UNIVERSITÉ PARIS OUEST
NANTERRE LA DÉFENSE
École Doctorale
"Lettres, Langues, Spectacle"

UNIVERSITÉ DE SÃO PAULO-
USP

Giulia **MANERA**

Femmes écrivains et représentation du féminin dans le “Romance de 30” au Brésil

Thèse présentée et soutenue publiquement le 2 décembre 2016
en vue de l’obtention du doctorat de Langues, Littératures et Civilisations Romanes - Portugais
de l’Université Paris Ouest Nanterre La Défense
en cotutelle avec l’Université de São Paulo - USP

sous la direction de Mme Idelette **MUZART - FONSECA DOS SANTOS**
et de
Mme Cleusa **RIOS PINHEIRO PASSOS**

Jury :

Rapporteur	Mme Iara Christina **SILVA BARROCA**	Professeur, Université Fédérale de Viçosa, UFV, Brésil
Rapporteur	M. Michel **RIAUDEL**	Professeur, Université de Poitiers
Président	Mme Silvia **CONTARINI**	Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Membre du jury	Mme Idelette **MUZART - FONSECA DOS SANTOS**	Professeur émérite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Membre du jury	Mme Cleusa **RIOS PINHEIRO PASSOS**	Professeur, Université de São Paulo, USP, Brésil

Résumés et mots-clés FR-EN-PORT

Femmes écrivains et représentation du féminin dans le “ Romance de 30 ” au Brésil
Les années 30 représentent un moment fondamental dans le processus culturel et identitaire du Brésil, où la fonction sociale de la littérature, notamment du roman, et le rôle de l’écrivain en tant que ‘conscience vivante’ du pays sont reconnus et problématisés. Cependant, dans la majorité des histoires, des anthologies et des manuels littéraires, aucun nom de femme ne figure parmi les auteurs canoniques de la période, à l’exception de celui de Rachel de Queiroz. L’analyse des sources de l’époque montre que, au contraire, auteures comme Lúcia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, Ignez Mariz, Carolina Nabuco, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Tetrá de Teffé et bien d’autres sont publiées, lues et appréciées par la critique et le public. A partir d’une étude du contexte historique et littéraire, ainsi que de la réception et des aspects éditoriaux, les mécanismes qui ont permis leur effacement de la mémoire sont démontés et expliquée leur non intégration à la tradition littéraire brésilienne. La lecture des romans de ces auteures permet d’approfondir le discours sur la participation des femmes au moment littéraire et social des années 30 et 40 par une analyse des représentations. Les personnages qui peuplent ces ouvrages, et notamment les personnages féminins, sont un objet idéal pour analyser les phénomènes identitaires qui caractérisent ce moment historique avec ses contradictions.
Mots-clés : Littérature brésilienne contemporaine, Femmes écrivains, Représentation du féminin.

Female Writers and the Representation of Women in Brazil’s “Romance de 30”
The 1930’s represent a fundamental period in the development of Brazil’s culture and identity, as a time during which the social function of literature, specifically the novel, and the role of the author as the “living conscience” of the country are found and problematicized. However, in the majority of stories, anthologies, and literary manuals, not one female author’s name is found among the canonic authors of the period, with the exception of Rachel de Queiroz. The analysis of sources from the era demonstrate that, on the contrary, female authors such as Lúcia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, Ignez Mariz, Carolina Nabuco, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Tetrá de Teffé and many others were published, read, and appreciated by the critic and the public. Following the examination of the historical and literary context of these writings, as well as their reception and editorial aspects, the mechanisms which allowed for their deletion from memory are dismantled, explaining the lack of integration of these writings in the Brazilian literary tradition. Reading and analyzing the representations of these female authors’ novels allows for the expansion of the discourse on the participation of women in the literary and social era of the 1930’s and 1940’s. The characters, notably the female ones, which populate these works are an ideal subject for the analysis of phenomena of identity which characterize this historical time period, along with their contradictions.
Keywords: Contemporary Brazilian Literature, Female authors, Representation of women.

Mulheres escritoras e representação do feminino no « Romance de 30 » no Brasil
Os anos 30 representam um momento fundamental no processo cultural e identitário do Brasil, onde a função social da literatura, especialmente do romance, e o papel do escritor como « consciência viva » do país são reconhecidos e problematizados. Contudo, na maioria das histórias, antologias e manuais literários, nenhum nome feminino figura entre os autores canônicos do período, com a exceção de Rachel de Queiroz. A análise das fontes da época mostra que, pelo contrário, autoras como Lúcia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, Ignez Mariz, Carolina Nabuco, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Tetrá de Teffé e tantas outras foram publicadas, lidas e apreciadas pela crítica e pelo público. A partir de um estudo do contexto histórico e literário, bem como da recepção e dos aspectos editoriais, os mecanismos que permitiram o desaparecimento de tais autoras da memória são desmontados, explicando sua falta de integração à tradição literária brasileira. A leitura dos romances destas autoras permite o aprofundamento do discurso sobre a participação das mulheres no contexto literário e social dos anos 30 e 40 através de uma análise das representações. As personagens que povoam estas obras, especialmente as personagens femininas, são um objeto ideal para analisar os fenômenos identitários que caracterizam este momento histórico e suas contradições.
Palavras-chaves: literatura brasileira contemporânea, mulheres escritoras, representação do feminino.

À Guido

Remerciements
La recherche doctorale est une expérience solitaire et l'isolement une condition nécessaire à sa réalisation. Pourtant sa réussite dépend des personnes qui nous aident et nous soutiennent pendant ce long parcours.

À Mme Idelette Muzart, ma directrice de thèse, qui m'a accueillie dans le département alors que je venais juste d'arriver en France, qui m'a toujours conseillée et soutenue avec une bienveillance et une patience inégalables.

À Mme Cleusa Rios Pinheiro Passos, ma co-directrice de thèse, qui m'a orientée pendant la période de recherche au Brésil et m'a donné l'opportunité d'animer un séminaire à l'USP.

À M. Roberto Vecchi, mon ancien professeur de l'Université de Bologne, qui m'a conseillée au moment de mon départ pour la France et m'a indiqué le département de Portugais de l'Université Paris Ouest.

À Mme Silvia Contarini, dont l'ouvrage sur les femmes futuristes m'a inspiré et orienté sur les fondements théoriques de ce travail.

Aux professeurs qui ont accepté de consacrer à ma thèse leur temps précieux, Mme Iara Barroca et M. Michel Riaudel.

À l'Equipe d'accueil "Etudes romanes" et au Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone, CRILUS, l'École doctorale « Lettres Langue et spectacles », à la Région Île-de-France et à la Société des Hispanistes Français de l'enseignement supérieur (SHF) pour l'appui et les subsides qui m'ont permis de participer à des manifestations scientifiques en France et au Brésil et de réaliser les recherches de terrain.

À la Fondation Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, pour la bourse généreuse qui m'a aidée pendant mon séjour au Brésil.

Aux collègues du département de Portugais de l'Université Paris Ouest, Graça dos Santos, Sandra Assunção, Ingrid Peruchi, José Manuel da Costa Esteves, Vera Sousa et Vanessa Sérgio, pour leur accueil, leur aide et leurs encouragements, me permettant de concilier travail et recherche.

À tous les bibliothécaires, archivistes et libraires brésiliens qui m'ont permis de dénicher les sources fondamentales de ce travail.

À la famille Manus, par laquelle a commencé mon histoire avec le Brésil et qui m'a toujours accueillie comme un membre de la famille, en m'hébergeant à São Paulo. À Marò et Ruth, pour leur présence constante.

Aux femmes de ma famille, ma grand-mère en particulier, qui m'ont enseigné l'amour de la littérature et de la liberté.

Aux amies qui m'ont toujours soutenu, Daria, Cherine, Nevia, Carolina et sa famille, Anna, Monica, Patrizia, Virginia, Beti et Diana.

Ainsi qu'aux personnes rencontrées pendant mes recherches qui, perplexes, m'ont demandé pourquoi je m'intéressais à ces auteur.e.s du « segundo time », de série B, et qui m'ont fait comprendre que j'étais sur le bon chemin.

À vous tous merci, *grazie*, *obrigada*, je vous suis infiniment reconnaissante.

Sommaire

Introduction	**11**
Première partie – Les années trente au Brésil	
Premier chapitre : L'ouverture d'une nouvelle ère	**20**
1.1 Le tournant politique de 1930	20
1.2 Crise économique et dynamiques sociales	35
1.3 Le processus culturel	50
Deuxième chapitre : Le " Romance de 30 "	**63**
2.1 Quel " Romance de 30 " ?	64
2.2 Les écrivains	86
2.3 Une femme et une seule : Rachel de Queiroz et le "Romance de 30"	107
Deuxième Partie – Les femmes dans le siècle	
Troisième Chapitre : Les femmes brésiliennes dans les années 30	**125**
3.1 Les droits et les devoirs	126
3.2 L'instruction et le travail féminin entre réformes et luttes	140
3.3 Lectures pour les femmes	156
Quatrième Chapitre : La parole publique : littérature et politique	**167**
4.1 Féminismes et engagement politique	167
4.2 Quelle littérature féminine	188
Troisième Partie – Les romancières "de 30"	
Cinquième chapitre : Rachel de Queiroz et les autres	**214**
5.1 Consacrer/oublier : L'académie et l'historiographie	214
5.2 A la recherche des absentes	236
5.3 Un corpus choisi	259
Sixième chapitre : Critique, réception et édition	**277**
6.1 La critique et la réception des contemporains	277
6.2 L'édition	305
Quatrième Partie – La représentation du féminin dans les personnages	
Septième chapitre : La déconstruction des rôles traditionnels	**331**
7.1 Dire tout ce qu'on refuse	332
7.2 Le mariage et le prix de la liberté	345
7.3 La Maternité écartelée	363
Huitième Chapitre : Nouvelles figurations de la femme	**378**
8.1 Une chambre à soi	378
8.2 L'indépendance par le travail	391
8.3 Le corps et les limites de la morale	405
Conclusion	**421**
Bibliographie	**429**
Index onomastique	**455**
Table des matières	**461**
Annexes : Annexe 1, Tableau chronologique	III
Annexe 2, Les romans du corpus – fiches et couvertures	V
Annexe 3, Qui est qui	XLII
Annexe 4, Identités graphiques et illustration	LIV
Annexe 5, Presse et documents d'archives	LXXVI

Introduction

Le XXe siècle est souvent salué, dans l'histoire occidentale, comme le siècle des femmes. Elles commencent à voter et à être élues, accèdent en masse à l'instruction et au travail, revendiquent leur droit à l'autodétermination, s'émancipent. Malgré les résistances, les femmes parviennent aussi, progressivement, à accéder au champ artistique et à s'affirmer en tant que créatrices. Cependant, il faut attendre les décennies 1970 et 1980 avant que les femmes ne soient envisagées comme un sujet historique à part entière, dont le passé doit être redécouvert, contredisant ainsi le silence du discours historiographique[1]. Un questionnement qui se propage également à l'histoire de la littérature, et de l'art en général, où les femmes étaient tout aussi invisibles. Depuis, un nombre croissant de recherches ont problématisé cette absence, redécouvrant la production littéraire féminine et restituant ainsi aux femmes une tradition littéraire[2]. Mais, une fois ces études sédimentées, quelle est aujourd'hui la place des femmes dans l'histoire littéraire ?

Le choix du sujet de cette étude se fonde sur ces réflexions et trouve son origine dans le constat d'une absence qui, malgré tout, tend à se perpétuer. Il suffit de feuilleter les histoires, anthologies et manuels de littérature brésilienne - champ de cette étude – pour observer la sous représentation matérielle et symbolique des femmes.

Quant à la première moitié du XXe siècle, le nom de Rachel de Queiroz est souvent le seul à être cité. C'est à l'époque des recherches pour la rédaction du mémoire de master, consacré à l'œuvre de fiction de cette écrivaine, que l'absence d'autres écrivaines dans la littérature de la même période a attiré mon attention et donc ma curiosité. Plus j'analysais les catégories esthétiques-littéraires utilisées par la critique pour la présenter et célébrer *O Quinze*, le premier roman de Rachel de Queiroz, plus sa solitude en tant qu'écrivaine paraissait étrange. Une impression confirmée par l'observation du contexte littéraire et historique dans lesquels s'inscrivent ses premiers ouvrages de fiction, les années trente. Alors que, dans l'historiographie, la modernité littéraire au Brésil commence conventionnellement en 1922 avec la *Semana da arte moderna*, le renouvellement du roman coïncide généralement avec le tournant de la décennie. Une « ère du roman brésilien »[3] où la prose devient l'instrument privilégié d'analyse et de construction de l'identité nationale et à laquelle les femmes n'auraient pas participé en tant que créatrices (Bosi, 1999 ; Candido, 1974a). L'ensemble des ouvrages que la critique réunit sous l'étiquette *Romance de 30* est en ce sens fondamental car non seulement il symbolise l'émergence d'une esthétique qui se consolidera dans la deuxième moitié du siècle, mais il présente aussi une remarquable capacité à raconter le Brésil aux Brésiliens de façon inédite.

Le silence des femmes en littérature apparaît d'autant plus étonnant en considération de la conjoncture que le pays traverse sur le plan politique et social. Pendant les années trente, les élans émancipatoires qui résultent des revendications des mouvements féministes et de la modernisation du pays se heurtent aux interventions de l'*Estado Novo* dans la sphère publique et privée. Dans sa politique autoritaire et centraliste, la dictature intervient dans la définition du rôle des femmes au sein de la société et de la famille, par une série de normes et de représentations. La rhétorique nationaliste du régime réalise une puissante construction symbolique et célèbre la femme comme l'épouse et la mère

[1] A cet égard, Thébaud indique une génération qu'inaugure un vaste projet de « remémoration et visibilité », citant les travaux de Michelle Perrot mais aussi de Yvonne Knibiehler, Madeleine Rebérioux et Rolande Trempé (Thébaud, 2005).
[2] Parmi les études pionnières dans le contexte français, on se réfère notamment à *La Petite Sœur de Balzac* de Christine Planté (Planté, 1989)

qui, dès la maison, garantit la paix familiale indispensable à l'ordre national et procrée les futurs citoyens.

Ainsi, s'il n'y a pas d'écrivaines pendant les années trente et quarante, cela signifierait que les femmes sont absentes en tant que sujets du discours littéraire en un moment crucial de l'histoire nationale, où les identités individuelles et collectives sont profondément remises en question par les institutions et la littérature et où le processus de modernisation imprime au pays la physionomie qu'il garde encore aujourd'hui. Une affirmation qui apparaît d'autant plus paradoxale que ces mêmes histoires de la littérature qui ne citent pas de noms d'écrivaines, signalent, sur un plan général, que l'entrée des femmes en masse dans l'activité littéraire est un événement marquant du XXe siècle, sans pour autant répercuter ce constat dans la bibliographie des auteurs présentés[4].

Ces considérations, montrant la légitimité et les fondements historiques-littéraires de ce qui, au début, n'était qu'un simple doute, ont permis d'élaborer les hypothèses initiales du travail et de préciser l'objet de la recherche. L'analyse a été organisée autour de deux questions fondamentales : les écrivaines ayant publié un roman ou davantage pendant l'époque et la représentation du féminin que ces ouvrages véhiculent.

Le choix de circonscrire l'analyse à une période déterminée – de 1930 à 1945 - et d'un seul genre littéraire – le roman – est justifié par un ensemble de facteurs. Si les titres les plus significatifs du *Romance de 30* apparaissent pendant les années trente, au début des années quarante sont publiés des ouvrages qui révèlent des éléments d'évidente continuité avec la décennie précédente, notamment en ce qui concerne les romans signés par des femmes. La conjoncture historique conforte cette périodisation, car 1945 indique la fin de la première ère Vargas et l'inauguration d'une phase démocratique. Ainsi, la période 1930-1945 paraît cohérente non seulement sur le plan littéraire, mais aussi sur le plan historique et social. Enfin, la décision de ne considérer que le roman est motivée par l'importance que ce genre revêt dans le discours littéraire de la période. Dans une étude qui prétend interroger les représentations que les ouvrages véhiculent, le choix de n'inclure que des romans dans le corpus actif ques'appuie aussi sur le fait que ce genre représente le lieu idéal d'observation des phénomènes identitaires. Les femmes de l'époque écrivent aussi des poèmes, des textes pour le théâtre, des ouvrages pour les enfants, mais c'est leur production fictionnelle qui permet d'observer le mieux le processus de déconstruction/construction de l'identité féminine. Cette forme particulière de récit représente « un phénomène qui dépasse considérablement la littérature, il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité » (Butor, 1995 : 7). Créant des modèles et des anti-modèles qui entrent dans l'imaginaire et ainsi interférent avec le réel, le roman représente une source fondamentale pour appréhender la représentation que les femmes, en écrivant, donnent de l'identité féminine.

Dans la tentative de répondre à ce qui, au début, n'était qu'une sensation d'étrangeté due au constat de l'absence de femmes dans un moment décisif de l'histoire nationale, ont été formulées les hypothèses initiales de notre étude. Tout d'abord il a été nécessaire de comprendre si, à part Rachel de Queiroz, il existait effectivement une production fictionnelle féminine dans ces années là. Et, dans le cas affirmatif, quelles histoires ces ouvrages racontaient et quelles images ils véhiculaient. Une fois retrouvés ces écrivaines et ces romans dont on soupçonnait l'existence, il fallait interroger cette absence et comprendre les mécanismes qui produisent leur effacement de l'histoire de la littérature.

[4] Une affirmation qui est valide tant pour le contexte brésilien, comme l'atteste, entre autres, Ruffato - « O Governo Vargas é a entrada vigorosa da mulher no cenário literário, rompendo barreiras e estabelecendo novos parâmetros de avaliação de suas obras » (Ruffato, 2004 :13) – que français, si on considère que « le XXe siècle, malgré les résistances, est celui de la reconnaissance symbolique et professionnelle des créatrices féminines » (Naudier ; Ravet, 2005 : 414).

Tous ces questionnements ont permis de définir progressivement l'objet de la thèse. Un objet qui n'existait pas *ab origine*, mais que l'on crée puisqu'il n'est pas reconnu comme tel par l'historiographie et la critique.

Les premières phases de la recherche ont été consacrées à dégager les noms et les ouvrages des femmes que les histoires de la littérature généralistes et « mixtes » ne citent généralement pas, sauf quelques mentions hâtives dans les chapitres, quand il y en a, qui présentent un panorama général de la littérature féminine, toutes époques confondues. La consultation systématique des dictionnaires, encyclopédies et anthologies littéraires organisés selon un critère territorial ou de genre a fait émerger quelques noms. Les ouvrages des chercheurs spécialistes de la production féminine au Brésil qui se sont montrés par la suite fondamentaux pour insérer l'objet dans l'analyse plus large de l'insertion des femmes dans le discours littéraire national, ont révélé l'existence d'autres écrivaines et d'autres romans. Toutefois, devant l'insuffisance des informations et l'absence d'une bibliographie critique sur la majorité des écrivaines, le recours aux sources de l'époque est apparu comme une priorité. Ainsi, la consultation des catalogues de bibliothèques archives, réalisée pendant un séjour d'un an au Brésil entièrement consacré à la recherche documentaire, a permis finalement de rassembler les sources nécessaires à la réalisation du projet.

Alors que les romans des écrivaines des années trente et quarante ne figurent généralement pas dans les catalogues des bibliothèques universitaires[5], seule la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro réunit tous les ouvrages. Et notamment les premières éditions, dont la consultation systématique est fondamentale dans une étude qui prétend prendre en compte également les couvertures originales et l'appareil paratextuel, très souvent absent dans les réimpressions postérieures. L'institution garde également ce qui reste des archives de la maison d'édition José Olympio qui, à l'époque de la recherche, n'étaient pas encore systématisées et entièrement accessibles. Il a été cependant possible de consulter une partie de la correspondance entre l'éditeur et les écrivaines publiées par la maison, ainsi que les factures des paiements de droits d'auteurs et les projets de certaines couvertures, éléments utiles dans l'analyse des aspects éditoriaux.

Dans ce sens, l'Institut d'Études Brésiliennes – IEB de São Paulo, et notamment son Fonds Mário de Andrade, qui conserve la bibliothèque de l'auteur, garde un nombre important de premières éditions - en très bon état et de plus enrichies par les commentaires manuscrits de Andrade -, des romans des écrivains de la période analysée. À Rio de Janeiro, la bibliothèque de la Casa de Rui Barbosa et la bibliothèque de l'Académie Brésilienne de Lettres Lúcio de Mendonça gardent des documents manuscrits – notamment des lettres - et des volumes de critiques datant des années vingt à quarante, utilisés pour historiciser le discours sur la présence des femmes en littérature[6]. Dans la même ville, dans le bâtiment de la Procuradoria Geral do Estado do Rio de Janeiro, se trouve, reconstruite à l'identique, la bibliothèque particulière de Octavio Tarquinio de Sousa et Lucia Miguel Pereira, l'une de auteures du corpus. Il s'agit d'un espace peu connu qui, outre une importante sélection de volumes, conserve également les cahiers où l'écrivaine et critique littéraire recueillait soigneusement les articles qu'elle

[5] Les bibliothèques universitaires visitées ont été celles de l'Université de São Paulo, de l'Université de Campinas (Unicamp), de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) et de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (Unirio), de l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG) de Belo Horizonte et de l'Université Fédérale de Paraíba (UFPB) de João Pessoa.

[6] Parmi les archives de la ville, nous omettons l'Institut Moreira Salles, qui garde le Fonds Rachel de Queiroz, car cette écrivaine étant la seule sur laquelle il existe une bibliographie critique consistante, nous avons privilégié la recherche des sources primaires des autres auteures jamais ou très peu étudiées.

écrivait ou qui parlaient d'elle, ainsi que de la littérature des années trente et quarante, des sources précieuses pour une analyse de la réception critique. De même, la Bibliothèque de la Faculté de droit de l'Université de São Paulo – USP représente un autre lieu de recherche inattendu, mais fondamental pour la recherche. Dans son catalogue figure une collection complète et en excellent état du *Boletim de Ariel*, la revue littéraire la plus représentative de l'époque étudiée. En l'absence d'une bibliographie critique, cette revue, ainsi que l'*Anuário Brasileiro de Literatura,* publié par la maison d'édition Pongetti et les autres périodiques littéraires de l'époque, représentent les seules sources pour documenter la réception des écrivaines et des ouvrages.

Enfin, alors que la majorité des romans féminins de l'époque n'ont jamais été réédités et sont aujourd'hui hors catalogue, et donc introuvables, il a été possible de repérer et d'acheter quelques exemplaires dans les *sebos*, librairies d'occasion ou bouquinistes.

La structure de la thèse a été pensée de façon à articuler les différents niveaux d'analyse et à permettre d'examiner un corpus conséquent. L'un des présupposés fondamentaux qui a guidé l'organisation du travail a été de respecter l'individualité de chaque auteure et de chaque ouvrage, traitant de façon spécifique le rapport à la création et les carrières, dans le but de déconstruire le présupposé d'uniformité, traditionnellement associé à la littérature féminine et qui opère dans sa dévalorisation.

Les quatre parties qui composent l'étude, subdivisées en huit chapitres, sont consacrées à l'analyse d'aspects distincts et cependant étroitement articulés les uns aux autres par les catégories conceptuelles qui sous-tendent le discours.

La première partie de l'étude, intitulé *Les années trente au Brésil*, analyse le contexte historique d'une part et la critique-littéraire de l'autre. Loin de représenter un excursus purement descriptif et introductoire, le choix de consacrer entièrement le premier chapitre à l'examen de la conjoncture particulière que le Brésil traverse à cette époque est dicté par un souci d'historicité et justifié par la nécessité de comprendre l'articulation entre réel et imaginaire. De plus, il s'agit là de mettre en lumière l'enchevêtrement de la périodisation historique et littéraire par l'observation du tournant politique de 1930 et de la façon dont il se réverbère sur l'économie et la société. Finalement, le chapitre analyse la relation particulière qui se crée entre le milieu intellectuel et le politique, alors que l'intervention des institutions de l'*Estado Novo* dans le champ culturel est directe et parfois brutale, entre censure et cooptation d'artistes et écrivains. Tous ces aspects permettent d'introduire le chapitre suivant, dont l'objet est le *Romance de 30*, les auteurs et les ouvrages qui le définissent et la représentation qu'en donne la critique dans le temps, interrogeant par cela les modes de constitution des valeurs esthétiques et littéraires propres de l'époque. En ce sens, après la révision critique de la production fictionnelle, l'analyse de la réception de l'œuvre de Rachel de Queiroz et de sa consécration au nom de son unicité/exceptionnalité permet d'introduire le discours sur les conditions spécifiques d'exercice de la littérature pour les femmes.

La deuxième partie de la thèse, spéculaire à la première, présente également une alternance contexte/texte, mais la perspective historique est abandonnée en faveur d'une approche de genre, considérant les dynamiques politiques et sociales, mais également la posture littéraire des femmes de l'époque. Le but du chapitre est d'étudier les éléments qui définissent le rôle et l'identité féminine – le vote, le travail, l'éducation, mais aussi le mariage et la maternité – afin de comprendre les représentations que les écrivaines du corpus en donnent dans leur fiction. Dans ce sens, un sous-chapitre est consacré plus spécifiquement à l'analyse des lectures féminines, notamment les revues et les manuels de et pour les femmes.

Au cours du quatrième chapitre, la question de la parole féminine dans l'espace public est abordée dans une perspective plus large. Afin de comprendre le déroulement des carrières littéraires des auteures et d'historiciser la catégorie d' « écrivaine », sont interrogées d'une part l'écriture et la littérature en tant qu'expression d'engagement politique, et de l'autre la production littéraire féminine du début du XXe siècle, en identifiant les auteures et les ouvrages qui font office de modèles/anti-modèles pour les écrivaines des décennies suivantes.

Dans la troisième partie, après avoir été découvert et situé, l'objet de la thèse est finalement défini et analysé plus directement. Au cours du cinquième chapitre, avant de présenter les noms et les titres qui figurent dans la bibliographie active de l'étude, sont analysées les catégories conceptuelles qui opèrent à la dévalorisation et à l'effacement postérieur des femmes en littérature, produisant l'absence dont le constat avait représenté la prémisse initiale de l'étude. Pour ce faire, le phénomène est d'abord étudié dans une perspective théorique générale, faisant appel aux instruments critiques élaborés par les chercheurs et les spécialistes du genre et à la production littéraire et artistique des femmes. Successivement, le chapitre présente la méthode et les sources utilisées pour dégager les noms et les ouvrages évincés de l'historiographie traditionnelle et montrer les résultats de la recherche. Avant d'illustrer le corpus, analysant individuellement le parcours de chaque auteure et ses ouvrages, le chapitre explicite aussi les critères de sélection en justifiant les exclusions.

Le sixième chapitre, entièrement consacré à la façon dont les auteures et leurs romans ont été lus et donnés à lire dans le temps, est articulé en deux moments. Tout d'abord sont analysées la critique et la réception des contemporains, ensuite les aspects plus strictement éditoriaux, deux éléments apparemment distincts, mais fonctionnels à la compréhension de la position que la production fictionnelle féminine occupe dans le discours littéraire de l'époque, sur le plan symbolique aussi bien que matériel. Si l'examen des catégories analytiques utilisées dans l'évaluation des romans du corpus complète, dans une perspective diachronique, la compréhension des processus de sous-représentation des femmes, l'analyse des questions liées à l'édition permet de discuter la place que ces écrivaines occupent dans le marché du livre de l'époque. Dans cette perspective, la compréhension du rôle des éditeurs et l'étude des couvertures et des collections est un argument qui soutient l'intégration des femmes dans les milieux littéraires et intellectuels des années trente et quarante, précédemment observée dans la thèse.

Une fois mis en place ces cadres définitoires et explicatifs, la quatrième et dernière partie déplace le champ d'analyse au niveau des représentations, suivant une articulation suggérée par la lecture même des romans du corpus. Au cours du septième chapitre sont ainsi étudiées les figurations qui proposent une déconstruction des rôles féminins traditionnels, autour de deux macrothèmes le refus du mariage et le questionnement de la maternité. Le chapitre suivant suit la même articulation, mais il est consacré à l'étude des nouvelles figurations que les romans sélectionnés véhiculent, une *pars construens* indissociable de la *pars destruens* observée précédemment. Le discours est alors organisé autour des questions fondamentales traitées dans les ouvrages, à savoir la recherche d'un espace de vie indépendant, l'émancipation par le travail et, finalement, les désirs et les corps féminins à l'épreuve de la morale contemporaine. Les aspects analysés dans la quatrième partie servent aussi à discuter la fonction spécifique du roman en tant que terrain de représentation de l'identité féminine, faisant écho aux dynamiques politiques et sociales observées au long de l'étude, dans une articulation constante entre réel et imaginaire.

