

**« Être ibérique et romancier » : résister face à l'hégémonie culturelle française dans *Les Mystères de Lisbonne***

Consolidée sous le règne de Louis XIV, la suprématie de la France en tant que modèle culturel universel a été pérenne et n'a rencontré qu'une faible résistance avant le XIX<sup>e</sup> siècle. La diffusion multiforme et l'adaptation dans de nombreux pays d'Europe de la pensée herderienne, à travers notamment le mouvement romantique, constitue de ce point de vue une rupture radicale. En redéfinissant les critères qui mesurent la valeur d'une œuvre dans le marché littéraire, le romantisme ouvre la voie à l'émancipation du joug français de diverses littératures se revendiquant comme « nationales » : ce qui constitue désormais la caution de la « littérarité » d'une œuvre n'est plus sa conformité au canon imposé par la littérature dominante mais davantage sa proximité avec le « génie » du peuple dont elle émane et de ses traditions propres. Amorcé en Allemagne dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce processus d'émancipation a été progressif en Europe et une grande partie de la production littéraire du siècle suivant porte encore les traces de cette lutte contre l'hégémonie française.

Les cas des grands succès médiatiques français appelés à avoir une résonance internationale en est l'exemple le plus caractéristique. De nombreux écrivains européens élevés dans la culture française et dans l'admiration de leurs confrères français entreprennent souvent de reproduire le succès parisien de ces œuvres dans leur propre pays mais toujours dans une démarche d'adaptation à leur culture, avec un constant souci d'échapper à une logique architecturale stricte pour proposer une forme nouvelle plus apte à exprimer les particularismes nationaux. La vogue des « mystères urbains » lancé par la publication des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue entre 1842 et 1843 est incontestablement l'un de ses phénomènes qui a connu la plus grande ampleur et qui permet par là-même d'effectuer une étude globale de la façon dont les diverses littératures d'Europe résistent à l'attraction du modèle français.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature portugaise se trouve en périphérie du marché mondial du livre : elle produit relativement peu d'œuvres originales, en exporte encore moins à l'intérieur l'espace européen et répond au besoin croissant en lectures par la traduction massive d'œuvres étrangères, principalement de feuilletons français. De nombreux écrivains portugais sont également traducteurs et apprennent leur métier en fréquentant les productions de la culture hégémonique. Camilo Castelo Branco en est emblématique. Non seulement il est un véritable passeur de culture française par son activité traductive mais sa propre œuvre se nourrit constamment de la production d'auteurs à succès français comme Hugo, Sue, Balzac ou plus tardivement Zola. Concernant la diffusion de la vogue des « mystères urbains » au Portugal, il joue un rôle de premier plan car il est le premier grand auteur à revendiquer, avec ses *Mystères de Lisbonne*, l'écriture d'un mystère urbain national. Malgré le choix d'un titre qui semble fonctionner comme un indice générique, la relation de ce roman avec l'architexte de Sue se révèle problématique non seulement à cause de la nature de son intrigue mais plus intrinsèquement à cause de sa poétique même.

Dès les premières lignes de l'Avertissement au lecteur, dans un style enjoué, Camilo alimente la satire de ses confrères qui au moyen d'un choix de titre particulier cherchaient à se donner arbitrairement « un parrain original » par la mise en évidence d'un architexte glorieux. Se servant d'artifices malicieux qu'il exhibe lui-même comme tels, le romancier parvient ensuite non seulement

à s'exclure du lot en refusant la paternité de son texte qui ne serait que la simple transcription d'un document authentique mais également à opposer ainsi frontalement à la logique architextuelle du genre annoncée par le titre, une logique prétendument référentielle. Cette méfiance envers les relations génériques, véritable profession de foi d'une liberté absolue par rapport aux conventions préexistantes, s'exprime également avec plus d'humour et de simplicité dans l'un des nombreux discours auctoriaux qui émaillent le roman :

On s'essayait oralement, à l'époque, à l'*article nécrologique*, qui devint par la suite une spécialité des talents funéraires de notre pays, d'où, malgré les innovations apportées au genre, il ne fut pas encore possible d'extirper le « que la terre lui soit légère » pour tous ; « c'était une petite fleur qui s'ouvrait à la vie » pour les demoiselles ; « c'était un modèle pour les parents, les amis, les époux et les citoyens » pour le vieillard ayant exercé des « charges municipales » ; et « c'était un caractère du genre plutôt à rompre qu'à ployer » pour les gentilshommes de race<sup>1</sup>.

