

**Luís Carlos Pimenta Gonçalves**

À L'OMBRE DE FLAUBERT ET D'EÇA DE QUEIROS  
MINORES PORTUGAIS LECTEURS DE MADAME  
BOVARY ET DU COUSIN BAZILIO

---

RELIEF 10 (2), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 103-124

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.944>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

---

Un grand nombre d'écrivains portugais du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle se réclamant du réalisme et du naturalisme, ou parfois certains de ses détracteurs, ont été des lecteurs de Flaubert en langue originale. Certains même ont subi directement, ou indirectement par le biais du roman d'Eça de Queirós, *Le Cousin Bazilio*, l'influence de *Madame Bovary*. C'est ce que nous nous proposons d'examiner tout au long de cet article en étudiant quelques œuvres de Júlio Lourenço Pinto, Reis Dâmaso et Luís de Magalhães.

L'influence des auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle, des romantiques aux symbolistes, est constante et considérable dans la littérature portugaise. Le romantisme au Portugal étant assez tardif, si on songe à l'Allemagne, à l'Angleterre ou à la France, de ce fait le réalisme ne commencera à s'imposer au Portugal que dans les années 1870. Malgré cette apparition tardive, il rencontrera encore de vives résistances de la part de l'ancienne génération, notamment de Camilo Castelo Branco (1825-1890) auteur prolifique qui a fortement subi l'influence du roman-feuilleton français et de Balzac.

Cet article se propose d'observer comment un certain nombre d'écrivains considérés mineurs à juste titre ou non (Júlio Lourenço Pinto, Reis Dâmaso et Luís de Magalhães) ont intégré la « leçon » de Flaubert, le plus souvent par le biais d'Eça de Queirós (1845-1900)<sup>1</sup>, écrivain dont les œuvres sont sans cesse rééditées au Portugal et

traduites dans un très grand nombre de langues dont le français<sup>2</sup>. L'œuvre de Flaubert, essentiellement *Madame Bovary*, exerce un pouvoir d'attraction sur toute une génération d'écrivains nés au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le romancier normand représente pour beaucoup une sorte d'idéal et littéralement d'icone. Ainsi, Ramalho Ortigão (1836-1915), autre nom important de la littérature portugaise<sup>3</sup>, raconte dans un article, lors de la disparition de Flaubert, qu'il a autrefois cherché en vain un portrait le représentant.

### **Júlio Lourenço Pinto**

L'écrivain et critique Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) occupe une place à part parmi les auteurs portugais qui ont été attirés par l'œuvre de Flaubert. Après des études de Droit à Coimbra, il a fait carrière dans la haute administration en même temps qu'il s'est consacré au journalisme, notamment en collaborant régulièrement au *Comércio do Porto*. Ses articles publiés dans la *Revista de Estudos Livres*, fondée par Teixeira Bastos et Teófilo Braga, réunis deux ans plus tard en volume (Pinto, 1884), définissent cette nouvelle esthétique réaliste et naturaliste. Les deux termes sont le plus souvent confondus au Portugal et Lourenço Pinto se refuse d'ailleurs à les distinguer car les différences en sont selon lui par trop subtiles. Ce refus agacera même les tenants les plus doctrinaires de l'école naturaliste, notamment Reis Dâmaso (1850-1895) qui avait d'ailleurs excommunié Eça de Queirós de ce courant littéraire. Les articles de Lourenço Pinto sur la littérature font de lui un des plus intéressants critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme auteur de fiction, il a publié, en 1880, *Margarida* (Pinto, 1880), premier volume d'un cycle intitulé *Cenas da Vida Contemporânea*. Le thème central est l'adultère et certains épisodes et personnages ne sont pas sans rappeler *Madame Bovary*. L'article que lui consacre le *Dicionário de literatura* n'est pas sans le rappeler : « la bovaryste instabilité psychique d'Adeline et le caractère "mou" du mari Luis, fils d'une femme fragile et lymphatique. » (Ferro, 831) Il est également l'auteur de *Esboços do natural*, recueil de cinq nouvelles (1882) et de *O Senhor deputado*, de la même année. À propos de ce dernier livre la *Bibliographia portugueza e estrangeira*<sup>4</sup> publie une sorte de revue de presse qui recense différents articles sur l'ouvrage. Le dernier article établit une comparaison entre Lourenço Pinto et Flaubert, et envisage *Madame Bovary* comme une œuvre morale dans le droit fil de la plaidoirie de M<sup>e</sup> Sénard lors du procès du roman de Flaubert.

Hormis son importance comme critique, Júlio Lourenço Pinto s'est également illustré dans la fiction. De sa production romanesque, nous nous occuperons plus précisément de *Margarida* qui entretient des rapports intertextuels évidents avec *Madame Bovary*.

L'œuvre littéraire de Lourenço Pinto souffre de l'existence de personnages monolithiques qui sont de simples jouets de l'intrigue. Ses romans et ses contes, trop marqués par leur époque et par les polémiques littéraires qui les ont vus naître, n'ont plus guère de lecteurs<sup>5</sup>. Il est pratiquement impossible de trouver ses œuvres épuisées depuis longtemps. Il est assez symptomatique que le seul ouvrage disponible, dans une édition de 1996, soit une compilation de textes critiques (Pinto, 1996). Dès la première partie, « Do método a seguir na aplicação do realismo à arte », Lourenço Pinto signale le caractère surhumain de la tâche d'écrivains comme Zola ou Flaubert qui affrontent la société qu'ils essayent de recréer dans leurs œuvres.

Flaubert, ce travailleur consciencieux qui avait besoin de plusieurs années pour créer une œuvre d'art et qui s'épuisait pendant des jours et des heures [...] écrivant à Georges Sand, s'exclamait de façon impétueuse et en se livrant [...] qu'il était stupide et fatigant de s'occuper des bourgeois de son roman<sup>6</sup>. (Pinto, 1996, 24)

Selon lui, parce que le réalisme veut représenter sans fard la société dans sa cruauté et la décrire non telle qu'elle devrait être mais telle qu'elle est, l'art et le travail de l'artiste vont être différents de la morale car leurs buts sont autres. Tandis que la morale aspire au bien, l'art aspire au beau, au sublime, au vrai. Pour faire comprendre cette distinction entre art et morale, Júlio Lourenço Pinto va l'exemplifier en simplifiant la partie finale de *Madame Bovary* :

C'est ce qui arrive avec la mort d'Emma dans le roman de Flaubert. Tandis que le coupable et séducteur s'exhibe audacieux et impénitent, la victime se suicide et le mari trahi succombe en pardonnant. L'émotion est parfaitement conforme à l'art, mais la morale la repousse, car il n'y a aucune morale qui puisse absoudre les bourreaux triomphants dans leur cynisme et qui condamne les victimes. (Pinto, 1996, 56)

