

Article

« Mode et transgression : Eça de Queirós et les "modes parisiennes" »

Carlos Reis

Études françaises, vol. 20, n° 2, 1984, p. 87-102.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036829ar>

DOI: 10.7202/036829ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Mode et transgression : Eça de Queirós et les «modes parisiennes»

CARLOS REIS

1. Dans le dernier chapitre du roman *O Crime do padre Amaro* (1880), Eça de Queirós décrit un décor *présent* où l'on parle d'un décor *absent* : le *présent* est le «Chiado», le centre politique, culturel et social du Lisbonne des années soixante-dix du XIX^e siècle, une époque profondément affectée par la crise économique et par la dégénérescence morale qui affaiblissaient le Portugal; l'*absent* est Paris, pendant les journées sanglantes de la défaite de la Commune, projetées dans l'espace de Lisbonne par les nouvelles qui ne cessaient d'arriver.

D'une certaine façon, cette situation synthétise et symbolise un «dialogue» qui, à plusieurs niveaux, traverse la fiction queiroisienne, traduisant dans un registre particulier le problème des rapports culturels entre le Portugal et la France. Interprétant à sa manière les modes culturelles françaises, surtout celles qui provenaient de Paris, Eça de Queirós a accordé à ces rapports un sens propre, conditionné par son évolution esthétique et idéologique. On ne s'étonne pas, donc, si dans d'autres romans on trouve des résonances très nettes de cette projection de la France (et surtout de Paris) dans l'espace culturel portugais : la protagoniste du roman *O Primo Bazilio* (1878) est séduite par un don juan à la portugaise, surtout parce qu'il affecte être influencé par l'ambiance de Paris, auparavant pressentie par Luiza dans les pages passionnées de *la Dame aux Camélias*; le personnage central de

A Reliquia (1887) scandalise sa tante austère et pieuse quand il lui annonce son ambition intime : connaître Paris. Et au dernier chapitre de *Os Maias* (1888), quand João da Ega commente les dangers des importations culturelles étrangères, il n'abandonne le ton général de sa dissertation que pour se rapporter au caractère ridicule de l'imitation portugaise de deux modèles français : les Goncourt et Verlaine.

On constate que l'évocation de Paris par les personnages queiroisiens révèle une image mythique de la capitale de la France et sert, en même temps, d'emblème caricatural d'une mentalité provinciale; c'est justement ce qui est insinué par un autre personnage de *Os Maias*, le francisé Dâmaso Salcedo qui remplace dans ses cartes de visite son adresse de Lisbonne par une autre «plus éclatante» : Grand Hôtel, Boulevard des Capucines, Chambre 103. D'autre part, il s'agissait aussi de mettre en relief le problème de la perte d'authenticité nationale et culturelle, que Eça de Queirós a beaucoup ressenti, surtout au cours des dernières années de sa production littéraire¹; dans le contexte de ce problème, les rapports de Eça lui-même avec la France occupaient, en fait, une place très importante et se manifestaient chez l'écrivain presque comme une *dépendance* (dans le sens psychologique) qui n'est disparue que très tard. Nous pouvons le constater dans une lettre que Eça a écrite, un an avant sa mort, à son ami Domício da Gama, où, commentant l'affaire Dreyfus, il révèle que «l'inacceptable recondamnation de Dreyfus» avait tué «les derniers restes, toujours persistants, de mon vieil amour latin pour la France²».

L'image de la France et le rôle joué par Paris comme centre de diffusion de modes adoptées au Portugal sont les thèmes dominants dans les textes où Eça de Queirós a réfléchi sur les conséquences qui, surtout en ce qui concerne la production littéraire, découlaient de cette situation d'indéniable suprématie culturelle.

1 Il s'agit, pourtant, d'une préoccupation qu'on trouve dès les premiers textes critiques de Eça, quand il dénonçait le manque d'originalité du théâtre joué à cette époque au Portugal et basé sur la traduction de pièces françaises «Là où nous trouvons *Mr Valeroy*, nous devons mettre *Conselheiro Bezerra*, là où nous trouvons *Lyon*, nous devons mettre *Arcos de Valdevez*, là où nous trouvons *Rue Vivienne*, nous devons mettre *Beco do Fala-Só*» (*Uma campanha alegre De «As Farpas»*, Porto, Lello & Irmão, 1969, vol 1, p 30) Ironie d'un destin littéraire cet ensemble de textes critiques adoptait un modèle français, *les Guêpes* d'Alphonse Karr

2 Lettre du 26 septembre 1899, *Correspondência*, Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1983, vol 2, p 520-521

Ces réflexions se trouvent dans un essai intitulé «O 'Francesismo'», écrit en 1887³, et dans les chroniques que, entre 1893 et 1897, Eça a publiées dans le journal brésilien *Gazeta de Notícias*. Obéissant à des objectifs très distincts et à des stratégies spécifiques, ces textes seront mieux compris si on les situe dans le contexte du processus littéraire queiroisien.