Ce qui est souligné ici, c'est bien le risque d'inertie, de sclérose discursive inhérents à toute relation architextuelle qui impose la reproduction minimale d'un certain nombre de codes. Dans le contexte de l'émancipation progressive des littératures nationales au cours du XIX<sup>e</sup> siècle cette question se pose avec d'autant plus de force que les architextes disponibles à l'imitation relèvent quasi-exclusivement de la littérature hégémonique française. Dans cette communication, nous tenterons donc de montrer comment cette conscience accrue du risque de ressassement par l'imitation d'un modèle que son succès a rendu unique, conduit Camilo à inventer une nouvelle forme romanesque qui lui permet, tout en se nourrissant de ses modèles de prédilection français, d'affirmer l'originalité de son œuvre, de résoudre en somme ce qu'il formule lui-même comme un paradoxe dans l'Avertissement au lecteur de son roman, « être ibérique et romancier ».

## 1. Une satire de la francomanie portugaise

Parmi les mentions de divers éléments de cultures étrangères dans *Les Mystères de Lisbonne*, celles concernant la culture française sont majoritaires. Les mots ainsi que les allusions littéraires françaises éclipsent toutes les autres cultures. L'anglais, l'italien, l'allemand, les littératures de l'Antiquité sont réduites à quelques apparitions fantomatiques. Même la littérature portugaise, avec quelques références isolées à des poètes comme Francisco Rodrigues Lobo, fait pâle figure devant le foisonnant panthéon littéraire français qui couvre une vaste période allant du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux romanciers populaires du XIX<sup>e</sup> siècle : Molière, Jean Racine, La Fontaine, Descartes, Madeleine de Scudéry, Louis Racine, Voltaire, Lamartine, Chateaubriand, Sue, Balzac, Gautier, Dumas, Féval, Hugo, tous les grands noms de la littérature française peuplent les pages du roman de Camilo. A cette liste on pourrait en ajouter une autre, celle de tous les mots et expressions françaises présentes dans le texte portugais, à l'intérieur des dialogues tout comme au fil de la narration : *boudoir, chambre, la gaucherie des parvenus, pétillant, railleur, petit-maitre, roué, rendez-vous, tête-à-tête, chevalier-sans-peur* etc. Le roman ne cesse d'exhiber les présences françaises et dans le quatrième livre, l'intrigue se déplacera même vers la capitale parisienne puis vers Angoulême. Cette omniprésence de la culture française sert naturellement à alimenter le réalisme du roman, à refléter

---

<sup>1</sup> Camilo Castelo Branco, *Les Mystères de Lisbonne*, trad. Carlos Saboga et Eva Bacelar, Paris, Michel Laffont, 2011, p. 384-385.

une réalité sociale européenne, celle de l'irrésistible attraction qu'exerce la culture française sur les élites des petits pays comme le Portugal. Il s'agit là, néanmoins d'une représentation des relations culturelles franco-portugaises qui n'est guère neutre comme on tentera de le montrer.

L'étude de corpus des « mystères urbains » appartenant à d'autres littératures « périphériques » comme celle de la Grèce par exemple, montrent que dans la majorité des cas, la présence de la culture hégémonique à l'intérieur de la fiction a un double usage selon que le romancier remet en circulation des stéréotypes négatifs ou positifs sur la France. Celle-ci peut servir d'abord de caution de sensationnalisme. L'introduction dans le personnel du roman de personnages français ou qui auraient visité le pays est une garantie de romanesque car la France, premier exportateur de romans, est souvent perçue comme la championne d'une immoralité très fortement teintée d'hédonisme. N'oublions pas sur ce point que déjà dans *Les Mystères d'Udolphe* de la britannique Anne Radcliffe, lecture chérie de toute la génération romantique, le passage de Valancourt par Paris entraînait sa déchéance morale et précipitait le drame final.

Mais la mention de la culture française peut également se faire dans la logique inverse d'admiration plus ou moins ambiguë envers le modèle hégémonique. Cette admiration peut porter sur un modèle de civilité ou littéraire. Les scènes de réceptions du beau monde, déjà présentes chez Sue, exercent une grande fascination non seulement chez certains de ses traducteurs qui n'hésitent pas à conserver dans le texte cible le plus de français possible, mais également chez les écrivains « nationaux » où le français devient un élément constant de caractérisation des personnages mondains. Au niveau poétique les références intertextuelles admiratives envers des écrivains français servent de caution de « littérarité » : l'écrivain national adoptant une posture d'extrême humilité s'incline devant le génie des écrivains français dont il ne serait qu'un vulgaire imitateur. La finalité de ce type de posture est naturellement de légitimer l'œuvre par le raffermissement des relations architextuelles avec une littérature hégémonique fonctionnant encore à l'international comme un canon.