D'où ce pessimisme de Flaubert qu'évoque Lourenço Pinto au chapitre cinq de son livre d'essais. Pessimisme né d'un rejet altruiste, d'une indignation contre la doxa : « Flaubert furieux contre la *bêtise humaine* [en français dans le texte] » (Pinto, 1996, 91) Quant à la relation du

réalisme et de la description, le critique souligne l'importance de l'observation exacte de la vérité, inspirée de la méthode scientifique. Le réalisme qui élargit son champ de création à la commune condition de l'homme va trouver même dans le plus banal événement quelque chose qui n'est pas exempte de grandeur, de sublime ou de puissance. S'appuyant sur divers exemples littéraires, *la Comédie humaine*, *Madame Bovary*, les *Rougon-Macquart*, le critique démontre qu'à l'intérieur de la description d'existences ordinaires, leurs auteurs peuvent faire surgir des « caractères saillants, des types exceptionnels » (Pinto, 1996, 71). Il ajoute aussitôt après sous forme de question rhétorique : « *Mme Bovary* et *L'Assommoir* sont deux tableaux admirables de la vie commune sous différents aspects, mais dans toute cette vulgarité de la vie quotidienne et parfois du plus bas, ne pullule-t-il pas, à chaque instant, ce qui est le plus saillant et le plus exceptionnel ? » (Pinto, 1996, 71) Quant au style de Flaubert et son souci de perfection jusque dans le détail le plus infime, il le compare à l'ouvrage du médailleur et du sculpteur de la Renaissance Benvenuto Cellini. La publication de la correspondance entre Flaubert et George Sand va nourrir la réflexion du critique dans le dernier chapitre intitulée « La Thèse du roman ». Il y cite plusieurs passages de lettres où Flaubert affirme sa répugnance à faire apparaître ses opinions et ses sentiments dans l'œuvre : « je crois qu'on ne doit rien montrer de ses convictions, et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la sienne. L'homme n'est rien, l'œuvre tout<sup>7</sup> ». Lourenço Pinto approuve pleinement ce principe de l'impersonnalité dans l'art.

### **Margarida**

La très courte œuvre littéraire de Lourenço Pinto est pratiquement tombée dans l'oubli et seuls des spécialistes se souviennent de ses quelques titres. Hormis la réédition de ses contes en 2006, *Esboços do Natural*, ses romans n'ont pas été réimprimés depuis au moins une trentaine d'années. Un tel constat était déjà de rigueur dans les années 60 si l'on prête foi à un des rares critiques, João Gaspar Simões (1903-1987) qui écrivait encore sur son œuvre: « Qui connaît encore aujourd'hui *Margarida*, de Júlio Lourenço Pinto ? » (Simões, 1969) S'il cite ce roman c'est non seulement parce qu'il s'agit du premier, de loin le plus ambitieux, mais c'est aussi parce que c'est le seul qui aurait pu assurer une petite survie littéraire à son auteur, à défaut de gloire. D'ailleurs son opinion sur la valeur littéraire de Lourenço Pinto est très

tranchée : « Romancier important ? Évidemment non » (Simões, 1969, 213). Assurément, il s'agit d'un écrivain mineur pour ce critique. Malgré cette réserve liminaire, Gaspar Simões lui réserve une place essentielle dans la littérature portugaise puisque sur *Margarida* va se greffer toute une partie de la production romanesque jusque dans les années 30. Cette œuvre serait le chaînon qui relierait *Madame Bovary* via le *Cousin Bazilio* d'Eça de Queirós à une grande partie de la fiction portugaise de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup>. Lourenço Pinto va introduire un élément important qui est la description de l'homme de l'extérieur par opposition au psychologisme dominant jusqu'alors et que l'on retrouve, par exemple, chez Camilo Castelo Branco. La description va devenir chez Lourenço Pinto une fin en soi et va contaminer le style des écrivains portugais pendant longtemps. Gaspar Simões n'hésite pas à parler à ce sujet de « maladie endémique de la fiction nationale ». (Simões, 1969, 216) Pour ce critique et écrivain, de nombreux romans portugais se sont inspirés de la fin tragique de *Madame Bovary*.

Il ne manque pas d'imitations de cette dernière étape du chef-d'œuvre du réaliste français (châtiment cruel du dérèglement amoureux au sein de la famille bourgeoise, ou petite bourgeoise si vous préférez) dans le roman national. (Simões, 1969, 218)

Et il ajoute en parlant de la première œuvre romanesque de Júlio Lourenço Pinto : « dans le cas de *Margarida*, protagoniste qui prête son nom au roman bien que ce ne soit pas le personnage central, la mort l'atteint injustement car ce n'est pas elle l'adultère mais le mari » (Simões, 1969, 218). Le critique y voit une faille, une maladresse de l'écrivain, qui serait un excellent théoricien de la littérature mais piètre romancier quand il s'agit de mettre en pratique les théories du naturalisme. Voire, Gaspar Simões prête sans nul doute des intentions morales à Lourenço Pinto qui n'étaient pas forcément les siennes. Simões va reprendre et expliciter ce thème du châtiment quelques pages plus loin en le contextualisant dans une filiation littéraire qui proviendrait de Flaubert.

Margarida, [...] victime du mauvais comportement d'une autre femme – celle-ci, en vérité, une sorte de Luísa<sup>8</sup>, c'est-à-dire, de descendance illégitime, comme l'héroïne d'Eça de Queirós, de la *Madame Bovary* flaubertienne : d'une autre femme et du mari. (Simões, 1969, 230)

L'écrivain anglais Aubrey Bell<sup>9</sup> (1881-1950) fait le même rapprochement entre les deux personnages quand, en quelques lignes, il résume l'œuvre de Júlio Lourenço Pinto de cette façon :

A certain attach to *Margarida* (1879) – although even here the author is too methodical in detailing the past lives of the four protagonists, the nonentity Luiz, the aspiring Adelina (a Portuguese Madame Bovary), Fernando, and Margarida.

António Machado Pires fait un même jugement quant à l'identité des personnages : « L'influence de Flaubert est claire (Adelina souffre de "bovarysme", elle a des transports de sensibilité exacerbée et insatisfaite d'Emma Bovary, a été éduquée et s'est mariée de la même façon) » (Pires, 1992, 97). L'auteur lui-même, dans le prologue qu'il donne à cette œuvre s'explique sur le propos de *Margarida* : « il s'agit d'une interprétation de l'école naturaliste : nous n'avons pas la présomption d'avoir bien compris le naturalisme dans l'art et notre travail vise seulement la modeste intention de concourir à la recherche de la vérité » (Pinto, 1880, V). Plus qu'un propos de circonstance qui correspondrait à la rhétorique ancienne de vouloir attirer sur soi la bienveillance du lecteur, il s'agit de l'aveu d'un disciple qui reconnaît avoir beaucoup à apprendre de ses maîtres, parmi lesquels se trouve en bonne place Flaubert.

