Reflexos
ISSN : 2260-5959
Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

1 | 2012
Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone

Le roman répond au roman ou la « Comédie Humaine » comme bibliothèque antérieure de Joaquim Paço d'Arcos

O romance responde ao romance, ou a Comédie Humaine como biblioteca anterior de Joaquim Paço d'Arcos
The Novel Responds to the Novel, or La Comédie Humaine as Joaquim Paço d'Arcos's Prior Library

Armanda Manguito Bouzy

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/511

Référence électronique
Armanda Manguito Bouzy, « Le roman répond au roman ou la « Comédie Humaine » comme bibliothèque antérieure de Joaquim Paço d'Arcos », *Reflexos* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 28 décembre 2025, consulté le 02 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/511

Droits d'auteur
CC BY

Le roman répond au roman ou la « Comédie Humaine » comme bibliothèque antérieure de Joaquim Paço d'Arcos

O romance responde ao romance, ou a Comédie Humaine como biblioteca anterior de Joaquim Paço d'Arcos
The Novel Responds to the Novel, or La Comédie Humaine as Joaquim Paço d'Arcos's Prior Library

Armanda Manguito Bouzy

TEXTE

1 Joaquim Paço d'Arcos fait partie de ces écrivains portugais qui semblent avoir été oubliés par la critique pour cause de sympathie à l'égard du régime salazariste. Compte tenu de la qualité littéraire de cet écrivain, l'essayiste et critique Eugénio Lisboa s'interroge sur ce silence qui, selon lui, « não honra a nossa seráfica República das Letras »[1]. D'ailleurs, l'idéologie politique de Joaquim Paço d'Arcos, « discreta »[2] au demeurant, ne l'a pas empêché de peindre dans son œuvre une bourgeoisie lisboète pervertie à laquelle appartiennent souvent des hommes politiques profondément ambitieux, dans la mauvaise acception du terme. La citation de Graham Green « Tento compreender a verdade ainda que esta comprometa a minha ideologia », mise en épigraphe par Eugénio Lisboa à son article, paraît s'appliquer parfaitement à Joaquim Paço d'Arcos considéré comme « um dos mais assinaláveis contistas portugueses do século XX (para além de um notável romancista) »[3].

2 L'homme de lettres a écrit dix romans dont six constituent un ensemble intitulé « Crónica da vida lisboeta » : *Ana Paula* (1938)[4], *Ansiedade* (1940)[5], *O caminho da culpa* (1944)[6], *Tons verdes em fundo escuro* (1946)[7], *O Espelho de três faces* (1950)[8] et *A Corça prisioneira* (1956)[9]. Afin d'aborder la société lisboète des années 1930-1950, Joaquim Paço d'Arcos décide de se pencher sur le milieu qu'il connaît le mieux : la grande bourgeoisie lisboète, celle-là même qui est à l'origine de tout ce qui se fait ou se défait économiquement et politiquement dans le pays.

3 C'est sans conteste à la manière balzacienne qu'il va observer ce milieu à la loupe et le disséquer dans les différents romans qui constituent la « Crónica da vida lisboeta ». Se voudrait-il, lui aussi, « historien des mœurs », selon la célèbre formule de Balzac ? À moins qu'il ne brigue, plus modestement peut-être et plus exactement sans doute, le titre de chroniqueur de la Lisbonne de son temps. C'est donc aux talents de romancier de Joaquim Paço d'Arcos dans sa relation avec la bibliothèque antérieure de la « Comédie Humaine » que nous voulons nous intéresser ici.

4 Grand amateur de littérature, notamment française du XIXe siècle, Joaquim Paço d'Arcos reconnaît explicitement que : « a leitura do gigantesco construtor da "Comédie Humaine", feita na década de 30, tenha deixado no meu espírito a semente que a minha tendência natural e o espectáculo do mundo fecundariam »[10]. C'est sans conteste une relation d'admiration, semblable à celle énoncée par Tiphaine Samoyault[11], qui unit le romancier portugais à son modèle. Paço d'Arcos reconnaît l'influence de Balzac, mais affirme sa propre spécificité en tant qu'auteur. Par ailleurs, il insiste sur son inscription dans le réel de son époque. Nous sommes donc bien loin des théories structuralistes qui proclamaient la mort de l'auteur et de celle de Riffaterre pour qui « la référence à l'intertexte excluait la référence au monde »[12].

5 Dans un dialogue avec Óscar Lopes, Joaquim Paço d'Arcos précise que la « Crónica da vida lisboeta » recouvre

> não todas, como foi a ambição do demiurgo francês, mas algunas camadas da sociedade – as de minha mais directa observação – ; não como médico, mas como patologista da vida social ; no de abarcar, numa série de quadros que se sucedem no tempo, a época de que sou testemunha, rica de conteúdo romanesco, embora escondido [...][13].

6 Par ces mots, l'écrivain portugais manifeste clairement son désir d'être le témoin de son temps, un peu à la manière de Balzac dont il se veut l'émule, dans une modeste proportion, comme l'ont été avant lui Camilo Castelo Branco[14] et Eça de Queiros[15].

7 Il est évident que Paço d'Arcos exprime son altérité et son originalité : la semence romanesque balzacienne est fécondée par sa propre ob-

servation du réel. Cette altérité est fondée sur divers éléments. Dans un premier temps, elle s'impose de façon évidente puisque nous sommes face à ce que Genette appelle une « transposition diégétique »[16], la diégèse étant « l'univers spatio-temporel désigné par le récit »[17]. Paço d'Arcos recourt donc à deux types de « translation » [18], une « translation spatiale » mais également une « translation temporelle ». Une translation spatiale d'abord, car nous passons de la France au Portugal, avec toutes les transformations culturelles qui en découlent ; une translation temporelle ensuite, car la période historique dans laquelle Balzac et Paço d'Arcos plongent leurs personnages n'est pas la même. Dans un deuxième temps, à la différence de Balzac qui se veut explicitement moraliste de la société française[19], le romancier portugais se veut « patologista » des couches sociales lisboètes qu'il connaît, ce qui équivaut à une double réduction de l'objet romanesque : il ne considère plus que les éléments pathologiques qui affectent la seule classe bourgeoise lisboète. L'altérité est ainsi définitivement confirmée par le changement de perspective de l'auteur qui observe son objet selon un point de vue différent.

8 C'est ce « changement dans la continuité », cette transposition dans la reprise, qu'il importe d'analyser ici. Nous focaliserons donc notre étude en fonction des relations hypertextuelles – existantes entre les deux œuvres – telles que Gérard Genette les a minutieusement définies : comment un texte B ou hypertexte entre en relation avec un texte A ou hypotexte ?[20] Ou, pour garder la métaphore plus poétique de Joaquim Paço d'Arcos : comment sa tendance naturelle et le spectacle du monde fécondent au sein de la « Crónica de la vida lisboeta » la semence balzacienne ?

9 Les premiers ouvrages du romancier français, si l'on excepte *Les Chouans* (1829), mettent plutôt en scène la société contemporaine de la Monarchie de juillet. Cependant, c'est toute l'histoire de France qui envahit l'œuvre balzacienne, que ce soit l'histoire contemporaine (Restauration 1814-1830, Monarchie de juillet 1830-1848), l'histoire récente avec l'époque napoléonienne (Consulat 1799-1804, Ier Empire 1804-1814), l'histoire un peu moins proche (Révolution, Ière République et Directoire 1789-1799) avec les guerres de Vendée dans *Les Chouans*, ou l'histoire beaucoup plus lointaine avec *Les Proscrits*. Dans ce dernier roman, où il fait intervenir comme personnage Dante Alighieri,

auteur de la *Divine Comédie*, dont le titre aurait inspiré celui de la « Comédie Humaine », Balzac remonte en effet jusqu'au XIVe siècle.