Dans *Les Mystères de Lisbonne* nous retrouvons de nombreux cas de reprise de ces stéréotypes positifs ou négatifs sur la culture française. Concernant son potentiel sensationnalisant, le cas la duchesse de Cliton est par exemple typique : agrégeant les stéréotypes nationaux et misogynes du XIX<sup>e</sup> siècle, ce personnage élevé en France est une femme cruelle et manipulatrice qui n'hésite pas à se prostituer pour satisfaire sa vénalité ou à provoquer la « mort morale<sup>2</sup> » du jeune Dom Pedro da Silva afin d'assouvir sa soif de vengeance. Au niveau des intertextes littéraires, une foule de personnages, du narrateur amateur de Théophile Gautier au vieil vicomte d'Armagnac défenseur de Louis Racine, expriment leur inconditionnelle admiration face aux auteurs français. Toutefois la plupart du temps, cas plus beaucoup plus rare dans les « mystères urbains », le roman fait usage de second degré pour penser et souligner la relation aliénante que la bonne société portugaise entretient avec le modèle français. Le baron de Sa et Dom Pedro da Silva, constamment les cibles de l'ironie auctoriale, sont deux exemples représentatifs de cette carnavalisation de la culture hégémonique.

Le baron de Sa est le type du galant ridicule et est désigné par le narrateur comme faisant partie de tous ces jeunes portugais « qui rentraient de l'étranger, instruits des raffinements de la nouvelle civilisation et remodelés à la façon de certains hommes qu'ils avaient vus à Paris ». L'engouement du baron pour la culture mondaine française le transforme en une sorte de perroquet qui s'efforce d'intégrer de façon, plus ou moins heureuse, le plus de mots français dans ses discours :

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 540.

- A Paris, disait ledit baron, *Madama*, la vie est belle de tout ce que la vie a de bon et donne *le plaisir au cœur*. Les femmes... pardon *Madama* !... Au Portugal le mot « femmes » ne sonne pas bien à l'oreille. En France on dit *les femmes*, et je ne sais pas ce qu'il y a de *gauche* dans ce mot traduit en portugais. *Les femmes ont cette coquetterie*... pardon ; j'ai un peu oublié ma langue et, *malgré moi*, je parle presque toujours en français par erreur. Les dames, disais-je, ont ce *coquettisme*... peut-on dire *coquettisme*, Xavier ?

- On peut... c'est du classique authentique, répondit monsieur Xavier, un magistrat facétieux, marchant sur la bottine vernie de son voisin, dérangeant douloureusement l'alignement délicat de ses cors, très peu parisiens.

- Il y a ce *coquettisme*, poursuivit le baron, ramenant vers la gauche le fantastique frisé de « *la chevelure à Saint-Simon* », comme il la définissait sérieusement. Elles ont ce *coquettisme* qui nous met à mal le cœur et enthousiasme, *enivre* la tête. Elles savent faire ce qu'au Portugal les dames ne savent pas, *c'est-à-dire*, elles savent *causer*.

- *Causer* ?... Je ne vous ai pas compris, Monsieur le Baron, dit Eugénia avec un artifice enfantin.

- *Causer*... *Madama*, il n'y a dans notre langue aucune parole suffisamment énergique, significative, *tranchante*, pour expliquer assez bien le sens. *Causer* c'est une sorte de *bavarder*<sup>3</sup>.

Tandis que l'usage du français devait servir au baron de caution de raffinement, il aboutit à l'effet inverse : son utilisation mécanique et parfois fautive attire les railleries contre cet homme qui, selon le narrateur « parlait aussi détestablement le français que le portugais ». Ses hôtes, Alberto tout comme sa femme, Eugénia qui sont pourtant fins connaisseurs de la culture française, n'hésitent pas à feindre l'ignorance pour prolonger le spectacle comique de cette francomanie ridicule qui, au lieu de policer les mœurs, rend toute communication impossible.

