

**UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS III  
U.F.R. d'Études Ibériques et Latino-Américaines**

**Thèse de Doctorat  
Nouveau Régime  
Études Lusophones (Littérature Brésilienne)**

**Ilana HEINEBERG**

**LA SUITE AU PROCHAIN NUMÉRO :  
Formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens  
*Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil*  
(1839-1870)**

**RÉSUMÉ  
Thèse en deux volumes (386 p., 290 p.)**

**Thèse dirigée par  
Mme Jacqueline PENJON**

**Soutenue le 30 septembre 2004**

**Jury :  
Mme Jacqueline PENJON, Professeur (Paris III)  
Mme Anne-Marie QUINT, Professeur émérite (Paris III)  
Mme Magdelaine RIBEIRO, Professeur émérite (Bordeaux III)  
Mme Rita GODET, Professeur (Rennes II)**

En 1839, trois ans après l'invention du roman-feuilleton par l'éditeur français Émile Girardin, les journaux brésiliens, adoptent la publication de la fiction par épisodes dans l'espace du feuilleton, situé au bas de page de la une, qui est nommé, dans le jargon journalistique, le « rez-de-chaussée ». Cette même année, on peut déjà lire des textes d'auteurs nationaux dans les feuilletons du *Jornal do commercio*, à Rio de Janeiro. En effet, la publication dans la presse devient une issue pour les écrivains brésiliens face à une industrie du livre précaire. Le roman-feuilleton apparaît par conséquent comme un passage obligatoire pour comprendre la genèse du genre romanesque au Brésil. Prenant en compte cette constatation, notre travail se propose de suivre la formation du roman-feuilleton au Brésil à partir de textes, pour la plupart difficile d'accès, publiés dans les trois principaux quotidiens de Rio de Janeiro entre 1839 et 1870. Ce parcours comprend trois grandes étapes : l'imitation, où les premiers textes publiés dans l'année inaugurale du roman-feuilleton au Brésil se font souvent passer pour des textes étrangers ; la phase d'acclimatation en 1850, où le savoir-faire feuilletonesque s'adapte à la thématique et à l'espace national ; et, finalement, les romans de 1860 qui vont tantôt continuer tantôt transformer le genre feuilletonesque. Parallèlement à l'analyse, nous effectuons un travail de rétablissement de textes, publiant en annexes la transcription des cinq romans-feuilletons les plus rares parmi ceux sur lesquels nous avons travaillé.

Les textes que nous avons appelés « mimétiques » sont tous parus dans le *Jornal do commercio* en 1839 : *Aniversário de D. Miguel em 1828*, de João Manuel Pereira da Silva, *Ressurreição de amor* (auteur anonyme), *A Paixão dos diamantes*, de Justiniano José da Rocha, et *O Pontífice e os carbonários*, de Francisco de Paula Brito. Le désir de se faire passer pour des textes étrangers se constate notamment par la transposition de l'intrigue dans un décor étranger, sans que la revendication de « roman national » ne prenne de l'importance. Chacun de ces décors renferme un ensemble de signifiés qui s'articulent avec l'imaginaire du lecteur brésilien, par le biais du dialogue narrateur-narrataire. Dans la nouvelle historique *Aniversário de D. Miguel em 1828*, l'action a lieu à Lisbonne pointant l'importance de l'ancienne métropole. C'est dans Paris que se déroulent l'intrigue de *A Paixão dos diamantes*. Le regard tourné vers la France indiquerait la source où puisent les bas de pages brésiliens mais aussi la littérature romantique brésilienne d'une manière générale. L'Italie, qui sert de

décor à *O Pontífice e os carbonários*, à travers la représentation des luttes pour l'unification, connoterait l'Indépendance brésilienne.

