

Les figures de l'étranger dans *Les Maias* d'Eça de Queirós ¹

par Kelly Benoudis BASILIO

(Centre d'Etudes Comparatistes, Université de Lisbonne)

« L'étranger c'est quelqu'un qui, généralement, suggère l'inconnu, l'interdit, le
proscrit ; il séduit, il attire, il vous blesse et s'en va »
Elie Wiesel, *Paroles d'étranger*

« Déjà, enfant, Michel C. se passionnait pour les commencements, tous les
commencements »
Erik Orsenna, *Longtemps*

Par « étranger » j'entends la personne et l'objet ; les séjours à l'étranger et l'influence des pays étrangers. Cet essai se limitera à l'étude synthétique du premier chapitre du roman, qui, à mon sens, contient en germe l'issue fatale et tragi-comique de l'histoire racontée. Il s'attachera à mettre en valeur les modes ironiques exploités par le romancier, à dessein de dénoncer sans ménagement les méfaits d'une société portugaise qui, en cette fin-de-siècle de modernité, s'enlise complaisamment dans un romantisme anachronique et bigot, les figures de l'étranger jouant, à mes yeux, en contrepoint, un rôle capital dans sa critique.

Mais commençons par résumer *Les Maias*.

Une remarque avant tout s'impose, aucun détail n'étant indifférent chez notre auteur : le roman comporte ce sous-titre, balzacien *ma non troppo* : *Episodes de la vie romantique*².

L'action a lieu à Lisbonne. Elle débute à l'automne 1875.

L'histoire est celle de trois générations des Maias, vieille famille aristocratique du nord du Portugal. Afonso da Maia épouse Maria Eduarda, fille du comte de Runa, dont il a un fils, Pedro, d'humeur malade - comme sa mère. Pedro s'éprend d'une mystérieuse passante, éblouissante blonde, au port et manières de reine, Maria Monforte, laquelle est invariablement escortée de son vieux père, triste sire dont la fortune, dit-on, a été bâtie sur la traite des nègres. Faisant fi des rumeurs et de l'autorité paternelle, Pedro l'épouse, causant une violente contrariété à Afonso, qui voit de la sorte l'honneur de la famille entaché d'infamie. Le couple a une fille, dont le nom nous est tu, puis un garçon, Carlos. Cependant Maria succombe aux charmes d'un Napolitain auquel Pedro a offert l'hospitalité. Elle fuit avec lui, et sa fille, en Italie. Désespéré, Pedro cherche consolation et refuge chez son père, qui est conquis par le petit Carlos. Mais, dans sa détresse, Pedro met fin à ses jours.

¹Publié en 1888 à Porto par la Librairie Internationale Ernesto Chardron.

Edition utilisée : Eça de Queirós, *Os Maias (Les Maias). Episódios da vida romântica (Episodes de la vie romantique)*, introduction de Esther de Lemos, SL, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 3^{ème} Ed., 1988.

²Pas des « scènes » mais des « épisodes » (Voir note 1). Pour *Le Crime du Père Amaro*, son premier roman, soulignons-le, le romancier avait précisément affiché ce sous-titre balzacien : *Cenas da vida devota (Scènes de la vie dévote)*.

L'histoire semble se répéter : Carlos *Eduardo* tombe à son tour amoureux d'une blonde étrangère, Maria *Eduarda*, dont il découvrira qu'elle n'est autre que... sa sœur. Ce qui n'empêchera guère l'inceste. Sous le coup de l'abomination, l'ancêtre succombe à une apoplexie. Le petit-fils, lui, mettra dix ans à se remettre à neuf.

La fascination de l'étranger saute aux yeux dès les premières pages des *Maias*. Elle émane d'emblée du monde des choses. On nous propose une visite guidée de la résidence lisboète de la famille, le Ramalhete. Et notre guide est judicieusement choisi : l'intendant des biens de la famille, Vilaça. C'est à lui que le maître des lieux, Afonso da Maia, en avait demandé la restauration, quand il avait annoncé son intention de venir y habiter ; tout en prenant soin d'ordonner dès l'abord d'ouvrir grand les fenêtres de cette maison, située, soulignons-le, rue des Fenêtres Vertes (rua das Janelas Verdes), pour y « laisser entrer le soleil ».