Aux côtés du baron de Sa, Dom Pedro da Silva représente un autre type de francomanie qui ne porte pas sur un modèle de sociabilité mais sur le domaine littéraire. *Les Mystères de Lisbonne* présenté souvent par le romancier lui-même comme la « biographie » de Dom Pedro, peut, dans une certaine mesure, être considéré comme un roman d'apprentissage dont la phrase d'ouverture résume les enjeux : « J'étais un garçon de quatorze ans, et je ne savais pas qui j'étais ». Contrairement aux *Mystères de Paris* où la quête des origines de Fleur de Marie ne s'achève qu'à la fin du récit, Dom Pedro découvre l'identité de sa mère dans les traits de la comtesse de Santa Barbara dès les premières pages du roman. L'enjeu identitaire de déplace alors vers la formation intellectuelle et morale du jeune homme qui aspire à devenir écrivain et dont les goûts évoluent arbitrairement au fil de ses lectures. Son éducation commence canoniquement par la lecture à l'école portugaise d'écrivains antiques et plus précisément celle de *L'Iliade*<sup>4</sup>. Dans le quatrième livre, désormais adolescent, il part au collège de M. Hunt à Londres et s'émancipe des lectures scolaires. Modelé alors entièrement par la mélancolie typiquement anglaise du « spleen », il se forge une âme de poète solitaire se délectant à la lecture de la prose rythmée d'Anne Radcliffe. Cette première aspiration à la poésie s'affirmera ultérieurement avec plus de force lors de son séjour parisien et son admiration pour Lamartine éclipsera pour toujours celle pour la romancière britannique :

Il détestait Radcliffe, sa littérature favorite de deux ans auparavant ; il s'enthousiasmait pour Lamartine, et tout avait pour lui la couleur du bleu mélancolique

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, 385-386.

<sup>4</sup> Voir *ibid.*, p. 30.

du poète des *Méditations*. Le lyrisme le transportait vers des régions aériennes. L'impatience précoce d'un amour indéfini l'invitait à croquer la pomme dont les plaintes de l'époque disputaient la saveur spirituelle au matérialisme de l'école qui expira quand les strophes de Lamartine, bues dans la prose de Chateaubriand, poétisèrent la douleur avec les ornements des âmes privilégiées. Notre jeune homme était français, dans tous les sens du terme. Autour de lui, s'agitait en tumulte une société riche en trésors cachés qui excitaient son cœur, plus passionné que curieux. Balzac flétrissait beaucoup de ses illusions et Pedro da Silva détestait Balzac. En ce temps-là, Gautier publiait ses *Œuvres humoristiques*, et il ne fut pas loin d'être défié par le candide collégien de Londres. Ce qu'il voulait, c'était être un homme, partager le fiel et la manne qui débordaient des romans et de la poésie, son style préféré. Il voulait, enfin, se couler dans les grands moules, qu'il idéalisait dans son imagination incandescente<sup>5</sup>.

En lecteur naïf qui laisse chaque livre imprimer sa trace sur lui, Dom Pedro se transforme, à la lecture des romantiques français, en une caricature de jeune romantique complaisant envers la douleur et en proie au mal du siècle. Son assimilation à la culture française par la lecture de Chateaubriand et de Lamartine entraîne non seulement la perte de son identité d'origine mais également une fermeture dogmatique, dans sa pratique d'écrivain, envers d'autres modèles littéraires concurrents comme le réalisme balzacien ou l'esprit satirique d'un Gautier. Derrière cette ironie auctoriale qui vise les personnages de Dom Pedro et du baron de Sa se joue une réflexion plus générale sur la pratique de l'imitation et ses dangers.