Derrière cette volonté consciente ou non de se déguiser en étranger s'érigent l'exigence éditoriale du journal, la demande de la part du lectorat, par goût ou simple habitude, et l'inexistence d'un système littéraire que le feuilleton aidera à construire. *O Pontífice e os carbonários* et *A Paixão dos diamantes* comportent, de surcroît, des préambules où, les auteurs avouent avoir perdu la notion entre ce qui est création et ce qui est traduction dans leurs œuvres, évoquant l'inspiration de textes étrangers. En effet, Paula Brito et Justiniano José da Rocha sont des traducteurs célèbres de romans-feuilletons qui, dans leurs textes, confondent souvent la figure du narrateur avec celle du traducteur. Ils hésitent ainsi entre assumer la paternité ou charmer le public en faisant passer leur texte pour un texte étranger, arrivant à une production frontalière entre œuvre originelle et traduction. Chaque élément du récit correspond à son double dans le texte original : un narrateur brésilien raconte à un public brésilien une histoire déjà relatée par un narrateur premier, celui-ci étranger, à un public premier, aussi étranger. Nous pouvons ainsi prendre en compte le processus de formation du roman-feuilleton à partir de l'appropriation des textes-modèles étrangers, qui fonctionnent comme hypotextes par rapports aux romans-feuilletons étudiés. Le palimpseste et ses transparences deviennent une image de ce mécanisme de transposition tant des romans européens vers le Brésil, que du roman vers le feuilleton.

On pourrait prendre pour exemple *A Paixão dos diamantes* qui doit son origine à un roman d'Henri de Latouche, *Olivier Brusson*, qui, à son tour, puise son inspiration dans la nouvelle de E. T. A. Hoffmann *Mademoiselle de Scudéry*. Le résumé est la caractéristique majeure du texte brésilien par rapport à ses hypotextes. Si notre arrangeur promet de donner plus de détails sur les circonstances si cela s'avérait nécessaire, cela reste néanmoins une démarche rhétorique qu'il ne met jamais en pratique. Quant à la transposition de l'Europe vers le Brésil, elle est presque effacée par l'envie qu'a l'auteur de se confondre avec le roman-feuilleton européen. En même temps, l'enjeu narratif créé à partir du préambule se révèle dialectique. Le narrateur se contredit à chaque phrase : il fait croire à une simple traduction, puis à une création, pour enfin arriver à une synthèse des deux termes, que nous appelons l'arrangement.

*A Ressurreição de amor*, probablement de Manuel de Araújo Porto-Alegre, dégage sa spécificité par rapport à ses « colocataires » du *Folhetim* du *Jornal do commercio* dans l'année 1839 dès son sous-titre : *Crônica rio-grandense*. Le mimétisme demeure dans ce texte

en tant qu'héritage et en tant que continuation du modèle feuilletonesque ; toutefois le décor, les personnages, le narrateur et le narrataire sont identifiés et représentés en tant que Brésiliens. La nationalisation du roman-feuilleton, et nous dirons même son insertion dans l'espace brésilien annoncé dès son sous-titre, nous permet de l'envisager comme une anticipation de l'acclimatation du genre feuilletonesque au Brésil. Dans ce texte, le *topos* de la cartographie du territoire (pour les *Sete povos das missões*) apparaît comme une manière allégorique d'intégrer les régions les plus lointaines – géographiquement, politiquement et culturellement. De surcroît, pour ce narrateur *gaúcho*, la carte détaillée est aussi bien une façon d'incorporer sa terre natale à l'Empire que son passé à son présent. Les comparaisons systématiques avec l'Europe lors des descriptions de l'espace montrent combien il est difficile pour l'auteur de cartographier ce territoire national sans recourir à un modèle. La fracture structurelle présente à la fin de *Ressurreição de amor*, par un dénouement en chute qui pousse à son paroxysme le coup de théâtre feuilletonesque, montre que ce roman-feuilleton reste maladroit dans l'emploi du modèle matriciel.