Vilaça avait alors confié la direction des travaux à un architecte et politicien de ses amis, Esteves, dont le projet l'enthousiasma : « l'artiste » prévoyait un escalier pompeux, flanqué de deux statues symbolisant les conquêtes de la Guinée et de l'Inde. Mais Carlos débarque d'Angleterre sans crier gare, en compagnie d'un architecte-décorateur londonien, auquel il livre les quatre murs du Ramalhete, avec ordre d'y créer un intérieur confortable et d'un luxe intelligent et sobre.

La réaction de Vilaça est amère devant pareille absence de patriotisme, tandis qu'Esteves va clamer dans son club que c'en est fait du Portugal.

Au bout d'un an, l'intendant déclare que « Jones Bule » (comme il appelle l'Anglais) a su mettre à profit les « antiquités de Benfica³ » pour faire du Ramalhete un « musée ». (pp. 75-78).

S'ensuit la visite guidée de ce musée. Le point de vue du personnage est doublé de celui du romancier.

Et au travers des espaces et des objets contemplés, l'on voit alors défiler des contrées de trois continents : l'Afrique, l'Asie et, surtout, l'Europe, où, toutefois, deux modèles essentiellement rivalisent : l'anglais et le français⁴. Il est aisé néanmoins de constater que, pour les toponymes et les artefacts, le modèle français domine.

« La demeure reste vide durant le long voyage que Carlos, fraîchement diplômé de médecine, fait en Europe. Et c'est précisément à la veille de son retour, en ce bel automne de 1875, qu'Afonso décide de quitter Santa Olávia pour venir s'installer au Ramalhete. » (p. 79).

On a droit alors au premier portrait du roman, celui du bienheureux patriarche, avec, en abyme, son autoportrait, filtré par l'ironie du romancier. Ce qui s'impose au lecteur, c'est la prodigieuse vitalité de ce vieil homme et son extraordinaire curiosité, qui se manifeste notamment par une constante activité de lecture. Ici apparaît un élément nouveau qui n'est pas de moindre importance pour notre propos : l'influence des lectures, de textes anciens, mais aussi étrangers, surtout français. Afonso fut dans sa jeunesse un ardent partisan des Lumières et de la « Révolution Libérale »⁵ - au grand dam de son père. Il lui en est resté un virulent anticléricalisme. Mais il fut aussi amoureux de l'Angleterre, de ses « parcs luxueux » et de ses filles aux « cheveux d'or ». Puis vient le deuxième portrait du roman, le portrait fatidique, celui de Pedro, vu et raconté par son père : double mise en abyme de ce fait, toujours chapeauté par le

³ Une des maisons d'Afonso située dans ce quartier, à l'époque, périphérique.

⁴ Et ce dès le départ : Carlos passe ses vacances à Paris et à Londres (pp. 76-77). L'ordre des deux capitales n'est sans doute pas indifférent.

⁵ Révolution qui eut lieu en 1820, à la suite de laquelle fut votée une constitution en 1822.

regard en coin, omniprésent, du romancier. Et le contraste est frappant : c'est le fils qui paraît vieux auprès du père, tant il est éteint et mélancolique. Jusqu'au jour où il tombe amoureux.

Nous devons alors partager les points de vue de Pedro et du romancier, auxquels s'ajoute celui d'un tiers, obliquement introduit par ce dernier, Alencar, qui tient à la fois du mentor et de l'entremetteur. Car, avec le coup de foudre, l'action commence enfin.

L'écrivain aura donc eu besoin de toute une longue mise en train pour nous préparer à l'entrée en scène, qu'il veut à l'évidence spectaculaire, car elle va poser les jalons du nerf de la guerre, en préfigurant l'intrigue centrale du roman : l'entrée de la blonde étrangère.

