. En conséquence, en 1874, un plan global de réforme urbaine de la ville a été élaboré, auquel a participé Pereira Passos, un urbaniste qui jouera un rôle important dans la réforme réalisée à Rio de Janeiro, de 1902 à 1906. Dans les années 1870, le Campo de Santana est devenu une pâle copie du *Bois de Bologne* - l'oeuvre du paysagiste français Glaziou. Quelques années plus tard, ces initiatives de civiliser Rio de Janeiro ont abouti à l'expulsion des classes populaires et de leurs manifestations culturelles du centre et de la zone sud de la ville. Nous citons, par exemple, la destruction du « cortiço » proche de la voie de chemin de fer Pedro II ordonnée par le maire Barata Ribeiro en 1893 où habitaient 4600 ou 2000 personnes, selon les témoignages de l'époque.

Ces tentatives successives révélaient une crise d'identité de Rio de Janeiro et de l'élite nationale en face du sous- développement brésilien par rapport à l'Europe, dont la France était le paradigme. On haïssait la ville réelle des « cortiços », marquée par la forte présence de la culture populaire dans les pratiques sociales urbaines tels les "entrudos" et les processions et par le mélange des races et des classes sociales :

As inversões entre a cidade real e ideal se completam, num processo de negação da identidade colonial. As oposições antitéticas entre novo e velho, progresso e tradição se traduzem numa associação da cidade colonial ao popular e as manifestações da cultura do povo e as sociabilidades presentes junto às camadas subalternas são identificadas como sinônimos de atraso. Suas práticas sociais serão condenadas, enquanto hábitos e costumes, assim como igualmente condenados os espaços que os pobres frequentam (botequins, quiosques) ou os prédios onde moram (cortiços, casa de cômodos). Há uma curiosa operação de 'limpeza' da memória, varrendo-se tudo aquilo que possa evocar o "popular" e o 'antigo', que é preciso superar.⁵²⁸

⁵²⁸ Sandra Jatahy Pesavento. *Op. cit.* p 169.

D'un côté, nous voyons cette nouvelle scène urbaine basée sur l'intervention de l'État et sur la domination sociale du "sobrado", qui était des institutions symbolisant le paradigme d'une sociabilité urbaine plus européenne. Nous y trouvons aussi les classes plus aisées, c'est-à-dire, la petite-bourgeoise, les grandes propriétaires terriens, les nouveaux commerçants et les banquiers en expansion depuis l'interdiction du trafic des noirs, en 1851. De l'autre côté, nous découvrons une ville non-officielle, éloignée des modèles urbanistiques européens, celle des noirs libres, des artisans et des ouvriers européens, des petits commerçants, des chiffonniers, des prostituées, des voleurs....

Au début du XIX^{ème} siècle, la population la plus pauvre était concentrée dans le centre d'où elle a été graduellement expulsée par des réformes urbaines successives. Ensuite, elle a déménagé dans les collines du centre ou dans la zone nord. Cette dernière a été occupée grâce à l'élargissement progressif du réseau de transport.⁵²⁹ Ainsi, la Place Onze, depuis 1870, est devenue un quartier populaire, en concentrant une population instable de musiciens, de dockers, de vernisseurs de meubles, de menuisiers et le prolétariat naissant, tous entassés dans les « casas de cômodos » et dans les anciens "sobrados" en décadence, dans les premières "favelas", dont la Providência a été la toute première.⁵³⁰

Il faut souligner le fait que l'absence et la précarité des logements à Rio de Janeiro étaient dues au manque d'investissements nécessaires dans le

⁵²⁹L'expansion urbaine a été causée par l'augmentation progressive des réseaux de transport. Il faut signaler les moments principaux d'élargissement des voies de transport : l'introduction de l'autobus en 1840, avec 4 roues, et une capacité de 20 personnes, par traction animale; le « bonde », introduit en 1862 par le Barão de Mauá, mu également par traction animale, et qui avait une capacité de 30 passagers; le chemin de fer, en 1861, avec le transport des passagers et des marchandises en connexion directe avec le port du Rio de Janeiro, sans couvrir effectivement la zone urbaine.

logement populaire proche au lieu du travail du peuple carioca, le centre de la ville. D'où le surgissement de plusieurs types d'habitations collectives tels que les "cortiços" ou "estalagens", les "avenidas", les "casas de cômodos", les "vilas" ouvrières et les "favelas".⁵³¹

Le centre de la ville était donc devenu un marché de travail et de consommation, en s'opposant, en termes géographiques et sociaux, à la région où habitaient les classes aisées : la "freguesia" du Engenho Velho, São Cristovão; la zone Sud - Laranjeiras, Lagoa, Flamengo...⁵³²

La domination sociale du "sobrado" c'est-à-dire, du pouvoir des propriétaires terriens de la Vallée du Paraíba, finit par être mise en échec depuis 1851 en raison de l'interdiction du trafic des noirs et de la crise de la culture du café. Au lieu de cette élite, émergeaient des nouvelles couches sociales proprement modernes : les banquiers, les spéculateurs, les grands commerçants. Le pouvoir de l'État a aussi augmenté, en se manifestant une tendance progressive de centralisation administrative, judiciaire, fiscale, policière, ce qui a atténué le pouvoir des seigneurs des terres. Le "sobrado" en tant que manifestation urbaine, architectonique de l'hégémonie du propriétaire terrien de la Vallée du Paraíba et du sucre est déjà en déclin en 1870.

Le "sobrado" n'est plus la résidence des seigneurs d'esclaves et de terres et finit par abriter des bordels, des édifices publics, des établissements commerciaux et les pensions de famille. Cette dernière forme de logement

⁵³⁰La "freguesia" de Santana, par exemple, très peuplée, rassemblait les activités d'artisanat, de manufactures et de commerce du "varejo". On cite le cas de Santa Rita, São José, Santo Antônio, Glória.

⁵³¹En 1869, il y avait 642 "cortiços" alors qu'en 1888 il y avait 1331 "cortiços" à Rio de Janeiro. (L.A Carvalho. *Contribuição ao estudo das habitações populares*. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de cultura, Departamento Geral da Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995).

⁵³²Já em meados do século, a cidade do Rio de Janeiro apresentava uma transformação acentuada em sua estrutura espacial. Se inicialmente o estabelecimento das classes mais abastadas a partir do Centro da cidade ligava-se à riqueza originada pelo café, mais tarde, quando o estabelecimento das 1^o vias e as obras do aterro abria novas perspectivas de moradia, incorporados novos sítios ao centro urbano, essas mesmas classes aos poucos iriam-se deslocar em direção a novas áreas periféricas do Centro. Finalmente, em um terceiro

urbain est donc perçue par Aluísio Azevedo comme un symbole du nouvel ordre social et urbain qui vient d'apparaître sous l'égide du capitalisme....⁵³³

Il faut souligner le fait que ces transformations de Rio de Janeiro étaient provoquées par les processus de modernisation sociale en cours, ce qui a tellement attiré l'attention d'Aluísio Azevedo au point de choisir la pension de famille comme le microcosme central de son roman. En fait, l'auteur l'a considérée comme une forme collective de logement typique du Rio de Janeiro de l'époque, comme un sous-produit évident du déclin des patriarches du café de la Vallée du Paraíba et du sucre...

Aluísio Azevedo a donc montré, à travers les péripéties d'Amâncio dans les pensions de famille, le caractère pourri, corrompu, de la commercialisation des relations sociales et de la culture mises en oeuvre à Rio de Janeiro et au Brésil à l'époque, sous l'influence du capitalisme naissant. C'est ce que nous verrons par la suite, dans la partie destinée à l'analyse des types de logement.

momento, haveria uma expansão rumo às áreas mais ao sul que se apresentando como a localização de chácaras de fim de semana, transformavam-se agora em zona de residência permanente."(*Ibid.* p 129).

⁵³³ "Aqui apenas desejamos deixar anotado o facto de que, tendo o sobrado sucedido à casa-grande como expressão do domínio do sistema patriacal sobre a paisagem brasileira, ao declínio ou ao enfraquecimento desse domínio correspondeu, além do aumento de casas térreas médias em que se foi fragmentando muita família antiga e opulenta da casa-grande e de sobrado ou à qual foi se elevando, pela perícia mecânica, muito mulato ou negro livre - a degradação de antigas residências senhoriais em habitações colectivas - cortiços, prostíbulos, pensões, hotéis, asilos, etc. - ou sua transformação e descaracterização em sedes de repartições públicas, legações, consulados, clubes, jornais, sanatórios, lojas maçônicas, teatros, aramazéns, etc."(Gilberto Freyre. *Op. cit.* p.33).

Chapitre 2 - Les représentations de la ville dans *Casa de Pensão*

2.1 - Les modèles de formation de la subjectivité mis en oeuvre à Rio de Janeiro

2.1.1 - Le "sobrado" portugais et son modèle de formation de subjectivité

Le premier type d'habitation qui apparaît dans *Casa de pensão* est l'ancien « sobrado » colonial transformé en un établissement commercial par un portugais, Campos.

Gilberto Freyre présente le grand « sobrado » comme le genre d'habitation typique du commerçant portugais qui monopolisait le commerce à Rio de Janeiro à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, ce qui explique les attitudes anti-portugais très répandues au Brésil à l'époque, y compris celles de Aluísio Azevedo, qui a écrit deux romans d'évidente inspiration anti-lusophone : *O Mulato* et *O Cortiço*, avec plusieurs points en commun avec *Casa de Pensão*.

En fait, dans *O Mulato*, Aluísio Azevedo a élaboré un roman pour attaquer São Luís, sa ville natale, essentiellement portugaise... São Luís est donc son principal personnage esquissé à partir d'une myriade de prêtres, de vieilles commères, de caissiers afin d'analyser de près l'un des problèmes nationaux, à savoir, l'influence culturelle portugaise. Aluísio Azevedo caractérise donc São Luís comme une ville commerciale dans des pages qui expriment bien l'obsession d'enrichissement du portugais dans le pays, un sujet qui sera détaillé dans *O Cortiço* :

viam-se deslizar pela praça os imponentes e monstruosos abdomens de capitalistas, gotejando suor por debaixo do chapéu de pêlo; risinhos de proteção, bocas sem bigodes dilatadas pelo calor, perninhas espertas e seradas na calça de brim de Hamburgo.⁵³⁴

Ainsi, São Luís est dominé par ces figures monstrueuses, prédatrices du commerçant portugais.⁵³⁵

Le Largo do Comércio est considéré comme l'axe principal de la ville vers lequel convergent la plupart des rues et des places. Ainsi, São Luís est présenté comme une ville capitaliste par excellence où même les fêtes religieuses, populaires expriment les valeurs mercantiles :

Não há criança que nesta tarde, não tenha a sua pratinha amarrada na ponta do lenço. Aparecem cédulas gordas, as moedas amarelas; troca-se dinheiro; queimam-se charutos caros, no bazar (há um bazar) as prendas sobem a um preço escandaloso ! Digo-lhe mais : nesse dia não há homem, por mais pichelingue, que não gaste seu bocado nos leilões, nas barracas, nos tabuleiros de doce ou nas casas de sorte; nem há mulher, senhora ou moça-dama, que não arrote grandeza, pelo menos seu vestidinho novo de popeline.⁵³⁶

Selon Gilberto Freyre, c'était une situation relativement généralisée dans le pays à l'époque car les portugais monopolisaient plusieurs espèces de commerce :

Quase todas as tavernas, padarias e lojas situadas nas 'principais ruas', ao contrário das dos brasileiros, colocadas em 'becos tapados', 'travessas', 'camboas', e instaladas em casebres, em contraste com os vastos sobrados nos quais acabavam

⁵³⁴ Aluísio Azevedo. *O Mulato*. Rio de Janeiro : Editora Kick, S/d, p. 19.

⁵³⁵ Sur ce point, il faut ajouter que ce São Luís du XIX^{ème} siècle était un sous-produit historique de la politique économique mise en place par D.José I (1750-1777), qui a créé la Compagnie Générale du Grão-Pará et du Maranhão (1755-1777), ce qui a changé complètement le Maranhão et sa capitale, São Luís : " apoiada na expansão da agricultura com o braço escravo, desenvolveu o comércio do algodão, arroz, couro...Notadamente com o algodão, que se prolongou no transcorrer de todo o século XIX, promovendo intenso desenvolvimento num primeiro momento, quando a cidade alcança expressão na economia brasileira e passa a absorver reformas 'mais arrojadas.'"(S Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho. *Urbanidade do sobrado : um estudo sobre a arquitetura de sobrado de São Luís* : São Paulo, Hucitec, 2006, p. 58). Au cours du XIX^{ème} siècle, São Luís devient l'une des villes les plus importantes du pays, divisée par les rivalités entre les commerçants portugais et les brésiliens pauvres.

⁵³⁶ Aluísio Azevedo.*Op. cit.* p. 92.

espalhadas as mercadorias dos portugueses prósperos, moradores com seus caixeiros nos andares mais altos dessas fortalezas comerciais.⁵³⁷

Dans *Casa de pensão*, le personnage portugais le plus important dans la trame du roman est le commerçant Campos dont la maison est décrite comme

Um desses casarões do tempo antigo, quadrados e sem gosto, cujo ar severo e recolhido está a dizer no seu silêncio os rigores do velho comércio português. Compunha-se do vasto armazém ao rés-do-chão, e mais dois andares; no primeiro dos quais estava o escritório e à noite aboletavam-se os caixeiros, e no segundo morava o negociante com a mulher - D. Maria Hortênsia e uma cunhada - D. Carlotinha.⁵³⁸

Aluísio Azevedo y élabore des associations sémantiques et métaphoriques à propos du caractère portugais qui seront aussi répétées dans *O Cortiço* : la tristesse, la sévérité, l'intégrité⁵³⁹. Il faut rappeler que Aluísio Azevedo utilise toujours des procédés descriptifs propres à l'art du réel selon lesquels la personnalité, l'apparence physique et l'habitation du portugais Campos sont coextensives.⁵⁴⁰.

Dans *O Cortiço*, il y a même une réélaboration complexe du mythe fondateur romantique qui met en lumière les origines de la nationalité

⁵³⁷ Gilberto Freyre. *Op. cit.* p.300.

⁵³⁸ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão*. São Paulo : Editora Escala, s/d, p. 17.

⁵³⁹ Leonardo Mendes. *Op. cit.*

⁵⁴⁰ "Le texte réaliste se caractérisera donc par une forte redondance et prévisibilité des contenus. Par exemple, le personnage présuppose :

a) la description de sa sphère d'activité (milieu socio- professionnel);

b) la description de son local d'activité (le prêtre sera décrit dans son église; le charcutier dans sa charcuterie, etc.);

c) la description de son local d'activité professionnelle elle-même (le charcutier sera décrit dans sa charcuterie fabriquant son boudin; le prêtre dans son église disant la messe);

Ces actes, ces pseudo- fonctions sont toujours réductibles à une qualification permanente du personnage; ils ne font que l'illustrer comme rôle social, et la tranche descriptive ne fait que décliner, déployer *in praesentia* le paradigme virtuel des actes professionnels ordonnancés du personnage, ou le paradigme virtuel des parties d'un tout, des objets présents dans un décor [...] d'où la métonymie (Jakobson) comme figure obsédante et figure-clé; l'espace réaliste est un espace emboîté, arborescent (l'arbre généalogique). Pour les discours réalistes, un objet (ou un personnage) sera donc essentiellement :

- une somme d'occurrences énumérables (ses parties);

brésilienne. Selon Leonardo Mendes⁵⁴¹, cet aspect préfigure la version anthropophagique moderniste puisque le romancier abandonne la polarité entre les Brésiliens et les Européens et défend la thèse de l'absorption par le Brésil, symbolisé par Rita Baiana, de l'Europe, matérialisée par le Portugais Jerônimo. À la fin du roman, grâce à la relation amoureuse et sexuelle avec Rita Baiana et à la nourriture brésilienne, Jerônimo achève un processus de transmutation sensorielle et affective, par lequel il incorpore la "brésilianité".

Dans *O Cortiço*, nous retrouvons d'une façon plus nette et nuancée la même opposition, présente dans *Casa de pensão*, entre le Portugal et le Brésil, selon laquelle le Portugal s'identifie à la musique mélancolique, au fado, à la tristesse, à la vieillesse, à l'ordre, à la discipline, à la raison tandis que le Brésil symbolise une sorte de paradis infernal, sous l'empire des sens, de l'affectivité, de la violence...

Bien qu'il soit né au Brésil⁵⁴², Campos incarne un type achevé mais positif de portugais parce qu'il est vertueux, généreux avec ses employés, ascétique et essaye d'être un libre-penseur.

Ces aspects montrent que la lusophobie d'Aluísio Azevedo y est plus nuancée parce que, dans cette oeuvre, Campos est le personnage le plus intègre du roman, trompé par les Brésiliens tels que Amâncio et Hortênsia, sa propre femme. Il faut encore ajouter que Campos ne devient jamais un

b) appartient à un réseau endogène (tel meuble fait partie d'un décor plus vaste qui le contient.) (Philippe Hamon. "Un discours contraint". In. : R.Barthes; L.Bersani; P.Hamon; M. Riffaterre; I.Watt. *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 146.)

⁵⁴¹ "A inversão, que a literatura cria para além da História, significa que Aluísio Azevedo não deseja vitimizar o Brasil; significa que ele não deseja higienizar o passado, e que o presente e o futuro se darão sem ressentimentos, ainda que, talvez, não completamente felizes. O fato de que Rita é a violadora da virgindade simbólica de Jerônimo aponta para a confiança do autor nos valores que ela sintetiza, de certa forma, afirmando pré-modernisticamente, como Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico que 'antes de os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.'" (Leonardo Mendes. *Op. cit.* p. 77-78.).

⁵⁴² Le parcours du portugais Campos est décrit dans *Casa de Pensão*. Comme il est parti de Maranhão pour Rio de Janeiro, sous la protection du père d'Amâncio, il va essayer d'aider Amâncio, dans son adaptation à la vie mondaine de la Cour.

brésilien, comme Jerônimo dans *O Cortiço*....Nous supposons que la lusophobie d'Aluísio Azevedo qui se manifeste plutôt dans le rejet du monopole portugais du commerce carioca n'était au fond qu'une critique modérée faite à la mélancolie, à l'austérité, à la rationalité et à la répression des instincts propres à la culture portugaise. En revanche, l'auteur blâme la superficialité, la vénalité et l'exubérance sexuelle et affective excessive des brésiliens.

Ainsi, il est clair que, chez lui, le refus de la culture portugaise n'est pas associé à la célébration de la culture brésilienne. Nous devons souligner encore que cette critique de l'héritage culturel portugais est plus importante chez Aluísio Azevedo que l'opposition entre la province et la Capitale, entre la campagne et la ville qu'on retrouve le plus souvent dans le naturalisme brésilien.⁵⁴³

Nous rechercherons en vain de telles oppositions dans *Casa de Pensão*, un roman centré sur les mésaventures d'un jeune homme du Maranhão dans la Cour, dont le dénouement est son assassinat. Comme dans *O Cortiço*, la polarité rehaussée est celle entre le Brésil et ses problèmes, l'un desquels était l'héritage portugais. D'où l'inexistence, chez Aluísio Azevedo, de l'opposition entre la Capitale et la province, entre la Ville et la Campagne. Cet auteur voulait donc remettre en question ces plaies nationales : la modernisation sociale détournée et l'héritage culturel lusitanien, c'est-à-dire, respectivement

⁵⁴³ La seule exception chez Aluísio Azevedo est *O Coruja*, dont le récit se déroule dans une petite ville de Minas Gerais, dans un pensionnat à la Cour à travers les péripéties de deux copains, André (le "Coruja") et Teobaldo - complètement différents mais unis par l'amitié et par la pauvreté. C'est dans la ferme du père de Teobaldo, que le Coruja exprime ses sentiments les plus sublimes et purs, selon le goût romantique : " Nunca se julgou assim tão feliz. Todas aquelas vozes da natureza, todo aquele aspecto tranquilo das matas e montanhas, tudo o fascinava secretamente, como se tivera nascido ali, entre aquelas coisas tão calmas, tão boas, tão comunicativas."⁵⁴³ (Aluísio Azevedo. *O Coruja*. Disponible sur: www.dominiopublico.gov.br. p. 21).

le futur et le passé, qui empêchent les possibilités de progrès du pays. Nous reviendrons sur ce point plus loin.

Chez Aluísio Azevedo, à ce « sobrado » ancien, portugais, commercial ou non, correspond un modèle de formation de subjectivité, c'est-à-dire, des manières de modelage, de structuration du moi mises en place dans les contextes sociaux spécifiques, à partir d'une vision de société implicite de l'écrivain.⁵⁴⁴ Nous supposons qu'il y a, dans *Casa de Pensão*, des catégories socio-topologiques concernant les espaces sociaux qui expliquent les schèmes des valeurs éthiques, politiques, esthétiques, de sensibilité et d'action des personnages.⁵⁴⁵

En somme, nous retrouvons souvent, chez les naturalistes brésiliens, la manifestation de ce que nous pouvons appeler le modèle de formation de subjectivité mis en œuvre dans la ville et dans la campagne qui est, au fond, une sorte de pédagogie, surprenante dans un roman de formation à l'envers. De fait, au lieu de décrire un parcours ascensionnel de ces jeunes gens traversant des obstacles nombreux pour atteindre une sorte de sagesse, la connaissance de soi-même et du monde, comme le roman de formation, dans *Casa de Pensão*, Aluísio Azevedo élabore une pédagogie négative. Tout en démontrant les effets funestes d'un modèle déformé d'éducation, il dénonce les conditions écologiques et sociales adverses au progrès du pays...