2. Occupant une place périphérique dans la culture européenne, la littérature portugaise est forcément conditionnée par cette situation, surtout si l'on tient compte de son mouvement de renouvellement thématique, idéologique et particulièrement esthétique-littéraire. On ne s'étonne pas si l'on constate que la diffusion des courants littéraires au Portugal arrive souvent d'une façon tardive : le Romantisme portugais ne s'est consolidé qu'à partir des années trente du XIX^e siècle et le naturalisme fait son entrée «officielle» au Portugal durant les années soixante-dix, justement grâce à Eça de Queirós; et si, avec la génération de la revue *Orpheu* (Pessoa, Sá-Carneiro, etc.) nous assistons à un élan de modernisation littéraire considérable, cela provoque, d'autre part, l'incompréhension d'un public scandalisé par cette nouveauté, précisément parce qu'il était incapable d'accompagner un saut qualitatif imprévu, proposé à un univers culturel qui d'habitude réagissait très lentement à ce qui lui venait de l'étranger.

Ce phénomène n'a rien de bizarre. Une littérature périphérique (marginale, dans le sens géo-culturel) comme la littérature portugaise dépend, en fait, d'une dialectique instaurée d'une façon cyclique : à des époques *centrifuges*, qui résistent aux influences étrangères et qui privilégient les thèmes et les mythes de la culture nationale (le «sébastianisme»⁴, la nostalgie, la vie et l'univers ruraux, etc.), s'opposent des périodes *centripètes*, dominées par la curiosité et la dépendance par rapport aux centres de diffusion culturelle européenne; or, au XIX^e siècle, un de ces centres, probablement le plus important, est justement Paris, envisagé par beaucoup d'écrivains (réalistes, naturalistes, symbolistes) comme point de départ et instance de validation de la production littéraire.

3 E. Guerra Da Cal s'est basé sur des allusions faites dans le texte cité aux *Blasphèmes* (1894) de Jean Richepin et à *la Terre* (1887) de Zola pour établir la date de «O 'Francesismo'» (*Lengua y Estilo de Eça de Queiroz Apêndice Bibliografia queiroziana sistemática y anotada e iconografia artística del hombre y de la obra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, t. 1, p. 361)

4 Le «sébastianisme» constitue une adaptation portugaise du motif du messianisme, fondée sur un fait historique : la disparition du jeune roi Sébastien (1554-1578), dont on a attendu pendant longtemps le retour rédempteur

Eça de Queirós obéit à cette loi. Chez lui nous apercevons aussi le poids relatif de deux facteurs qui expliquent ce processus d'importation culturelle : les communications et l'émigration. Les communications sont considérablement développées surtout au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle; la formation universitaire du jeune Eça coïncide avec un événement dont les conséquences socio-culturelles ont été remarquables : la liaison par chemin de fer entre le Portugal et l'Europe⁵. L'émigration (dans une acception élargie) touche Eça par la voie professionnelle, étant donné les fonctions diplomatiques qu'il a dû accomplir à l'étranger; en fait, Eça de Queirós a vécu pendant plusieurs années loin de son pays, d'abord à Cuba, ensuite en Angleterre, finalement en France (de 1888 à 1900, date de sa mort)⁶.

On peut donc dire qu'à partir de 1888 Eça de Queirós observe les «modes parisiennes» et sa projection au Portugal : à partir du point de diffusion vers l'espace d'assimilation de ces modes. D'ailleurs, ce qui est curieux c'est qu'à partir de cette époque, il y a deux tendances complémentaires qui deviennent plus marquées chez Eça de Queirós : la tendance à mettre l'accent sur les décors du Portugal rural (d'une certaine façon, le plus authentique et immunisé contre la pénétration étrangère), comme nous pouvons le constater dans des romans tels *A Ilustre Casa de Ramures* (1900) et *A Cidade e as Serras* (1901); d'autre part, la critique des excès de l'influence française (et particulièrement parisienne) sur l'espace culturel portugais, qui risquait de perdre son identité nationale, à cause de l'acceptation passive de cette influence.