« Un après-midi, Pedro vit passer devant la porte de *Madame* Levallant une calèche bleue, ayant à son bord un vieillard, coiffé d'un chapeau blanc, et une dame blonde, enveloppée dans un châle de cachemire.

Le vieux, tordu de rhumatismes, franchit la porte de la modiste. Elle, sous les roses de son chapeau noir, ses cheveux dorés ondulant sur un front court et classique, la merveille de ses yeux la faisant toute rayonner, pâlisait sous le froid sur sa chair marmoréenne. Et, avec son profil grave de statue, le noble modelé de ses épaules et de ses bras recouverts du châle, elle *apparut*⁶ à Pedro à cet instant comme quelque chose d'immortel et de transcendant. » (p. 90).

Moment d'épiphanie, qui résonne comme du déjà lu. « Ce fut comme une apparition » écrit Flaubert dans *L'Education sentimentale*, à propos de Marie Arnoux aperçue par Frédéric Moreau⁷. Ce récit constitue à mon sens un hypotexte majeur des *Maias* d'Eça de Queirós⁸. Flaubert n'avait-il pas songé à intituler son livre *Les Fruits secs*⁹ ? Ainsi Carlos, fruit des folles amours de ses parents, retrouvant son ami Eça à Lisbonne, après dix années d'errance à travers le monde, fera avec lui, à la fin du roman, un constat presque aussi désabusé – « presque » car plus progressiste tout de même...

Dès le départ, le même et l'autre sont très nettement opposés, au travers des projets antithétiques des architectes portugais et britannique. Et c'est à la grandiloquence pontifiante du projet patriotique qu'est réservée l'ironie auctoriale. Il est vrai que le propriétaire des lieux avait donné carte blanche à son intendant pour leur restauration, en exigeant seulement de les ouvrir à la lumière. L'ouverture sur le dehors est capitale pour cet aristocrate rural. Afonso a mis un an à se décider à quitter sa ferme de Santa Olávia, le faisant à regret, et continuant d'ailleurs de rêver luxuriance végétale - et voyages : il embarque en songe sur ces voiliers blancs qu'il suit des yeux au large de l'estuaire du Tage.

On peut voir ainsi que ce n'est nullement un hasard si Eça de Queirós a situé précisément là le point d'ancrage de son drame familial, figurant le drame de son pays, ce « jardin donnant sur la mer »¹⁰, qui ne paraît s'être ouvert au monde, en lui « offrant

⁶ C'est moi qui souligne.

⁷ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, De Biasi, Pierre-Marc, éd., Paris, Classiques de Poche, 2002, p. 46.

⁸ Déjà *Madame Bovary* n'avait pas manqué d'apparaître en filigrane derrière *O Primo Bazílio* (*Le Cousin Bazílio*, 1878), conjointement d'ailleurs avec *La Faute de l'abbé Mouret*, le couple adultère du roman cachant ses amours dans un lieu dénommé « O Paraíso » (« Le Paradis »).

⁹ *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰ J'adapte ici un vers célèbre de Tomás Ribeiro (1831-1901), « Jardim da Europa à beira-mar plantado » (« Jardin de l'Europe planté en bord de mer »), commençant une strophe d'un poème nationaliste, « A

de nouveaux mondes », selon la belle formule de Camões, en ses glorieuses années de Découvertes, que pour mieux ensuite se replier orgueilleusement sur lui-même, se fermant de la sorte, à l'aube du XX^{ème} siècle, à la modernité. Et ce n'est pas non plus un hasard s'il a symboliquement logé ce drame dans cette rue, aujourd'hui toujours existante, des Fenêtres Vertes. Car le vert et la verdure priment pour le patriarche, lui étant vitaux, tout comme l'eau dont il jouit des bienfaits par tous ses sens. Ce vert et cette verdure qui auront l'air de le narguer en venant, mine de rien, frôler son balcon à la fin du chapitre.