Les préfaces des textes mimétiques sont un élément-clé pour une mise en contexte de ce *corpus*. Construites comme un discours sur les récits qu'elles précèdent, elles mettent en œuvre, hors l'espace fictionnel, le narrateur, le narrataire, les enjeux narratifs et, finalement, une notice explicative sur les textes à suivre. Comme dénominateur commun des textes étudiés, nous trouvons un narrateur amalgamé à l'auteur, qui se présente comme confiant, autoritaire et omniscient, mais au fond débutant, devant un lecteur qu'il conçoit comme naïf et docile. Ces thématiques ne sont pas autre chose que la mise en abyme du processus d'écriture du genre romanesque qui cherche à se consolider et à se définir au Brésil. Pour le lecteur débutant du XIX<sup>e</sup> siècle, la préface demeure un cadre de lecture. Mimétiques dans leurs décors, ces romans-feuilletons le sont aussi en ce qui concerne leur style : par l'usage de clichés et de stratégies narratives, ils cherchent à imiter la narration du modèle feuilletonesque étranger. En tant que figure de style du domaine commun, donc à décodage automatique, le cliché permet au narrateur une communication optimale avec son lecteur, s'assurant ainsi de la réception de son texte par le public. Cette quête de lisibilité se fait aussi remarquer par les constantes explications des narrateurs qui, conduisant leur public vers des espaces lointains, revêtent le masque d'un professeur et disséminent dans les textes des informations encyclopédiques. Ce pacte entre un savant et un apprenti est donc présenté dans les préfaces, puis renforcé tout au long des récits. Cependant, c'est justement l'insistance des réaffirmations des rôles narratifs qui finit par révéler l'inexpérience du maître-narrateur.

De 1839 aux années 1850, le roman-feuilleton brésilien connaît un net changement. La lignée des histoires travesties vers l'ailleurs laisse la place à une nouvelle génération, malgré la permanence du schéma classique du genre, où prédominent le décor brésilien et le projet de créer une littérature nationale. Parmi ces romans que nous appelons mimétiques, nous nous penchons notamment sur : *A Providência (Correio mercantil*, 1854), d'Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa ; *A Cruz de cedro (Jornal do commercio*, 1854), de Joaquim José da Rosa et *O Comendador (Jornal do commercio*, 1856), de Francisco Pinheiro Guimarães. La « découverte » du territoire national par le roman-feuilleton se fait, d'une part, par la représentation d'une région précise, comme Araçariguama dans *A Cruz de cedro*, où le narrateur revient à sa terre natale, et de la fictive Santo Antão dans *O Comendador*, qui sert d'allégorie aux villes de province. D'autre part, dans *A Providência*, au-delà de l'axe principal Rio/Bassin de Campos, Teixeira e Sousa se déplace dans le vaste territoire national au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans son labyrinthe d'analepses. De Santa Catarina aux *sertões*, la découverte du Brésil dans ce texte se fait de manière quantitative, par la volonté d'embrasser le territoire, démarche mise en œuvre à coups de pinceau rapides. Le territoire s'étend au-delà. Le passé de certains personnages se présente comme l'occasion de quitter le Brésil en rajoutant de nombreuses péripéties survenues dans un Orient lointain. Outre le goût romantique pour le pittoresque, les constants changements de décor vont dans le sens du mouvement et de la péripétie qui caractérisent le feuilleton. Par cette démarche, *A Providência* se lie au roman d'aventure. Or, si le narrateur de Teixeira e Sousa a bien mis les pieds au Brésil, il lui est toujours difficile de trouver dans ce territoire certaines références culturelles pour définir le caractère brésilien et, d'une certaine manière, son identité. Le Portugal sert donc de paradigme à une représentation identitaire du Brésil, même si ce n'est que pour dégager les qualités du Brésil par rapport à son ancienne métropole.

La prise du territoire national comme décor ne semble pas suffire pour appréhender le pays ; l'espace apparaît ainsi circonscrit dans le temps. Les textes étudiés s'articulent de deux façons dans le temps. *A Cruz de cedro* et *A Providência* procèdent à un retour aux temps coloniaux, faisant preuve d'une volonté d'inscrire le Brésil dans son Histoire. Le caractère historique de *A Cruz de cedro* est lié à la volonté de l'auteur de diffuser un point de vue négatif sur la Compagnie de Jésus et laudatif envers les Paulistas. Teixeira e Sousa, dans les souvenirs des temps coloniaux de *A Providência*, revient au centre de la Colonie, la ville de Rio de Janeiro, et à sa région natale, les alentours de Cabo Frio. L'auteur a recours notamment

à deux procédés : premièrement, la mise en œuvre de la matière première historique à travers une simple reproduction de certains événements et, deuxièmement, la représentation de la vie quotidienne en tant que toile de fond. En revanche, la trame de *O Comendador* se déroule dans le présent narratif et reproduit – de façon allégorique – la réalité politique de l'époque.