3. L'évolution littéraire d'un écrivain (processus de substitution de systèmes, d'après les Formalistes russes⁷) ne doit pas être conçue comme un phénomène strictement dépendant de l'arbitraire individuel. Encadré dans un contexte esthétique-littéraire qui fonctionne d'une façon diffuse comme instance

5 Dans une longue étude sur la diffusion de la culture romantique au Portugal José-Augusto França a signalé justement les conséquences qui découlent de ces coïncidences (Cf *O Romantismo em Portugal Estudo de factos socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974-1975, vol 4, p 842s)

6 À ce propos, il est pratiquement obligatoire de citer une lettre de Eça à son ami Ramalho Ortigão, où sont mentionnés des écrivains français «Je me suis convaincu qu'un artiste ne peut travailler loin du milieu auquel appartient sa matière artistique Balzac (*si licitus est* , etc) n'aurait pu écrire la *Comédie Humaine* à Manchester, et Zola n'aurait pas réussi à écrire une seule ligne des *Rougon* à Cardiff Moi, je ne peux décrire le Portugal à Newcastle» (*Correspondência*, vol 1, p 143-144)

7 Cf J Tynianov, «De l'évolution littéraire», et B Tomachevski, «Thématique», dans T Todorov (éd), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p 122s et 298-299

coercitive, l'écrivain contribue à ébaucher ce contexte à partir de son comportement (passif ou actif) face aux traits dominants des systèmes dont il est tributaire, soit en les acceptant sans résistance, soit en réagissant contre leur statut de norme; dans ce contexte, il faut attribuer un relief particulier aux *modes littéraires*, expression qui a un sens élargi, traduisant un phénomène de valorisation éphémère qui peut être observé en différents domaines d'articulation littéraire : modes et genres littéraires, codes thématiques et idéologiques, stratégies et procédés techniques précis (par exemple : le monologue intérieur, le discours indirect libre, l'autobiographie, le pastiche, etc.). Ce qui, d'une façon générale, détermine une *mode littéraire* est le fait qu'elle constitue une *synthèse précaire* de la dialectique synchronie-diachronie, au moyen de la manifestation simultanée de deux caractéristiques fondamentales : l'aspect *systématique*⁸ de la mode littéraire, capable de lui assigner une portée transindividuelle et les potentialités qui sont propres à un code; d'autre part, la mode littéraire (provenant d'un niveau d'*élaboration idéale* distincte de l'*élaboration matérielle* et des buts utilitaires de la mode vestimentaire) comprend une dimension *historique*, un aspect transitoire déterminé par le caractère contingent des circonstances d'époque : idéologies dominantes, vigueur occasionnelle d'institutions culturelles, événements historico-politiques ou technico-scientifiques, etc. À partir du moment où ces circonstances changent, la mode dominante commence à se dissoudre, donnant lieu à une autre qui vient la remplacer.

En outre, la mode littéraire est aussi renforcée, pendant sa vie culturelle, par des facteurs axiologiques et psychologiques : la fascination qu'exerce toute nouveauté (coïncidant avec ce que Barthes appelle *néomanie*⁹), la valeur du progrès, le prestige de la modernité et de l'importation étrangère, la résistance contre la

8 Quand il a précisé l'objet de son analyse, R. Barthes a souligné le caractère systématique qui est le propre de la mode «L'objet de l'analyse n'est [] pas une simple nomenclature, c'est un code véritable, même si ce code n'est jamais que «parlé» Il s'ensuit que ce travail ne porte à vrai dire ni sur le vêtement ni sur le langage, mais, en quelque sorte sur la «traduction» de l'un dans l'autre, pour autant que le premier soit déjà un système de signes» (*Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p. 8)

9 «La Mode fait sans doute partie de tous les faits de *neomanie* qui sont apparus dans notre civilisation probablement avec la naissance du capitalisme le nouveau est, d'une façon tout à fait institutionnelle, une valeur qui s'achète. Mais le nouveau de Mode semble avoir dans notre société une fonction anthropologique bien définie et qui tient à son ambiguïté à la fois imprévisible et systématique, régulier et inconnu, aléatoire et structuré, il conjoint fantastiquement l'intelligible sans lequel les hommes ne pourraient vivre et l'imprévisibilité attachée au mythe de la vie» (R. Barthes, *op. cit.*, p. 302)

sclérose culturelle, etc. D'une certaine façon, on peut même dire que ces facteurs aux résonances psychoculturelles et socio-littéraires sont responsables de la fortune dont jouit une mode littéraire; mais ils constituent tout simplement des composants marginaux et «extérieurs», concernant la consommation publique, qui entourent l'aspect systématique et la dimension historique d'une mode littéraire.

4. Eça de Queirós n'était pas indifférent aux séductions des modes littéraires, tout particulièrement celles de provenance française; mais il n'a pas été non plus (surtout une fois son parcours culturel et littéraire presque entièrement accompli) un écrivain insensible aux risques que ces modes présentaient quand elles étaient assimilées d'une façon passive, à une époque de plus en plus propice à l'égalisation et à la crise de l'identité nationale et culturelle. Dans une lettre à son ami Oliveira Martins, regrettant non seulement l'influence excessive de la France au Portugal, mais aussi la tendance générale de «toutes les nations» à la perte de leur identité nationale, Eça de Queirós avertit : «Bientôt il n'y aura qu'un seul type d'homme, en toute l'Europe, ayant le même caractère moral, les mêmes phrases, et la même taille de barbe. Et le type choisi sera le Français, qui est, par excellence, *l'homme moyen*¹⁰, sans excès dans le bon ou le mauvais sens, ayant une température tempérée, et construit par des doses égales^{10a}.»