Carlos, quant à lui, semble avoir hérité de son grand-père, ou absorbé de l'éducation reçue de lui, son anglophilie mais, plus citadin que l'ancêtre, il l'applique plutôt à l'architecture et la décoration d'intérieur : le luxe doit s'y montrer sobre et ne pas primer sur le confort. Le modèle anglais dicte d'ailleurs l'existence dans la maison d'un billard et d'une bibliothèque, où Afonso passe le plus clair de son temps ; cependant que la référence française est illustrée par l'aménagement d'une salle de musique et d'un fumoir.

Il est aisé, du reste, de constater que tout le mobilier et la décoration du Ramalhete sont d'origine étrangère, avec une prédominance du modèle français, notamment du XVIII^{ème} siècle. Il en est de même pour l'influence philosophico-politique. Afonso fut, comme on l'a vu, dans sa jeunesse un fervent adepte des Lumières. On doit aussi souligner sa prédilection pour Rabelais, partagée par l'auteur : celui-ci ne conclut-il pas son roman par la valorisation du rire? D'où la cruelle ironie qui, à la fin du chapitre, émanera de l'évolution du personnage, si opposé à son père en ses vertes années, alors que l'on croira justement voir ressusciter ce père, quand il se dressera face à son fils comme « l'incarnation même de l'honneur domestique ».

Eça de Queirós est, avec Flaubert, des écrivains les plus voyageurs de son temps. Sans doute est-ce une profonde et saine aspiration à sortir du cadre étrié du Portugal qui lui fait embrasser dès son plus jeune âge une carrière diplomatique. On est d'ailleurs très tôt frappé par l'ampleur de vues de ce citoyen du monde, qui n'a cessé de dénoncer l'étroitesse de vues, au contraire, de son pays et plus particulièrement de ses gouvernants.

Pourtant, en apparence, le mal semble être venu aux Maias de l'extérieur, par la blonde étrangère. En réalité, Maria Monforte est la fille d'un Portugais des Açores. C'est elle qui paraît avoir inoculé ce mauvais sang à la famille, qui doit la conduire fatalement à sa perte. Mais à vrai dire, le mal vient de plus loin. Le choix du nom patronymique de Maria Eduarda est d'emblée parlant. Fille du comte de Runa, il émane de ce toponyme attesté comme un parfum de dégénérescence, de par sa paronymie avec « ruina » (ruine), une seule lettre distinguant les deux mots. Du reste, ce i manquant semble prêter à cette famille une allure un peu branlante, qui par elle-même évoque un mal secret (« runa » – rune – n'est-il pas aussi le terme ésotérique désignant l'alphabet gothique ?), la sorte de gangrène qui la mine étant ainsi inscrite à même son nom. On peut dire qu'Afonso, qui rêvait de chevelures d'or anglaises, a, ironiquement, fait une mésalliance en se laissant sottement séduire par les mignardises d'une brune pleurnicharde, fille d'une comtesse si ridiculement représentée par Constable - sarcastique succédané offert à lui pour contenter son goût de l'Angleterre. « Mignonne et un peu malade »¹¹ : ainsi

Portugal » (« Au Portugal »), publié en 1862. Ce poète participa à divers gouvernements contemporains de notre romancier.

¹¹ On est frappé de l'euphémisme de ce « et », adoucissant le « mais » qu'il veut dire. Peut-être ce « et » signifie-t-il aussi ce que Stendhal, dans *De L'Amour*, désigne par « cristallisation » (Paris, Garnier-Flammarion, 1965, pp. 336-340), laquelle peut signaler la tendance du regard amoureux à magnifier parfois ce qui apparaît comme une bizarrerie, voire une laideur, de l'être aimé.

est-elle brièvement caractérisée. Et c'est bien assez, car on aura vite constaté qu'elle est même *trop* malade, le mal dont elle pâtit, hélas, pour un Afonso qui nourrit justement une sainte horreur des bondieuseries, ayant précisément pour nom bigoterie. Elle ne se sent vivre que dans un milieu ecclésiastiquement réglé (le père Vasques a tôt fait, comme le Tartufe de Molière, d'usurper la place du *pater familias*) et dans un air saturé de liturgie.

