

La méthode de l'histoire littéraire

Antonio Candido

Volume 20, Number 1, Spring–Summer 1987

L'autonomisation de la littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500793ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500793ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Candido, A. (1987). La méthode de l'histoire littéraire. *Études littéraires*, 20(1), 151–172. <https://doi.org/10.7202/500793ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LA MÉTHODE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

antonio candido

**Introduction au livre :
La formation de la littérature brésilienne
— moments décisifs —**

**Traduction : Flavio Aguiar
Révision : Maximilien Laroche**

Le texte qui suit est l'introduction méthodologique à un livre qui représente un tournant dans le développement des études littéraires au Brésil. La première édition de la Formação da literatura brasileira — momentos decisivos a eu lieu en 1959. La préface de cette première édition est datée d'août 1957. Rédigé au moment où l'enseignement de la théorie littéraire se répandait dans les universités brésiliennes, ce livre pose en principe qu'on ne peut faire de la théorie littéraire qu'à partir de faits littéraires concrets et historiquement situés. Mais en même temps, l'ouvrage d'Antonio Candido étudie la littérature brésilienne dans la perspective d'un désir : celui des écrivains brésiliens d'avoir une littérature. Passionné, passionnant, gardant toujours sa finesse critique, ce livre a aussi contribué à

former le style de son époque, en abordant la littérature comme un phénomène de civilisation et en soulignant dans la critique littéraire un double aspect : celui de la réflexion et de l'intuition. Ce livre est devenu celui de la « Formation de la critique actuelle au Brésil », et même de la formation de ceux qui n'étudient pas l'histoire de notre littérature.

Note du traducteur

Antonio Candido, l'auteur de la Formação da literatura brasileira — momentos decisivos, a enseigné la théorie littéraire pendant plusieurs années à l'Université de Sao Paulo. Il a publié de nombreux ouvrages de critique littéraire dont le premier est paru en 1945. Il continue de publier des livres qui figurent au premier rang de ceux que consultent les étudiants de littérature brésilienne. Il travaillait à la formation d'une bibliothèque latino-américaine avec le critique uruguayen Angel Rama quand la mort a frappé ce dernier, lors d'un accident d'avion en Espagne.

Flavio AGUIAR

1. La littérature comme système

Dans ce livre, je me propose d'étudier *La formation de la littérature brésilienne* comme une synthèse de tendances universalistes et particularistes. Celles-ci en effet, dès le début de notre littérature, ne se sont jamais manifestées isolément mais de manière conjointe, quel que fût le mode de leur combinaison. Bien sûr, c'est l'universalisme qui prédomine dans les théories néo-classiques du XVIII^e siècle alors que le particularisme l'emporte dans les idées romantiques du XIX^e siècle. À cause de cette divergence d'orientations et pour d'autres raisons que j'exposerai plus loin, nous allons nous arrêter à considérer ces deux périodes.

Compte tenu de la perspective que j'adopte, certains lecteurs estimeront que j'étire trop la période de formation de la littérature brésilienne dont le processus s'achève ainsi beaucoup trop tard. D'autant plus que cela va à l'encontre de ce qu'affirment la plupart des manuels d'histoire littéraire. Je ne dirai pas le contraire. Dans des questions comme celle-ci

tout dépend du point de vue. J'espère seulement démontrer le bien-fondé du mien.

Pour bien saisir le sens donné ici au mot « formation » et les raisons qui me font qualifier de décisives les périodes néo-classiques et romantiques, il faut tout d'abord bien distinguer « manifestations littéraires » et « littérature proprement dite ». Le mot « littérature » doit être pris dans le sens de « système d'œuvres reliées par des dénominateurs communs qui permettent d'identifier les traits caractéristiques d'une période. » Outre les éléments qui relèvent de la structure interne de l'œuvre comme la langue, les thèmes et les images, ces dénominateurs comprennent les aspects sociologiques et psychologiques de l'œuvre littéraire qui lui confèrent son historicité et en font l'expression organique d'une civilisation. Parmi ces éléments on peut mentionner l'existence d'un groupe de producteurs littéraires plus ou moins conscients de leur rôle ; celle d'un ensemble de récepteurs qui forment les divers publics indispensables à la vie d'une œuvre ; et un système de communication reliant ces producteurs à ces récepteurs, que l'on peut décrire comme un langage de base qui s'énonce en des styles différents. La réunion de ces trois éléments fonde l'espace d'une communication interpersonnelle, la littérature, que nous pouvons définir comme un système symbolique grâce auquel les aspirations les plus profondes de l'individu peuvent se changer en moyens d'échange entre les hommes et en instruments d'interprétation de la réalité.

Quand les écrivains d'une certaine période parviennent à faire fonctionner le système que nous venons de décrire il se produit alors un événement capital : la formation d'une tradition littéraire. Comme dans une course où l'on se transmettrait le flambeau d'un coureur à l'autre, on peut désormais voir se dessiner une trajectoire. Ce mouvement constitue une tradition au sens plein du terme, c'est-à-dire à la fois une transmission et ce qui est transmis. Et c'est sous ces deux formes du mode de transmission et du message transmis que des modèles s'imposent comme référence à la pensée et au comportement. On peut accepter ou rejeter ces modèles, mais sans tradition il n'y a pas ce phénomène de civilisation qu'on appelle littérature.

Dans ce livre, la critique de la littérature se fera d'un point de vue historique. Les textes ne seront pas pris comme des objets

isolés, sans rapport avec le contexte que nous venons de décrire. Ils seront forcément considérés comme faisant partie d'un système articulé et comme les rouages d'une tradition, dans la mesure où ils contribuent à la production d'autres œuvres littéraires.

Dans la phase de début d'une littérature, un tel système ne peut pas fonctionner. Le peu de maturité du milieu social rend difficile la formation des groupes de production et de réception ou encore la création d'un langage qui s'énonce en des styles différents ou même l'existence d'un intérêt pour les œuvres littéraires. Il se peut qu'apparaissent des œuvres de valeur dues à la force d'une inspiration individuelle où à l'influence d'autres littératures. Mais elles ne s'intègrent pas dans un système. Elles n'en constituent tout au plus que les prémisses. Ce sont là des « manifestations littéraires » plus ou moins articulées dont on a eu au Brésil des exemples tout au long de cette période de préformation qui va des origines de notre histoire jusqu'au XVI^e siècle. On peut faire entrer dans cette catégorie des œuvres allant des « autos » et chants d'Anchieta jusqu'aux productions littéraires des Académies du XVIII^e siècle¹. Alors commence une période vraiment importante de notre littérature car toute notre vie littéraire y prend ses racines. On verra à ce moment apparaître, outre des chroniqueurs, des hommes de lettres de la stature d'Antonio Vieira et de Gregorio de Matos².