Il s'agit d'un problème dont les conséquences sont extrêmement complexes. On constate que Eça de Queirós s'intéresse à des phénomènes en voie de maturation qui éclateront peu après; les excès du capitalisme, la suprématie économique et sociale de la bourgeoisie, les conquêtes technologiques de la société industrielle et les mythes du développement et du perfectionnement suscités par ces conquêtes, ne peuvent être dissociés de quelques réactions psycho-sociales très significatives : l'ennui, le suicide, la dissolution de l'individu au sein d'une civilisation tentaculaire qui l'engloutit, constituent des réponses négatives à des sollicitations trop exigeantes, réponses que nous trouvons partiellement ébauchées dans le Modernisme portugais, au début du XX^e siècle. C'est pour des motifs très sérieux que Mário de Sá-Carneiro plonge dans le suicide et que Álvaro de Campos (l'hétéronyme de Pessoa, d'abord fasciné par la vigueur de la technique) évolue vers l'amertume de l'ennui.

10. En français dans le texte.

10a. E. de Queirós, *Correspondência*, vol. 1, p. 227.



Ce gât sans équilibre, sans leur mort
 la Mode qui cause tout de folie à France
 Ce mal a fait mourir la supériorité
 Et va faire bientôt venir l'abandon!

pompe funebre de M^{de} la Mode!

Le parcours littéraire de Eça de Queirós ne débouche pas sur un dénouement aussi choquant, mais il est également affecté par ce mouvement d'action-réaction : d'un côté, la séduction exercée par la mode (la nouveauté, le moderne, le progrès, parfois même le scandale) qui peut conduire à la banalité de l'égalisation; d'autre part, le désir d'affirmer une identité effectivement authentique et non troublée par le caractère transitoire des modes. Quand il commence sa carrière littéraire, avec les textes de *Prosas Bárbaras* (1866-1867), Eça se bat contre la sclérose de la littérature ultra-romantique; il le fait, pourtant, en se basant sur des modèles français ou de provenance française : Baudelaire et Flaubert (celui de *Salammô*), Edgar Poe et Heine, lus en français. Cependant, le modèle ne devient pas une mode : vers 1871, Eça prend un autre chemin. Les modèles (toujours français) adoptés à cette époque sont *Madame Bovary*, la littérature réaliste et naturaliste, la pensée de Taine et le réformisme de Proudhon. Au cours d'une étape qui se signale par des préoccupations socio-culturelles sincères, Eça cherche à transformer une mode littéraire (le Naturalisme) en facteur de réforme des mœurs et des mentalités; mais ses épigones glissent dans le stéréotype et oublient des composants que par romantisme Eça ne voulait pas éliminer : le sentiment, l'émotion, la fantaisie. Aussi, l'introducteur du Naturalisme au Portugal finit-il par rejeter cette mode éphémère, dans une lettre-préface (écrite en français ...) qui dénonce les vices de l'importation culturelle française et en même temps constitue une revendication de l'authenticité nationale et culturelle — c'est-à-dire, une contestation implicite de la banalité des mœurs (littéraires, en ce cas) provoquée par les modes :

Ceci ne pouvait pas continuer, surtout après que l'évolution naturaliste eut triomphé en France, et que la direction des idées, en fait d'art, semblait devoir rester aux mains de la science expérimentale. Car nous imitons ou nous faisons semblant d'imiter en tout la France, depuis l'esprit de nos lois jusqu'à la forme de nos chaussures; à un tel point que pour un œil étranger, notre civilisation, surtout à Lisbonne, a l'air d'être arrivée la veille de Bordeaux, dans des caisses, par le paquebot des Messageries [...] Eh bien, Monsieur, dans ce milieu réel, contemporain, banal, l'artiste portugais habitué aux belles chevauchées à travers l'idéal, étouffait; et s'il ne pouvait quelquefois faire une escapade vers l'azur, il mourrait bien vite de la nostalgie de la chimère. Voilà pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l'on rencontre au coin des pages le diable,

l'ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique¹¹.