Pour comble, Pedro penche plutôt du côté de cette mère, pour laquelle il nourrit même une passion malade. Afonso ne peut que se rendre à l'évidence que son fils tient fort peu des Maias - quoiqu'il étouffe dans ce milieu qu'on lui impose, entretenu d'une main de fer par un homme d'Eglise. C'est pourquoi la blonde « apparition » de Maria est pour lui la révélation qu'il existe un autre monde par-delà le confinement dans lequel il a vécu, dans la plus morne indifférence pour tout. A peine a-t-il ressenti l'envie de retourner en Italie. Il y emmènera d'ailleurs Maria en voyage de noces - hélas, ironiquement, c'est là qu'elle fuira avec son amant. Il n'y survivra pas, ayant recréé avec elle le rapport de dépendance qui l'avait attaché à sa mère. Mais le mal fatal, le sang de la « négrière », avait déjà été instillé à la famille. Son fils, Carlos, rééditera de quelque façon son erreur, en s'éprenant pour celle qu'il prend aussi pour une étrangère et qui, ironie majeure du roman, se révèle liée à lui par la consanguinité !

Tout se passe comme si cette vieille famille, représentant ce vieux pays, étouffant dans sa claustration monastique, cherchait désespérément à renouveler l'air centenaire et vicié qu'elle respire, en injectant un sang nouveau dans ses veines appauvries. Peine perdue : la famille est inéluctablement rattrapée par son passé.

L'aristocratie est une race en dégénérescence, du fait de l'endogamie qui la fonde, de même que la monarchie issue d'elle. C'est sans doute ce que signifie cette histoire d'inceste, histoire familiale élargie à l'échelle de tout un pays, auquel, encore une fois, les voyages et les découvertes auraient dû permettre de s'ouvrir au monde - au lieu de quoi il vit obscurément replié sur lui-même, dormant sur les lauriers de sa gloire passée. Et pourtant le Portugal prétend toujours se montrer au fait des dernières nouveautés étrangères, pour avoir l'air civilisé, mais il ne sait le faire que par l'exagération du détail, qui ne saurait échapper aux regards. C'est ce que montre, au dernier chapitre, la description hilarante de l'accoutrement de la jeunesse « à la mode », notamment de ses bottes, « intempestivement allongées, sortant du pantalon collant, avec des pointes aiguës et retournées, comme des proues de navires [...] ». La réaction d'Ega et de Carlos résume leur opinion sur l'acculturation portugaise des modèles étrangers :

« [...] cette simple forme de bottes expliquait tout le Portugal contemporain [...] Ce malheureux Portugal a décidé de s'accoutrer à la mode : mais sans originalité [...], sans caractère pour créer un genre propre, il fait venir des modèles de l'étranger – modèles d'idées, de pantalons, de coutumes, de lois, d'art, de cuisine... Seulement [...], il est dominé par l'impatience de paraître très moderne et très civilisé – il exagère le modèle, le déforme [...] jusqu'à la caricature. » (pp. 669-670).

Mimésis, diégésis et sémosis apparaissent inextricablement solidaires dans ce chef-d'œuvre de l'ironie « domestique », dans les deux sens, familial et national, de l'adjectif.

On peut difficilement démêler dans la mimésis le thématique du formel. Les thèmes sont choisis par le romancier polémiste en fonction de ses cibles majeures, sa cible première étant en apparence affichée par son sous-titre : la dénommée « vie romantique ». La « vie romantique » que l'écrivain prétend décrier malgré qu'il en ait, tant il la sent battre encore ardemment dans ses veines - tant elle inspire encore sa