Cet aspect n'a pas été remarqué par la critique spécialisée, à savoir, la présence d'une pédagogie négative dans le naturalisme brésilien dont *Casa de Pensão* constitue un exemple, attachée à la recherche de l'identité brésilienne, héritée du Romantisme. Dans cette perspective, il s'agissait, pour Aluísio

⁵⁴⁴À propos de l'analyse, dans la littérature brésilienne, des divers modèles de subjectivité, voir : Beatriz Jaguaribe. *Fins de século : cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

⁵⁴⁵Sur ce point, voir Roberto da Matta. *A casa & a rua : espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

Azevedo, de démontrer les plus grands problèmes nationaux, provoqués par la mise en oeuvre d'un mauvais modèle d'éducation déployé dans la famille, dans l'école, dans les nouvelles formes d'habitation urbaine. Dans *Casa de pensão*, ce modèle négatif était souvent celui des descendants des portugais, le noyau de la nationalité brésilienne. Nous constatons encore l'existence d'autres modèles, tels que la pédagogie négative des femmes et celui de la pension de famille, mis en oeuvre par les processus de modernisation sociale en cours dans les villes.

Il faut signaler encore qu'il y a, dans *Casa de Pensão*, la description de plusieurs modèles urbains de formation de subjectivité parce que le « sobrado » portugais et le « sobrado » - pension de famille sont des types d'habitation typiquement urbains, fonctionnant, dans le roman, comme des pièces d'un mosaïque dont l'ensemble révèle les diverses facettes du Rio de Janeiro de l'époque, à la fois provincial et cosmopolite, imprégné par la tradition et par la modernité.

Dans ce sens, nous considérons que l'auteur caractérise les diverses formes de production du sujet dans la ville, en essayant de généraliser ses conclusions pour éclairer la façon d'être de la société brésilienne. Pour cette raison, nous trouvons, dans *Casa de pensão*, des analyses détaillées du « sobrado » portugais du Maranhão et du Rio de Janeiro, pour mettre en lumière un modèle d'éducation lusitanienne, sévère, voire ascétique, omniprésent au Brésil, fondé sur la dyade du père portugais autoritaire et de la mère brésilienne complaisante.

D'autres modèles de formation de subjectivité sont typiquement urbains. Nous prenons l'exemple de l'éducation féminine et scolaire puisque les écoles étaient concentrées dans les villes et capitales des provinces au XIX^{ème} siècle.

En somme, Aluísio Azevedo esquisse, dans l'imaginaire urbain de *Casa de pensão*, une ville symbolique plurielle à partir des coordonnées socio-culturelles de Rio de Janeiro, une grande ville qui était déjà capable de fragmenter et de pluraliser plusieurs cartes cognitives et identitaires⁵⁴⁶.

Nous avons donc caractérisé la topologie urbaine de l'imaginaire dans *Casa de Pensão* en dépassant l'élaboration d'un simple inventaire des paysages urbains et des intérieurs domestiques. C'est la seule manière de saisir les attitudes des écrivains envers la modernité sociale en expansion dans le Rio de Janeiro de la fin du XIX^{ème} siècle, une modernité tropicale, hybride, très singulière...

Il faut souligner le fait que l'auteur préfère la représentation de l'espace privé, ce que nous retrouvons dans d'autres oeuvres. Dans *O Mulato*, par exemple, Aluísio Azevedo critique le commerçant portugais, Manoel Pescada, en montrant ses plaies domestiques, à l'intérieur des sobrados, au lieu de le suivre dans la rue, dans ses affaires commerciales. C'est dans le sobrado qu'ont lieu les "saraus"⁵⁴⁷ où sont mis en évidence les comportements vénaux et racistes de l'élite portugaise à São Luís : les soeurs Sarmiento, la tante veuve, toutes mesquines et bavardes, et bien d'autres personnages malicieux et de mauvais caractère.

Dans *Casa de Pensão*, l'abordage du modèle de formation de subjectivité portugais se manifeste donc plusieurs fois dans les espaces privés. Dans le « sobrado » où habite Campos, il n'y a pas d'enfants. En conséquence, Aluísio Azevedo n'y manifeste pas son rejet des formes d'éducation en vigueur au Brésil à l'époque. La principale analyse de cet aspect apparaît lors de la description élaborée à propos de l'éducation d'Amâncio au Maranhão, qui se

⁵⁴⁶Beatriz Jaguaribe.*Op. cit.* p.35.

⁵⁴⁷ Les "saraus" étaient des réunions sociales qui se déroulaient dans les maisons de famille petites-bourgeoises et bourgeoises dans lesquels l'on chantait et jouait du piano au Brésil du XIX^{ème} siècle.

déroule dans un austère « sobrado » portugais... Pour Aluísio Azevedo, cette formation, diffusée dans tout le pays, mise en œuvre dans un ancien « sobrado » portugais, était un obstacle au développement national. En fait, ce genre d'éducation était tellement répandu qu'il ignorait les clivages régionaux, les caractéristiques propres à la ville et à la campagne. Cette forme d'éducation déployée dans la famille, sous l'égide de la culture portugaise, favorisait le surgissement des traits négatifs de personnalité tels que la lâcheté, le sadisme, la lascivité, l'égoïsme, la paresse, le manque d'intérêt pour les études, entre autres.

Les origines de telles distorsions du développement moral étaient en partie liées à l'organisation de la famille brésilienne, marquée par l'influence des mères permissives et par des pères autoritaires et sévères.

Le modèle de formation de subjectivité propre au « sobrado » portugais se manifeste aussi chez les personnages féminins, maternels exprimant l'élément affectif presque absent dans le roman. Les femmes y mettent en œuvre une forme d'éducation permissive valorisant excessivement le petit garçon au détriment de tous, comme une manière d'atténuer l'autoritarisme paternel. Nous citons le cas de la mère et de la grand-mère d'Amâncio et de la mère de João Coqueiro. Ainsi, les petits garçons oscillaient entre la rigueur et la complaisance : "a avó ralhava, mas não podia conter o riso. O netinho era o seu encanto, o fraco da sua velhice; só um pedido daquele diabrete faria suspender o castigo dos negros e desviar do serviço da roça alguns moleques - para ir brincar com o Nhôzinho."⁵⁴⁸

Cette forme d'éducation a donné comme résultat un jeune homme sadique envers les employés, les esclaves et les pauvres en général. Il s'est reproduit donc un modèle culturel d'oppression et de mépris des individus en

situation de subordination, typique de la société patriarcale : "divertia-se em quebrar a pedradas as lamparinas dos santos suspensas na capela, e, às vezes, quando não estava de boa maré, atirava com os pratos nos escravos que serviam a mesa."⁵⁴⁹

Dans le cas d'Amâncio, son père et son professeur imposent une pédagogie de la peur et stimulent la crainte et la lâcheté, ce qui a engendré des attitudes de dissimulation et de haine par rapport à toutes les personnes. En réalité, dans *Casa de Pensão*, la relation avec le père est généralisée à toutes les formes de rapports sociaux, en rendant Amâncio incapable d'avoir des sentiments sincères dans l'amitié et dans l'amour : "assim sucede sempre aos filhos educados à portuguesa cujos pais como que sentem vexame de lhes patentear o seu amor."⁵⁵⁰ Pour n'avoir pas établi une relation d'amour avec son père, le jeune Amâncio ne va que développer des rapports affectifs superficiels avec les autres.

C'est ce que nous constatons dans cet extrait du roman où Aluísio Azevedo parle des implications de ce trait de l'éducation masculine portugaise dans la formation morale :

Vasconcelos nem ao menos o tratava por tu; nunca lhe der a beijar a mão ou a face; nunca lhe abrira, enfim, o coração, quando ainda estava ainda brando e maleável, para depor aí as sementes de ternura que desabrochariam mais tarde produzindo os bons sentimentos do homem [...] como exigir dedicação, heroísmo, coragem, energia, entusiasmo e honra, se nenhuma destas coisas lhe inocularam em tempo o germe necessário?⁵⁵¹

À partir de là, Aluísio Azevedo décrit minutieusement la déformation graduelle du caractère d'Amâncio, ce qui n'est pas gratuit dans le roman. Au

⁵⁴⁸ Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 27.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p.27.

⁵⁵⁰ *Ibid.* p.129.

⁵⁵¹ *Ibid.* p.128.

contraire, cette mise en relief de l'aspect éducationnel est l'élément fondamental du récit naturaliste, lié à une recherche du caractère national...

Ainsi, Aluísio Azevedo décrit l'épisode du conflit d'Amâncio avec un collègue à l'école, qui avait insulté sa mère. Sa réaction était donc juste mais il a été puni d'une façon humiliante et cruelle, par son professeur et par son père. Son père oblige à rester à genoux devant tout le monde et à demander pardon au professeur et au garçon qui l'avait offensé. L'auteur décrit la transformation d'Amâncio : "Desde este instante, todo o sentimento de justiça e de honra que Amâncio possuía, transformou-se em ódio sistemático pelos seus semelhantes. Ficou fazendo um triste juízo dos homens."⁵⁵²

D'où le surgissement d'un comportement dissimulé, hypocrite :

Amâncio, com medo da bordoadada, fazia-se grave, e cada vez ia-se tornando mais hipócrita e reservado. Sabia afetar seriedade, quando tinha vontade de rir; sabia mostrar-se alegre, quando estava triste; calar-se, quando tinha alguma recriminação a fazer; e, na igreja, ao lado da família, sabia fingir que rezava e sabia aguentar por mais de uma hora a máscara de devoto.⁵⁵³

Sa mère le considérait comme un petit garçon de bon caractère tandis que son père exigeait un comportement austère, sévère, adulte, triste, en répétant la même conception portugaise que nous trouvons dans *O Cortiço* selon laquelle l'éducation idéale doit être triste, monastique et exige la renonciation à l'individualité, au bonheur et aux plaisirs :

e os rebentões da personalidade, e o que pudesse haver de original no seu caráter e na sua inteligência, tudo se foi mirrando e falecendo, como os renovos de uma planta que regassem diariamente com água morna. À mesa devia ter a sisudez de um homem. Se lhe apetecia rir, cantar, conversar, gritavam-lhe logo : 'tenha modo, menino ! Esteja quieto ! Comporte-se !'⁵⁵⁴

⁵⁵² *Ibid.* p. 24.

⁵⁵³ *Ibid.* p.25.

⁵⁵⁴ *Ibid.* p. 25.

L'éducation de João Coqueiro - "Janjão" – dans la Capitale, n'était pas différente parce qu'elle fonctionnait sous l'égide de l'autorité paternelle portugaise, celle du noble Lourenço et de sa mère, une riche héritière dont la fortune était liée au trafic des noirs. Lourenço voulait former un noble en le rendant robuste, courageux en ce qui concerne le corps et l'esprit. Cette éducation aristocratique et militaire, encore médiévale, s'opposait à l'éducation maternelle excessivement protectrice. Lourenço pratiquait cette pédagogie des guerriers, dépourvue de liens affectifs, qui ressemble à celle de Vasconcelos :

e não admitia igualmente que o menino tivesse outra cama que não fosse um enxergão. Não o queria calçado, nem vestido e, em vez de estar ali a babar-se defronte do moleque, seria muito melhor que fosse correr para a chácara."⁵⁵⁵ Il a exigé que l'enfant boive du vin, se promène à cheval et tire, sans résultats parce que celui-ci ne s'intéressait qu'à "a ficar a um canto da sala, entretido a vestir os seus bonecos ou a fazer de cozinheiro."⁵⁵⁶

Lorsque sa soeur Amélia est née, João Coqueiro s'occupait d'elle. Ensuite, il est devenu très religieux, en faisant semblant d'être prêtre.

João Coqueiro, contrairement à Amâncio, est devenu un bon étudiant dans le Collège Pedro II. Ses professeurs "tinham-no em boa estima pelo seu espírito católico, pela docilidade de seu gênio e pelo irrepreensível de sua conduta."⁵⁵⁷ Son père devient fier de lui et fête ses bonnes notes obtenues à l'école.

Il faut souligner les ressemblances entre les deux formes d'éducation lusitanienne décrites dans le roman et qui n'étaient pas gratuites. L'auteur y caractérisait un paradigme négatif de formation de subjectivité influent dans la culture et dans la société brésilienne en produisant des jeunes hommes lâches,

⁵⁵⁵ *Ibid.* p.60.

⁵⁵⁶ *Ibid.* p. 61.

sans intérêt pour l'étude ou pour le travail. En fait, c'est l'influence des mères complaisantes, des pères autoritaires, d'un modèle scolaire autoritaire, sadique, qui ne stimule que la mémorisation qui ont produit ce type dégénéré de brésilien qui empêche le progrès national. Cette hypothèse se base sur l'analyse des aspects les plus fondamentaux de la culture brésilienne à l'époque, marquée par l'influence de la culture portugaise et par la modernisation sociale dégradante.

Bien que ce ne soit pas évident, cette facette de *Casa de pensão* met en lumière les attitudes de Aluísio Azevedo à l'égard de la modernité ainsi que ses représentations de la nationalité. Cet aspect est important car les écrivains naturalistes écrivaient des romans prétendant être à la fois un diagnostic et un programme de réforme de la culture nationale. Cet imaginaire était présent dans leurs représentations de la ville et de la campagne et dans leurs attitudes envers la Modernité. Dans *Casa de pensão*, nous constatons à la fois le rejet de la modernisation sociale, incarnée dans le capitalisme urbain naissant, et de la tradition, manifestée dans les modèles familiaux et scolaires d'éducation portugaise.

Ainsi, Aluísio Azevedo se rapproche d'Eça de Queirós, qui a critiqué plusieurs fois l'éducation portugaise. Nous citons l'exemple de *Os Maias*⁵⁵⁸, où l'auteur a fait des éloges de l'éducation anglaise de Carlos de Maia tandis qu'il critiquait l'éducation féminine et masculine lusitanienne traditionnelle qui n'engendrait que de jeunes filles laides et réprimées et des jeunes hommes lâches.

En réalité, Aluisio Azevedo s'inspire des tendances libérales de la pédagogie moderne en expansion depuis les Lumières, présente dans les

⁵⁵⁷ *Ibid.* p.22.

⁵⁵⁸ Eça de Queirós. *Os Maias*. São Paulo : Editora Martin Claret. 2007.

écoles expérimentales basées sur les idées de Pestalozzi et Fröebel. Il faut souligner le fait qu'il y avait déjà la diffusion des idées de Pestalozzi dans les premières écoles normales, de formation des professeurs, au Brésil dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Pestalozzi était un important précurseur de l'éducation nouvelle, héritière de Jean Jacques Rousseau⁵⁵⁹. Les idées principales de cette tendance pédagogique consistent dans la valorisation des besoins et des intérêts des enfants et de leur liberté, dans la quête de développement de leurs capacités intellectuelles, morales et affectives, dans l'intention de rapprocher l'école de la vie, dans la suppression des distances hiérarchiques entre les adultes et les enfants, entre autres.⁵⁶⁰

Nous concluons que Aluísio Azevedo suit en quelque sorte l'orientation pédagogique de Pestalozzi pour élaborer un diagnostic des principaux problèmes nationaux. Il analyse donc les modèles négatifs d'éducation mis en œuvre dans des contextes sociaux spécifiques, tels que le "sobrado" portugais. Ensuite, l'auteur exprime d'une façon explicite ou implicite la solution des problèmes nationaux à travers la défense d'une pédagogie adéquate.

L'idéal de formation humaine chez Aluísio Azevedo se base sur plusieurs conceptions. En premier lieu, l'auteur croit à la nécessité de considérer les impératifs de la personnalité et de l'âge des jeunes gens. Il défend aussi une pédagogie basée sur l'affectivité et non sur l'autorité. Ce sont des idées propres à l'éducation nouvelle ou la pédagogie active, à la mode à l'époque et qui a eu un fort retentissement jusqu'à nos jours.

En réalité, les conceptions de Walter Benjamin et d'Aluísio Azevedo sur l'enfance et sur l'éducation se rapprochent en raison de l'influence

⁵⁵⁹ L'oeuvre de Fröebel et Pestalozzi est même mentionnée dans *O Coruja*, décrite comme un "sistema baseado em observações psicológicas".(Aluísio Azevedo.c*Op. cit.* p. 58).

⁵⁶⁰ Jean Claude Ruano-Borbalan. "Un siècle d'éducation nouvelle". IN. : Jean Claude Ruano-Borbalan. *Eduquer et former*. Editions Sciences Humaines, Auxerre, 2001.

remarquable, sur les deux auteurs, des conceptions de l'éducation nouvelle : Walter Benjamin a été, dans sa jeunesse, un enthousiaste défenseur des idées de Gustav Wyneken, avec qui il rompt après l'adhésion de celui-ci au nazisme. Aluísio Azevedo cite Pestalozzi et Fröebel et crée dans *O Coruja* un personnage de professeur pestalozzien, le personnage titre.⁵⁶¹

Aluísio Azevedo n'idéalise pas l'enfance, ce qui résulte de la vision du monde naturaliste, scientiste, représentant l'homme et l'enfant comme des êtres motivés par des pulsions. Par exemple, il fait des allusions au sadisme et à l'égoïsme d'Amâncio lorsqu'il était enfant.

Comme Aluísio Azevedo, Walter Benjamin est à contre-courant des pédagogies des Lumières et des ces conceptions idéalisantes de la nature morale de l'enfance :

Pode parecer que o nosso século tenha dado um passo adiante e, longe de querer ver nas crianças pequenos homens ou mulheres, reluta inclusive em aceitá-las como pequenos seres humanos. Deparou-se então com a faceta cruel, grotesca e irascível da natureza infantil. Enquanto cândidos pedagogos permanecem nostálgicos de sonhos rousseauianos, escritores como Joaquim Ringelntz, pintores como Paul Klee, captaram o elemento despótico e desumano das crianças. As crianças são insolentes e alheias ao mundo.⁵⁶²

Cette opinion n'amène pourtant pas Walter Benjamin et Aluísio Azevedo à légitimer les pratiques pédagogiques répressives et l'autoritarisme des adultes. Au contraire, ils proposent une éducation morale originale. Chez Walter Benjamin, la formation des valeurs doit être mise en œuvre par le moyen de l'expérience sociale, communautaire, la seule à favoriser l'apprentissage des mœurs.⁵⁶³ En outre, l'éducation morale ne peut pas être

⁵⁶¹ Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 58.

⁵⁶² Walter Benjamin. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo : Duas Cidades, Ed.34, 2002, p. 86.

⁵⁶³ De imediato, impõe-se a conclusão : uma vez que o processo da educação ética contradiz, por princípio, toda racionalização e esquematização, então ela não pode ter nenhuma afinidade com o ensino didático. Pois

enseignée à travers les disciplines scolaires parce qu'elle est un savoir non - conceptuel, inscrit dans l'ordre de l'expérience personnelle. Aluísio Azevedo propose aussi une éducation morale fondée sur l'affectivité et l'empathie avec les parents qui s'oppose à la pédagogie de la peur, alors hégémonique dans l'éducation familiale et scolaire brésilienne.

Amâncio est le sous-produit de ce genre d'éducation basé sur l'autorité paternelle qui décourage les rapports affectifs afin de maintenir les relations de hiérarchie : "Vasconcelos nunca o puxava para junto de si, nem conversava com ele, o interrogava; e quando a infeliz criança, justamente na idade em que a inteligência se desabotoa, ávida de fecundação, fazia qualquer pergunta, respondiam-lhe com um berro : 'não seja bisbilhoteiro, menino!'"⁵⁶⁴

À la fin du roman, le patriarche Vasconcelos lui a envoyé des lettres pleines de tendresse, après une longue période sans nouvelles. L'auteur signale donc la réaction cynique, ironique de son fils pour démontrer que ces manifestations de l'amour paternel étaient déjà tardives, arrivant à l'heure où le jeune homme n'était plus susceptible d'être influencé par les qualités morales de son père, à savoir, l'austérité, l'amour pour le travail, le sentiment d'honneur. En réalité, selon Aluísio Azevedo, ce sont les attributs moraux caractéristiques de l'immigrant portugais, d'origine paysanne, alors que le noble lusitanien ne s'occupe que du jeu et de la spéculation.

C'est dans *O Coruja* que Aluísio Azevedo explicite mieux ses conceptions pédagogiques, inspirées de Pestalozzi, à travers le personnage

este representa também, por princípio, o instrumento da educação racionalizado [...] o princípio da comunidade estudantil livre e da coletividade ética parece ser aqui de fundamental importância [...] a comunidade ética vivencia sistematicamente a conversão da norma em uma ordem empírica legal. A liberdade é a condição de uma tal vida, pois possibilita ao elemento que é legal a adaptação à norma. Mas apenas por intermédio dessa norma torna-se possível desenvolver o conceito de comunidade. "(*Ibid.* p. 13-15).

⁵⁶⁴ Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 25.

titre, un professeur pestalozzien archétypal toujours en quête d'une pédagogie du cœur :

Era a idéia de montar um colégio seu perfeitamente sua, feito como ele entendia uma casa de educação, um colégio sem castigos corporais, sem terrores; um colégio enfim talhado por sua alma compassiva e casta; um colégio onde as crianças bebessem instrução com a mesma voluptuosidade e com o mesmo gosto com que em pequeninas bebiam o leite materno.⁵⁶⁵

Cette dimension pédagogique du roman naturaliste n'était pas due au hasard. Elle était liée à la vocation de comprendre la société et la culture brésilienne et de résoudre les problèmes nationaux. Dans ce sens, il s'agissait d'analyser le processus de formation du "bacharel" brésilien pour caractériser les aspects fondamentaux, pas trop clairs, de l'élite national, les obstacles au progrès du pays....