L'action de *Margarida* se déroule comme dans tous ses romans dans le nord du Portugal, à Cortegã, lieu fictif près de Porto. Ce roman publié en 1880 connaît alors un succès certain puisqu'il sera réédité la même année. Le prologue de cette deuxième édition indique la dignité de l'homme comme aspiration du réalisme. Le personnage qui donne son nom au roman, Margarida, n'apparaît pas avant le chapitre VII, les premiers chapitres mettant en scène Adeline, fille d'un ancien fermier enrichi, et Luís de Albuquerque, son futur mari. Lourenço Pinto décrit le désir de l'héroïne de s'élever au-dessus de sa condition, ce qui n'est pas sans rappeler Emma Bovary. Gaspar Simões note au passage cette ressemblance :

Adelina, excédée par la vie monotone du village, puisque Lisbonne est loin, convainc son mari de déménager à Porto. Son "bovarysme" oblige le couple à une vie bien au-dessus de ses moyens. (Simões, 1969, 220)

Adelina qui retrouve Margarida, ancienne camarade de collègue, va par désœuvrement séduire Fernando, mari de Margarida. Après la mort de cette dernière, Adelina va connaître une phase mystique et essayer de se distraire de sa solitude en lisant des écrivains romantiques comme Musset ou Lamartine, avant de retomber dans un autre amour adultère. Fidelino de Figueiredo (1888-1967), critique et historien de la littérature, va relever des prétendues maladresses du roman : la surabondance des descriptions qui nuisent à l'action et les comportements opposés des deux personnages féminins pourtant toutes deux élevées au couvent (Figueiredo, 1914, 167). Ce double reproche participe d'une incompréhension du critique face à cette esthétique naturaliste qui voulait décrire en toute objectivité « l'homme extérieur ». Figueiredo avoue ne pas entendre les différences entre les deux femmes et accuse l'œuvre de manquer de psychologie. Or, si le roman se veut une illustration du naturalisme et donc de facteurs physiologiques déterminant les comportements, les réserves de Figueiredo s'effondrent puisque l'on peut aisément admettre des différences héréditaires, suivant en cela les principes du naturalisme, et de tempérament qui ne sont pas déterminées par le milieu.

Dans son étude, Fidelino de Figueiredo souligne les influences de l'œuvre d'Eça de Queirós, tout d'abord en évoquant le thème de l'amour adultère, les motifs des fêtes et des spectacles, puis les épisodes de la maladie et la mort des deux personnages féminins. Le critique va aller un peu plus loin dans ses recherches de filiation et s'intéresser à *Madame Bovary* comme modèle absolu de la littérature réaliste.

Mais puisque nous sommes entrés dans ce chapitre des approximations, nous devons remonter, allant au-delà du roman-type du réalisme au Portugal, pour arriver au roman-type du réalisme français, *Madame Bovary*, de Flaubert. (Figueiredo, 1914, 170)

Il poursuit en indiquant des passages qui révèlent des similitudes entre les deux œuvres : « La description, page 57<sup>10</sup>, à la fête religieuse d'Atouguia n'est-elle pas une réminiscence de l'affluence des invités au mariage d'Emma Bovary ? » (Figueiredo, 1914, 58) Ainsi avons-nous l'arrivée des invités dans des véhicules hétéroclites :

[...] on allait de toutes les façons, à cheval, dans tous types de véhicules : les dames s'empilaient sur des *char-à-bancs* se disloquant, poussant des petits cris aux soubresauts de la carriole.

Passage que nous pourrions effectivement rapprocher de celui de la noce de *Madame Bovary*.

Les conviés arrivèrent de bonne heure dans des voitures, carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues, vieux cabriolets sans capote, tapissière à rideaux de cuir, et les jeunes gens des villages les plus voisins dans des charrettes où ils se tenaient debout, en rang, les mains appuyées sur les ridelles pour ne pas tomber, allant au trot et secoués dur. (Flaubert, 1877, 27)

La description des attelages chez Flaubert est à l'évidence plus développée et ce seul indice serait insuffisant pour attester une influence si d'autres ne venaient la corroborer. Le critique poursuit sa comparaison en soulignant que « les idées fantaisistes d'Adelina qui rêvent d'une vie romanesque, page 164, que ne sont-elles sinon une réminiscence des rêves d'Emma Bovary, idéalisant la vie parisienne ? » (Figueiredo, 1914, 164) Nous pouvons-nous interroger sur la validité d'un tel rapprochement. Il est vrai que les deux passages en question sont alimentés par les rêveries des deux personnages et attestent du caractère songeur et enclin au bovarysme des deux personnages, Adelina et Emma. La première s'imagine au bras de son amant : « Une lune de miel avec lui... imagine... Ils se promèneraient serrés l'un contre l'autre, elle pendue à son bras, languide, baignée par la blancheur lumineuse d'une nuit de clair de lune » (Pinto, 1880, 163-164). La deuxième, quant à elle, a besoin de preuves matérielles pour donner libre cours à sa fantaisie et recréer Paris à partir de données concrètes : un plan de la ville, des revues féminines rapportant les événements mondains et imaginer ce que pourrait être la vie d'une société parisienne luxueuse et oisive.

Alors que le passage en question du roman de Lourenço Pinto est conduit à la première personne, celui de *Madame Bovary* l'est à la troisième personne introduisant une distance entre le sujet rêvant et sa rêverie. La comparaison que l'on peut établir entre les deux personnages réside dans leur besoin d'associer la rêverie sentimentale et le goût du luxe. L'amour et ses plaisirs seraient indissociables de la richesse. Ainsi, toujours dans *Margarida* et dans ce même extrait, Adelina songe : « comme ils étaient riches, ils voyageraient en Italie, ils verraient Naples, le Vésuve ». Puis, sa rêverie l'emporte vers la Suisse et l'Écosse. Flaubert, lui aussi, décrit Emma faisant cette même assimilation entre amour et luxe : « Elle confondait, dans son désir, les

sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment ». Mais Emma, à la différence d'Adelina, ne songe pas ici au voyage, le lieu du plaisir étant la résidence aristocratique, le château. Le *topos* du voyage en Italie est toutefois présent lors du bal de la Vaubyessard qui précède cet extrait.

À trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune. (Flaubert, 1877, 55)

Dans *Margarida*, il existe d'autres similitudes plus notables avec *Madame Bovary* que celles relevées par le critique. Tout d'abord, l'éducation d'Adelina, élevée dans un collège religieux de Porto dès l'âge de douze ans et celle d'Emma entrée au couvent des Ursulines à treize. Toutes deux, dans un premier temps, s'adaptent bien à l'atmosphère de leur nouveau cadre de vie et sont des élèves appliquées. Adelina « docile, apprenait rapidement, s'instruisait avec avidité, se distinguait par son application et son comportement exemplaire » (Pinto, 1880, 38). Le personnage de Flaubert, quant à lui: « jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c'est elle qui répondait toujours à M. le vicaire dans les questions difficiles » (Flaubert, 1877, 37-38). Le mysticisme d'Emma mêlé à une certaine langueur sensuelle nous allons également le retrouver chez Adelina. L'éducation religieuse qui veut combattre la sensualité des deux personnages va au contraire éveiller une ardeur et une sentimentalité où le sacré et le profane s'interpénètrent. De ce fait, nous avons Emma qui « s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges » (Flaubert, 1877, 37-38), et Adelina qui va découvrir des émois et une curiosité dans « la somnolence chuchotante du confessionnal » (Pinto, 1880, 38). Elles vont nourrir leur imaginaire mystique d'une imagerie religieuse saint-sulpicienne : « elle aimait la brebis malade, le Sacré-Cœur percé de flèches aiguës, où le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur sa croix » et le personnage de Lourenço Pinto : « elle aimait la tendre vierge, qui la contemplait avec un regard douloureux [...] elle s'émouvait devant le pâle Jésus, qui pendait de la croix macérée » (Pinto, 1880, 40). Descriptions qui nous rappellent l'ironie des deux écrivains. Adelina, à l'occasion d'une fête de fin d'année scolaire, va déclamer et découvrir

un monde totalement nouveau pour elle qui déclenchera une réaction qui n'a rien à voir avec la vocation religieuse. Flaubert ne propose aucun épisode de ce genre et ce sont les lectures du *Génie du Christianisme* qui vont provoquer cet appel des sens chez Emma : « Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques » (Flaubert, 1877, 38) Cette découverte du romantisme la conduira à rechercher d'autres contacts avec cet imaginaire. Elle y sera aidée par une vieille fille, aristocrate déchuée s'occupant du linge du couvent. Dans *Margarida* le médiateur et pourvoyeur de lectures sentimentales sera une camarade plus âgée. Ces deux personnages adjuvants d'amours impossibles vont contribuer à l'éducation sentimentale d'Emma et d'Adelina. Le condisciple de l'héroïne portugaise étant en régime de demi-pension va pouvoir sortir et être le lien, comme la lingère, avec le monde extérieur et permettre de satisfaire la curiosité de la jeune fille. Les livres qui racontent des histoires d'amours contrariés sont d'autant plus appréciés par les pensionnaires qu'ils sont prohibés et donc introduits en cachette. Flaubert, par de brèves annotations, décrit l'aspect physique de l'ouvrage dont la matière même est propice à l'éveil sensoriel : « leurs belles reliures de satin », « le papier de soie des gravures ». Adelina va découvrir les mêmes historiettes également dans un emballage précieux, la beauté du contenant étant censée signifier la délicatesse sentimentale du contenu : « un jour Esnestina lui apporta un livre avec une reliure reluisante sur le cartonnage blanc et poli » (Pinto, 1880, 45). Les jeunes lectrices vont être fortement émues par les gravures qui condensent l'imagerie romantique, leur contact éveillant la sensualité d'Emma qui « frémissait en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures », tandis qu'Adelina et son amie : « elles s'extasiaient dans la contemplation de ces gravures qui les impressionnaient ». Les deux écrivains en profitent pour dénoncer un romantisme de convention qui réduit et schématise une intrigue à un ensemble de recettes éprouvées. Ainsi dans *Madame Bovary* a-t-on une description lapidaire et syncopée de ce type de texte par juxtaposition de substantifs en une énumération produisant un effet insolite par le mélange d'un lexique abstrait et concret.

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments,

sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. (Flaubert, 1877, 39)

Cette dénonciation ironique des archétypes romantiques s'exprime de façon un peu différente dans le texte de Lourenço Pinto. Il y décrit une intrigue sous forme d'un parcours fait de la vision de belles images qui recèlent toutes les simplifications et les stéréotypes inspirés par *Roméo et Juliette* et par les romans de chevalerie. Dans ces éditions illustrées on ne sait trop bien si ce sont les gravures qui accompagnent le texte ou si celui-ci n'est qu'un prétexte aux illustrations. La force de l'image enfermant encore mieux l'imaginaire dans un moule. Le motif du balcon va obligatoirement apparaître comme une réminiscence de *Roméo et Juliette* chez Flaubert : « C'était derrière la balustrade d'un balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses bras une jeune fille en robe blanche ». De même que la forêt, la bâtisse médiévale ou l'édifice antique vont également trouver leur place dans cette charge de Flaubert contre un romantisme dégénéré. Le premier romantisme à teneur historique ne trouve également pas grâce dans ce chapitre puisque, parmi les lectures d'Emma, figure en bonne place Walter Scott. Autre motif qui montre bien que Lourenço Pinto s'est bien inspiré de Flaubert et non qu'il s'agit de simples coïncidences entre les deux œuvres est l'épisode de la mort de la mère qui vient interrompre les lectures des deux jeunes filles. La douleur ressentie est sans équivoque, « elle pleura beaucoup les premiers jours » écrit Flaubert, tandis que Pinto va plus loin dans sa description, différence culturelle où le chagrin s'exprime de façon plus démonstrative : « À cette époque, elle apprit le décès de sa mère et se lamenta avec des manifestations bruyantes d'une douleur intense » (Pinto, 1880, 47). Cet excès est en partie étudié et prend comme modèle le héros où toutes les passions sont exacerbées, Adelina agissant en cela en véritable personnage bovaryen. Emma, quant à elle, puise chez Lamartine les accents de sa tristesse. Les pères des deux héroïnes devenus veufs les retirent du couvent des Ursulines, pour l'une, du pensionnat, pour l'autre, les deux hommes ayant besoin de leurs filles pour s'occuper de leurs maisons. Elles vont bien réagir à ce départ car la discipline religieuse - les premiers élans mystiques évanouis - devenait pesante. La première « s'irritait davantage contre la discipline, qui était quelque chose

d'antipathique à sa constitution » tandis que, pour la deuxième, « l'obéissance, la discipline et le règlement du collège répugnaient à sa nature ». Les religieuses voient ainsi partir leurs pensionnaires avec un certain soulagement. Flaubert en une seule phrase décrit le changement d'état d'esprit d'Emma qui est satisfaite de rentrer chez elle puis en vient à regretter le couvent. Cette déception est décrite de façon plus graduelle chez Lourenço Pinto. Adelina est tout d'abord ravie de vivre à la campagne, qui est pour elle évocatrice des romans de bergers et de bergères, et ce n'est que progressivement qu'elle se lasse de gouverner la maison de son père surtout quand elle doit pour cela abandonner un roman en cours.

L'autre parenté entre les deux œuvres nous la retrouvons dans le caractère des maris et l'insignifiance de leurs propos. Si Charles avait une conversation qui « était plate comme un trottoir de rue », celle de Luiz, époux d'Adelina, est encore pire puisque le narrateur signale son « sot bavardage » et tout de suite après « une insignifiance creuse qui sonne le vide ».

*Margarida* est l'œuvre de Lourenço Pinto qui présente certainement le plus de similitudes avec le modèle Flaubertien comme nous venons de le découvrir, même si d'autres, notamment *O Senhor Deputado*, entretiennent des rapports intertextuels avec l'œuvre de Flaubert.