veine ! Car il y a, comme chez Flaubert, et Zola lui-même ne saurait y échapper¹², une bonne part d'autodérision chez Eça de Queirós. La vie romantique ne se décrie-t-elle pas d'ailleurs d'elle-même, par sa théâtralité intrinsèque ? L'épithète « théâtrale » est du reste utilisée au sein même du théâtre São Carlos, pour caractériser la toilette de Maria. Théâtre, donc, dans le théâtre : y a-t-il plus baroque ? Car entendons-nous bien, la théâtralité en question, que l'auteur veut à l'évidence ridiculiser, n'est, bien sûr, nullement celle de la contention et de l'équilibre classiques ; elle s'apparente bien plutôt à celle du baroque, mot, partant, notion, faut-il le rappeler, d'origine portugaise, en étroit rapport avec la sensibilité esthético-religieuse du pays. Et le baroque, dans l'acception, du moins, historique du terme, à l'exception de cas tels que *L'Illusion comique*¹³ de Corneille, se prend terriblement au sérieux.

Ce qui nous mène à la seconde cible, sinon la cible primordiale - indissociable, du reste, de la première - du romancier : l'Eglise et sa mainmise sur le pays, l'Eglise et ses désastreux effets politiques, sociaux et culturels.

La mimésis queirosienne, tout comme la mimésis zolienne, ressortit donc essentiellement à une dramaturgie¹⁴.

Et la diégésis ? Il faut, bien sûr, la penser d'abord comme *histoire* - « naturelle et sociale », dans le cadre du réalisme/naturalisme, dont la poétique, comme « nouvelle expression de l'art », a été défendue par le romancier dès 1871¹⁵. « Différences entre Balzac et »... Eça de Queirós : comme chez Zola, on a affaire à l'histoire d'une *famille*, dont la tare sordide, mise à nu par l'implacable scalpel de l'écrivain, et qui doit fatalement la mener à sa déchéance, s'élargit à l'échelle de toute une nation. Au travers du drame incestueux qu'il met en scène, le romancier entend dénoncer le nombrilisme¹⁶ de son pays, qui ne saurait le conduire qu'à la décadence civilisationnelle.

L'ironie : instrument des plus corrosifs aux mains de ce maître de la satire que se révèle Eça de Queirós dans ce roman des *Maias*, où, selon ses propres dires, il a voulu « mettre tout ce qu'il avait dans le sac »¹⁷. Je souligne à dessein ce désir de l'écrivain d'utiliser ce livre comme exutoire. Dans ce texte, le romancier va, plus génialement que jamais, employer des personnages porte-voix au talent catilinaire, dont Ega, le meilleur ami du héros, Carlos, est le plus brillant exemplaire, paronymique et, de surcroît, de façon, pourrait-on dire, pré-pessoaine, son hétéronyme. Ega dont l'entrée en scène est préparée, dans ce premier chapitre, par la présentation caricaturale de son exact opposé, l'*équivoque* « ami »¹⁸, Alencar.

L'ironie est à mon sens la plus ambiguë, étant la plus complexe des figures de rhétorique, car elle répond par excellence à la définition que Fontanier a donnée des « figures de pensées »¹⁹, et j'insiste sur le pluriel de ce dernier mot. « Elles [les figures de

¹² Les dernières pages des *Maias* font d'ailleurs étonnamment écho à celles de *L'Œuvre*, les deux amis, Ega et Carlos, avouant, tout comme Sandoz et Bongrand, l'indélébile empreinte du romantisme sur leur génération.

¹³ Rappelons que le dramaturge français s'inspire dans cette pièce du personnage hispanique héroï-comique de Matamore.

¹⁴ Zola ne conçoit-il pas le romancier comme « metteur en scène » dans son *Roman expérimental* ?

¹⁵ A l'occasion des « Conférences Démocratiques du Casino », qui, faisant écho à la Commune de Paris, se sont alors tenues à Lisbonne.

¹⁶ Les « Conférences du Casino » (voir note antérieure) stipulaient d'emblée : « Un peuple ne saurait vivre et se développer, isolé des grandes préoccupations intellectuelles de son temps ».

¹⁷ Si l'on en croit sa lettre de 1881 à son ami Ramalho Ortigão. Cette formule, « Tudo o que tenho no sacco », a servi de titre à l'exposition consacrée aux *Maias*, organisée en 2018 à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne par Isabel Pires de Lima.