Le cas de ce poète illustre admirablement mon propos. Même s'il incarne parfaitement la tradition locale de Bahia, il n'a pas existé, littérairement parlant, avant l'avènement du Romantisme alors qu'on l'a redécouvert à Varnhagen³. On peut même affirmer que son talent n'a été vraiment reconnu qu'à partir de l'édition Vale Cabral de 1882⁴. Avant cela son influence est nulle et il n'a même pas contribué à la formation de notre système littéraire. Il était tellement tombé dans l'oubli que même Barbosa Machado, le scrupuleux compilateur de la *Biblioteca Lusitana* (1741-1758), qui énumère pourtant tous les João de Brito e Lima possible⁵ ne mentionne pas son nom.

Si nous voulons dégager les étapes de la formation d'un système nous fixerons notre attention sur les artisans de la première heure et sur ceux qui par la suite se signalent comme leurs héritiers ou leurs disciples. Et nous saisirons la trajectoire de ce système en mettant au jour la manière selon

laquelle une continuité a pu s'établir entre des auteurs et des œuvres et surtout le moment où cela a pu se faire. Tout porte à croire que ce moment coïncide presque toujours avec la prise de conscience par les auteurs de leur intégration dans un processus de formation littéraire. Un tel phénomène commence à s'observer dans la littérature brésilienne à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et arrive à son apogée vers la fin de la première moitié du XIX^e siècle. Il ne faut pas minimiser l'importance des groupes ou des courants antérieurs ou l'influence d'écrivains comme Rocha Pita ou Itaparica. Mais on peut dire que c'est à partir des « Arcades »⁶ de Minas Gerais, des dernières Académies et de certains intellectuels « ilustrados » que l'on voit surgir un phénomène nouveau : celui d'hommes de lettres qui se réunissent en groupes organisés et qui témoignent, à des degrés divers, du désir de créer la littérature brésilienne. Aux yeux de leurs successeurs, ces hommes étaient des précurseurs. Ainsi s'est établie une filiation de style, de thèmes, de formes et de préoccupations. Comme il faut bien commencer quelque part, j'ai choisi pour ce début les Académies des « Seletos et Renascidos » (avec les premiers travaux de Claudio Manuel da Costa⁷). Si je me suis ainsi fixé la date de 1750 comme point de départ, c'est bien évidemment par pure convention et pour faciliter la tâche.

Le lecteur se rendra compte que, de propos délibéré, j'ai adopté pour étudier notre littérature le même point de vue que nos premiers romantiques et celui qu'avant eux avaient choisi certains critiques étrangers. Ils avaient en effet, les uns et les autres, pris le mouvement des « Arcades » comme le point de départ de notre littérature, considérant que celle-ci était vraiment devenue nôtre à partir du traitement de certains thèmes, notamment celui de « l'indien » qui devait dominer toute la production du XIX^e siècle. Ces critiques regardaient la littérature brésilienne comme l'expression de la réalité locale et en même temps comme un élément positif de la construction de la nation. Il m'a paru intéressant d'analyser le sens et la valeur et cette vieille conception pleine d'équivoques à la lumière de nos idées actuelles parce qu'elle se trouve à la source de notre critique littéraire. D'une certaine façon, ce livre, pour reprendre une formule de Benda, n'est que « l'histoire du désir des Brésiliens d'avoir une littérature ». Pour celui qui veut faire une étude à caractère historique parce qu'il est sensible à l'articulation historique des œuvres et à leur

dynamique dans le temps, l'optique choisie ici est tout a fait valable. Elle n'exclut cependant aucune autre approche de la littérature.

2. Une littérature engagée

Le caractère même de notre littérature impose un tel point de vue. En effet, peu de littératures auront été aussi conscientes de leur fonction historique que la nôtre au XVIII^e et au XIX^e siècles. La plupart des écrivains néo-classiques voulaient à tout prix édifier une littérature pour montrer aux Européens que les Brésiliens aussi pouvaient en avoir une. Même quand ils expriment des aspirations purement subjectives, selon les modèles universalistes de l'époque, ils n'oublient jamais cet objectif collectif. Car il faut garder à l'esprit que même pour ceux qui vivaient au Portugal et qui s'étaient intégrés à la vie culturelle de la métropole, leur origine brésilienne leur tenait à cœur. Ainsi des écrivains comme Durão, Basilio ou Caldas Barbosa⁸ qui avaient passé le plus clair de leur temps au Portugal se faisaient un point d'honneur de traiter des sujets typiquement brésiliens ou d'afficher pour le Brésil des sentiments patriotiques.

Après l'indépendance, cette tendance s'est accentuée au point qu'on en était arrivé à tenir l'activité littéraire pour une part du programme bien arrêté de construction de la nation. On se donna comme objectif non seulement de traiter des sujets particuliers aux Brésiliens mais de le faire aussi dans un style propre. On comprend l'importance que j'accorde dans ce livre à la prise de conscience par les écrivains de leur rôle et à leur intention plus ou moins avouée d'écrire pour le pays même quand ils ne le décrivent pas. Cela permet de comprendre quel fil conducteur relie entre elles les œuvres de nos écrivains. Car, placés sous cet éclairage, les délicats madrigaux de Silva Alvarenga ou les sonnets camoniens de Claudio sont aussi nationalistes que *Caramuru*⁹.

Cette attitude incontestablement fort intéressante pour un historien et qui témoigne d'une incarnation du sentiment national dans la littérature a souvent eu pour résultat de faire baisser la qualité des œuvres et de créer une certaine confusion sur le plan esthétique. Il y avait là aussi un pragmatisme plein d'ambiguïté qui est allé sans cesse

croissant jusqu'à ces excès qu'on a connus au cours de la période marquée par le règne de Don João VI, la période joanine¹⁰, qui a immédiatement suivi la proclamation de l'indépendance. Souvent, en poussant à fond l'analyse des œuvres, nous nous voyons entraînés hors du champ propre de l'art littéraire.