10 L'œuvre de Paço d'Arcos va subir une « altération réductrice » [21]. En effet, le panorama historique de la « Crónica da vida lisboeta » se trouve réduit par rapport au modèle, tout en restant relativement étendu puisqu'il va de 1910 à 1956. À cette réduction, ou plus précisément à cette « excision » [22] du temps historique, correspond une réduction du texte en lui-même ; les six romans de la « Crónica da vida lisboeta » ne sauraient rivaliser avec les cent trente-sept romans et nouvelles de la *Comédie Humaine*.

11 Malgré ces altérations, la thématique de Paço d'Arcos reste la même que celle de Balzac. Les deux écrivains, à travers la trajectoire de leurs différents personnages, emploient les principaux recours de « l'illusion réaliste » pour décrire, l'un, tout un pan de l'histoire de France et, l'autre, un demi-siècle de l'histoire du Portugal. Ainsi, dans *Ana Paula*, le narrateur relate comment le Comte de la Balsa reste fidèle à ses propres idéaux, après la révolution de 1910 qui mit fin à la monarchie :

> A proclamação da República trouxe um prematuro e inesperado fim à carreira oficial do Conde da Balsa [...] e fez-se conspirador. Escondia em casa os que a polícia perseguia, presidia, até altas horas, a misteriosas reüniões [...]. [23]

12 Le narrateur fait ensuite allusion à la grande instabilité politique qui suivit la proclamation de la Première République et qui déboucha sur l'entrée du Portugal dans la Première Guerre mondiale. Ce désir de placer l'intrigue du roman au sein même de l'Histoire se retrouvera dans les cinq autres ouvrages de la « Crónica da vida lisboeta ». Il y sera ainsi question de la Deuxième Guerre mondiale, de la déportation des juifs, des débuts de la recherche nucléaire…

13 À l'instar de la « Comédie Humaine », la « Crónica da vida lisboeta »

est donc continuellement datée dans un contexte historique précis. Partant, la filiation méthodologique est indéniable. Peut-on dire pour autant que les écrits de Balzac et de Paço d'Arcos constituent une base de travail pour les historiens ? Jadis, cela semble avoir été le cas en ce qui concerne Balzac ; toutefois, pour Patricia Baudoin, « une telle exploitation n'est plus de mise aujourd'hui ». Aussi bien les historiens que les critiques littéraires ont montré « les erreurs de perspectives des tableaux balzaciens » ou « les limites du réalisme balzacien [...] entendu comme une transcription exacte du réel » [24]. Pourtant, si l'on suit les théories de Braudel pour qui, comme le rappelle Roger Chartier, « le but de l'historien n'est pas le récit du passé, mais la connaissance des sociétés et des hommes » [25], Balzac et Paço d'Arcos deviennent en quelque sorte les historiens de leur temps, ainsi que le souligne Antony Cardoso Bezerra : « De certa maneira, essas atribuições acabam por aproximar a pesquisa histórica da criação ficcional » [26].

14 Chez Joaquim Paço d'Arcos, l'intentionnalité d'historiciser l'événementiel politique semble moins grande que chez Balzac, les allusions aux pouvoirs en place au Portugal – la *Ditadura Militar* (1926-1928), la *Ditadura Nacional* (1928-1933) et l'*Estado Novo* (1933-1974) – n'étant jamais explicites, comme on le verra par la suite.

15 Il apparaît donc assez vite que, dans leur rapport à l'Histoire, la « Comédie Humaine » et la « Crónica da vida lisboeta », tout en montrant des points de contact particuliers, n'ont pas la même envergure. Sur ce point, la « transposition réductrice » de Joaquim Paço d'Arcos, bien qu'elle respecte le modèle balzacien, s'en émancipe en quelque sorte en adaptant l'objet romanesque à son objectif. Il s'agit là plus d'une réduction par condensation du matériau romanesque que d'une réduction par condensation de l'écriture, comme celle définie par Genette [27], puisque Joaquim Paço d'Arcos a recours aux digressions et aux longues descriptions à la manière balzacienne.

16 Il y a, bien évidemment, dans les romans d'Honoré de Balzac et dans ceux de Joaquim Paço d'Arcos, une part de réel et une part de fictionnel. En ce qui concerne la « Comédie Humaine », Patricia Baudoin souligne que « l'ambition balzacienne de copier la société n'a rien de passif : Balzac ne se borne pas à en enregistrer les transformations, il exprime le monde contemporain et, ce faisant, il le transforme, le

construit et l'interprète, de manière nécessairement subjective. »[28]. C'est une façon de procéder très semblable que Joaquim Paço d'Arcos défend dans son ouvrage de théorie narrative, *Confissão e Defesa do Romancista*, quand il assure que « a objectividade do artista não pode ser a do fotógrafo e que o mundo por ele erguido tem de levar a marca da sua formação mental e moral »[29]. Mais n'est-ce pas là également, toutes proportions gardées, le cas de l'historien ?

17 Les historiens et les romanciers sont obligatoirement marqués par leur culture, leur vécu, mais aussi et surtout par leur positionnement idéologique qui en est la conséquence. La peinture de l'Histoire, telle que nous la retrouvons chez Balzac, est bien souvent faite à travers un prisme politique. De nombreuses études ont essayé de cerner la pensée politique de l'écrivain français, sans parvenir toutefois à la classer de façon précise. Balzac fut-il un réactionnaire attaché à la monarchie et à l'Église ou un révolutionnaire, fervent défenseur des classes opprimées ? Quand Roger Pierrot souligne que Friedrich Engels voyait en Balzac « un théoricien de la lutte des classes, qui a admirablement décrit et condamné le pouvoir avilissant de l'argent »[30], il omet de souligner qu'aux yeux d'Engels, Balzac avait dans sa vie une position politique de monarchiste légitimiste[31]. Le penseur allemand établissait de fait, en matière idéologique, une différence entre le romancier et l'homme.

18 Par ailleurs, l'écriture de l'œuvre balzacienne s'étend sur une durée assez longue pour que l'on s'accorde à y trouver une évolution idéologique. Ainsi, selon Patricia Baudoin, « qui voulait prouver le caractère réactionnaire de Balzac puisait dans les textes théoriques de l'auteur, avec une prédilection pour ceux des années 1840 ». En revanche, « qui voulait [...] démontrer ses penchants révolutionnaires insistait sur l'implicite et les textes de jeunesse. »[32]. On pourrait donc considérer tout simplement que Balzac était un homme qui vécut avec son temps et que, de ce fait, il s'était adapté idéologiquement aux évènements contemporains, à tous les niveaux de l'Histoire, qu'elle soit sociale, culturelle, économique ou politique.

19 Qu'en est-il sur ce point de Joaquim Paço d'Arcos ? Le positionnement politique de l'écrivain semble plus aisément décelable en raison des fonctions relativement importantes qu'il a occupées au sein du *Ministério dos Negócios Estrangeiros* entre 1936 et 1960, c'est-à-dire

au moment de l'apogée de l'*Estado Novo*. Néanmoins, comme le souligne Vasco Graça Moura, le réalisme des romans de Paço d'Arcos « não é programático em termos ideológicos (embora não devamos iludir-nos sobre as opções do seu autor) »[33]. Pour le grand érudit, écrivain et homme politique qu'est Vasco Graça Moura, Joaquim Paço d'Arcos est le chroniqueur de la société et de la vie lisboète à l'époque salazariste, car il a essayé de peindre

> tudo o que se passava no seu campo de observação no tocante a uma determinada elite social que podemos designar por grande burguesia lisboeta e também no tocante à administração colonial e aos negócios e desastres económicos que proporcionava. E nesse aspecto é um observador agudo e lúcido.[34]