Les annexes, malgré leur position complémentaire, représentent également une partie significative de l'étude. Si le tableau chronologique est simplement un outil de travail, les fiches de présentation des romans, où figurent les résumés de l'intrigue et les couvertures nécessaires à l'analyse

des aspects graphiques, présentent synthétiquement des ouvrages qui sont en grande majorité méconnus par les lecteurs et les spécialistes de la littérature brésilienne. Le *Qui est qui* en annexe présente brièvement les auteures citées au long de la thèse, sans pour autant figurer dans le corpus, ainsi que les femmes de lettres qui ne sont pas mentionnées, mais qui ont été rencontrées pendant la phase de recherche. Cette annexe a été pensée non seulement pour aider le lecteur à s'orienter, mais aussi pour témoigner de la complexité et de l'étendue de la production fictionnelle féminine de la première moitié du XXe siècle.

La définition de l'objet et de la structure de thèse projetées ici montrent la difficulté d'ordre méthodologique propre à l'étude : élaborer un procédé analytique qui puisse appréhender les différents niveaux – contexte/texte, réel/imaginaire – en considérant également leur interaction, sans toutefois réduire les écrivaines et leurs ouvrages à un ensemble indistinct.

La période considérée par l'étude représente un moment de l'histoire de la littérature brésilienne qui a fait l'objet de nombreux travaux, sur lequel il existe une bibliographie critique dont la révision est en acte. Les études consacrées au *Romance de 30* sont fondamentales pour définir et historiciser le genre roman et le rôle de l'écrivain, permettant une plus large compréhension des modèles qui informent l'écriture et la pratique littéraire de la période (Adonias Filho, 1969 ; Portella et *alii*, 1983 ; Coutinho, 2001-a ; Lafetá, 2000 ; Lins, 1967). Malgré cela, sauf rarissimes exceptions[7], les interprétations et les modèles que ces ouvrages proposent sont élaborés et pensés à partir d'un corpus exclusivement masculin, et se révèlent pour cela inaptes à l'analyse de la production fictionnelle féminine de la même période. D'autant plus que les critères de sélection même des ouvrages considérés canoniques du *Romance de 30*, prétendument neutres et esthétique-littéraires, sont à leur tour fondés sur un système de valeurs qui minore systématiquement la contribution des femmes en littérature. Ou que, isolant certaines auteures au nom de leur génialité/unicité, il empêche la normalisation de la présence féminine dans les lettres.

Sur le plan méthodologique, il a été donc nécessaire de considérer l'ensemble du discours critique de la littérature de l'époque et de reconnaître, en son sein, les catégories conceptuelles implicites qui ont produit l'oubli des femmes. La difficulté principale a été de trouver une méthode à appliquer à une génération de femmes, en l'absence de repères critiques. Dans la tentative de répondre aux questionnements initiaux, deux différents niveaux d'appréhension ont été définis : l'auteure dans son temps et l'ouvrage littéraire, tous deux pensés dans leur singularité mais aussi dans l'interaction réciproque. Les fondements théoriques et méthodologiques sur lesquels s'appuie l'étude montrent l'articulation permettant d'articuler ces différents niveaux

L'étude des carrières, de la consécration, de la reconnaissance des institutions littéraire, de la réception de la critique et du public ainsi que les aspects éditoriaux participent à ce premier niveau, permettant une analyse de l'insertion des femmes dans le milieu littéraire et intellectuel de la période. Tout comme la considération du contexte dans l'acception plus large du terme – les dynamiques sociales, les traditions, la culture qui informent l'époque dans laquelle l'auteure produit un ouvrage, afin de ne pas en trahir la pensée et d'éviter « une colonisation de l'écrit » (Chossat, 2002 : 4). Tous ces éléments sont pensés pour saisir comment s'opère la négociation de l'exercice de l'activité littéraire pour une femme, dans les discours aussi bien que dans les pratiques. Il s'agit de questions longuement analysées par les chercheurs qui s'intéressent à la place des femmes dans l'histoire littéraire et au canon

[7] On se réfère ici notamment à l'ouvrage de Luís Bueno, qui considère parmi les écrivains du *Romance de 30* non seulement Rachel de Queiroz, mais également Lucia Miguel Pereira et introduit le personnage féminin dans le discours sur la représentation de « l'autre » caractéristique de la fiction de la période (Bueno, 2006).

(Planté, 1999, 2003, 2011 ; Naudier, 2010b ; Reid, 2010, 2011 ; Pollock, 2007 ; Saint-Martin, 1990 ; De Jean, 2011 ; Mozet, 1999), mais jamais encore posées pour le Brésil des années trente et quarante, où les études se concentrent généralement sur la carrière et les romans de Rachel de Queiroz. La prise en compte du contexte historico-littéraire permet ainsi de reconnaître les éventuelles ressemblances entre les carrières des auteures, entre elles mais aussi par rapport à celles de leurs collègues hommes. Un questionnement que nous avons voulu étendre aux ouvrages, considérant les romans comme un terrain d'investigation pertinent de ces interactions.

Le deuxième niveau analytique se fonde en effet sur l'étude des représentations, dans le but de comprendre non seulement ce que ces écrivaines racontent et quelles sont les thématiques qu'elles abordent, mais également de quelle manière elles interagissent avec les modèles et les images élaborés par l'époque dans laquelle elles vivent. Il s'agit moins d'interpréter les textes et de dévoiler leur sens caché, mais plutôt de vérifier la stabilité des représentations qu'ils proposent. Dans l'étude nous considérons notamment les différentes représentations du féminin, un choix suggéré par la lecture même des romans du corpus, dans lesquels les personnages de femme sont particulièrement saillants et significatifs. Ces auteures ne parlent pas que de femmes, mais le questionnement de l'identité et du rôle social féminin représente la constante la plus marquante de leurs ouvrages, permettant ainsi de les envisager comme un corpus cohérent. Une analyse pensée pour comprendre si et de quelle manière les personnages féminins que les écrivaines créent s'affranchissent des définitions identitaires féminines stéréotypées et si elles évoluent. Si écrire peut représenter un acte militant et la page littéraire un lieu de résistance où les femmes de lettres mettent en scène des réalités impensables et surtout indicibles dans la société contemporaine, de quelle manière l'imaginaire construit par les romans du corpus interagi-t-il avec son temps ? Un questionnement qui permet de comprendre que la production fictionnelle féminine des années trente et quarante peut être considérée à la fois comme un espace de représentation des normes sociales existantes, mais aussi d'invention de figurations nouvelles qui y échappent. La pertinence d'une analyse qui considère la littérature féminine et sa réception critique et, dans le même temps, les figurations que cette littérature construit, réside dans la relative stabilité des lectures, images et catégories critiques qui y sont associées.

L'étude utilise certains outils de l'histoire et de la théorie de la littérature, mais s'autorise aussi de nombreuses incursions en dehors du domaine habituel de la matière, souvent peu soucieuse des positions hétérogènes et des différences. L'objet de la thèse permet, et même exige, un déplacement entre différentes disciplines, - sociologie et histoire -, dans la finalité de comprendre l'articulation entre imaginaire et réel. L'approche sociologique de la production littéraire féminine favorise la compréhension de la conquête de l'écriture et du rôle d'écrivain par les femmes, dans une tension entre coercition et liberté, entre continuité et rupture des modèles[8], mais une autre voie d'interrogation est nécessaire pour comprendre les représentations que leurs ouvrages proposent. Il semble donc difficile d'indiquer un auteur ou un modèle de compréhension sur lequel fonder en particulier l'analyse. L'étude présente en effet des champs analytiques distincts qui, malgré leurs interactions, ont recours à une pluralité d'instruments conceptuels. Une pluralité qui ne traduit pas l'incapacité d'opérer un choix de champ ou de méthode précise, mais plutôt la volonté de « faire le tour » de la question, de traiter un objet complexe sur lequel n'existent, dans le meilleurs des cas, que des études ponctuelles.

[8] Nous reprenons ici la réflexion de Roger Chartier sur les pratiques de lecture et d'écriture des femmes contenue dans l'introduction de l'ouvrage de Lilian de Lacerda, *Álbum de leitura*. (Chartier, 2003 : 20), mais nous référons également, sur un plan plus général, à l'analyse du champ littéraire proposée par Bourdieu (Bourdieu, 1998)

La catégorie de genre fonde l'analyse et rend cohérents les différents éléments de l'étude ; c'est elle qui informe le discours dans son ensemble et permet la constante articulation entre l'imaginaire et le réel, le matériel et le symbolique. Une catégorie « utile » (Scott, 1988) qui cause un débat loin d'être épuisé et dont l'utilisation doit être historicisée et problématisée, pour éviter sa banalisation comme synonyme de sexe ou de femmes. Pensée à l'origine pour distinguer le sexe biologique et le genre socioculturel et pour exprimer les diffractions entre corps et identité (Thébaud, 2005 : 61 ; Maruani, 2005), la catégorie de genre renvoie clairement à la culture. Un « sexe social » qui varie donc considérablement dans le temps et dans l'espace et montre que la différence des sexes est le produit d'une construction sociale et culturelle. Dans cette perspective, le recours à la catégorie de genre permet de contredire le mythe atemporel de la Femme fondé sur l'immutabilité du caractère biologique et, ainsi faisant, de démanteler l'idée que les femmes représentent un ensemble homogène par nature. Dans l'économie de la thèse, ces présupposés justifient donc les parties de l'analyse consacrées à la contextualisation historique et littéraire, conduisant finalisées à la compréhension des éléments spécifiques que la société de l'époque utilise pour différencier les hommes et les femmes, les écrivains et les écrivaines et, par conséquent, les ouvrages des uns et des autres. Et, donc, pour construire leur genre, leur identité. Ainsi, grâce au genre, alors qu'on considère les femmes comme un groupe social défini à partir du sexe biologique et de la construction socioculturelle du féminin, leur littérature peut être pensée comme constituante des phénomènes identitaires, en constante évolution car non figés par la donnée biologique, par une idéologie qui relève du naturel. Une réflexion qui est reprise longuement dans la thèse et mise à l'épreuve par l'analyse des ouvrages.

Après avoir défini l'objet, la structure de la thèse et la méthode, il reste une dernière question à expliciter. Le titre de la thèse contient l'expression « femmes écrivains », un choix qui n'est pas casuel mais prétend anticiper, en deux simples mots, le constat qui est à la base des réflexions initiales de l'étude. Dans la pratique de la littérature, comme en tout autre champ, être une femme ou un homme modifie sensiblement les possibilités et la réception.

Dans cette perspective, l'agglutination du mot « femme » à côté d' « auteur » ou d' « écrivain » sert à montrer que ces termes sont loin d'être universels, créant immédiatement une catégorie « à part » qui demande à être questionnée. Notamment si on considère que « le terme même d'écrivain, en raison de ses connotations prestigieuses, n'engage pas seulement un constat, mais une évaluation » (Heinich, 2000 : 77). L'expression « femmes écrivains » est ainsi doublement utile, car elle définit l'objet de la thèse, mais en même temps, exprime une hiérarchie qui se reflète, dans une perspective plus large, dans les valeurs qui régissent la littérature et contribuent à la mise à l'écart de l'activité littéraire féminine.

Dans le corps de la thèse, et dans cette introduction, nous optons au contraire pour les usages féminisés, utilisant indifféremment les mots « écrivaine » et « auteure ». Il ne s'agit pas d'une déclaration d'intention militante ni de la tentative de contribuer à la généralisation du néologisme. Le choix pourrait sembler naturel et évident pour qui, n'étant pas de langue maternelle française, a grandi et travaille avec des idiomes dans lesquels existe l'acception féminine - *escritora* et *autora*, *scrittrice* et *autrice*. Bien que ces mots soient parfaitement intégrés dans le langage commun, *autora* n'a certainement pas la même valeur symbolique du mot *autor*, et sans doute le terme *escritora* est chargé d'une toute autre gamme de significations que son acception masculine. Dans la rédaction de la thèse, ce qui a finalement motivé l'utilisation des mots féminisés en français a été une considération d'ordre pratique : on voulait éviter, au long des 400 pages du travail, la répétition constante du mot femme. Malgré cela, il s'agit d'une question particulièrement significative qui ne peut pas être réduite à une simple option lexicale. Bien que la féminisation des noms de métiers ait été autorisée en France par une circulaire de 1986,

l'utilisation du mot « écrivaine » peine à se généraliser et continue d'être problématique[9]. Les solutions proposées par les spécialistes du domaine différent de « femme auteur[10] » à « femme écrivain », de « femme de lettres[11] » jusqu'à « écrivaine » et « auteure », justifiées aussi par la nécessité d'historiciser la question.

Dans l'économie de cette étude, l'utilisation de l'acception féminisée « écrivaine » et « auteure » est subordonnée à une prémisse : qu'il s'agisse d'histoire littéraire, de réception critique, d'institutions littéraires ou de catégories esthétiques, écrivaine n'est jamais égal à écrivain, auteure à auteur. Ainsi, ce qui pourrait sembler une limite du français par rapport à d'autres langues dans lesquelles l'acception féminine est généralisée, représente au contraire une richesse, obligeant à peser les mots et à réfléchir à la question de la position des femmes dans le discours et la pratique littéraires.

[9] A cet égard, Naudier souligne que le mot « fait l'objet d'appropriations contrastées de la part des écrivains féminins », citant parmi celles qui le revendiquent notamment Florence Montreynaud, Benoîte Groult, Annie Ernaux et Maryse Wolinski (Naudier, 2010(b): 5).

[10] L'expression femme auteur a une spécificité dans l'histoire du statut littéraire féminin. Utilisée par Mme de Genlis comme titre pour une nouvelle dont la protagoniste réfléchit à sa condition de femme qui écrit et publie, est largement utilisée dans les études plus récentes consacrées à la production littéraire féminine. Christine Planté utilise par exemple « femme auteur » pour montrer que, dans la France du XIXe siècle, plus qu'une réalité, la femme auteur est un personnage : « un type où s'investissent les idéologies du XIXe siècle qui l'a inventé » (Planté, 1989 : 13). Martine Reid adopte également « femme auteure » dans son ouvrage *Femmes en Littérature* (Reid, 2010), comme le font également Nathalie Heinich (Heinich, 1996) et Joan De Jean (De Jean, 2011).

[11] Lasserre affirme opter pour « femme de lettres » plutôt que « écrivaine » pour souligner que la personne qui exerce une activité littéraire ne peut pas être réduite à la seule pratique de l'écriture, comme l'histoire littéraire n'est pas limitée à « l'unique relation des œuvres ou des écrivain-e-s » (Lasserre, 2009 : 40).

Première partie – Les années trente au Brésil

Premier chapitre : L'ouverture d'une nouvelle ère

1.1 Le tournant politique de 1930

La décennie 1930 représente un moment fondamental pour la culture et la société brésilienne : après la révolution moderniste de 1922, entre nationalisme et régionalisme, l'intelligentsia du pays - écrivains en tête - s'interroge sur une spécificité brésilienne et recherche une littérature qui puisse devenir instrument de dénonciation et description du réel. En 1930, l'héritage moderniste est toujours vivant et bien assimilé et « […] o direito permanente à pesquisa estética; à atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional »[12], - pour citer les mots de Mário de Andrade - sont devenus des instances propres au processus culturel national. Il s'agit maintenant d'actualiser cette *pesquisa estética*, en renouvelant ainsi sa capacité créatrice. A ce moment crucial pour la culture comme pour la politique au Brésil, le texte littéraire, et notamment le roman en tant que partie intégrante du discours social, devient un medium privilégié de construction de la conscience nationale. En analysant la question dans une perspective plus large, il est possible d'affirmer que, entre les années vingt et trente, la complexité de la situation historique nationale et internationale et les changements que celle-ci entraîne, parfois d'une façon violente, confrontent les intellectuels et les écrivains à une réalité qui exige d'être racontée et analysée.

Dans cette perspective, le texte littéraire développe une dialectique essentielle avec le contexte social, politique et économique, créant une conjoncture dans laquelle les catégories d'analyse de la production culturelle nécessitent une contextualisation précise. Comment comprendre la production littéraire brésilienne dans la première décennie 1930, le caractère inédit qu'elle représente et qu'elle se charge d'incarner, sa volonté de rupture avec le passé, sans tenir compte des changements significatifs vécus par le pays sur le plan politique et économique ? Comment analyser cette volonté de raconter le pays et sa réalité, qu'expriment les écrivains à ce moment, sans souligner les bouleversements que l'État brésilien connaît dans sa structure profonde ?

La fin d'une époque : de la *República Velha* à la dictature

L'idée d'une révolution imminente, d'un profond bouleversement politique, social et économique circule largement au Brésil entre les décennies 1920 et 1930. Les voix qui critiquent un système politique dominé par les oligarchies deviennent de plus en plus nombreuses. Les élites traditionnelles sont jugées inaptes à gouverner un pays qui traverse une phase d'urbanisation et d'industrialisation rapide. Les premiers signes du mécontentement qui régnait dans différents secteurs de la société civile s'étaient déjà manifestés en 1922 et 1924, quand différents groupes de militaires

[12] Citation de la conférence *O Movimento Modernista* de 1942, reprise par Alfredo Bosi dans son analyse du roman en 1930. (Bosi, 2002 : 383)

avaient manifesté leur opposition au gouvernent fédéral ; et encore en 1925 et 1927, quand les factions rebelles des forces armées, connues sous le nom de *Coluna Prestes*, avaient parcouru le pays, tentant de déclencher une révolution populaire. Parallèlement, l'inquiétude avait gagné la société civile et dans les grandes villes du pays grèves et manifestations augmentaient en fréquence et en importance. Tous ces événements contribuaient à diffuser auprès des élites la peur d'une révolution de masse de matrice communiste. Dans ce contexte, la crise économique de 1929 qui entraîne une chute du prix du café, affectant l'oligarchie composée en grande partie de ses producteurs, aggrave ultérieurement la situation. En 1930, l'idée de l'imminence d'un profond changement politique est reprise par les medias et intégrée dans le langage publicitaire. C'est ainsi qu'en 1932, une campagne de promotion de la margarine reprend dans un slogan la peur d'une révolution : « Revolução ! Precavenha-se fazendo suas compas da Margarina Elza ! » (Cohen, 2012 : 18).

Après les élections présidentielles de 1930, les équilibres qui régulent l'État brésilien montrent leur fragilité : pour la première fois depuis la proclamation de la République, Júlio Prestes, le candidat élu, se trouve dans impossibilité d'assumer la présidence à cause de la destitution *manu militari* du gouvernement précédent, présidé par Washington Luís. Bien que la lutte pour la succession présidentielle ait représenté une constante dans l'histoire récente du pays, l'événement est inédit. Il symbolise d'un côté la gravité de la crise des institutions démocratiques et de l'autre la profonde fracture existante entre les différents états de la fédération. Les partis républicains de Minas Gerais et de São Paulo qui, dès la fin de l'empire, avaient profondément influencé le processus électoral voient maintenant leur prédominance menacée.

Dans ce contexte, le *coronelismo*, système de pouvoir parallèle et subjacent dirigé par les chefs politiques du nord-est du pays, continue à jouer un rôle significatif dans la balance électorale, bien que son autorité commence progressivement à diminuer. A ce moment, la principale opposition à l'élection de Júlio Prestes, qui est soutenu par le président sortant Washington Luís, est représentée par les leaders politiques du sud du pays, notamment les riches Minas Gerais et Rio Grande do Sul. Ces États s'opposent à un président originaire de São Paulo qui exprime les intérêts de l'oligarchie pauliste. Quand le verdict des urnes indique la défaite de Getúlio Vargas, candidat de l'opposition et président du Rio Grande do Sul, les protestations et les réclamations contre les fraudes électorales se multiplient. Cependant, dans un premier temps, les opposants de Júlio Prestes se montrent incapables de trouver la cohésion nécessaire au déclenchement d'une vraie révolte (Skidmore, 2000 : 23). Il faut attendre le mois de juillet 1930, quand le *casus belli* se concrétise par l'assassinat de João Pessoa, ex candidat à la vice-présidence de l'opposition, par un membre d'un groupe politique proche de Washington Luís. Bien que les causes de cet acte mêlent les motivations publiques et privées, la presse contribue à en faire un cas politique et transforme João Pessoa en un vrai martyr de la révolution (Fausto, 2000 : 323). L'émotion provoquée par l'événement agit à ce moment comme un élément de cohésion pour les opposants qui commencent à s'organiser. Alors que les rangs militaires se mobilisent, depuis le Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas exhorte le peuple « para readquirir a liberdade, para restaurar a pureza do regime republicano e para a reconstrução nacional » (Vargas *apud* Skidmore, 2000 : 23). Pour le gouvernement de Washington Luís, déjà affaibli par la mobilisation croissante de ses opposants qui, armés et organisés, marchaient sur Rio depuis différents points du pays, la perte du soutien de l'élite militaire carioca se révèle fatale. La situation se précipite à la fin du mois d'octobre 1930, quand les généraux de Rio destituent le gouvernement en justifiant leurs actes par la menace d'une révolution imminente. Après une courte période pendant laquelle le pays est gouverné par une junte militaire, le pouvoir est remis au chef du mouvement d'opposition, Getúlio Vergas.

L'ascension au pouvoir de Getúlio Vargas inaugure « l'ère de Vargas » qui dure quinze ans et connaît trois phases distinctes : le gouvernement provisoire de 1930 à 1934, le gouvernement constitutionnel de 1934 à 1937 et la dernière phase, entre 1937 et 1945, qu'il serait possible de définir comme « autoritarismo corporativista » (Diniz, 1996 : 86). Une ère perçue comme nouvelle et qui détermine la fin des institutions démocratiques créées en 1890, mettant un terme à la crise d'une *República Velha* qui agonisait à cause des divisions internes et de la conjoncture économique internationale.

Les premiers actes du nouveau gouvernement donnent un aperçu du projet centralisateur et autoritaire qui caractérise la politique *getulista* des années suivantes. La fermeture des assemblées législatives des états, la dissolution des partis politiques et la substitution de la charge de président des états par des *interventores* fédéraux, gouverneurs nommés par le pouvoir central, inaugurent le changement de pouvoir. Toutes ces mesures contribuent à créer un profond mécontentement dans les administrations locales. Entre 1931 et 1932, un nouveau climat d'instabilité s'installe dans le pays. L'épisode qui illustre le mieux les tensions de la décennie 1930 et le bouleversement des équilibres caractéristiques du vieil ordre, est représenté par la *Revolução Constitutionalista*, qui éclate en juillet 1932 dans la ville de São Paulo. C'est notamment la participation de la classe moyenne urbaine et celle des organisations étudiantes qui donnent une grande ampleur à cette révolte qui concrétisait les tentatives de conspiration menées par les politiciens de différents états et par certains secteurs de l'armée. Les élites urbaines ne rejoignirent la cause qu'occasionnellement. Du point de vue politique, la révolution de São Paulo représente l'alliance inédite, sous le nom de *Frente Única*, entre le *Partido Republicano Paulista* et le *Partido Democrático* dont les positions s'opposaient traditionnellement. La *Frente Única* réclamait principalement la convocation immédiate d'une assemblée constituante, le retour à la légalité et à une autonomie politique avec les mots d'ordre « Constituição é Ordem e Justiça » (Cohen, 2012 : 20). Du point de vue militaire, les insurgés pouvaient compter sur un grand nombre de volontaires et espéraient recevoir des renforts du Minais Gerais et du Rio Grande do Sul. Après le début de la révolte en juillet, le gouvernement réussit rapidement à isoler São Paulo, évitant que des factions de l'armée des états voisins se joignent au soulèvement, et limita ainsi les représailles sur le territoire pauliste. Sans l'aide espérée des militaires et des volontaires du Minas Gerais et du Rio Grande do Sul, après un siège de deux mois, un bombardement et plus de 600 victimes, la révolte fut réprimée et ses chefs politiques et militaires arrêtés ou exilés. Malgré la défaite et le lourd bilan de la répression, la convocation des élections pour l'assemblée constituante faite par Vargas, est à ce moment saluée par l'opinion publique de São Paulo comme la reconnaissance de ses revendications.

Les forces qui animent la révolte de 1930 sont très hétérogènes et composites, mais il est toutefois possible de distinguer deux positions prédominantes : d'un côté les constitutionalistes, attentifs aux libertés civiles et promoteurs d'une réforme électorale, de l'autre, les nationalistes qui préconisaient l'adoption de formes de gouvernement non démocratiques. Les *tenentes* représentaient la voix la plus significative de cette tendance, bien que la physionomie du mouvement soit parfois contradictoire. A ce propos, certains auteurs soulignent le caractère antidémocratique de l'organisation, en raison de ses critiques de la démocratie représentative et du suffrage universel (Saes, 1996 : 489). Le caractère antilibéral de ce mouvement réformiste est également souligné par Werneck Sodré, notamment à cause de ses positions anti-ouvrières (Sodré *apud* Saes, 1996 : 489).

Sur un plan plus général, la révolution de São Paulo de 1932 se présente aussi comme une tentative de la bourgeoisie des producteurs de café de restaurer son hégémonie politique par la force (Saes, 1996 : 460), bien que ses dirigeants aient masqué ce caractère conservateur en faisant appel au peuple et au régionalisme.

Du point de vue symbolique, il paraît important de souligner que, dans la dialectique adoptée par les mouvements constitutionnalistes de São Paulo, l'identité et la spécificité de l'état décrit comme le « berço da nação » et le centre dynamique et moderne du pays, sont utilisées pour la création d'une mythologie régionale. Une identité qui se construit en opposition directe avec d'un côté l'autoritarisme du gouvernement central basé à Rio de Janeiro et considéré comme illégitime, et de l'autre, l'immobilisme des états du nord-est du pays dominés par le système du *coronelismo*. Dans cette perspective, l'emploi massif de militaires provenant des états du nord et du nord-est du pays[13] et la campagne que les gouverneurs de ces régions nommés par Vargas mènent dans le but d'engager des volontaires pour l'expédition, se montre particulièrement intéressante dans l'analyse de la dialectique et de l'imaginaire national de l'époque. Dans la presse et dans les discours des politiciens des états de la fédération brésilienne, et notamment ceux du nord du pays, celle qui est pour les *paulistas* une révolution constitutionnaliste est décrite au contraire comme une trahison antipatriotique. Ainsi, l'idée d'une « onda de anarquia que tenta aniquilar o país » (Lopes, 2012 : 24) est diffusée par la rhétorique du gouvernement Vargas et utilisée pour mobiliser l'opinion publique contre la ville de São Paulo, décrite comme le centre de la corruption des vieilles oligarchies. A partir de ces considérations, la révolte pauliste peut être lue comme un épisode central du processus politique brésilien de la décennie 1930. Cet événement est chargé de significations multiples : guerre civile, opposition entre nord et sud, modernité et conservatisme.

Du point de vue politique, bien que la défaite militaire de São Paulo fût complète, les promesses faites par Vargas de fixer les élections pour la Constituante en 1933 furent considérées comme une victoire partielle par les insurgés. La constitution, finalement rédigée par l'Assemblée en 1934, peut être considérée « um produto híbrido » (Skidmore, 2000 : 39), qui conserve une partie de la précédente structure républicaine mais introduit en même temps de véritables garanties d'un processus électoral équitable. La charte établissait également la création du *Tribunal Eleitoral*, institution fédérale qui avait pour fonction de veiller sur les élections et le vote secret. Le cadre dessiné par la nouvelle constitution était celui d'un état libéral et moderne mais qui, en même temps, possédait de plus amples pouvoirs de contrôle et de décision dans la sphère économique et sociale. Cette vision ne correspondait pas au projet de Vargas qui se déclara immédiatement insatisfait du texte.