La littérature étant par définition ce paradoxe de vouloir fuir le réel et en même temps d'essayer d'y revenir sur le plan de l'imaginaire, les écrivains de cette époque ne pouvaient manquer de se sentir prisonniers d'une « mission » qui coupait les ailes à leur fantaisie. Ils se sentaient soumis à l'obligation de décrire la réalité immédiate ou de traduire des sentiments collectifs bien précis. Ce nationalisme latent a contribué à mettre l'imagination en veilleuse ou à tout le moins à réduire ses capacités de représenter le réel à sa guise. Ou encore, c'est le cas pour un auteur comme José de Alencar¹¹, cela a donné un mélange de réalisme et de fantaisie qui fait alterner la rêverie et le souci documentaire. Mais d'un autre côté, cette situation a doté les œuvres littéraires d'un contenu profondément humain et bien représentatif de la mentalité d'une société qui se structurait sur des bases modernes. De toute façon on ne peut ni louer ni blâmer *in abstracto* le nationalisme en art, sans tenir compte des facteurs historiques qui l'expliquent. C'est une attitude inévitable dans les pays qui accèdent à l'autonomie et qui cherchent à fonder leur unité en se dotant d'une image propre. Le nationalisme, à l'époque moderne, est un élément de prise de conscience des peuples qui, avec l'indépendance politique, adoptent les règles du monde occidental. Il s'agit d'un processus d'intégration qui a ses répercussions sur tous les secteurs de l'activité spirituelle et artistique. Il porte à glorifier les valeurs nationales, ce qui stimule du coup l'expression artistique en donnant un nouvel éclat à des formes largement pratiquées mais peu valorisées. Mais, par la même occasion, cela réduit la portée universelle de l'œuvre en la confinant à la recherche du pittoresque et au reportage photographique du quotidien. Et en plus, nous l'avons vu, ce nationalisme exige de l'œuvre qu'elle soit engagée et défende les intérêts de la collectivité. Dans notre cas il est heureux que le processus de systématisation de la littérature ait démarré au cours de la période néo-classique alors que s'imposaient des critères d'universalisme, de perfection formelle et de maîtrise des émotions. On peut dire

que ces conditions ont facilité l'apparition d'un souci esthétique dont la force étonne quand on considère le retard culturel du milieu ambiant et l'anarchie qui s'installera avec l'école romantique. Par contre la période néo-classique est liée au « philosophisme » du XVIII^e siècle et à une esthétique de « l'illustration ». Cela contribuera à pousser nos écrivains à faire de « la littérature appliquée » et les portera parfois à se prendre pour des porte-parole autorisés. Si cela ne donne pas toujours un réalisme, au meilleur sens du mot, cela aboutit souvent à un « immédiatisme » qui fait des textes littéraires des copies conformes de textes journalistiques où l'imagination se fait aussi rare que la verdure dans un désert. On ne s'étonnera pas de voir les œuvres de cette époque manquer de cette gratuité qui donne des ailes à l'art. On ne s'étonnera pas plus d'y trouver cette fidélité au réel qui donne à l'œuvre l'allure d'un document sur une expérience concrète. De toute façon la « gratuité » spontanée ou délibérée d'une œuvre est le fait de la maturité soit du créateur soit de sa collectivité. Pour un jeune, qu'il s'agisse de créateur ou de collectivité, la gratuité passe soit pour une faiblesse soit pour une trahison.

Cette immaturité, qui s'apparente souvent à un provincialisme, marque néanmoins la littérature d'un certain sens historique et la dote d'un extraordinaire pouvoir de communication. C'est ce qui en fait à ce moment-là le langage de base d'une société en quête de son identité. Toutes les fois que notre littérature tombe dans le particularisme en s'empêtrant dans la sentimentalité et les descriptions locales, elle gagne une expressivité qui au fond donne la mesure de la communication entre écrivains et lecteurs. Car sans cette communication on n'a plus que des œuvres où l'on procède à une expérimentation de procédés techniques. Dans ce livre je m'efforcerai de mettre en évidence la dialectique du rapport de forces entre la quête de l'universel et l'effusion sentimentale, entre l'application technique et le choc de l'émotion. Car c'est cette dialectique qui a modelé notre littérature et en a fait un mélange constant de tradition européenne et d'innovations brésiliennes ; une fraternisation de l'artisan néo-classique et du barde romantique ou, pour reprendre l'expression d'un philosophe français, le mélange d'un art de la clarté et d'une « métaphysique de la confusion ».

Que la littérature brésilienne ait pour première caractéristique d'être engagée, dans le sens que nous avons vu, voilà une idée bien ancrée chez nos critiques depuis Ferdinand Denis et Almeida Garrett ¹². C'est en effet à partir de ces deux critiques que la description de la réalité nationale devint synonyme de brésilianité et fut prise comme un critère de différenciation et d'évaluation. Pour la génération romantique, la littérature brésilienne commençait vraiment avec Durão et Basilio et la thématique indianiste qu'ils avaient développée. Les romantiques considéraient que, sur le plan poétique, ils dépassaient Claudio et Gonzaga ¹³.

Pour ma part j'estime dépassés le débat sur l'autonomie de la littérature brésilienne et le problème de savoir quand et pourquoi il faut la distinguer de la littérature portugaise. Aussi je ne me suis pas attardé à reprendre ces questions dans ce livre. Cela pouvait présenter un certain intérêt au siècle passé. Nous étions alors un pays jeune dont il fallait préciser l'identité et qui se trouvait encore, par rapport au Portugal, dans la position d'un adolescent peu sûr de lui et qui, ne voulant pas reconnaître sa dette à l'égard de ses parents, cherche même à changer de nom. La littérature brésilienne est une branche de la littérature portugaise. Elle s'est détachée de cette dernière à partir de Grégorio de Matos ou seulement depuis Gonçalves Dias et José de Alencar ¹⁴, cela dépend des points de vue. Dans ce livre, ce qui m'intéresse c'est d'étudier la question du commencement de notre littérature comme un phénomène de civilisation et non comme un problème de séparation d'avec la littérature portugaise. Quoi qu'il en soit, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, ces deux littératures ont été en si étroite relation que j'utilise souvent l'expression « littérature commune » (brésilienne et portugaise). Pour cette raison il me paraît légitime que les historiens et les critiques de la « mère-patrie » annexent les œuvres de Claudio et de Sousa Caldas ¹⁵ tout comme je m'estime en droit de les faire figurer ici. Gonzaga qui est de Porto est tout autant écrivain brésilien que portugais, même s'il me paraît plus à sa place dans la littérature brésilienne. Par contre, Matias Aires, qui est de Saó Paulo, pourrait figurer uniquement dans la littérature portugaise. Tout dépend du rôle joué par un écrivain dans la formation du système littéraire.