## 2. L'insoumission au modèle de Sue

Cette méfiance du texte envers le modèle français et sa grande force d'attraction qui empêche les imitateurs de se situer à la bonne distance par rapport à lui, se traduit de diverses façons au niveau de la poétique d'ensemble du roman, et premièrement de sa relation au roman matriciel de Sue. En dépit de l'effet-tire des *Mystères de Lisbonne*, le roman de Camilo semble s'écarter nettement du modèle générique du « mystères urbain ». Diverses études ont montré que le succès de l'architexte des *Mystères de Paris* était en grande partie due à la fusion de deux genres romanesques distincts voire opposés : le roman d'aventures géographiques et le roman d'actualité. Le premier, dont l'américain Fenimore Cooper était le plus célèbre représentant, consistait en la narration de multiples péripéties dans un cadre exotique. Le second qui était souvent désigné par le sous-titre de « roman contemporain », entraînait en concurrence directe avec le journalisme en accumulant les procédés de défictionnalisation dans le but de créer l'illusion, auprès des lecteurs, d'un discours référentiel sur le monde contemporain. Cette hybridation était le résultat de la pratique spécifiquement française du roman-feuilleton qui faisait coexister sur un même support, le journal, le discours référentiel du haut-de-page et le discours fictionnel du rez-de-chaussée. En pénétrant dans d'autres cultures médiatiques où une telle pratique était inexistante ou n'occupait alors que les marges du système éditorial, l'équilibre de cette matrice hybride a été appelée à évoluer, renforçant ou affaiblissant, selon les cas, tantôt l'aventure tantôt la prétention à une écriture référentielle. Or le roman de Camilo semble tracer sa propre trajectoire s'écarter génériquement de ces deux voies.

Une lecture rapide suffit pour montrer que *Les Mystères de Lisbonne* n'ambitionne pas à se construire comme une fiction médiatique. Du point de vue strictement chronologique, le texte ne porte pas sur l'actualité et, le temps de la fiction qui se déroule de la fin des années 1820 jusqu'à la

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 455-456.

fin des années 1830, ne concorde guère avec le temps de l'écriture situé deux décennies plus tard. L'usage de notes de bas de page très prisé par Sue qui lui permettait de renforcer sa prétention à l'écriture référentielle par la citation d'extraits de journaux ou d'enquêtes, n'est pas repris par Camilo. Il n'existe qu'une seule note de bas de page<sup>6</sup> dans le roman qui n'a pas de rôle informatif et n'apporte aucun gain de connaissance véritable, mais prend la forme d'un souvenir pathétique de l'auteur concernant l'épidémie de choléra de 1833 à Lisbonne. Par ailleurs, les paratextes liminaire et conclusif présentent le texte non pas comme une fiction journalistique mais comme une fiction d'édition. Par les revendications trop insistantes d'une histoire authentique et le choix topique, éculé, du manuscrit trouvé qu'on édite, Camilo exhibe volontairement le caractère fictionnel de son texte. D'ailleurs, à l'intérieur du roman, les nombreuses métalepses narratives<sup>7</sup>, caractéristiques du roman populaire, accompagnent le lecteur dans sa découverte de l'univers fictif tout en réaffirmant la toute puissance et la liberté du romancier face aux prétendus manuscrits réels qu'il est censé transcrire. Cette prétention à l'édition d'un document authentique est même très souvent réduite avec beaucoup d'humour par l'auteur à un simple artifice, phénomène dont l'extrait suivant donne un exemple caractéristique :

Il aurait été curieux de suivre dans sa chronologie le journal des dialogues entre la duchesse de Cliton et Dom Pedro da Silva au cours de ces trois mois délicieux. Les manuscrits qui nous ont été envoyés ne nous autorisent pas à inventer des choses qui n'y sont pas dites. En tenant compte, cependant, de l'intelligence indubitable des lecteurs, ainsi que de la mienne, nous pouvons calculer qu'en plus ou moins quatre-vingt-dix entrevues, à raison d'une par jour, ils ne pouvaient rien dire que nous n'ayons maintes fois dit nous-mêmes<sup>8</sup>.

D'autre part, le deuxième trait générique des « mystères urbains » ne semble pas être présent non plus dans le roman de Camilo. Dans le texte matriciel, Sue se présentait comme le continuateur des romans de Cooper avec la seule différence qu'il substituait à l'aventure géographique l'aventure sociale : à la place de la vie des mohicans du Nouveau Monde, Sue prétendait dévoiler celle des barbares qui vivaient en pleine civilisation, de tous les marginaux de la grande ville parisienne dont les mœurs devaient avoir un même effet d'exotisme pour les abonnés du *Journal des débats*. Dans les *Mystères de Lisbonne*, l'exploration sociale est réduite à une présence élémentaire et le romanesque est sans cesse évacué : Anacleto, Mange-Couteaux et père Dinis sont les seuls personnages qui rapprochent quelque peu le roman de Camilo de celui de Sue. Néanmoins il n'y a dans le roman nulle volonté d'effectuer une enquête sociologique sur les « classes dangereuses » portugaises. L'histoire de la marchande de morues et de ses trois filles ne sert qu'à mettre en scène le pouvoir destructeur de l'amour et à alimenter une critique, récurrente dans l'œuvre de Camilo, d'une aristocratie hypocrite dont la façade respectable dissimule les pires immoralités. Le cas de Mange-Couteaux est un exemple encore plus emblématique. Personnage romanesque par excellence échangeant de multiples identités, il fait d'abord partie de la pègre portugaise, puis fait fortune en tant que pirate, sous le nom de Barberousse, avant de s'installer à Lisbonne en tant que richissime bourgeois sous le nom d'Alberto de Magalhaes. Cependant le roman se concentre davantage sur son présent bourgeois et mondain que sur ses activités passées en tant que criminel qui sont

---

<sup>6</sup> Voir *ibid.*, p. 381-382.