En 1936, quoique les tendances autoritaires de la politique *getulista* fussent de plus en plus évidentes et le climat politique instable à cause de la répression et de la censure, le débat se préparait pour les élections présidentielles qui devaient se tenir en janvier 1938. Alors que le président en fonction était dans l'impossibilité de candidater pour un deuxième mandat, suivant en cela la décision de l'Assemblée Constituante, l'incertitude sur le possible résultat du scrutin était profonde. Avec Armando de Sales de Oliveira, gouverneur de São Paulo et représentant de l'aile constitutionnaliste libérale, l'autre candidat principal aux élections présidentielles était José Américo de Almeida, auteur du roman *A Bagaceira*, l'un des textes le plus représentatifs du *romance de 30*. Sa candidature, au-delà de montrer l'imbrication des sphères politique et intellectuelle, peut être lue comme un exemple de cet idéal d'engagement matériel et symbolique, qui caractérise le processus culturel brésilien du moment. Bien qu'il n'ait jamais reçu officiellement le *placet* de Vargas qui ne lui manifesta aucun soutien, José Américo de Almeida était considéré comme le candidat du gouvernement, porte-parole d'une politique

[13] Dans son analyse de la contribution des forces armées du Nord et du Nordeste du pays à la répression du *levante* constitutionnaliste de São Paulo, Raimundo Hélio Lopes rappelle que presque la moitié du contingent militaire était constitué par des militaires provenant de ces régions. (Lopes, 2012 : 23-24). Dans son analyse, l'auteur souligne aussi que les bataillons en provenance du Nord et du Nordeste étaient formés par un nombre important de *retirantes*, en raison aussi de la grave sécheresse qui touchait le *sertão* à cette époque. Un nombre important de fonctionnaires publics, encouragés à s'engager comme volontaires par les *interventores,* participèrent également à l'expédition.

qui espérait convaincre la classe moyenne. Un autre candidat de poids à la présidentielle était Plínio Salgado, le fondateur de l'*Ação Integralista Brasileira*. Cette organisation politique d'inspiration fasciste, soutenue par un efficace système de propagande et appuyée par une milice armée, catalysait les votes des nationalistes antilibéraux.

A partir de 1935, le discours politique connaît une radicalisation progressive et la situation apparaît de plus en plus exacerbée, alors que la peur d'un soulèvement des masses est propagée par le gouvernement et les médias. Bien que le front populaire de gauche de l'*Aliança Nacional Libertadora* s'agrandisse progressivement, en raison de la spécificité de la situation sociale et politique du Brésil, il est possible d'affirmer que le danger d'une révolution de masse menée par les communistes était à ce moment-là pratiquement nul. Pourtant, Vargas utilisait largement ce *medo* pour légitimer les mesures autoritaires et justifier les lois spéciales adoptées par son gouvernement, telles que la *Lei de Segurança Nacional* de 1935[14]. L'un des résultats de ces mesures exceptionnelles fut la fermeture de l'*Aliança* pendant une période de six mois après que son président, Luís Carlos Prestes, qui avait été le leader de la *Coluna* homonyme, avait prononcé un discours incitant à la création d'un gouvernement révolutionnaire et populaire contre l'autoritarisme d'inspiration fasciste de Vargas. Dans ce contexte, une révolte organisée par les militaires de l'*Aliança* dans la ville de Natal fournit une justification ultérieure pour augmenter les pouvoirs du président et réaliser un virage autoritaire afin de réprimer violemment les mouvements de gauche et tous les opposants au gouvernement.

La division des forces politiques et l'indécision des représentants du centre, ainsi que les pouvoirs exceptionnels que le congrès avait attribué à Vargas pour faire face au mécontentement populaire croissant concourent à favoriser le coup d'état de 1937. Dans ce contexte, la découverte du « Plano Cohen », une série de documents qui contenaient le plan d'une offensive communiste, documents faux mais présentés par la presse comme vrais, donna à Vargas le prétexte idéal pour obtenir du congrès la suspension des droits constitutionnels et la déclaration de l'état de guerre[15]. Le 10 novembre, sur ordre du Président, la police militaire commandée par le général Góes Monteiro ferma le congrès. Le même jour, à l'occasion d'un discours à la radio, Vargas affirmait avoir agi ainsi pour protéger l'unité de la patrie et annonçait le commencement d'une ère nouvelle, marquée par une charte constitutionnelle d'inspiration autoritaire et centraliste. Fort de l'appui des forces armées et, dans une moindre mesure, des *fazendeiros* de café, Vargas signe la fin de l'expérience démocratique. En décembre 1937, il décrète la dissolution de tous les partis politiques du pays, à commencer par *l'Ação Integralista Brasileira,* qui croyait être jusqu'alors dépositaire de la nouvelle ligne politique autoritaire. De même, Vargas centralise à son profit le pouvoir exécutif et le pouvoir législatif par l'abolition du congrès et réduit fortement l'autonomie des administrations locales par l'abolition des entités municipales.

Le coup d'état de 1937 marque le début de l'*Estado Novo*, une phase autoritaire qui a duré jusqu'en 1945 et qui représente le déclin définitif des systèmes de pouvoir qui caractérisaient l'État

---

[14] Promulguée en avril, cette loi créa une législation spéciale et plus rigoureuse, pour les crimes contre la sécurité de l'État, diminuant dans les faits les garanties du système processuel. Une analyse détaillée des mesures adoptées par le gouvernement pendant la décennie 1930 se trouve dans l'article *Anos de Incerteza (1930 - 1937) : Lei de Segurança Nacional* publié sur le site de la Fundação Getúlio Vargas, disponible en ligne à l'adresse: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/LeiSegurancaNacional, [consulté le 25/07/2013].

[15] A ce propos, Fausto souligne le rôle des *integralistas* dans l'élaboration du faux plan de coup d'état, connu comme *Plano Cohen*, dont la finalité était de montrer que le pays courait le danger d'une insurrection communiste. La divulgation par la presse de ce faux document présenté comme un plan authentique de projet de coup d'état par l'*Internacional Comunista* eut pour effets immédiats la proclamation de l'état de guerre et la suspension des garanties constitutionnelles. (Fausto, 2000 : 365)

brésilien pendant l'expérience de la *República Velha*. Commence ainsi une période dictatoriale qui change radicalement la physionomie politique, sociale et culturelle du pays.

La « Revolução de 30 », quelle révolution ?

Dans leur ensemble, les événements de la décennie 1930 assument dans le processus historique brésilien la valeur d'un *terminus post quem* fondamental. Laissant définitivement derrière lui le passé colonial et impérial, héritage d'une phase révolue, ainsi que la courte expérience républicaine marquée par les intérêts des oligarchies, le Brésil change profondément. Il devient un pays *moderno* ou, du moins, se représente comme tel. Alors que, dès le début de la décennie précédente, le culte de la modernité et la condamnation de tout passéisme avaient été anticipés par l'avant-garde artistique et littéraire, c'est à ce moment-là que la structure politique, sociale et urbaine de la nation subit des changements significatifs et acquiert la physionomie qui la caractérise encore aujourd'hui. En quelques mots, il serait possible d'affirmer que c'est pendant les années trente que le pays commence à jeter concrètement les bases de ce qu'il est devenu aujourd'hui. Industrialisation, urbanisation, centralisation de l'État et règlementation du statut des travailleurs sont les mots-clés nécessaires à la compréhension de ce processus et de son évolution.

L'idée d'une modification dans la structure du pays est confirmée par les dénominations communément utilisées par l'historiographie pour désigner les événements de la décennie : si la phase républicaine qui se conclut en 1930 est *velha* et finit sous les coups d'une *revolução*, l'État de Vargas se veut incontestablement *novo*. La dichotomie vieux/nouveau se prête à une interprétation moins controversée alors que l'usage du mot *revolução*, avec ses significations multiples mérite une réflexion plus ample. Dans la perspective d'un discours sur le processus culturel de la décennie, une analyse de la valeur sémantique du mot « révolution » semble fondamentale pour comprendre de quelle manière, au fil des années, le terme opère dans l'imaginaire du pays et contribue à la construction de son identité. Utilisée par la rhétorique politique, diffusée par la presse et même banalisée par le langage publicitaire, l'idée d'une révolution en marche circule largement en 1930. Déjà dans la décennie précédente, le mot était entré à part entière dans le discours politique national. A ce propos, il convient de rappeler que Juarez Távora, dans son essai publié en 1927 et intitulé *A guisa de depoimento sobre a revolução brasileira de 1924*, avait qualifié de révolution la révolte *tenentista* de la ville de São Paulo. Mais quel type de révolution est celle de 1930 ? Quelles forces la génèrent ?

La définition du mot révolution donné par le *Dicionário de política* de Norberto Bobbio suggère une première réflexion. Si la révolution représente : « a tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico-constitucional e na esfera socioeconômica » (Bobbio, 1998 : 1121), deux *distinguo* sont nécessaires. Pour la différencier de la révolte, de la rébellion et du coup d'état, la révolution doit avoir une répercussion dans la totalité du territoire national et ne doit pas se configurer comme une simple substitution du sommet de la hiérarchie politique sans qu'un changement significatif du cadre institutionnel, économique et social du pays ne se produise. Dans le cas d'un processus révolutionnaire déclenché par un coup d'état réformiste, définition qui semble correspondre le mieux aux événements de 1930, la participation populaire ne peut être qualifiée « de masse » et reste limitée. De même, la durée de la lutte est courte et la violence nécessaire à son aboutissement relativement contenue (Bobbio, 1998 : 1122). Si ces considérations gardent un caractère général, elles se révèlent cependant très utiles pour introduire l'analyse de la *Revolução de 30* et des forces qui l'animent.

Dans la lecture qu'en donne communément l'historiographie, le changement politique de 1930, qu'il soit ou non appelé révolution, est présenté comme le résultat d'un choc entre les anciennes élites et la nouvelle classe moyenne qui allait se former dans les villes en pleine croissance. Dans cette perspective, les populations urbaines qui réclament un changement dans le système électoral, à l'époque encore l'expression de l'oligarchie, représentent une caisse de résonance formidable pour les aspirations révolutionnaires qui ont commencé à se manifester au cours de la décennie précédente. Au delà des classes urbaines, les propriétaires des plantations de café forment un autre groupe favorable à un changement politique, en raison de la dégradation progressive de leurs marges de bénéfice causée par la chute du prix du café de presque la moitié. A ces facteurs s'ajoute aussi le mécontentement engendré par les taxes imposées par le gouvernement et par le refus de ce dernier d'offrir des crédits aux producteurs pour faire face aux oscillations du marché. Si la plupart des historiens reconnaissent tous ces éléments comme fondamentaux dans la formation du mouvement de 1930, certaines analyses toutefois diffèrent considérablement dans l'interprétation de la *Revolução de 30* et des forces sociales qui définissent la structure de pouvoir qui en résulte. Le débat historiographique semble notamment se focaliser sur l'analyse de la portée du processus révolutionnaire en termes de continuité ou de rupture, de « permanência ou mudança » (Diniz, 1996 : 87). D'un côté les analyses qui reconnaissent la survie du système de domination qui caractérisait la phase républicaine après 1930 et qui parlent d'un processus réformateur et modernisateur de type conservateur, incapable donc de produire des changements profonds et partagés dans la structure sociale et économique préexistante. De l'autre côté, à partir d'une évaluation différente du facteur politico-économique de la décennie, se situent des lectures qui reconnaissent la valeur de césure des faits de 1930 dans le passage d'une société latifundiaire et agricole à une société urbaine et industrielle. Si un état des lieux détaillé et exhaustif du débat présent dans l'historiographie autour de la *Revolução de 30* représentait un long excursus qui déborderait du cadre d'une analyse de la production littéraire de la décennie, un rappel des possibilités interprétatives suggérées par les historiens les plus représentatifs semble pleinement justifié. Non seulement il contribue à dessiner avec une plus grande précision le contexte politique, économique et social dans lequel s'insère l'objet analysé, mais les différentes lectures auxquelles se prêtent les faits de 1930 représentent également un symptôme de leur complexité. Une complexité qui semble dériver de la conscience d'être témoins d'une ère nouvelle que les contemporains expriment dans leur littérature.

Dans le débat autour de la valeur de rupture ou de continuité avec le passé des événements de 1930 s'insère idéalement la réflexion sur l'usage du mot révolution.

Dans son essai sur l'époque, dans lequel il se penche sur l'utilisation du terme, à son avis justifié par les profonds changements que la structure politique brésilienne connaît dans les décennies suivantes, Thomas Skidmore problématise aussi la contribution de la classe moyenne dans les événements de 1930. L'auteur parle d'une « Revolução de Elite » :

> A mudança da liderança política, resultante da ascensão de Vargas à presidência, tornou-se conhecida como Revolução de 30. Os acontecimentos posteriores confirmaram a precisão da denominação, pelo menos na esfera política. Na década e meia depois de Vargas ter assumido o poder, praticamente todas as características do sistema político e da estrutura administrativa foram objeto do zelo reformista. (Skidmore, 2000 : 25)

Une révolution « réformiste » donc, aux conséquences plus politiques que sociales et économiques dans son immédiat, qui s'insère dans l'histoire de la lutte entre les oligarchies qu'avait caractérisé le processus politique brésilien depuis la proclamation de l'indépendance, plus d'un siècle auparavant. Le fait qui, selon l'auteur, permet de distinguer le processus révolutionnaire de 1930 des

rébellions précédentes serait qu'à ce moment la nécessité d'une révision profonde de l'État était partagée au point de rendre possible la disparition de la structure républicaine. Si le besoin d'un changement est omniprésent dans le discours politique brésilien, Skidmore souligne pourtant l'hétérogénéité des forces en présence. Les acteurs principaux de la révolution représentent en effet deux factions différentes et traditionnellement opposées, la constitutionnaliste libérale et la nationaliste aux tendances antidémocratiques.

L'hétérogénéité et la conflictualité interne aux forces qui l'animent caractérisent la *Revolução de 30* et représenteraient les causes principales de la portée révolutionnaire limitée des événements de 1930 (Saes, 1996 : 458). Produite par un assemblage complexe de forces, la « révolution » peine à se transformer en un mouvement démocratique capable d'imprimer à la structure de pouvoir des transformations profondes et partagées par la société civile. Dans cette perspective, le courant bourgeois représente l'apport le plus significatif au processus révolutionnaire, bien que la contribution des travailleurs urbains et des forces armées qui convergent dans le mouvement *tenentista* soit aussi significative. Le mouvement de 1930 présente donc une physionomie multiple, incertaine dans sa vocation entre une vision plus progressiste au caractère populaire, une plus conservatrice et bourgeoise et une troisième réformiste et autoritaire, incarnée par les militaires. Ces différences idéologiques semblent pourtant disparaître en 1930, quand la crise politique parvient à souder les intérêts de la classe moyenne. Elle trouve son expression dans le parti de l'*Aliança Liberal* et donne son appui au mouvement *tenentista*. Dans les années immédiatement postérieures à la *Revolução*, les différences refont cependant surface et les forces qui avaient contribué à l'aboutissement du processus révolutionnaire se voient à nouveau confrontées. Ainsi, le dialogue de plus en plus polarisé et la radicalisation croissante du champ politique préparent le contexte idéal au virage autoritaire de Vargas et à l'instauration de l'*Estado Novo* en 1937.

La cause de cette polarisation et de la fragilisation des revendications révolutionnaires qui s'ensuit après 1930, réside non seulement dans l'hétérogénéité des forces de la coalition, mais aussi dans les divisions internes à la classe moyenne qui se montre à ce moment fragmentée dans ses tendances politiques et idéologiques. Dès le début du XIXe siècle, cette classe en voie d'affirmation dans l'État républicain exprime différentes positions politiques. Dans son analyse de la conjoncture politique qui contribue à la création de l'*Estado Novo*, Décio Saes approfondit le rôle joué par cette fracture dans la répercussion limitée du processus révolutionnaire de 1930. D'un côté se trouve la classe moyenne dite supérieure, formée par les professions libérales, les fonctionnaires de l'administration publique et privée, les employés de banque et du secteur commercial qui soutiennent la bourgeoisie commerciale et son discours libéral. De l'autre côté, sur des positions opposées et plus proches de la cause prolétaire, la classe moyenne dite inférieure, composée par les petits fonctionnaires et les employés frustrés par les stratégies économiques qui favorisent les exportations, au détriment de l'importation de produits industrialisés pour la consommation interne (Saes, 1996 : 454-455). Cette petite bourgeoisie devient rapidement l'une des principales forces d'opposition à la politique de l'État dirigée par l'oligarchie des producteurs de café. Avant les événements de 1930, les tensions qui caractérisent l'expansion de cette « classe nouvelle » s'étaient déjà manifestées dans les nombreux mouvements de protestation[16] qui caractérisent le début du siècle. A partir de l'analyse du rôle de la classe moyenne, les travaux de Boris Fausto représentent une lecture qui s'insère de façon significative dans le débat autour de la portée du processus révolutionnaire de 1930. Dans son essai *A Revoluçao de 30*, publié en 1960, Fausto reprend les principales interprétations qui circulaient sur le sujet pour articuler son analyse. Il dialogue notamment

[16] A ce propos, Saes rappelle notamment l'importance des mouvements contre le vaccin obligatoire de 1904 et les protestations contre l'augmentation des prix des années 1912-1913 (Saes, 1996 : 454).

avec la thèse de Virgínio Santa Rosa qui, dans son essai intitulé *O sentido do Tenentismo* de 1933, reconnaît dans les revendications des *tenentes* une expression de la classe moyenne. Selon cette analyse, la bourgeoisie en pleine ascension est également une promotrice de la réforme du système latifundiaire. Fausto questionne également la lecture de Nelson Werneck Sodré qui, à partir de l'analyse de la structure de la société brésilienne, divisée entre la bourgeoisie urbaine et industrielle d'un côté et les oligarchies agricoles exploitant des relations de pouvoir archaïques d'inspiration féodale, de l'autre, souligne le caractère bourgeois du processus révolutionnaire. L'apport fondamental de la classe moyenne dans les événements de 1930 est également souligné par Alberto Guerreiro Ramos dans *Mito e verdade da revolução brasileira* (1963), une autre référence historiographique significative sur l'époque. Dans une perspective qui nie le caractère progressiste de la bourgeoisie nationale, Fausto prétend ramener à sa juste valeur le rôle de cette classe dans la *Revoluçao de 30* qu'il décrit plutôt comme un conflit intra-oligarchique[17]. A ce propos, il est intéressant de souligner que cette interprétation circulait déjà en 1930, avant même le début de la révolution. Dans le manifeste publié en 1930, Luís Carlos Prestes critique durement la coalition révolutionnaire et son caractère de lutte intestine contre le groupe dominant :

> A revolução brasileira não pode ser feita com o programa anódino da Aliança Liberal. Uma simples mudança de homens, um voto secreto, promessas de liberdade eleitoral, de honestidade administrativa, de respeito à Constituição e moeda estável e outras panacéias, nada resolvem, nem podem de maneira alguma interessar à grande maioria da nossa população, sem o apoio da qual qualquer revolução que se faça terá o caráter de uma simples luta entre as oligarquias dominantes. (Prestes *apud* Ascenção, 1982 : 311)[18]

Dans ses lectures successives, à partir de l'idée d'un conflit intra-oligarchique, Fausto reprend le débat autour de la portée du processus révolutionnaire. Bien qu'il maintienne la dénomination « revolução » (Fausto, 2000 : 325), l'auteur souligne les éléments de continuité qui émergent dans l'analyse des facteurs sociaux après 1930. Selon lui, il est nécessaire de réduire l'impact de la nouvelle classe moyenne et de considérer comme simpliste toute interprétation qui reconnaisse cette dernière comme le moteur principal de la révolution. L'argumentation principale de Fausto, qui se base plus sur une analyse du contexte social que sur des éléments économiques, est motivée par l'excessive hétérogénéité et le manque de cohésion interne de la bourgeoisie industrielle - et de la classe moyenne en générale - à ce moment de l'histoire brésilienne. Si ce groupe en voie d'affirmation se définit par une opposition directe aux oligarchies agraires ainsi que par le culte technocratique du travail, il est encore en train de se structurer. Dans cette perspective, la capacité à exprimer une position politique et idéologique univoque manque à la classe moyenne. Elle serait incapable d'endosser le rôle hégémonique que la « burguesia cafeeira » était progressivement en train de perdre à cause de la difficile conjoncture internationale et de la mutation des équilibres internes. Le résultat de cette conjoncture est le profond vide de pouvoir qui caractérise la période. Il représente donc la condition idéale pour la réalisation du virage autocratique de Vargas en 1937 et favorise le maintien du système dictatorial de l'*Estado Novo*.

---

[17] Au delà de l'ouvrage *A Revolução de 30*, l'entretien donné par Fausto sur l'argument représente un matériel très utile pour mieux comprendre la vision de l'historien. L'entretien, divisé en 5 parties, est accessible sur le site de la Fundação Getúlio Vargas à l'adresse http://cpdoc.fgv.br/revolucao1930/ecos [consulté le 16/07/2014]. Également utile pour comprendre la position de Fausto à l'époque de la publication de son ouvrage par rapport aux autres lectures historiographiques des faits de 1930 l'article "Ecos da revolução : entrevistas" disponible à la même adresse. Le Centro de Pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil présente aussi un dossier d'analyse très complet intitulé "80 anos da revolução de 1930", consultable en ligne à l'adresse http://cpdoc.fgv.br/revolucao1930

[18] Le manifeste de Prestes cité ici dans la lecture qu'en donne Ascenção est publié en ligne dans son intégralité sur de nombreux sites.

Sans nier en aucun cas la valeur de « corte »[19] représenté par la *Revolução de 30*, et le fait qu'elle inaugure un nouveau cours de l'histoire brésilienne, la lecture de Fausto souligne plutôt les éléments de continuité présents dans la période postrévolutionnaire. A partir de 1930, le changement des pouvoirs se serait ainsi réalisé au Brésil sans chocs ni grandes ruptures :

> Cairam os quadros oligárquicos tradicionais […]. Subiram os militares, os técnicos diplomados, os jovens políticos e, um pouco mais tarde, os industriais. Muitos, a começar pelo próprio Getúlio, já tinham começado uma carreira vitoriosa, no interior da antiga ordem. (Fausto, 2000 : 327)

Si les événements de 1930 menèrent à la disparition de la structure républicaine qui avait résulté des changements politiques de la fin du XIXe siècle, il est important de rappeler, comme le fait Fausto, que du point de vue plus général, le Brésil se présente encore comme un pays à l'économie essentiellement agricole.

Sur la portée effective de la « Revolução de 1930 », sur le maintien d'une certaine influence des groupes dominants pendant la première ère Vargas existe une vaste bibliographie, des analyses différentes et des interprétations parfois controversées.

Mais, au-delà de ces considérations, il convient de rappeler que l'historiographie semble reconnaître de façon presque unanime la valeur symbolique que la *Revolução de 30* revêt dans le processus politique, culturel et social du Brésil du début du XIXe siècle. Une valeur qui se fonde sur l'idée de changement, sur la tension entre vieux et nouveau, entre rupture et continuité, entre localisme et centralisme.

Dans le but de dessiner le contexte dans lequel s'inscrit la production littéraire de la décennie et de comprendre la relation de la littérature avec ce contexte, il est important de souligner de quelle manière le sentiment d'une ère nouvelle de modernité et de progrès, qui se diffuse rapidement dans l'imaginaire du pays, devient capable d'exprimer les changements que la structure sociale, économique et politique brésilienne connaît à ce moment.

La radicalisation du discours politique et l'État fort

Dans le processus historique du Brésil contemporain, l'année 1930 symbolise le moment où le pays entre dans une nouvelle phase. Même si la rupture représentée par la révolution est moins nette sur le plan social et économique que sur le plan politique, même si les équilibres hégémoniques ne changent pas du jour au lendemain, les événements de 1930 sont l'expression d'un discours politique qui se montre de plus en plus radicalisé et marque le contexte de la décennie.

Dans la *República Velha*, l'intégration nationale qui devait être garantie par l'État était fragilisée par l'influence des oligarchies des producteurs de café. Au début du XXe siècle, le café était le produit phare de l'économie brésilienne et représentait à peu près 75% du total des exportations. Le bénéficiaire de cette richesse, et du pouvoir qui en résultait, était la bourgeoisie dite "du café", « uma classe articulada, capaz de expressar seus interesses através du PRP [Partido Republicano Paulista] e de suas associações » (Fausto, 2000 : 273).

[19] Expression utilisée par le même Fausto à la fin du dernier volet (de l'entretien du 20 août 2010 intitulé " Sobre o livro", dans lequel il parle de l'actualité du thème par rapport au discours historiographique brésilien contemporain. Il est possible de visionner l'entretien complet à l'adresse http://cpdoc.fgv.br/revolucao1930/ecos, mais l'expression citée se trouve vers la minute 14 [consulté le 16/07/2014].

La phase républicaine est l'époque des oligarchies, caractérisée par un cadre institutionnel dans lequel le pouvoir est fragmenté dans les différents états de la fédération et contrôlé par un groupe réduit de politiciens. L'expression de cette fragmentation, de ces localismes, était précisément l'absence de partis nationaux et le poids des représentants politiques régionaux. Dans la *República Velha*, l'organisation fédérale et la décentralisation des pouvoirs avaient *de facto* encouragé un processus d'autonomisation régionale qui trouvait son expression dans le système de représentativité électorale organisé selon les différentes régions du pays. A côté de la *bourguesia cafeeira*, un autre groupe de pouvoir distinctif des équilibres dans la période précédent 1930 était représenté par les *coronéis* [20] qui, pendant la période républicaine, avaient vu augmenter leur influence déjà importante à l'époque de l'empire.

A partir de la fin du XIXe siècle, les équilibres politiques et le fonctionnement du système démocratique apparaissent garantis par un accord entre les politiciens de l'état de São Paulo et ceux de l'état de Minas Gerais. Forts de leur poids économique, les représentants de ces états arrivaient à contrôler les résultats électoraux grâce à une alliance qui prévoyait l'alternance entre un président *paulista* et un président *mineiro*. Expression concrète du contrôle exercé par les oligarchies agricoles, cette alliance politique appelée communément *Política do café com leite* en raison de la production principale des deux états, arrive à son terme pendant le gouvernement de Washington Luís. Le président, soutenant aux élections un candidat de São Paulo comme lui, brise l'alternance garantie par l'accord avec Minas Gerais. La fin de cette alliance ne représente qu'un symptôme d'une crise plus ample et complexe de la structure de pouvoir et des institutions républicaines au Brésil. Une crise politique, mais en même temps sociale et économique, qui précède l'instauration du nouveau régime en 1937 et se présente comme le résultat d'un ensemble de facteurs. L'évolution de la physionomie du pays, de plus en plus diversifiée et influencée par les équilibres macroéconomiques internationaux, entraîne des mutations profondes qui rendent la vieille oligarchie inapte à gérer le pays. Une situation qui pourrait être définie comme une crise de l'hégémonie et qui se manifeste aussi par une amplification des fractures entre les différentes régions du pays et une fragmentation croissante au sein même de la *bourguesia cafeeira*. Dans ce contexte, le vide de pouvoir produit par ce processus représente le terrain idéal pour l'implantation d'une nouvelle structure institutionnelle, caractérisée par un État autoritaire et centralisé qui se présente comme le sauveur du pays, le garant de l'ordre et de l'unité nationale. La décennie 1930 est donc connotée par l'affirmation progressive d'un État autoritaire, favorisé d'un côté par l'absence d'une organisation de classe forte et largement représentative et de l'autre, par la diffusion de l'idée selon laquelle le libéralisme favorise la domination des oligarchies.

Dans cette perspective, les événements de 1930 et l'*Estado Novo* dessinent une nouvelle cartographie du pouvoir : des gouverneurs et des centres administratifs régionaux, le barycentre de la politique se déplace vers Rio de Janeiro et se concentre entre les mains du chef du gouvernement. Le virage autoritaire de Vargas correspond à une nouvelle centralisation de l'État brésilien, à une augmentation de ses pouvoirs et de son influence dans les différents secteurs de la société. L'État nouveau est ainsi un État fort et centralisé, qui limite les autonomies régionales et inaugure une politique nationale sur le plan économique et social. Dans cette phase, l'idéologie officielle contribue à

[20] Le *coronelismo* représente un élément significatif de la structure de pouvoir au Brésil et sa persistance tout au long de différentes phases de l'État brésilien montre son enracinement profond dans la vie politique et la culture du pays. Si sur son origine, sa portée et ses conséquences existe une bibliographie très vaste, pour le définir de façon synthétique il convient de citer la définition qu'en donne la version numérique du dictionnaire Houaiss (2001) : « *Coronelismo* : prática de cunho político-social, própria do meio rural e das pequenas cidades do interior, que floresceu durante a Primeira República (1889-1930) e que configura uma forma de mandonismo em que uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controla os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político local ».
Pour un approfondissement sur la diffusion du coronelismo dans les différentes régions du Brésil, consulter le volume *Famille et pouvoir régional au Brésil, le coronelismo dans le Nordeste 1850-2000 de*, André Heráclio do Rêgo cité en bibliographie.

l'élaboration d'une autorité centrale présentée comme un bastion contre les forces du *privatismo* et du *localismo* et contre toute influence - interne comme externe - qui menace la nation et sa souveraineté (Diniz, 1996 : 80). Une politique qui, au-delà de réduire l'autonomie des États de la fédération qui avait été établie par la constitution de 1881, privilégie le public sur le privé. Ainsi, l'interférence d'autres pouvoirs, tels que le pouvoir privé et celui de classe est fortement limitée. Le cadre qui résulte de ce nouvel ordre est celui d'un État autoritaire.