La critique d'inspiration nationaliste que le Romantisme nous a léguée posait en principe que la valeur d'une œuvre

dépendait de son caractère représentatif. D'un point de vue historique, il est clair que le contenu brésilien d'une œuvre avait un effet positif sur le simple plan de l'efficacité esthétique. Cela fournissait des points d'ancrage à l'imagination et donnait une certaine consistance à la forme de l'œuvre. En considérant les œuvres des périodes que nous étudierons, je ferai donc de leur contenu un facteur complémentaire de notre évaluation. Il est bien entendu que cela ne peut servir que de recours idéologique et pour une période de prise de conscience et de formation. Aujourd'hui ce serait une lourde erreur que de s'appuyer sur un tel critère.

Dans ce livre, je m'efforcerai précisément d'éviter de tomber dans le piège qui fait considérer la littérature uniquement sous l'angle de l'engagement. Les œuvres littéraires ne peuvent être comprises ou expliquées qu'en fonction de leur unité artistique. Et ce n'est qu'en fonction de cela qu'on peut souligner tel ou tel autre aspect.

3. Les principes de base

Ce que j'entends faire, c'est de l'histoire littéraire. Cela implique qu'il est tout à fait légitime d'aborder la littérature du point de vue historique. Cela présuppose en outre que dans le cours du temps il y a une articulation des œuvres entre elles qui fait que leur mode de production et d'incorporation au patrimoine d'une civilisation obéit à certaines règles que nous pouvons mettre au jour.

Au cours de ces dernières décennies, un esthétisme borné s'est employé à nier ce que je viens d'affirmer, pour contrebalancer, sans doute, les abus d'un historicisme qui ramenait l'étude de la littérature à celle d'une période de l'histoire sociale et considérait les œuvres littéraires tout juste comme des documents ou de simples manifestations de la réalité sociale. Cette réaction n'explique pas tout. Cet esthétisme résulte aussi de la confusion qu'on fait entre le formalisme et l'esthétique. Si le premier se limite à l'examen des procédés de composition comme s'ils formaient un univers clos et autonome, la deuxième ne peut pas se passer de la connaissance de la réalité humaine, psychique et sociale, qui alimente les œuvres et à laquelle l'auteur donne une forme appropriée.

Même la perspective historique refuse aujourd'hui de se limiter aux aspects extérieurs et élémentaires d'une œuvre.

Dans cet ouvrage, il s'agit donc de faire de l'histoire, mais surtout d'étudier la littérature. L'objectif sera, dans la mesure du possible, de saisir le phénomène littéraire de la façon la plus complète et la plus significative possible. Et si l'analyse me porte à chercher le sens d'un contexte culturel donné, je m'efforcerai de tenir compte de l'univers esthétique propre à chaque écrivain. C'est l'attitude commune aux critiques les plus clairvoyants. Cela s'avère même indispensable à une époque comme la nôtre où se multiplient les œuvres expérimentales et où coexistent les schèmes de valeur les plus contradictoires ; une époque où grandit le désir de comprendre toutes les productions de l'esprit, de tous les temps et de tous les pays. Ce qui d'ailleurs ne peut que nous conduire à replacer une œuvre dans son contexte historique pour pouvoir mieux l'interpréter et en fin de compte l'évaluer. [...]

4. Le domaine de recherche et les positions critiques

La critique vivante, celle qui mobilise la personnalité du critique et touche la sensibilité du lecteur, commence par une intuition et aboutit à un jugement de valeur. L'histoire littéraire ne procède pas autrement. Cela ne veut pas dire qu'on puisse se laisser aller à l'impressionnisme ou au dogmatisme. Mais c'est entre ces deux extrêmes que se situe le domaine propre de la critique. C'est là aussi que cette dernière peut démontrer sa validité par l'application, le sérieux, l'effort méthodique pour interroger, informer et analyser. [...]

À l'heure actuelle, la critique risque peu d'être confinée à l'étude de certains facteurs de base de l'œuvre comme les faits psychologiques ou sociologiques. Mais il faut reconnaître qu'à un certain moment les critiques s'étaient pratiquement transformés en sociologues, en hommes politiques, en médecins ou en psychanalystes. Le danger maintenant vient plutôt des prétentions excessives du formalisme. On va jusqu'à vouloir réduire l'œuvre à des problèmes de langage, soit au sens large de la communication symbolique soit au sens plus restreint de la linguistique.

Au mieux, les théories formalistes nous fournissent des méthodes partielles d'investigation purement technique.

Vouloir les ériger en méthodes d'explication constitue une dangereuse méprise. On réduit leur efficacité à vouloir les sortir de leur champ spécifique qui est celui de la technique. On doit se féliciter de la publication d'études très poussées sur la métaphore, sur les marques stylistiques et sur le signifié profond de la forme. Mais en faire le seul objet de notre étude témoignerait d'une incapacité à saisir l'homme dans une perspective globale et synthétique.

Du XIX^e au XX^e siècle la critique constitue une grande aventure de l'esprit. Une telle aventure n'a été possible que parce que la Philosophie et l'Histoire nous ont libérés des grammairiens et des rhéteurs. La critique, il est vrai, a failli retomber sous la tutelle même de ses libératrices. Mais elle a quand même gagné d'être maintenant une discipline vivante. Si on considère la question avec un peu de recul on admettra que se soumettre à l'impérialisme formaliste serait revenir en arrière et redonner à la critique des objectifs depuis longtemps dépassés qui la transformeraient en une discipline aux horizons bornés, indifférente aux préoccupations fondamentales des hommes.