<sup>7</sup> Voir par exemple *ibid.*, p. 452 : « Il est temps pour nous de prendre de nouvelles de... ».

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 504.

évoquées de façon très allusive. Quant au passé du père Dinis, homme providentiel et réécriture portugaise de Rodolphe, le lecteur a accès à de nombreux éléments de sa vie en tant que Sebastiao de Melo mais le roman n'accorde presque aucune place à l'exposé sociologique quand celui-ci, déguisé en gitan, est censé entrer en interaction avec le petit peuple de Lisbonne. Si *Les Mystères de Paris* donnait une image certes pittoresque mais complète des bas-fonds parisiens, ceux de Lisbonne de Camilo sont voués à une existence abstraite.

S'éloignant de la double matrice des mystères urbains, du « roman d'actualité » tout comme de celui d'aventures sociales, *Les Mystères de Lisbonne* semble renouer avec une poétique plus ancienne, présente également chez Sue mais de façon plus marginale et diffuse : celle du mélodrame. Que l'on l'explique cela ou non par la biographie de Camilo, bâtard aristocratique et amant de femmes mariées, les relations familiales et amoureuses occupent, au niveau thématique, le centre de son roman. La structure du roman familial et de la quête des origines se trouve démultipliée et non moins de trois personnages (Dom Pedro, Eugénia, père Dinis) renouent avec un de leurs parents qu'ils n'ont jamais connus. Au niveau idéologique, l'importance que prend le mélodrame a pour conséquence le relatif conservatisme du roman et son impossibilité à penser le monde urbain en termes de classes sociales. Comme l'a montré Peter Brooks l'imagination mélodramatique lit toujours la société à partir de clivages moraux exacerbés, le combat universel entre le bien et le mal<sup>9</sup>. L'originalité des premiers grands « mystères » comme ceux de Sue ou du britannique Reynolds était précisément d'enrichir et de complexifier cette pensée morale binaire par l'adoption d'un regard sociologique : la moralité et l'immoralité n'étaient plus des essences dévolues à tel ou tel individu mais les produits d'une histoire sociale, des conditions de vie dans lesquelles un individu a vécu. *Les Mystères de Lisbonne* ne souscrit pas vraiment à une telle réflexion et leur pensée romanesque se concentre principalement sur le conflit entre la violence de la passion amoureuse et les usages matrimoniaux sclérosés de l'aristocratie qui viennent sans cesse la contrarier et la vouer à la tragédie. Il s'agit-là d'un thème constant dans l'œuvre de Camilo qui fera par ailleurs son grand succès avec son roman plus tardif, *Amour de perdition*. Ainsi, si le modèle de Sue était un roman qui interrogeait d'une façon certes conventionnelle et en somme très « bourgeoise » le partage du sensible dans la grande cité parisienne en faisant la promotion d'un idéal philanthropique, *Les Mystères de Lisbonne* témoigne d'un glissement générique vers ce qu'on pourrait davantage qualifier d'« étude de mœurs » qui, à grand renfort de ficelles mélodramatiques, plaide pour une simple réforme morale de l'aristocratie.

### 3. Une relation parodique à une pluralité d'intertextes

Ce refus de suivre les codes du genre des « mystères urbains », ouvre d'ailleurs le texte à une multiplicité de modèles littéraires concurrents, comme les œuvres de Balzac et de Gautier. Au sein d'une œuvre qui évolue génériquement, comme on a essayé de le montrer, dans le cadre l'étude de mœurs, la présence d'un Balzac n'est pas surprenante. L'influence du modèle balzacien est sensible non seulement dans la volonté auctoriale de typification des personnages, l'effort de proposer des « physiologies », mais également dans les nombreuses références et allusions intertextuelles. La narration du parcours d'un jeune Dom Pedro obéit aux schémas classiques du roman d'apprentissage réaliste, celui des *Illusions perdues*. L'allusion à ce roman s'effectue de façon indirecte à travers l'évocation de son effet qui consiste à « flétrir les illusions » de son lecteur. L'importance