L'une des conséquences les plus significatives du processus de différenciation qui intéresse l'économie brésilienne dès les premières décennies du XXe siècle, est représentée par l'élargissement progressif des groupes capables d'influencer les équilibres politiques et par l'émergence de nouveaux acteurs sociaux voulant participer au discours politique. Ainsi, pendant la *República Velha*, la structure de la société brésilienne connaît une diversification significative. Parallèlement à l'élargissement de la base de la société, dans les grandes villes se manifeste une expansion de la classe moyenne et de celle des travailleurs de plus en plus actives et organisées. Cependant, en raison de son économie encore essentiellement agricole, à cette époque, le Brésil ne connaît pas de mouvements de masse importants et n'a pas de parti capable de canaliser les courants de la gauche. Dans la période qui précède les événements de 1930, le mouvement syndical était encore très peu diffusé au niveau territorial et apparaissait fragilisé par les différences idéologiques internes et par les disputes entre anarchistes, trotskistes et radicaux. De la même manière, le parti communiste qui voyait la révolution comme un affrontement entre élites, et le « Bloco Operário e Camponês » ne jouèrent pas de rôle significatif dans le processus révolutionnaire de 1930.

Pendant la courte période qui va de la révolution de 1930 à l'instauration de l'*Estado Novo* en 1937, on assiste à une évolution du discours politique décrite par Skidmore comme une radicalisation (Skidmore, 2000 : 41). A droite comme à gauche, se forment des mouvements toujours plus organisés et structurés. A partir de l'articulation de groupes de sympathisants du fascisme et du national-socialisme, en 1932 naît l'organisation politique nationale de *l'Ação Intergralista Brasileira* (AIB), dirigée par Plínio Salgado. Écrivain et journaliste, représentant du courant moderniste *verde-amarelo*, Salgado s'inspire largement du régime fasciste de Mussolini qu'il apprend à connaître de près pendant un séjour en Italie, pour rédiger le manifeste du mouvement et structurer l'organisation. Basé sur les valeurs « Dieu, Patrie et Famille » et sur une structure fortement hiérarchisée, l'*Integralismo* se présente comme une doctrine nationaliste qui préconise le contrôle de l'État sur l'économie. (Fausto, 2000 : 357). Pendant la période qui suit sa fondation, l'AIB connaît une croissance très rapide et se transforme en un vrai mouvement de masse de la classe moyenne, arrivant à compter plus de 500 000 adhérents. Grâce au nombre de ses adhérents, il devient ainsi le premier parti de masse organisé à l'échelle nationale[21]. Si la direction nationale du parti semble plus intéressée à contester l'influence de l'oligarchie des producteurs de café qui caractérisait le système démocratique de la Première République qu'à s'opposer à la diffusion des mouvements de gauche, la base du mouvement exprime des positions plus ouvertement autoritaires et répressives (Saes, 1996 : 491). Une hypothèse démontrée par les premiers textes de Plínio Salgado, plus préoccupé par le danger représenté par une politique libérale que par les mouvements communistes. Le mouvement semble se dissoudre en 1937 avec la proclamation de l'*Estado Novo*. Favorable à la centralisation de l'État ébauchée par Vargas après la révolution de 1930 et caractérisé par une position idéologique proche du Président, au point de lui fournir avec le *Plano Cohen*

[21]En 1932, le nombre des adhérents au Parti est estimé entre soixante mille et un million. Ces données sont rappelées dans l'article du dossier sur l'ère Vargas intitulé *Ação Intergralista Brasileira* qui présente un description synthétique très utile pour définir le mouvement. http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/AIB [consulté le 17/07/2014].

le prétexte pour le coup d'état de 1937, l'*Ação Integralista Brasileira* est pourtant dissoute par décret la même année. Comme toute autre organisation et parti politique brésilien, le mouvement disparaît suite au virage autoritaire de l'homme que ses adhérents considéraient comme leur principal allié.

Parallèlement à l'*integralismo*, mais sur des positions idéologiques opposées, se formait à gauche un important front populaire, la *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), fondée en mars 1935. L'organisation s'insère dans la pratique politique des mouvements populaires qui, à partir de 1930, avaient commencé à se former dans différents pays pour s'opposer à la poussée du fascisme et du nazisme. Au Brésil, dans l'*Aliança* convergent des courants différents comme les communistes, les socialistes mais aussi certaines factions des *tenentes* mécontents de l'influence que les groupes oligarchiques continuaient de représenter dans le gouvernement de Vargas. Dans l'esprit de ses fondateurs, le mouvement a pour but de donner de la cohésion aux luttes populaires qui animaient le champ politique de l'époque. Alors que le premier manifeste du front, publié en 1935, restait encore vague relativement aux moyens nécessaires pour réaliser le programme, il indiquait comme priorité du mouvement la constitution d'un gouvernement populaire et démocratique, un processus économique d'autonomisation par rapport au capital étranger et une réforme agraire capable de mettre fin au système latifundiste[22]. La même année, le mouvement, dirigé provisoirement par un comité national, avait nommé par acclamation son président d'honneur, Luís Carlos Prestes. Bien qu'il n'existe pas de données exactes sur le nombre d'adhérents à l'*Aliança*, le mouvement connaît une forte diffusion dans le pays et reçoit le soutien d'une partie significative de la classe moyenne et des prolétaires urbains. Les affrontements entre les *integralistas* et les membres du Front Populaire deviennent de plus en plus fréquents et dans le champ politique on assiste à une polarisation croissante entre droite et gauche. Le choix des mots du manifeste de Prestes, lu à l'occasion de manifestations organisées par l'*Aliança* pour célébrer l'anniversaire des *levantes tenentistas* de 1922 et 1924, illustre significativement la radicalisation du discours politique. Invitant le peuple brésilien à s'unir et à continuer la lutte contre le fascisme, l'impérialisme et le gouvernement, il présente la politique de Vargas comme une trahison de la *Revolução de 30* et salue l'imminence d'un nouveau combat pour restituer le pouvoir au peuple :

> Brasileiros!
> Aproximam-se dias decisivos.
> Os trabalhadores de todo o Brasil demonstram, através de lutas sucessivas, que já não podem mais suportar e nem querem mais se submeter ao governo em decomposição de Vargas e seus asseclas nos Estados. Além disso, os cinco últimos anos deram uma grande experiência a todos em que no Brasil tiveram de suportar e sofrer a malabarista e nojenta dominação getuliana. E esses cinco anos de manobras e traições, de contradanças de homens do poder, de situacionistas que passam a oposicionistas e vice-versa, de inimigos "irreconciliáveis" que se abraçam [...], abriram os olhos de muita gente. Onde estão as promessas de 1930? Que diferença entre o que se dizia e se prometia em 1930 e a tremenda realidade já vivida neste cinco anos getulianos!
> (Prestes, 1935)[23]

Le manifeste connaît une vaste répercussion et l'ampleur des mobilisations organisées par l'*Aliança Nacional Libertadora* va convaincre Vargas à décréter sa fermeture, contraignant ses adhérents à la clandestinité. Après une tentative de coup d'état organisée par des factions militaires de l'ANL dans

[22]Pour plus de détails sur le programme de l'*Aliança Nacional Libertadora,* consulter le dossier sur le site de la *Fundação Getúlio Vargas* à l'adresse : http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/ANL

[23] Publié dans l'édition du 5 juillet de 1935 du journal *A Platéa*, l'intégralité du manifeste est consultable en ligne sur le site du *Partido Comunista Brasileiro* à l'adresse : http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=136:manifesto-de-prestes-para-a-alianca-nacional-libertadora&catid=1:historia-do-pcb [consulté le 18/07/2014].

la ville de Natal et des rébellions à Recife et à Rio de Janeiro, le gouvernement entreprend une violente campagne répressive afin d'effacer définitivement le mouvement de la scène politique du pays.

Le développement rapide et la diffusion sur le territoire national de l'*Ação Intergralista Brasileira* et de l'*Aliança Nacional Libertadora* sont une nouveauté dans le processus politique du pays : c'est la première fois qu'au Brésil deux mouvements politiques de dimension nationale et avec une forte connotation idéologique font apparaître un tel consensus et comptent un nombre d'adhérents si important (Skidmore, 2000 : 41).

Sur un plan idéologique plus large, la radicalisation de la conjoncture politique interne semble également influencée par un moment historique caractérisé par la propagation à l'échelle internationale, des fascismes et du national-socialisme ainsi que par le sentiment d'échec généralisé du modèle libéral-démocratique qui associe le réformisme à la centralisation de l'État. A partir de ces considérations, il est possible de comprendre les différents éléments qui dessinent la conjoncture où se réalise le virage autoritaire de Vargas et l'instauration de l'*Estado Novo* en 1937. La crise économique, le conflit des factions au sein de l'armée qui résulte de l'adoption de positions de gauche de ce qui reste du mouvement *tenentista*, les pressions des libéraux et des mouvements de gauche sont tous des phénomènes qui contribuent à l'instauration d'un climat d'instabilité. Les grèves et les manifestations des travailleurs qui paralysent les transports et le système bancaire et postal, ainsi que le mécontentement généralisé de la classe moyenne urbaine sont des facteurs ultérieurs de déstabilisation. Sur le plan international, l'exemple des dictatures occidentales montre une alternative d'ordre et de progrès au fracas du modèle capitaliste et libéral-démocratique.

En 1935, l'insuccès du *levante* de l'*Aliança Nacional Libertadora* et du *Partido Comunista Brasileiro* contribua à l'instauration des mesures répressives qui facilitèrent l'implantation du régime. L'état d'urgence garantissait des pouvoirs exceptionnels au Président pour sauvegarder la sécurité nationale et signifia la suspension des libertés civiles qui étaient assurées par la constitution.

Le 10 novembre 1937, après un coup de force militaire, Getúlio Vargas proclame l'entrée en vigueur d'une Charte Constitutionnelle. L'évènement représente *de facto* le début du régime de l'*Estado Novo*, un cadre politique autoritaire dans lequel les réformes et les institutions mises en place par Vargas à partir de 1930 trouvent une unité. Dans l'immédiat, la proclamation du régime signifia la dissolution du parlement, des assemblées des États de la fédération et des chambres municipales. Mais aussi la disparition de l'*Ação Intergralista Brasileira* et de l'*Aliança Nacional Libertadora* :

> A instauração do Estado Novo representa a liquidação dos dois maiores movimentos de massa da classe média brasileira: se a tendência anti-imperialista é liquidada pela repressão, o movimento integralista é liquidado pelo esgotamento dos seus objetivos políticos. (Saes, 1996 : 499)

La nouvelle constitution de 1937, signée par Vargas et par le ministre de la guerre, marque la fin des tendances libérales qui caractérisaient les constitutions précédentes. Reprenant le modèle autoritaire et centraliste de type fasciste, la nouvelle charte modifie radicalement la structure institutionnelle du pays. Si dans la *República Velha* les gouverneurs des États jouaient un rôle fondamental dans le choix du président, Vargas invertit les équilibres. Il centralise dans les mains du chef du gouvernement la nomination des *interventores*, l'autorité principale au niveau des États, chargée à son tour de nommer les dirigeants municipaux. Dans ce cadre, le parlement et les partis politiques, considérés comme un héritage dangereux du système libéral, sont éliminés de la scène politique. Les deux seules mesures contenues dans la constitution qui prévoyaient un contrôle et une sanction éventuelle de l'autorité présidentielle – c'est-à-dire la convocation d'un référendum pour approuver la constitution elle-même

et d'une chambre avec pouvoir législatif -, ne furent jamais appliquées. Toutes ces mesures inédites pour le pays contribuent à réaliser le processus de centralisation que Vargas avait commencé à mettre en place à partir de 1930 : « O Estado Novo concentrou a maior soma de poderes até aquele momento da história do Brasil independente » (Fausto, 2000 : 366). Le nouvel État qui en résulte est un État fort, autoritaire, qui ne se limite pas à redessiner profondément la cartographie politique nationale, mais qui intervient également dans la programmation économique, la réglementation du travail, l'instruction et la vie intellectuelle du pays.

1.2 Crise économique et dynamiques sociales

La crise de la monoculture et le processus d'industrialisation

Dans son analyse des changements économiques et sociaux qui se produisent au Brésil entre 1920 et 1940, Boris Fausto désigne les années 1929 et 1930 comme « definidores de uma nova conjuntura » (Fausto, 2000 : 389). Une conjoncture dans laquelle les équilibres politiques internes se montrent profondément influencés par la situation financière internationale. La première date correspond au krach de la bourse américaine et ses lourdes conséquences sur l'économie brésilienne et la seconde est celle de la *Revolução*. Fortement dépendant des exportations de café qui étaient utilisées pour financer la dette extérieure considérable, le Brésil est affecté directement par la chute des prix provoquée par la crise des États-Unis, qui sont à l'époque le principal acheteur du produit.

Intitulée "O crash da bolsa" et illustrée par une photo de tas de sacs de café en train d'être brûlés, l'édition d'octobre 1930 de la revue *Veja* présente un article qui évoque la préoccupante baisse des prix. Comme le précise la revue, la cotation du sac de café était passée de 19,25 à 16,25 dollars en l'espace de deux semaines à peine. Une chute qui montre les répercussions de la situation américaine sur le marché intérieur du café[24] déjà très fragile.

L'une des mesures adoptées par le gouvernement pour essayer de contenir la baisse des prix fut l'achat et la destruction des stocks : entre 1931 et 1944, on brûle plus de 78 millions de sacs de café (Fausto, 2000 : 334). L'image de la fumée qui s'élève pendant des mois au-dessus du port de Santos, dans la tentative désespérée d'éviter l'effondrement du marché, est une métaphore éloquente de la plus vaste crise subie par la bourgeoisie du café. Une autre image hautement symbolique de ce moment historique est celle du train de marchandises de la *Estrada de Ferro Central do Brasil* qui, en janvier 1932, est alimenté par les surplus de café à la place du charbon. La modernité du pays se construit sur les cendres de la monoculture.

Dans cette perspective, le système agricole qui avait permis la rapide ascension de la classe des producteurs de café se révèle alors être l'une des causes principales de la fragilisation de l'État républicain. La crise des oligarchies, qui montre de quelle manière la politique interne est influencée par le capital et les marchés internationaux, doit ainsi être analysée comme une crise politique et économique. Au début du XXe siècle, le café était le produit phare de l'économie brésilienne et représentait à peu près 75% du total des exportations, fournissant les devises nécessaires aux importations et au contrôle de la dette extérieure. Après le krach de 1929, la stagnation des échanges affecte non seulement la richesse des *fazendeiros*, mais entraîne également une augmentation généralisée du taux de chômage dans les zones urbaines.

Sur le plan national, la crise de l'hégémonie amplifie non seulement les contrastes et les différences entre les régions du pays, mais provoque aussi une segmentation de la bourgeoisie du café qui essaie de maintenir son influence au niveau local. Cependant, la cause des changements politiques de 1930 ne se limite pas à la crise interne d'une oligarchie fragilisée par la chute du prix du café en voie de désagrégation sur le plan national. Ces événements sont aussi la conséquence d'un choc entre les

[24] Dans la même édition, dans la section dédiée à la politique brésilienne, on retrouve un article sur la possibilité d'une révolte armée sous la direction de Vargas contre l'éventuelle élection de Júlio Prestes organisée par l'*Aliança Liberal*. Au-delà de l'illustration du climat de tension et d'incertitude de ces années, les deux articles cités montrent comment, dans la presse de l'époque, était répandue l'idée de l'influence des événements macroéconomiques sur les équilibres internes du pays. Les articles cités sont consultables en ligne aux adresses : Veja.abril.com.br/historia/crash-bolsa-nova-york/getulio-vargas-joao-pessoa-presidente-washington-luis.shtml [consultés le 22/07/2014].

anciennes élites dont le pouvoir et la richesse étaient fondés sur la terre et l'exploitation agricole, et la nouvelle classe moyenne. Une classe urbaine encore en formation, à la physionomie hétérogène, qui représente le produit du processus d'urbanisation rapide. Pour mieux comprendre la dimension du phénomène et son impact sur les équilibres politiques, il convient de citer les chiffres relatifs à la progression de la population dans les principales villes du pays. La lecture des statistiques à l'échelle nationale est particulièrement révélatrice car les données servent à confirmer - ou infirmer - les affirmations sur l'accélération du processus d'urbanisation et à mesurer ses conséquences dans la structure de la nation. Souvent, les chiffres des recensements offrent un cadre bien plus nuancé que celui présenté par maintes analyses historiques. Alors que, dans sa lecture des changements économiques et sociaux du Brésil entre 1920 et 1930, Fausto relativise déjà l'impact de la croissance de la population urbaine des grandes villes (Fausto, 2000 : 393), les données révèlent aussi d'importantes différences d'une région à l'autre dans le pays. A l'exception du cas très particulier de la ville de Manaus, la seule qui connaisse une flexion démographique négative entre 1920 et 1940 à cause de la crise du caoutchouc[25], la population urbaine progresse certes sur l'ensemble du territoire national, mais les taux de croissance varient considérablement d'une région à l'autre.

La ville de São Paulo est l'exemple le plus significatif de l'exceptionnelle croissance que les grandes villes brésilienne connaissent dans cette période : alors qu'entre 1900 et 1920, sa population passe de 239 000 à 579 000 personnes, en 1940 elle dépasse largement le million. Il faut rappeler qu'à cette époque la ville tend à devenir une destination privilégiée des flux migratoires internes. En fuyant la pauvreté produite par la crise du caoutchouc, mais aussi par les épisodes de grave sécheresse qui affectent le *sertão*, les habitants du nord et du nord-est- s'orientent en masse vers la capitale *paulista*. Les autres métropoles de la région Sudeste connaissant au contraire une croissance relativement stable entre 1900 et 1940, ne montrent pas de progression plus importante dans la décennie 1930. Les données relatives à la ville de Belo Horizonte dont la population augmente régulièrement pendant la première moitié du siècle[26], confirment l'exceptionnalité du cas de São Paulo. Comme la capitale de Minas Gerais, Rio de Janeiro et de nombreuses autres métropoles du nord-est du pays voient progresser leur population de manière constante[27]. La lecture des données statistiques permet donc de dessiner une cartographie plus précise du processus d'urbanisation soulignant les spécificités régionales et montrant que le phénomène peut présenter des différences significatives d'une ville à l'autre.

La chute des marchés internationaux, l'effondrement du prix du café, la désagrégation de l'oligarchie et l'expansion des populations urbaines sont les éléments qui caractérisent le contexte économique et social dans lequel vient s'implanter l'*Estado Novo*. Un État autoritaire qui se présente comme le sauveur qui va restaurer l'ordre dans un pays divisé et en crise. Dans le processus de centralisation de l'État entrepris par Vargas dès la proclamation du régime, la programmation économique et l'organisation sociale revêtent la même importance que les réformes politiques et institutionnelles. Le programme *getulista* est ainsi caractérisé par trois éléments principaux : une politique économique de promotion de l'industrialisation, une politique sociale corporatiste de protection des

[25] Selon les chiffres donnés par l'IBGE, le nombre d'habitants de Manaus qui, de 1900 à 1920 était passé de 96 560 à 236 402, n'est plus que de 206 331 en 1940. http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00 consulté en ligne le 19/07/2014.

[26] La population de Belo Horizonte passe de 13 000 à 55 000 habitants entre 1900 et 1920 et la ville compte 211 000 habitants en 1940.

[27] La ville de Rio passe de 522 000 habitants en 1900 à 811 000 en 1920 et à plus d'un million vingt ans plus tard. Ces données, comme celles relatives aux autres grandes villes brésiliennes, sont consultables en ligne sur le site très riche de l' *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00 consulté le 19/07/2014.

travailleurs et une valorisation du rôle des forces armées. Ces dernières doivent maintenir l'ordre dans le pays et, en même temps, promouvoir l'industrie de base.

Propulsée par le culte de la modernité depuis le début des années 20, l'industrialisation devient le mot d'ordre du plan financier du nouveau régime dans le but de faire progresser le pays, tout en limitant le pouvoir des oligarchies du secteur agricole et du capital étranger. La décennie 1930 est le moment de définition du capitalisme industriel dans le pays, un moment dans lequel le « deslocamento do eixo da economia do polo agroexportador para o polo urbano industrial » (Diniz, 1996 : 89) correspond, sur le plan politique, à la volonté de faire de l'État l'acteur de la modernisation du pays, en limitant fortement l'influence du secteur privé et des investisseurs étrangers. La politique d'industrialisation promue par le gouvernement n'est pas seulement le résultat de la volonté de réduire le pouvoir de la vieille oligarchie des producteurs de café. Cette politique découle d'une conception selon laquelle la croissance du secteur industriel est une condition nécessaire au développement de la capacité militaire du pays. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire du Brésil, l'expansion de l'industrie est directement associée à la puissance militaire de la nation. Pendant l'*Estado Novo*, les forces armées jouent un rôle de premier plan dans l'installation d'une filière nationale de l'acier et, par le biais du *Conselho Nacional do Petróleo*, contrôlent aussi le secteur de l'extraction pétrolière.

Après 1937, la politique économique de Vargas se précise et l'industrialisation et le progrès de la nation deviennent les premiers objectifs du projet autoritaire. Les mesures adoptées par le régime émanent d'un capitalisme de type national et la forte impulsion donnée au processus d'industrialisation est souvent associée au nationalisme. Cependant, comme le rappelle Fausto - soulignant que « Getúlio evitou mobilizar a nação em uma cruzada nacionalista » (Fausto, 2000: 371) -, cet aspect distingue l'*Estado Novo* des régimes fascistes européens. La ligne directrice de cette politique d'industrialisation semble davantage influencée par le pragmatisme et la conscience des lourdes répercussions de la crise boursière mondiale de 1929 sur l'économie nationale qu'un choix dicté par l'idéologie. La révision du modèle économique basé sur l'exportation de produits agricoles est motivée par la nécessité très concrète de réduire la vulnérabilité du pays face aux oscillations des marchés extérieurs. À un moment où le développement de l'industrie semble représenter une alternative concrète de croissance économique, le gouvernement multiplie ses efforts pour promouvoir le secteur.

Alors que l'*Estado Novo* se montre relativement peu influencé par les régimes autoritaires européens sur le plan politique et idéologique, les mesures économiques de Vargas semblent s'inspirer directement du modèle fasciste. Dès le début du XXe siècle, le fascisme se présentait comme la troisième voie de développement économique, en opposition au socialisme d'un côté, et au capitalisme libéral de l'autre. L'idée d'un corporatisme et d'un syndicalisme dirigé et régulé par l'État s'insérait ainsi dans une optique de collaboration des travailleurs au projet national, en opposition à la lutte de classe, ou au culte individualiste et concurrentiel du libre marché. Sur le plan international, le système autarcique que Mussolini avait mis en pratique en Italie pour rendre la nation autosuffisante était également considéré comme une alternative viable pour limiter le poids des importations. Dans les appels au nationalisme économique de l'*Estado Novo*, l'idée d'autarcie s'accompagne souvent d'une critique généralisée des modèles cosmopolites qui dérive des discours nativistes qui circulaient à l'époque.

La réduction du poids des importations et l'essor de la production interne sont communément décrits comme caractéristiques de l'ère Vargas et, plus spécifiquement, de l'*Estado Novo*. L'analyse des données statistiques montre cependant un cadre plus vaste et nuancé : si l'industrialisation enregistre un développement plus marqué après 1937, le phénomène s'insère cependant dans un processus économique initié dans les décennies précédentes. Les chiffres du recensement industriel de 1920, qui

prend en compte les données recueillies à partir de 1907, montrent par exemple un taux de croissance des établissements industriels similaire à celui de la période postérieure[28]. La transformation du Brésil qui, de pays agricole devient pays industrialisé s'inscrit donc dans une conjoncture plus ample et complexe. La politique économique *getulista* représente la mise en pratique d'un débat sur la planification nationale du développement industriel déjà présent avant la proclamation du régime. La constitution promulguée par l'assemblée constituante de 1934 témoignait déjà de la volonté partagée de renforcer l'économie nationale et de la rendre moins vulnérable aux oscillations de la finance internationale. Plus précisément, la charte prévoyait des mesures de nationalisation des ressources minières et d'autres ressources naturelles considérées capitales pour l'indépendance financière et la sécurité du pays. Sur le plan institutionnel, le texte constitutionnel de 1937 représente *de facto* l'instauration d'un régime autoritaire. Les premières dispositions de Vargas – renforcement du pouvoir présidentiel, rétablissement de la charge d'*interventor*, limitation des autonomies locales -, initient un processus de centralisation qui intéresse également la sphère économique et financière. Dans cette perspective, les décisions stratégiques prises par le gouvernement visent le fonctionnement global de l'économie nationale (Diniz, 1996 : 107). Entre 1937 et 1940, sont créés des Conseils et des Compagnies nationales - tels que le *Conselho Técnico de Economia e Finanças*, le *Conselho Nacional do Petróleo*, le *Conselho Nacional de Águas e Energia Elétrica*, la *Companhia Siderúrgica Nacional* et la *Companhia Vale do Rio Doce* -, qui interviennent directement dans tous les secteurs de l'économie, centralisent les décisions et essaient de limiter l'influence des marchés et des capitaux étrangers.

La *Revolução* de 1930 inaugure une phase où la structure politique et sociale du Brésil connaît des changements profonds. Malgré cela, il serait erroné de penser que le nouveau régime ne présente que des éléments de continuité avec la *República Velha*. L'analyse des aspects économiques, qui pourrait sembler un excursus inutile dans la contextualisation de la production littéraire de l'époque, se révèle au contraire particulièrement intéressante. Chiffres et données permettent de comprendre mieux ce qui change et ce qui ne change pas, malgré la rhétorique de la nouveauté que la propagande du régime et certaines simplifications historiographiques ont contribué à bâtir.

Alors que la *Revolução* se propose de détrôner la vieille oligarchie, le rôle de la bourgeoisie du café reste malgré tout significatif pendant la décennie. Dans la politique de modernisation conservatrice promue par Vargas subsistent en effet des éléments de la structure économique et sociale précédente qui expliquent cette affirmation. La stratégie financière des premières années du régime, qui introduit des contrôles stricts sur les capitaux et le crédit, contraste sur le plan pratique avec les proclamations de promotion de l'industrialisation et de la modernisation du pays. Malgré une croissance significative du secteur industriel qui gagne progressivement du terrain par rapport à l'agriculture pendant les années 30, le secteur agricole reste la principale ressource du pays. Les données montrent que même s'il connaît une contraction face à l'essor de l'industrie, son poids reste toutefois considérable[29]. L'impulsion du processus d'industrialisation est le phare du programme économique de Vargas, mais le secteur agroalimentaire fait aussi l'objet d'une politique spécifique du gouvernement : la production de produits agricoles pour la consommation interne augmente et le pourcentage total du territoire national cultivé croît significativement entre 1929 et 1940. Comme exemple de continuité de certaines mesures,

[28] Pour plus de détails sur les taux d'industrialisation et de croissance économiques voir la section « Séries Históricas e estatistícas » du site de l'Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística consultable en ligne à l'adresse http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=8&op=0&vcodigo=IND03101&t=estabelecimentos-industriais-datas-inqueritos-industriais-censohttp://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=8&op=0&vcodigo=IND03101&t=estabelecimentos-industriais-datas-inqueritos-industriais-censo [consulté le 22/07/2014].