### **Reis Dâmaso**

José António dos Reis Dâmaso (1850-1895), critique et écrivain, a fréquenté le cours supérieur des lettres où il eut comme professeur Teófilo Braga (1843-1924), éminent historien de la littérature portugaise<sup>11</sup>. Avec Júlio Lourenço Pinto, il est un des plus ardents défenseurs du naturalisme et collabore avec lui à la *Revista de Estudos Livres*. Son œuvre littéraire est encore plus réduite que celle de l'auteur de *Margarida*, n'ayant publié qu'un roman *Anjos da caridade* et un recueil de contes *Scenographias* dont le sous-titre précise l'engagement esthétique : *Contos naturalistas*. Le critique Teixeira Bastos fait un commentaire de cette dernière œuvre dans la *Revista de Estudos Livres* où il parle du courage qu'il faut pour s'affirmer au Portugal en tant qu'écrivain naturaliste puisque le lecteur portugais moyen voyait dans le réalisme/naturalisme un portrait de l'immoralité et de la dépravation : « le mouvement initié par Balzac et Stendhal et continué par Flaubert [...] est irrémédiablement condamné » (Bastos, 1883). João

Gaspar Simões, s'il reconnaît cette filiation est sans aucune indulgence à l'égard de l'œuvre littéraire sur le plan esthétique : « Critique exigeant et romancier primaire » (Simões, 1969). Quelques lignes plus loin, le critique dénie toute importance dans l'histoire de la littérature à Reis Dâmaso et termine le paragraphe qu'il lui consacre en une exécution sommaire : « Sa présence parmi les critiques et auteurs de fiction de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est négative ». Bien plus indulgent, l'essayiste et journaliste Teixeira Bastos (1857-1902), ancien élève puis collaborateur de Teófilo Braga, distingue, parmi les quinze contes qui constituent le recueil *Scenographias*, deux de par leur qualité, *O Impio* et *A Viuva*. Cette dernière de vingt et une pages a comme personnage principal Adélaïde, qui n'est pas sans rappeler Emma Bovary. Teixeira Bastos décrivant le personnage insiste sur son éducation.

Adélaïde, éduquée dans un couvent, au milieu d'un sentimentalisme maladif et mystique, qui la conduit à des hallucinations hystériques, se marie avec un cousin qu'elle n'a vu qu'une seule fois ; le soudain passage de la vie dévote à la vie mondaine fait naître une soif énorme de plaisirs ; le mari se pliait à tous ses caprices.

La nouvelle se construit sur le mode allusif et un simple élément établit un rapport d'intertextualité avec le roman de Flaubert. Ainsi, la jeune femme quand elle s'offre au regard de l'homme qui va devenir son amant est vêtue d'une longue robe de « *mérinos français* ». Le substantif avec l'adjectif indiquant l'origine nous renvoie implicitement à la première rencontre de Charles et d'Emma portant également une robe de même étoffe. L'italique employé par Dâmaso indique à la fois l'emprunt linguistique à une autre langue mais peut également être interprété comme la citation d'un autre texte littéraire, un clin d'œil en quelque sorte au lecteur cultivé. L'adjectif indiquant la provenance et la qualité redouble l'indice textuel. Le début de la nouvelle a quelques similitudes avec l'enfance et le mariage d'Emma, l'histoire d'une jeune fille élevée au couvent partagée entre la ferveur religieuse et une curiosité sentimentale provoquée par des lectures effectuées secrètement grâce à une amie qui « lui apportait quelques romans pour qu'elle les lise en cachette, puisque l'entrée au couvent de ces livres était interdite » (Dâmaso, 1882, 39). L'auteur ne nous parle ni des auteurs de ces lectures, ni des intrigues mais seulement de l'effet provoqué. Vraisemblablement, il s'agit de keepsakes comme ceux d'Emma : « elle passait son temps dans la lecture de ces petits livres qu'elle trouvait très

intéressants » (Dâmaso, 1882, 39). Le mélange de la religion et du romantisme de ses lectures va avoir une influence néfaste sur le personnage. Elle sort directement du couvent pour se marier à un homme qui très rapidement la déçoit car ne correspondant pas à son idéal. La vie qu'elle avait menée jusqu'alors crée en elle une envie de plaisirs. Elle va donc soumettre un mari faible à ses caprices, sorte de double de Charles Bovary : « son mari se laissait entraîner, sans réaction, sans volonté » (Dâmaso, 1882, 39). Une année après son mariage, elle se retrouve veuve et va redécouvrir l'amour lors de visites au cimetière. L'homme pour lequel elle va s'éprendre est un mélange de Léon et de Rodolphe, à la fois timide et doté de savoir-faire. L'imagination d'Adélaïde le transforme en une sorte de personnage romantique.

Adélaïde voyait en cet homme pâle un héros d'aventures modernes, un de ces personnages d'Octave Feuillet, qu'elle avait tant lu [...]. Le comte de Camors avait dû être certainement ainsi ! [...] Lui le véritable type de *l'homme de salon*, qui apparaît soudain de derrière la tenture de damas, la main sur la poitrine, déclamant sur un ton sentimental et amoureux ! (Dâmaso, 1882, 47)

Cette relation va se nouer dans l'espace du cimetière jusqu'à la conclusion brutale et macabre qui clôt la nouvelle par un article de journal narrant l'étreinte des deux amants surprise par les gardiens du cimetière. La nouvelle est ponctuée par de brèves notations sur le caractère stéréotypé de rapports puisés dans les romans : « ils échangèrent des paroles banales de roman », puis, quelques pages plus loin, les paroles de l'homme sont décrites empreintes de mièvrerie : « Il s'exprimait dans un langage sentimental, tout fleuri de banalités romantiques » (Dâmaso, 1882, 53). Le narrateur tire de cette situation un enseignement moral mélangeant anti-romantisme et anticléricalisme. Adélaïde s'abandonne dans le cimetière parce qu'elle se trouve sous une double influence néfaste : romantique et mystique. Dâmaso renforce la charge anticléricale de façon ironique en parlant des commentaires du journaliste qui parle de l'immoralité du siècle et conseille aux pères d'enfermer leurs filles au couvent pour les préparer à être de bonnes épouses et mères. Cette clôture de la nouvelle nous signale que l'auteur illustre ses partis pris et ses engagements à travers l'écriture. Cette préoccupation de transmettre un message nuit, selon Teixeira Bastos, à la qualité des nouvelles du recueil : « Notons [...],

dans ce conte et dans plusieurs autres, une préoccupation excessive de thèse. Nous croyons cela préjudiciable pour une œuvre d'art » (Bastos, 48). Ce même critique a émis une réserve semblable à l'égard de *O Homem indispensavel* de Júlio Lourenço Pinto. Une façon comme une autre de manifester son indépendance d'opinion vis-à-vis de confrères partisans comme lui du réalisme et du naturalisme en littérature.