---

<sup>9</sup> Voir Peter Brooks, *The Melodramatic imagination*, Yale University Press, 1996.

que prend la ville d'Angoulême dans la vie de Lucien comme de Dom Pedro, l'usure progressive aux contacts de la réalité de leur idéalisme et de leur foi en la poésie et bien d'autres aspects encore rapprochent les deux œuvres. Par ailleurs, dans un roman où la thématique amoureuse est prédominante et qui se construit comme la critique du mariage aristocratique qui conduit les femmes mariées à prendre un amant, le dialogue avec un grand succès balzacien comme *La Physiologie du mariage* devenait inévitable. Quant à Théophile Gautier, présenté par l'un des personnages comme « l'âme vile de Voltaire au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> », il a la considération du romancier pour son esprit satirique, notamment pour sa pièce *Une larme du diable* et surtout son roman *Les Jeunes-France* : les deux textes faisaient alors partie de l'actualité littéraire avec leur republication en 1851 dans le recueil *Œuvres humoristiques*. Le projet des *Jeunes-France* de faire la satire des « précieuses ridicules du romantisme » selon les mots même de l'auteur semble d'ailleurs avoir influencé une partie de l'intrigue du quatrième livre où le narrateur se plaît à railler Dom Pedro da Silva en fanatique de l'égotisme lamartinien et en jeune romantique fashionable.

Cependant, au-delà de ce type de spéculations sur la potentielle influence de tel roman français sur *Les Mystère de Lisbonne*, il est davantage intéressant de se pencher sur le rapport que le roman établit de lui-même à ses intertextes français. Dans les trois premières parties, ce rapport est la plupart du temps muet mais prend déjà une forme ludique. Camilo s'y plaît par exemple souvent à parodier certaines conventions de la littérature populaire dans laquelle appartenait le roman matriciel de Sue. Dans l'extrait suivant qui en est emblématique, le romancier ironise sur le rôle du narrateur en tant qu'agent de dramatisation de l'intrigue, par l'amplification d'un célèbre stylème de la littérature feuilletonesque :

Quel nouvel épisode vient perturber l'existence tempétueuse de cet homme supérieur dans la vertu et dans l'infortune ? Quand soldera-t-il ses comptes avec la Providence, ce vieillard qui, dès sa jeunesse, entama l'expiation d'une énorme faute ? Quand le Très-Haut concédera-t-il deux heures de tranquillité à l'ange protecteur de tant de criminels, de tant d'innocents et de tant d'âmes arrachées à la perdition, restituées à l'honneur et au service de la vertu ? Étaient-ce là les réflexions du prêtre ? Non. Jamais il n'osa comme Job, interroger la Divinité<sup>11</sup>.

Dans le quatrième livre, partie à la fois la plus métapoétique et la plus parodique du roman, la référence aux divers hypotextes qui viennent alimenter l'écriture devient explicite et nous facilite l'accès à la fabrique de l'œuvre. Balzac par exemple y est explicitement mentionné dans un dialogue entre deux comparses du personnel romanesque :

Les sots sont heureux ; moi, si j'étais marié, j'éliminerais les sots de chez moi. Chaque citoyen qui me serait présenté ne pourrait l'être sans exhiber le diplôme de membre de l'Académie royale des sciences. Écoute, mon enfant, apprends par cœur ces deux vérités que Balzac ne cite pas dans la *Physiologie du mariage*. Un érudit parlera à ta femme de la civilisation grecque, de la décadence de l'Empire romain, de l'éducation de la femme par le christianisme, d'économie politique, voire de la chimie appliquée à l'extrait de l'esprit dans les roses. Avoue que le plus grand tort que tout cela pourra causer à ta femme, c'est de l'endormir. Le sot n'est pas ainsi. Comme il ignore et dédaigne la science, il tirera sur ta femme à bout portant tous les propos galants qu'il a importés de Paris, devenus originaux au Portugal du fait qu'ils sont dits dans une langue qui n'est ni du français ni

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 338.



du portugais. Ta femme, si elle a le malheur de ne pas avoir en toi un mari doux et tendre, commence à te comparer au sot qui la flatte et finit par trouver que ce sot a beaucoup de jugeote. Une fois que l'on a accordé de la jugeote au sot, on lui accorde la raison ; et après la raison on lui accorde tout<sup>12</sup>.