En ce qui concerne l'abordage topologique de l'enfance, Aluísio Azevedo se rapproche de Walter Benjamin. Chez Aluísio Azevedo, la critique des modèles de formation est étroitement associée à l'analyse des lieux où ils se développent : le "sobrado" portugais, le "sobrado" pension de famille. L'auteur utilise donc une approche écologique, chère aux procédés du Naturaliste qui chez Aluísio Azevedo est utilisée à un tel point qu'elle parvient à transformer le milieu en personnage.

Il faut ajouter que cet espace topologique du "sobrado" transcende les clivages de la ville et de la campagne, de la province et de la capitale. Dans le cas du "sobrado" pension de famille, pourtant, le modèle de formation de subjectivité qui s'y manifeste s'attache aux représentations de l'urbain propres à l'auteur selon lesquelles le "sobrado" pension de famille est un lieu typique de l'espace urbain en train de se moderniser...

⁵⁶⁵ Aluísio Azevedo. *O Coruja*. Disponible sur : www.dominiopublico.gov.br, p. 57.

Chez Walter Benjamin, la pensée sur l'enfance est aussi liée à une approche topologique centrée sur la ville moderne... Ses idées s'éloignent toutefois de celles d'Aluísio Azevedo en recherchant une investigation philosophique des nouvelles formes de psyché mises en fonction par la modernité. Dans cette perspective, la perception propre à l'enfance dans les villes modernes est la seule capable de ressentir l'expérience authentique, viscérale, sensorielle et physique perdue par les adultes sous l'influence du choc⁵⁶⁶ Ainsi, c'est seulement l'enfant qui parvient à ressentir l'expérience originale, encore non- contaminée par la façon instrumentale de voir et de vivre propagée dans les espaces urbains.⁵⁶⁷

2.1.2 - Le modèle de la formation de la subjectivité propre à l'école brésilienne et le « bacharel » brésilien

L'école primaire est représentée comme un espace odieux, dominé par une figure paternelle substitut, Antônio Pires,

Homem grosseiro, bruto, de cabelo duro e olhos de touro, batia nas crianças por gosto, por um hábito de ofício. Na aula só ficava a berrar, como se dirigisse uma boiada. Tinha as mãos grossas, a voz áspera, a catadura selvagem; e quando metia para dentro pouco mais de vinho, ficava pior [...] A rispidez do mestre era elogiada pelos pais dos alunos que "entendiam que aquele animal era o único professor capaz de 'endireitar o filhos'".⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ "Em nosso jardim, havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Quando, em seu interior, passava a mão de um vidro a outro, ia me transformando. Tinha-me de acordo com a paisagem na janela, que se apresentava ora chamejante, ora empoeirada, ora esmaecida, ora sinuosa [...] coisa semelhante se dava com as bolhas de sabão. Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem." (Walter Benjamin. "Rua de mão única" IN. : obras escolhidas. vol 2. São Paulo : Ed.Brasiliense, 2000, p.101.)

⁵⁶⁷ C'est la culture des masses, urbaine, homogénéisant les mœurs et les relations sociales, qui favorise l'appauvrissement de l'expérience humaine en empêchant les personnes de rompre avec les formes culturelles stéréotypées et de recomposer une conception éthique et esthétique de l'existence. Il faut souligner que cette expérience n'est possible que chez l'enfant. Selon Walter Benjamin, il convient donc de récupérer l'expérience à travers la narration qui restitue la capacité de laisser des traces par le moyen de l'exercice de la mémoire, qui rend possible donner un sens à la vie humaine.

⁵⁶⁸ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão*. São Paulo : Editora Escala, s/d, p. 23.

La discipline scolaire était basée sur les punitions corporelles, approuvées par les parents et les méthodes d'enseignement utilisaient la mémorisation mécanique, ce qui empêchait le véritable apprentissage, selon l'auteur.

Lorsque Amâncio a eu 12 ans, il a réussi les examens du lycée :

Foi aprovado plenamente'. Mas não sabia de nada, quase que não sabia ler. Da gramática apenas lhe ficaram de cor algumas regras, sem que ele compreendesse patavína do que elas definiam. Pires nunca explicava : - se o pequeno tinha a lição de memória, passava outra, e se não tinha, dava-lhe algumas palmatoadas e dizia-lhe que trouxesse a mesma para o dia seguinte.⁵⁶⁹

Il faut rappeler que *Casa de pensão* est, comme les romans naturalistes en général, un roman de pédagogie négative qui caractérise les conditions sociales influentes dans la formation de l'élite masculine brésilienne – le « bacharel » - dont le trait distinctif était la superficialité affective, morale et intellectuelle développée à cause d'un modèle de formation familiale et scolaire portugaise.

En réalité, le "bacharel" brésilien était un produit typique du « sobrado », de l'autarcie et du relatif isolement de la famille des classes supérieures à l'égard de la société civile. Ainsi, les jeunes hommes de l'élite étaient élevés sous l'influence de l'affectivité, des relations informelles, en un mot, de la cordialité, selon Sérgio Buarque de Holanda⁵⁷⁰. C'est une catégorie qui met en lumière les aspects émotionnels, soit de l'amour, soit de la haine, propres à la culture brésilienne et qui s'opposent aux valeurs caractéristiques de la sphère publique moderne, de la rue, de la loi, des activités économiques et politiques... D'où la difficulté d'adaptation sociale du « bacharel » brésilien

⁵⁶⁹Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 27.

⁵⁷⁰Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1990.

aux activités de la vie publique, liées aux études dans un cadre institutionnel, au travail, à la bureaucratie rationnelle⁵⁷¹.

Aluísio Azevedo démontre cela lorsqu'il raconte les péripéties d'Amâncio à la Capitale et le présente comme un élève médiocre dans la faculté de Médecine, ce qui le rapproche de Teobaldo dans *O Coruja...* Teobaldo représente aussi un membre typique de l'élite sociale, élevé dans la sphère privée, propre à la famille patriarcale. Il se sent donc mal à l'aise dans la sphère publique, concernant les activités économiques et politiques⁵⁷² : "flor animada e crescida entre carinhos, era, quando se achava nas ruas, nos cafés, ou nas casas de trabalho, uma criatura deslocada e nostálgica."⁵⁷³

L'auteur aborde déjà le thème du "bacharel" immature dans *Casa de pensão*. C'est seulement dans les activités prédatrices de la politique, liées aux relations de "compadrio" et du "favor", que Amâncio et Teobaldo parviennent à s'engager.

Dans *Casa de pensão*, la condamnation du modèle de formation du "bacharel" brésilien englobe l'enseignement universitaire. Ainsi, Aluísio Azevedo exprime le mépris de la mentalité du « bacharel » qui ne valorise que le statut procuré par les diplômes universitaires de Droit et de Médecine au détriment des connaissances et de l'exercice de la profession. Amâncio considère donc "que não se trata de fazer um 'médico', trata-se de fazer um

⁵⁷¹ Sur ce point, voir Roberto da Matta. *Op. cit.* 1997.

⁵⁷² Dans cette perspective, Roberto da Matta considère la rue et la maison familiale comme des catégories socio- anthropologiques qui expliquent la sensibilité et le comportement des brésiliens. Ce sont des catégories qui engendrent des schémas éthiques, esthétiques et les manières de classer et de comprendre la réalité naturelle et sociale. Selon Roberto da Matta, il y a au Brésil la généralisation de l'*ethos* de la maison dans la société comme un tout, y compris la sphère publique, ce qui absolutise la personnalité au lieu de la notion abstraite de l'individu : "leituras pelo ângulo da casa ressaltam a pessoa. São discursos arrematadores de processos e situações. Sua intensidade emocional é alta. Aqui, a emoção é englobadora, confundindo-se com o espaço social que está de acordo com ela. Nestes contextos, todos podem ser adversários ou até mesmo inimigos, mas o discurso indica que também são 'irmãos' porque pertencem a uma mesma pátria ou instituição."(Roberto da Matta. *Op. cit.* p.19).

⁵⁷³ Aluísio Azevedo. *O Coruja*. Disponible sur : www.dominiopublico.gov.br, p. 94.

'doutor', seja ele do que bem quiser ! Não se trata de ganhar uma 'profissão', trata-se de obter um 'título'. Tu não precisas de meios de vida, precisas é de uma posição na sociedade."⁵⁷⁴ Amâncio pense même acheter le diplôme à l'Extérieur.

Sa formation dans la faculté de Médecine confirme le caractère ornamental des sciences dans le pays car Amâncio n'étudie jamais et est presque toujours absent de la salle de classe. En dépit de son horreur de la médecine, il passe les examens de la première année :

Foi muito elogiado o exame de Amâncio, tocaram-se os copos, entre fervorosas palavras de animação : falou-se dos 'filhos diletos da ciência', em 'liberdade', em 'geração nova', em 'mineiros do progresso'. Todavia, Amâncio, em ar feliz e pretensioso, confessava o pouco que estudara e gabava-se da sua fortuna.⁵⁷⁵

En réalité, cette prouesse n'était possible qu'en raison d'un très mauvais enseignement. En outre, les écoles subissaient les interférences politiques pour en favoriser quelques-uns "e, para não sucumbir, acreditava na eficácia dos empenhos que arranjava."⁵⁷⁶ En somme, l'auteur brosse un portrait négatif de l'éducation supérieure nationale sous l'Empire qui confirme les jugements élaborés à l'époque et l'histoire de l'éducation brésilienne.⁵⁷⁷

Même la décision d'Amâncio de suivre un cours de Médecine est prise à contrecœur car il préfère le Droit en raison de la possibilité de pratiquer le discours rhétorique purement ornamental, sans fondements solides du point de vue intellectuel et politique. Aluísio Azevedo décrit bien le style intellectuel

⁵⁷⁴ Aluísio Azevedo. *Casa de Pensão*. São Paulo : Editora Escala, s/d, p. 36.

⁵⁷⁵ *Ibid.* p. 193.

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 190.

⁵⁷⁷ "Os alunos da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro contam-se às centenas, mas não é porque centenas de jovens queiram realmente aprender, é simplesmente porque esperam, têm quase certeza de obter um título que os ajudará a escalar posições elevadas e a se cercarem de conforto. A ambição do prazer e da riqueza guia a sociedade brasileira e os jovens da geração atual são o espelho vivo desta fatal epidemia social; a ambição do saber mostra-se muito raramente." (José Ricardo Pires de Almeida. *História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889) : História e Legislação*. São Paulo : EDUC; Brasília, DF : INEP/MEC, 1989, p.209).

du « bacharel » brésilien, incarné parfaitement en Amâncio, sans aucune formation intellectuelle et morale, prêt toujours à utiliser la rhétorique pour en tirer des bénéfices :

Ele, que até aí parecia sufocado e não dera palavra, como que despertou às primeiras nota da marselhesa e recobrou de súbito a sua equatorial verbosidade de brasileiro nortista; acenderam-se repentinamente as faces : os olhos luziram-lhe como duas jóias, e a sua voz era já segura e vibrante quando ao teto voaram as primeiras rolhas de champanha. E de pé, dominando a extensa mesa coberta de iguarias, a taça erguida ao alto, o corpo torcido em uma posição teatral, desencadeou o seu verbo apaixonado e brilhante.⁵⁷⁸

La satire du « bacharel » de droit apparaît aussi dans la caractérisation de l'un des pensionnaires de João Coqueiro et de Mme Brizard - le Dr. Tavares - qui se vante de ses bonnes relations avec la haute société. Il transforme la salle de la pension de famille en une sorte de tribune :

e, já de pé, com uma das mãos apoiada nas costas da cadeira, jogava freneticamente com a outra, ora espalmando-a em cheio sobre o peito, ora apontando terrível para o teto, ora indicando para o chão, horrorizado, como se aí estivesse um abismo, ora dando com o indicador ligeiras e repetidas facadinhas no ar; ao passo que a voz, se lhe arrastava em trêmulos prolongados, como as notas graves de um harmonium [...] aquele homem era o horror da casa."⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 239.

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 92.

2.1.3 - Le modèle de formation de la subjectivité sous l'égide de la modernité urbaine : le "sobrado" pension de famille

L'abordage de l'un des plus grands problèmes nationaux, à savoir, la modernisation sociale, se manifeste dans la description du deuxième et du troisième « sobrado » qui sont les plus représentatifs de la pension de famille et concentrent l'action dramatique du roman.

Le deuxième « sobrado » qui apparaît dans le roman est celui où João Coqueiro passe son enfance. Il était fils d'un noble portugais et d'une jeune fille dont la fortune était liée au commerce des esclaves. Ce « sobrado » est peu décrit mais sert à démontrer le processus historique de dégradation de l'habitation de l'élite sociale brésilienne car il est transformé en une pension de famille après la mort du père de João Coqueiro et de l'appauvrissement de sa famille. Symptomatiquement, Aluísio Azevedo signale la raison de cette décadence : les activités spéculatives qui avaient plongé le noble Lourenço dans le désespoir, dans la maladie et dans la misère.

Dans la perspective d'Aluísio Azevedo, c'était la spéculation financière mise en œuvre par la modernisation sociale déclenchée depuis l'extinction du trafic qui avait détruit la dignité et la sécurité du « sobrado » en le transformant en un espace social pourri, moralement corrompu, capable de détruire les sacro-saintes relations de famille. Dans ce roman, le roman fonctionne comme un libelle contre la décadence morale et physique du « sobrado »-famille, qui devient une pension de famille, sous l'influence du capitalisme débutant.

Dans *O Cortiço*, nous voyons la même la critique des effets pervers de la modernisation sociale dans Rio de Janeiro, abordant, cette fois-ci, le problème de l'habitation populaire. En associant la recherche de la culture nationale à la

dénonciation de l'exploitation des Brésiliens par les Portugais, l'auteur démontre les distorsions du capitalisme dans le pays qui brutalisait les plus pauvres.⁵⁸⁰ Tout cela avait été provoqué par ce qu'Antonio Candido appelle les mécanismes de formation de la richesse individuelle mises en oeuvre par les pratiques de vol et l'ascétisme rigoureux de l'immigrant portugais⁵⁸¹.

La représentation anthropologique instinctuelle concernant les personnages que nous trouvons dans *O Cortiço* est donc liée aussi à la dénonciation des conditions inhumaines de vie, des milieux malsains. Contrairement à Leonardo Mendes⁵⁸², qui pense que *O Cortiço* exprime surtout les problèmes inscrits dans l'ordre de la sexualité, nous croyons que *O Cortiço* est aussi une critique des conséquences négatives de la modernisation dans la société brésilienne sous l'Empire favorisant les élites et les étrangers au détriment des brésiliens pauvres. Pour cette raison, Aluísio Azevedo décrit le parcours d'enrichissement capitaliste du portugais João Romão dans un écosystème urbain en expansion dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle - le "cortiço".

⁵⁸⁰ Par conséquent, la ville est représentée dans *O Cortiço* comme une chose vivante, qui pullule, pousse, ce qui évoque les cauchemars organiques caractéristiques de Zola. C'est l'endroit où l'on lave les vêtements qui constitue le noyau du "cortiço" à partir duquel il va se déployer autour de lui-même comme un animal aux grands tentacules. Cette ville se situe à la frontière entre la nature et la culture en plongeant souvent dans la barbarie, dans la pure animalité. C'est seulement après un incendie qu'intervient la volonté d'ordre propre à la culture, à travers João Romão qui fait rebâtir les maisons en les organisant, en définissant les horaires de fonctionnement de la blanchisserie. Nous constatons pourtant que la nature est toujours omniprésente dans le "cortiço" qui représente d'une façon métonymique Rio de Janeiro et le pays. La représentation instinctuelle de l'identité nationale chez Aluísio Azevedo, marquée par les pulsions de vie et de mort, exprimée dans la métaphore récurrente du soleil, est donc claire : "O símbolo supremo é todavia o sol que percorre o livro como manifestação da natureza tropical e princípio masculino de fertilidade. sol e calor são concebidos como chama que queima, derrete a disciplina, fomenta a inquietação e a tuberculência, fecunda como o sexo. Por isso, a natureza no livro é interpretada de um ângulo curiosamente colonialista (para usar anacronicamente a linguagem de agora), como algo incompatível com as virtudes da civilização." (Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro : Duas cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 121).

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² Leonardo Mendes. *O retrato do Imperador : negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre : EDIPUCRS, Coleção Memória das Letras, 2000.

Ainsi, Dans *Casa de Pensão*, nous voyons déjà la même préoccupation de démontrer les effets négatifs de la modernisation sociale mais sur le plan du logement petit-bourgeois...

Il est clair que le deuxième « sobrado » s'éloigne de plus en plus de l'intégrité originaire du premier « sobrado »-pension de famille, encore attaché aux vertus familiales en raison de l'influence de la mère de João Coqueiro. Il s'agit d'une distance qui est à la fois temporelle, morale et affective. Il ne faut pas oublier que ce roman est plein de relations affectives motivées par l'intérêt matériel dont la seule exception est les rapports entre les mères et leurs fils, comme ceux entre Amâncio et sa mère.

En réalité, nous trouvons le *leitmotiv* de la grande ville corrompue dans plusieurs oeuvres de l'auteur, l'un des ses principaux sujets. Dans *O Coruja*, par exemple, Rio de Janeiro est représenté comme une sorte de Babylone, inspirée, au fond, du mythe de Paris, qui est aussi présent dans *Casa de pensão*, comme nous verrons plus loin à propos des lectures françaises : "e assim foi se habituando a esta fictícia existência que no Rio de Janeiro levam muitos rapazes : entrada franca nos teatros, contas abertas em toda a parte, um amigo em cada canto e um credor a cada passo."⁵⁸³ Par ailleurs, Rio de Janeiro est dans *O Coruja* la ville capitaliste par excellence, identifiée au commerce, comme São Luís dans *O Mulato*, ce qui est clair dans la parole d'Aguiar, un copain de Teobaldo qui parle à propos de la capitale du Second Règne : " não há nada como o comércio para fazer dinheiro, deixem falar quem fale, o dinheiro é tudo! Com ele tudo se obtém : glórias, honras, prazeres, consideração, amor! Tudo! Tudo!"⁵⁸⁴

⁵⁸³ Aluísio Azevedo. *O Coruja*. Disponible sur: www.dominiopublico.gov.br, p. 58.

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 65.

Enfin, nous constatons dans *O Coruja* la même condamnation de la modernité et de la ville que nous trouvons dans *O Cortiço* et dans *Casa de pensão*. Dans *O Coruja*, l'auteur caractérise minutieusement le processus de modernisation mis en place à Rio de Janeiro depuis le début de la Guerre de Paraguay⁵⁸⁵. Le thème xénophobe y apparaît car Aluísio Azevedo associe le capitalisme, la corruption morale et sexuelle à la présence étrangère.

Cet aspect de *O Coruja* renvoie à une facette importante dans les pensions de famille dans *Casa de pensão* : la présence étrangère, perçue comme l'agent de la corruption de la culture brésilienne. C'est le cas de Mme Brizard avec qui João Coqueiro se marie et qui se charge de l'administration de la pension de famille. Il convient donc de nuancer la thèse de lusophobie d'Aluísio Azevedo qui est déjà consensuelle. Il s'agit plutôt d'une xénophobie développée en raison des vagues successives d'immigrants arrivées dans le pays tout au long du XIX^e siècle, depuis la suppression du trafic des noirs, en 1851.⁵⁸⁶

En somme, Aluísio Azevedo décrit la vie quotidienne de la pension de famille pour donner des preuves que la modernisation économique et urbanistique était en train de détruire la famille brésilienne car la pension de famille était un espace vicieux, sans intimité, rempli des personnages typiques

⁵⁸⁵ "Todo ele agora respirava júbilo, elegância e prosperidade; seus esplêndidos vinte e sete anos luziam por toda a parte e também a época não podia ser melhor para isso : o Rio de Janeiro passava por uma transformação violenta, estava em guerra; e enquanto as províncias se despiam para cobrir com seus filhos os sertões paraguaios, o Alcazar erguia-se na rua da Vala e a opereta francesa invadia-nos de cabeleira postiça e perna nua. Durante o dia ouvia-se o Hino Nacional acompanhando para bordo dos vasos de guerra os voluntários da pátria; à noite ouvia-se Offenbach. E o nosso entusiasmo era um só para ambas as músicas. A guerra tornava-nos conhecidos na Europa e uma nuvem de mulheres de todas as nacionalidades precipitava-se sobre o Brasil, que nem uma praga de gafanhotos sobre um cafezal; as estradas de ferro desenvolviam-se facilitando ao fazendeiro as suas visitas à corte e o dinheiro ganhado [...] abriam-se hotéis onde não podiam entrar famílias; multiplicavam-se os botequins e as casas de penhores. Redobrou a loteria e a roleta, correram-se os primeiros cavalos no prado; surgiram impostos e mais impostos, e o ouro do Brasil transformou-se em papel-moeda e em fumaça de pólvora. (*Ibid.* p. 101).