### **Luís de Magalhães**

L'écrivain Luís Cipriano Coelho de Magalhães (1859-1935), haut fonctionnaire, député et ministre des Affaires étrangères, s'est illustré également comme poète, romancier et critique littéraire. Adeptes critiques du réalisme et du naturalisme, il a publié un bilan des nouvelles tendances romanesques dans la revue dont il était cofondateur, la *Revista Científica e literária*<sup>12</sup>, intitulé « O romance realista e a estética positiva ». Il y détaille les aspects majeurs du réalisme, relève l'analyse psychologique et sociale minutieuse servie par un Zola en ajoutant que Balzac demeure toutefois pour lui inégalé. Suite à un article intitulé « Escritores de Panurgio », du 13 avril 1880, où le critique et romancier Pinheiro Chagas (1842-1895) fulmine les disciples réalistes d'Eça de Queirós, Luís de Magalhães lui reproche<sup>13</sup> de caricaturer le réalisme et d'être la caisse de résonance des préjugés des journaux bourgeois et populaires français.

À un livre de Zola, de Daudet ou de Flaubert, l'austère et circonspecte critique portugaise livre comme unique commentaire les mauvaises traductions des *boutades* humoristiques du *Figaro* et du *Gaulois*<sup>14</sup>.

Eça de Queirós dira de Luis de Magalhães que celui-ci a appris à lire au contact de Flaubert comme sa génération avait appris à lire avec Lamartine<sup>15</sup>. Il est l'auteur d'un seul roman, ou plus précisément d'un seul qu'il a achevé, *O Brasileiro Soares*, rédigé entre juillet et octobre 1883, puis publié en 1886 chez Chardron<sup>16</sup> et préfacé par Eça de Queirós. Il y introduit la figure de l'émigrant qui s'est enrichi au Brésil et fait l'apologie de valeurs morales comme la sincérité et l'honnêteté. Le Brésilien ou « torna-viagem » (de retour de voyage), comme on a alors coutume d'appeler ceux qui reviennent au Portugal, va devenir un véritable type littéraire à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Camilo Castelo Branco demeure un des auteurs qui l'a le plus illustré, notamment dans ses charges contre le réalisme *Eusébio Macário* et *A Corja*. Souvent caricaturé

par les romantiques, ce personnage va acquérir une nouvelle dignité sous la plume de Luís de Magalhães qui l'humanise. *O Brasileiro Soares* essaye d'échapper au cliché de l'émigré revenant du Brésil dans son pays natal décrit comme un être grossier, un parvenu aux goûts ostentatoires. Figure usée et dont ont abusé les écrivains romantiques qui l'avaient institué en figure repoussoir et en antihéros romantique par son matérialisme. Luís de Magalhães va, au contraire, proposer un cas et non une généralisation abusive. Ce renouvellement d'une figure de la littérature portugaise fait dire à Clara Crabbé Rocha dans sa préface à l'édition du *Brasileiro Soares* pour l'INCM<sup>18</sup>, paraphrasant Flaubert, que Magalhães a réalisé « son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté. »

Le roman nous raconte l'histoire d'un homme, Joaquim Soares da Boa Sorte<sup>19</sup>, honnête et généreux, qui s'enrichit au Brésil et revient dans son village natal du Minho où il va épouser Ermelinda qui finira par le tromper avec Alfredo Sampaio, sorte de don Juan de province. Comme dans *Margarida* de Júlio Lourenço Pinto, c'est l'époux victime de l'adultère qui finira par succomber en apprenant l'inconduite de sa femme. Joaquim Soares, déçu dans sa confiance, se suicidera ainsi à la fin du roman. Miranda de Andrade (1902- ?), qui a rédigé un ensemble de monographies sur des écrivains portugais, signale, dans le petit ouvrage qu'il consacre à Luís de Magalhães, la double influence du texte : « Le nœud de l'intrigue tourne autour d'un cas d'adultère, thème semblable à deux romans qui ont probablement influencé Magalhães : *Le Cousin Bazilio* et *Madame Bovary*. » (Andrade, 1970) Le roman est à la fois une dénonciation des idéaux romantiques et le diagnostic d'une société. Crabbé Rocha fait état de la mise en perspective dans le récit de la contradiction entre un homme bon et une société mauvaise qui se traduit par une « histoire banale d'adultère à la Flaubert » (Andrée Crabbé Rocha in Magalhães, 1980, 12). Pour ce critique l'héroïne féminine, Ermelinda, est une « insolite villageoise sensuelle, mélange d'Emma Bovary et de Luísa » (Crabbé Rocha, 1958). João Gaspar Simões évoque également la figure bovaryste d'Ermelinda qui, à l'instar d'Emma, vit le déphasage entre une éducation aristocratique et un milieu paysan peu éduqué et surtout peu enclin aux divagations romantiques :

[...] [Luís de Magalhães] frise le côté « bovaryste », disons, la mentalité de son héroïne, puisqu'Ermelinda, fille de cultivateurs modestes, éduquée par sa

marraine, aristocrate d'une ancienne lignée, acquiert des raffinements incompatibles avec son milieu et où elle devrait continuer de vivre si ce n'était son mariage avec un riche *brésilien*. (Simões, 1969, 234)

Selon ce même critique, l'influence de Flaubert sur le roman de Magalhães ne serait qu'indirecte et s'exercerait comme dans beaucoup d'autres via la Luisa du *Cousin Bazilio*. Fidelino de Figueiredo observe une symétrie entre le thème de l'adultère, les situations et les personnages dans *O Brasileiro Soares* et *Madame Bovary*. Il envisage une identité entre les personnages des maris, Joaquim Soares et Charles, d'une part, et les personnages des épouses, Ermelinda et Emma, d'autre part, Alfredo Sampaio serait l'équivalent de Rodolphe.

La ressemblance de caractère des maris se manifeste particulièrement dans la confiance aveugle qu'ils portent à leurs femmes. C'est Joaquim Soares qui installe chez lui le futur amant et l'enjoint à tenir compagnie à sa femme pendant ses absences, de même que c'est Charles qui convainc Emma de faire ses promenades à cheval avec Rodolphe et la presse de rester à Rouen avec Léon. Figueiredo observe toutefois une grande différence entre *O Brasileiro Soares* et les deux œuvres qui l'ont précédé : *Madame Bovary* et *Le Cousin Bazilio*. Ainsi, alors que dans celles-ci le centre de gravité est un personnage féminin Emma/Luís qui finit par mourir, victime de suicide, dans un cas, d'une fièvre cérébrale, dans l'autre, chez Luís de Magalhães, le personnage principal est un homme qui se suicide également mais par chagrin en découvrant l'adultère de sa femme. Luís de Magalhães insistant sur le caractère moralisateur de son œuvre a voulu donner le premier rôle à un personnage vertueux. Le critique revient sur la parenté et les dissemblances entre les personnages des trois œuvres.