20 Dans « Crónica da vida lisboeta », Joaquim Paço d'Arcos fait très peu allusion au régime en place et, lorsqu'il le fait, il reste souvent d'une grande neutralité. Ainsi, lorsqu'il fait allusion à la PIDE[35], aucun commentaire partisan ne se glisse sous sa plume. De même, dans *Ansiedade*, quand il donne la parole à un jeune communiste, Pedro Pinto, le narrateur hétérodiégétique n'apporte aucun commentaire sur les propos de ce dernier : « – Como se poderia ele dar num meio divorciado de tôdas as liberdades e em que dia a dia se agravavam as desigualdades sociais ? »[36]. Dans *Espelho de três faces*, le lecteur est même tenté de croire que c'est l'écrivain qui s'exprime par la bouche de Leonel Sobral lorsque celui-ci confie : « Quando vejo, porém, dum lado a sofreguidão do Vidal e o impudor de Moura Teles, do outro lado o ódio concentrado do Pedro Pinto, não estou nem duma banda nem doutra »[37]. Le jeune ingénieur oppose ainsi deux grands noms de la société lisboète, un grand industriel et un futur ministre, à un révolutionnaire communiste avant de conclure qu'il se situe, pour sa part, en dehors de ces deux idéologies dans une sorte de juste milieu, celui de la démocratie. Le père du protagoniste, diplomate pourtant inclus dans le système, ira même plus loin :

> o Estado substui-se ao indivíduo em todas as funções, até na de pensar, e vai pouco a pouco empurrando-os, como rebanho para um terreno muito parecido como aquele em que o teu amigo Pedro Pinto fabrica a dinamite com que os quer fazer saltar a todos.[38]

21 L'homme de lettres, qui libère, par l'intermédiaire de l'un de ses personnages, ces paroles critiques à l'égard du pouvoir, dédicace cependant son roman *Ansiedade*, publié en 1940, à Marcelo Caetano, le futur successeur de Salazar, qu'il appelle son ami. La dédicace ne laisse aucun doute sur ses opinions politiques :

> Entre o Portugal dos nossos pais e o dos nossos filhos estamos nós. Que herdámos duns, que transmitimos a outros? Para a doutrina de que você tem sido, entre nós, autorizado apóstolo, volvem-se os olhares de todos os que crêm na forte e corajosa justiça social que terá de consolidar a obra encetada.

22 À cette date, Marcelo Caetano avait déjà publié le *Manual de Direito Administrativo* (1937), auquel Paço d'Arcos semble ici faire allusion, et il commençait sa carrière proprement politique au sein du régime. Bien que Marcelo Caetano se soit de nombreuses fois opposé à Salazar, il n'en reste pas moins l'un des principaux représentants de ce que Miguel de Unamuno appelait le « fascismo de cátedra » [39].

23 En vérité, face à Joaquim Paço d'Arcos comme face à Balzac, les critiques doivent effectuer une différence entre l'homme et le romancier, afin de mieux cerner l'idéologie de chacun d'entre eux. Le romancier portugais qui fait montre d'une grande neutralité politique dans son œuvre ne peut être assimilé au fonctionnaire du *Ministério dos Negócios Estrangeiros* qui dédicace son ouvrage à un soutien du régime salazariste.

24 Au-delà de la représentation historique des faits politiques, principaux supports de l'illusion réaliste, Joaquim Paço d'Arcos s'attache à rester objectif dans sa peinture sociale de la bourgeoisie lisboète de 1910 à 1956. Toutefois, comme nous l'avons précédemment souligné, sa perspective se focalise sur les aspects pathologiques de ce seul milieu, à la différence de Balzac qui, dans certains romans comme les *Scènes de la vie privée*, adopte

> une posture d'historien et de moraliste (ce qui ne va pas de soi pour un romancier au début du XIXe siècle, le genre romanesque manquant de légitimité pour être comparé à l'Histoire ou à la morale) tout en se référant incessamment au XVIIe siècle tant dans les domaines politique que littéraire. [40]

25 Mais, les deux écrivains ont ceci en commun qu'ils partent du présent pour remonter dans le passé et qu'ils se gardent bien de reproduire une histoire chronologique. Dans la « Préface des Chouans », Balzac précisait à ce propos : « L'auteur n'a pas entendu ainsi contracter l'obligation de donner les faits un par un, sèchement et de manière à montrer jusqu'à quel point on peut faire arriver l'histoire à la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés »[41]. À travers la métaphore naturaliste, Balzac exprime sa défiance à l'égard d'une histoire chronologique, cela permet à Aude Deruelle d'affirmer qu'il « oscille en réalité entre un modèle historique et un modèle mémoriel qui a un autre rapport au temps »[42]. Elle s'appuie pour cela sur une citation de Péguy pour qui l'histoire doit suivre l'évènement tandis que la mémoire est dans l'évènement, elle n'en sort pas et elle remonte en dedans[43]. La « conséquence de ce modèle mémoriel, de cette conception du temps » est que l'on n'accède « au passé que par le présent »[44].

26 L'ancrage dans le présent inscrirait donc Balzac, et plus tard son émule portugais Paço d'Arcos, dans un modèle mémoriel qui s'attache à décrire essentiellement les mœurs contemporaines. Comme le précise Maxime Perret, dans la peinture de la société balzacienne, l'homme occupe « le premier rang, [...] il est observé dans ses rapports au monde, à la société contemporaine »[45]. Ce monde balzacien constitua pour Paço d'Arcos une véritable révélation ; ainsi – lors d'une conférence donnée à Porto en 1955 –, il précisait à propos des personnages de la « Comédie Humaine » :

> Os banqueiros, os jornalistas, as cortesãs, os políticos, os homens de bem e os aventureiros, os ambiciosos e os sórdidos, os que amavam e os que poluíam o amor, toda essa humanidade multicolor e impetuosa, pujante de uma vida que transcendia a da própria criação e que na Arte só o génio outorga, todo esse mundo foi meu, talvez na altura exacta da vida em que o devia possuir, não jovem demais, para poder, com o espírito amadurecido, medir-lhe a amplidão, nem tarde demais, quando já outros interesses, e os da própria obra a edificar, me dominariam.[46]

27 C'est la même faune de banquiers, journalistes, courtisanes, etc. que nous retrouvons dans « Crónica da vida lisboeta » de Paço d'Arcos qui, à l'instar de Balzac, fait revivre quelques personnages d'un roman

à l'autre. Cette spécificité permettait à l'écrivain français de « donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif »[47] et surtout « d'assurer une prodigieuse unité qui est certainement l'un des principaux attraits de son œuvre »[48]. De même, dans l'œuvre de Paço d'Arcos, le retour de nombre de ses personnages insuffle une unité au monde romanesque qui donne alors l'impression d'être exactement calqué sur le milieu social et politique réel. Les personnages prennent vie devant nos yeux et nous les voyons évoluer au fil des romans.

28 Une fois la vraisemblance socio-historique posée, il reste au romancier à faire apparaître une autre forme de vraisemblance, celle formelle ou stylistique qui contribue elle aussi, selon Henri Mitterrand et comme le souhaitait Balzac, « à faire concurrence à l'état civil, c'est-à-dire à donner à la fiction les apparences de la réalité »[49].

29 Le plus surprenant des procédés stylistiques communs aux deux écrivains prend la forme de l'adresse aux lecteurs. Aude Deruelle souligne avec raison cette spécificité balzacienne[50], qualifiée de métalepse par la narratalogie[51], et dont Zola disait qu'elle constituait une « véritable causerie avec le public »[52]. De telles « causeries » servent souvent à expliquer au destinataire l'acte d'écriture. Ainsi, dans *Jean-Louis*, l'auteur-narrateur interpelle le lecteur et lui lance « ne vous impatientez pas de ma manière de raconter, chacun a la sienne »[53]. Dans un autre de ses romans, *La Cousine Bette*, Balzac justifie certaine de ses descriptions, qualifiées de hors-d'œuvre par la critique contemporaine, de la sorte :

> Ce ne sera certes pas un hors-d'œuvre que de décrire ce coin de Paris actuel, plus tard on ne pourrait pas l'imaginer ; et nos neveux, qui verront sans doute le Louvre achevé, se refuseraient à croire qu'une pareille barbarie ait subsisté pendant trente-six ans, au cœur de Paris.[54]

30 C'est le même besoin d'expliquer une stratégie d'écriture qui se fait jour chez Paço d'Arcos lorsqu'il intervient dans la narration d'*Ana Paula* : « Para narrar o drama tivemos primeiro de evocar as personagens »[55]. Tout comme dans la « Comédie Humaine », ces adresses au lecteur se produisent « quand le texte refuse de se soumettre à des *topoï* romanesques (ce que le lecteur est en droit d'attendre de la lecture d'un roman), ou quand il n'applique pas des règles élémentaires

de composition »[56]. En interpellant le lecteur, en se justifiant auprès de lui, l'auteur le fait entrer dans son monde, il le lie à lui et le rend en quelque sorte complice. L'adresse au lecteur joue ainsi pleinement son rôle d'amorce communicative, elle a une fonction phatique. Dans une perspective de mise en abyme, l'homme d'écriture nous donne à voir l'acte créateur. En d'autres termes, il fait entrer le réel dans le fictionnel, le lecteur devenant ainsi personnage.