5. Les facteurs de compréhension

Pour comprendre une œuvre ou une succession d'œuvres, nous pouvons nous placer à différents niveaux. À un premier niveau correspondent les facteurs externes qui relient l'œuvre à son époque. On les dénommera facteurs sociaux. À un second niveau se situe le facteur humain, c'est-à-dire l'auteur, l'homme qui a conçu et réalisé l'œuvre qu'il marque de sa personnalité. À un dernier niveau, nous avons le texte où interviennent les facteurs sociaux et humains mais qui comprend aussi des facteurs spécifiques, irréductibles aux premiers, qui les transcendent plutôt. Si nous résistons à la fascination de la mode et adoptons une position axée sur le bon sens, nous reconnaissons que la critique doit faire référence simultanément à ces trois niveaux de réalité. Sinon il écrira une histoire partielle et fragmentaire. Il est tout à fait légitime d'écrire un essai seulement sur le contexte social d'une œuvre, la biographie d'un auteur ou les structures internes d'un texte. Mais alors on court le risque de ne plus faire de la critique pour se transformer en sociologue, en psychologue, en biographe, en esthéticien ou en linguiste.

La critique s'intéresse actuellement à l'environnement extratextuel ou au langage de l'œuvre dans la mesure où cela peut l'aider à étudier la formation, le développement et le fonctionnement des processus littéraires. Une œuvre constitue une réalité autonome. Sa valeur réside dans la formule qu'elle a utilisée pour transformer des éléments non littéraires : des impressions, des passions, des idées, des faits, des événements qui sont la matière première de l'acte créateur. L'importance d'une œuvre ne résulte jamais de la circonstance qui lui fait exprimer tel ou tel aspect social ou individuel de la réalité, mais plutôt de la manière qui lui permet de réaliser cette expression. À la limite, l'essentiel de l'œuvre réside dans ce qui nous permet de la comprendre et de l'apprécier même si nous ignorons où, quand et par qui elle a été écrite. Cette autonomie de l'œuvre résulte de la force des sentiments, du caractère pénétrant des analyses, de la puissance d'observation, de la disposition des mots, du choix et de l'originalité des images, du jeu de l'expression. La synthèse de tous ces éléments donne sa physionomie à l'œuvre qui, de la sorte, se détache de tous les facteurs non littéraires qui ont servi à la produire.

Prenons l'exemple suivant : trois pères affligés par la mort de leurs enfants expriment en vers leur douleur. Ce sont Borges de Barros, Vicente de Carvalho et Fagundes Varela¹⁶. Dans la mesure où nous pouvons en juger, le premier des trois était le plus douloureusement atteint. Pourtant si nous lisons les poèmes qu'ils ont écrits, le résultat est différent pour les trois. « Les tombes » (*Os tumulos*) de Borges de Barros nous laisse pour le moins indifférents pour ne pas dire qu'il nous ennuie carrément. « Le jeune défunt » (*Pequenino Morto*) de Vicente de Carvalho nous touche un peu plus. Par contre « Le Chant du calvaire » (*Cantico do Calvario*) de Fagundes Varela provoque en nous un choc, chaque fois que nous le lisons, tellement sa force est envoûtante. Puisqu'il s'agit d'œuvres littéraires et non de documents biographiques, l'émotion n'est essentielle pour eux que comme point de départ. Le point d'arrivée est la réaction du lecteur. Un lecteur cultivé ne sera touché que par l'efficacité de l'expression. D'un point de vue sentimental, les trois pères sont également dignes de pitié. Mais littérairement parlant, le premier poème est nul et le second médiocre, avec son ton pathétique et un peu déclamatoire. Seul le poème de Varela est admirable parce que sa forme constitue une solution des problèmes posés.

Cet exemple illustre bien le critère qui sera suivi tout au long de ce livre : à savoir que la littérature est un ensemble d'œuvres et non pas un ensemble de traits sociaux ou psychiques. Mais comme le texte intègre ces traits, il nous faut les prendre en considération dans notre interprétation de l'œuvre.

En effet, et contrairement à ce qu'affirment les formalistes, si l'on veut comprendre l'œuvre on ne peut pas négliger les éléments contextuels. Le texte, loin de les annuler, change leur caractère. Comme le texte est un résultat, on ne peut que mieux le comprendre si on connaît la réalité de départ qui a servi de base à sa réalité littéraire. La compréhension des facteurs externes n'est peut-être pas nécessaire pour éprouver le plaisir de l'émotion esthétique, mais elle est indispensable pour l'opération critique qui doit toujours passer par l'analyse si elle veut échapper à l'impressionnisme.

On peut maintenant comprendre pourquoi je fais de la lecture de l'œuvre le travail de base et considère tout le reste comme des activités qui permettent de compléter l'interprétation. Je ne crois pas que la critique puisse se limiter à étudier l'ordonnance des différentes parties d'un texte, le rythme de sa composition, les constantes du style, les images, les sources ou les influences.

La critique c'est tout cela et quelque chose de plus. Elle consiste à analyser la vision de l'homme que l'œuvre propose, la position qu'elle adopte face aux thèmes fixés par la société ou choisis par l'auteur. Un poème révèle des sentiments, des idées, des expériences. Un roman fait de même, de façon moins dense mais plus ample. Mais ni l'un ni l'autre ne valent par la fidélité avec laquelle ils copient la vie comme pourrait le croire un critique non littéraire. Et ce n'est pas non plus dans la création d'une expression vide de contenu que se trouve leur valeur ainsi que pourrait le prétendre un formaliste extrémiste. C'est plutôt parce que l'imagination donne aux matériaux dont elle se sert une organisation formelle qui lui permet, à l'occasion, d'inventer une nouvelle vie.

Nous nous trompons si nous cherchons dans l'œuvre un reflet des facteurs externes de départ et si pour nous l'œuvre n'a de valeur que dans la mesure où elle nous donne une représentation de cette réalité externe. Au lieu de nous obstiner à chercher ce réel extérieur, nous devons plutôt étudier sous quelle forme il est intervenu dans l'élaboration du

contenu humain de l'œuvre; un contenu doté de sa réalité propre, comme nous l'avons vu. La tâche du critique est délicate. Il lui faut distinguer le facteur humain antérieur à l'œuvre et ce qui, par suite d'une transformation technique, forme le contenu humain proprement dit de l'œuvre.