La production littéraire de Eça de Queirós postérieure à ce texte est déterminée, d'une façon générale, par le désir d'échapper aux dominantes thématiques, idéologiques et technico-littéraires imposées par le Naturalisme. Il y a, bien sûr, des œuvres (*Os Maias* et *A Relíquia*, par exemple) où persistent encore des résidus naturalistes (l'évolution littéraire n'est pas faite de discontinuités accentuées, mais de lents réajustements formels et sémantiques); mais on peut dire que les romans suivants ont aboli définitivement la mode naturaliste. D'une certaine façon, c'est la *mode* conçue comme contrainte qui est en crise, comme le démontrent deux exemples : dans le dernier roman de Eça (*A Cidade e as Serras*, 1900) la structure antithétique de l'histoire (ville *vs* montagne, France *vs* Portugal) est également complétée au moyen d'une opposition entre l'obsession de modes de la civilisation (les conquêtes de la modernité, les innovations techniques, la perfection de la vie urbaine, etc.) vécue par le protagoniste Jacinto, et le regard sceptique que jette sur ces modes «l'antagoniste» Zé Fernandes, dont les conceptions finissent par triompher, au moment de la synthèse finale du récit. Deuxièmement, il est intéressant de rappeler que, dans cette étape postnaturaliste, quand une œuvre de Eça valorise une *mode littéraire* (l'esthétique parnassienne), elle le fait par le biais d'une médiation et d'une façon ambiguë : dans le roman *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888) c'est un proto-hétéronyme (Carlos Fradique Mendes) qui est fasciné par la mode parisienne et non pas Eça de Queirós lui-même. Il faut dire aussi que ce partisan du Parnasse n'arrive pas à pratiquer la mode qu'il préfère, parce que, à cause de son obsession de totale perfection formelle (c'est-à-dire de fidélité absolue à la mode), il finit par ne pas publier le livre dont il rêvait. La mode se fait donc terrorisme et la littérature est condamnée au silence.

5. Le texte où Eça de Queirós se prononce de la façon la plus véhémement contre les importations culturelles françaises, en tant que facteurs de crise de l'identité littéraire s'avère, elle-même, très intéressante. Il s'agit d'une réflexion autobiographique (ce qui donne à cette analyse un caractère autocritique), que, pourtant,

11. «À propos du 'Mandarin'. Lettre qui aurait dû être une préface», *O Mandarin*, Lisboa, Livros do Brasil, [s.d.], p. 10-12. Il s'agit d'un texte de présentation de la nouvelle *O Mandarin* (1880) aux lecteurs de la *Revue universelle internationale*.

Eça de Queirós n'a pas publiée¹²; les raisons qui ont suscité ce silence ne sont pas connues, ce qui ne nous empêche pas de hasarder les explications suivantes : une certaine pudeur en ce qui concerne des révélations autobiographiques formulées d'une façon assez corrosive, quelque contrainte personnelle ressentie au moment où il s'agit de révéler une espèce d'inversion de ses repères culturels (inversion qui pourrait être interprétée comme ingratitude et infidélité), peut-être même l'inconvénient de publier une critique extrêmement violente contre l'influence française au Portugal, de la part de quelqu'un qui ambitionnait être transféré à Paris¹³.

L'idée centrale qui domine tout le texte se trouve exprimée, d'une façon assez suggestive, dès les premières lignes : Eça déclare que «*le Portugal est un pays traduit du français en argot*»¹⁴, formule depuis lors rendue célèbre par le bon accueil qu'elle a eu. Ce n'est pas seulement le fait d'être traduit en argot qui est choquant : c'est le fait même de la *traduction* qui forcément révélait, à une écrivain stylistiquement exigeant comme l'était Eça, une crise d'identité culturelle dont les racines historiques étaient profondes.

Ce sont ces racines que Eça cherche à scruter quand il illustre le problème par le témoignage de sa formation culturelle. C'est-à-dire que l'instance autobiographique n'est pas le résultat d'une tendance narcissique, mais la conséquence de la nécessité de fonder l'analyse sur des éléments qui, tout en encadrant l'enfant-Eça et le jeune-Eça, mettent en cause des procédés et des institutions culturelles qui le dépassent : le système éducatif portugais au XIX^e siècle, les matières privilégiées (avec la langue française en évidence¹⁵), les livres utilisés, l'institution universitaire (analysée par Eça, comme d'habitude, d'une façon assez critique), bref, tout ce qu'Althusser a désigné comme des *appareils idéologiques d'État*, apparaît à Eça excessivement influencé par des références

12 Ce n'est qu'après la mort de Eça de Queirós que le texte «*O Francisismo*» a été publié, dans un volume intitulé *Últimas paginas* (1912). L'édition que nous utilisons ici est celle de *Cartas e outros escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, [s d]

13 En fait, à l'époque où il a écrit ce texte, Eça a été transféré à Paris (exactement en 1888), comme consul du Portugal. Il y a même une longue lettre datée du 15 août 1888, sur les démarches nécessaires pour obtenir ce transfert, dans cette lettre, Eça révèle à son ami Oliveira Martins cette vieille ambition de s'installer à Paris (cf. *Correspondência*, vol 1, p. 508-511)

14 *Cartas e outros escritos*, p. 322

15 Quand il arrive à Coimbra «pour passer les examens de logique, rhétorique et français», Eça constate que c'est le français qu'il faut absolument dominer, il est immédiatement reçu, quand «on a assuré [au président du jury] que je récitais Racine aussi bien que le vieux Talma» (*Cartas e outros escritos*, p. 325)

françaises, presque toujours déformées par une assimilation culturelle précaire¹⁶.