31 Le mouvement inverse est également vrai ; dans ce cas, c'est le personnage qui entre dans le réel comme le suggère Paço d'Arcos :

> Ana Paula… Jorge de Melo… Maria da Graça… Eduardo Reis… o Conde da Balsa… o coronel-presidente… D. Maria das Dores… todos nós, autor e público lisboeta, todos os conhecemos. Quanta vez Ana Paula subiu o Chiado […] Jorge de Melo, à mesa do Martinho ou à esquina de Santa Justa, certo quási tôdas as noites no Maxim's… Maria da Graça ao volante do automóvel de Jorge, aos domingos no Tamariz ou no Casino […] Eduardo Reis, mestre admirado das últimas gerações de advogados que o pardieiro do Campote Sant'Ana formou […] São todos vultos nossos conhecidos, fazem parte do quotidiano da vida lisboeta […][57]

32 En situant précisément ses êtres de papier dans divers lieux publics de la capitale et en demandant au lecteur d'être le témoin de leur présence, Joaquim Paço d'Arcos fait entrer le fictionnel dans le réel.

33 Conscient du pouvoir spécifique qu'avait l'adresse au lecteur d'inclure celui-ci dans l'œuvre, Joaquim Paço d'Arcos entreprend de la renforcer. Ainsi, au long de quatre pages, dans un encart intitulé « parêntese » entre la première et la deuxième partie du roman *Ana Paula*, Joaquim Paço d'Arcos s'attarde sur chacun des principaux personnages pour mieux leur donner un souffle réel. Cette métalepse permet d'abolir la frontière entre le monde « où l'on raconte »[58] et celui que « l'on raconte »[59], et partant d'ancrer profondément le récit dans le réel.

34 En présentant de la sorte son travail de créateur, Joaquim Paço d'Arcos a su établir, à la manière balzacienne, un dialogue avec le lecteur. De plus, il n'hésite pas à le guider en replaçant certains de ses personnages dans son œuvre. Dans *Tons verdes em fundo escuro*, le

romancier apportera ainsi une précision sur l'apparition antérieure d'un des protagonistes, Costa Vidal :

> De todos estes factos tinha o banqueiro Costa Vidal (que noutros passos, já remotos, desta crónica fora o benevolente patrono de Moura Teles) – desses factos tinha Costa Vidal uma percepção nítida, idêntica à que sempre o levava às decisões mais seguras e às de utilidade evidente. [60]

35 Stylistiquement, il semblerait que Paço d'Arcos pratique volontairement l'amplification de procédés stylistiques balzaciens auxquels il reconnait une véritable efficience pragmatique, tel est le cas de ces adresses au lecteur que l'on pourrait qualifier « d'interventions extra-diégétiques du narrateur » [61].

36 Toujours dans un souci « d'illusion réaliste », Balzac et Paço d'Arcos recourent à un autre procédé stylistique, le langage, afin de placer le lecteur dans une structure qu'il pourra reconnaître comme sienne. En effet, ainsi que le précise Henri Mitterand, une fois « qu'il est entré dans ce monde de virtualités qui s'actualisent pour l'imaginaire au fur et à mesure du récit, le lecteur ne doit pas cesser de s'y retrouver, de s'y reconnaître, de trouver ses repères et d'alimenter l'illusion réaliste. » [62]

37 La manière de parler de certains personnages de Balzac et de Paço d'Arcos est tout à fait conforme au désir « d'illusion réaliste » tant elle connote leur niveau social. Dans *Les Paysans*, Balzac donne la parole à un pauvre vieil homme, en train de pêcher, que Blondet rencontre sur son chemin : « Une loute, mon cher monsieur, si alle nous entend, alle est capable ed filer sous l'eau ! Et, gnia pas à dire, elle a sauté là, tenez !... Voyez-vous où l'eau bouille… » [63].

38 S'il est vrai que chez Balzac « le style s'adapte aux personnages et aux milieux » [64], il est évident que l'écriture de Joaquim Paço d'Arcos, dans le même souci de vraisemblance, n'est pas en reste. Lorsque l'écrivain portugais donne la parole à Maria da Graça, la maîtresse de Jorge de Melo dans *Ana Paula*, le vocabulaire employé par la jeune femme, au prénom programmatiquement ironique, répond au désir « d'illusion réaliste » [65] tant il reflète par sa vulgarité le niveau social du personnage : « andar à pata [...], cascos de rolha [...], alhada [...], lérias [...], cheta [...], massa a rôdos [...] » [66]. Dans *Espelho de três faces*, nous re-

trouvons le même procédé lorsque Paço d'Arcos fait parler une sentinelle qui s'étonne de ne plus voir Maria Antónia rendre visite à son père : « foi pró Norte, m'ai-ló marido, um sujeito de quem eles falam mas que nunca cá pôs os pés » [67].

39 Ces personnages, intégrés respectivement à la société française de la première moitié du XIXe siècle et à la société lisboète de la première moitié du XXe siècle, font souvent l'objet de longues descriptions qui ancrent davantage les personnages dans le réel [68].

40 Plus que l'Histoire même, les deux romanciers se sont appliqué à dépeindre une société en constant mouvement dans laquelle l'argent et l'amour règnent sans conteste. À propos de cette double thématique romanesque, Paço d'Arcos convient qu'il a suivi un chemin tracé par Balzac, mais sans pour autant l'imiter :

> [...] como Balzac, não à sua imitação mas talvez em consequência do meu conhecimento da vida e por tendência do espírito de ficcionista, dei ao dinheiro o seu valor de mola das paixões, a par do impulso erótico e tão forte como este. Balzac introduziu o dinheiro no romance. E desde o seu tempo a humanidade não mudou, na sede, legítima e sôfrega, dos bens deste mundo. Todas as paixões, e as do amor e as do dinheiro primacialmente, procurei gravar nos meus livros, e a evocação do grande Mestre, a propósito das minhas intenções, sem a aceitar como tutelar, é, todavía, honrosísima. [69]

41 Dans tous les ouvrages composant la « Crónica da vida lisboeta », le protagoniste, qu'il soit masculin ou féminin, cherche à atteindre un but et doit faire face à une série d'épreuves pour y parvenir. De façon constante, le schéma narratif tourne essentiellement autour d'une quête ou d'un refus de l'argent ou de l'amour. Ana Paula [70] lutte contre l'amour qui la lie à Eduardo Reis, l'avocat de son mari emprisonné ; Costa Vidal [71] s'ingénie à conquérir le corps de Pequenu, mais aussi le cœur financier de Lisbonne ; Eugénia Maria [72] prétend afficher au grand jour sa relation amoureuse avec le docteur Raul de Morais, son amant ; Heitor Moura Teles [73] s'impose comme une figure incontournable des affaires et du barreau de la capitale ; Maria Antónia [74] refuse une relation adultérine avec Leonel et Leonor [75] cherche a reconquérir l'amour de Alberto de Lemos.