Compte tenu de cette complexité, il est ridicule de vouloir bannir du langage critique toute allusion à la vie sociale ou à des émotions; en autant bien sûr que nous ne nous référons pas aux facteurs externes de départ mais aux sentiments, aux idées et en général à tout ce qui s'apparente à la vie réelle mais qui a été redéfini en fonction du cadre propre du texte dans lequel il est désormais intégré. Quand nous parlons de la tendresse de Casimiro de Abreu ou du naturisme de Bernardo Guimaraes¹⁷, nous ne faisons pas référence à la tendresse d'un écrivain qui s'appelle Casimiro ni à l'amour de la nature que préconisait un écrivain nommé Bernardo. Cela n'aurait qu'une importance secondaire. Quand nous parlons d'une telle tendresse ou d'un tel naturisme, nous voulons dire que dans leurs œuvres il y a une tendresse et un naturisme construits à partir de leurs expériences et de leur imagination et qui nous sont communiqués par des moyens expressifs. Ces sentiments ne correspondent pas forcément à des sentiments d'individus réels. Dès qu'ils existent littérairement le critique ne peut les considérer que comme des *objets construits*. Et il en va de même pour le courage de Peri ou pour les ruses du héros de *Memorias de um sargento de Milicias*¹⁸.

Le travail critique s'attache à définir le mode d'élaboration formel du contenu humain de l'œuvre. Ce n'est pas la sincérité ou la véracité des sentiments qui l'intéressent. Et en ce sens le critique travaille à rebours du lecteur naïf qui est déçu de constater que tel auteur, hardi défenseur de la charité, était un avare; que tel poème érotique a été écrit par un homme chaste, que le poète dont il admirait la tendresse et la délicatesse était une brute qui battait sa mère. Comme le disait Proust: les dépravés posent bien mieux les problèmes moraux. Ils sont à même d'évaluer la terrible réalité du bien et du mal dans les drames qui déchirent leurs consciences.

En somme, ce qui est important en matière de littérature, c'est ce que le texte exprime. Chercher à savoir quand un texte a été écrit et comment vivait l'auteur peut tout juste apporter un éclairage documentaire, bien souvent inutile. Il faut plutôt

chercher à voir si le milieu ou la biographie ne fournissent pas des éléments d'explication de la réalité supérieure du texte qui peut ainsi se révéler une brillante affabulation.

Je me suis très librement servi aussi bien des analyses formelles que des méthodes d'interprétation sociologique et psychologique, les utilisant, au besoin, pour la compréhension des œuvres. Car c'est à cette compréhension que doit aboutir le critique. Et pour cela il utilisera toutes les voies d'accès. Le critique donnera sa mesure à sa façon de se servir des diverses méthodes, en le faisant à bon escient et au moment opportun. Si la biographie nous aide à comprendre le texte, pourquoi la rejeter par préjugé méthodologique ou fausse pudeur formaliste ? Par contre, si la biographie ne sert à rien, pourquoi l'utiliser comme un prérequis ?

6. Les concepts

L'Histoire littéraire dispose d'un véritable arsenal de concepts : période, phase, moment, génération, groupe, courant, école, thème, source, influence.

Je reconnais, par exemple, l'importance de la notion de période. Je m'en suis occasionnellement servi dans ce livre, pour fixer un point d'esthétique ou d'histoire, mais sans m'astreindre à des distinctions rigoureuses. C'est que je voulais, dans la mesure du possible, faire sentir l'idée de mouvement, de passage, de communication qui s'établissait entre les phases, les groupes et les œuvres. Je désirais évoquer le caractère fugace de certaines règles de composition afin de permettre au lecteur de constater que derrière d'évidentes différences esthétiques, il y a une profonde unité entre la période du néo-classicisme et celle du romantisme quand on les considère du point de vue historique. J'ajouterai même qu'en dépit des différences, il y a une continuité entre ces deux périodes qui toutes deux témoignent d'une même prise de conscience littéraire et de la même volonté d'édifier une littérature.

Pour la même raison, même si on peut répartir presque naturellement les écrivains en générations successives, je n'ai point pensé à utiliser ce concept de façon rigoureuse ou exclusive. En effet, malgré sa valeur opératoire, le concept de génération peut nous mener très facilement à une vision

mécanique qui ferait pratiquer des coupes transversales dans une réalité qu'il faut plutôt considérer à l'horizontale. J'ai donc superposé au concept de génération celui de thème pour montrer que s'il y a occurrence d'un thème au cours d'une génération il y a aussi récurrence de ce même thème au cours de diverses générations qui se succèdent.

Ce qui nous amène au problème des influences qui lient les écrivains les uns aux autres et qui contribuent à établir une continuité dans le temps tout en donnant sa physionomie propre à chaque période. J'ai beaucoup utilisé le concept d'influence mais sans dogmatisme, comme un outil d'appoint. Il faut reconnaître qu'un tel critère est peut-être de tous ceux qu'utilise le critique le moins fiable, le plus délicat et le plus dangereux à cause de la difficulté qu'il y a à distinguer influence, coïncidence et plagiat. Parce qu'il est impossible aussi de séparer nettement ce qui dépend de la volonté et ce qui résulte de l'inconscient. En outre, on ne sait jamais si les influences relevées sont significatives ou déterminantes. Et puis il y a toujours la possibilité d'ignorer certaines sources (les auteurs inconnus, les suggestions fugaces) qui parfois étaient plus déterminantes que celles qui sont apparentes.

L'influence d'une œuvre sur une autre peut prendre diverses significations. Cela complique énormément la tâche du critique puisqu'il doit adapter son analyse à chaque situation. Ainsi une influence peut apparaître dans une œuvre comme une transposition directe mal assimilée, comme un corps étranger qui ne présente, du point de vue critique, qu'un intérêt secondaire. Par contre dans un autre cas, l'influence peut s'incorporer tellement à la structure de l'œuvre qu'elle perd son caractère d'emprunt pour devenir tout simplement un élément organique. On perdrait de vue alors ce caractère organique, son véritable caractère, si on continuait à penser en terme d'influence.

Ces considérations sont la preuve d'un scrupule que j'éprouve mais elles illustrent également mon attitude critique. Elles m'amènent en fait à énoncer un des concepts de base de ce livre : à savoir que l'axe du travail d'interprétation repose sur la découverte de la cohérence des productions littéraires, qu'il s'agisse de la cohérence interne d'une œuvre ou qu'il s'agisse de la cohérence externe d'une phase, d'un courant ou d'un groupe.

Le terme cohérence est pris ici au sens d'intégration organique des divers éléments et facteurs (milieu, vie, idées, thèmes, images, etc.) qui donnent une orientation, un ton, une organisation dont la découverte explique l'œuvre comme une formule mise au point par le travail de l'écrivain. Cette cohérence réside dans l'adhésion réciproque des éléments et facteurs qui réalisent ainsi une unité supérieure. On ne peut confondre la cohérence avec la simplicité puisqu'une œuvre peut être contradictoire sans être incohérente si cette contradiction est dépassée par son organisation formelle.