Il faut justement parler de *déformation* à propos d'un défaut crucial de cette absorption passive des informations culturelles françaises; il s'agit du défaut de la macrocéphalie (d'ailleurs observé aussi par Eça en ce qui concerne les rapports entre Lisbonne et le reste du pays), conséquence de l'adoption de Paris comme modèle : «il faut dire», affirme Eça, «que ceux qui écrivent aussi bien que ceux qui lisent, confondent naïvement le Boulevard avec la France¹⁷». La France constitue, donc, une *synecdoque généralisante*¹⁸ qui en fait remplace, dans le contexte des allusions queirosiennes, les manifestations culturelles et artistiques répandues à partir du centre parisien (ou tout simplement du Boulevard), comme des modes souvent superflues et, pire encore, traduites au moyen de registres qui les déforment : c'était ce qui se passait à l'époque de la formation universitaire, quand Eça et ses compagnons de génération étaient fascinés par la peinture française (plus exactement : par la peinture exposée à Paris comme Eça lui-même le révèle), non pas par une connaissance directe — «nous étions à cette époque à six longues journées de voyage du Louvre, et du Luxembourg, et du Salon¹⁹» — mais en faisant confiance tout simplement aux descriptions et aux commentaires des critiques d'art. On érigeait en canon un discours homologue de celui que Barthes a étudié, étant donné que ses réflexions portaient, comme nous l'avons déjà souligné, non pas sur les vêtements ou sur le langage, «mais en quelque sorte sur la 'traduction' de l'un dans l'autre».

Cette hypertrophie du parisien était pernicieuse non seulement parce qu'elle provoquait l'oubli du reste de la France, mais aussi parce que, prenant l'arbre pour la forêt, les Portugais (surtout les écrivains) qui absorbaient d'une façon acritique les modes parisiennes, oubliaient en même temps d'autres domaines culturels importants : les littératures espagnole, anglaise et allemande; «et si maintenant nous connaissons quelques romans russes, c'est parce qu'ils sont à la mode au Boulevard²⁰». Plus

16 Il faut dire que dans cette critique ce n'est pas l'individu Eça qui est en cause, mais la génération à laquelle il appartient. On peut lire une évocation semblable dans un autre texte écrit en mémoire de Antero de Quental, considéré par Eça comme le chef de sa génération (cf «Um Génio que era um Santo», dans *Notas contemporâneas*, Lisboa, Livros de Brasil [s d])

17 *Cartas e outros escritos*, p 335

18 Cf J Dubois et al., *Rhetorique generale*, Paris, Larousse, 1970, p 102s

19 *Cartas e outros escritos*, p 328

20 *Ibid*, p 336

grave encore : l'adoption, comme modèle, de la littérature française (d'après Eça, en décadence à la fin du XIX^e siècle) conduisait à une *imitation* grotesque, au détriment d'une attitude d'*émulation*, dans l'acception récupérée par Loy D. Martin²¹; pour cette raison, le processus d'adoption cité ne pourrait jamais provoquer «l'anxiété de l'influence²²», une espèce de culpabilité latente que beaucoup d'écrivains ont subie. La mode se changeait donc en tyrannie («Il n'y a rien de plus tyrannique que la mode des formes²³»), parce que le commerce des pratiques culturelles était, d'un côté, acceptation passive et, de l'autre, imposition hautaine.

6. Les circonstances qui ont déterminé la genèse des textes à proprement parler parisiens de Eça de Queirós (ceux qui apparaissent ici cités comme *Cartas de Paris*) sont entièrement différentes des intentions autobiographiques et autocritiques révélées par «O 'Francesismo'»; on ne s'étonne pas, donc, de découvrir chez eux une intonation, une stratégie et un contenu réflexif propres. Il s'agit d'un ensemble de «correspondances» semblables à beaucoup d'autres que Eça a régulièrement écrites, surtout pour des journaux brésiliens; affecté constamment par des difficultés économiques très aiguës, Eça conjugait, avec ces chroniques, l'opportunité d'obtenir un revenu supplémentaire avec l'exercice d'une réflexion critique à propos du temps et de l'espace qui l'entouraient.