42 Dans *Ana Paula* et *Espelho de três faces*, les deux protagonistes parviennent à maintenir avec l'être aimé une relation platonique en se protégeant derrière une morale qui, dans le cas d'Ana Paula, est qualifiée par Rodrigues Lapa de « jansénista »[76] : « Tudo ou quase tudo se debate ali numa "atmosfera sulforosa de pecado", como diria Mauriac, cuja influência nos parece visível »[77]. Le personnage féminin de *Espelho de três faces* n'apparaît pas entravé par l'idée de péché telle qu'elle est inculquée par la religion, mais plutôt par sa conscience morale fruit de son éducation. Ainsi Maria Antónia, amoureuse de Leonel Sobral, se refuse-t-elle à abandonner son mari malade : « No limiar da morte, o vulto de Valentim Pedrosa adquiria nova e estranha vida, só para os separar »[78].

43 *Mutatis mutandis*, les deux personnages féminins de Paço d'Arcos ne sont pas sans rappeler l'héroïne du *Lys dans la Vallée*. Il est bien évident que la transposition diégétique, c'est-à-dire la « transdiégétisation »[79], va souvent de pair avec « quelques modifications de l'action elle-même»[80]. Ces personnages transposés dans la société portugaise du XXe siècle ne pourront pas se conduire en tout point comme les personnages balzaciens. Par ce que Genette appelle « un mouvement de translation proximisante »[81], l'hypertexte s'adapte au lecteur ; en d'autres termes « l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »[82], accroissant ainsi la crédibilité même de l'œuvre. Malgré ces « transpositions pragmatiques »[83], Paço d'Arcos rejoint la thématique balzacienne, opérant ainsi une « transposition hétérodiégétique »[84], les héros ne sont pas les mêmes, mais ils vivent des aventures similaires.

44 Ainsi, telle Madame de Mortsauf, amoureuse de Félix de Vandenesse, les deux personnages féminins de Paço d'Arcos s'interdisent de céder à leur amour soit par scrupules religieux soit pour des raisons sociales. Ces couples illégitimes ne sont pas liés par l'amour, qui selon la psychanalyse contient une dimension sexuelle, mais par l'« aimance »[85], terme d'Edouard Pichon repris par Françoise Dolto. Ce néologisme rappelle la distinction originelle que faisaient les Grecs entre Eros, l'amour dans son acception sexuelle, et Agapè, l'amour sublimé. Dans le cas de Madame de Mortsauf, cet amour sublimé deviendra quasiment mystique ; lorsqu'elle apprendra la liaison de Félix avec une autre femme, elle se laissera mourir de chagrin.

45 La mort des personnages féminins est très présente dans l'œuvre balzacienne. Véronique Bui précise que « sur les neuf cents femmes que Balzac a inventées pour sa *Comédie humaine*, en moyenne une sur six meurt ». [86] Cette récurrence se retrouve également, toutes proportions gardées, dans la « Crónica da vida lisboeta ». Eugénia Maria, héroïne de *O Caminho da Culpa*, mourra dans une horrible agonie que seule la foi pourra adoucir. Les amours adultérines de la jeune héroïne de Paço d'Arcos vont la conduire à une mort vécue comme une punition divine du péché de la chair :

> E agora, entre ela e o instante decisivo, aquele fosso desmedido, que tinha de percorrer sozinha, concentrada em si própria e na consciência da culpa – culpa de que a possibilidade da morte lhe dilatava a noção –, culpa de que era afinal tudo que possuía de bom e de querido, tudo que estremecia. [87]

46 Dans *Espelho de três faces*, avant-dernier roman de la « Crónica da vida lisboeta », Manuela, connaîtra elle aussi une longue agonie qui mettra fin à une vie de souffrances au cours de laquelle elle n'a cessé de vendre son corps pour pouvoir survivre et soigner son fils. Mais, contrairement à l'aristocrate Eugénia Maria, Manuela, jeune fille du peuple, ne bénéficiera pas de la paix que la religion apporte dans les derniers instants de la vie. En voyant arriver le prêtre, elle s'écrie : « Já cá faltava este avantesma » [88].

47 Dans la « Comédie Humaine » existait déjà cette idée de faute liée au péché de la chair. Julie d'Aiglemont, protagoniste de *La Femme de trente ans*, est punie pour avoir mis au monde un enfant adultérin. Ce fils, fruit du péché, lui sera ôté de la manière la plus brutale qui soit et Madame d'Aiglemont mourra de vieillesse, expiant sa faute jusqu'à son dernier souffle.

48 Dans la « Comédie Humaine » et dans la « Crónica da vida lisboeta », la mort des personnages féminins est le plus souvent une mort lente qui donne lieu à de longues descriptions profondément pathétiques. Le constat est patent chez Balzac :

> Le récit de la mort au féminin s'inscrit dans la durée, or de toutes les maladies dont le romancier dispose pour mettre un terme à l'existence de son personnage, le chagrin apparaît comme particulière-

> ment efficace car il permet de faire mourir lentement, progressivement et pathétiquement l'héroïne. [89]

49 Dans O *Caminho da culpa*, l'agonie d'Eugénia Maria va s'étendre sur de nombreuses pages et plonger le lecteur dans un profond malaise provoqué par des descriptions d'un réalisme à la limite du soutenable. Le lecteur, devenu voyeur, accompagne la souffrance du personnage jusqu'au malaise.

50 Pour le romancier portugais, l'amour illégitime, même authentique, ne peut déboucher que sur l'abstinence sexuelle ou sur la mort, mais ce sera toujours la mort du personnage féminin. En punissant uniquement la femme, l'auteur fait d'elle une pécheresse, seule coupable d'avoir provoqué la relation illicite.

51 Pour sa part, dans *La Physiologie du mariage*, en s'appuyant, non pas sur la morale religieuse mais sur la loi – comme le souligne Marie-Henriette Faillie –, Balzac précisait que l'adultère serait « une réplique et une conséquence de la rigueur des lois en vigueur sur le mariage » [90]. Dans le même ouvrage, il ajoute :

> L'article du *Code* qui prononce des peines contre la femme adultère, en quelque lieu que le crime se soit commis, et celui qui ne punit un mari qu'autant que sa concubine habite sous le toit conjugal, admettent implicitement des maîtresses en ville. [91]

52 Dans la France du XIXe siècle, comme dans le Portugal du XXe siècle, la femme est considérée comme une incapable qui ne peut rien faire sans l'aval de son mari. Balzac n'écrivait-il pas dans *La Physiologie du mariage* : « La femme est une propriété que l'on acquiert par contrat ; elle est immobilière car la possession vaut titre » [92] ?

53 Opprimées et souvent délaissées par leurs époux, les femmes, aussi bien chez Balzac que chez Paço d'Arcos, cherchent à se consoler dans l'amour qu'il soit platonique ou charnel. Si dans l'aristocratie et dans la haute bourgeoisie les exemples de femmes trompées par leurs époux sont nombreux, la femme trompe à son tour, par intérêt ou par amour. Il y a très peu de couples heureux et fidèles et les exemples d'amours adultérines sont multiples. Dans chaque roman composant la « Crónica da vida lisboeta », l'intrigue principale est basée sur la relation extraconjugale des deux protagonistes. Mais si les infidélités se

multiplient, elles restent toujours contrôlées, du moins chez les hommes, et ne tombent jamais dans le passionnel. Aucun personnage masculin de la « Crónica da vida lisboeta » n'atteint le niveau de passion d'un baron Hulot d'Evry, grand financier qui, entraîné dans la faillite par une de ses maîtresses, Mme Marneffe, sera dépouillé de tous ses biens matériels et moraux et finira tel un « automate réduit à l'accomplissement rituel de certains gestes. Il est devenu semblable à son vice » [93].

54 Dans *Ansiedade*, apparaît un financier tout aussi puissant, Jaime da Costa Vidal, grand amoureux des femmes. Toutefois, il ne se laissera jamais dominer par la passion au point de mettre en péril ses affaires. Son but est de devenir l'homme le plus puissant et le plus influent de tout Lisbonne et il y parviendra.