Lors de cette phase d'acclimatation, le mécanisme de transposition du modèle feuilletonesque passe obligatoirement par la mise en œuvre des « couleurs locales ». Les romans-feuilletons de 1850 reposent souvent sur des *topoi* « sulfureux », fréquemment issus du roman noir, comme l'inceste, le prêtre scélérat et le viol, niant ainsi l'idée reçue du roman-feuilleton comme un espace presque naïf, adapté à toute la famille. Les clichés et les types manichéens de la matrice européenne sont aussi adaptés à la réalité brésilienne. De la même manière que l'on met en œuvre l'espace et l'histoire du Brésil, nous y rencontrons des types feuilletonesques nationaux. Ainsi, la représentation des prêtres de la Compagnie de Jésus en est un bon exemple, car elle tend à se polariser dans les deux situations extrêmes de la lutte entre le bien et le mal de l'intrigue feuilletonesque. Le personnage du jésuite est incorporé tant dans le rôle du bon (*A Providência*) que dans celui du méchant (*A Cruz de cedro*). On constate également l'emprunt au mélodrame dans les romans-feuilletons de cette phase, notamment *O Comendador*, dont l'auteur est un important dramaturge des années 1850-1860. L'emprunt au genre dramatique accentue la thématique sentimentale, le manichéisme des personnages, l'abondance des dialogues et une structure générale en trois mouvements : amour / malheur / rétablissement de la vertu, typiques de cette phase d'acclimatation du roman-feuilleton aux tropiques.

Les autoreprésentations dans les récits sont révélatrices des buts et des attentes de leurs narrateurs intrusifs lors du processus d'adaptation. L'acte de raconter des histoires devient ainsi emblématique des lectures à haute voix du roman-feuilleton lui-même. La tradition orale l'emporte sur l'écrit, par le biais de personnages illettrés devenus conteurs. La mise en abyme de la narration feuilletonesque se fait d'autant plus évidente lorsqu'on retrouve dans ces scènes l'interruption, le suspense, l'étirement de l'intrigue et des personnages qui succombent à la tentation de lire à haute voix. La formation des personnages en tant que lecteurs reflète, quant à elle, celle du public réel, permettant aux narrateurs de porter indirectement un jugement sur celui-ci. Parallèlement, les références aux textes de Goethe, de Chateaubriand et aux *Mille et une nuits* prouvent, d'une part, que les romans-feuilletons acclimatés dialoguent avec d'autres modèles et, d'autre part, que les narrateurs s'attachent à faire montre de leur savoir. Une autre pratique spéculaire très présente lors de l'acclimatation

est la représentation du procédé narratif à l'intérieur des récits par le biais de commentaires sur la narration, proférés par les personnages devenus narrateurs ou auditeurs. Il va de soi que la multiplication des métarécits finit par établir des modèles de production et de réception de la narration, mettant ainsi en évidence sa formation et formant, en même temps, son lecteur. Quant au narrateur, il renforce tout au long du récit le pacte de lecture. Si dans *A Providência*, le narrateur intègre l'autocritique ironique et la leçon au lecteur, il finit par faire des concessions à ce dernier. Les pratiques spéculaires des textes acclimatés reposent sur un principe de lisibilité.

La narration des romans-feuilletons de 1850 est marquée par les procédés métaleptiques, comme l'introduction insistante de personnages narrateurs qui greffent leurs récits à la première personne sur le récit principal. Ainsi trouverons-nous souvent un récit enchâssé greffé sur un récit enchâssant. Ces textes recouvrent une multiplicité de voix narratives ainsi qu'une ramification de l'intrigue qui les transforment en de véritables dédales. Cette complexité est vite compensée par l'accroissement du rôle du narrateur investi par la mission de rendre le récit et la narration lisibles à son public.