¹⁸ Le mot « amigo » est significativement récurrent aux pages précédemment citées.

¹⁹ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 454.

pensées] ne sont pas rigoureusement circonscrites dans les bornes d'une période ou d'une phrase, et [...] il faut quelquefois nécessairement qu'elles s'étendent plus ou moins au-delà ; [...] leur existence est tout intellectuelle ». L'ironie est une posture d'énonciation fondée sur l'ambiguïté de l'énoncé émis, dont le sens est opposé au signifié littéral du signifiant : « L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser »²⁰.

Dans *Les Maias*, par un constant glissement métonymique, toutes les figures de rhétorique sont mises à contribution pour l'effet ironique. Il faut souligner l'emploi de tout un assortiment de tropes du renchérissement, tels que l'hyperbole, qui, atténuée parfois en litote apparente (« mignonne et un peu malade »), est des tropes de la ridiculisation dont le romancier use et abuse à dessein ; la répétition (celle, notamment, de l'épithète « écarlate », insistant sur la pléthore de ce rouge sang qui va fatalement ensevelir les Maias. On songe, par exemple, à *La Mort de Sardanapale*, de Delacroix, où cette tonalité pourpre, jaillissant de la literie, menace de noyer toute la toile) ; la redondance, voire le pléonasme (la « noire mélancolie » s'emparant de Pedro da Maia), l'oxymore (le « rayonnement » du « bleu sombre » des yeux de Maria) ; la synesthésie (les « couleurs chantantes » des faiences flamandes) ; et, faisant également partie des « figures en un seul mot », l'italique pour les vocables étrangers, montant en épingle l'ostentation du *chic*, la crème de la crème étant exhibée par des lexèmes français. Sans compter que l'ironie est aussi art onomastique et art prosodique : la joyeuse assonance, par exemple, Alencar/Alenquer, ce dernier mot voulant dire « il veut au-delà », pour signaler la manie hyperbolisante du romantisme ; et le jeu des appellations se faisant écho : *Nova Orleães/Nova Linda*.

Et que dire de la fréquence des points d'exclamation et de suspension ?

Mais il faut aussi souligner l'exploitation de toute une batterie d'amples figures du discours, faisant varier le rythme du récit, le souci majeur étant d'éviter le bercement de la monotonie ou les effets attendus. Ainsi vont se succédant, ou se chevauchant, le réalisme subjectif, par l'usage du monologue intérieur, dans lequel s'immisce toujours le regard critique du narrateur ; la description, toujours médiatisée par le point de vue d'un personnage, lequel est immanquablement doublé de celui du romancier ; la palinodie : ainsi, le revirement de Vilaça concernant « Jones Bule ».

Notons d'ailleurs l'usage systématique du discours indirect, lequel véhicule souvent les « on dit » de la rumeur ; du discours dit indirect libre, qui n'est pas toujours si libre que cela sous la plume d'Eça de Queirós : ainsi, le « romantique » Alencar adoptant la méthode réaliste pour exposer les Monforte. Cependant le recours systématique à l'ironisant discours indirect n'empêche nullement la fréquence des dialogues, qui confèrent au roman queiroisien sa théâtralité et l'étourdissante vivacité qui la caractérise.

Le roman naturaliste se distingue aussi par un constant usage de la mise en abyme, créant l'illusion d'un incessant jeu de miroirs et illustrant splendidement ainsi ce que Lucien Dallenbäch a appelé le « récit spéculaire »²¹. Un tel est toujours vu par un tel qui, à son tour, est vu par un tiers, les divers personnages étant à chaque fois supervisés par le narrateur, qui a pourtant l'air, lui, de rester dans son quant-à-soi, mais qui, bien sûr, n'en pense pas moins, y compris sur lui-même...