Emma et Luiza sont deux esprits désorientés par une fausse éducation familiale, par l'atmosphère morale et par les suggestions d'une littérature hyper-sentimentale ; Ermelinda est une rustique villageoise, belle, dont le goût se corrige et s'élève par la fréquentation d'une dame de hiérarchie supérieure. (Figueiredo, 1914, 173)

Rien chez elle n'incite à croire qu'elle ait pu être influencée dans son comportement par des lectures romantiques. Si elle lit c'est uniquement par désœuvrement, faute de mieux. Nous n'avons que deux références à cette activité dans tout le roman sans référence de titre et d'auteur. Puis, vers la fin du récit, nous avons une précision sur le contenu de ses

lectures quand nous découvrons qu'elle a coutume de lire de mauvais romans publiés en feuilletons dans les journaux. Quant au personnage du séducteur, il a encore moins de densité que ceux de Flaubert et d'Eça : « Alfredo Sampaio n'est pas un cynique, immortellement vrai comme Rodolphe, ni a le relief de Bazilio, il s'agit d'une vague ébauche » (Figueiredo, 1914, 173). En fait, ce personnage de par sa formation, licencié en droit, et de par son physique, blond aux traits délicats, a plus d'affinités avec Léon qu'avec Rodolphe Boulanger. D'ailleurs nous avons une description d'une scène symétrique à celle où Léon devise avec Emma tandis que Charles joue aux cartes dans *O Brasileiro Soares*. Alors que Joaquim lit son journal et Ermelinda brode, Alfredo l'entretient de ses histoires d'étudiant et de ses relations mondaines. Préoccupations bien plus prosaïques certes que les propos sur la littérature tenus par le clerc à Emma. Ermelinda est moins encline aux longs préparatifs et aux discours amoureux car malgré une éducation raffinée elle demeure en amour une fille de la campagne : « elle gardait la rudesse sauvage des femmes de la campagne. Dans l'homme elle préférait le mâle. » (Magalhães, 1981, 106) La lettre d'amour qu'Alfredo va lui écrire n'aura donc besoin que peu d'artifices. Magalhães en profite au passage pour épingle le style convenu de ce genre de lettre « avec toutes les conventions du style et selon tous les préceptes et règles de l'art » et un peu plus loin il indique comme source d'inspiration « les éternelles banalités du *Secrétaire des amants* » (Magalhães, 1981, 110). Le couple d'amants du *Brasileiro Soares* va correspondre et fixer ses rencontres au moyen d'un subterfuge, Alfredo glisse un billet dans la corbeille à ouvrage ou entre les pages d'un livre, à l'exemple de ce que faisait Rodolphe en faisant parvenir à sa maîtresse une corbeille de fruits de la saison ou de gibier dissimulant une lettre. Alors que dans l'œuvre de Flaubert, la fuite d'Emma du domicile conjugal en compagnie de Rodolphe n'aura pas lieu, au contraire, Ermelinda réussira à convaincre son amant de s'enfuir avec elle à Lisbonne. Il ne manque même pas à l'œuvre de Magalhães un usurier, Lucas Pinto qui, sans avoir l'importance de Lheureux dans le dénouement du roman de Flaubert, a toutefois quelques traits en commun ne serait-ce que comportementaux et physiques. L'obséquiosité de Lheureux qui se manifeste par l'échine courbée de « quelqu'un qui salue ou qui invite » (Flaubert, 1877, 115) devenant l'attitude de l'avare chez Lucas Pinto : « l'échine courbée de l'assiduité au portefeuille » (Magalhães, 1981, 8). Dans le roman les descriptions

sont très rapides. Celle qui s'étend un peu plus, le repas de la fête de Sainte Euphemia, offre quelque parenté avec le banquet du mariage d'Emma. Mais l'agitation festive a plus d'affinités avec les comices agricoles qu'avec le mariage d'Emma, avec toutefois en moins la savoureuse caricature des discours politique et amoureux enchevêtrés. Miranda de Andrade considère que le seul rapprochement que l'on puisse faire entre les deux scènes tient à la description du long repas (Andrade, 1870). Il fait à tort cette analogie, nous semble-t-il, car notamment le déroulement de la scène se présente de façon assez différente chez les deux auteurs, l'organisation des descriptions et leur séquence sont bien plus organisées chez Flaubert où le détail des mets, avec notamment l'admirable pièce montée en pâtisserie qui a le caractère composite de la casquette de Charles, occupe tout un paragraphe. Le seul point commun tient à la place centrale qu'occupe le cochon de lait dans les deux textes. Élément décoratif, il apparaît comme signe d'abondance ornant en son centre la table d'Emma, « au milieu, un joli cochon de lait, rôti », plat de résistance culminant la ripaille dans le *Brasileiro Soares*, « Mais c'est quand on sert le cochon de lait que l'allégresse fut à son comble ». Le repas de noces est une transition dans le roman de Flaubert, son vrai départ, lieu de conflit où se dessinent les rivalités, les frustrations d'une société rurale normande, alors que le repas dans le texte portugais a une moindre importance dans l'économie générale du roman. Il est plutôt le prétexte d'une description d'une scène de genre avec l'abondance des mets, l'allégresse des convives et une certaine grossièreté de manières qui contraste avec la délicatesse des deux amants. Un autre point de contact entre les deux œuvres réside dans la ressemblance entre les lieux où se déroule l'action du *Brasileiro Soares* et ceux du roman de Flaubert, différents en cela du *Cousin Bazilio*, roman urbain par excellence. Dans son ouvrage sur Luís de Magalhães, Miranda de Andrade évoque également les invraisemblances et le manque d'épaisseur de l'intrigue, pardonnables chez un auteur qui n'avait pas plus de vingt-trois ans au moment de la rédaction tandis que Flaubert et Eça de Queirós avaient dépassé la trentaine lors des publications de *Madame Bovary* et du *Crime du Père Amaro*.

Nous avons vu tout au long de cet article des exemples d'écrivains portugais de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> qui, souvent par l'entremise d'un écrivain tiers, notamment Eça de Queirós, ont incorporé dans leurs

œuvres de fiction l'exemple de Flaubert. Dans les œuvres de Júlio Lourenço Pinto, de Reis Dâmaso et de Luís de Magalhães on y décèle l'ironie du narrateur, le thème de l'adultère, l'éducation des filles cueillis essentiellement dans *Madame Bovary*. Le motif de la lecture et l'influence néfaste d'auteurs romantiques sont également présents. Cela représente de surcroît une intention esthétique de la part de jeunes auteurs qui essayent de s'affirmer face à l'influence considérable d'écrivains renommés comme Camilo Castelo Branco. Ils ont de ce fait en tant que romanciers et nouvellistes, mais également en tant que critiques été accusés d'être des suiveurs dans leur minorité créatrice, en somme des écrivains de Panurge pour reprendre le titre d'un retentissant article de Pinheiro Chagas.