C'est dans les années 1860 que la transformation du genre feuilletonesque se prépare. Sans prétendre que ces textes nient totalement le modèle feuilletonesque, nous constatons pourtant l'emploi de procédés narratifs et stylistiques qui, mettant à nu le feuilletonesque, souvent par le biais du comique, démontrent une conscience critique. C'est le contexte de publication de ces textes qui nous autorise à parler d'une formation du genre, avec un système littéraire et culturel qui se renforce. Du point de vue éditorial, les professionnels comme Garnier accélèrent les éditions d'auteurs nationaux ; l'affluence du public aux théâtres confirme cette consolidation, en particulier lorsque son intérêt porte sur les comédies de mœurs brésiliennes. Les trois romans étudiés pour cette période sont : *Romance de uma velha* (*Jornal do commercio*, 1860), de Joaquim Manuel de Macedo ; *Mistérios do Rio de Janeiro* (*Jornal do commercio*, 1866), d'Antonio Jeronymo Machado Braga ; et *A Família Agulha* (*Diário do Rio de Janeiro*, 1870), de Luís Guimarães Júnior. Ces textes convergent sur l'actualité de Rio de Janeiro, dressant de véritables tableaux de mœurs de la Cour, avec ses rues, ses quartiers, ses théâtres. Cette obsession est liée aux récents progrès techniques, tels que l'éclairage au gaz, l'implantation des chemins de fer et le développement des navires, souvent mis en œuvre en tant que toile de fond ou par le biais de figures rhétoriques. Les textes reflètent à la fois un émerveillement de la vie moderne et une crainte de la dégradation

subséquente des mœurs. Le roman-feuilleton incorpore alors également les classes plus modestes (*A Família Agulha*) et les bas-fonds (*Mistérios do Rio de Janeiro*), même si la bourgeoisie reste le centre d'intérêt de Joaquim Manuel de Macedo.

Pour comprendre les rapports que ces textes établissent avec la matrice et ainsi pouvoir évaluer la formation du genre, il est nécessaire de connaître les transtextualités des romans-feuilletons de 1860, donc leurs emprunts. Leurs liens avec le modèle européen se révèlent inégaux. La volonté de *Mistérios do Rio de Janeiro* de donner une continuité au paradigme est flagrante de par son titre, et également par la mise en œuvre des bas-fonds, de l'argot et de certains personnages présents dans *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue. Loin d'un rapport direct avec un ouvrage fort connoté par son style feuilletonesque, *Romance de uma velha* et *A Família Agulha* établissent, à travers leurs intertextualités, des relations avec un éventail diversifié de textes. Dans *Romance de uma velha*, s'installe une évidente rupture avec la matrice, dans la mesure où le roman est publié dans la chronique *O Labirinto*, rendant impossible l'étirement de l'intrigue, puisque cette dernière est contrainte non seulement à l'espace du bas de page, mais aussi à une publication hebdomadaire. Pour ce qui est de l'intertextualité, nous trouvons dans *Romance de uma velha* et *A Família Agulha* des renvois à la littérature brésilienne, notamment à José de Alencar, confirmant la formation d'un système littéraire national où les œuvres dialoguent entre elles. Mais c'est avec *A Família Agulha* que nous pouvons parler d'une émancipation du paradigme feuilletonesque. Outre un dialogue qui s'installe avec les littératures nationale, étrangère et feuilletonesque, nous constatons avant tout une complexité du renvoi. C'est-à-dire que l'intertexte ne sert plus à indiquer un modèle, mais également à installer un jeu littéraire, dans lequel on surprend fréquemment une attitude parodique et critique envers l'emprunt.