Cependant l'ironie se fait jour également par la convocation d'autres arts. Le romancier, dans ce chapitre introductif, fait appel à deux maîtres étrangers de la peinture, Rubens et Constable, par deux toiles qu'il leur attribue, pour donner dès l'abord le *la*, par leur puissant sarcasme, des ridicules prétentions de l'aristocratique famille à laquelle Afonso da Maia s'est allié pour son infortune : les deux tableaux énoncent obliquement les

²⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

²¹ Dallenbäch, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

sanglants auspices sous lesquels les Maias se sont désormais placés. Notons aussi le recours à des comparaisons avec la peinture : celle, par exemple, de Maria avec un modèle du Titien.

L'écrivain use par ailleurs de procédés empruntés à cet art, notamment celui du repoussoir. Ainsi, l'éclat de la blonde Maria est-il rehaussé par la constante présence à ses côtés de son blafard et sinistre vieux père, avec lequel, peut-on dire, elle fait la paire. Elle est toujours sous les feux de la rampe, le théâtre étant, notons-le, son espace attitré de représentation, tandis que son papa est toujours dans son ombre. Mais en lui servant ainsi d'appendice, il finit forcément par *déteindre* sur sa fille, que l'on traitera à son tour de « négrière ». Par un glissement subtil, la fille peu à peu lui est assimilée : d'abord, par la rumeur – la « négrière » - puis par l'auteur : le patronyme paternel étant désormais accolé à son nom virginal.

L'écriture se fait d'ailleurs elle-même picturale, par un usage savant et nuancé des couleurs, notamment dans les descriptions des toilettes de Maria. Aux camaïeux des jaunes du théâtre succèdent ceux des roses du plein air, avec la prédominance du rouge ardent dont ils dérivent. Il y a une nette insistance à mettre cette tonalité en valeur, par la répétition, déjà soulignée, de l'adjectif « écarlate », en un *crescendo* qui, à la fin du chapitre, l'apparente, de façon prémonitoire, à une tache de sang menaçant d'ensevelir Pedro. Maria apparaît ainsi comme une sorte de vierge rouge, sanglante *annonciation*. Ainsi l'écriture picturale apporte-t-elle sa magistrale contribution à la tragique ironie de la beauté assassine.

Et le vert, si cher à Afonso, se fait, pour la première fois, « triste » à ses yeux, prédisant le pire.

Il faut noter d'ailleurs le rôle ironique aussi joué, dans ce premier chapitre, par la verte nature, ses arbres, ses ramages (le nom même attribué à la demeure, le « Ramalhete », est là pour sans cesse le marteler), ironie dite romantique, étant bien entendu qu'il n'existe aucune ironie de la nature, ni des choses, et qu'elle leur est seulement prêtée par leur appréhension humaine²² - et par l'écriture oblique de l'écrivain, de son art.

Les clichés romantiques sont tournés de la sorte en dérision, y compris par l'autodérision. Les bruns, hélas, succombent toujours aux attraits des blondes étrangères²³... Le sombre sentimentalisme romantique, tout empreint de nostalgie, imprègne de passéisme toute une civilisation, risquant de la mener à sa perte. Aussi le mot de la fin du roman est-il un éloge vivifiant du rire, tandis que Carlos avoue son incapacité à revivre à Lisbonne, optant décidément pour Paris, à l'insouciant gaîté duquel il adhère plus volontiers. De l'étranger ainsi ne vient pas toujours que le mal...

Le roman se clôt d'ailleurs sur l'« Américain », conclusion dynamique, ouverte s'il en est, faisant ainsi retentir le nouveau modèle étranger selon lequel le pays devrait se hâter de se guider, s'il ne veut pas manquer le tramway de la modernité, témoin l'essoufflement de son avant-garde, représentée par les deux amis, plus tout jeunes, il est vrai, mais toujours aussi pleins d'allant !

²² Voir, par exemple, à cet égard, Kaufmann, Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1969.

²³ Méfiez-vous des blondes en général : tel semblait être déjà, en sous-main, l'avertissement de ce qui constitue la première œuvre naturaliste de l'écrivain, sa nouvelle *Singularidades duma rapariga loura* (*Singularités d'une jeune fille blonde*), publiée en 1873.