[29] Fausto précise qu'en 1929 l'agriculture représentait 79% de la production totale et l'industrie seulement 21% tandis qu'en 1949 les pourcentages étaient respectivement de 57% et de 43 % (Fausto, 2000 : 392)

il est possible de citer la politique de protection du café. Inaugurée par la création du *Conselho Nacional do Café* en 1931, elle s'est convertie en un programme d'optimisation des bénéfices, grâce notamment aux accords commerciaux avec les États Unis et l'Europe et l'exonération des taxes d'exportation[30]. Vers la fin de la décennie, pour réaliser son projet économique et donner une impulsion au processus d'industrialisation, Vargas réalise des investissements sans précédent dans l'histoire du pays, créant des entreprises publiques ou à participation publique (Skidmore, 2000 : 67). Les secteurs qui intéressent le plus le gouvernement sont notamment la sidérurgie, les compagnies minières et les équipements industriels, dans la perspective d'une économie qui soit - également - au service de la défense de la souveraineté nationale. Le développement économique et l'industrialisation forcée représentent l'un des piliers du régime, qu'inaugure un capitalisme national et autoritaire dans le but de diriger le processus économique du pays. Dans cette perspective, comme le souligne Fausto, c'est en s'appuyant d'un côté sur les forces armées et de l'autre sur l'alliance entre la bourgeoisie industrielle et certains secteurs de la classe des travailleurs urbains (Fausto, 2000 : 327), que le régime peut influencer les dynamiques sociales du pays.

La politique sociale et ses réformes : l'instruction publique, l'apparat bureaucratique et le travail

Les dispositifs mis en place par le gouvernement montrent que le projet autoritaire de Vargas se traduit par de multiples formes d'intervention sur la structure sociale du pays. Tous les secteurs de la société civile sont directement concernés. Être brésilien entre 1937 et 1945 signifie rentrer quotidiennement dans les engrenages du régime : de l'école au travail, au bureau, le *Estado Novo* est omniprésent.

La politique corporatiste est un exemple évident de l'ingérence diffuse de l'État. Parties intégrantes du processus de centralisation entrepris par l'*Estado Novo*, les réformes de la législation travailliste représentent un élément fondamental pour la compréhension de l'époque. Et bien au-delà, si on considère que certains des éléments de l'organisation du travail introduits par Vargas sont encore présents dans le Brésil d'aujourd'hui. Dans les intentions de Vargas, les lois promulguées après 1930 servent à réglementer le travail autant qu'à canaliser la mobilisation populaire. Avec des réformes de la législation travailliste qui élargissent *de facto* la participation syndicale, l'État essaie d'incorporer les revendications de mouvements de masse, non dans ses programmes politiques, mais dans son plan économique. Cette action de contrôle se traduit par une étatisation des mouvements syndicaux, pour reprendre une définition de Saes (Saes, 1996 : 497). Le régime peut concrétiser ces mesures car, il convient de le rappeler, dans le Brésil de l'époque, les partis et les organisations capables de donner voix aux revendications populaires n'ont que très peu d'impact et de visibilité. Dans ce contexte, la diffusion rapide de l'*Ação Intergralista Brasileira* et de l'*Aliança Nacional Libertadora* représentent une nouveauté et contribuent à une radicalisation inédite du débat politique. Pendant cette phase, l'objectif principal du gouvernement est de limiter l'organisation et l'influence du mouvement ouvrier. Pour ce faire, il réprime toutes les organisations d'opposition et leur substitue des associations proches du régime. Comme l'affirme Fausto, cette politique représente un facteur ultérieur dans le processus de centralisation de l'État : « A política trabalhista do governo Vargas constitui um nítido exemplo de uma

[30] Il convient de signaler qu'après l'effondrement du prix du café en 1929, le gouvernement promeut la production du coton en réorientant une partie des investissements qui étaient dirigés vers le secteur *cafeeiro*. Alors que dans la période de 1925-1929 le café représentait 71% des exportations totales et le coton seulement 2,1%, entre 1935 et 1939 ce dernier arrive à 18,6% des exportations et le café à 41% (Peláez, 1968 : 47).

ampla iniciativa que não derivou das pressões de uma classe social e sim da ação do Estado » (Fausto, 200 : 336). Une initiative fondamentale pour Vargas qui, dès 1930, entreprend des réformes vouées à une profonde réorganisation du travail au Brésil.

Après la *Revolução de 30*, l'un des premiers actes du gouvernement est la création du *Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* pour remplacer le ministère de l'agriculture jusqu'alors en charge de ce secteur et jugé peu efficace. Dès sa fondation, la nouvelle institution promeut une importante activité législative, notamment dans l'organisation des associations de travailleurs et de patrons. Par un décret de 1931, le gouvernement organise l'encadrement syndical et devient *de facto* l'unique organisme de contrôle du dialogue social et politique inhérent au monde du travail. Parallèlement à la réforme des syndicats, le ministère s'intéresse à la règlementation de l'emploi et aux droits des travailleurs, incorporant dans son programme certaines des revendications historiques des luttes ouvrières. La charte promulguée par l'assemblée constituante en 1934 prévoit par exemple une première réglementation du travail des femmes et des mineurs. Cet ensemble de mesures représente les lignes directrices d'une plus ample réorganisation du secteur que Vargas réalise pendant l'*Estado Novo*. Si la réforme avait une portée inédite dans l'histoire récente du pays en raison de son organicité, il faut souligner que le régime incorpore dans sa politique travailliste des éléments du débat social précédent. Pour organiser le nouveau ministère du travail, Vargas fait appel à des personnalités du syndicalisme de la *República Velha* et, dans la réécriture du système prévoyance, il reprend des mesures instituées pendant la période républicaine. Une autre mesure phare de la réorganisation du secteur, c'est-à-dire l'établissement d'une *Justiça do Trabalho*[31] censée régler tout litige individuel ou collectif inhérent aux relations de travail, représente l'actualisation d'initiatives des gouvernements de Washington Luís et Artur Bernardes.

Changeant de façon significative les conditions matérielles et symboliques du travail au Brésil, la réforme de Vargas concédait *de facto* de nouveaux droits aux travailleurs. En même temps, elle limitait fortement la liberté d'association et d'expression, réprimant tout mouvement qui refusait le contrôle rigide de l'État. L'entrée en vigueur de la nouvelle législation qui subordonnait la possibilité de bénéficier de certains droits, comme par exemple les congés payés, à l'appartenance à un syndicat reconnu par le gouvernement, marque ainsi la disparition progressive des associations autonomes de travailleurs. Comme l'affirme Fausto, dès 1933 la majorité des syndicats avaient été encadrés par le gouvernement et avaient perdu leur autonomie (Fausto, 2000 : 336). Les chiffres de l'*Instutito Brasileiro de Geografia e Estatística* montrent bien l'expansion des organisations syndicales qui, pendant la décennie 1930, passent de 44 à 2 555[32] sur l'ensemble du territoire brésilien. La politique travailliste de l'*Estado Novo* introduit des changements significatifs qui redessinent le cadre juridique du travail et se transforment en un instrument privilégié de création du consensus autour du régime. Inspirée par la "Carta del lavoro" promulguée en Italie par le Fascisme, la nouvelle législation impose le syndicat unique qui avait déjà été adopté en 1930, renforçant ultérieurement le contrôle de l'État. Au niveau idéologique, la réforme se fonde aussi sur le principe du corporatisme de type fasciste selon lequel les travailleurs s'entraident réciproquement et collaborent à la prospérité et à la grandeur de la patrie, en opposition à la conception de lutte de classe. Ainsi l'État devient médiateur unique de l'opposition entre capital et travail, inscrivant tout conflit de classe dans un cadre syndical fortement réglementé et contrôlé.

---

[31] Établi par la constitution de 1934, le tribunal du travail ne fut pourtant réglementé dans son organisation locale et régionale qu'en 1941.

[32] Toutes les données relatives à la période, y compris celles qui spécifient le type d'organisation syndicale (des employeurs, des employés, des professions libérales, du secteur urbain ou du secteur rural) sont consultables en ligne à l'adresse http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/lista_tema.aspx?op=0&de=24&no=7

Afin d'endiguer les tensions sociales et d'apparaître comme le bienfaiteur des travailleurs, le gouvernement *estadonovista* établit un salaire minimum, variable selon les régions. Le dispositif figurait déjà dans la constitution de 1934, mais n'avait jamais été mis en pratique. Ces mesures, qui centralisent la réglementation du statut des travailleurs, s'accompagnent d'un important effort de propagande. Getúlio Vargas commence à être représenté de façon systématique comme le protecteur des travailleurs. Les médias et l'organisation de cérémonies de célébration, comme celle du 1er mai, contribuent à construire l'image d'un président qui gouverne le pays comme un bon chef de famille, attentif aux droits des travailleurs. Bienveillant, il se préoccupe de la tutelle des catégories considérées plus faibles : les femmes, les enfants, les retraités. Dans le projet autoritaire de Vargas, l'acquisition de droits qui améliorent les conditions de travail doit être une concession du gouvernement et non le résultat de luttes contre le patronat. Une construction symbolique qui se révèle très efficace, grâce notamment à la rhétorique politique diffusée par un recours massif aux média.

Au-delà du travail, un autre secteur subit des changements consistants dans le projet centraliste de Vargas : l'administration de l'État. L'instauration de l'*Estado Novo* signifie non seulement une forte limitation des autonomies locales et la perte d'influence politique, mais aussi la diminution drastique de leurs rentes fiscales. L'abolition de l'impôt d'importation entre un état et l'autre de la fédération était liée à la consolidation du marché interne, mais la mesure signifie en même temps la disparition de la principale ressource économique des administrations locales. Alors que le vieux système administratif disparaît, se manifeste la nécessité de créer un appareil central, moderne et fonctionnel, capable de gérer les nouvelles fonctions de l'État. Déjà prévu par la constitution de 1937, le *Departamento Adminitrativo do Serviço Público* (DASP) avait pour fonction d'institutionnaliser la bureaucratie et de veiller à la rationalisation du service public dans le pays. Directement subordonné à Vargas, la structure du DASP représente une intéressante application pratique du projet réformiste et autoritaire de l'État nouveau que le régime veut construire. Avec la création d'une nouvelle classe de bureaucrates, le gouvernement réduit les pouvoirs locaux liés aux vieilles oligarchies et établit un réseau de fonctionnaires fidèles. Tout en assurant un meilleur fonctionnement du pouvoir central, ces employés garantissaient également un contrôle capillaire de toute l'activité administrative sur le territoire national. Dans son analyse de l'époque, Skidmore souligne les répercussions politiques de l'institutionnalisation de la bureaucratie voulue par Vargas :

> O executivo federal ganhou enormes possibilidades de empreguismo, tanto no sentido de controle das nomeações pela federação, quanto no sentido do favoritismo ou da discriminação inerentes ao exercício dos crescentes poderes administrativos (Skidmore, 2000 : 57).

Au-delà des retombées politiques et économiques, la nouvelle catégorie de fonctionnaires qui est en train de se former, a aussi un impact considérable sur les dynamiques sociales de la nation. Avec la réforme capillaire des institutions, la création de nouveaux ministères, départements, instituts et fondations, Vargas peut créer sa propre cour, un réservoir de consensus formidable qui consolide l'idée d'un État-employeur moderne et fonctionnel, garant de l'ordre et du bien-être du peuple. Alors qu'à la différence des régimes nazi-fascistes européens, il n'existe pas un parti de l'*Estado Novo* sur lequel fonder le gouvernement, la formation du nouvel appareil bureaucratique, avec différents niveaux de spécialisation, représente une façon de coopter la classe moyenne, de l'employer dans la machine administrative et de s'assurer son consensus. Dans cette perspective, en 1944, naît la *Fundação Getúlio Vargas*, une institution à la participation « mixte » publique et privée, créée pour former un personnel hautement qualifié pour la gestion publique. A partir de 1946, la FGV devient également un important centre d'études économiques, spécialisé dans les problèmes de la finance nationale. Une autre

institution significative dans la construction du projet nationaliste et modernisateur de Vargas est l'*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Fondé en 1934, mais actif à partir de 1936, l'institut avait la fonction d'analyser et d'étudier les données relatives à la structure sociale, économique, démographique et territoriale du pays. Le fait que Vargas choisit de subordonner directement à la présidence ces nouvelles institutions démontre l'importance qu'il accordait aux études géographiques et économiques, ainsi qu'à la réalisation de recensements. Connaître le pays, l'analyser et le décrire représentent des mesures organiques au projet du gouvernement et, dans une perspective nationaliste, répondent à l'exigence de redessiner la cartographie matérielle et symbolique d'un pays uni et moderne, à l'image de son *Estado Novo*.

Après le coup d'état de 1937, on assiste à une collaboration substantielle entre l'appareil bureaucratique et militaire et la bourgeoise industrielle. Incitées par l'État, et non par le secteur civil et privé, les composantes sociales travaillent ensemble dans la perspective de donner une nouvelle impulsion au processus d'industrialisation. Bien que les associations du patronat gardent toujours une certaine méfiance envers les mesures autarciques du gouvernement dont le but est de limiter l'influence du capital étranger, pendant les années du régime *varguista*, les forces économiques et politiques collaborent réellement au maintien du *statu quo*. Alors que la réforme de l'appareil de l'administration publique devient un « agent de modernisation » (Fausto, 2000 : 378), la politique clientéliste du gouvernement travaille à la création d'une élite bureaucratique transversale, sans lien avec les partis politiques et fidèle au président.

Dans le cadre du projet idéologique d'un État fortement centralisé qui se veut garant du développement économique et social de la nation, l'École représente un autre instrument fondamental dans la formation de la nouvelle société brésilienne imaginée par le régime. Dès le début de la décennie 1930, l'éducation devient un élément du débat politique, même s'il faudra attendre l'année 1934 pour qu'une réforme organique de l'École soit promue par celui qui était alors ministre de l'éducation, Gustavo Capanema (Brito, 2006: 14). L'idée de la nécessité de moderniser et d'uniformiser l'instruction publique circulait déjà dès le début du XXe siècle, mais la Première République n'était pas parvenue à structurer de manière cohérente l'instruction secondaire : c'est seulement en 1930, grâce à l'une des premières victoires de la *Revolução*, qu'une restructuration de l'enseignement commence à être mise en place (Antunha *apud* Fausto, 2007 : 478). En 1932, le *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*[33] est le symbole du débat sur la réforme de l'instruction publique de l'époque. Les signataires du manifeste critiquaient le caractère élitiste de l'institution et ses liens avec l'Église, défendant une instruction gratuite, laïque et publique. Dans la décennie 1930, la religion gardait un rôle majeur, non seulement dans les établissements privés et ouvertement confessionnels qui recevaient tout de même des subventions gouvernementales, mais aussi dans les établissements publics.

Le modèle éducationnel traditionnel qui était à la base des instituts confessionnels est profondément remis en cause par les principes pédagogiques des défenseurs de l'*Educação nova*, qui souhaitaient la création d'un système plus libéral et égalitaire. Selon les idéaux réformateurs, l'École devait former le citoyen et non le fidèle, valorisant la notion d'apprentissage par rapport à une transmission dogmatique de la connaissance (Candido, 1987 : 182), dans une perspective laïque qui rencontre la nette opposition de l'Église catholique.

S'il donne une bonne idée du débat pédagogique contemporain, le *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* se révèle un document particulièrement intéressant pour la compréhension de l'époque. Alors qu'il imagine les lignes directrices d'une École nouvelle, il analyse aussi les principales limites du

[33] Rédigé par Fernando de Azevedo, le *Manifesto* est signé par de nombreux intellectuels parmi lesquels figurait aussi la poète Cecília Meireles.

modèle existant. Alors que le recensement de 1920 montrait un taux d'analphabétisme proche de 70 %[34] dans la population de plus de 5 ans, le *Manifesto* reconnaissait dans l'insuffisance de ressources économiques de l'État l'obstacle principal à l'implantation d'un système entièrement public. Dans ce contexte, les institutions privées étaient très pragmatiquement considérées comme encore nécessaires, mais un contrôle rigide du gouvernement était jugé indispensable. L'État devait garantir l'uniformité des programmes au niveau national, afin de donner à tous les habitants du pays une même formation de base. Ce modèle d'École - publique, laïque, unique, gratuite et obligatoire - semble répondre au besoin de créer une matrice commune à l'échelle nationale, capable de contribuer activement à la construction identitaire du pays, besoin exprimé par les intellectuels et les politiciens contemporains. Dans une perspective plus ample, la réforme de l'École devait servir également à la formation d'une nouvelle élite, urbaine et « technique », fondée sur ses mérites intellectuels et vouée au culte du travail. Ces idées étaient si bien partagées que même le réactionnaire Francisco Campos, ministre de l'éducation, évoquait la nécessité d'une « […] reformulação do ensino, de forma que os indivíduos se preparassem técnica e profissionalmente para uma sociedade das profissões »[35]. A cette époque, le débat relatif aux méthodes pédagogiques et à l'organisation du système scolaire a plusieurs répercussions. Les décennies 1930 et 1940 représentent un moment où l'éducation scolaire du pays connaît des changements substantiels. Même si plusieurs principes du manifeste ne furent jamais intégrés dans les réformes, les idéaux de l'*Educação Nova* se diffusèrent, influençant le renouvellement de l'organisation scolaire.

Promue par Francisco Campos, cité plus haut, qui avait été nommé à la direction du ministère après la révolution de 1930, l'une des premières réformes de la décennie avait pour finalité principale de créer un système national d'éducation, anticipant ainsi sur le plan éducationnel les tendances nationalistes et centralisatrices qui prévalent après le coup d'état. La constitution promulguée en 1934 représente un autre moment significatif du processus de réorganisation du système scolaire. D'un côté, la charte intégrait certains principes de l'*Educação Nova*, déclarant l'éducation primaire gratuite et obligatoire pour tous les citoyens du pays. De l'autre côté, elle excluait le principe du laïcisme et indiquait comme facultatif l'enseignement religieux. Après la proclamation de l'*Estado Novo*, les réformes successives de l'enseignement public sont associées à la figure de Gustavo Capanema, dès 1934 à la tête du *Ministério da Educação e da Saúde* et auteur da *Lei Orgânica do Ensino Secundário*. Cette loi réglait notamment les cycles de l'enseignement secondaire, définissait la gestion des instituts entre états et Fédération, réaffirmait le caractère facultatif de la religion et rendait obligatoire l'éducation morale et civique. Comme pour la réforme précédente, la nécessité de réglementer l'instruction publique à l'échelle nationale et de lui donner une uniformité est une application directe du projet de centralisation de Vargas. Dans cette perspective, les changements du système scolaire deviennent un élément à considérer pour comprendre la création de l'identité nationale par le régime. Dans la construction d'un État fort et centralisé, l'École est un instrument privilégié pour former « le peuple brésilien » et contraster sur le plan symbolique avec les tendances autonomistes des régions et des élites locales. Si le caractère nationaliste donné aux réformes de l'éducation s'inscrit dans les principes de l'idéologie

[34] Le même taux, calculé sur la population entre 15 et 69 ans, est de 54.4% en 1940 et de 50,3% en 1950. Données consultables en ligne à l'adresse : http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-palavra-chave/educacao [consulté le 25/07/2014]. Pour une analyse complète des données, voir également Ferraro, Alceu Ravanello, "Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil : o que dizem os censos ?", in *Educação e Sociedade*, Dez 2002, vol.23, n.81, p.21-47, ISSN 01017330.

[35] Dans son discours, cité dans la voix "Reforma do Ensino Secundario" du dossier intitulé *A era Vargas : dos anos 20 a 1945* présent sur le site de la Fundação Getúlio Vargas, Francisco Campos motive la nécessité d'une réforme de l'enseignement publique par les changements de la société brésilienne, dirigée non plus par la religion ou par la politique mais par la technique. L'article est disponible en ligne à l'adresse http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/ReformaEnsinoSecundario [consulté le 27/07/2014].

fasciste, certains auteurs soulignent le fait que l'*Estado Novo* ne semble pas mettre en place une vraie pédagogie autoritaire capable de produire un consensus (Xavier *apud* Brito, 2006 : 18). Si des différences évidentes existent avec l'organisation de matrice fasciste, cette affirmation doit néanmoins être nuancée. L'analyse des textes de loi et des circulaires relatives à l'organisation du système scolaire montrent que le gouvernement utilise délibérément l'École comme un instrument pour former le citoyen idéal et diriger le corps social. L'amour de la patrie, le respect des hiérarchies, le sens du devoir, la sacralité de la famille sont les préceptes qui régissent la pédagogie *estadonovista*. Un ensemble de normes qu'influencent les identités individuelles et collectives, dans la sphère publique aussi bien que dans la privée. Avec des effets indéniables dans la définition des rôles de genre, aspect qui fait l'objet d'une étude approfondie dans le sous-chapitre 3.2.

Équilibres nationaux et internationaux

Dans l'analyse des dynamiques sociales qui se produisent au cours de la décennie 1930, il est nécessaire de rappeler le rôle de l'Église catholique. Dans un contexte politique caractérisé par une radicalisation croissante, l'Église intervient de façon significative dans le discours politique et culturel du pays. De plus, les hiérarchies ecclésiastiques contribuent à la consolidation du pouvoir du gouvernement. Face à l'incertitude croissante produite par la crise économique internationale, par la chute des exportations et par les *tenentes*, une menace pour la structure de l'armée, l'Église représente une force conservatrice qui opère pour le maintien de l'ordre et du *statu quo*.

Pendant les années suivantes, l'Église semble surtout s'inquiéter de la diffusion de l'idéologie communiste et de l'essor des mouvements populaires de gauche. Dès sa fondation, l'*Aliança Nacional Libertadora* s'oppose ouvertement au pouvoir du haut clergé. Dans son manifeste de 1935, Prestes demande la séparation entre l'Église et l'État afin de garantir la liberté de culte dans le pays. L'*Aliança* déclare être :

> pelas mais amplas liberdades populares, pela completa liquidação de quaisquer diferenças ou privilégios de raça, de cor ou de nacionalidade, pela mais completa liberdade religiosa e a separação da Igreja do Estado.(Prestes, 1935)

Dans la vision du texte programmatique, le plus grand danger qui s'oppose à l'émancipation du peuple ne serait pas la religion ou les prêtres les plus pauvres, mais la haute hiérarchie à la solde des impérialistes. Citant des épisodes de l'histoire brésilienne et évoquant une sorte de paupérisation de l'Église, Prestes reconnaît au contraire dans les « padres brasileiros » des alliés dans la lutte contre les classes dominantes[36].

En 1932, pour faire face à la perte d'influence progressive causée par la diffusion de l'idéologie communiste, l'urbanisation et une sécularisation généralisée de la société, les hiérarchies catholiques

[36] Il est intéressant de souligner que, dans le *Manifesto*, est évoqué le contraste entre les actions des « padres brasileiros, os mais pobres e que, entrando para a igreja não se venderam ao imperialismo, nem esqueceram seus deveres frente ao povo » et les « chefes da igreja, os ricos e bem nutridos cardeais e arcebispos, como membros das classes dominantes, e lacaios do imperialismo ». Une opposition qui, aux yeux de Prestes, s'était déjà produite dans l'histoire du pays quand « noutras épocas, Frei Caneca, Padre Miguelinho e muitos outros lutaram ao lado do povo, pela independência do Brasil, contra a vontade dos bispos e arcebispos que os mandaram assassinar ». Même si les différences sont substantielles, la fracture morale et idéologique au sein de la hiérarchie ecclésiastique qui commence à émerger à ce moment, semble anticiper certaines revendications de la théologie de la libération. Publié dans l'édition du 5 juillet 1935 du journal *A Platéa*, le *Manifesto* peut être consulté dans son intégralité sur le site du *Partido Comunista Brasileiro* à l'adresse https://www.marxists.org/portugues/prestes/1935/07/05.htm [consulté en ligne le 28/07/2014].

fondent la *Liga Eleitoral Católica*. Pour défendre les idéaux chrétiens et assurer leur insertion dans le discours politique national, la *Liga* devait orienter le vote des croyants vers les candidats approuvés par l'Église. La revue *A Ordem*, dirigée dès 1921 par Alceu Amoroso Lima[37], est un exemple de l'interventionnisme et de la mobilisation des intellectuels proche de la *Liga*. Les domaines sur lesquels se concentrait l'action de l'organisation étaient notamment la défense du mariage, de l'enseignement religieux dans les établissements publics, des associations travaillistes catholiques et du maintien du travail d'apostolat dans certaines institutions publiques, telles que les hôpitaux et les prisons (Miceli, 1981 : 51). Gardant une posture indépendante des partis politiques et soutenant individuellement les politiciens qui défendaient la cause de l'Église, la *Liga* contribua *de facto* à éviter la naissance d'un parti catholique d'opposition à Vargas. Ainsi, dans la conjoncture complexe de la décennie, les hiérarchies catholiques jouèrent un rôle significatif dans la construction du consensus populaire autour de la figure du président. Cette alliance résultait non seulement de la volonté du haut clergé de conserver et d'accroître son poids politique, mais se basait aussi sur les consignes pragmatiques du Vatican. Selon Rome, pour garantir « l'existence biologique et empirique de l'Église dans le monde » (Leon XIII *apud* Miceli, 1981 : 51) il était nécessaire de dialoguer avec le principal interlocuteur politique, qu'il soit un dictateur ou un président démocratiquement élu.

Symbolisé par la statue du *Cristo Redentor* inaugurée en 1931, le concordat État-Église présente des conséquences non négligeables dans le processus politique, culturel et social de l'époque (Fausto, 2000 : 392). L'éducation semble le secteur où l'influence de l'Église catholique se manifeste de manière plus concrète, s'opposant aux projets de laïcisation des partisans de l'*Educação Nova* et assurant le maintien de l'enseignement de la religion catholique dans les écoles publiques.

Mais l'éducation ne représente pas le seul champ où l'intervention de l'Église est importante. A partir de 1932, avec la fondation des *Círculos Operários Católicos*, les hiérarchies catholiques contribuent directement à l'organisation du travail, dans le but d'éduquer les ouvriers à la foi chrétienne et à l'ordre. Dans cette perspective, l'action doctrinaire et idéologique entreprise par l'Église devient une partie intégrante du projet corporatiste de l'*Estado Novo* et rentre dans les mesures de contrôle social mises en acte par la dictature, dans la tentative de réfréner les revendications *esquerdistas* et les pulsions individualistes et libérales des élites.

Pour réaliser son idéal d'État fort, autoritaire et centralisé, Vargas agit sur plusieurs fronts afin de garantir le soutien nécessaire au régime, promouvoir le processus d'industrialisation et éliminer les tensions internes ainsi que tout élément d'opposition. Comme le montre l'analyse du contexte historique, le Brésil de la décennie 1930 peut être représenté comme un terrain où le discours politique, social et économique s'articule autour de couples dichotomiques : vieux et neuf, localisme et centralisme, agriculture et industrie, droite et gauche, nationalisme et cosmopolitisme. Pour comprendre comment ces éléments sont articulés afin de répondre au projet politique du régime et construire une idée de nation cohérente, il est nécessaire de considérer également les dynamiques internationales et les facteurs qui, « de l'extérieur », participent à la définition de l'identité nationale.

Pendant la décennie 1930, le thème de l'incorporation dans la société nationale de « l'autre » - les migrants et leurs descendants -, présent dans le discours politique et social brésilien dès la moitié du XIXe siècle, revêt un caractère inédit dans l'histoire du pays. Assimiler les étrangers, en faire des Brésiliens, devient un sujet prioritaire de sécurité nationale. La façon dont la question de l'immigration est représentée dans le débat de l'époque suggère plusieurs réflexions. Non seulement elle fait émerger

[37] Sous le pseudonyme de Tristão de Athaíde (ou Athayde), Lima est l'auteur de nombreux essais de critique littéraire et il écrit beaucoup sur le *Romance de 30*.

des traits significatifs du projet nationaliste de Vargas dans la construction d'une identité brésilienne, mais montre également les répercussions des changements internationaux et du déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. Pendant la période républicaine déjà, des mesures liées au contrôle des associations « ethniques » avaient été adoptées : entre 1917 et 1919, les écoles et la presse en langue allemande avaient fait l'objet d'une série d'actions « nacionalizadoras » (Seyferth, 1999 : 199-200). Dans l'après-guerre, les flux migratoires en direction du Brésil avaient connu un ralentissement, après les pics positifs enregistrés à la fin du XIXe siècle et aussi en 1913[38]. A cette réduction contribuent une série de causes extérieures : les conséquences du conflit, la crise boursière de 1929 et l'augmentation des migrations internes à l'Europe. Cependant, la nouvelle politique migratoire adoptée par le Brésil est également l'un des facteurs qui expliquent la flexion. Au cours de cette phase, parallèlement à la diminution de l'immigration étrangère, d'importants flux migratoires internes apparaissent. Alors que la crise du caoutchouc cause l'abandon de la région Nord par la plupart des *nordestino*s qui commencent à rentrer dans leur région, le solde migratoire du Sud et du Centre-Sud reste par contre largement positif, à partir notamment de Minas et en direction du *Distrito Federal* (Rio de Janeiro). C'est à partir de 1933 seulement que la ville de São Paulo devient une destination de migration pour les Brésiliens, grâce notamment à l'industrialisation de la région et à la limitation de l'immigration étrangère (Fausto, 2000 : 389).