Pour ce qui est des emprunts de genre, les connexions avec la chronique journalistique et le théâtre prennent de l'ampleur dans les années 1860, lorsque les auteurs se soucient de l'actualité. *Romance de uma velha* illustre bien la question. Le texte est si proche de la comédie de mœurs par sa structure et par ses personnages stéréotypés, que Macedo l'a adapté au théâtre dix ans après sa sortie en feuilletons. Quant à *A Família Agulha* et *Mistérios do Rio de Janeiro*, nous y trouvons des insertions explicites et littérales du genre dramatique, à travers l'introduction de drames dans le récit, le recours à des procédés dramatiques comme le quiproquo, et l'emprunt à la narration théâtrale. Concernant la perméabilité du roman-feuilleton avec la chronique journalistique, *Romance de uma velha* est encore une fois emblématique, compte tenu de sa publication greffée sur la rubrique hebdomadaire *O*

*Labirinto* et des changements de plume conséquents entre le Macedo feuilletoniste et le Macedo romancier. Parmi les principales raisons qui entraînent cet auteur à imbriquer la fiction dans sa chronique, nous pouvons avancer le manque de sujet et la tentative de pérenniser son écriture. Dans les autres ouvrages de cette période, la perméabilité avec la chronique journalistique se poursuit à travers l'incorporation du discours journalistique dans les parenthèses du narrateur sur des thèmes contemporains et dans les gages d'authenticité qui caractérisent ce discours.

Lorsque, dans le même esprit des chroniques des bas de pages, les romans-feuilletons de 1860 se lancent dans l'actualité et dans le quotidien de la ville, ils entreprennent en même temps un changement de registre par rapport à leurs prédécesseurs larmoyants. Le comique devient alors un trait marquant de ce *corpus*, même s'il se manifeste à des doses et degrés variables dans les trois textes. *Mistérios do Rio de Janeiro* n'a pas un but comique comme *Romance de uma velha* et *A Família Agulha*. Composite par ses emprunts génériques, ce texte l'est aussi par ses différents registres : il va du ton mélodramatique au ton comique sans que l'on puisse déterminer celui qui l'emporte. Cependant, le comique se répand dans la mesure où la juxtaposition de registres devient en elle-même risible par l'étrangeté qu'elle suscite. La gamme de procédés comiques est large dans les textes de 1860, de la caricature et de la représentation ridicule jusqu'au nonsense dans le cas précis de *A Família Agulha*.

Mais c'est l'évolution des rapports entre les narrateurs et les narrataires dans les années 1860, qui nous autorise à parler d'une formation du genre à cette période. L'analyse des textes révèle que la nature du narrateur, et donc de ses rapports avec les narrataires, est très variable dans les trois textes, faisant preuve d'une irrégularité dans l'évolution du roman-feuilleton. Les trois textes ont en commun la reprise de parole du narrateur par rapport aux romans-feuilletons acclimatés qui regorgent de récits intradiégétiques. Dans *Romance de uma velha* et dans *Mistérios do Rio de Janeiro*, on retrouve, de manière générale, un narrateur assez fiable et soucieux de guider son lecteur, mais cette relation est remise en question dans *A Família Agulha*. La thématization de l'auteur et du lecteur est chez Guimarães Júnior, à l'instar de ses prédécesseurs, très marquée. Cependant, ces représentations fictionnelles ne sont plus une sorte de mode d'emploi pour guider le public dans la narration, reflet fidèle des instances productrice et réceptrice. Transformée en véritable jeu métatextuel, la narration de *A Família Agulha* exige du lecteur de nouvelles compétences, telles que reconnaître la rhétorique feuilletonesque afin de se rendre compte de la contrefaçon. La démarche consiste à reprendre les *topoi* narratifs propres au roman-feuilleton – comme l'aiguillage du lecteur et les

interpellations du narrateur et du narrataire – pour ensuite mettre en évidence le caractère artificiel de ce mécanisme où le temps de la narration coïncide avec le temps et de l’histoire et de la lecture. Pour ce faire, ce narrateur qui n’est plus digne de confiance souligne le caractère fantastique de son immixtion dans la diégèse en compagnie du narrataire, poussant la situation à l’extrême. À travers les procédés parodiques, le narrateur de Guimarães Júnior dénonce l’épuisement du roman-feuilleton traditionnel. Son dépit moqueur relève finalement de l’autodérision : l’auteur se montre conscient de son mode de publication en feuilletons.