⁵⁸⁶ La présence de la française Mme Brizard dans la pension de famille évoque les maisons de tolérance où était récurrente la figure de la prostituée française. Nous trouvons même dans le roman une allusion explicite

de la ville moderne - les déracinés, les aventuriers. Parmi eux, il y avait les membres égarés de la famille patriarcale. L'auteur réalise même une sorte de personnification animale du "sobrado"-pension de famille. Par exemple, Aluísio Azevedo affirme, à propos de la deuxième pension de famille caractérisée dans le roman, administrée par Mme Brizard, "que surgiu ameaçadora, escancarando para a população do Rio de Janeiro a sua boca de monstro."⁵⁸⁷

Par rapport aux pensions de famille et aux autres formes de logement qui apparaissent dans ce roman, il n'y a que les descriptions de ses pièces. De fait, c'est un livre sur la ville mais elle n'y apparaît qu'à partir de l'intérieur des foyers, ce qui révèle beaucoup des moeurs, de la vie secrète de la petite-bourgeoise urbaine du Rio de Janeiro de la fin du XIXème siècle. De fait, tout cela rappelle la vie privée bourgeoise que Walter Benjamin décrit, toute renfermée dans l'espace privé, intime, du foyer. Cette ressemblance est due, sans doute, à la généralisation des aspects fondamentaux du capitalisme dans le commerce, l'industrie, les activités bancaires, dans la deuxième partie du XIXème siècle⁵⁸⁸, qui a rendu l'espace urbain si impersonnel et hostile que le bourgeois s'en défend en cherchant un refuge dans le foyer.

Dans cette perspective, l'intérieur domestique s'oppose à la ville fonctionnant comme une sorte d'écrin⁵⁸⁹, un utérus protecteur,"comme un

quand Lúcia affirme, lors d'une dispute avec Mme Brizard, « que também não preciso ficar neste bordel! »(Aluísio Azevedo. *Casa de pensão*. São Paulo: Editora Escala, s/d, p.157).

⁵⁸⁷ *Ibid.* p. 67.

⁵⁸⁸ En somme, l'apparente coïncidence des aspects urbains et de la sociabilité, malgré les différences du style de vie et des traditions urbaines, est due à la généralisation progressive de la modernité européenne dans l'Occident. Pour cette raison, il convient d'utiliser les catégories benjaminienne pour éclairer les caractéristiques principales de notre modernité débutante.

⁵⁸⁹ "Il faut considérer l'habitation sous sa forme la plus extrême comme un mode d'existence du XIXème siècle. La forme originaire de toute habitation, c'est la vie non dans une maison mais dans un boîtier. Celui-ci porte l'empreinte de celui qui l'occupe. Dans le cas tout à fait extrême, l'appartement devient un boîtier. Le XIXème siècle a cherché plus que tout autre l'habitation. Il a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans

refuge protégé de la ville et de ses formes d'expérience aliénantes. ⁵⁹⁰L'aspect fondamental de cette ambiance se distingue des impératifs d'utilité qui influencent toute l'architecture de la ville. Au contraire, l'intérieur bourgeois fonctionne encore sous l'égide de la subjectivité individuelle, de la personnalité. D'où la profusion de portraits et des ornements, tels que les bibelots et le bric-à-brac, sans aucune fonctionnalité, afin d'exprimer les idées et les sentiments des habitants du foyer.

En conséquence, nous trouvons aussi dans la pension de famille d'Aluísio Azevedo quelques traits caractéristiques de l'existence bourgeoise que Walter Benjamin considérait comme une forme de résistance à une société mercantile en expansion. Dans ce cas, il y a un intérieur plein de meubles, de bibelots et de tissus, comme si les hommes y vivaient renfermés dans une boîte où il est encore possible de laisser des vestiges, au contraire de ce qui se passe dans la ville ⁵⁹¹ : "habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur l'accent est mis sur elles. Nous inventons une foule de housses et de taies, de gaines et d'étuis où s'impriment les traces des plus quotidiens des objets d'usage."⁵⁹²

Aluísio Azevedo décrit aussi :

Uma mobília antiga, um tanto mesclada; ao centro, grande lustre de cristal, coberto de filó amarelo. Três largas janelas de sacada guarnecidas de cortinas brancas davam para a rua; do lado oposto, um enorme espelho de moldura

des profondes cavités de velours le plus souvent violet." (Walter Benjamin. *Pari : capitale du XIXème siècle*, le livre des passages. Paris : Les éditions du cerf, 1997, p. 239).

⁵⁹⁰Pierre Simay. *Capitales de la Modernité*, Walter Benjamin et la ville. Paris : Editions de l'éclat, 2005, p. 153.

⁵⁹¹Walter Benjamin rapproche l'intérieur bourgeois d'un cercueil : "o interior burguês dos anos 60 até 90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balastrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver."(Walter Benjamin. "Rua de mão única". In. : W. Benjamin. *Obras escolhidas*. vol II. São Paulo : Editora Brasiliense, 2000, p. 15.)

⁵⁹² Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIXème siècle, le livre des passages*. Paris : Les éditions du cerf, 1997, p.41.

dourada e gasta, inclinava-se pomposamente sobre um sofá de molas; em uma das paredes laterais, um detestável retrato à óleo de Madame Brizard, vinte anos mais moça, olhava sorrindo para um velho piano, que lhe ficava fronteiro; por cima dos consolos, vasos bonitos de louça da Índia, cheios de areia até a boca.⁵⁹³

Cet intérieur tout rempli, revêtu de tissu, protecteur et paisible de la pension de famille est aussi, comme chez Zola, une façade d'intégrité morale qui est de plus en plus démasquée par l'auteur dans le roman, afin de dévoiler les aspects sordides, voire illicites, de la vie petite-bourgeoise, éloignée de l'ombre protectrice des liens familiaux⁵⁹⁴. À propos de cela, l'auteur affirme que "nunca mais, que constasse, palpitou ali sombra de escândalo, e a famosa casa de pensão continuava a sustentar a melhor aparência deste mundo."⁵⁹⁵

La contradiction entre les relations sociales apparentes et les valeurs et les attitudes cachées est évidente en ce qui concerne le modèle de formation de subjectivité mise en œuvre dans la pension de famille.

D'abord, il faut souligner le fait que la pension de famille produit une forme d'existence sociale motivée par le calcul, par le désir sans freins d'ascension sociale, sans la contrepartie du travail ou de l'étude. Ainsi, l'aspect principal de la sociabilité de la pension de famille est l'*ethos* moderne, capitaliste, qui conçoit les relations humaines, les choses et les idées à partir des intérêts d'ordre matériel. Pour cette raison, nous considérons *Casa de pensão* comme un roman de critique de la propagation de l'*ethos* commercial dans la ville, alors que *O Cortiço* est une œuvre de dénonciation du processus d'accumulation primitive du capital dans la grande ville brésilienne, selon Antonio Candido.⁵⁹⁶

⁵⁹³ Aluísio Azevedo. *Casa de pensão*, São Paulo, Editora Escala, s/d, p.69.

⁵⁹⁴ "Estava tudo muito bem arrumado e muito limpo; não se podia desejar melhor aspecto de felicidade caseira; em tudo - a mesma aparência austera e calma de uma velha paz inquebrantável e honesta." (*Ibid.*p.73).

⁵⁹⁵ *Ibid.* p. 68.

⁵⁹⁶ *Ibid.* p. 147.

Dans *Casa de pensão*, toutefois, la démonstration de la généralisation de la modernité corrompue, malsaine, se manifeste sur le plan de la culture, des mentalités de la petite-bourgeoise dont la situation a subi des transformations considérables depuis la propagation du capitalisme dans le pays. Cette petite-bourgeoisie est souvent descendante directe des grandes familles patriarcales en déclin dont le pouvoir était symbolisé par le « sobrado » familial. Nous citons le cas de João Coqueiro et de l'époux de Lucia. Appauvri, ce groupe social descend dans l'échelle sociale et devient petit-bourgeois en dépendant des membres de sa famille encore prospères, à travers les relations de « compadrio » et de « faveur ». Ils ne parviennent pourtant pas à résoudre le problème de l'habitation. C'est l'essence de la pension de famille « carioca » selon Aluísio Azevedo qui décrit minutieusement son processus de corruption morale qui est due à l'assimilation d'un ethos de commercialisation des valeurs de l'existence.

Le produit de ce milieu de déracinés en quête de survie dans la jungle urbaine par le moyen des artifices, de l'échange de faveurs, est la sœur de João Coqueiro, Amélia élevée dès l'enfance dans les pensions de famille. En conséquence, cette jeune fille se caractérise par le calcul, l'hypocrisie, le manque de scrupules moraux :

Amélia cresceu no meio da egoística indiferença de vários hóspedes, vendo e ouvindo todos os dias novas caras e novas opiniões, absorvendo o que apanhava da conversa dos caixeiros e estudantes irresponsáveis; afeita a comer em mesa redonda, a sentir perto de si, ao seu lado, na intimidade doméstica - homens estranhos, que não se preocupavam com lhe aparecer em mangas de camisa, chinelas e peito nu [...] graças ao meio em que se desenvolveu, sabia perfeitamente o que era pão e o que era queijo.⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ *Ibid.* p. 71.

Amélia se définit même "como aquela que não dava ponto sem nó."⁵⁹⁸ C'est ce que nous remarquons dans le roman puisque Amélia favorise exprès l'intimité croissante avec Amâncio, avec l'accord de son frère et de sa belle-sœur afin de faire du chantage. Son but était d'obtenir les articles de luxe, tels que les vêtements et les accessoires féminins. À la fin du roman, elle parvient à exiger l'achat d'un nouvel immeuble :

Amélia fez-se logo de mau-humor, vieram os remoques e os reviretes de costume; houve palavras duras de parte a parte e, afinal, como estabelecido imposto da reconciliação, ficou assentado que Amâncio arranjará mobília nova para o chalezinho das Laranjeiras [...] E só com essas coisas e só com a satisfação de tanta exigência é que Amâncio conseguia paliar as revoltas da amante. O desgraçado já não tinha ânimo de contrariá-la, porque bem conhecia o preço das resingas e, sem achar meio de reagir, via claramente que as reconciliações se tornavam mais caras de dia para dia.⁵⁹⁹

Nous y constatons un modèle de formation féminine propre au « sobrado »-pension de famille. De fait, dans *Casa de pensão*, nous considérons que le personnage d'Amélia et son parcours personnel sont attachés étroitement à une forme d'éducation mise en œuvre dans la pension de famille qui s'oppose entièrement au modèle d'éducation familial, qui est la référence correcte pour l'auteur.

Aluísio Azevedo décrit, au long du roman, plusieurs situations immorales dans la pension de famille, comme l'adultère, en contradiction avec le discours moraliste, hypocrite de João Coqueiro, qui dit que "lá fora o que quiseses, mas aqui dentro..."⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ *Ibid.* p. 71.

⁵⁹⁹ *Ibid.* p. 199.

⁶⁰⁰ " Daí a uns dez minutos, pela escadinha do fundo, desciam cautelosamente, um sujeito alto, todo de escuro e mais uma mulher gorda, de enorme chapéu, cujas abas lhe caíam sobre os olhos, ensombrando-lhe o rosto. Vinha um atrás do outro porque a escada era estreita. Atravessaram a chácara, falando em voz baixa, e entraram no corredor [...] a porta da rua estava aberta, como de costume; um carro esperava pelos dois lá fora." (*Ibid.* p. 119.)

Nous y trouvons aussi les conflits provoqués par la mesquinerie et par le manque de politesse :

Já pelas escadas, Amâncio ouviu as vozes do *gentleman*, do Melinho e de Lúcia, que acordaram espantados, e aos gritos reclamavam contra semelhante abuso. No andar de baixo, Piloto, Dr. Tavares, Fontes e a mulher abriam as portas dos competentes quartos para indagar que diabo queria aquilo dizer.⁶⁰¹

Prenons le cas du malade portugais, particulièrement frappant car il met en évidence les valeurs prédominantes dans la pension de famille. Alors qu'Amâncio est bien soigné, grâce à sa richesse, le malade est abandonné et les propriétaires de la pension de famille désirent même qu'il meure : “ Mme Brizard, por mais de uma vez, dissera : também aquele estafermo não ata nem desata.”⁶⁰² Le sommet de l'insensibilité est atteint lorsqu'il est décédé après un long délire dans lequel il prend Amâncio pour une personne de sa famille. Ensuite, Amâncio se débarrasse de lui, ce qui est compatible avec la morale prédominante dans la pension de famille. À la fin du roman, Mme Brisard et João examinent les biens du mort pour en profiter.

2.1.4 - Le modèle féminin urbain de formation de la subjectivité : les femmes dans *Casa de Pensão*

Il faut à présent analyser les personnages féminins de *Casa de pensão*.

Nous y trouvons, par exemple, Catarina, un personnage de mégère inspirée de Shakespeare, toujours en colère, qui réagit comme son homonyme à une condition de marginalité sexuelle et professionnelle. En réalité, la résistance à l'exclusion et aux relations de pouvoir est plus développée chez

⁶⁰¹ *Ibid.* p. 123.

⁶⁰² *Ibid.* p. 56.

les personnages féminins qui oscillent entre l'agressivité et la manipulation. En fait, dans *Casa de pensão*, les femmes incarnent parfaitement la corruption de la ville, dans laquelle elles luttent pour survivre, au contraire des personnages masculins. C'est Madame Brizard et Amélia qui conçoivent les stratégies pour séduire Amâncio. C'est Lúcia qui manipule son mari pour soutirer de l'argent à son oncle et qui élabore le plan de séduction d'Amâncio. C'est Catarina qui rejette l'existence médiocre que mènent les professeurs de musique. C'est Hortênsia qui est insatisfaite de son mariage ennuyeux avec Campos. C'est Amélia qui rêve de devenir propriétaire d'un « sobrado », en quittant à jamais la pension de famille. Malheureusement, les femmes de *Casa de pensão* ne parviennent pas à se libérer du cercle magique dans lequel elles sont enfermées et duquel elles essayent toujours de s'enfuir en employant les stratégies et les mesquineries propres à leur entourage, celui de la pension de famille.⁶⁰³

En réalité, pour Aluísio Azevedo, la corruption du sexe féminin avait été provoquée par le développement des nouvelles formes de sociabilité à Rio de Janeiro en train de se moderniser au long du XIX^{ème} siècle. Son rejet de la modernisation des mœurs mise en œuvre à travers la circulation croissante des femmes dans l'espace urbain, la multiplication des relations sociales, la banalisation de l'adultère est donc évidente :

O aroma das flores, que se fanavam em grandes jarros japoneses, misturava-se ao cheiro das mulheres e penetrava a carne com a sutilidade de um veneno lento e delicioso como o fumo do charuto. Os membros lácteos das senhoras expunham-se nus à grande claridade artificial do gás; as jóias faiscavam; os olhos

⁶⁰³Nous prenons l'exemple de ce dialogue entre Catarina et son mari : "- Estás de mau humor, filha!Vê se descansas.

- Não é de se espantar, levando a vida que levo, sempre numas porcarias de quartos! Se precisa de qualquer coisa, é um ai Jesus!. Nunca há dinheiro! O almoço é aquilo que se sabe; o jantar pior um pouco! se fico doente, se tenho uma debilidade, não há quem traga um caldo!Não há quem me dê um remédio!Arrenego de tal vida, diabo!"(*Ibid.* p. 122.).

desfaleciam e um calor gostoso ia infirmando os tecidos e entontecendo a alma."⁶⁰⁴

Pour achever l'analyse de ce portrait malicieux du loisir petit-bourgeois, il faut mentionner le tableau dans la salle du bal contemplé par Hortênsia qui représente un passage du *Fausto*, de Goethe, dans lequel Fausto et Margarida sont dans un jardin idyllique. Ils s'y opposent aux plaisirs mondains du bal et de la vie que le Fausto va par la suite préférer, en renonçant à l'ascèse procurée par la connaissance ou par l'amour vrai.

Nous y trouvons une sorte de pédagogie des femmes, négative, qui essaye d'expliquer la corruption féminine à partir des nouvelles formes de convivialité, typiquement urbaines. Cette forme d'éducation des femmes propose un nouveau modèle, exprimé par Mme Brizard : "Bonita, instruída, que soubesse entrar e sair numa sala, conversar, fazer música, recitar, servir um almoço, dirigir uma soirée."⁶⁰⁵

Nous citons l'exemple de Lúcia, l'une des habitantes de la pension de famille, qui met en lumière les conceptions d'Aluísio Azevedo à propos de la pédagogie féminine puisqu'il suppose que son destin malheureux résulte d'une forme erronée d'éducation, de "sua história muito triste e muito sensaborona"⁶⁰⁶ Lúcia était née dans une famille honnête :

Se bem que muito pouco escrupulosa em pontos de educação. Deram-lhe professores de francês, de música, de desenho; entregaram-lhe enfiadas de romances banais e livros de maus versos; e, todavia, não lhe deram moral, nem trataram de lhe formar o caráter. A desgraçada percorreu bailes desde pequena; ouviu o primeiro galanteio ao dez anos de idade; teve a primeira paixão aos doze."⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ *Ibid.* p.103.

⁶⁰⁵ *Ibid.* p.99.

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 113.

⁶⁰⁷ *Ibid.* p.113.

Ensuite, elle est tombée enceinte à vingt ans d'un cousin qui s'est enfui sans aucune explication. Lucia a donc essayé de se marier avec Pereira, après avoir menti quant à sa grossesse. Elle n'a pas réussi parce qu'il était déjà marié. Le couple a fini par devenir en quelque sorte des habitants typiques des pensions de familles, comme des aventuriers sans idéaux, "sem trastes nem dinheiro, nem futuro, nem relações constituídas [...] sempre sobressaltados, sempre perseguidos pelos credores que iam deixando atrás de si."⁶⁰⁸

En suivant les directives de l'éducation féminine en vigueur à l'époque, l'une des armes utilisées par les femmes était la relation amoureuse, présentée, au début du roman, d'une façon romantique. Amâncio, par exemple, disait que

seu ideal, dele era justamente o casamento; era possuir uma mulherzinha, cheirosa e meiga, com quem passasse a existência, ditosos e obscuros no seu canto, vivendo um para o outro, ignorados, egoístas, não cedendo nenhum dos dois, a mais ninguém, a menor particularzinha de si - um sorriso que fosse, um olhar amigo, um aperto de mão.⁶⁰⁹

Cette apparente adhésion à la relation amoureuse sublimée, idéalisée, semble être un trait résiduel du Romantisme dans l'œuvre d'Aluísio Azevedo, ce qui met en évidence le caractère épidermique de son naturalisme.

Cependant, dans ce roman, nous constatons quelque chose d'autre. D'abord, Aluísio Azevedo utilise le dispositif romanesque de l'amour romantique. Au fur et la mesure que le récit se déroule, l'auteur montre les aspects illusoire, pourris des relations affectives, mises toujours au service des intérêts matériels des individus, soit le désir sexuel, soit l'ambition, soit la jalousie... Ce contraste est particulièrement évident dans le cas des personnages féminins.

⁶⁰⁸ *Ibid.* p. 115.

⁶⁰⁹ *Ibid.* p. 95.

C'est ce que nous trouvons dans la parole d'un Don Juan des salons de Rio de Janeiro, le Docteur Freitas, qui démasque crûment l'amour romantique pour les femmes ainsi que l'hypocrisie du nouveau mariage urbain petit-bourgeois :

Pensava então que, para agradar as mulheres, era indispensável fazer-me bonito, meigo, romântico, atencioso, que sei eu!... Engano! puro engano! Elas aborrecem tudo isto, e só exigem coisas num homem : a primeira : - muita audácia; a segunda - um pouco de inteligência; a terceira - algumas relações na boa sociedade! e...ainda temos uma de que eu me esquecia e que, entretanto, é a base de todas as outras : - Não ser seu marido ! [...] Querem o seu bocado de vício : o belo deboche de vez em quando, para variar!...⁶¹⁰

Dans *Casa de pensão*, nous constatons une conception négative de la femme moderne qui la rapproche de la prostituée, dans le sens benjaminien, à savoir, comme la forme paradigmatique de commercialisation, propre au capitalisme : "la figure de la prostituée est l'allégorie de la transformation des objets, du monde de choses"⁶¹¹. Les femmes de *Casa de pensão* sont donc motivées par l'argent en se transformant pour les hommes en simples objets de plaisir. Ce genre de dégradation de la femme, de caractère instrumental, transforme son corps en une valeur marchande en échange duquel les femmes obtiennent les avantages procurés par le mariage ou par une relation amoureuse stable. Le paradigme de la condition féminine moderne reste donc celui des prostituées. Sur ce point, il convient d'évoquer la propagation de l'idéal de la femme prostituée sous l'Empire où était déjà presque révolue la conception romantique de l'amour : "Gagner de l'argent suscite une ardeur presque sensuelle, et l'amour devient une affaire d'argent. A l'époque

⁶¹⁰ *Ibid.*p.65.

⁶¹¹S.Buck-Morss. "Le flâneur, l'homme-sandwich et la Prostituée : politique de la flânerie". In. : Hans Wismann. *Walter Benjamin et Paris*. Paris : Editions du cerf. Colloque international, 27-29 juin 1983, p.383.

romantique, en France, l'idéal érotique, c'était la grisette qui se donne; maintenant, c'est la lorette qui se vend..."⁶¹²

Le mariage apparaît même comme une forme de commerce des femmes... Dans le cas d'Amélia, l'affaire du mariage avantageux est menée par son frère et par sa belle-sœur avec le sacrifice de l'honneur et des sentiments de la jeune fille :

É um achado precioso! Ainda não há dois meses que chegou do Norte, anda às apalpadelas! estivemos a conversar por muito tempo : - é filho único e tem a herdar uma fortuna! Ah! Não imaginas : só pela morte da avó, que é muito velha, creio que a coisa vai para além de quatrocentos contos![...] Nós temos de pensar no futuro de Amelinha... Ela já entrou nos vinte e três!... se não abrimos os olhos.... Adeus casamento!⁶¹³

Cet aspect commercial de l'amour déborde le mariage et atteint les relations extra- conjugales obéissant toujours aux impératifs commerciaux. Nous prenons l'exemple de la séduction de Lúcia à l'égard d'Amâncio afin de se débarrasser de son amant pauvre. Au début, Lúcia utilise le discours romantique qui apparaît dans le roman comme une sorte de fleur exotique, étrangère au paysage cru et instinctuel du roman : « Não! Tudo o que vier de ti, Amâncio, tudo o que te pertence e te diz respeito é bom e sublime para mim! »⁶¹⁴ Lúcia démasque l'arrangement de João Coqueiro et de Mme Brizard pour amener Amâncio à se marier avec Amélia : « pois não percebes, filho, que toda esta gente quer fazer de ti uma propriedade sua; que esta gente te considera um tesouro precioso e teme que lho furem? Não percebes, meu Amâncio, que há aqui um plano velho tramado para te fazer casar com Amelinha, isto porque és rico, e na tua qualidade de homem de espírito, pouca importância ligas ao dinheiro. »⁶¹⁵

⁶¹²Walter Benjamin. *Op. cit* p.101.