Entre 1893 et 1897 (époque pendant laquelle ces textes ont été écrits), ce temps et cet espace étaient le Paris de la fin du siècle, observé par un écrivain à qui la fiction réaliste avait donné l'habitude d'être attentif à des décors et à des personnages typiques²⁴, en même temps que son éloignement affectif et intellectuel par rapport à la culture française lui donnait la froideur nécessaire pour mener une analyse dépassionnée. L'affaire

21 «*Emulation is not merely synonymous with imitation in the eighteenth century, as a glance at Johnson's Dictionary clearly shows 'Imitation', per se, as in the imitation of nature, involves chiefly criteria of resemblance, whereas 'emulation' is defined as '1) rivalry, desire of superiority' and '2) envy, desire of depressing another, contest, contention, discord'*» (L D Martin, «Changing the past theories of influence and originality, 1680-1830», *Dispositio*, IV 11-12, 1979, p 193)

22 Cf Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973

23 *Cartas e outros escritos*, p 342

24 Ces réminiscences de romancier réaliste apparaissent, par exemple, dans les *images de personnification* au moyen desquelles Eça parle de Paris «Paris est fâché avec la République», «Paris n'a jamais tant pensé, comme de nos jours, à l'Allemagne», «Paris, assis sur les terrasses [] se repose des émotions qu'elle a éprouvées cette semaine, à trente cinq degrés de température (à l'ombre)» (*Cartas de Paris*, Lisboa, Livros do Brasil, [s d], p 43, 77 et 155)

Dreyfus, l'assassinat du président Carnot, l'anarchisme et ses manifestations les plus violentes, les agitations d'étudiants et les hommages à Sara Bernhardt, sont des événements racontés par Eça aux lecteurs brésiliens de la *Gazeta de Notícias*, dans le contexte d'une relation communicative dont il faut saisir les coordonnées pour comprendre la portée de ces textes : il s'agissait, de la part de quelqu'un qui vivait au centre culturel de l'Europe, d'ébaucher une image de Paris, de la France et de l'Europe, d'une certaine façon conditionnée par la conscience d'écrire pour des lecteurs d'outre-mer, affectés par une situation excentrique et marginale par rapport à ce noyau culturel; en outre, les intentions de simple passe-temps, en style de chronique agréable, favorisaient des commentaires de circonstance, sans approfondissement systématique²⁵. C'est pourquoi on ne s'étonne pas de trouver une image de Paris (quand il s'agit de Paris) enveloppée dans une atmosphère de cosmopolitisme culturel, conduisant naturellement à l'hyper-trophie de ce qui nous intéresse ici : sa condition de centre de diffusion de modes culturelles, capable d'exercer une action de normalisation des décors culturels qui dépendaient du centre mentionné.

À propos de Paris Eça de Queirós écrit (dès sa première chronique, qui instaure une stratégie communicative dominante) qu'il s'agit de la « capitale des peuples et patrie légitime de Mr. Prudhomme ...²⁶ ». Ces affirmations se trouvent pourtant dans un contexte précis : celui où l'on reconnaît la suprématie de Paris (et également, mais d'une façon assez floue, de Londres) sur l'espace social et culturel européen; suivant la tendance générale à la dissolution de son identité, « chaque ville, chaque nation, fait des efforts pour éliminer son originalité traditionnelle, en ce qui concerne les mœurs et les édifices, depuis les règlements de police jusqu'à la vitrine des bijouteries — pour acquérir la ligne parisienne²⁷ ».

On ne trouve pas, tout au long de ce texte, l'agressivité et l'amertume discrète qui traversent « O 'Francesismo' », ce qui peut être expliqué partiellement par les circonstances de production et de communication de ces textes parisiens. Mais cela n'autorise pas à penser que Eça accepte ce qu'il avait rejeté auparavant. Tout

25 À la fin de la première chronique sur Sarah Bernhardt, Eça s'exprime d'une façon tout à fait familière « Ah! mes chers amis, c'est vrai! Mais, pour causer sur cette affaire qui m'étouffe, j'ai besoin de l'air, de l'espace et de la tranquillité d'une autre chronique » (*Cartas de Paris*, p 312)

26 *Cartas de Paris*, p 11

27 *Ibid*, p 9

simplement sa réaction critique est modérée maintenant sous le masque d'un type psychologique et culturel qui apparaît aussi en d'autres textes queirosiens : affirmer que Paris est (aussi) la «patrie légitime de Mr. Prudhomme» correspond à ériger en emblème du «parisianisme» un personnage qui, comme on sait, représente le conformisme et les limitations culturelles de la bourgeoisie. À partir de ce qui a été décrit, les réflexions de Eça sur l'univers parisien glissent naturellement vers un domaine adjacent des défauts de Mr. Prudhomme : la passivité régnante, *même à Paris*, devant les directives qui instituent la mode culturelle. Et si, à l'étranger, l'importation de la mode parisienne constitue une attitude pleine de risques, l'acquisition, par extension, de la passivité mentionnée n'était pas moins dangereuse.