55 Par ailleurs, dans les romans des deux auteurs, les femmes sont bien souvent un moyen de grimper dans l'échelle sociale. Ainsi, dans *Le père Goriot*, Mme de Beauséant raconte à Rastignac l'histoire des filles du père Goriot et finit par lui conseiller de se servir des femmes pour assouvir son ambition et entrer dans la haute société parisienne. Le jeune homme suit les conseils de l'aristocrate et devient l'amant de Delphine, l'une des filles du père Goriot. Mais il ne tarde pas à découvrir que la jeune femme n'a plus aucune ressource personnelle et que toute la richesse se trouve entre les mains de son mari, le baron de Nucingen, banquier tout puissant. Ce dernier l'a épousée non pas par amour, mais par intérêt. Afin de pouvoir disposer à loisir de la dot de son épouse, le baron ira même jusqu'à fermer les yeux sur l'infidélité de cette dernière.

56 Lorsque l'intérêt financier est en jeu, l'homme perd tout honneur et accepte même l'infidélité de son épouse. Dans *Ansiedade*, le mari de Pequenu, Carlos Lobo de Castro semble fermer les yeux sur la relation que son épouse entretient avec Costa Vidal, car il sait que celle-ci lui sera professionnellement bénéfique. La femme devient ainsi l'objet d'un échange économique entre un mari et un amant, car comme le souligne Anne Deneys-Tunney, « La notion d'économie d'échange et celle d'économie pulsionnelle sont [...] complémentaires. » [94]

57 De la même façon, Heitor Moura Teles, le Rastignac de la « Crónica da vida lisboeta », se sert de la femme pour satisfaire son ambition dé-

mesurée. Devenu une figure importante des affaires et du barreau, il demande la main de Teresa de Montemor, jeune aristocrate et surtout future héritière, cherchant par ce mariage à augmenter sa fortune, mais également à gagner un titre. Tout comme Rastignac, Moura Teles épouse une aristocrate afin d'occuper de hautes fonctions politiques. Il conquiert ainsi Lisbonne, à l'instar du héros balzacien qui avait conquis Paris.

58 Il semblerait donc que la passion ou l'intérêt domine toutes les relations adultérines dans lesquelles l'amour est absent. Dans *Histoire des Treize*, Balzac établit clairement une différence entre l'amour et la passion :

> L'amour et la passion sont deux différents états de l'âme que poètes et gens du monde, philosophes et niais confondent continuellement. L'amour comporte une mutualité de sentiments, une certitude de jouissances que rien n'altère, et un trop constant échange de plaisirs, une trop complète adhérence entre les cœurs pour ne pas exclure la jalousie. La possession est alors un moyen et non un but; une infidélité fait souffrir, mais ne détache pas; l'âme n'est ni plus ni moins ardente ou troublée, elle est incessamment heureuse; enfin le désir étendu par un souffle divin d'un bout à l'autre sur l'immensité du temps nous le teint d'une même couleur : la vie est bleue comme l'est un ciel pur. La passion est le pressentiment de l'amour et de son infini auquel aspirent toutes les âmes souffrantes. La passion est un espoir qui peut-être sera trompé. Passion signifie à la fois souffrance et transition; la passion cesse quand l'espérance est morte. [95]

59 Georges Hourdin rappelle que dans un roman de Balzac, *La Muse du Département*, Monsieur de Clagny voit « son propre sentiment se transforme[r] et s'épure[r] » [96], lorsqu'il apprend que la femme aimée, Madame de la Baudraye, s'est à jamais détournée de lui. « Il continue pourtant de veiller sur elle. Il ne songe plus qu'à la secourir, à l'aider, à lui éviter erreur et peine » [97]. Le sentiment s'est déplacé, la passion est devenue amour.

60 De la même façon, Leonel Sobral, protagoniste de *Espelho de três faces*, est emporté par la passion lorsqu'il rencontre Maria Antónia ; mais le dévouement de la jeune femme envers son mari le conduit à se retirer de sa vie, en silence, afin de lui éviter d'avoir à faire un choix qui ne ferait qu'augmenter la souffrance déjà grande de cet être

profondément tourmenté. Le narrataire assiste alors aux tourments intérieurs de Leonel :

> Poderia abandonar a expectativa deprimente e vencer a resistência dela, fazendo-a sua amante. Ela acabaria por ceder. Mas o outro continuaria sempre entre eles. E a mulher digna de ser sua esposa seria simplesmente a sua amante. [...]

> Poderia também sugerir-lhe : – Porque não se divorcia, Maria Antónia ? [...]

> Mas o marido tem a vida por um fim. E ele sabe que ela não aceitaria a proposta que acabaria de o matar. [98]

61 Ces deux êtres de papier que sont Monsieur de Clagny et Leonel Sobral apparaissent comme l'exemple même de l'amour désintéressé, nous dirions même de l'amour sacrificiel.

62 Nous avons exposé des exemples de femmes adultère que la mort vient cruellement punir, mais ce sont là néanmoins des cas isolés chez ces deux écrivains, car nombre de relations adultérines restent impunis et s'affichent même au grand jour. Les femmes empreintes d'une morale suffisamment forte pour les empêcher de céder aux passions restent chez Joaquim Paço d'Arcos assez rares.

63 Si la transposition diégétique c'est-à-dire la « transdiégétisation » [99], va forcément de pair avec « quelques modifications de l'action elle-même » [100], il est patent que Joaquim Paço d'Arcos ne parvient pas à « s'émanciper » [101] totalement, pour reprendre un terme de Gérard Genette, du grand Maître français dont l'influence se retrouve tout au long de son œuvre. Mais, grâce à une grande variété de « procédés transformationnels » qui sont spécifiques à la « transformation sérieuse, ou transposition» [102], il a su se créer une identité propre, qui apparaît clairement dans « Crónica da vida lisboeta ». L'altérité semble donc l'emporter sur la mimésis.

64 D'une certaine manière, si Joaquim Paço d'Arcos parvient malgré tout à fonder un style authentique qui ne soit pas prisonnier de son modèle, c'est parce qu'il évite le piège des trois P : ni Parodie, ni Pastiche, ni vraiment Palimpseste. L'admiration pour le Maître ne le rend pas pour autant esclave.

BIBLIOGRAPHIE

Baguley David, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », *in Balzac. Une poétique du roman*, sous la direction de Stéphane Vachon, Saint-Denis, PUV, 1996, pp. 383-395.

Balzac Honoré de, *Jean-Louis*, *in Premiers romans*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1999.

Balzac Honoré de, *La Cousine Bette*, Paris, La Pléiade, t. VII.

Balzac Honoré de, *Les Paysans*, La Pléiade, t. IX.

Balzac Honoré de, *La Physiologie du mariage*, Pléiade, t. X.

Balzac Honoré de, *La Comédie humaine : études de mœurs : Scènes de la vie parisienne : Histoire des Treize*, Paris, La Pléiade, t. V.

Baudoin Patricia, « Balzac, journaliste et penseur du politique, 1830-1850 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, [en ligne] Thèses et HDR soutenues, mis en ligne le 08 janvier 2007, url : http://rh19.revues.org/index1183.html.

Bui Véronique, *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Champion, 2003.

Cardoso Bezerra Antony, « O Romancista e o Historiador: Paralelo entre Joaquim Paço d'Arcos ensaísta e a Nova História », [en ligne] url : http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano3-Volume1/especial-destaques/destaques-literatura/destaque_o_romancista_e_o_historiador.pdf

Chartier Roger, « Relire Braudel. Histoire et sciences sociales », *in Fernand Braudel, la nouvelle et les Annales en Roumanie. Interférences historiographiques franco-roumaines*, Paris, Harmattan, 2004, pp. 5-18.

Davin Felix, « Introduction aux études de mœurs au XIXe siècle », *in La Comédie Humaine*, Paris, La Pléiade, t. XI.

Deneys-Tunney Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, " Écriture ", 1992.