## Notes

1. Eça de Queirós comme beaucoup d'écrivains de sa génération est francophile et un des médiateurs de la littérature française au Portugal. Après avoir été diplomate à la Havane, Eça de Queirós est mort à Paris où il occupait le poste de consul du Portugal.
2. *La Correspondance de Fradique Mendes*, traduit par Marie-Hélène Piwnik, pour les Éditions de la Différence, éditeur qui a à son catalogue un grand nombre d'auteurs portugais, est le dernier titre à être publié en France et date de 2014.
3. La dernière œuvre de Ramalho Ortigão a été rééditée en France, en 2011, également à La Différence. Il s'agit d'un roman en collaboration avec Eça de Queirós, *Le Mystère de la route de Sintra*.
4. *Bibliographia portugueza e estrangeira*, 4<sup>e</sup> anno, 1883, n<sup>o</sup> 11.
5. Le diplomate et critique Guilherme de Castilho épingle l'auteur dans un texte de 1947 : « Julio Lourenço Pinto, un écrivain qu'il faut oublier et un théoricien du naturalisme à retenir », in Guilherme de Castilho, 1989.
6. Cette citation ainsi que toutes les autres de cet article ont été traduites par mes soins.
7. in *Correspondance* de Flaubert, cit. par Júlio Lourenço Pinto, op. cit., 169.
8. Luísa est l'héroïne du roman d'Eça de Queirós, *Le Cousin Bazilio*, sorte d'Emma Bovary dont les lectures romantiques vont l'entraîner vers l'adultère.
9. António Sérgio dans ses *Ensaio*s, III, rapporte les dures paroles de Bell sur l'absence de critique au Portugal. Le résultat est désastreux car tout publiciste ou romancier croit pouvoir écrire sans trop d'efforts : « Le romancier qui s'imagine capable, parce qu'il a lu quelques romans français, d'écrire une autre *Madame Bovary* ou un autre *Chartreuse de Parme* en s'aidant d'un peu de talent et d'un peu d'indécence. » (110-111)
10. Le seul extrait, qui se trouve non à la page 57, mais à la page 58, que nous avons pu relever qui a quelque similitude avec la noce du roman flaubertien est à lui seul

plus qu'insuffisant pour établir, comme le fait Figueiredo, un rapprochement entre les deux œuvres.

11. Premier président de la République portugaise, essayiste, écrivain et universitaire. Il a écrit une *Histoire de la Littérature portugaise* qui est encore éditée.

12. Cette revue lancée en 1880, dont l'autre cofondateur est António Feijó, ne vivra que le temps de trois numéros. En mars 1880 sortira une autre revue *Zumbidos*, dont ne paraîtront que deux numéros de petit format de quatre-vingts pages chacun, qui rappelle par son titre celle d'Alphonse Karr, *Les Guêpes*, et dont les rédacteurs sont Luís de Magalhães et Carlos Lobo de Ávila. La revue est publiée sous le pseudonyme d'Alter-Ego. Dans l'ouvrage d'Adriano da Guerra Andrade, *Dicionário de Pseudónimos e iniciais de escritores portugueses*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1999, 471 p., Ego Alter – à noter l'absence trait d'union – serait Carlos Lobo de Ávila (cf. Cat. do jornalismo português antigo e moderno, 52) et Ego – tout seul – Luís Cipriano Coelho de Magalhães, LAPA, 60 (1250), quant à Alter, il s'agirait du parlementaire et homme de lettres Carlos Lobo d'Ávila (1860-1895), LAPA, 19 (247).

13. *Zumbidos* numéro d'avril 1880.

14. Cité par Mirande de Andrade in *O Escritor Luís de Magalhães*, 1970.

15. Lettre préface de Eça de Queirós in Luís de Magalhães, op. cit., p. XIV.

16. Ernest Chardron, né en France, fonde en 1869 la Livraria Internacional Ernesto Chardron, à Porto, qui éditera les principaux écrivains réalistes portugais et des traductions d'auteurs français dont Flaubert.

17. Guilhermino César, *O «Brasileiro» na ficção portuguesa, O direito e o avesso de uma personagem*, Lisbonne, 1969. Voir également l'article «*Emigração*» signé par Jacinto do Prado Coelho dans son *Dicionário de literatura*, Porto, Figueirinhas, 1983.

18. Luis de Magalhães, 1980. En 1991, Círculo de Leitores, maison d'édition qui fonctionnait comme un club de vente de livres appartenant à la multinationale Direct Group/Bertelsmann, édite le roman mais sans appareil critique. Depuis un quart de siècle aucune autre édition n'est venue raviver l'intérêt d'éventuels lecteurs.

19. Dans l'article sur l'écrivain publié dans *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua portuguesa*, son auteur note le procédé ironique par litote d'un tel nom. Le personnage sera trahi deux fois dans le récit, tout d'abord au Brésil où un oncle, riche négociant, ne lui laisse rien en héritage, puis à son retour quand sa future femme va commettre l'adultère.

## Ouvrages cités :

Miranda de Andrade, « O Escritor Luís de Magalhães », édition à part du *Boletim da Biblioteca Pública Municipal nde Matosinhos*, n°17, 1970.

Teixeira Bastos, in *Revista de Estudos Livres*, n°1, février 1883

Guilherme de Castilho, *Presença do Espírito*, Lisbonne, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

Guilhermino César, *O « Brasileiro » na ficção portuguesa, O direito e o avesso de uma personagem*, Lisbonne, 1969.

Andrée Crabbé Rocha, « Alberto Braga, Luís de Magalhães e Trindade Coelho» in *Estrada Larga*, vol. I, Porto [1958].

Reis Dâmaso, *Scenographias, contos naturalistas*, Lisbonne, 1882.

Túlio Ramires Ferro, in *Dicionário de literatura*, dir. de Jacinto do Prado Coelho, 3º vol.

Fidelino de Sousa de Figueiredo, *Historia da litteratura realista (1871-1900)*, Lisbonne, Livraria Clássica editora, A. M. Teixeira, 1914.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Charpentier, 1877.

Luís de Magalhães, *O Brasileiro Soares*, Porto, Lello e Irmão ed., 1981.

Luís de Magalhães, *O brasileiro Soares*, préf. et actualisation du texte de Clara Crabbé Rocha. – Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

Ramalho Ortigão et Eça de Queirós, *Le Mystère de la route de Sintra* Paris, Éditions de la Différence, 2011.

Júlio Lourenço Pinto, *Margarida, Scenas da vida contemporanea*, Porto, Typographia do Commercio do Porto, 1880.<sup>19</sup>

Júlio Lourenço Pinto, *Estética naturalista*, Porto, Livraria Portuense de Clavel & C<sup>ia</sup>, 1884, réédition avec une introduction de Guilherme de Castilho, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70*, Lisbonne, Veja, 1992.

José Maria Eça de Queirós, *La Correspondance de Fradique Mendes*, traduit par Marie-Hélène Piwnik, Paris, Éditions de la Différence, 2014.

João Gaspar Simões, *História do romance português*, vol. 2., Lisbonne, Editorial Estúdios Cor, 1969.