⁶¹³Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p.70.

⁶¹⁴*Ibid.* p. 147.

⁶¹⁵*Ibid.*p.147.

Lúcia utilise la rhétorique romantique alors qu'elle soutire de l'argent à Amâncio pour payer les loyers de la pension de famille en promettant des faveurs sexuelles. Nous constatons chez Amâncio la même vénalité et la même hypocrisie lorsqu'il rend visite à la pension de famille dans laquelle Lucia habite : « adormeceu, impaciente para sair da moléstia e entrar no gozo da felicidade que ele acabava de pagar adiantado, como se abrisse para todo o ano uma assinatura de amor. »⁶¹⁶

Quant à la mode, elle est un élément important dans le processus de séduction amoureuse. Nous citons l'exemple d'Amélia qui exige l'argent d'Amâncio afin de s'habiller à la mode. Selon Walter Benjamin, la mode est le corollaire de la propagation de l'*ethos* de la commercialisation dans le monde de la culture et des relations sociales qui influence les femmes :

Les femmes dans la société capitaliste, sans exception, personnalisent des marchandises afin d'attirer, au milieu d'un public distrait, des acheteurs possibles [...] Benjamin considère ceci comme la manifestation suprême de la mécanisation de la nature, la victoire du non-organique sur l'organique.⁶¹⁷

L'élargissement de l'importance sociale de la mode révèle la diffusion de l'*ethos* commercial au sein de la culture dans laquelle toutes les choses, y inclus le corps féminin, sont imbus du caractère de marchandise. L'envers de cette chosification de la femme est la perte de son aura, étroitement attaché à la maternité. Comme cette dimension s'était affaiblie, avant même l'entrée massive des femmes dans le marché du travail, elles ne sont devenues qu'un corps, un objet de plaisir, une poupée. Pas de place pour la passion ou pour l'amour. Il ne reste qu'un érotisme superficiel, diffus et impersonnel. Ainsi,

⁶¹⁶ *Ibid.* p. 155.

⁶¹⁷ Susan Buck-Morss. *Op. cit.* p.388.

Amâncio s'intéresse simultanément à plusieurs femmes : Lúcia, Hortênsia, Amélia, entre autres.

C'est la morale prédominante dans la pension de famille, à savoir, l'hypertrophie des intérêts matériels ou l'érotisme sans passion, ce qui montre la vision négative de l'auteur vis-à-vis de la société moderne en formation : toutes les relations humaines étaient vénales et l'amour est devenu en quelque sorte une affaire commerciale.

En résumé, il est évident que l'auteur avait pour but la dénonciation des effets négatifs de la modernisation sociale, sous l'influence du capitalisme en expansion, en démontrant sa manifestation sur le plan de la culture, des relations sociales, des formes d'habitation.

2.2 - Les habitants de la pension de famille

2.2.1 Les déracinés et les marginaux dans la capitale tropicale

Les pièces de la pension de famille sont mieux décrites dans celle qui est réformée depuis la matérialisation du concubinat d'Amâncio et d'Amélia. Cette pension de famille prend une allure plus typique de ce genre d'habitation car elle divise le salon de visites et le balcon du « sobrado » en plusieurs chambres par le moyen de planches : "transformou-se num desses melancólicos sobradões de alugar quartos, que se observam a cada canto do Rio de Janeiro onde, promiscuamente, se aninha toda a sorte de indivíduos, mas de indivíduos que já foram alguma coisa ou de indivíduos que não são nada."⁶¹⁸

⁶¹⁸Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 213.

Dans la pension de famille, nous constatons l'existence d'une population très hétérogène, ressemblant à celle de la ville. Aluísio Azevedo y place un type social brésilien, les parasites des protecteurs. L'auteur aborde, comme Machado de Assis, l'un des traits les plus caractéristiques de la vie sociale brésilienne, à savoir, les relations de faveur. Nous trouvons cet aspect dans la trame principale du roman : les stratégies mises en œuvre par João Coqueiro et Mme Brizard, les propriétaires d'une pension de famille, pour séduire et tromper un étudiant riche.

Il faut rappeler qu'Aluísio Azevedo caractérise la vie urbaine du Rio de Janeiro des années de 1880 par rapport à la modernité en expansion, incarnée dans les nouvelles formes d'habitation dont la pension de famille est une manifestation visible. En même temps, il considère la société traditionnelle encore vivante, présente dans les relations de faveur. En conséquence, l'auteur brosse un espace urbain hétéromorphe, rempli d'une population changeante qui migre d'une pension de famille à l'autre, toujours en quête des relations de faveurs pour survivre. En somme, nous trouvons dans *Casa de Pensão* une ville hybride, de modernité et de tradition, dans ses manifestations les plus négatives.

Étant nés au sein de ces familles patriarcales opulentes, les habitants de la pension de famille sont déracinés et suivent une morale douteuse. Ce sont des gens qui ne cherchent que des liens de dépendance :

Há de tudo - homens de todas as nacionalidade, sujeitos de vida misteriosa, solteiros desconhecidos que se imaginam vítimas do meio, e supostos talentos que vivem para amaldiçoar a fortuna dos que conseguiram vencer a onda [...] Ah! Não se encontram aí notabilidades de nenhuma espécie, mas sim os parentes.⁶¹⁹.

⁶¹⁹ *Ibid.* p.213.

En général, les habitants de la pension de famille sont exclus à la fois des structures de pouvoir traditionnelles et modernes. Ils ont donc une rancune contre les couches sociales dominantes : " São violentos quando falam da política e só se referem aos homens de poder com palavrões brutais e desabridos [...] através dos cerrados negrimes naquela miséria e daquele ressentimento, nada enxergam de bom e legítimo."⁶²⁰

Il faut ajouter que les habitants de la pension de famille ont un passé suspect et exercent plusieurs métiers. Il y a des gens aisés qui utilisent les chambres pour y entretenir des relations amoureuses illicites. Nous citons le cas du docteur Correia, le médecin. La plupart de ces personnages sont pourtant marginalisés par rapport au système bureaucratique et politique. Nous prenons l'exemple du Docteur Tavares, un avocat raté. Il y a ceux qui exercent les professions dévalorisées telles que l'enseignement, comme Paula Mendes et sa femme, Catarina, qui donnent des leçons de piano et de violon. Il y a un comptable et un caissier. Il y les oisifs, comme Pereira et son amante, Lúcia, qui sont entretenus par un oncle riche, sans travailler. Il y a le Portugais tuberculeux, un immigrant qui est le marginal par excellence, sans famille, sans argent, qui meurt à la fin du roman en mettant en lumière la caractéristique fondamentale des habitants de la pension de famille, à savoir, l'exclusion sociale.

2.2.2 - La flânerie tropicale

Une autre facette de la façon de vivre des habitants de la pension de famille est ce que nous appelons la flânerie tropicale, une version brésilienne de la célèbre catégorie benjaminienne. Aluísio Azevedo décrit l'habitant

⁶²⁰ *Ibid.* p. 215

typique de la pension de famille comme quelqu'un qui se situe en marge du monde du travail, ce qui le rapproche du flâneur, qui est un petit-bourgeois artiste, bohème ou révolutionnaire, perdu dans des promenades sans but dans la grande ville. Ce rêveur incorrigible, solitaire, distrait, divague librement et ressent toujours l'ennui en reprenant les formes de gestion du temps propres à l'enfance. En réalité, le flâneur est un sous-produit d'une ville en expansion, dans laquelle il est possible de se perdre dans la foule anonyme.

Il est vrai qu'il y a de villes qui favorisent plus le surgissement des pratiques de flânerie. Selon Walter Benjamin,

L'étrange, c'est que Rome ne l'ait pas fait [...] Cela peut aussi s'expliquer pour une grande part par le caractère national des Italiens. Car ce ne sont pas les étrangers, mais les Parisiens qui ont fait de Paris la terre promise du flâneur, ce 'paysage composé de vie pure' dont a parlé un jour Hofmannsthal. Un paysage...c'est bien ce que Paris devient pour le flâneur. Plus exactement, ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre.⁶²¹

La flânerie brésilienne n'est pas intégrée dans le monde du travail mais entretient des rapports étroits avec les relations de faveur. Cette déambulation n'est pourtant pas la contemplation désintéressée, presque esthétique, de l'espace de la ville. La promenade du flâneur brésilien est faite de bonheur mais prend aussi une allure plus utilitaire afin d'obtenir les moyens de survivre. Évidemment, sans travailler. Aluísio Azevedo exprime un mélange de mépris et de pitié :

Coitados! São em geral homens sem meios de vida protegidos por algum figurão qualquer, de quem ou foram colegas na academia, ou ainda continuam a ser parentes com a mais cruel pertinácia [...] Uns vão regularmente comer a certas casas comerciais, outros se arranjam pelas impossíveis casas de pasto da Cidade

⁶²¹Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIXème siècle*, le livre des passages. Paris : Les éditions du cerf, 1997, p. 435.

Nova, os "freges", onde as refeições não passam de duzentos réis. Alguns têm almoço seguro a mais de um velho amigo de outros tempos, o jantar em casa de outro; às sextas-feiras, são infalíveis nas comezainas gratuitas dos frades de São Bento. Uns passam a noite na jogatina, percorrendo espeluncas, tomando café nos quiosques às quatro e meia da manhã e então, durante o dia seguinte, dormem à farta; outros recebem donativos de alguma irmandade religiosa, à qual se filiaram em épocas de prosperidade.⁶²²

Il faut éclairer en quoi consiste ces "freges" qui mettaient en évidence la situation économique des habitants de la pension de famille. Ils étaient appelés les « frege-moscas » :

Tascas de ínfima categoria onde o preço das refeições não ultrapassava 200 réis[...] alguns de seus proprietários, para darem impressão de asseio, puxavam rentes ao teto ou à telha vã, em diagonal, festões ou guirlandas de papel crepon em cores vivas, para neles pousarem esses insetos, sobretudo à noite, transformando-os em correntes negras.⁶²³

Cette déambulation parasitaire dans la ville se rapproche encore plus de la flânerie, dans le sens benjaminien car elle identifie la ville à la campagne en transformant la ville en un terrain de chasse alors que les promeneurs deviennent des chasseurs : "c'était la thèse principale de mon travail inachevé sur Maupassant... Il était question de la ville comme terrain de chasse et le concept de chasseur y jouait un grand rôle (par exemple, dans la théorie de l'uniforme : tous les chasseurs se ressemblent)."⁶²⁴

En outre, ce flâneur des tropiques partage avec le flâneur parisien la forme de gestion non utilitaire de l'espace et du temps, la quête du plaisir de la contemplation de la ville :

São sempre vistos, em horas determinadas, no jardim do Rocio, no Passeio Público, assentados no banco de pedra, lendo jornais à sombra das amendoeiras,

⁶²²Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 215.

⁶²³Carlos Wehrs. *O Rio Antigo de Aluísio Azevedo*, Rio de Janeiro, Editora do livro, 1994, p. 76.

⁶²⁴Walter Benjamin. Lettre de Wiesengrund du juin 1935 *Apud* Walter Benjamin. *Op. cit.* p.438.

às vezes têm ao lado a botina que descalçaram por amor dos calos; são vistos igualmente nos edifícios públicos em construção, acompanhando as obras com interesses, como se estivessem encarregados disto, fazendo perguntas, ralhando com os operários, numa necessidade irresistível de aplicar, seja como for, a sua atividade desocupada e vadia.⁶²⁵

2.2.3 - Les lectures françaises: Rio de Janeiro et Paris

Un autre aspect de *Casa de pensão* est l'inconsistance relative de la capital « carioca » en tant que présence physique. En fait, il s'agit d'un roman dont la trame se déroule dans les intérieurs petit-bourgeois du Rio de Janeiro, sans incursions significatives dans la ville. Au maximum, la scène urbaine est suggérée à travers des descriptions succinctes, juste pour signaler les déplacements des personnages dans la ville, sans fonction narrative ou esthétique. C'est un Rio de Janeiro matériellement absent en tant que décor ou personnage. Il faut néanmoins considérer *Casa de pensão* comme un roman sur la ville car il traite d'un phénomène urbain très important à l'époque, l'habitation petite-bourgeoise.

Curieusement, le Rio de Janeiro qui apparaît dans l'imaginaire des personnages est l'image de Paris élaborée par la littérature romantique française. C'est un Paris presque spectral qui cache, comme une brume, le vrai Rio de Janeiro du XIX^{ème} siècle, en effaçant les différences.

Ce dispositif descriptif qui projette les figures urbaines parisiennes telles que les rues, les monuments, les maisons de tolérance, sur Rio de Janeiro a été utilisé par l'auteur lui-même pour mettre en évidence les marques excessives de la culture française dans le pays au point de susciter une aliénation culturelle, voire une vision fantasmagorique. En fait, cette image symbiotique de

⁶²⁵ Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 215.

Paris et de Rio de Janeiro a pour but de brosser un espace de libération des pulsions, réprimées par une éducation lusitanienne rigide :

Nunca saíra do Maranhão; vira de longe a Corte através do prisma fantasmagórico de seus sonhos. O Rio de Janeiro afigurava-se-lhe uma Paris de Alexandre Dumas ou de Paulo de Koch, uma Paris cheia de canções de amor; um país de estudantes e de costureiras, na qual podia ele à vontade correr as suas aventuras, sem fazer escândalos como no diabo da província [...] queria teatros bufos, ceias ruidosas ao lado de francesas, passeios fora de horas, a carro, pelos arrabaldes. Seu espírito, excessivamente romântico, como o de todo maranhense nestas condições, pedia uma grande cidade, velha, cheia de ruas tenebrosas, cheias de mistérios, de hotéis, de casas de jogo, de lugares suspeitos e de mulheres caprichosas; fidalgas encantadoras e libertinas, capazes de tudo por um momento de gozo. E Amâncio sentia necessidade de começo àquela existência que encontrara nas páginas de mil romances. Todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras da paixão.⁶²⁶

Amâncio cite donc ses lectures françaises favorites : *Mademoiselle de Maupin*, *Olympia de Clèves*; *Confession d'un enfant du siècle*, de Alfred de Musset; *Graziella*; *Raphaël*; *Les girondins*, de Lamartine. Par la suite, Lúcia et Amâncio discutent de Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Baudelaire.

Nous constatons, selon Aluísio Azevedo, l'influence culturelle française remarquable sur la société brésilienne à l'époque, avec la prédominance des auteurs romantiques alors qu'il y a une très grande dévalorisation de la littérature brésilienne : "Faço versos, mas não tomo parte nessas panelinhas de elogio mútuo e nesses grupos de imbecis escrevinhadores! E com muito azedume, principiou a dizer mal dos rapazes que no Rio de Janeiro se tornavam mais conhecidos pelas letras..⁶²⁷

Les allusions à la culture françaises sont nombreuses. Deux fois, la Marseillaise est jouée. La première fois, c'est quand Amâncio se reposait dans

⁶²⁶ *Ibid.* p. 22.

⁶²⁷ *Ibid.* p. 88.

sa chambre à São Luís. À l'époque, il était au lycée. La Marseillaise a été jouée par un italien. La deuxième fois est remarquable. Amâncio vient d'être déclaré innocent de l'accusation de séduction et il est porté par la foule au son de la Marseillaise.

En ce qui concerne la sociabilité européenne, d'inspiration française, l'auteur signale l'habitude de fréquentation des hôtels. L'auteur cite l'Hôtel Paris, ou le grand Hôtel de Paris, la rue Uruguaiana, tout proche de l'Alcazar Lírico. L'auteur superpose les images figées, stéréotypées de la capitale française sur Rio de Janeiro :

Amâncio estava maravilhado. O aspecto daquelas salas afestoadas, cheias de espelhos, de cortinas e douraduras, no gênero pretensioso dos hotéis, ao ar parisiense dos criados, vestidos de preto e avental branco; a cor estridente do gabinete; o perfume das flores que guarneciam jarras de proporções luxuosas; o alvoroço palavroso e alegre dos que faziam a sobremesa; o crepitar do riso das mulheres, cujos penteadores branquejavam sobre o escuro dos tapetes; a reverberação dos cristais; a expectativa de um bom almoço.⁶²⁸

Nous concluons que l'auteur est préoccupé par la présence étrangère dans le pays, soit dans les aspects culturels, soit sur le plan économique. Ainsi, les références répétées à l'influence étrangère au Brésil montrent la critique d'Aluísio Azevedo à l'aliénation culturelle et à l'exploitation économique du peuple brésilien par l'étranger. Cette approche est présente aussi dans *O Cortiço*.

En outre, nous y trouvons le phénomène de la lisibilité par lequel l'auteur lit le Rio de Janeiro à travers le regard d'Amâncio, imbu des lectures françaises à propos de Paris, en projetant la capitale française sur le Rio de Janeiro. L'auteur comprend donc la nature du processus de la lecture selon

⁶²⁸*Ibid.* p. 43.

lequel il y a une sorte de réélaboration du sens - des images urbaines - à partir des lectures françaises.

Rio de Janeiro est donc revêtu en quelque sorte de l'aura romantique de Paris, lié à la bohème. Plus que cela, ces images de Paris, fantasmatiques, sont ancrées dans le mythe de la ville, qui est, selon Walter Benjamin, un rêve né de la Modernité sociale mise en place par le capitalisme, destiné à masquer et à cacher la vraie nature des choses et des relations sociales. Ainsi, le mythe de Paris comme la capitale des plaisirs et bien d'autres représentations fantasmatiques de cette ville ont été intensifiées depuis 1870⁶²⁹.

Amâncio a utilisé, sans le savoir, l'un des mythes les plus récents à propos de la ville, inspiré de la littérature romantique française qui englobe les romans les plus sophistiqués et les feuilletons les plus schématiques : "Alfred de Musset, bien avant Gautier, Paris et surtout les alentours de Tortoni et du café de Paris sont déjà 'un des ponts de la terre où le plaisir est concentré."⁶³⁰

Amâncio ignorait complètement le Romantisme révolutionnaire de la Littérature française, la littérature du réel et le Symbolisme. La seule exception a été une référence discrète faite à Charles Baudelaire.

Pourquoi les personnages de *Casa de pensã* ont-ils préféré la littérature française romantique ? Grâce à un processus de sélection d'œuvres élaborées à partir des aspects fondamentaux de la propre société brésilienne à l'époque. En fait, le Brésilien du XIXème siècle ne partageait pas l'horizon d'attente

⁶²⁹Paris a favorisé l'élaboration des plusieurs mythes, graduellement sécularisés depuis la fin du XVIIIème siècle : "il y eut à gauche, le mythe blanquiste de Paris, capitale de la Révolution, du devenir révolutionnaire, et, à droite, le mythe haussmannien aux origines diverses (rationalistes, médicales, policières) d'un Paris devenu capitale de la modernité, de la technicité urbaine, d'un Paris qui serait parangon du progrès et ville modèle également dans l'élaboration et le parachèvement des modes de vie de la bourgeoisie cartésienne et industrialisante."(Patrice Higonnet. *Paris, Capitale du monde*. Paris : Editions Tallandier, 2005, p.264). Il existe d'autres mythes sur Paris : la capitale des sciences, du crime, des plaisir de la modernité. Ce dernier a inspiré Walter Benjamin.

⁶³⁰ *Ibid.* p. 265.

européen. Selon Hans Robert Jauss⁶³¹, l'horizon d'attente est une forme de perception originaire, basée sur les valeurs et les formes de sensibilité concernant les traditions intellectuelles et esthétiques spécifiques. Ainsi, nous comprenons l'horizon d'attente comme un ensemble de valeurs morales, esthétiques et intellectuelles qui déterminent le processus de réception de l'œuvre d'art, ancrée en quelque sorte dans l'historicité. Dans le cas du lecteur brésilien dont Amâncio constitue un exemple, selon Aluísio Azevedo, la réception de la littérature est singulière, en renvoyant à des œuvres inspirées par le mythe romantique de Paris, selon lequel cette ville incarne en quelque sorte la capitale de la bohème. Nous verrons plus loin l'analyse des critères principaux de cette lecture.

Après la sélection opérée par la lecture, il y a la mise en œuvre d'un processus de production et de réélaboration du sens, propre à l'acte de lecture, qui consiste en une décodification personnelle des signes produisant les transformations sémantiques. Selon Roger Chartier, la lecture est la production de sens à partir de plusieurs coordonnées, à savoir : les indicateurs textuels, les codes narratifs, la matérialité ou la forme physique du texte, l'intertextualité, les textes en circulation dans l'entourage du lecteur, les règles et les façons de lire et de sentir de la communauté des lecteurs, entre autres⁶³².

Dans cette perspective, la lecture n'est pas un simple acte de décodification mécanique de sens. C'est une réinvention textuelle, une

⁶³¹ "L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne." (Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Poitiers : Gallimard, 1978. p. 49.