Chez l'auteur, la cohérence se manifeste à travers sa personnalité littéraire qui ne correspond pas à son profil psychologique mais plutôt au système de traits affectifs, sentimentaux et moraux qu'on tire de l'analyse de l'œuvre. Ce système ne correspond pas forcément à ce que l'auteur était dans la vie réelle, comme on l'a déjà vu à propos de la tendresse de Casimiro¹⁹. Quant à l'époque ou à la phase littéraire, cette cohérence se manifeste par l'affinité des œuvres ou par le caractère complémentaire qu'elles présentent les unes par rapport aux autres. Ce caractère complémentaire est une résultante de leur articulation relative les unes par rapport aux autres. De cette articulation ressort un certain style propre à une époque. C'est de la connaissance de ce style que les critiques pourront tirer le principe de leurs généralisations. Pour ces raisons, je ne m'attarderai pas dans ce livre à déterminer d'une manière rigoureuse les conditions historiques (sociales, économiques et politiques) des œuvres étudiées. Je ferai en sorte d'évoquer ce que j'appellerais la situation temporelle, c'est-à-dire la synthèse des conditions d'interdépendance qui donnent une physionomie commune aux œuvres. Car c'est dans ces conditions, qui sont des réalités d'ordre littéraire, que les facteurs externes, caractéristiques du milieu ambiant, viennent se fondre et se sublimer.

D'un côté l'analyse critique nous amène à la découverte de la cohérence mais de l'autre, c'est le critique qui invente aussi cette cohérence quand de manière intuitive il présuppose une orientation de l'œuvre, une sorte de tracé explicatif, un plan directeur. Mais on peut dire qu'il découvre un tracé mais non pas le seul tracé qui puisse expliquer l'œuvre, car celle-ci en comporte plusieurs quand elle est riche. Nous savons tous que chaque génération découvre et invente son Gongora, son Stendhal, son Dostoïevski.

Il faut admettre que la recherche de la cohérence de l'œuvre comporte un élément de risque puisqu'elle implique un choix quand le critique décide de privilégier un certain tracé au détriment d'autres, réels ou possibles. Ainsi pour une période donnée, le critique commence par choisir les auteurs qui lui paraissent représentatifs. Pour ce qui est des auteurs, il va choisir les œuvres qui cadrent le mieux avec son point de vue. Enfin dans ces œuvres, il sélectionnera les thèmes, les images, les infimes détails qui peuvent justifier le même point de vue. Au cours d'une telle démarche, le critique met beaucoup de sa cohérence propre, même s'il s'efforce d'être objectif.

Vue sous cet angle, la critique comporte certes une part d'arbitraire. Mais cela s'impose si l'on veut faire une critique créatrice qui dépasse le simple constat. Le travail d'interprétation repose en bonne partie sur cette capacité d'arbitrer. Le texte est une pluralité de sens virtuels. Interpréter signifie définir le sens qu'on a privilégié. À ce pouvoir d'arbitrer s'ajoutent le langage propre du critique, ses idées et les images qui expriment sa vision. Langage, idées, images et visions qui viendront habiller le squelette de la connaissance objectivement établie.

Notes du traducteur

- ¹ Antonio Candido fait référence aux poèmes et pièces de théâtre du jésuite José de Anchieta (1534–1597) et aux sociétés littéraires qui étaient très prisées par l'élite intellectuelle du Brésil et de la métropole portugaise. Les « académies » avaient des existences de durée variable. Ainsi on pouvait dénommer « académie » une seule réunion au cours de laquelle on récitait des poèmes pour célébrer un personnage ou un événement.
- ² Antonio Vieira et Gregorio de Matos sont les deux écrivains les plus importants de l'époque coloniale au Brésil. Le premier (1608–1697) était un prédicateur jésuite. Ses sermons d'une haute tenue littéraire sont représentatifs du style baroque de l'époque. Le second (1636–1696) était un poète de premier plan, auteur d'œuvres satiriques, lyriques et d'inspiration religieuse. On le surnommait « Bouche d'enfer » (Boca do Inferno).
- ³ Francisco Adolfo, vicomte de Porto Seguro (1816–1878) fut diplomate, historien et philologue. Il représenta le Brésil dans divers pays d'Amérique du Sud. À sa mort, il était ambassadeur à Vienne.
- ⁴ Vale Cabral, de son prénom, Alfredo, était originaire de la même région que Gregorio de Matos. Il est mort en 1897.

- ⁵ Barbosa Machado et Joaó de Brito e Lima ! Voilà deux personnages dont je vais délibérément vous laisser ignorer les fiches bibliographiques. Prenez cela, cher lecteur, comme une métaphore complémentaire du traducteur ou si vous le voulez comme une manifestation d'impertinente pertinence. Un choix critique en tout cas. Je soulignerai simplement que lorsque Don Joaó VI, roi du Portugal, a immigré au Brésil, en 1808, il a transporté avec lui la Bibliothèque que Barbosa Machado avait donnée à son grand-père, le roi Don José 1^{er}. Ce sont les livres de Barbosa Machado qui constituèrent le fond de départ de la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro. Brito e Lima, lui, avait fondé une académie au nom prédestiné : « l'académie des Oubliés » (*Academia dos Esquecidos*).
- ⁶ Sebastião da Rocha Pita (1660-1738) a écrit une histoire de l'Amérique portugaise pleine de descriptions célébrant les paysages du Nouveau Monde. « Il n'y a, au monde, aucune région où le ciel soit plus serein et où l'aurore soit plus belle [...] » *Itaparica* (Frère Manuel de Santa Maria Itaparica. 1704-? ; on sait seulement de lui qu'il était vivant en 1768) a lui aussi décrit des paysages du Nouveau Monde dans son poème *Descrição da Ilha de Itaparica*. Les Arcades c'est le nom que se donnaient les écrivains brésiliens et portugais au XVIII^e siècle qui avaient le culte de l'Arcadie néo-classique.
- ⁷ L'Académie des Seletos et des Renascidos (Académie des Choisis et des Renés) fut fondée en 1752 en hommage au Sieur Gomes Freire de Andrade qui venait d'être nommé commissaire royal des frontières du sud. Claudio Manuel da Costa est l'un des « arcades » les plus éminents du XVIII^e siècle. Il sympathisait, semble-t-il, avec la conspiration qui voulait libérer le Brésil de ses liens coloniaux avec le Portugal. Cela suffit pour le faire jeter en prison et il y est mort. D'après la version officielle il se serait suicidé -- mais l'église de Vila Rica, la cité où son décès eut lieu, célébra en son honneur des funérailles religieuses comme à quelqu'un qui serait mort selon les exigences de la foi catholique.
- ⁸ Santa Rita Durão (1722-1784) était un augustinien. Il quitta le Brésil à l'âge de 9 ans et n'y revint jamais. Il a écrit le poème *Caramuru* qui est l'épopée de la découverte de Bahia et qui fut publié en 1781. Basilio da Gama (1741-1795) a écrit le poème épique *O Uruguai* qui raconte la guerre des guaranis, organisés en missions contrôlées par les jésuites, contre les soldats portugais et espagnols. On sait peu de choses de Caldas Barbosa dont les « madinhas brasileiras » qu'il chantait en s'accompagnant de la guitare étaient très prisées au Portugal.
- ⁹ De nouveau il est question de Manuel Inácio de Silva Alvarenga (1749?-1814) qui, selon Antonio Candido, avait des sympathies pour la Révolution française et les idées libérales. Arrêté en 1794, il fut libéré seulement en 1797 même si aucune charge n'avait été retenue contre lui. Il enseignait la rhétorique et la poétique à Rio. C'est la figure la plus illustre de sa génération.
- ¹⁰ La phase « joanine » est l'époque antérieure à la proclamation de l'indépendance et correspond à l'arrivée à Rio de Janeiro de la cour de Don João VI qui fuyait l'invasion napoléonienne. En même temps que la famille royale beaucoup d'artistes, d'hommes de lettres et de savants sont venus au Brésil, ce qui donna à Rio un grand essor culturel.