Le traitement de l'intertexte balzacien est ici caractéristique du positionnement général du roman face aux modèles français. Tout en s'inscrivant dans la même démarche que Balzac, le personnage, dans une posture irrévérencieuse, prétend dévoiler les non-dits de son œuvre. La mention de la *Physiologie du mariage* est dans ce cas non pas une marque d'admiration devant un modèle avoué mais un simple prétexte à sa réécriture ludique. Il en est de même avec Théophile Gautier dont les propos satiriques les plus anodins circulent librement à la fois dans les dialogues et la narration et qui servent de contrepoint aux postures lamartiniennes de Dom Pedro<sup>13</sup>. De nombreux autres écrivains sont également mentionnés, toujours à l'intérieur d'un cadre humoristique. Dans un échange entre le vicomte d'Armagnac et Dom Pedro qui rejoue la querelle du romantisme et du classicisme, le roman oppose le défenseur de Lamartine à celui de Louis Racine : le romancier se garde bien cependant trancher le débat et l'interrompt malicieusement en faisant intervenir un serviteur qui annonce le déjeuner<sup>14</sup>.

À une relation architextuelle contraignante avec les modèles de la littérature hégémonique, Camilo semble ainsi préférer une relation plus libre de type parodique. Il remplace le modèle unique des *Mystères de Paris* par une pluralité hétéroclite de textes qu'il cite et qui relèvent de poétiques très différentes : de l'esthétique populaire du mélodrame au romantisme d'un Lamartine ou d'un Chateaubriand qui forment la parole et l'écriture de Dom Pedro, à l'esprit railleur d'un Gautier ou à la rédaction objective de physiologies balzaciennes, *Les Mystères de Lisbonne* semble fédérer un ensemble de poétiques inspirées de la littérature hégémonique sans que l'instance auctoriale manifeste clairement sa prédilection pour l'une d'entre elles. En combinant les processus d'imitation et de distanciation inhérents à la pratique parodique, Camilo accède à « la puissance d'être à la fois soi et un autre » pour reprendre la célèbre formule baudelairienne du traité *De l'essence du rire*. Il parvient ainsi à assimiler une partie importante de l'histoire littéraire française tout en la remettant en circulation au sein d'une nouvelle forme romanesque de « mystères mélodramatico-parodiques » dont il est lui-même le seul et unique maître.

\*

Pour conclure, que l'on se situe au niveau diégétique ou poétique, *Les Mystères de Lisbonne* adopte un mode de relation particulier à l'égard de la culture hégémonique dans son ensemble. Le paradoxe liminaire de l'impossible coexistence de deux identités supposées incompatibles, celle d'« ibérique » et de « romancier » trouve ici une résolution temporaire. Omniprésents et foisonnants, la culture et les intertextes français sont sans cesse exhibés à l'intérieur du roman mais leur apparition ne s'effectue jamais sous le signe d'une admiration déclarée. Par la pratique d'une écriture parodique Camilo élabore son propre style à travers une pluralité de modèles étrangers qu'il annexe tout en se distanciant, sans jamais s'identifier à eux. Son roman est à la fois emblématique de la popularité dont les écrivains français jouissaient encore, au milieu du siècle, auprès de leurs confrères

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>13</sup> Voir *ibid.*, p. 493.

<sup>14</sup> Voir *ibid.*, p. 461.

européens, mais également un exemple de résistance envers l'emprise de l'hégémonie française. Dans le parcours de l'auteur qui par ses nombreuses déclarations, dans les années 1860, assumera l'éthos d'un romancier « national » émancipé de ses maîtres français, *Les Mystères de Lisbonne* constitue déjà un premier stade de réflexion méta-poétique préalable à l'affirmation de son indépendance en tant qu'écrivain.

#### **Pour citer cette communication**

Filippos Katsanos, « Être ibérique et romancier : résister à l'hégémonie culturelle française dans *Les Mystères de Lisbonne* de Camilo Castelo Branco », colloque international « The Mysteries of Lisbon : the global and intermedial circulation of Urban Mysteries in Lusophone Literature and Culture (19th-21st centuries » organisé par Isabel Gil, Catherine Nesci et Marie-Ève Thérénty à l'UCP Business School de Lisbonne les 11 et 12 décembre 2014.