⁶³² Roger Chartier. *Práticas de leitura*. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

interprétation originale qui change selon les clivages de l'âge, culturelles, temporels, géographiques, des lecteurs rassemblés dans les communautés de sens.

En résumé, nous pouvons conclure que la représentation de Rio de Janeiro-Paris élaborée par Amâncio est due à sa mentalité de membre de l'élite sociale, ce qui ajoute quelque chose de plus au portrait négatif du "bacharel" brésilien brossé par Aluísio Azevedo, qui le montre comme hostile au travail, à l'étude systématique, ne s'intéressant qu'à la vie de bohème. D'où les allusions à la vie de bohème que nous trouvons maintes fois dans le roman.

Il ne s'agit pas pourtant de la transposition mécanique du Paris bohème. En quoi consiste la réinvention de sens mise en œuvre par la lecture ? Ce Rio de Janeiro concret qui apparaît dans les interactions et les parcours des personnages n'a rien à voir avec le Paris romantique de la littérature française. En fait, il faut d'abord considérer précisément ce processus de formation d'une image de la ville, mise en œuvre à partir des lectures françaises. L'image de la ville est une articulation des signes qui appartient à l'ordre de l'imaginaire, comme un reflet non-mimétique de la ville physique. Celle-ci produit la ville imaginaire comme un discours et comme une image à travers la médiation des expériences sociales, des traditions, des mémoires et des lectures. Le Rio de Janeiro présent dans *Casa de pensã*o résulte de tout cela :

Cabe ao escritor - o espectador privilegiado da urbe [...] traduzir uma visão literária do urbano que dê conta do mito parisiense e de sua ressemantização nacional, o que é o caminho que incide sobre uma das tensões permanentes da identidade brasileira : como ser, ao mesmo tempo, original e também tributário da cultura universal.⁶³³

⁶³³ Sandra Jatahy Pesavento. *Op. cit.* p. 163.

Les apories de ce Rio de Janeiro inspiré du mythe de Paris comme une ville des plaisirs apparaissent, par exemple, dans le manque d'enthousiasme d'Amâncio devant la rue d'Ouvidor, signalant la distance entre la ville idéale, cherchant à mimer la capitale française et la ville réelle, lusitanienne et noire, pleine d'archaïsmes coloniaux. Cette contradiction était propre à l'élite nationale, soumise à la culture européenne dont le Paris haussmannien était le paradigme : "Amâncio, como qualquer provinciano que ainda não tivesse ocasião de apreciar o Rio de Janeiro, julgava-se tão desiludido a respeito dele, quanto a respeito dos estudos. - Sempre imaginei que fosse outra coisa!...disse. - A tal rua do Ouvidor, por exemplo!...."⁶³⁴

Cependant, la rue d'Ouvidor, selon les témoignages à l'époque, était une rue déjà civilisée, avec une sociabilité élégante, à la française, manifestée dans les confiseries, bijouteries, tailleurs, modistes et marchands de journaux, situés entre la rue de l'Ourives et le Largo de São Francisco. Près de la mer, avant la rue Primeiro de Março, la rue devenait plus populaire, ce qui contrariait l'attente d'Amâncio.

Nous constatons donc dans *Casa de Pensão* la disparition partielle du Rio de Janeiro en tant que présence physique car il est obscurci par la fantasmagorie trompeuse de Paris. En réalité, le véritable Rio de Janeiro de *Casa de Pensão* est plus présent dans les relations sociales que dans les marques urbaines. En fait, cette ville matérielle, architecturale est une image inconsistante en tant que présence physique fonctionnant comme une sorte d'ambiance, d'atmosphère, dans laquelle les personnages se meuvent comme des poissons dans un aquarium. En somme, ce que nous voyons dans les pensions de famille et dans les salons est l'esquisse d'une ville médiocre, plongée dans l'individualisme sauvage, dans le calcul, sous l'influence de la

⁶³⁴ Aluísio Azevedo. *Op. cit.* p. 39.

Modernité culturelle débutante, qui est destructrice des liens familiaux, des relations et d'institutions traditionnelles...

2.2.4 - Une topologie de l'ascension et de la décadence dans la ville

Les mouvements d'ascension et de chute des personnages dans l'échelle sociale coïncident avec leurs déménagements dans la ville, ce qui exprime à la fois sa topologie et les représentations de l'urbain de la part de l'auteur.

Le premier "sobrado" décrit dans le roman est celui du noble Lorenzo. L'auteur ne mentionne pas son adresse. Après la mort de son père, João Coqueiro déménage de la rue Resende. Il s'agit d'un mouvement d'ascension sociale car cette voie lie la rue du Lavradio à celle du Riachuelo, dans le centre de la ville, plein des activités de commerce et d'industrie depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

Mme Brizard et João Coqueiro déménagent à Santa Teresa dans un chalet, en montant dans l'échelle sociale car c'est un quartier bien tenu, propre aux classes les plus aisées. À partir de là, ils changent aussi leur style de vie en achetant des meubles tout neufs, en améliorant la cuisine, avec l'argent d'Amâncio. Ensuite, le processus d'ascension sociale est achevé avec l'achat du chalet des Laranjeiras, une région urbaine en train d'être peuplée par les groupes sociaux les plus favorisés.

2.2.5 - Le comportement politique des foules à Rio de Janeiro à la fin du XIX^{ème} siècle

Lorsque Mme Brizard et Amélia n'arrivent plus à retenir Amâncio à la Capitale après la mort de son père et la maladie de sa mère, João Coqueiro

intente une action judiciaire en accusant Amâncio de déshonorer sa sœur. Cet épisode prend une grande importance dans le roman parce que l'auteur y analyse le comportement politique de la population « carioca », qui englobait les étudiants et le peuple.

Au début, Amâncio a été incarcéré dans la maison de correction de la rue du Conde, ce qui signale, en termes géographiques, un processus de perte d'une condition sociale supérieure, En un mot, son avilissement. Pourquoi ? C'était une région pauvre, proche d'une zone marécageuse de la Cidade Nova, qui avait été asséchée dès 1852, comme une manière de résoudre, sans succès, les problèmes graves concernant le manque de logement pour les classes populaires.

Il y a eu plusieurs audiences avec la participation enthousiaste des étudiants de la faculté de Médecine qui appuyaient leur collègue car tous appartenaient à l'élite sociale tandis que João Coqueiro, appauvri, était détesté à cause de sa condition de propriétaire d'une pension de famille. Il est mal vu aussi parce qu'il incarne un segment haï dans une société en pleine crise de logement. Sous l'influence d'un sentiment anticlérical, très diffusé à l'époque, João Coqueiro est envisagé, symptomatiquement, comme un "fariseu metido a frade."⁶³⁵

À partir de l'absolution d'Amâncio, il s'est produit un mouvement populaire, très révélateur des représentations de l'auteur à propos de la sociabilité et du comportement politique du peuple carioca dans les années 1880. L'adhésion de la population à la cause d'Amâncio montre la prédominance, selon l'auteur, d'une éthique mercantile propre à la ville et au capitalisme en avance, qui coïncide avec celle de la pension de famille : " a cifra dos bens de Amâncio, à medida em que passava de boca em boca, ia

tomando proporções fabulosas, faziam-na de mil, quatro mil, dez mil contos de réis."⁶³⁶

Il s'est produit donc une mobilisation populaire spontanée :

Às nove horas da manhã a cidade parecia ter enlouquecido. Interrompeu-se o trabalho; os empregados públicos demoravam-se na rua; os cafés enchiam-se com a gente que vinha do júri. À porta das redações dos jornais não se podia passar com o povo que se aglomerava para ler as derradeiras notícias do processo, pregadas na parede à última hora [...] E o bando crescia sempre. O Largo de São Francisco já estava cheio e ainda a Rua do Ouvidor não se tinha esvaziado. Ao passar pela Escola Politécnica, ouviram-se estalar foguetes e os vivas a Amâncio e à Liberdade produziram-se com mais veemência. Os músicos responderam da porta do hotel com a Marselhesa. - [...] A rua do Teatro, o Rocio e todos os becos e travessas circunvizinhas já se achavam tolhidas de povo; as janelas do Hotel Paris destacavam-se embandeiradas e cheias de gente, como nos dias de Carnaval. E aquela festa, ali, no coração da cidade, tomava um largo caráter de manifestação pública."⁶³⁷

Tout cela met en évidence les conceptions de l'auteur sur le peuple carioca qui sont en accord avec les analyses historiques des mouvements sociaux produits à la fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle. Ces recherches démontrent que le peuple avait peu de rapports avec l'univers de la politique en raison du caractère épidermique de la Monarchie constitutionnelle dans l'expérience politique de la société brésilienne, imprégnée des notions de clientélisme et de "favor". Ainsi, le peuple était facilement influencé mais il ne parvenait pas à défendre les principes idéologiques et les programmes de transformation institutionnelle⁶³⁸ C'étaient

⁶³⁵ *Ibid.* p.230.

⁶³⁶ *Ibid.* p. 230.

⁶³⁷ *Ibid.* p. 238.

⁶³⁸ "Havia no Rio de Janeiro um vasto mundo de participação popular. Só que este mundo passava ao largo do mundo oficial da política. A cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva. A participação que existia era de natureza antes religiosa e social e era fragmentada. Podia ser encontrada nas grandes festas populares, como as da Penha e da Glória, e no entrudo; concretizava-se em pequenas comunidades étnicas, locais ou mesmo habitacionais; um pouco mais tarde apareceria nas associações operárias anarquistas. Era a colônia portuguesa, a inglesa; eram as colônias compostas por imigrantes dos vários estados; era a Pequena África da Saúde, formada por negros da Bahia, onde, sob a matriarcal proteção da tia Ciata, se gestava o samba carioca e o moderno carnaval [...] a cidade

des émeutes populaires spontanées motivées par des raisons fortuites, par des événements sans signification politique, ne concernant pas la transformation de l'état ou de la société civile, ce qui mettait en lumière le caractère inachevé de notre modernité politique, même dans les grandes villes de l'Empire.

Cet aspect est clair dans la situation d'absolution publique d'Amâncio, appuyée par le peuple, ce qui révèle à la fois sa soumission au pouvoir de l'argent et le rejet d'une figure urbaine moderne, à savoir, du propriétaire de la pension de famille. Ce sentiment collectif a été capté par l'auteur selon ses propres conceptions pessimistes envers la modernisation sociale...

do Rio de Janeiro [...] não apresentava as características de cidade burguesa onde se desenvolveu a democracia moderna. O peso das tradições escravista e colonial obstruía o desenvolvimento das liberdades civis, ao mesmo tempo que viciava as relações dos cidadãos com o governo. Era uma cidade de comerciantes, de burocratas e de vasto proletariado, socialmente hierarquizada, pouco tocadas seja pelos aspectos libertários do liberalismo, seja pela disciplina do trabalho industrial. Uma cidade em que desmoronava a ordem antiga sem que se implantasse a nova ordem burguesa, o que equivale a outra maneira de afirmar a inexistência das condições para a cidadania política."(José Murillo Carvalho. *Os bestializados : o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987, p. 162.)

CONCLUSION

En somme, nous constatons le caractère singulier, original, des tendances esthétiques nationales, ce qui nuance plus la thèse consensuelle des "idéias fora do lugar"⁶³⁹, comme l'apanage de la culture brésilienne et du comportement des élites. Dans cette perspective, les théories et les œuvres d'art portaient toujours des traits empruntés à la société et à la culture brésilienne grâce à un processus complexe de réinvention de sens selon lequel les formes culturelles étrangères sont décodées à partir des aspects politiques, intellectuels et esthétiques de la culture autochtone. C'est bien le cas du Naturalisme, une tendance étrangère qui a subi un processus de transformation par lequel le naturalisme brésilien en arrive à s'occuper des problèmes nationaux en suivant de près la tradition littéraire nationale, contrairement à ce que la critique spécialisée a toujours soutenu.

Nous avons donc mis en parallèle le modèle du naturalisme d'Émile Zola, matérialisé dans le roman *Pot-Bouille* et *Casa de Pensão*, d'Aluísio Azevedo, deux romans qui sont tout proches malgré l'influence du phénomène qu'Araripe Júnior appelle "obnubilação" ou la déviation.⁶⁴⁰

Nous avons sélectionné ce roman d'Émile Zola plutôt qu'une œuvre d'Eça de Queirós pour y avoir trouvé la présence d'un rejet plus clair de la société moderne. Sur ce point, l'oscillation d'Eça de Queirós a été déjà analysée dans ce travail. Nous avons donc préféré traiter des rapports entretenus entre Émile Zola et l'un des plus grands naturalistes brésiliens, Aluísio Azevedo, qui a même avoué son admiration pour l'écrivain français et son intention d'élaborer au Brésil une œuvre semblable. Nous y évoquons les

⁶³⁹ Roberto Schwarz. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo : Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p.11-31.

⁶⁴⁰ Araripe Júnior. *Op.cit.*p. 68-73.

ressemblances entre *L'assommoir* et *O Cortiço*, analysées par Antonio Candido.⁶⁴¹ Curieusement, la critique spécialisée n'a pas encore traité les relations entre *Pot-Bouille* et *Casa de Pensão*, qui sont aussi des œuvres analogues.

Nous avons expliqué que l'influence du modèle de Zola sur Aluísio Azevedo est due à la fois à la présence significative de la culture française dans la société brésilienne à l'époque et à la coïncidence de plusieurs aspects dans les deux traditions littéraires. Le deuxième aspect a été traité dans la première et la deuxième partie de ce travail, dans lesquelles nous avons souligné la situation de l'écrivain qui est toujours en marge des affaires d'État, commune à la littérature française et brésilienne. Cette exclusion avait donc favorisé la défense d'une attitude d'opposition exacerbée à la société moderne en formation, qui a persisté pendant le XIX^{ème} siècle et qui a déterminé l'élaboration récurrente d'une critique radicale de la ville.

Du côté de la littérature française, les écrivains avaient été motivés par la déception avec l'échec progressif des idéaux de la Grande Révolution, déformés et trahis au long de XIX^{ème} siècle, ce qui a mis en place des formes politiques et sociales caractérisées par l'élitisme, la pauvreté et hégémonie d'une sorte de ploutocratie.

Dans le cadre de la littérature brésilienne, l'opposition des écrivains à la société moderne a été motivée par la défense de la recherche de l'identité nationale propre à la littérature brésilienne dès l'Indépendance. Cet aspect avait poussé les écrivains à rejeter les processus de transformation sociale, capables de profaner les racines authentiques de la « brésilianité ». D'où le refus de l'urbanisation et de l'influence étrangère.

⁶⁴¹ Antonio Candido. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro : Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004, p.105-129.

Nous voyons donc la prédominance, dans la littérature brésilienne, de la critique de la ville et la représentation en quelque sorte idyllique de la campagne, de la province, des régions, envisagées comme le noyau de la "brésilianité". Cette attitude a été radicalisée dans le naturalisme et a favorisé la formulation d'une pensée urbaine pessimiste et critique qui avait pour contrepartie l'idéalisation de la campagne. Le "sertão" était souvent envisagé comme l'essence secrète, encore non violée, de l'identité nationale. Nous citons l'exemple de l'œuvre d'Adolfo Caminha, de Domingos Olympio, de Manoel de Oliveira Paiva, entre autres. Cette caractéristique va perdurer dans le roman de 1930 du Nord-Est dans son rejet de l'urbanisation, de l'industrialisation, de la modernisation sociale et dans sa volonté de revenir au passé lointain, celui du "sertão" archaïque...

En réalité, bien qu'il ait défendu la modernité sur le plan esthétique, le Naturalisme français et brésilien a été le sommet d'une tendance séculaire dans leurs respectives traditions littéraires. Ainsi, le Naturalisme français et brésilien a caractérisé les aspects fondamentaux de la vie moderne en introduisant, par exemple, l'argot populaire. Cette démarche était pourtant rattachée, d'une façon paradoxale, à une contestation de la modernité sociale, dans des raisons et à des doses variables selon chaque auteur. Par conséquent, l'un des principaux sujets était précisément la ville, le lieu par excellence de manifestation de la modernité. Cet aspect est évident chez Zola.

Cependant, ce sont les rapports entre Aluísio Azevedo et Émile Zola qui conduisent Aluísio Azevedo à se distinguer de la plupart des naturalistes brésiliens, à savoir, le manque d'association entre la critique sociale de la ville et la défense d'une philosophie de l'histoire passéiste, à la recherche de la

société traditionnelle, placée dans le "sertão". Sous l'influence d'Émile Zola, Aluísio Azevedo n'a pas choisi cette voie.⁶⁴²

Par ailleurs, nous considérons que ces deux œuvres partagent l'idée selon laquelle le *topos* favorise la formation des types spécifiques de subjectivité. Ainsi, les habitations collectives abordées dans ces romans - l'immeuble haussmannien et la pension de famille carioca - produisent des manières d'être et d'agir. Cette conception, typique du Naturalisme, consiste à démontrer la corruption progressive des personnages par un milieu décadent, à partir de leur parcours qui aboutissait souvent dans la maladie, la mort et dans l'anéantissement à la fin du roman.

Cette démarche anthropologique s'est manifestée sous la forme d'une espèce de pédagogie négative, propre à un roman de formation à l'envers, dans lequel l'auteur essaye de démontrer les conséquences négatives d'une forme erronée d'éduquer à travers l'analyse d'un mauvais résultat. Dans ces récits, il y a toujours une pédagogie correcte sous-jacente proposée par l'auteur comme la solution d'un problème social ou national.

Dans *Pot-Bouille*, cette pédagogie négative est claire en ce qui concerne les femmes petites-bourgeoises, habitantes de l'immeuble. Cependant, le modèle de formation féminine découle du foyer, soit dans sa forme archaïque, répressive des instincts, inspirée du catholicisme, soit dans sa forme moderne, déterminée par le débordement de la ville dans l'espace domestique.

Zola a donc attaqué, dans la ville moderne, les traits encore persistants de la tradition, qui, pour lui, provoquaient l'irruption des névroses féminines, telles que le lesbianisme, la frigidité et l'hystérie. En outre, le catholicisme

⁶⁴² *La Confession de Claude* (1865) est un exemple relativement isolé dans l'oeuvre de Zola où nous trouvons l'antithèse entre la campagne et la ville corrompue en suivant une tradition littéraire ancienne, inspirée du mythe de Paris. C'est un roman évidemment inspiré de l'expérience personnelle de Zola qui caractérise les mésaventures d'un jeune provincial ambitieux, immigré à Paris.

était responsable de l'échec des mariages car il propageait l'hypocrisie des mœurs et l'isolement affectif des personnes.

Zola a donc critiqué les effets funestes de la modernité urbaine déployés dans les immeubles qui consistent en des modèles de formation de subjectivité sous l'égide de la commercialisation des sentiments et des relations sociales. Ainsi, la rue intègre la maison... Ainsi, Zola caractérise l'intérieur bourgeois comme un faux refuge, qui imite la clôture paisible et protectrice de l'utérus maternel, par le moyen de tissus, de bric-à-brac et les autres marques laissées par les individus dans leurs foyers sans échapper à la pénétration de la boue, du pullulement organique, malsain, de la grande ville.

Si Zola élabore une anthropologie pessimiste à l'égard de l'homme bourgeois, c'est vis-à-vis de femmes qu'il démontre mieux la dimension proprement éducative de son œuvre. Zola englobe l'éducation traditionnelle et l'éducation moderne. Celle-ci jette les femmes dans la rue pour pratiquer ce que Walter Benjamin appelle le commerce des femmes... C'est sont les analyses benjaminiennes à propos de la flânerie et de la prostituée qui rendent compte de la condition féminine moderne dans *Pot-Bouille* en éclairant les formes de gestion affective et de la sexualité des femmes bourgeoises dans la grande ville, attachées étroitement à la sphère de la circulation et de la consommation des marchandises....

Dans *Pot-Bouille*, nous constatons une analyse de la condition humaine bourgeoise dans la ville où il n'y a pas d'espace pour l'art authentique, où le jeu favorise l'existence des formes infernales de temporalité et de gestion du travail.

Le mélange de l'approche topologique et pédagogique, propre à *Pot-Bouille*, se transforme dans *Casa de Pensão* en volonté d'explication des problèmes nationaux à travers la démonstration des implications

pédagogiques de plusieurs modèles de formation de subjectivité mis en œuvre dans des espaces différents de Rio de Janeiro, qui sont les "sobrados". Cette ville était donc perçue comme une sorte de miniature de la nation brésilienne...

Dans *Casa de Pensão*, l'auteur dénonce, comme dans *Pot-Bouille*, le surgissement d'une nouvelle forme d'habitation familiale, motivé par les processus croissants de modernisation sociale, économique et politique en cours pendant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Le but de ces romans est le même : critiquer le processus de modernisation responsable pour la diffusion d'un ethos capitaliste, inhumain dans la ville. Ces nouvelles valeurs et relations sociales provoquaient la destruction de la famille et empêcheraient à jamais la possibilité d'une existence sociale plus authentique et heureuse.

Nous y trouvons, sous-jacent, dans les deux romans, une sorte de républicanisme platonique, utopique selon lequel le *ethos* capitaliste favorise un processus d'avilissement et d'animalité de l'homme, qui le plonge dans le royaume des instincts dérégés. Ces auteurs y défendent le point de vue selon lequel c'est la modernité qui abaisse l'homme à l'état de nature qui n'est ni bonne ni belle. Au contraire, la nature porte en elle la menace constante contre l'homme et la civilisation, c'est-à-dire, contre la raison et la morale, qui sont au fond, la meilleure partie de l'humanité.