- ¹¹ José de Alencar (1829–1877) est un des plus grands écrivains de langue portugaise. Né à Mecejana, dans la province du Ceara, au nord-est du Brésil, il fut avocat, journaliste, homme politique, député du peuple, ministre de la justice (1868–1870), dramaturge, polémiste et demeura le plus grand romancier de l'époque romantique au Brésil.
- ¹² Ferdinand Denis (1798–1890) est un français passionné du Brésil. Il a écrit plusieurs ouvrages d'histoire et d'histoire littéraire du Brésil et aussi du Portugal. Quant à Almeida Garrett (1799–1854) il fut un des chefs de file du romantisme au Portugal. Il fut dramaturge, romancier, critique, et homme politique. Il demeure jusqu'à présent un des écrivains de langue portugaise les plus influents.
- ¹³ Tomás Antonio Gonzaga (1744–1810) est né au Portugal. Arrivé au Brésil à l'âge de sept ans, il est encore considéré aujourd'hui comme un excellent poète lyrique. Arrêté par la justice royale en 1789, il demeura en prison jusqu'en 1791. Déporté alors au Mozambique il a continué de se montrer très actif.
- ¹⁴ Antonio Gonçalves Dias (1823–1864) est né dans l'état du Maranhão, au nord-est du Brésil. Poète et dramaturge, plusieurs de ses poèmes sont parmi les plus célèbres de ceux où la figure de l'indien est célébrée. On peut mentionner, parmi ses poèmes, la chanson de l'exil (Canção do Exílio) dont tous les Brésiliens connaissent par cœur les premiers vers :

Ma terre a des palmiers
où chante le sabiá
Les oiseaux qui chantent ici
ne chantent pas comme là-bas.

- ¹⁵ Sousa Caldas (1762–1814) a mené une existence agitée en se partageant entre le Brésil et le Portugal. Prêtre, poète, écrivain parfois contestataire, prédicateur, il oscillait entre sa foi religieuse et son désir de liberté intellectuelle. Matias Aires da Silva de Eça (1705–1763) est un écrivain important de l'époque des Lumières au Portugal. Il a écrit des « Réflexions sur la vanité » où il critique, entre autres, les préjugés de la noblesse et la réclusion forcée des femmes dans les couvents.
- « Dès leur naissance, dit-il, les hommes enlèvent injustement leur liberté aux femmes. Et après c'est le temps qui leur enlève la beauté... ».

- ¹⁶ Borges de Barros, Vicente de Carvalho, Fagundes Varela : trois poètes mais non pas trois génies. Du premier, il suffit de dire qu'il est né en 1777, qu'il est mort en 1855, qu'il a été le traducteur de l'abbé Delille et de Legouvé, qu'il a été arrêté en 1810, à Rio, sous l'accusation de jacobinisme. Il a été diplomate et a bien travaillé à faire reconnaître l'indépendance du Brésil, en Europe. Vicente de Carvalho (1866–1924) est un poète de la phase parnassienne de la littérature brésilienne. Fagundes Varela (1841–1875), personnage inquiet et torturé, est un des meilleurs poètes du romantisme brésilien :

Tu étais dans la vie la colombe préférée
qui conduisait, sur une mer d'angoisse
le rameau de l'espérance...
(Eras na vida a pomba predileta
que sobre um mar de angustias conduzia
O ramo da esperança...)

chante-t-il dans le début du « Cantico do Calvario ».

- ¹⁷ Casimiro de Abreu (1839–1860) demeure un des poètes favoris des lecteurs brésiliens. Doux, tendre, parfois sucré, toujours adolescent, musical, communicatif, il continue d'enchanter les lecteurs d'aujourd'hui. Bernardo Guimaraes (1825–1884) était poète et romancier. Son roman *A escrava Isaura* (L'esclave Isaura) (1875) figure dans la liste des livres les plus lus de toute la littérature brésilienne.
- ¹⁸ Peri, le héros du roman *O Guarani* (1857) de José de Alencar, est la figure de l'indien sauvage, noble, courageux, simple, naïf et brave jusqu'à la folie. Nous n'avons pas eu de Moyen-Âge. Qu'à cela ne tienne ! Peri nous a laissé son héroïsme en héritage. *Mêmorias de um sargento de Milicias* est un roman de Manoel Antonio de Almeida (1831–1861). Sous le titre de « *Dialetica da malandragem* », Antonio Candido a consacré à ce roman un essai bien connu au Brésil.
- ¹⁹ «... la tendresse de Casimiro (de Abreu) : le voilà de retour, encore et toujours ! » Voir la note 17.