Pendant les décennies 1920 et 1930, les intellectuels expriment la nécessité d'analyser la réalité nationale, d'en rechercher les racines ethniques et de tracer un chemin capable de rendre le pays moderne et civilisé. Alors que, sur le plan politique, le régime adopte des mesures pour réduire et sélectionner l'arrivage d'immigrants dans le pays, de nombreux intellectuels s'interrogent sur la spécificité de la société brésilienne et imaginent un progrès basé sur l'intégration et la collaboration des races. Au début du XXe siècle, quand la population brésilienne était encore majoritairement rurale et très mixte, la théorie du « branqueamento » avait commencé à se diffuser. Pour favoriser le blanchiment de la nation, le gouvernement veut faciliter et encourager l'entrée dans le pays d'immigrés blancs, de préférence des Européens. Les Italiens, les Portugais et les Espagnols avaient non seulement la bonne couleur de peau mais, étant catholiques, étaient censés s'intégrer mieux et plus rapidement, en raison de la proximité de leurs caractéristiques culturelles (Lippi, 2003 : 325-326).

A partir de la décennie 1930, émergent donc différentes théories qui essaient de définir le Brésil et la *brasilidade*, montrant que l'identité nationale est un questionnement indissociable du débat sociopolitique contemporain. Alors que les institutions encadrent les discours identitaires dans une politique nationaliste, les intellectuels et la société civile contribuent significativement à la construction d'une représentation nationale collective. Parallèlement au projet du *branqueamento* qui, à partir de la valorisation d'un trait racial et ethnique précis au détriment des autres, prétend réaliser *in vitro* le peuple idéal, les sciences sociales s'intéressent à la valorisation du caractère métis de la nation. L'idée d'une spécificité de la société brésilienne qui dérive de son caractère métis et rend possible la formation d'une démocratie raciale, dont Gilberto Freyre dans *Casa Grande & Senzala* (1933) propose une analyse fondamentale, commence à circuler à cette époque. Dans *Raízes do Brasil* (1936), à partir d'une analyse historique et sociale, Sérgio Buarque de Holanda reconnaît un trait distinctif de l'identité individuelle et collective dans l'éthique émotive du Brésilien, « homem cordial » par excellence. Le Brésil est décrit ainsi comme un pays où les relations sociales sont fondées sur la spontanéité au point que « o desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo

[38] En 1891 le nombre total d'immigrés qui débarquent sur le sol brésilien est de plus de 215 000 personnes. Après des baisses relativement significatives, un nouveau pic de plus de 190 000 arrivées est enregistré en 1913, alors que seulement deux ans plus tard ce chiffre atteint à peine les 30 000 unités. http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-total-periodos-anuais [consulté en ligne le 29/07/2014].

representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade » (Holanda, 1996 : 148). Ces interprétations, basées sur l'analyse de la formation sociale et politique du pays, sont élaborées à un moment où la relation avec l'autre - qu'il soit afro-brésilien ou immigré juif, japonais, mais aussi italien -, devient un sujet sensible de la politique interne et internationale. Vers la moitié de la décennie 1930, l'avancée du fascisme nazi et la diffusion de ses idéaux au Brésil sont perçus comme une menace à la cohésion de la nation, en termes politiques aussi bien qu'ethniques. Afin de s'opposer à la prolifération des théories racistes, un groupe d'intellectuels, parmi lesquels figure le même Gilberto Freyre, lancent le *Manifesto dos intelectuais brasileiros contra o preconceito racial*. En opposition au concept de ségrégation raciale, le texte évoque la « miscigenação » comme le trait distinctif de la société brésilienne dès sa formation. (Maio, 1999 : 230).

Alors que la spécificité des processus sociaux, la *brasilidade* et la question de l'inclusion/exclusion de l'autre occupent le débat intellectuel de l'époque, la politique de Vargas à l'égard de l'immigration répond pleinement au projet nationaliste et autoritaire de l'*Estado Novo*. Les statistiques montrent que, entre 1937 et 1945, le nombre d'immigrés arrivés sur le sol brésilien passe de presque 35 000 à seulement 3 000 unités, un nombre si bas qu'on ne l'avait jamais enregistré depuis 1850 [39]. La Deuxième Guerre mondiale a certainement un impact négatif sur le flux migratoire mais, dans l'explication du phénomène, la règlementation imposée par le gouvernement représente un facteur non négligeable. Pour le régime, contrôler ce qui était considéré comme une arrivée désordonnée d'étrangers représente une mesure nécessaire au maintien de l'ordre et de la cohésion nationale. Plus éloquents que les statistiques générales sont les chiffres relatifs à la nationalité d'origine et aux caractéristiques des personnes qui obtiennent un visa dans la période. Alors que les constitutions de 1930 et de 1937 introduisaient un système inédit de quotas basés sur la nationalité pour réglementer les entrées dans le pays, ces mesures ne servaient en pratique qu'à limiter la migration de non « latinos », c'est-à-dire de tout individu non blanc et catholique (Seyferth, 1999 : 212).

L'analyse des changements intervenus dans la politique migratoire brésilienne est fondamentale pour comprendre les éléments qui interviennent dans le discours identitaire national de la décennie 1930. Les mesures adoptées afin de sélectionner, de réduire ou d'empêcher tout simplement l'arrivée des étrangers sur le sol brésilien montrent bien quel est l'immigré « désirable » pour le progrès de la nation et de son peuple (Koifman *apud* Haag, 2012). Selon cette conception, les indésirables étaient notamment les Japonais - considérés dès l'époque impériale comme inférieurs aux Européens –, les Juifs, les personnes âgées ou présentant un défaut physique. Comme le montre le « critério étnico » évoqué dans un discours de la campagne électorale de 1930[40], Vargas sympathisait avec les théories eugéniques. Dans la société imaginée par l'*Estado Novo*, l'immigré qui pouvait s'intégrer le mieux était blanc, catholique et aussi apolitique. Et de surcroit de nationalité portugaise, selon la préférence personnelle de Vargas, en raison du fait qu'à l'époque « a maioria dos imigrantes vindos de Portugal era de origem modesta e instrução limitada, acostumados à ditadura salazarista » (Koifman *apud* Haag, 2012), et donc plus dociles.

Pendant l'*Estado Novo*, les critères qui définissent l'immigré idéal sont incorporés dans la pratique et la politique de concession de visas qui devient plus restrictive. Par exemple l'immigration des personnes d'origine juive enregistre une baisse très significative alors même que, du fait de la

[39] Voir la note précédente.

[40] Les mots de Vargas: « Durante anos pensamos a imigração apenas em seus aspectos econômicos. É oportuno obedecer agora ao critério étnico » (Vargas *apud* Haag, 2012)

persécution raciale et de la guerre, les demandes augmentent[41]. Vargas ne se limite pourtant pas à réglementer selon des critères ethniques et religieux les flux migratoires d'entrée dans le pays, mais il intervient aussi activement sur les communautés d'immigrés déjà présents sur le sol brésilien. Dans le projet nationaliste, l'idée que tout individu porteur d'une identité jugée incompatible avec la *brasilidade* représente un danger pour la cohésion et la sécurité de la nation sert à la promotion d'une campagne de « nationalisation » de l'étranger :

> Diante da realidade representada pelos sentimentos de etnicidade e da organização comunitária baseada em distinções étnicas, comuns aos grupos de imigrantes e descendentes estabelecidos no Brasil, a solução para o "problema imigratório" estava na assimilação de todos esses alienígenas que aspiravam à endogamia. A apregoada necessidade da sua transformação em brasileiros de fato, e não apenas por direito de solo, motivou a campanha de nacionalização.(Seyferth, 1999 : 207-208)

Sur le plan pratique, la campagne se traduit par une nationalisation des écoles « ethniques » et l'interdiction d'enseigner et de parler des langues étrangères en public. Les législations de 1938 et de 1939 spécifient que tout établissement d'instruction devait avoir un nom brésilien et que seules les personnes nées dans le pays et possédant un diplôme brésilien pouvaient enseigner ou occuper un poste de direction. En outre, pour tenter de stimuler le patriotisme et la diffusion d'un sentiment de *brasilidade*, certaines matières, telles que l'histoire et la géographie du Brésil, ainsi que l'éducation civique et morale, deviennent obligatoires (Seyferth, 1999 : 220). Parallèlement à l'École, la presse et les programmes radios en langue étrangère sont réglementés, contrôlés et censurés par l'État. Avec le début de la Deuxième Guerre mondiale, la campagne de nationalisation touche plus directement les communautés d'immigrés japonais, allemands et, dans une certaine mesure, italiens, transformant progressivement en ennemis potentiels ceux qui auparavant étaient considérés seulement comme des étrangers.

A partir de 1940, la conjoncture internationale, bouleversée par le conflit mondial, influence profondément la politique de l'*Estado Novo* et marque le début de la parabole descendante du régime. Bien que le Brésil reste neutre jusqu'au mois d'août 1942 quand il déclare la guerre aux puissances de l'Axe, dès le début du conflit, des modifications importantes se manifestent dans les choix de Vargas, sur le plan des alliances économiques aussi bien que dans la sphère de gravitation idéologique du régime brésilien. Alors que le coup d'état de 1937 avait été salué par l'Allemagne et l'Italie et que la politique sociale était influencée par certains idéaux autoritaires et centralistes de matrice fasciste, sur le plan économique Vargas semble faire abstraction de ses préférences idéologiques. La période entre 1930 et 1940 est caractérisée par le pragmatisme : entre l'Amérique de Roosevelt qui sort relativement bien de la crise de 1929 et la puissance croissante de l'Allemagne nazie, le Brésil signe différents accords économiques avec la partie qui offre les conditions les plus avantageuses. Quand la Deuxième Guerre mondiale se déclenche et que le trafic commercial entre l'Allemagne et l'Amérique du Sud est interrompu, les Américains gagnent du terrain. A partir de 1940, l'étroite relation entre l'industrialisation et le poids du pays dans le contexte international est mise en évidence par la guerre. A l'occasion d'un discours en 1944, Vargas affirme : « Daí tiramos a nossa primeira lição da atual guerra. Só os países suficientemente industrializados e aptos à produzir dentro das próprias fronteiras os matérias bélicos de que necessitam podem realmente ser considerados potencias militares. » (Vargas *apud* Skidmore, 2000: 69). L'intervention du gouvernement dans l'économie qui se fondait sur le

[41] L'*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* indique une baisse de 75% du nombre des immigrés qui arrivent sur le sol brésilien entre 1937 et 1945 http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/judeus/a-politica-imigratoria-do-estado-novo [consulté en ligne le 31/07/2014].

postulat du nationalisme économique associé à la défense militaire, connaît à ce moment une accélération significative. Ainsi, le début des années 40 représente une phase d'intenses négociations entre les gouvernements brésilien et américain afin d'« aligner » le pays sur les positions des Alliés, signer d'importants accords de coopération économique et préparer la formation de la *Força Expedicionária Brasileira* – FEB, dont l'envoi en Europe représente *de facto* l'entrée en guerre du Brésil.

Ces mesures inaugurent la toute dernière phase de l'*Estado* Novo qui, victime de ses propres contradictions, disparaît en 1945.

1.3 Le processus culturel

De 1922 à 1945 : le processus culturel et sa périodisation

La première ère Vargas se conclut officiellement le 29 octobre 1945, quand le président est forcé par les militaires à se retirer de la scène politique. Lors d'une déclaration publique, il dit accepter sa destitution et se retire dans sa ville natale. Il ne s'agit que du dernier pas du processus de démocratisation initié par la proclamation de la loi constitutionnelle n.9. Le texte convoquait les élections après 90 jours et la date de la consultation populaire avait été finalement fixée au 2 décembre. Vargas avait déclaré ne pas vouloir se porter candidat, bien que son poids politique et le cadre autoritaire laissaient présager sa victoire. Alors que la situation restait incertaine et que la mobilisation pour garantir la réussite du processus démocratique était massive, c'est l'intervention des militaires qui marque la fin de l'*Estado Novo*.

Un ensemble complexe de facteurs contribue à créer les conditions politiques de cette déposition de Vargas. La pression de la société civile et la posture militante contre le régime assumée par de nombreux intellectuels, l'action de la *União Nacional dos Estudantes* et des hommes politiques signataires do *Manifesto dos Mineiros*, les revirements de personnalités proches du gouvernement et, enfin, l'influence des États-Unis participent à la fin de la dictature. Le passage à la nouvelle phase démocratique se réalise sans césure drastique. De nombreux éléments de l'*Estado Novo* continuent *de facto* à exister pendant la période postérieure, rendant possible sur le plan matériel et symbolique l'élection démocratique de l'ex-dictateur Vargas. En janvier 1951, il assume à nouveau la plus haute charge de l'État, mais cette fois en tant que président régulièrement élu. A cette date commence la deuxième ère Vargas, qui ne se termine qu'en 1954 quand, dans un pays secoué par une profonde crise politique, sous la menace d'une nouvelle destitution par les militaires, le président se suicide dans le palais du Catete.

Dans l'analyse du contexte politique de 1930, la succession des événements suggère à l'historien une périodisation définie et nette, scandée par des événements majeurs. Ainsi, la période historique qui s'ouvre avec la *Revolução* de 1930 et se poursuit avec la révolte constitutionnaliste de 1932 est clôturée en 1945 par la chute de Vargas et de son régime, en une idéale coïncidence chronologique avec la fin du conflit mondial.

Pour l'historien de la littérature, l'époque en question présente un objet d'étude bien plus complexe à classifier et périodiser. Alors que la dénomination *Romance de 30* - qui se réfère à la décennie pendant laquelle se concentre sa production et paraissent la plupart des romans les plus significatifs -, est généralement acceptée par la critique, sa classification reste plus complexe. La référence à 1922, année de la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo et pierre angulaire de la littérature contemporaine au Brésil, complique tout discours sur la périodisation littéraire relative au roman : un *Romance* qui est *de 30* mais qui s'inscrit dans un moment idéologique, esthétique et conceptuel commencé huit ans plus tôt. Avec différentes étiquettes et définitions, comme « segunda fase » (Coutinho, 2001(a) : 275), « plenitude » (Castello, 1998 : 269), « estado adulto e moderno » (Bosi, 2002 : 383) ou encore « maturità » et « assestamento » (Stegagno Picchio, 1992 : 97-98) du Modernisme, les critiques ont essayé de rendre la complexité de cette classification. Dans le chapitre "O Modernismo e o Brasil depois de 30" de son histoire de la littérature brésilienne, Alfredo Bosi analyse la question de la périodisation du moment littéraire :

> 1922, por exemplo, presta-se muito bem à periodização literária: a *Semana* foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha [...] e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente.
> Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. (Bosi, 2002: 383)

Les éléments qui caractérisent le processus culturel de la décennie 1930 commencent à se manifester en 1922, justifiant l'individuation d'une phase qui va de 1922 à 1945. Cependant, la considération de la spécificité thématique et esthétique de la production littéraire, et de la prose en particulier, justifie une analyse du moment qui va de 1930 à 1945. Comme l'affirme Candido, si 1930 ne représente pas l'émergence d'un discours littéraire inédit, ce qui permet de considérer cette date comme *terminus post quem* est la nouvelle configuration des postulats modernistes :

> Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura [...], sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na história não há dessas coisas. Mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um "antes" diferente de um "depois". Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e "normalizar" uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças. (Candido, 1987 : 180)

Le processus d'unification, collectivisation et socialisation de la culture artistique et intellectuelle, salué par Candido comme caractéristique de la décennie, apparaît profondément influencé par les changements de la structure politique et sociale que le pays connaît à l'époque. Dans cette perspective, il faut considérer l'évolution du contexte politique, social et économique qui se prépare dès les années 20 pour comprendre les éléments qui donnent à la production littéraire de 30 sa physionomie inédite. La posture que les modernistes assument et revendiquent en 1922 est fondamentale dans l'analyse du rôle des intellectuels et leur positionnement par rapport au discours politique en 1930. D'un point de vue plus spécifiquement littéraire et esthétique, l'héritage moderniste dans le roman de 1930 est analysé dans le deuxième chapitre de cette étude. Ce qui intéresse dans ces paragraphes est plutôt la contextualisation de la production littéraire du corpus, avec une attention particulière à la relation complexe entre les intellectuels et l'État dans le cadre autoritaire de l'*Estado Novo*.

Le début de la décennie 1920 marque la fin de la « Belle Époque brasileira » caractérisée par la circulation de revues illustrées, la popularisation du cinéma et de nouveaux standards de consommation incités par la diffusion de la publicité (Sevcenko, 1998 : 37). Alors que la Première Guerre mondiale provoque avec son lourd héritage matériel et symbolique la crise du mythe du développement et du progrès des systèmes capitalistes et libéraux, la critique des paradigmes cosmopolites favorise à ce moment la diffusion du credo nationaliste et des nouveaux discours nativistes.

Au Brésil, la tendance nationaliste se traduit par une recherche des racines ethniques et culturelles, définition de la *brasilidade*. Le mouvement moderniste, qui se développe pendant les journées de la *Semana de Arte Moderna*, devient un catalyseur artistique et intellectuel du refus des modèles cosmopolites et de la recherche identitaire nationale. L'identité brésilienne commence à être

reconsidérée notamment en ce qui concerne l'héritage et les valeurs européennes, perçues dans l'après-guerre comme décadentes et passéistes. La recherche du caractère autochtone et originaire se réalise par une relecture du passé, ou par sa réinvention tout court, dans une perspective qui associe l'opposition entre nature/culture à celle entre authentique/artificiel. Ce processus intellectuel et artistique de redécouverte du Brésil passe par le présupposé que « é no povo brasileiro que se estaria a raiz da nacionalidade, é nele que se encontraria o brasileiro autêntico » (Lippi, 2003 : 327). La quête d'authenticité mène ainsi à une revalorisation du Brésilien de l'*interior* et du *sertão*, porteur de valeurs originaires et moins "contaminé" par l'influence étrangère que la population de la côte et des grandes villes.

Le caractère nationaliste des postulats esthétiques exprimés par le *Modernism*o dans sa première phase dite « héroïque » est un autre élément qui va caractériser, avec une tonalité et des résultats différents, le débat politique de la décennie suivante. Le texte publié dans le premier numéro de *A Revista*, fondée à Belo Horizonte en 1925, en est un exemple éloquent. Non seulement il illustre la centralité du discours nationaliste dans le programme des modernistes, mais il témoigne également de la longévité de ce postulat, ainsi que de l'appropriation et de la réutilisation politique dont il fait l'objet par la suite. Dans le premier éditorialde la revue, intitulé « Para os scépticos », la rédaction déclare :

> O programa da revista […] resume-se numa palavra: ação. [...] Ação intensiva em todos os campos: na literatura, na arte, na política. Somos pela renovação intelectual do Brasil, renovação que se tornou um imperativo categórico. [...] Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo, [...] o maior orgulho da nossa geração que não pratica a xenofobia e chauvinismo [...] e intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra da nossa originalidade[42].

L'appel à l'originalité du Brésil, à l'orgueil national et à la rénovation intellectuelle intègre largement la rhétorique politique de la décennie 1930, banalisée par la rhétorique du régime autoritaire qui l'utilise dans une construction populiste. La radicalisation et la polarisation qui caractérisent les années 30 retrouvent ainsi une première énonciation dans le *Modernismo*. Dans son analyse du contexte social et politique, Sergio Miceli souligne que les intellectuels modernistes anticipent, non sans contradictions, une participation dans les institutions culturelles d'état qui se généralise pendant l'*Estado Novo*. Les modernistes, en majorité issus de l'élite de São Paulo, essayaient de concilier leur positionnement idéologique et leur appartenance sociale : « En même temps que les intellectuels de l'oligarchie prenaient en charge diverses tâches politiques et idéologiques, ils s'engageaient à fond dans les luttes du champ littéraire et cherchaient à imposer les principes et modèles esthétiques de l'art "moderne" (futurisme, cubisme, surréalisme…) » (Miceli, 1981 : 27). Les tâches auxquelles se réfère l'auteur, représentées par un engagement direct dans l'un des partis politiques oligarchiques ou par une participation indirecte par la presse, deviennent plus importantes à partir de la fin des années 1920, en raison de la dégradation progressive de leurs privilèges.

Le modernisme, notamment dans la première phase dite héroïque ou triomphale, revendique une rupture avec les deux tendances esthétiques dominantes : l'idéalisme symboliste et le naturalisme. Pour exprimer la forme et l'essence la plus authentique du Brésil, l'avant-garde veut se libérer des

[42] L'article, paru dans la première édition de *A Revsita*, publié à Belo Horizonte en juillet 1925, est signé par la rédaction. Parmi les collaborateurs qui travaillent habituellement à la publication figurent Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava, João Alphonsus et Martins de Almeida (César, 2007 : 518). Dans le sommaire du premier numéro paraît un article de Mário de Adrade. Comme le rappelle César dans son analyse, l'importance du groupe résidait dans son rôle de passage entre les premières expressions modernistes et les paradigmes qui se manifestent à partir de 1930. L'édition est consultable en ligne sur le site de la *Biblioteca Brasiliana* à l'adresse http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956110#page/1/mode/1up [consulté le 02/08 /2014]

modèles étrangers. Cet aspect se traduit aussi dans la production d'essais sociologiques et historiques sur le pays, dans la tentative de comprendre la réalité nationale par le biais des nouvelles catégories esthétiques et conceptuelles introduites par le mouvement. Il s'agit d'une tendance qui s'amplifie pendant la décennie suivante et qui représente donc un autre élément de continuité entre les années 20 et les années 30.

Comme le montre Miceli dans son analyse du champ culturel de l'époque en pleine avant-garde, se forme à Rio un groupe d'écrivains catholiques. Se professant modernistes, ils essaient de faire coexister l'esthétique du spiritualisme avec la valorisation d'une tradition authentiquement brésilienne (Miceli, 1981 : 50). La production de ce groupe qui opère aux marges du *Modernismo*, représente la survivance du courant spiritualiste et symboliste qui avait commencé à se renouveler après la fin de la Première Guerre mondiale. C'est dans cet environnement artistique et idéologique que se développent les factions intellectuelles les plus conservatrices de la décennie 1930, comme les *integralistas* et certaines organisations catholiques. (Candido, 2006 : 125). La permanence de ce courant, qu'il serait possible de définir comme « spiritualiste », témoigne également du fait que l'influence de l'Église sur le discours littéraire représente un élément de continuité dans le processus culturel brésilien.

Pendant les années 1930, la fondation d'instances culturelles « conservatrices » symbolise l'émergence d'une autre caractéristique de la relation entre culture et politique qui se généralise ensuite. Après la fin de la révolte constitutionnelle et le début de l'*Estado Novo*, les dirigeants de l'oligarchie de São Paulo tentent de rétablir l'influence perdue sur le plan politique par la création de nouveaux espaces d'opposition culturelle au pouvoir central. Des institutions telles que la faculté de philosophie, sciences et lettres créée suite à la réforme de l'université de São Paulo et le département de culture de la ville naissent comme des bastions du pouvoir oligarchique. La fondation de ces institutions montre que la culture et l'instruction représentent un enjeu majeur dans le discours et dans la pratique politique de l'époque (Miceli, 1981 : 31). Après la fin de la *República Velha* et le début du régime autoritaire, le rapport entre les intellectuels et l'État se complexifie. A la radicalisation progressive du champ politique correspond une posture intellectuelle caractérisée par une insertion idéologique manifeste :

> Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (Candido, 1987 : 182)

Sur le plan matériel, commence à se diffuser une vision plus démocratique selon laquelle la culture et l'éducation sont un droit pour tous et non plus l'apanage exclusif de la classe dominante, un instrument pour le progrès de la nation et non un privilège. La culture devient plus accessible et cesse d'être une prérogative des élites qui, pendant la décennie, continuent de garder toutefois le rôle de détentrices du savoir. Ce processus de « desaristocratização » de la culture (Candido, 2000 : 195) bénéficie notamment aux classes moyennes qui, parallèlement à un nouveau poids politique, économique et social, gagnent l'accès à diverses expériences culturelles. Une ouverture de la fruition mais aussi, partiellement, de la production artistique et culturelle. Le phénomène est le résultat du développement économique et de la diffusion de l'enseignement secondaire qui contribue à la formation de nouveaux lecteurs et spectateurs. Cependant, il convient de souligner que les conséquences de cette nouvelle conception de la culture restent circonscrites aux couches sociales supérieures. Pour les classes les plus pauvres, dans lesquelles se situe à l'époque la grande majorité de la population, les retombées concrètes en termes d'accès, réception et production culturelle sont pratiquement nulles. Ces considérations s'ajoutent au questionnement de l'emploi du mot révolution

quand il est utilisé pour décrire les transformations connues par le champ culturel en 1930. L'absence d'une école primaire accessible et l'analphabétisme restent des facteurs d'exclusion d'une grande partie de la population sur le plan de la fruition et de la consommation de biens matériels et symboliques. Le projet de réforme de l'école publique qui figurait dans les programmes des mouvements révolutionnaires n'arrive pas à atteindre ses objectifs de gratuité et d'universalité de l'instruction. La contradiction entre la vision idéalisée de la culture « pour tous » et la réalité du pays entraîne une phase de conscientisation dont l'importance permet à Candido d'affirmer que « os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções da cultura » (Candido, 2000 : 195).

Si donc 1930 ne représente pas un moment qu'il serait possible de définir comme « révolutionnaire » sur le plan du processus culturel, cette date marque le moment où la conception de la culture et le rôle des intellectuels commencent à se moderniser pour devenir ce qui caractérise le Brésil encore aujourd'hui.

Propagande et censure

Alors que la culture connaît une phase de modernisation, l'instauration de l'*Estado Novo* confronte ce processus à un cadre politique autoritaire et centralisateur. Comme le montre l'analyse des lignes directrices du régime, l'utilisation et le contrôle des moyens de communication, la censure, la propagande et la répression deviennent des instruments organiques de la politique *estadonovista*. Pour se légitimer et assurer le soutien populaire nécessaire à sa survie, le régime construit un système dans lequel la production systématique du consensus s'associe à une vigilance stricte sur les moyens de communication, de la presse à la radio. Pour alimenter cet arsenal idéologique et ancrer la doctrine du nouvel État autoritaire, Vargas et les idéologues de l'*Estado Novo* s'approprient les différents postulats nationalistes, nativistes et autoritaires qui circulaient à l'époque. Le mythe de la modernité est ainsi utilisé par le gouvernement pour justifier ses choix autocratiques et pour articuler le discours antilibéral, selon l'équation qui identifie le libéralisme au passé républicain. L'idée de progrès que le régime prétend incarner est bâtie sur une rupture avec le passé qui, selon l'idéologie de l'époque, est associé au libéralisme, un système étranger implanté au Brésil, véhicule de désordre et de décadence. La critique des postulats libéraux et démocratiques se greffe ainsi sur une condamnation généralisée des modèles européens, et cosmopolites en général, opposés à tout ce qui est authentiquement brésilien.

Dès 1937, Vargas travaille à la mise en place d'une structure capable de diffuser sa doctrine et de garantir le consensus, conscient de la spécificité de l'*Estado Novo*, régime qui ne s'appuie pas sur un mouvement de masse ou un parti politique, comme dans les dictatures européennes. Dans son analyse, Skidmore souligne cette particularité. Il affirme que, outre l'absence d'un mouvement ou d'un parti *estadonvovista*, ce qui différencie le régime de Vargas de ses homologues européens c'est l'existence d'un système de propagande officielle bien moins organisé et structuré que dans l'appareil fasciste et nazi. (Skidmore, 2000 : 60). Cependant, l'analyse approfondie des sources montre que non seulement la dictature accorde une importance considérable à la politique culturelle, mais qu'elle contrôle systématiquement la production intellectuelle et les moyens de communication. La fondation d'institutions et d'organismes de propagande, la cooptation d'intellectuels et d'artistes, la création d'organes de presse ainsi que le recours méthodique à la censure permettent d'associer les méthodes de l'*Estado Novo* à certaines expériences des dictatures européennes, même si elles présentent au Brésil des différences importantes.