Deruelle Aude, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *in L'Année balzacienne* 2007/1, n° 8, *Temps et mémoire chez Balzac*, Paris, PUF, 2008, pp. 33-48.

Deruelle Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 11/2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 09 décembre 2011, url : http://narratologie.revues.org/11.

Dolto Françoise, « Aimance et amour », *in Au jeu du désir : essais cliniques*, Paris, Seuil, 1981, pp. 329-338.

Faillie Marie-Henriette, *Le femme et le code civil dans la Comédie Humaine d'Honoré de Balzac*, Paris, Didier, 1968.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Genette Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, " Tel Quel ", 1966.

Graça Moura Vasco, « Ainda Paço d'Arcos », [en ligne] consulté le 12 décembre 2011, url : www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=1663.

Gruas Marc, « Le travail de la citation littéraire dans les chroniques de Paris de Eça de Queirós », *Quadrant, Perméabilités dans les littératures et les arts des pays lusophones*, n° 27, 2010, pp. 99-123.

Hourdin Georges, *Balzac romancier des passions*, Paris, Éditions du temps, 1950.

Lisboa Eugénio, « O Contista – Joaquim Paço d'Arcos », [en ligne] consulté le 10/12/11, url : http://www.novacidadania.pt/content/view/503/67/lang,pt_PT/

Laudriet Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine, 1980.

Lopes Óscar, *Joaquim Paço d'Arcos*, Porto, Separata da *Revista Lusíada*, 1959.

Lorant André, « Présence de Mme de Brugnol dans l'oeuvre de Balzac », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1963, n°15, pp. 361-377 [en ligne] consulté le 15/12/2011, doi : 10.3406/caief.1963.2268, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2268

Mitterand Henri, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.

Oliveira Carlos de, « Camilo, héritier de Balzac au Portugal », in *Europe*, *Balzac*, n° 55-56, juillet-août 1950, pp. 174-176.

Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula. Perfil duma lisboeta*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1938.

Paço d'Arcos Joaquim, *Ansiedade*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1940.

Paço d'Arcos Joaquim, *O caminho da culpa*, Lisboa, Guimarães Editors, 1986.

Paço d'Arcos Joaquim, *Tons verdes em fundo escuro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1947.

Paço d'Arcos Joaquim, *O Espelho de três faces*, Lisboa, Guimarães Editors, 1987.

Paço d'Arcos Joaquim, *A Corça prisioneira*, Lisboa, Guimarães Editors, 1988.

Paço d'Arcos Joaquim, *Confissão e defesa do romancista*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1946.

Paço d'Arcos Joaquim, « Encontros da Vida e da Literatura », *Conferência pronunciada no Museu Nacional de Soares dos Reis*, no Porto, no dia 13 de Junho de 1955.

Péguy Charles, *Clio*, Paris Gallimard, 1932.

Perret Maxime, « Vues balzaciennes du Grand Siècle dans les *Scènes de la vie privée* », [en ligne] consulté le 10 décembre 2011 dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2010, url : gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20100316_Perret.pdf.

Pierrot Roger, « Politique de la Comédie Humaine », [en ligne] consulté le 10 décembre 2011, url : www.karimbitar.org/balzac_rogerpierrot.

Rabau Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand

Colin, 2005.

Unamuno Miguel de, *Obras completas : Paisajes y Ensayos*, Madrid, Escelcier, 1966, Vol. I.

NOTES

1 Lisboa Eugénio, « O Contista - Joaquim Paço d'Arcos », [en ligne] consulté le 15 décembre 2011, url : http://www.novacidadania.pt/content/view/503/67/lang,pt_PT/

2 *Ibidem.*

3 *Ibidem.*

4 Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula. Perfil duma lisboeta*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1938.

5 *Idem*, *Ansiedade*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1940.

6 *Idem*, *O caminho da culpa*, Lisboa, Guimarães Editors, 1986.

7 *Idem*, *Tons verdes em fundo escuro*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1947.

8 *Idem*, *O Espelho de três faces*, Lisboa, Guimarães Editors, 1987.

9 *Idem*, *A Corça prisioneira*, Lisboa, Guimarães Editors, 1988.

10 Lopes Óscar, *Joaquim Paço d'Arcos*, Porto, Separata da Revista Lusíada, 1959, p. 11.

11 Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 100-101.

12 Rabau Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 26.

13 Lópes Óscar, *op. cit.*, p. 12.

14 Voir Oliveira Carlos de, « Camilo, héritier de Balzac au Portugal », in *Europe*, *Balzac*, n° 55-56, juillet-août 1950, pp. 174-176.

15 Voir Gruas Marc, « Le travail de la citation littéraire dans les chroniques de Paris de Eça de Queirós », *Quadrant, Perméabilités dans les littératures et les arts des pays lusophones*, n° 27, 2010, p. 100. Dans cet article, Marc Gruas rappelle que Aníbal Pinto de Castro met en évidence cette filiation entre Balzac et Eça de Queiros dans *Balzac em Portugal*, Coimbra, Coimbra Editora, 1960.

16 Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 341.

17 *Ibidem*, p. 341

18 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 237.

19 Cf. l'Avant-propos à la « Comédie Humaine ».

20 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 11-17.

21 *Ibidem*, p. 264

22 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 264.

23 Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula*, *op. cit.*, p. 36.

24 Baudoin Patricia, « Balzac, journaliste et penseur du politique, 1830-1850 », Revue d'histoire du XIXe siècle, [en ligne], Thèses et HDR soutenues, mis en ligne le 08 janvier 2007, url : http://rh19.revues.org/index1183.html, consulté le 07 janvier 2012, § 13 et 14, pp. 3-4.

25 Chartier Roger, « Relire Braudel. Histoire et sciences sociales », in *Fernand Braudel, la nouvelle et les Annales en Roumanie. Interférences historiographiques franco-roumaines*, Paris, Harmattan, 2004, p. 5.

26 Cardoso Bezerra Antony, « O Romancista e o Historiador: Paralelo entre Joaquim Paço d'Arcos ensaísta e a Nova História », [en ligne] url : http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano3-Volume1/especial-destaques/destaques-literatura/destaque_o_romancista_e_o_historiador.pdf, consulté le 15 décembre 2011, p. 5.

27 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 280.

28 Baudoin Patricia, *op. cit.*, § 18, p. 4.

29 Paço d'Arcos Joaquim, *Confissão e defesa do romancista*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1946, p. 106.

30 Pierrot Roger, « Politique de la Comédie Humaine », [en ligne] url : www.karimbitar.org/balzac_rogerpierrot (http://www.karimbitar.org/balzac_rogerpierrot), consulté le 25 novembre 2011.

31 Voir « Engels to Margaret Harkness in London », in *Selected Correspondance*, Moscou, 1953.

32 Baudoin Patricia, *op. cit.*, § 5, p. 2.

33 Graça Moura Vasco, « Ainda Paço d'Arcos », [en ligne] url : www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=1663, mis en ligne le19/01/2010, consulté le 19 novembre 2011.

34 *Ibidem.*

35 Paço d'Arcos Joaquim, *Espelho de três faces*, *op. cit.*, p. 263.

36 *Idem*, *Ansiedade*, *op. cit.*, p. 100.

37 *Idem*, *Espelho de três faces*, *op. cit.*, p. 284.

38 *Ibidem*, p. 285.

39 Unamuno Miguel de, *Obras completas : Paisajes y Ensayos*, Madrid, Escelcier, 1966, Vol. I, pp. 723-725.

40 Perret Maxime, « Vues balzaciennes du Grand Siècle dans les *Scènes de la vie privée* », [en ligne] dans *Cahiers en ligne du GEMCA*, 2010, url : gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20100316_Perret.pdf, consulté le 12 novembre 2011, p. 1.

41 Balzac Honoré de, « Préface des Chouans » *in La Comédie Humaine*, La Pléiade, t. VIII, p. 897.

42 Deruelle Aude, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *in L'Année balzacienne*, 2007/1, n° 8, *Temps et mémoire chez Balzac*, Paris, PUF, 2008, p. 34.