Les commentaires de Eça à propos du Salon de 1894 sont extrêmement significatifs. En même temps qu'il s'intéresse, en passant, à des problèmes qui, à cette époque, étaient déjà préoccupants (l'influence excessive de la Presse auprès de l'opinion publique, la difficulté de suivre des pratiques culturelles très diversifiées, etc.), Eça de Queirós s'attaque surtout à cette attitude de soumission collective aux directives de la critique, conçue comme instance normative du goût. Connaissant les habitudes d'un public mondain et superficiel, le critique d'art, de littérature ou de théâtre met en cause la liberté de ce public; en fait, Eça est préoccupé par le fait qu'une opinion publique progressivement massifiée et mal caractérisée, habituée à accepter les jugements d'autrui d'une façon passive, perde son droit à la critique, à l'analyse, au jugement personnel — bref, qu'elle renonce à s'instaurer, dans la confrontation dialectique d'opinions diverses, comme agent fondamental de l'évolution culturelle, finissant par adopter aveuglément la *représentation des modes* (c'est-à-dire leur «traduction» par la critique) et non pas les modes elles-mêmes. Se refusant à décrire les tableaux du Salon, Eça démystifie, d'une façon mordante, le caractère précaire et totalitaire de cette représentation :

Étant donné que, moi-même, je ne connais la majorité de ces trois mille tableaux, qu'à travers ce que j'en ai lu dans une revue, effectivement de bonne foi, je ne pourrais vous transmettre qu'une description d'une imitation de la Nature. Me méfiant, en outre, que l'étude de cette revue ne soit compilée à partir des notes des journaux, véritablement et sincèrement, je ne vous présenterais que la transcription d'une description d'une imitation de la Nature. Ce qui serait pétulant²⁸.

28. *Cartas de Paris*, p. 150.

7. Doit-on conclure, en tenant compte de ce que nous avons analysé, que Eça se refuse à accepter la mode (indépendamment même de sa provenance) en tant que composant du processus d'évolution culturelle? Les réflexions queirosiennes à propos de la *Revue des Deux Mondes* et de la personnalité de Brunetière démontrent qu'il ne s'agit pas de cela.

Ce qu'on peut déduire, à partir des allusions de Eça à l'activité et au prestige de la *Revue des Deux Mondes* et de Brunetière, c'est le rejet du dogmatisme en tant qu'attitude qui contraint le progrès culturel. À propos de la *Revue des Deux Mondes* (dont l'image conservatrice avait déjà dominé les années de la formation queirotienne) Eça écrit : «Sa présence est pour moi comme celle d'une matrone grave, lourde, riche, bien placée dans le monde, dont les lèvres décolorées, d'où le sang vivant est absent, ne prononcent, avec un art discret, que ce qui est absolument en accord avec la bienséance et la tradition»; à propos de Brunetière, de son érudition et de son autorité, Eça affirme : «M. Brunetière est, de nos jours, un grand personnage des lettres françaises — je devrais presque dire, étant donnée la qualité de son esprit et de ses fonctions, un grand mondain²⁹.» Or, reconnaissant chez les deux la capacité normative qui leur est attribuée par leur prestige culturel, Eça leur reconnaît aussi le pouvoir de dicter le goût et l'orientation de la réception culturelle du public qui les respecte — c'est-à-dire, la capacité de déterminer les modes culturelles et, en même temps, leur acceptation. Mais décrivant ces entités au moyen des expressions discrètement critiques qui ont été citées (d'une façon implicite, tous les deux représentent le totalitarisme, le conservatisme, l'académisme), Eça dénonce le risque de faire de la mode un obstacle à l'évolution et au progrès culturel, au lieu d'un prétexte à transgression, non pas par ce qu'elle contient d'égalitaire, mais à cause de sa condition latente de phénomène transitoire. Et cette réaction antiacadémique cache indéniablement un appel à la Liberté qui nous reconduit au côté originellement romantique de Eça et nous éloigne de son côté

29 *Ibid*, p 57 et 121 Ce qui est intéressant c'est que Eça lui-même avait quelque difficulté à échapper à l'image normative suggérée par la *Revue des Deux Mondes* quand il explique à un de ses amis le caractère d'une revue qu'il voulait fonder (la *Revista de Portugal*), Eça explique «qu'il s'agit d'une chose considérable, ayant les proportions de la *Revue des Deux Mondes*, avec plus de coquetterie en ce qui concerne le papier et l'aspect typographique» (*Correspondência*, vol 1, p 546) D'autre part, le dogmatisme dont nous avons parlé s'explique aussi comme conséquence «de la nature de l'esprit français, toujours idéaliste, ayant la tendance incorrigible aux généralisations absolues, exigeant des hommes la force abstraite qui n'est propre qu'aux principes» (*Cartas de Paris*, p 241)

naturaliste découlant d'une imposition d'école, c'est-à-dire, le côté qui a momentanément valorisé le caractère systématique de la mode, au détriment de ses virtualités de transgression.