La fondation et l'activité d'institutions telles que le ministère de l'éducation et le *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) témoignent de la stratégie complexe adoptée dans le but de créer le consensus, d'éduquer mais aussi de censurer et de réprimer. Dans cette perspective, le ministère avait la fonction de coopter et d'impliquer les élites intellectuelles dans le renouvellement culturel du pays et, par rapport aux méthodes utilisées par le DIP, représentait la « carotte ». Les actes du ministère de l'éducation révèlent une caractéristique de la politique culturelle du régime qui associe mesures constructives et répressives : « Foi o ministério dos modernistas, dos Pioneiros da Escola Nova, de músicos e poetas. Mas foi também o Ministério que perseguiu os comunistas, que fechou a Universidade do Distrito Federal [...] e que apoiou a política nacionalizante de repressão às escolas dos núcleos estrangeiros existentes no Brasil » (Bomeny, 1999 : 137). Comme le souligne Fausto, dès sa fondation, le ministère de l'éducation devient le centre d'irradiation de la politique nationale de l'éducation de l'*Estado Novo* (Fausto, 2007 : 479). Entre 1920 et 1940, le nombre d'inscriptions dans l'*ensino medio* double largement ses chiffres, avec une augmentation conséquente des inscriptions universitaires. Parallèlement, l'ouverture de nombreuses écoles publiques entraîne un accroissement du nombre d'élèves jusqu'alors majoritairement scolarisés dans les institutions privées, tandis que les institutions contrôlées par les états ou la Fédération accueillent toujours plus d'étudiants. Dans ce contexte, la Constitution de 1934 avait commencé à fixer un plan national pour l'enseignement qui prévoyait l'uniformisation des programmes et des méthodes pédagogiques. Fausto note que la décennie 1930 est caractérisée par la démocratisation de l'enseignement qui est le résultat de la progression des inscriptions et de l'implantation d'un modèle unique d'école, plus égalitaire par rapport aux institutions élitaires du passé. (Fausto, 2007 : 468). Les données statistiques permettent de quantifier les premiers résultats de la réforme du système scolaire : entre 1920 et 1940, le taux d'analphabétisme baisse de 69,9% à 56,2% ; parallèlement, le taux de scolarisation des enfants entre 9 et 15 ans augmente de plus de 12 point, atteignant 21% en 1940 [43].

Influencée par les débats contemporains, la révision du système éducatif de Vargas est empreinte de « uma mistura de valores hierárquicos et de conservadorismo nascido da influência católica » (Fausto, 200 : 337). Bien qu'expression de l'autoritarisme et des valeurs conservatrices de l'*Estado Novo*, la réforme scolaire promue par le ministère n'arrive pas à instituer un programme structuré et capillaire d'endoctrinement de type fasciste tel que celui qui existait dans l'Italie de la même période. Malgré cela, l'École revêt un rôle fondamental dans la diffusion du projet nationaliste du régime. A partir de 1938, la législation fédérale introduit l'enseignement obligatoire de l'histoire et de la géographie du Brésil, de l'éducation morale et civique, ainsi qu'un cours d'éducation physique donné par des instructeurs militaires. Toutes ces mesures rentrent dans un plus ample programme pour stimuler le patriotisme et célébrer la nation brésilienne, dans une perspective selon laquelle la « questão educacional extrapola os limites da escola para chegar à população adulta através de solenidades públicas de exaltação aos símbolos e hérois nacionais » (Seyfert, 1999 : 220).

Alors que l'action du ministère visait les élites intellectuelles, le *Departamento de Imprensa e Propaganda* avait l'objectif de diffuser l'idéologie de l'*Estado Novo* auprès des classes populaires, intervenant directement sur la totalité des moyens de communication. Le DIP, créé en 1939 par décret présidentiel, représente l'évolution et le perfectionnement des premières institutions de propagande fondées par Vargas après la *Revolução* de 1930. Avec une structure fortement centralisée, le DIP garantissait au gouvernement le contrôle sur la vie culturelle dans la totalité du territoire du pays. Au-delà de coordonner la propagande et promouvoir l'organisation de différents type d'événements pro-

[43] Données consultables en ligne à l'adresse : http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-palavra-chave/educacao [consulté le 25/07/2014].

régime, le département avait la faculté de censurer les moyens de communication et d'organiser la *Hora do Brasil*, la transmission de radiodiffusion officielle du gouvernement[44] et le *Cinejornal Brasileiro*. Le département disposait également d'une agence de presse, l'*Agencia Nacional*, qui avait le quasi monopole de la diffusion des nouvelles.

Il est important de souligner que l'*Estado Novo* utilise de façon systématique les moyens de communication pour écrire sa propre histoire. De la transmission radio *Hora do Brasil* pour le grand public, au quotidien *A Manhã*, jusqu'à des publications plus élitaires comme *Cultura Política*, le régime travaille constamment à son autoreprésentation. Il se présente comme la continuation naturelle de la *Revolução* de 1930, en rupture avec un Brésil archaïque, divisé par les intérêts locaux des oligarchies et des latifundiaires. Et pour diffuser et publiciser cette image du Brésil moderne qu'il veut incarner, le régime recourt aux derniers moyens de communication, tels que la radio et le cinéma. Pendant la décennie 1920, le cinéma était devenu sonore, une innovation qui avait favorisé le tournage de courts et longs métrages en portugais et accru sa popularité. Grâce à l'action de l'*Instituto Nacional do Cinema Educativo*, le cinéma participe d'un plus ample programme de promotion de la culture nationale, dans le but de faire connaître le Brésil aux Brésiliens et de promouvoir le patriotisme. Parallèlement au cinéma, en raison de sa diffusion, la radio est le véhicule le plus efficient du projet politique et pédagogique du régime.

L'importance accordée par le régime à la propagande et à l'action culturelle ne dérive que de la nécessité de créer un consensus et de s'assurer l'appui populaire. Une analyse plus approfondie des stratégies communicatives du gouvernement révèle une conception selon laquelle l'État, incarné par Vargas, doit assumer pleinement la fonction de père et d'éducateur d'une société décrite comme encore immature. Dans une perspective nationaliste et autoritaire, le peuple est représenté comme l'élément le plus authentique, spontané et pur de la nation. Un enfant qui a besoin d'être éduqué et discipliné. Les médias et l'organisation de cérémonies, comme celle du 1er mai, contribuèrent à construire et véhiculer l'image du Président qui gouverne le pays comme un bon chef de famille, attentif aux droits des travailleurs, ainsi qu'aux catégories considérées plus faibles, comme les femmes, les enfants, les retraités et les immigrés – mais pas tous les immigrés. Il s'agit d'une construction symbolique très efficace, réalisée grâce à l'emploi massif des medias. A commencer par les transmissions comme la *Hora do Brasil*, qui publicisait la politique du gouvernement et les réformes accomplies en permettant à Vargas d'entrer quotidiennement dans les foyers brésiliens.

Sur le plan de la politique internationale, pendant la Deuxième Guerre mondiale le *Departamento* devient aussi le véhicule privilégié de diffusion de la culture des alliés nord-américains. Dès la fin de la décennie 1930, les États-Unis avaient commencé à se substituer à la France comme modèle pour le Brésil. Analysée par le biais de l'évolution du marché culturel, cette substitution apparaît comme le résultat d'un ensemble d'éléments politiques et économiques à l'échelle nationale et internationale, mais aussi comme la conséquence d'un programme de cooptation idéologique. Comme le rappelle Miceli, les intellectuels brésiliens avaient l'habitude de visiter l'Europe. Ces voyages pouvaient se réaliser grâce aux liens avec l'élite dominante qui, par le biais du mécénat des cercles officiels et du réseau diplomatique, créait les occasions et les conditions matérielles nécessaires. Pendant les années 30 et 40, les personnalités du monde de l'art et de la culture commencent à se rendre de plus en plus fréquemment aux États-Unis, tandis que leurs homologues américains visitent le Brésil. Dans de nombreux cas, à l'origine des voyages figure une invitation de la part d'institutions américaines, selon une stratégie

[44] A partir de 1938, le programme devait être diffusé quotidiennement par toutes les chaines radio du pays entre 19h et 20h. En 1939, il passe sous le contrôle du *Departamento de Imprensa e Propaganda* qui venait d'être créée. A cette époque, la radio devient le véhicule privilégié de la propagande du régime.

sophistiquée de « cooptation politico-idéologique » (Miceli, 1981 : 101). Ce dispositif, qui représente la collaboration entre les gouvernements des deux pays, était le résultat des efforts conjoints du DIP et de l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.

Alors que la machine propagandiste de l'*Estado Novo* célébrait la politique du gouvernement dans le but de créer le consensus autour du régime, les organismes de contrôle avaient la finalité de maintenir l'ordre par la répression et la censure des opposants. Pour mieux comprendre l'ampleur de cette politique, il convient de rappeler que le régime parvient à prohiber l'entrée et la circulation dans le pays de toute publication étrangère réputée dangereuse pour les intérêts brésiliens, comme le faisaient les dictatures occidentales. La Constitution de 1937 avait *de facto* légalisé la censure dans tous les moyens de communication, en attribuant à la presse la fonction de caractère public. L'article 1.222 établissait « com fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematografo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação » (Capelato, 1999 : 171). Mais le DIP ne se limitait pas à inspecter et censurer les médias, il contrôlait aussi la littérature sociale et politique. En plusieurs occasions l'*Estado Novo* brûle sur la place publique des exemplaires de romans des écrivains considérés subversifs, comme Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos et Rachel de Queiroz. Le régime ne se limite pourtant pas à censurer les discours et les œuvres, mais poursuit directement les artistes et les intellectuels qui s'opposent à lui :

> O Estado Novo perseguiu, prendeu, torturou, forçou ao exílio intelectuais e políticos, sobretudo de esquerda e alguns liberais. Mas não adotou uma atitude de perseguições indiscriminadas. Seus dirigentes perceberam a importância de atrair setores letrados a seu serviço: católicos, integralistas, autoritários, esquerdistas disfarçados ocuparam cargos e aceitaram as vantagens que o regime oferecia. (Fausto, 2000 : 376)

L'analyse de Fausto montre bien comment le régime utilise un système ambivalent où les méthodes de cooptation des intellectuels s'accompagnent du recours à la violence pour éliminer les dissidents. Alors que le système de répression emprisonne ceux qui osent se prononcer contre le régime, la censure et le contrôle des moyens de communication anéantissent les réactions du corps civil. Dans ses mémoires, Rachel de Queiroz témoigne de cette double stratégie. Écrivaine proche du parti communiste, elle se souvient :

> […] a nossa situação era terrível porque estávamos em pleno Estado Novo. E nós, os intelectuais de esquerda, os escritores, os jornalistas, éramos exatamente os mais massacrados. Aqueles que tinham se comprometido no putsch de 1935 ainda estavam presos. Em julho de 1940, Getúlio [...] fez um discurso atacando as democracias "carcomidas" e afirmando que a grande força estava com os governos autoritários. Era uma declaração de fé fascista. O Brasil estava tão esmagado [...] que não houve nenhuma convulsão ante o discurso do ditador, embora a revolta das pessoas fosse muito grande. (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 130)

Afin de légitimer l'*Estado Novo* et de garantir la survie du régime, Vargas adopte une politique culturelle qui, entre propagande, censure et répression, produit des changements considérables dans le processus culturel de l'époque. Face à la radicalisation du discours idéologique et aux changements inhérents à la production et la réception de la culture, les intellectuels - et les écrivains en première ligne –, qu'ils soient cooptés par le régime ou censurés et ostracisés, sont amenés à s'engager et à se questionner sur leur rôle dans la société.

Les intellectuels

Le processus initié par la *Revolução de 30*, et anticipé par l'avant-garde moderniste, marque l'émergence d'une nouvelle conception de la culture. Alors que la connaissance se démocratise progressivement et que la culture n'est plus perçue comme le privilège exclusif de l'oligarchie, quel est le rôle des intellectuels et des artistes à ce moment ?

Comme le souligne Candido, l'une des conséquences la plus évidente de ce processus est représentée par « […] o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida, e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários » (Candido, 1987 : 195). La radicalisation progressive du discours idéologique qui caractérise la décennie conforte la thèse d'un engagement généralisé des intellectuels et l'association entre la figure de l'artiste et celle de l'opposant, mais le contexte politique et le cadre autoritaire qui se définit à partir de 1937 complexifient toute définition. Sur l'analyse du processus politico-culturel de la période qui va de 1930 à 1945, il existe déjà une ample bibliographie. Plus spécifiquement, la relation entre sphère intellectuelle et sphère politique, ainsi que l'implication des artistes dans les institutions culturelles ont fait l'objet de nombreuses monographies, selon différentes perspectives critiques et méthodologiques. Dans cette partie de l'étude dédiée à la contextualisation du *Romance de 30*, une analyse générale de la question risquerait d'être incomplète et de seconde main, ainsi que de desservir la compréhension de l'objet. De même, approfondir la question du positionnement de tel ou tel auteur ou préciser le degré d'implication des principaux intellectuels dans le projet de Vargas, représenterait une digression stérile et nullement originale, déviant le discours de son objectif principal. Pour le chercheur qui s'intéresse à la production littéraire des femmes et aux intellectuelles en général, la lecture des textes qui étudient le champ culturel de la décennie 1930 ne fait que confirmer l'invisibilité des femmes. Dans de nombreux essais de sociologie des pratiques culturelles, comme par exemple celui de Sergio Miceli, ou encore dans les critiques plus spécifiquement littéraires qui analysent l'implication - ou la non implication - des intellectuels dans les institutions de *l'Estado Novo*, les personnalités féminines n'apparaissent que très rarement. Est-il encore besoin de le répéter : les femmes, même les journalistes, les écrivaines et celles qui prennent ouvertement la parole en public, sont à l'époque exclues de la sphère politique et idéalement confinées à la sphère privée. Alors que pendant les années trente, la nouvelle législation introduit formellement le droit de voter et d'être élues, les femmes restent encore largement exclues du champ politico-culturel. Si certaines parviennent à y entrer, c'est souvent l'historiographie qui se charge de les faire oublier, en évitant de les mentionner. Toutefois, pour définir le moment historique dans lequel les auteures du *corpus* vivent et écrivent, ainsi que le contexte social et politique dans lequel elles opèrent, l'allusion au cadre idéologique et institutionnel - qui sous-tend la relation entre les intellectuelles et le pouvoir - est nécessaire pour introduire l'analyse ultérieure. Une affirmation d'autant plus vraie dans un moment historique caractérisé par un régime qui, en l'absence d'un mouvement politique ou d'un parti sur lequel bâtir son autoritarisme, confie aux intellectuels un rôle fondamental - et inédit - dans l'histoire du pays : « A ideologia do Estado Novo – ao pretender juntar novo e nacional, modernização e tradição – construiu uma cultura política na qual os intelectuais tiveram um papel de destaque » (Lippi, 2003 : 330).

Pendant la période qui va de 1930 à 1945, il est possible de reconnaître une profonde imbrication entre les intellectuels et le pouvoir. Un aspect qui revêt une connotation nouvelle et produit des changements significatifs dans la conception même de culture et dans la notion d'intellectuel. Au niveau de la structure politique, l'*Estado Novo* veut incarner l'idée de l'état-nation et introduit un nouvel équilibre entre les administrations de chaque état de la fédération et les institutions centrales.

Parallèlement, sur le plan économique, l'abolition de la taxe d'importation-exportation entre les états contribue à une réduction significative des recettes locales, favorisant l'émergence d'un vrai marché national. Toutes ces réformes, qui répondent à l'idée d'un État autoritaire et centraliste, impriment un changement radical à la structure politique, économique, sociale et culturelle du pays. Dans cette perspective, la période de 1930 à 1945 représente un « divisor de águas » dans l'histoire politique brésilienne (Skidmore 2000 : 64). Pour se légitimer et institutionnaliser son pouvoir, Vargas recourt à l'élaboration d'une vraie politique culturelle dans laquelle les intellectuels doivent s'inscrire directement dans le projet idéologique du régime, assurant le consensus populaire :

> O apoio ponderado de jovens intelectuais, geralmente oriundos da classe média, ajudava a fornecer, a cada estágio, uma aura de legitimidade a um líder que não era dado à auto justificação ideológica. Tal legitimidade intelectual era importante para muitos brasileiros que aprovavam em silêncio as medidas de Vargas, mas que queriam receber alguma explicação racional para os atos do presidente. (Skidmore, 2000 : 60-61)

Pour former l'homme nouveau, la politique du gouvernement s'articule sur deux fronts. La culture lettrée et érudite est confiée au *Ministério de Educação e Saúde* qui, notamment sous la direction de Gustavo Capanema (1935-1945), compte parmi ses collaborateurs de nombreux intellectuels de l'époque tels que Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Heitor Villa–Lobos et Manuel Bandeira. L'imposant bâtiment du ministère, dessiné par Lúcio Costa et Oscar Niemeyer et décoré avec les œuvres de Cândido Portinari et Bruno Giorgi, représente l'idéal de modernité que le régime veut véhiculer, mais il symbolise aussi l'incorporation des artistes et des intellectuels dans le projet de l'État. Parallèlement au ministère, le DIP[45]opère sur le front de la production culturelle destinée aux classes populaires et censure les moyens de communication. Le quotidien *A Manhã*, organe officiel du régime et véhicule de sa doctrine, ainsi que la revue d'études brésiliennes *Cultura Política*, représentent un autre exemple de la capacité du régime à coopter, à divers titres et selon différents degrés d'autonomie, les artistes, écrivains et intellectuels parmi les plus représentatifs de l'époque, y compris ceux qui avaient une orientation politique « non alignée ».

La réforme systématique et l'élargissement de l'appareil bureaucratique de l'État, réalisés dans le cadre du processus de modernisation, représentent l'instrument grâce auquel l'*Estado Novo* arrive à recruter les intellectuels, notamment ceux qui appartiennent à l'oligarchie. Alors que la nouvelle conformation sociopolitique ne garantit plus aux représentants des élites de pouvoir, de bénéficier automatiquement d'un poste permettant de maintenir leur position sociale à la sortie de leurs études, la réforme des institutions de l'État représente « l'accroissement des chances sur le marché du travail politique et culturel » (Miceli, 1981 : 52). Pendant la décennie 1930, l'État devient avec son ample appareil l'employeur et le mécène des intellectuels, rôle qui dans la *República Velha* était assuré par l'oligarchie. Cette pratique se généralise, devenant une caractéristique intrinsèque du champ culturel brésilien. Au point que Carlos Drummond de Andrade dit ironiquement des écrivains brésiliens que : « a organização burocrática situa-o, protege-o, melancoliza-o e inspira-o. Observe que quase toda literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos » (Andrade, 1973: 841-843).

Dès le début du régime, la cooptation des intellectuels opérée par l'État a pour finalité d'éduquer et de diriger le peuple dans le cadre de la doctrine *estadonovista*. Parallèlement au rôle de Vargas, autoproclamé père des travailleurs et du peuple, les intellectuels sont appelés à assumer la

[45] Dans le *Departamento* travaillaient aussi d'importantes personnalités intellectuelles telles que Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia et Candido Motta Filho, pour ne citer que trois noms.

fonction d'éducateurs des masses. A ce propos, Luís Bueno cite un article de Azevedo Amaral paru dans la revue *Dom Casmurro* au début de 1938 :

> O golpe de Estado de 10 de Novembro, criando no Brasil uma organização estatal de tipo autoritário, veio determinar para os intelectuais uma situação inteiramente nova e na qual lhes cumpre desempenhar a mais importante das funções públicas. [...] O Estado Novo tem como finalidade precípua educar a nação, a fim de que [...] as massas populares possam tornar-se capazes de cooperar conscientemente na obra do progresso e do engrandecimento do Brasil. (Amaral *apud* Bueno, 2006 : 409)

Pendant l'*Estado Novo*, le rapport entre intellectuels et pouvoir, entre production culturelle et politique, revêt donc des significations inédites dans le processus historique brésilien, questionnant la fonction de l'art, la liberté et le rôle de l'artiste. Alors que Machado de Assis avait décrit l'Académie Brésilienne de Lettres, la principale institution littéraire du pays, comme une *turris eburnea* dans laquelle l'artiste se réfugiait pour mieux observer la société de dehors, la politique culturelle de l'*Estado Novo* se propose de faire basculer cette position. Les intellectuels sont appelés à participer directement à la formation de l'homme nouveau que le régime veut forger. Une conception qui pousse les idéologues du régime à relire et interpréter le passé par le biais de la nouvelle doctrine. Ainsi, selon Cassiano Ricardo, intellectuel organique de l'*Estado Novo* et intégrant du DIP, Machado de Assis doit être critiqué pour son cosmopolitisme mimétique. Tandis que, l'œuvre de Euclides da Cunha, qui raconte le Brésil profond et authentique du *sertão*, doit au contraire être récupérée et valorisée (Velloso, 2003 : 152). L'élection de Vargas à l'Académie Brésilienne de Lettres en 1943 traduit ce changement radical de perspective. À cette occasion, le Président prononce un discours très critique à l'égard de la figure traditionnelle de l'intellectuel que cette même institution avait contribué à créer. Vargas salue l'avènement d'une ère nouvelle dans laquelle l'Académie doit diriger et coordonner idées et valeurs, en harmonie avec les postulats du régime. Pourtant, l'intention de faire de l'institution un instrument d'intervention capable d'influencer la vie intellectuelle du pays se révèle utopique. Comme le montre Candido, alors qu'en 1920 et malgré les attaques des avant-gardistes, l'Académie représentait encore le centre de rayonnement d'une idée conservatrice et normative du style et de la langue qui était toujours prépondérante, en 1930 elle est désormais réduite à « um clube de intelectuais e similares, sem maior repercussão ou influência no vivo do movimento literário » (Candido, 1987 : 185).

Comme Vargas lui-même, représenté rhétoriquement comme un homme capable de conjuguer action et pensée, l'intellectuel doit être maintenant au service de la nation, toujours identifiée à l'État. Dans la doctrine de l'*Estado Novo*, les intellectuels sont considérés comme interprètes et intermédiaires privilégiés dans le dialogue entre l'État et la société : « porta-vozes dos anseios populares porque seriam capazes de captar o "subconsciente coletivo" da nacionalidade » (Velloso, 2003 : 156). Dans le numéro d'avril 1944 du quotidien *A Manhã*, paraît un entretien avec Celso Vieira - historien, biographe et membre de l'Académie Brésilienne de Lettres depuis 1933 -, qui présente un véritable décalogue de l'écrivain sous l'*Estado Novo*. L'article s'intitule, de façon éloquente, "Cabe ao escritor pensar, viver e morrer como o soldado no seu posto"[46] et exhorte les hommes de lettres à contribuer à la formation du peuple, en harmonie avec la tradition chrétienne et civique de la patrie brésilienne. Dans son analyse, Velloso reconnaît des éléments sur lesquels la doctrine de l'*Estado Novo* peut facilement se greffer pour théoriser la fonction des intellectuels en tant qu'agents du discours national. Il fait référence notamment

[46] Le décalogue, duquel Velloso cite un extrait dans la note n.5 (p.176) de son article, est consultable dans son intégralité en ligne sur le site de l'« Hemeroteca Digital Brasileira
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=decalogo [consulté le 06/08/2013].

à la structure de la société brésilienne, patriarcale et autoritaire, ainsi qu'à la condition de pays périphérique, marqué par un passé colonial. Dans ce contexte, l'écrivain et l'artiste sont investis de la mission de porte-parole du peuple, interprètes et guides de la collectivité. Selon cette vision, caractéristique de la rhétorique autoritaire, la société est représentée comme indisciplinée et immature, tel un enfant qui a besoin d'être éduqué. Les élites intellectuelles doivent alors agir en accord avec la classe politique, assurant les consensus et élaborant les bases idéologiques du régime. Cette vision qui conçoit l'intellectuel comme un rouage de la machine *estadonovista* se heurte à l'« inserção ideológica que dá contorno especial à fisionomia do período » (Candido, 1998 : 182). Le processus de radicalisation du discours politique, qui se manifeste au Brésil après la *Revolução de 30*, se réverbère dans la sphère culturelle, et les intellectuels, plus particulièrement les écrivains, revendiquent une appartenance à l'une des deux sphères opposées du champ politique :

> Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. (Candido, 1987 : 187)

Il s'agissait d'une démarche que le contexte politique rendait pratiquement obligatoire, selon ce qu'affirme Rachel de Queiroz dans ses mémoires. Décrivant son engagement dans les rangs du parti communiste pendant la première moitié de la décennie 1930, l'écrivaine témoigne du climat idéologique de l'époque. La possibilité de choisir des positions libérales ou de « non alignement » était exclue à priori :

> Então, na mocidade mais lida, mais intelectualizada, um sentimento, quase uma obrigação, de pertencer a algum movimento político: ser comunista, ou ser contra o comunismo, enfim, o engajamento numa ideologia. [...] Naquele meu tempo, ou você era comunista ou era integralista, ou fascista puro. O liberal quase não tinha vez: era execrado por todos. O simples fato de alguém ser liberal já fazia com que fosse considerado reacionário. (Queiroz ; Queiroz : 1998 : 73-75)

Bien que la polarisation du discours politique dont témoigne Rachel de Queiroz soit caractéristique de la décennie 1930, au niveau idéologique une autre voie existait au-delà des positions communistes et fascistes. Cette troisième faction était représentée par le catholicisme qui, comme l'affirme Candido, « naquela altura […]se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética » (Candido, 1987 : 187). Pour décrire la portée du phénomène, Miceli parle plutôt d'un « réarmement institutionnel de l'Église catholique » (Miceli, 1981 : 49-51), soulignant le côté séculier de cette nouvelle offensive du haut clergé qui se traduit par l'alliance Église-État réalisée pendant l'*Estado Novo*. Les intellectuels catholiques qui incarnent cette tendance sympathisent souvent avec le régime et les mouvements de droite. Plínio Salgado, l'idéologue de l'*integralismo*, est l'exemple de la tentative de communion des idéaux fascistes et catholiques. Sur le plan littéraire, cette réaffirmation du paradigme religieux est interprétée par des auteurs tels que Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima et Murilo Mendes, pour ne citer que quelques noms. Ils signent des ouvrages très différents mais qui se rejoignent tous dans une quête et une tension spirituelle généralisée.

Parmi les facteurs qui contribuèrent à la chute de Vargas et à la fin du régime, l'engagement des intellectuels dans le processus de redémocratisation du pays joue un rôle essentiel. Alors que l'*Estado Novo* avait systématiquement eut recours à l'intelligentsia pour justifier sa construction autoritaire en lui

attribuant le rôle d'interprète de la conscience nationale, la désapprobation et l'engagement d'artistes et écrivaines participent significativement à la destitution de Vargas. Ce paradoxe est incarné par la figure de José Américo de Almeida, écrivain et ministre de Vargas, qui signe l'un des événements symboliques de la parabole descendante du régime. En janvier 1945, le *I Congresso Brasileiro de Escritores* auquel l'écrivain avait participé comme représentant de la Paraíba s'était transformé en tribune pour la requête d'une redémocratisation immédiate du pays. Le 22 février de la même année, un entretien de José Américo de Almeida paraît en première page du *Correio da Manhã*, à côté des nouvelles sur l'avancée de l'armée alliée en Italie et des déclarations de De Gaulle et Roosevelt sur le conflit mondial. Reprenant les positions du Congresso, il se montre très critique à l'égard du régime. Ses déclarations connaissent immédiatement une forte répercussion et attestent du relâchement de la censure et de l'opposition croissante au régime. Il affirme dans le texte : « Nesta hora não me nego a falar. Ao contrário julgo chegado o momento de todos os brasileiros opinarem. Esta é uma hora decisiva que exige a participação de todo. [...]. É a própria ditadura expirante que nos dá a palavra. [...] O Brasil vai ingressar no seu momento mais difícil. E precisa da união nacional para encontrar os meios necessários a uma estruturação democrática ». Et encore, à la fin de l'entretien : « Cumpri um dever. Falei por mim e sinto ter interpretado também o sentimento ainda vedado do povo brasileiro » (Almeida, 1945: 1). Ces mots et la valeur symbolique qu'ils assument dans la conclusion de la première ère Vargas, montrent bien comment les intellectuels de la décennie 1930, les écrivains au premier rang, sortent de la *turris eburnea* et revendiquent le rôle d'interprètes de la conscience de la nation et de son peuple, devenant des acteurs fondamentaux du processus politique et social de l'époque.

Deuxième Chapitre : Le " Romance de 30 "

Une fois analysé le contexte politico-social dans lequel il apparaît et se développe, il est nécessaire d'analyser la catégorie du *Romance de 30* et les différentes significations qui lui ont été attribuées. De quoi est-il fait ? Quels écrivains, quelles œuvres en font partie ? Quelle place les écrivaines occupent dans cette production littéraire ? Pour répondre à ces questions, l'étude s'articule en trois points qui se reflètent aussi dans l'organisation des trois sous-chapitres.