43 Péguy Charles, *Clio*, Paris Gallimard, 1932, p. 230.

44 Deruelle Aude, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *op. cit.*, p. 37.

45 Perret Maxime, *op. cit.*, p. 3.

46 Paço d'Arcos Joaquim, « Encontros da Vida e da Literatura », *Conferência pronunciada no Museu Nacional de Soares dos Reis*, no Porto, no dia 13 de Junho de 1955, p. 10.

47 Davin Felix, « Introduction aux études de mœurs au XIXe siècle », *in La Comédie Humaine*, Paris, La Pléiade, t. XI, p. 223.

48 Lorant André, « Présence de Mme de Brugnol dans l'œuvre de Balzac », in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1963, n° 15, p. 361 [en ligne] consulté le 15 décembre 2011, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2268

49 Mitterand Henri, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, p. 5.

50 **Deruelle** Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », **Cahiers de Narratologie**, 11/2004, [en ligne] url : **http://narratologie.revues.org/11**, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 09 décembre 2011, p. 1.

51 Voir Genette Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

52 Cité par Baguley David, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », in Balzac. Une poétique du roman, sous la direction de Stéphane Vachon, Saint-Denis, PUV, 1996, p. 392.

53 Balzac Honoré de, *Jean-Louis*, *in Premiers romans*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1999, p. 470.

54 *Idem*, *La Cousine Bette*, Paris, La Pléiade, Tome VII, p. 99.

55 Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula*, *op. cit.*, p. 149.

56 Deruelle Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *op. cit.*, § 7, p. 3.

57 Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula*, *op. cit.*, pp. 147-148.

58 Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, " Tel Quel ", 1966, p. 245.

59 *Ibidem*, p. 245.

60 Paço d'Arcos Joaquim, *Tons verdes em fundo escuro*, *op. cit.*, p. 278

61 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 342.

62 Mitterand Henri, *op. cit.*, pp. 33-34.

63 Balzac Honoré de, *Les Paysans*, La Pléiade, t. IX, p. 44.

64 Laudriet Pierre, *L'intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*, Genève, Slatkine, 1980, p. 497.

65 Mitterand Henri, *op. cit.*

66 Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula*, *op. cit.*, pp. 170-172

67 *Idem*, *Espelho de três faces*, *op. cit.*, p. 111.

68 Mitterand Henri, *op. cit.*, p. 18.

69 Lopes Óscar, *op. cit.*, p. 12

70 Paço d'Arcos Joaquim, *Ana Paula*, *op. cit.*

71 *Idem*, *Ansiedade*, *op. cit.*

72 *Idem*, O *caminho da culpa*, *op. cit.*

73 *Idem*, *Tons verdes em fundo escuro*, *op. cit.*

74 *Idem*, *Espelho de três faces*, *op. cit.*

75 *Idem*, A *corça prisioneira*, *op. cit.*

76 Lapa Rodrigues, « Seara Nova », 10/12/38.

77 *Ibidem.*

78 Paço d'Arcos Joaquim, *Espelho de três faces*, *op. cit.*, p. 303.

79 *Ibidem*, p. 343.

80 *Ibidem*, p. 343.

81 Paço d'Arcos Joaquim, *Espelho de três faces*, *op. cit.*,, p. 351.

82 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 351.

83 *Ibidem*, p. 341.

84 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 358.

85 Dolto Françoise, « Aimance et amour », *in Au jeu du désir*, Paris, Seuil, 1981, pp. 329-346.

86 Bui Véronique, *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Champion, 2003, p. 13.

87 Paço d'Arcos Joaquim, *O caminho da culpa*, *op. cit.*, p.184.

88 Paço d'Arcos Joaquim, *Espelho de três faces*, *op. cit.*, p. 221.

89 Bui Véronique, *op. cit.*, p. 35.

90 Faillie Marie-Henriette, *Le femme et le code civil dans la Comédie Humaine d'Honoré de Balzac*, Paris, Didier, 1968, p. 133.

91 Balzac Honoré de, *La Physiologie du mariage*, Pléiade, Tome X, p. 604-605.

92 Balzac Honoré de, *La Physiologie du mariage*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 350.

93 Hourdin Georges, *Balzac romancier des passions*, Paris, Éditions du temps, 1950, p. 140.

94 Deneys-Tunney Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, " Écriture ", 1992, p. 285.

95 Balzac Honoré de, *La Comédie humaine : études de mœurs : Scènes de la vie parisienne : Histoire des Treize*, Paris, La Pléiade, t. V, p. 1002.

96 Hourdin Georges, *op. cit.*, p. 166.

97 *Ibidem*, p. 166.

98 Paço d'Arcos Joaquim, *Espelho de três faces*, *op. cit.*, p. 314.

99 Genette Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 343.

100 *Ibidem*, p. 343.

101 *Ibidem*, p. 354.

102 *Ibidem*, p. 237.

RÉSUMÉS

Français
Romancier fécond de la « Comédie Humaine », Honoré de Balzac a fait école au Portugal chez les grands romanciers, dès le XIXe siècle. Au cours de la première moitié du XXe siècle, Joaquim Paço d'Arcos, en écrivant le cycle de la « Crónica da vida lisboeta », constitué de six romans, apparaît comme un émule original du Maître français. Toutefois, l'admiration qu'il porte à Balzac ne signifie pas une imitation servile, bien au contraire. En s'attachant principalement aux thèmes de l'amour et de l'argent, l'étude précisera quelle est véritablement la dette de Joaquim Paço d'Arcos à l'égard de la « Comédie Humaine », conçue comme hypotexte, et quels sont, par rapport au modèle balzacien, les écarts d'altérité et d'originalité de la « Crónica da vida lisboeta », conçue comme hypertexte.

Português
Romancista prolífico da *Comédie Humaine*, Honoré de Balzac exerceu uma influência decisiva sobre os grandes romancistas portugueses desde o século XIX. Na primeira metade do século XX, Joaquim Paço d'Arcos, ao escrever o ciclo da *Crónica da vida lisboeta*, composto por seis romances, afirma-se como um émulo original do mestre francês. Contudo, a admiração que manifesta por Balzac não implica uma imitação servil, bem pelo contrário. Centrando-se sobretudo nos temas do amor e do dinheiro, o presente estudo procura esclarecer qual é, de facto, a dívida de Joaquim Paço d'Arcos para com a *Comédie Humaine*, entendida como hipotexto, bem como identificar, em relação ao modelo balzaquiano, os desvios de alteridade e de originalidade da *Crónica da vida lisboeta*, concebida como hipertexto.

English
A prolific novelist and the creator of *La Comédie Humaine*, Honoré de Balzac exerted a lasting influence on major Portuguese novelists from the nineteenth century onwards. In the first half of the twentieth century, Joaquim Paço d'Arcos, through the six novels that make up the cycle *Crónica da vida lisboeta*, emerges as an original disciple of the French master. However, his admiration for Balzac by no means entails a servile imitation; on the contrary, it gives rise to a creative reappropriation. Focusing primarily on the themes of love and money, this study seeks to determine the true extent of Joaquim Paço d'Arcos's debt to *La Comédie Humaine*, understood as a hypotext, and to identify, in relation to the Balzacian model, the elements of alterity and originality that characterise *Crónica da vida lisboeta*, conceived as a hypertext.

INDEX

Mots-clés
Balzac, Comédie Humaine, Crónica da vida lisboeta, hypertextualité, Paço d'Arcos

Keywords
Balzac, La Comédie Humaine, Crónica da vida lisboeta, hypertextuality, Paço d'Arcos

Palavras chaves
Balzac; Comédie Humaine; Crónica da vida lisboeta; hipertextualidade; Paço d'Arcos

AUTEUR

Armanda Manguito Bouzy
Maître de Conférences
Université de Nice Sophia Antipolis - UFR LASH
manguito@unice.fr