En somme, nous constatons dans *Casa de pensão*, comme dans *Pot-Bouille*, la critique des effets pervers de la modernisation sociale. Aluísio Azevedo a pourtant mis l'accent sur les processus de destruction de la famille brésilienne à travers la dégradation du "sobrado" familial, l'emblème de la famille brésilienne, par le "sobrado" - pension de famille. Comme Émile Zola, Aluísio Azevedo réalise un abordage qui attaque les vestiges de la tradition dans la ville, à savoir, l'éducation portugaise, attachée à un locus spécifique,

le "sobrado" portugais, qui se caractérise par la répression exacerbée des instincts et de la personnalité, en produisant les traits les plus négatifs du "bacharel" brésilien : l'indolence, la lâcheté, l'hypocrisie, la cruauté envers les groupes sociaux défavorisés et la difficulté d'insertion dans l'espace public (de l'économie, des affaires de l'État visant au Bien commun).

Dans le cas du Naturalisme brésilien, nous pensons qu'il y a eu une appropriation singulière du modèle naturaliste de Zola, de *Pot-Bouille* par Aluísio Azevedo, dans *Casa de Pensão*. Il faut souligner à présent les différences entre *Casa de Pensão*, d'Aluísio Azevedo et le modèle français qui l'inspire directement - *Pot-Bouille*. Contrairement à Zola, l'attaque d'Aluísio Azevedo à la tradition et à la modernité était liée à la défense de la recherche de l'identité nationale, consensuelle dans la tradition littéraire brésilienne. Ainsi, Aluísio Azevedo voulait éclairer les raisons les plus profondes des problèmes nationaux, qui empêchaient la jeune nation de progresser : la tradition éducative lusitanienne, influente sur la formation de l'élite nationale, le "bacharel"; la modernisation destructrice des aspects fondamentaux de la société brésilienne, de la femme, de la famille.

En fait, Aluísio Azevedo a toujours voulu répéter la prouesse d'Émile Zola, de réaliser une histoire totale du Second Empire, en cartographiant les paysages pénibles de la modernité et de la tradition... Cependant, Aluísio Azevedo a réalisé une relecture de cet objectif parce qu'il a associé la critique de la ville, de la modernité à la recherche de l'identité nationale. Une telle dimension n'est pas claire chez Zola car la France avait déjà consolidé son identité culturelle et politique il y a longtemps à partir d'un processus de centralisation déclenché par Paris.⁶⁴³

⁶⁴³Cette affirmation doit être nuancée si nous considérons le mouvement régionaliste français au XIX^{ème} siècle qui symptomatiquement se situait en marge du champ littéraire français. Sur ce point, voir Anne

Quant aux coïncidences entre *Pot-Bouille* et *Casa de Pensão*, nous y trouvons l'association entre la critique sociale et politique et la pédagogie négative, démonstrative, qui croyait à l'existence des rapports entre le *topos* urbain et le déploiement des formes dégénérées de subjectivité. De même que *Pot-Bouille*, *Casa de pensão* est centrée sur la description des modèles erronés d'éducation, en abordant, au contraire du roman de Zola, l'éducation féminine et masculine. En fait, différemment de Zola, Aluísio Azevedo a mis l'accent sur le processus de (de)formation du "bacharel" brésilien, une préoccupation de l'auteur présent dans d'autres oeuvres.⁶⁴⁴

Aluísio Azevedo a mis en lumière les effets destructeurs de la diffusion de l'*ethos* capitaliste dans l'espace domestique, qui se sont matérialisés d'une façon exemplaire par la forme moderne d'habitation qui se répand à Rio de Janeiro à l'époque - la pension de famille - favorisant la corruption féminine, proche, comme dans *Pot-Bouille*, de la prostituée. En outre, Aluísio Azevedo s'est éloigné encore plus du modèle de *Pot-Bouille* lorsqu'il a considéré les aspects traditionnels de la ville tropicale, à savoir, les pratiques de clientélisme et les relations de "favor", qui ont entretenu des rapports complexes avec les formes culturelles propres à la modernité, comme celle de la flânerie.

Cette utilisation très personnelle des aspects narratifs et des thèmes de *Pot-Bouille* est reflétée dans la représentation de Rio de Janeiro qui nous trouvons dans *Casa de pensão*, qui apparemment prétend en faire une sorte de copie. En réalité, Aluísio Azevedo a créé dans *Casa de Pensão* une ville elliptique, presque absente, qui n'apparaît que dans les divagations et les rêves d'Amâncio, imprégnés des mythes séculaires de Paris, qu'il tire des lectures

Marie.Thiesse. *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle Époque et la Libération*. Paris : PUF, 1991.

⁶⁴⁴ Aluísio Azevedo. *O Coruja*. Disponible sur : www.dominiopublico.gov.br.

romantiques françaises. Aluísio Azevedo n'imite pourtant pas Paris. Il masque le vrai Rio de Janeiro derrière la vision de monde aliénée de la réalité nationale, propre au "bacharel" brésilien pour en faire une critique impitoyable. La véritable capitale de l'Empire n'apparaît que dans un espace opaque, plein pourtant de la tradition et de la modernité dans lequel les personnages se meuvent comme dans un échiquier à travers les mouvements d'ascension et de décadence sociale. Cette ville n'est qu'une ambiance, qu'une atmosphère de vices, de corruption par l'argent, toujours présente dans les pensions de famille plongées entièrement dans les artifices et dans l'intérêt matériel.

Pour conclure, nous pensons que ce travail contribue à éclairer l'évolution du roman brésilien, en nuancant les analyses déjà consensuelles à propos du roman du Nord-Est de 1930. Ces approches considèrent que son conservatisme social et politique est tout à fait original, motivé principalement par le déclin progressif de la région Nord-Est, à partir du début du XX^{ème} siècle, ce qui a exclu les intellectuels du Nord-Est du champ économique, politique et littéraire national. En conséquence, ils avaient donc proposé le retour à un passé plus rassurant, lié à une société révolue, dans laquelle ils profitaient des privilèges alors supprimés. Cette interprétation du régionalisme est plutôt négative vis-à-vis des écrivains du Nord-Est car

infelizmente, ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço.⁶⁴⁵

Ce travail a pourtant démontré que le rejet de la modernité et de la ville est un trait caractéristique du Naturalisme brésilien. En outre, nous avons

récupéré l'originalité de la contribution d'Aluísio Azevedo dans *Casa de pensão*. S'étant inspiré de *Pot-Bouille*, il a réalisé une appropriation personnelle de l'œuvre d'Émile Zola à travers l'élaboration d'une critique de la ville et de la modernité, sans proposer le retour à une société traditionnelle, comme la majorité des naturalistes brésiliens, ce qui a perduré dans le roman du Nord-Est des années trente. En résumé, nous supposons avoir contribué à démythifier le naturalisme brésilien, toujours considéré comme une tendance exotique, située en marge des problèmes nationaux et des déploiements les plus significatifs du roman brésilien des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle....

⁶⁴⁵Durval Muniz Albuquerque. *Op. cit.* p.76.

Bibliographie

1. *Corpus*

AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. [1884]. São Paulo : Editora Escala, s/d.

ZOLA, Émile. *Pot-Bouille*. [1882]. Paris : Gallimard. 1982.

2. *Corpus de référence*

ALENCAR, José de. *Iracema*. [1865] São Paulo: Editora Folha, 1997.

----. *O Guarani*. [1857] São Paulo: Ediouro, 1994.

----. *Ubirajara*. [1874] São Paulo : Editora Martins Fontes, 2003.

----. *O Gaúcho*. [1870] São Paulo : Editora Ática, 1978.

----. *O Tronco do Ipê*. [1871] São Paulo : Editora Ática, 1981.

----. *Til*. [1871] São Paulo : Editora Egeria, 1979.

----. *O Sertanejo*. [1875] São Paulo : Editora Melhoramentos, 1964.

ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. [1852] São Paulo : Editora Ática, 2001.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. [1890] Porto Alegre : L&PM, 1998.

----. *O Mulato*. [1881] Rio de Janeiro : Editora Kick, S/d.

----. *O Coruja*. [1890] Disponível sur: www.dominiopublico.gov.br.

BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne". [1863] In : *Oeuvres Complètes*. vol 1. Belgique : Gallimard, 1976.

CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. [1893]. São Paulo : Ática, 1972.

----. *Tentação*. [1896] São Paulo : José Olímpio Editora, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. [1856] Paris : Gallimard, 1954.

HUGO, Victor. *Les Misérables*. [1862] Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. [1876] *Helena*. São Paulo : Cultrix, 1964

----. *Iaiá Garcia*. [1878] São Paulo : Cultrix, 1964.

- . *Memórias póstumas de Brás Cubas*. [1881] São Paulo : Ediouro, 1997.
- MANN, Thomas. *Os Buddenbrook : decadência duma família*. [1901] São Paulo : Linoart, Círculo do Livro, S/D.
- MAUPASSANT, Guy De. *Boule de suif et autres contes normands*. [1880] Paris : Garnier, 1986.
- OLIVEIRA, Antônio. *O Urso*. [1901] São Paulo : Academia Paulista de Letras, 1976.
- OLIVEIRA PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. [1952] Disponible sur : www.nead.unama.br.
- OLYMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. [1903]. São Paulo : Ática, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. [1878]. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- . Eça de Queirós. *Os Maias*. [1888]. São Paulo : Editora Martin Claret. 2007.
- . Eça de Queirós. *A Cidade e as Serras*. [1901]. São Paulo : Literatura estrangeira, 2006.
- SALES, Antônio. *Aves de arribação*. [1903]. Fortaleza : Imp. universitária do Ceará, 1965.
- ZOLA, Émile. *La Fortune des Rougons*. [1871]. Paris : Librairie Générale Française, 1985.
- . *La Curée*. [1872] Paris : Librairie Générale Française. Paris, 1996.
- . *Le Ventre de Paris*. [1873] Paris : Gallimard, 2005.
- . *Germinal*. [1885] Paris : Flammarion, 1968.
- . *Paris*. [1898] Paris : Stock, 1998.
- . *Une page d'amour*. [1878] Paris : Fasquelle, 1968.
- . *Au Bonheur des Dames*. [1883] Paris : Gallimard, 1980.
- . *L'assommoir*. [1877] Paris : Librairie Générale Française, 1983.
- . *Nana*. [1880] Paris : Librairie Générale Française, 1983.
- . "Le Docteur Pascal". [1893] In. : E. Zola. *Les Rougon-Macquart*. Paris : Fasquelle, 1973.
- . "La Conquête de Plassans". [1874] In. : *Les Rougon-Macquart*. Bibliothèque de la Pléiade. V. 1. Paris : Gallimard, 1960.
- . *La faute de l'abbé Mouret*. [1875] Paris : Garnier-Flammarion, 1972.
- . *La Terre*. Paris : Librairie Générale française, 2006.
- . *A batalha do Impressionismo*. trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro : Paz e Terra. 1989.
- . *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris

: Librairie Générale Française, 2004.

3. Ouvrages théoriques

AUERBACH, Eric. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale.*

Paris : Gallimard, 2002.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris : Seuil, 1972.

BERGEZ, Daniel. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire.* Paris : Nathan, 1990.

BERSANI, Leo; BARTHES, Roland; HAMON, Philippe; RIFFATERRE, Michael; WATT, Ian. *Littérature et réalité.* Paris : Éditions du Seuil, 1982.

BESSIÈRE, Jean; KUSCHNER, Eva; WEISGERBER, Jean; MORTIER, Roland. *Histoire des poétiques.* Paris : PUF, 1997.

BOULOUMIÉ, Arlette; TRIVISANI-MOUREAU, Isabelle (coord.). *Le génie du lieu : les paysages en littérature.* Paris : Imago, 2005.

BRADBURY, Michael et MCFARLANE, James. *Modernismo : guia geral 1890-1930.* São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre. *La critique littéraire.* Paris : PUF, 2001.

BUISINE, Alain; DODILLE, Norbert; DUCHET, Claude (dir.). *L'exotisme.* Actes du Colloque de Saint Denis de la Réunion. 7-11 mars. Paris : L'université de la Réunion, 1988.

COLLÈS, Luc. *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle : pistes de lecture pour les classes à plus ou moins forte présence d'adolescents issus de l'immigration.* Bruxelles : De Boeck-Duculot, 1994.

CHAUDRON, Martine; SINGLY, François de. *Identité : lecture, écriture : études et recherche.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1993.

CHEVREL, Yves. *La littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France. Que sais-je ? 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da Modernidade.* São Paulo : Ática, 1991.

DIRKX, Paul. *Sociologia da Literatura.* Paris : Armand Colin, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères.* Paris : Gallimard, 1957.

FURST L.R, SKRINE P.N. *O Naturalismo.* Lisboa : Lisia, 1971.

- GAY, Peter. *Guerras do prazer : a experiência burguesa, da Rainha Vitória a Freud*. Vol 5. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Poitiers : Gallimard, 1978.
- . *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard, 1982.
- NITRINI, Sandra.. *Literatura comparada : história, teoria e crítica*. São Paulo : EDUSP, 1997.
- OEHLER, Dolf. *O Velho mundo desce ao inferno*, auto-análise da Modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. São Paulo : Companhia das Letras. São Paulo, 1999.
- PAGEAUX, Daniel. *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin Éditeur, 1994.
- PENJON, Jacqueline et PASTA JÚNIOR, José Antônio (dir.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da Modernidade no século XIX*. São Paulo : Hucitec, 1997.
- RAUDAUT, Jean. *Les villes imaginaires dans la littérature française*. Paris : Hatier, 1990.
- RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo : Editora Hucitec, 2005.
- SALIBA Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo : Estação Liberdade, 2003.
- SCARPIT, Robert (dir.). *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris : Flammarion, 1970.
- ZIMA, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard Éditeur, 1985.

4. Études sur Émile Zola

- ADINE, Jean-Pierre Leduc; MITTERRAND, Henri. *Lire/Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004.
- BECKER, Colette. *Émile Zola*. Paris : Hachette Supérieur, 1993.
- BORIE, Jean. *Zola et les mythes ou de la nausée ou salut*. Paris : Librairie Générale française, 2003.
- CHARLE, Cristophe (dir.). *Zola et les historiens*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2004.

- COGNY, Pierre. *Le Naturalisme*. Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle : Union Générale d'éditions, 1978.
- COLIN, René Pierre. *Zola, renégats et alliés : la République naturaliste*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- DEZALAY, Auguste. *Zola sans frontières*. Actes du colloque international de Strasbourg. mai 1994. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.
- GOT, Olivier. *Les jardins de Zola : Psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- KRANOWSKY, Nathan. *Paris dans les romans d'Émile Zola*. Paris : PUF, 1968.
- LUMBROSO, Olivier. *Zola : la plume et le compas : la construction de l'espace dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2004.
- MITTERRAND, Henri. *Zola, l'Histoire et la fiction*. Paris, PUF, 1990.
- MOENS, Julie. *Zola l'imposteur : Zola et la Commune de Paris*. Bruxelles : Aden, s/d.
- PAGÈS, Alain; Owen Morgan. *Guide Émile Zola*. Paris : Ellipses Edition Marketing, 2002.
- SACQUIN, Michele. *Zola e les historiens*. Paris : Bibliothèque Nationale de la France, 2004.
- SEASSAU, Claude. *Émile Zola : le réalisme symbolique*. Paris : Librairie José Corti. 1989.
- SERRES, Michel. *Feux et signaux de brume*. Paris : Bernard Grasset, 1975.
- SUWALA, Helena. *Autour de Zola et du Naturalisme*. Paris : Honoré Champion Éditeur. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1993.

5. Études sur la littérature française

- AMBRIÈRE, Madeleine. *Précis de Littérature française du XIXème siècle*. Paris : PUF, 1990.
- BARBÉRIS, Pierre; Claude, DUCHET. *Manuel d'histoire littéraire de la France*. tome IV. 1789-1848. Paris : Messador/ Éditions sociales, 1972.
- BECKER, Collete. *Le Roman*. Paris : Rosny, Éditions Bréal, 1996.
- BERGEZ, Daniel. *Précis de littérature française*. Paris : Dunod, 1995.
- BERTHIER, Pierre; JARRETY, Michel. *Histoire de la France littéraire*. Paris : PUF, 2006.
- BERTRAND, Jean-Pierre; VAILLANT, Alain; RÉGNIER, Philippe. *Histoire de la*

- Littérature française du XIXème siècle*. Paris : Nathan, 1998.
- BORIE, Jean. *Une forêt pour les dimanches : les romantiques à Fontainebleau*. Paris : Grasset, 2003.
- CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*. Paris : PUF, 1993.
- DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- DUCHET, Claude. *Manuel d'Histoire littéraire de la France*. VI. 1848-1917. Paris : Éditions Sociales, 1977.
- HAMON, Philippe. *Littératures, architectures*. Bretagne : Presses Universitaires de L'université de Rennes 2 & Interférences, 1988.
- . *Expositions : littérature et architecture au XIXème siècle*. Mayenne : José Corti, 1989.
- LEDUC-ADINE, Jean Pierre et HAMON, Philippe. *Mimesis et Semiosis, littérature et représentation*. Paris : Nathan, 1992.
- LEMAÎTRE, Henri. *Du Romantisme au Symbolisme : l'âge des découvertes et des innovations (1790-1914)*. Collection Littérature Pierre Bordas & filo éditeurs. Paris : Levallois, 1982.
- MITTERRAND, Henri. *Le regard et le signe*. Paris : PUF. 1987.
- PAGEAUX, Daniel. *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin Éditeur. 1994.
- PAGÈS, Alain. *La bataille littéraire : essai sur la réception du naturalisme à l'époque du Germinal*. Paris : Librairie Séguier, 1989.
- PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary Charivari : essai d'ethno critique*. Paris : CNRS Éditions, 2002.
- RAIMOND, Michel. *Le roman depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin, 1981.
- ROCHE, Denis. *Le pays de la littérature : des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*. Paris : Seuil, 2003.
- RUSSO, Elena. *La cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*. Paris : PUF, 2002.
- THIESSE, Anne-Marie. *Écrire la France : le mouvement littéraire de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. Paris : PUF, 1991.
- WINNOCK, Michel. *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIXème siècle*. Paris :

Éditions du Seuil, 2001.

WOLFF, Nelly. *Le peuple dans le roman français de Zola à Celine*. Paris : PUF, 1990.

6. Études sur Aluísio Azevedo

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; PINTO, Sílvia Regina. *As partes da maçã : visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2001.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo : o erotismo no romance naturalista brasileiro*. Ensaios de cultura, 21. São Paulo : EDUSP/ FAPESP, 2003.

DANTAS, Luiz Carlos da Silva. “*O Japão*” *oeuvre inédite de Aluísio Azevedo*. Thèse de 3^o Cycle, Aix-en-Provence, Univ.Aix-Marseille, 1980.

FERREIRA CATHARINA, Pedro Paulo Garcia et MOREIRA DE MELO, Celina Maria (dir.). *Críticas e movimentos estéticos : configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2006.

MENDES, Leonardo. *O retrato do Imperador : negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre : EDIPUCRS, Coleção Memória das Letras, 2000.

MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo : uma vida de romance*. São Paulo : Martins, 1958.

MERIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo : vida e obra (1857-1913) : o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro : Editora Espaço e Tempo, 1988.

MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a polêmica d’“O Mulato”*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1975.

OLIVEIRA DE SOUZA, Acirema. *L’image de la femme du XIXème siècle dans l’œuvre d’Aluísio Azevedo : première approche des personnages d’« A Condessa Vésper » et d’« O Mulato »*. Mémoire DEA, Paris, Université de Paris VII, 1993.

VITRAL-MONTEIRO, Mercês. *Aluísio Azevedo : pintura e caricatura da sociedade de seu tempo*. Mémoire de Maîtrise. Paris : Sorbonne-Nouvelle, 1976.

7. Études sur la littérature brésilienne

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos*. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1999.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no Romance (1857-1945)*. São Paulo : Topbooks, 1999.
- ARARIPE, JÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa. Vol II. 1888-1894.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo (os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa : Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BARROSO, Gustavo. *O Consulado da China : memórias de Gustavo Barroso*. Fortaleza : Governo do Estado do Ceará. 1989.
- BERND, Zila. *Littérature brésilienne et identité nationale : dispositifs d'exclusion de L'autre*. Paris : Editions l'Harmattan, Recherches & Documents Amériques latines, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo : Cultrix, s/d.
- . *Brás Cubas em três versões : estudos machadianos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1960.
- CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro, 1895.
- CÂNDIDO, Antônio. *A formação da literatura brasileira : momentos decisivos*. Vol 2. São Paulo : s/d.
- . *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro : Duas cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.
- . *Tese e antítese*. Companhia Editora Nacional : São Paulo, 1964.
- CASTELLO, Plácido Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (dir.). *Literatura e cultura no Brasil : identidades e fronteiras*. São Paulo : Editora Cortez, 2002.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende; OLIVEIRA, Ana Lúcia; NUNEZ, Carlinda Fragale Pate; COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v.3. Rio de Janeiro : Sul

- Americana, 1969.
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1986.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re (des)coberta : Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. São Paulo : Editora da UNICAMP, 1992.
- DEBBS, Sylvia. *Cinéma et littérature au Brésil : les mythes du Sertão: émergence d'une Identité nationale*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- FAORO, Raymondo. *Machado de Assis : a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro : Globo, 1988.
- FRANÇA, J.M.C. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista : escritores dos países de língua portuguesa*. V. 17. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- GOMES, Helena Toller. *O Poder rural na ficção*. São Paulo : Ática, 1981.
- MACHADO, Antônio Luís Machado. *A estrutura social da República das letras : Sociologia da vida intelectual brasileira -1870-1930*. São Paulo : Grijalbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides : breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1977.
- MICELI, Sérgio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha : estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- MOISÈS, Massaud. *História da Literatura brasileira*. vol II. Realismo e Simbolismo. São Paulo : Cultrix, 2001.
- MONTENEGRO, Abelardo. *O romance cearense*. Fortaleza-Ceará : Editora A. Batista Fonenelle, 1953.
- MOTA, Leonardo. *A Padaria espiritual*. Fortaleza-Ceará, S/D.
- MURICY, Kátia. *A razão cética : Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura brasileira : prosa de ficção (1870-1920)*. Vol XII. São Paulo : Livraia José Olympio. 1950.
- PICCHIO, Luciana Stegnano. *La Littérature brésilienne*. Que sais-je ? Paris : PUF, 1996.
- PORTELA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1963.

- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo : Martins Fontes, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo : Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- . *Um Mestre na periferia do Capitalismo*. São Paulo : Duas Cidades/ Editora 34. Coleção Espírito crítico, 2000.
- . (dir.) *Os pobres na Literatura brasileira*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1983.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão : tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco : raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira : seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro : Tempo brasileiro, 1976.
- . *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1965.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. *Identidade nacional e modernidade brasileira : o diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre*. Belo Horizonte : Autêntica, 2007.
- TOLEDO, Dionysio (dir.). *La Post-Modernité au Brésil*. Paris : Vericuetos, Éditions UNESCO, 1998.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical : história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

8. Études sur la ville

- AGUILHON, Aguilhon. *La ville de l'âge industriel : le cycle haussmannien*. Paris : Éditions du Seuil. 1998.
- BARROS, José D'Assunção. *Cidade e História*. Rio de Janeiro : Editora Vozes, 2007.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro, São Paulo : Editora Globo/Folha de São Paulo, 2003.
- CAMBIER, Alain. *Qu'est-ce qu'une ville?* Paris : Vrin, 2005.
- FERRAZ PINHEIRO, Délio José et SILVA, Maria Auxiliadora. *Visões imaginárias da cidade da Bahia : diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador : EDUFBA,

- 2004.
- HIGONNET, Patrice. *Paris : Capitale du monde*. Paris : Editions Tallandier, 2005.
- LOWE, Elizabeth. *The city in brazilian literature*. Cornwall : Associated University Presses, 1982.
- MANEGLIER, Henri. *Paris impérial : la vie quotidienne sous le Second Empire*. Paris : Armand Colin, 1990.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na História : suas origens, suas transformações, suas perspectivas*. Belo Horizonte : Livraria Itatiaia, 1965.
- MURAT, Laure. *Paris des écrivains*. Paris : Éditions du Chêne, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade : visões literárias do urbano*. Paris : Rio de Janeiro, Porto Alegre : Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2002.
- PETTI PINHEIRO, Eloísa et FILGUEIRAS GOMES, Marco Aurélio A. *A cidade como História : os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo*. Salvador : EDUFBA, 2004.
- POUSSOU, Jean Pierre. *La croissance des villes au XIXème siècle : France, Royaume-Uni, États-Unis et Pays germaniques*. Paris : SEDES, Paris, 1992.
- RAGON, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes : idéologies et pionniers. 1800-1910*. Paris : Casterman, 1986.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Armand Collin, 1996.
- STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- VIVEIROS FILHO, Francisco Fuzzetti. *Urbanidade do sobrado : um estudo sobre a arquitetura de sobrado de São Luís*. São Paulo : Hucitec, 2006.
- WERS, Carlos. *O Rio Antigo de Aluísio Azevedo*. Rio de Janeiro : Editora do livro, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade : na História e na Literatura*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

9. Études sur la Modernité

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar : a aventura da Modernidade*.

- São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna : representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo : FAPESP; EDUSP, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte : Editora da UFMG, Editora Argos, 2002.
- CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo : Ática, 1991.
- COELHO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno : modos e versões*. São Paulo : Iluminuras, 2001.
- FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro : Editora Forense Universitária, 1987.
- MATOS, Olgária. *Discretas esperanças : reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo : Editora Nova Alexandria, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade : a França no século XIX*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1992.
- PIERUCCI, Antonio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo-USP : Ed 34.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1993.
- . *Édipo e o anjo : itinerários em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro : Edições Tempo Brasileiro, 1990.
- SIMAY, Pierre. *Capitales de la Modernité: Walter Benjamin et la ville*. Paris : Édition de l'éclat, 2005.
- WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 1979.
- WISMANN, Heinz (dir.). *Walter Benjamin et Paris*. Colloque international. 27-29 juin. Paris : Cerf, 1983.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis : Editora Vozes, 1994.

10. Oeuvres de Walter Benjamin

BENJAMIN, Walter. *Paris : Capitale du XIXème siècle, le livre des passages*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1997.

----. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo : Iluminuras. 1999.

----. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo : Brasiliense. 1984.

----. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. v.2. São Paulo : Brasiliense, 1985.

----. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo : Duas Cidades, Ed.34, 2002.

----. *Rua de mão única : obras escolhidas. vol 2*. São Paulo : Ed.Brasiliense, 2000.

----. *Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo : Brasiliense, 1989.

11. Études sur l'Histoire de la France

ARIÈS, Philippe, DUBY, George (dir). *Histoire de la vie privée : de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

BALMAND, Pascal. *Histoire de la France*. Paris : Hatier, 1992.

DAUMARD, Adeline. *Les bourgeois et la bourgeoisie en France*. Paris : Aubier Montaigne. 1987.

DÉMIER, Francis. *La France du XIXème siècle. 1814-1914*. Paris : Seuil, 2000.

HAUTE COEUR, Louis. *Paris : de 1715 à nos jours*. Paris : Fernand Nathan, 1972.

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Vol 2. *La Nation*. Paris : Bibliothèque Nationale de la France, 1986.

TOCQUEVILLE, Alexis. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris : Editions Flammarion, Collection Folio, 1985.

12. Études sur la littérature portugaise

ABDALA, Benjamin Abdala. *Ecos do Brasil, Eça de Queirós : Leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo : Editora Senac, 2000.

MENEZES, Djacir. *Crítica social de Eça de Queirós*. Fortaleza : Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

13. Études sur l'Histoire de l'Art

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

CLARK T.J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e na de seus seguidores*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

FER, Briony; FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; GARB, Tamar; HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo : a pintura francesa no século XIX..* Itália : Cosac & Naify, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da Literatura*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.

14. Études sur les Sciences Sociales

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas : reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2005.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura : uma introdução*. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

EVOLA, Julius. *Révolte contre le monde moderne*. Paris : Bibliothèque L'Âge de l'homme, 1991.

FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'Histoire*. Paris : Armand Éditeur, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : Editora Zahar, 1978.

- MATTA, Roberto. *Conta de mentiroso : sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro : Rocco, 1993.
- . *A casa & a rua : espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.
- MOSCOVICI, Serge. *Psychologie Sociale*. Paris : PUF, 1997.
- WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro : LTC, 1982.

15. Brésil : histoire et culture

- ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife : FJN/Edição Massangana, São Paulo Cortez, 1999.
- ALMEIDA, José Ricardo Pires. *História da Instrução Pública no Brasil : história e legislação*. São Paulo : PUC-INEP, 1989.
- ALONSO, Angela. *Idéias em Movimento : a geração 1970 na crise do Brasil-Império*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1990.
- CARVALHO, L.A. *Contribuição ao estudo das habitações populares*. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de cultura; Departamento Geral da Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1995.
- CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados : o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- CHALHOUB, Sidney et PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (dir.). *A História contada : capítulos da História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998.
- CORDEIRO, Celeste. *Antigos e modernos no Ceará provincial : progressismo e reação tradicionalista no Ceará provincial*. São Paulo : Annablume, 1997.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República : momentos decisivos*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.
- FAORO, Raymondo. *Os Donos do Poder : formação do patronato brasileiro*. vol 2. São Paulo : Globo, 1991.

- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. v.2. Rio de Janeiro : José Olympio, 1968.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século : cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.
- KOTHE, Flávio R. *O cânone imperial*. Brasília : Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- MALERBA, Jurandir. *O Brasil Imperial (1808-1889). Panorama da História do Brasil no século XIX*. Maringá : EDUEM, 1999.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol 2. (1877-1896). São Paulo : T.A. Queiroz, 1996.
- MORITZ-SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças : cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.
- NEVES, Frederico Castro. *Intelectuais*. Fortaleza : Edições Demócrito Rocha, 2002.
- NOVAES, Fernando A. *História da Vida privada no Brasil : Império - a Corte e a Modernidade imperial*. Vol 2. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo : Brasiliense, Cnpq, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1994.
- PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque : reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. Fortaleza-Ceará : Fundação Demócrito Rocha, 1993.
- SCHULLER, Fernando; AXT, Gunter (dir.) *Intérpretes do Brasil : cultura e identidade*. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 2004.
- SOUSA, Simone (dir.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza : Edições Demócrito Rocha, 2000.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras : itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo, 1999.

16. Dictionnaires et encyclopédies

- AZIZA, Claude ; OLIVIERI, Claude ; SCTRICK, Robert. *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Paris : Nathan, 1978.
- BECKER, Colette ; GOURDIN-SERVENIERE, Gina ; LAVIELLE, Véronique.

Dictionnaire d'Émile Zola. Paris : Robert Laffont, 1993.

BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Editions du Rocher, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : José Laffont / Jupiter, 1999.

MICHEL, Albin (dir.). *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2001.

17. Articles et thèses

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. "A formação, os deslocamentos : modos de escrever a história literária brasileira". In. : *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). vol 9. Rio de Janeiro : UERJ, 2006.p.13-33.

BELLET, Roger. *Vallès, Zola: Naturalisme et Politique*. In. : HAMON, Philippe; LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. *Mimesis et Semiosis : littérature et représentation*. Paris : Nathan, 1992, p. 269-277.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "Os surtos modernistas." In. : BELLUZZO, Ana Maria de Moraes." (dir.). *Modernidade : vanguardas artísticas na América latina*. São Paulo : Editora Memorial/UNESP, 1990, p. 13-29.

BESSIÈRE, Jean; PAGEAUX, Daniel Henri. *Perspectives comparatives*. V.29. Séminaire de littérature comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 171-180.

BOUR, Isabelle. "Les lieux du sujet romantique : paysage et voyage". In. : *Modernité et Romantisme*. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée. Paris : Honoré Champion, 2001, p. 135-140.

----. "Corps, paysage, nation ou comment le roman britannique est devenu moderne (Radcliffe, Owenson, Scott). In. : *Modernité et Romantisme*. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée. Paris : Honoré Champion, 2001, p. 159-172.

BURGER, Peter. "Walter Benjamin : contribution à une théorie de la culture contemporaine". In. : *Revue d'Esthétique hors série*, Paris : Éditions Jean-Michel

- Place, 1990, p.21-27.
- CANCLINI, Néstor Garcia. "La modernidade después de la posmodernidade." In. : BELLUZZO, Ana Maria de Moraes." (dir.). *Modernidade : vanguardas artísticas na América latina*. São Paulo : Editora Memorial/UNESP, 1990, p. 201-221.
- CARVALHAL, Tânia Franco. "Le Brésil et la littérature comparée". In. : *Revue de Littérature comparée*. n°260. Paris : Didier Érudition, 1992, p. 19-28.
- CHEVREL, Yves. "Le naturalisme peut-il considéré comme un mouvement moderniste"? In. : *Revue de Littérature comparée*. n° 264. Paris : Didier, 1992, p. 387-395.
- COUTINHO, Eduardo F. "Literatura comparada : reflexões sobre uma disciplina acadêmica." In. : *Revista Brasileira de Literatura comparada*, 8. Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), 2006, p.41-58.
- DUMOULIÉ, Camille. "Littérature, philosophie et psychanalyse." In. : BESSIÈRE, Jean; PAGEAUX, Daniel Henri. *Perspectives comparatives*. v.29. Séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1999. p. 101-119.
- FABRIS, Anna Teresa (dir.). " Modernidade e vanguarda : o caso brasileiro. In. : FABRIS, Anna Teresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo : Mercado de Letras, 1994, p. 09-25.
- GAGNEBIN, Jean Marie. "Nas fontes paradoxais da crítica literária, Walter Benjamin relê os românticos de Iena". In. : SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo : FAPESP/Anablume.
- GUILLERM, Jean-Pierre. *Vieille Rome : Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome baroque*. Paris : Presses Universitaires de Septentrion, 1998, p. 121-145.
- JOBIM, José Luís; REIS, Lívia; SECCHIN, Antônio Carlos; ROCHA, ROCHA, João César de Castro; SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de; ALMEIDA, SOUZA, Cláudio Maria Pereira de. *Lugares dos discursos literários e culturais : o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário*. Niterói : EdUFF, 2006.
- LAIR, Samuel. "Paysages du Levant". *Le génie du lieu : des paysages en littérature*. Paris : Imago, 2005, p. 181-193.
- LE Ménahèze, Sophie. "Paysage et sentiment national entre Lumières et Romantisme". In. : BOULOUMIÉ; TRIVISANI-MOREAU, Isabelle. *Le génie du lieu : des paysages en littérature*. Paris : Imago, 2005. p. 117-125.

- MOURA, Jean-Marc. " Sur l'identité et sa construction selon la littérature comparée". In. : NYS, Phillipe. "Pour une herméneutique du paysage". In. : *Les enjeux du paysage*, Recueil 8. Bruxelles : 1997. p. 342-363.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho. "A filosofia enquanto crítica literária, o Baudelaire de Benjamin e vice e versa". In: *Revista dos Estudos latinos* [en ligne], v 7, Janeiro e junho. 2005, p-35-36. Disponible sur : [http : //www.scielo.br](http://www.scielo.br).
- OLIVEIRA PAIVA, Manoel. "As conferências do club literário". In. : *A Quinzena, propriedade do club litterário*. Fortaleza, 31 de julho de 1887, n^a 14.).
- PACHECO-DUARTE, Hailton. *Images de la sécheresse : réalisme et réalité dans la Littérature brésilienne de la fin du XIXème siècle*. Thèse de Doctorat. 2.v. Directeur : Jacqueline Penjon. Paris : Sorbonne-Nouvelle, 2005.
- PAGEAUX, Daniel Henri. "Ouverture". In. : *Littératures & espaces*, actes du XXXème Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. 2-22 septembre 2001. Limoges : Pulim, p. 13-23.
- . "Amérique latine et comparatisme littéraire." In. : *Revue de Littérature comparée*. n^o260, Paris : Didier Érudition, 1992. p. 5-17.
- PENJON, Jacqueline. "La Capitale fédérale : le progrès n'apporte pas le bonheur." In. QUINT, Anne-Marie (dir.) *Le conte et la ville : études de littérature portugaise et brésilienne*. Cahier n^o5. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 119-129.
- PETIT, Lucette. "Rio : la ville allégorique de la fiction machadienne." In. : QUINT, Anne-Marie (dir.). *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire : études de littérature portugaise et brésilienne*. Cahier 3. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 51-75.
- ROCHLITZ, Rainer. "La ville de Paris, forme symbolique". In. : *Revue d'Esthétique hors série*, Paris : Editions Jean-Michel Place, 1990, p. 195-199.
- . "De la Philosophie comme critique littéraire". In. : *Revue d'Esthétique hors série*, Paris : Editions Jean-Michel Place, 1990, p. 41-57.
- ROSA, Guy. " L'avenir arrivera-t-il ? Les Misérables, toman du devenir historique." In. : *Écriture (s) de l'histoire*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 53-80.
- RUANO-BORBALAN, Jean Claude. "Un siècle d'éducation nouvelle". IN. : Jean Claude

- Ruano-Borbalan. *Eduquer et former*. Editions Sciences Humaines, Auxerre, 2001.
- SENRA, Flávio Pereira. *A herança do período naturalista nas letras do século XIX*.
Mémoire de Master. Directeur : Eduardo de Farias Coutinho. Rio de Janeiro,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- SPANDRI, Francesco. "La vision de l'histoire chez Stendhal et Tocqueville." In. : *Revue
d'histoire littéraire de la France*. Vol.1, jan, 2006. p. 47-66.
- VACHER, Pascal. "Poétique, littérature générale et comparée et crise de la représentation."
In. : In. : BESSIÈRE, Jean; PAGEAUX, Daniel Henri. *Perspectives comparatives*.
V.29. Séminaire de littérature comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle,
1999.171-180.
- VENEU, Marcos Guedes. "O flâneur e a vertigem : metrópole e subjetividade na obra de
João do Rio." In. : *Estudos históricos*. Vol.3, n.6, 1990, p. 229-243.
- ZILBERMAN, Regina. "Antonio Cândido e o projeto de Brasil." In.: *Revista
Brasileira de Literatura Comparada*. Associação Brasileira de Literatura
Comparada (ABRALIC). Vol 9. Rio de Janeiro : UERJ, 2006, p. 35-47.

Table de matières

Introduction	5
Autour de la ville et de la modernité.....	5
Modernité esthétique et naturalisme.....	18
Méthodologie.....	23

I Partie - Le roman naturaliste en France et la société moderne

Chapitre 1 - Le rejet de la société moderne dans le roman français romantique

1.1- Le rejet et l'évasion.....	38
1.2 - Le roman romantique et le Parti de la Liberté.....	42
1.3 - Le roman romantique et la question sociale.....	47
1.4 - La position originale d'Honoré de Balzac envers la société moderne.....	55

Chapitre 2 - Le rejet de la société moderne dans le roman réaliste et naturaliste

2.1 - L'échec de la Révolution de 1848 et le Réalisme.....	63
2.2 - Le rejet de la société moderne chez Émile Zola.....	85

II - Le Roman naturaliste brésilien et la société moderne

Chapitre 1 - Le rejet de la société moderne dans le roman romantique et naturaliste du XIXème siècle

1.1 -L'évasion dans le roman brésilien au début du XIXème siècle.....	116
1.2 - La représentation de la société brésilienne chez Joaquim Manoel de Macedo et chez Manuel Antônio de Almeida.....	120
1.3 - La représentation de la société brésilienne chez José de Alencar et chez Bernardo Guimarães.....	128
1.4 - La révolte des exclus : le rejet de la société moderne dans le roman naturaliste.....	134

Chapitre 2 - Le scepticisme de Machado de Assis envers la Tradition et la Modernité

2.1 - La représentation de la société brésilienne dans l'oeuvre romanesque de Machado de Assis.....	171
---	-----

III - Visions de la ville dans *Pot-Bouille*, d'Émile Zola

Chapitre 1 : À propos de *Pot-Bouille* et de Paris

1.1 - Sur la parution et le sujet de <i>Pot-Bouille</i>	187
1.2 - Les réformes d'Hausmann.....	189

Chapitre 2 - Les représentations de la ville dans *Pot-Bouille*

2.1 - L'immeuble de <i>Pot-Bouille</i> comme un dispositif spatial et social.....	198
2.2 - L'intérieur petit-bourgeois : l'ostentation et la quête de la protection vis-à-vis de la ville.....	207
2.3 - Les bourgeois dans <i>Pot-Bouille</i> : la nourriture, la saleté, le pseudo-art, le jeu et le pathétique.....	211
2.4 - Le modèle féminin de formation de subjectivité : les femmes d'Émile Zola.....	227
2.5 - Une topologie de la modernité et de la tradition dans la ville.....	254
2.6 - Les personnages les plus sages de l'immeuble : le fou, l'abée, le provincial.....	263

IV - Les visions de la ville dans *Casa de Pensão*, d'Aluísio Azevedo

Chapitre 1 - À propos de *Casa de Pensão* et de Rio de Janeiro

1.1- Sur la parution et le sujet de <i>Casa de Pensão</i>	272
1.2- Rio de Janeiro au XIXème siècle.....	275

Chapitre 2 - Les représentations de la ville dans *Casa de Pensão*

2.1 - Les modèles de formation de la subjectivité mise en oeuvre à Rio de Janeiro....

2.1.1 - Le "sobrado" portugais et son modèle de formation de la subjectivité.....	282
2.1.2 - Le modèle de la formation de la subjectivité propre à l'école brésilienne et le "bacharel" brésilien.....	299
2.1.3 - Le modèle de formation de la subjectivité sous l'égide de la modernité : le "sobrado" pension de famille.....	304

2.1.4 - Le modèle féminin urbain de formation de la subjectivité : les femmes dans <i>Casa de Pensão</i>	313
2.2 - Les habitants de la pension de famille.....	320
2.2.1 - Les déracinés et les marginaux dans la capitale tropicale.....	320
2.2.2 - La flânerie tropicale.....	322
2.2.3 - Les lectures françaises : Rio de Janeiro et Paris.....	325
2.2.4 - Une topologie de l'ascension et de la décadence dans la ville.....	332
2.2.5 - Le comportement politique des foules à Rio de Janeiro à la fin du XIXème siècle.....	332
Conclusion	336
Bibliographie	346
1. <i>Corpus</i>	346
2. <i>Corpus</i> de référence.....	346
3. Ouvrages théoriques.....	348
4. Études sur Émile Zola.....	349
5. Études sur la littérature française.....	350
6. Études sur Aluísio Azevedo.....	352
7. Études sur la littérature brésilienne.....	353
8. Études sur la ville.....	355
9. Études sur la Modernité.....	356
10. Oeuvres de Walter Benjamin.....	358
11. Études sur l'Histoire de la France.....	358
12. Études sur la littérature portugaise.....	359
13. Études sur l'Histoire de l'Art.....	359
14. Études sur Sciences sociales.....	359
15. Brésil : histoire et culture.....	360
16. Dictionnaires et encyclopédies.....	361
17. Articles et thèses.....	362
Table de matières.....	366