Dans la première partie, il s'agit de comprendre comment les romans de la décennie sont lus et donnés à lire, afin de procéder à une révision critique et d'introduire la catégorie de genre dans le discours. En 2.1 l'étude des sources critiques suit une perspective chronologique inversée, c'est-à-dire d'abord les textes plus récents – à titre indicatif, ceux des années 50 à aujourd'hui -, ensuite les documents contemporains à la parution des ouvrages. Le choix de cette démarche a été motivé par la nécessité de discuter ce que signifie aujourd'hui *Romance de 30*, quelle est l'image que la critique et l'historiographie plus récente transmettent et la perception générale de cette littérature. L'analyse des catégories subjacentes à ces évaluations met clairement en évidence le processus d'effacement dont a fait l'objet la production de *autoria féminina* des années 30 et 40.

La critique des contemporains qui, les premiers, interprètent et classent les romans nouvellement publiés paraît notamment dans la presse. Les articles et les comptes-rendus de revues et de rubriques littéraires représentent une mosaïque de sources fondamentales car, peu accessibles aujourd'hui, ces dernières ne parviennent pas à contrebalancer l'image que les histoires littéraires et les anthologies plus récentes donnent de la prose de la période. Le procédé « à rebours » sert donc à historiciser la réception critique du *Romance de 30* et à montrer les éléments de continuité/rupture entre un moment et l'autre, mais aussi, à souligner les lacunes et les simplifications qui circulent encore sur le sujet, malgré un processus de relecture initié récemment et symbolisé par le livre de Luís Bueno.

La lecture des sources critiques montre ainsi que le couple d'opposition roman social/roman psychologique est souvent utilisé dans l'interprétation de la production littéraire de la décennie 1930, produisant l'identification du *Romance de 30* avec le roman social et excluant *a priori* tout autre genre de récit. Une tendance initiée par les critiques contemporains qui registrent et décrivent l'affirmation d'une littérature sociale, une diction nouvelle qui s'oppose à celle plus traditionnelle du roman dit bourgeois ou psychologique, tendance systématisée postérieurement.

Une fois établi le cadre général du *Romance de 30*, il s'agit de définir l'ampleur de cette production littéraire et des auteurs qui y sont associés, pour délimiter avec précision le champ littéraire de l'époque et de comprendre pourquoi certains auteurs y sont nommés et consacrés alors que d'autres n'y figurent pas, parmi lesquels les écrivaines. Toutes, à l'exception d'une seule.

Alors que Rachel de Queiroz est considérée comme l'une des écrivaines qui inaugurent le *Romance de 30* et une représentante de ce moment littéraire, les critiques ne cessent de souligner sa spécificité. Une spécificité conférée bien évidemment par le fait d'être la seule femme à participer d'un espace encore presque entièrement masculin, mais qui se retrouve aussi dans ses pages. Sur la base des catégories analysées dans les deux premiers sous-chapitres, il est possible de comprendre que l'inclusion et la consécration de Rachel de Queiroz dans le *Romance de 30* passe par la sublimation systématique du genre de sa personne et de sa littérature.

2.1 Quel “ Romance de 30 ”

La dénomination *Romance de 30*, largement utilisée par l'historiographie et la critique littéraire brésilienne, présente deux éléments de la production narrative qu'elle définit : son genre, le roman, et sa chronologie, la décennie 1930. Bien que la catégorie de roman soit toujours discutable, la définition *Romance de 30* semble inclure tous les textes en prose parus pendant la décennie 1930 et identifiables comme romans. Dès les premières analyses, la production littéraire et le marché éditorial brésiliens de l'époque révèlent pourtant un cadre bien plus complexe que celui traditionnellement décrit comme *Romance de 30*. La définition, apparemment neutre et descriptive, est en effet bien plus exclusive qu'elle ne le paraît, et nécessite d'être analysée et problématisée. Pour comprendre de quelle manière cette étiquette a été utilisée au fil des années pour consacrer ou pour gommer tel texte ou tel auteur, il est nécessaire d'adopter une perspective diachronique et synchronique. Ce double critère permet d'historiciser les différentes utilisations de la définition et de considérer la réception des œuvres dans le temps.

Un lecteur curieux, s'aventurant pour la première fois dans les pages des histoires de la littérature pour savoir ce que les Brésiliens écrivaient pendant les années 30, trouverait une réponse pratiquement unanime : de la prose. Et, plus spécifiquement, des romans sociaux, souvent dans un cadre régional. Dans l'introduction de sa monumentale *Historia do Romance de 30*, aujourd'hui le texte de référence pour la littérature de la période, Luís Bueno se propose de discuter cette vision, indéniablement rigide (Bueno, 2006 : 15) et de démontrer la réelle complexité du panorama littéraire de l'époque. Il est nécessaire d'affirmer que, si le roman social domine d'un point de vue quantitatif, esthétique et littéraire la première moitié de la décennie, le roman psychologique, vu comme son opposé, est toujours présent. Il s'affirme progressivement au tournant de la décennie et consolide son prestige, jusqu'à déterminer la posture littéraire des années 50. L'affirmation de la coexistence des deux genres littéraires est particulièrement significative car elle permet de lire la production postérieure sous des présupposés nouveaux. Comme le fait Bueno, lui-même, qui dénonce le lieu commun selon lequel la prose brésilienne, et en particulier celle de la première moitié du XXe siècle, serait indissociable du réalisme et de la description de la réalité nationale et régionale. Un lieu commun qui fausse la lecture du processus culturel dans son ensemble, détachant du contexte des figures majeures telles que Clarice Lispector et Guimarães Rosa : « uma espécie de lugar-comum que mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século XX, tende a isolá-los como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados, das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária » (Bueno, 2006 : 18).

Une lecture qui, de plus, fait des deux écrivains reconnus universellement - avec Machado de Assis - comme les plus importants de la littérature brésilienne, des figures mythiques capables non seulement d'inventer une diction inédite, mais de la légitimer dans un milieu littéraire qui leur serait complètement étranger. La citation de Bueno illustre l'actualité du débat critique relatif au *Romance de 30* et se montre doublement significative. Elle permet en effet d'articuler la perspective analytique de genre à partir d'un questionnement critique-littéraire "pur", pour ainsi dire, brouillant les frontières disciplinaires encore trop rigides des études littéraires. S'il est nécessaire de reconsidérer la production de la décennie 1930 dans son ensemble, et de reconnaître les limites des prédicats critiques utilisés pour

consacrer ou dévaloriser une typologie narrative, ce processus ne peut que se réaliser par un élargissement du corpus à examiner et par l'introduction de nouvelles catégories conceptuelles. Dans cette perspective, la nécessité de relire le *Romance de 30* afin de chercher les embryons de l'écriture de Clarice Lispector et Guimarães Rosa et de réintroduire pleinement ces auteurs dans le discours littéraire brésilien, sous-tend la considération d'une autre généalogie littéraire. Une démarche qui ne peut se réaliser de façon neutre et qui inclut la catégorie de genre dans l'analyse et les écrivaines dans le champ littéraire. Une affirmation vraie en générale mais qui l'est encore plus pour le *Romance de 30*. Cette même tradition historiographique et critique, qui considère Clarice Lispector et Guimarães Rosa comme étrangères à la tradition littéraire, considère conventionnellement les années 50 et 60 comme le moment où l'*autoria feminina* se manifeste pour la première fois de façon significative dans la littérature brésilienne. Une apparition que la voix solitaire de quelques rares intellectuelles, telle Júlia Lopes de Almeida ou Rachel de Queiroz, n'aurait suffi à anticiper. De nombreuses études, à partir de l'encyclopédie *Escritoras Brasileiras do século XIX*, ont pourtant démontré que les femmes ont toujours écrit et publié au Brésil. Elles ont été lues et commentées par leurs contemporaines. Souvent considérée comme mineure par les instances de consécration, cette production a fini par être reléguée au second plan, avant d'être exclue, sauf rarissimes exceptions, du corpus transmis par l'historiographie critique-littéraire. Pour reprendre le discours de Bueno, il est possible d'affirmer que, comme dans le cas de Guimarães Rosa et Clarice Lispector, l'analyse des sources d'archives montre que les écrivaines et leur œuvres, ne surgissent pas *ex abrupto* dans le champ littéraire brésilien de l'après-guerre. Ces auteures s'insèrent dans une lignée minorée par un mécanisme « qui réduit drastiquement leur participation effective à la littérature et toute *normalisation* de leur présence », un déni d'antériorité qui les empêche de faire date dans l'histoire littéraire (Naudier, 2010(a) : 43). Un procédé dont le résultat est celui de présenter les écrivaines des années 50 et 60 comme des débutantes.

L'analyse de la production littéraire de la période comprise entre 1930 et 1945 permet d'élargir le discours littéraire. D'une part, elle permet de *resgatar* des écrivaines et de relire des œuvres aujourd'hui ignorées par l'historiographie et le marché éditorial. D'autre part, la compréhension des mécanismes d'inclusion/exclusion du champ littéraire et de formation du canon permet, en même temps, de réévaluer la production de la période dans son ensemble et de la relier aux expériences littéraires successives.

Un roman moderne

En 1930, alors que l'héritage *modernista* est toujours vivant, se fait sentir le besoin d'actualiser et de renouveler sa capacité créatrice. Une fois métabolisées les tensions de la Semaine d'art moderne de 1922, intellectuels, artistes et écrivains semblent donc placés devant un choix : stabilisation et normalisation des instances *modernistas* ou élaboration de thèmes et de styles propres ?

Ce choix se pose surtout pour le roman, si on accepte la thèse selon laquelle la prose, déconstruite par la révolution moderniste, ne parvient pas encore à exprimer une nouvelle diction autonome et stable. A l'exception de *Macunaíma*, avec son unicité peu représentative de la prose des années 30. Influencés par l'héritage du réalisme du XIXe siècle, qui avait déjà été repris par Lima Barreto et Graça Aranha, les écrivains bénéficient également de la liberté créatrice introduite par les avant-gardistes. Si dans l'historiographie, la modernité littéraire au Brésil commence conventionnellement en 1922 avec la *Semana da arte moderna*, le renouvellement du roman coïncide généralement avec le tournant de la décennie. Dans la tentative de définir et expliquer le *Romance de 30*,

le premier élément sur lequel la critique et l'historiographie s'interrogent est sa relation avec l'avant-garde *modernista*, entre continuité et rupture. Il s'agit d'un questionnement auquel ont été données des réponses et des interprétations différentes, parfois opposées, dont le rappel est essentiel pour définir un premier état des lieux critique.

Liberté expressive, critique des modèles classiques et posture intellectuelle sont autant d'éléments utilisés par l'historiographie et la critique pour analyser l'articulation entre la littérature *modernista* et celle des années 30 : entre les auteurs qui voient le *Romance de 30* comme un moment du *Modernismo*, ceux qui reconnaissent un degré d'autonomie majeur et ceux qui soulignent le caractère inédit de cette production, les lectures sont bien différentes. Il s'agit d'un débat encore ouvert et controversé, alimenté par l'importante révision critique dont font dernièrement l'objet le *Modernismo* et son poids dans le processus culturel brésilien.

Dans son histoire de la littérature brésilienne, Alfredo Bosi intitule le chapitre dédié aux années trente *O Modernismo e o Brasil depois de 30*, soulignant la continuité entre le mouvement *modernista* et la production littéraire de la décennie suivante. Toutefois, quand il parle de la prose, il rappelle que « os decênios de 30 et 40 serão lembrados como "a era do romance brasileiro" » (Bosi, 1999 : 388) marquant l'année 1930 comme un tournant pour le roman et pour le processus culturel en général.

> As décadas de 30 e 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo [...] que o peso da tradição não se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas [...], mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. (Bosi, 2002 : 384)

Tout en reconnaissant le nouveau système culturel postérieur à 30, la perspective critique de Bosi signale toutefois la persistance des instances *modernistas* dans les nouvelles expériences artistiques. Cette tentative de reconnaître une continuité entre les deux moments fondateurs du processus littéraire de la première moitié du XXe siècle, sans sous-évaluer la nouveauté représentée par le *Romance de 30*, respecte la périodisation tracée par Antonio Candido dans *Literatura e Sociedade*, paru en 1967. Dans ce texte, la littérature brésilienne est organisée en trois phases : une première post-romantique qui va de 1900 à 1922, et une deuxième de 1922 à 1945 qui inaugure, avec l'avant-garde, la modernité littéraire. La troisième phase, encore *in fieri* à l'époque de la publication, est caractérisée par la recherche d'une expression universelle, en contraposition à la dimension locale de la précédente (Candido, 2006 : 120-133). Cette périodisation, reprise largement par la critique postérieure, n'implique pas une confusion des deux moments de 22 et de 30. Si, à la fin des années vingt, le style et les conquêtes du *Modernismo* sont désormais assimilés, diffusés et partagés, il est également vrai que « a data simbólica de 1930 assinala uma etapa importante e marca o início de outros rumos, sobretudo na prosa » (Candido, 1974a : 17). Continuité donc, mais aussi renouvellement, qui émerge notamment dans le roman, le genre privilégié de la décennie. Alors que la prose *modernista* n'avait pas eu l'éclat de la poésie, à la fin des années vingt les romanciers travaillent encore à l'élaboration d'une *pars contruens* stylistique et thématique pour rénover le roman et le rendre capable d'exprimer les nouvelles instances littéraires et politiques.

Pour comprendre l'articulation du passage de 22 à 30 et souligner l'incorporation des innovations de l'avant-garde, dans *A educação pela noite e Outros Ensaios*, Candido distingue des niveaux analytiques, l'un spécifiquement thématique et formel, l'autre plus général, inhérent à la posture intellectuelle et artistique. Il serait notamment dans ce dernier cas, dans la pleine conscience et l'acquisition du droit – sinon du devoir – de critiquer les vieux modèles et d'en créer de nouveaux, que

les intellectuels de 30 partagent les instances *modernistas*. Une liberté acquise et exercée parfois inconsciemment par ces mêmes intellectuels qui veulent nier l'héritage *modernista* :

> [...] no decênio de 1930, o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. (Candido, 1987 : 183)

C'est donc grâce aux excès iconoclastes des avant-gardistes que les intellectuels parviennent à se libérer de l'influence de la littérature classique, occidentale et française en particulier[47]. Au-delà de cette perspective largement partagée par la critique, qui voit dans la posture intellectuelle et le langage libéré de tout académisme les éléments principaux de continuité entre 22 et 30, un autre facteur est communément utilisé pour souligner la permanence des instances *modernistas*. A partir des années 20, suite à l'après-guerre et à la crise du mythe du progrès et des paradigmes universalistes, les intellectuels commencent à s'interroger et à questionner l'idée de *brasilidade*, inaugurant une quête identitaire qui va se poursuivre dans les décennies suivantes. Une quête qui, pendant l'*Estado Novo*, assume également le contour d'un postulat politique qui identifie la nation à l'État.

Sur le plan thématique, les intellectuels manifestent une attention diffuse à la réalité sociale qui les entoure. Une réalité géographiquement déterminée et délimitée qui privilégie la dimension régionale. En tant que lieu d'origine et d'appartenance, partie de la nation, la région devient à ce moment un point d'observation du réel et de réflexion sur l'identité, dans une tentative de raconter le pays à travers sa diversité sociale, plus que géographique. Ce discours reprend celui de la *brasilidade* inauguré par le *Modernismo* et élabore son « desrecalque localista » (Candido, 2006 : 129), dépassant tout sentiment d'infériorité par rapport à l'héritage millénaire de la culture européenne. C'est précisément à partir de ces présupposés que Lafetá reconnaît une continuité substantielle entre les deux moments de 22 et de 30. Dans *1930 : A crítica e o modernismo*, il affirme que la permanence du *Modernismo* se retrouve dans le projet idéologique inhérent à la littérature de 1930 qui ne représenterait qu'une déclinaison du projet esthétique de la décennie 1920 (Lafetá, 2000 : 21). Alors que, sur le plan formel, pour maintenir la dichotomie proposée par l'auteur, l'avant-garde voulait révolutionner l'expression littéraire et rompre avec la tradition, son projet idéologique, tout à fait cohérent avec celui du *Romance de 30*, se fondait sur la création d'une conscience nationale authentique.

Alors que Lafetá identifie dans les postulats idéologiques de la décennie de 1930 une continuité substantielle avec le *Modernismo*, d'autres auteurs critiquent fortement cette interprétation. C'est à partir de la reconsidération des expériences littéraires du début du XXe siècle que la critique contemporaine a commencé, en effet, une importante révision du processus littéraire qui a mis en évidence la reprise d'éléments pré-*modernistas* dans le *Romance de 30*. Ce processus a souligné l'importance des instances narratives et poétiques qui font leur apparition au début du XXe siècle mais qui ne rentrent pourtant pas dans le discours *modernista*. Des écrivains comme Raul Pompéia, Gilka Machado, Lima Barreto et Augusto dos Anjos, modernes sans jamais être *modernistas*, introduisent dans le champ brésilien des éléments de modernité autres par rapport à l'avant-garde. (Lucas *apud* Bueno, 2006 : 43). Comme le montre Luís Bueno, il ne s'agit toutefois pas d'une intuition de la critique de ces dernières années. L'importance d'autres voies de renouvellement littéraire par rapport aux avant-gardes était déjà

[47] A ce propos, Guilhermino César dans le chapitre "Poesia e prosa de ficção" de *O Brasil Republicano* de Boris Fausto, fait une référence directe au roman français. : « Haja vista a quase nenhuma repercussão do *nouveau roman* nos centros literários de maior expressão nacional, os quais, por outro lado, ganharam uma autonomia antes desconhecida. » (César, 2007 : 541).

comprise à l'époque, comme en témoigne un article de Octávio de Faria paru dans la revue *Lanterna Verde* en 1936. Dans l'opinion de Faria, les avant-gardes européennes, dont les *modernistas* s'inspirent largement, s'étaient autoproclamées détentrices uniques de la modernité et du nouveau alors que la littérature de Proust, Pirandello, Rilke et Thomas Hardy était déjà incontestablement moderne (Faria, 1936 : 49-52). La critique de la tradition qui caractérise les avant-gardes ne doit pas être considérée comme une prérogative unique de ces dernières. En Europe comme au Brésil, cette critique avait déjà été élaborée par différents auteurs, selon différents chemins. C'est donc la relecture de cette production dite pré-*modernista* qui fait émerger la nécessité de repenser et problématiser la définition et la périodisation de la littérature du XXe siècle, trop souvent basée sur le *Modernismo* comme terminus *a quo* absolu de la modernité brésilienne. A partir de ces présupposés, Luis Bueno articule son analyse en se basant plus sur les éléments dissonants que sur la continuité entre avant-garde et *Romance de 30*.

Alors qu'aujourd'hui la question continue d'être débattue, en quelle manière se positionnaient intellectuels et écrivains de la décennie 1930 par rapport aux *modernistas* ? La lecture des revues littéraires de l'époque se révèle très utile, non seulement pour historiciser le débat sur les répercussions de l'avant-garde, mais également pour comprendre de quelle façon ses postulats étaient considérés à ce moment. Le nombre consistant d'essais dédiés au thème entraîne une toute première considération : le rôle du *Modernismo* et la valeur de son discours étaient déjà largement discutés par les contemporains. La lecture plus approfondie amène ensuite à une deuxième considération : la volonté de prendre ses distances de l'avant-garde apparaît diffuse et caractérise les discours des intellectuels de la décennie 1930. Le *modernista* apparaît comme un mouvement révolu dans sa phase héroïque. Plus que des proclamations, les intellectuels se revendiquent maintenant dans la pratique en produisant des œuvres et non des manifestes. Mais, au-delà de ces considérations, les débats autour de la question montrent que, soit pour revendiquer une autonomie, soit pour reconnaître son héritage, les deux courants du *Modernismo*[48] représentent en 1930 un thème dont le poids est encore évident, notamment dans ses implications politiques.

Dans un article paru en 1947, Graciliano Ramos illustre sa position par rapport aux instances *modernistas*, revendiquant l'autonomie créatrice de sa génération. Une opinion largement répandue parmi ses contemporains, qui témoigne du fait que les stratégies d'auto affirmation des écrivains et des intellectuels de la décennie passent aussi par la mise à distance de leurs prédécesseurs. Graciliano Ramos souligne notamment le manque de *pars construens* d'un mouvement qui s'était limité à libérer la scène de l'académisme et de la fausseté du début du siècle : « Os modernistas não construiram, usaram picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. » (Ramos, 1946 : 20). Alors que les *modernistas* détruisent, il revient aux intellectuels de 30 de reconstruire et de proposer de nouvelles dictions et directions pour la littérature. Loin de représenter une stérile réédition de la querelle des Anciens et des Modernes, les différentes postures des écrivains de la décennie révèlent autant de stratégies de positionnement, de choix politiques et de tentatives de revendiquer une autonomie par rapport à des frères aînés encombrants comme les *modernistas*.

Pour mieux comprendre ces affirmations, il convient de signaler que, alors que les intellectuels de la décennie 1930 semblent vouloir se distancier des avant-gardistes, les postulats de la *Semana* sont désormais pleinement incorporés dans le discours contemporain. Comme l'affirme Candido, la normalisation et l'incorporation des principes *modernistas* entachent l'image novatrice de l'avant-garde :

[48] On se réfère ici au mouvement *verde-amarelo* d'une part et au groupe d'artistes et intellectuels qui se retrouve autour de Mário de Andrade de l'autre.

> Nas artes e na literatura foram mais flagrantes do que em qualquer outro campo cultural a "normalização" e a "generalização" dos fermentos renovadores, que nos anos 20 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos. Nos anos 30 houve sob este aspecto uma perda de auréola do modernismo, proporcional à sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários. (Candido, 1987 : 183)

Ils sont également incorporés dans les institutions ces intellectuels *modernistas* qui, pendant l'*Estado Novo*, bénéficient du mécénat d'État. A titre d'exemple, il est possible de citer les noms de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa–Lobos et Manuel Bandeira qui travaillent tous pour le ministère de l'éducation, dirigé depuis 1934 par Gustavo Capanema. Candido considère comme emblématique le cas de Villa Lobos qui, avant-gardiste en 1922, est reconnu et presque canonisé sous l'ère Vargas (Candido, 1987 : 184). Lúcio Costa, Oscar Niemeyer et Candido Portinari subissent le même sort et leurs œuvres sont progressivement digérées et assimilées par le regard et le goût des classes moyennes et se popularisent au cours de la décennie.

Pour comprendre de quelle manière s'articule le dialogue entre les deux générations littéraires de 22 et de 30, il convient de rappeler que, dans de très nombreux cas, elles fréquentent les mêmes cercles intellectuels, partageant des liens de sociabilité. La ville de Rio de Janeiro, avec ses éditeurs, ses libraires et ses salons littéraires, est ainsi le théâtre de la rencontre des deux générations d'artistes. Suite à l'expansion du marché et à la formation d'une industrie culturelle plus articulée, les maisons d'édition comme José Olympio, Schmidt ou encore Ariel Editora, qui publie le *Boletim* homonyme, se substituent progressivement aux salons littéraires et deviennent des centres d'échange et de création.

Si les contacts et les liens se multiplient, en 1930 les intellectuels *modernistas* continuent de représenter une référence fondamentale, sur le plan symbolique aussi bien que matériel. *Tantos anos*, autobiographie publiée par Rachel de Queiroz en 1998, est un témoignage important du rôle que les *modernistas* continuent d'endosser pour les intellectuels de la génération suivante. Pour l'écrivaine, la première période dans la ville de Rio de Janeiro et les contacts avec la scène littéraire sont associés à l'amitié avec Mário de Andrade. Figure fondamentale pour Rachel de Queiroz, il est décrit comme le *mestre* de sa génération :

> Fui conhecer de perto Mário de Andrade quando ele andava exilado pelo Rio de Janeiro, [...] por motivos políticos: era em 1939, depois do *Estado Novo*. [...] Mário era o nosso grande professor de vida, de literatura, de arte; um homem profundamente atento e dedicado à catequese literária. [...] Resumindo o que foi Mário para a minha geração: foi o mestre, o guru, o companheiro, o irmão mais velho. Nós nos espelhávamos nos olhos de Mário, escrevíamos sob as benções de Mário.
> [...] Era muito carinhoso comigo, numa base fraterna, de que me orgulhava. Ele brincava, dizia: "no meio desse mulherio, você é diferente" (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 111-115).

Les *modernistas* représentent donc incontestablement des professeurs de vie et d'art. Mais, une fois la leçon apprise, les écrivains de la décennie 30 recherchent des chemins expressifs propres et autonomes. Dans un article publié en 1936, Tristão de Athayde affirme que la production *modernista* est considérée comme un héritage fondamental plus par sa valeur symbolique que par les œuvres produites (Athayde *apud* Bueno, 2006 : 49). Les avant-gardistes ont le mérite d'avoir préparé le terrain pour les auteurs de 30 : « […] a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizara em seguida : os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros » (Bueno, 2006: 55).

Même un auteur comme Afrânio Coutinho - qui privilégie nettement les éléments de continuité entre 1922 et 1930 et qui étiquette la production littéraire de la décennie comme une deuxième phase du *Modernismo* -, affirme que l'essor du roman marque un tournant significatif dans le processus littéraire, inaugurant « a década do romance modernista » (Coutinho, 2001(a) : 279). Cette nouvelle phase, caractérisée par la prédilection des écrivains pour la prose et le roman en particulier, serait donc, selon Coutinho, ouverte par la publication des deux romans *modernistas* par excellence, parus en 1928 : *Macunaíma* de Mário de Andrade et *A Bagaceira* de José Américo de Almeida.

Si 1930 représente donc une date particulièrement significative dans la périodisation historique brésilienne, marquant un changement radical sur le plan politique, elle est aussi communément utilisée par l'historiographie littéraire pour signaler l'émergence de « novos romances », pour reprendre l'expression de Bueno. Au-delà du débat autour de l'héritage du *Modernismo* dans la littérature postérieure, la critique est unanime. Pendant la décennie 1930, la littérature n'est plus la même qu'en 1922. C'est le moment de la prose, des romans, des essais qui racontent le pays et sa société. Le moment de la genèse du roman brésilien dans son acception moderne. Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida et Érico Veríssimo sont considérés comme les acteurs fondamentaux de ce renouvellement de l'écriture romanesque.

Le moment de la prose

Alors que la « Revolução » de 1930 marque au Brésil une époque de profonde mutation de la physionomie politique, économique et sociale, les intellectuels commencent à décrire et analyser la nouvelle idée de nation qui surgit des cendres de la première République. Entre les deux décennies, les écrivains sont donc confrontés à une situation historique - nationale comme internationale - très complexe. Des changements qui exigent d'être racontés et analysés sous une forme différente. La prose, qu'elle soit fictionnelle ou documentaire, devient l'instrument par excellence de la réflexion sur l'identité du pays, sur la *brasilidade*. Sur le plan quantitatif et qualitatif, le genre qui s'impose pendant la décennie est le roman, caractérisé par de nouvelles options stylistiques et linguistiques et une modernisation de ses formes expressives. En ce « passage » crucial de la culture et de la politique au Brésil, le texte littéraire, et notamment le roman, partie intégrante du discours social, peut alors être lu comme « un des médiateurs privilégiés du processus d'affirmation et de consolidation de la conscience nationale » (Bernd, 1995 : 135).

Comme l'affirme Wilson Martins, les écrivains de la décennie 1930 montrent avoir pleinement incorporé les postulats *modernistas* et parviennent à écrire le roman que les avant-gardistes n'avaient pas su écrire :

> […] o modernismo literário, urbano e estetizante dos anos 20, que não soubera escrever o romance idealmente contido no seu programa, foi desviado pelo regionalismo esquerdizante do Nordeste que, a partir de *A Bagaceira*, passou a preencher o vazio romanesco inicial - mas agora com pressupostos independentes e outros objetivos. (Martins, 1997 : 76)

Pour la critique, cette nouvelle phase littéraire commence conventionnellement en 1928, avec la publication du roman de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*. Alors que Afrânio Coutinho étiquette l'œuvre de *modernista* et la place dans la même catégorie que *Macunaíma* publié la même année, la critique la qualifie de précurseur : « A literatura brasileira do século XX tem um marco encravado em 1928,

como divisor de águas para estudo, análise e interpretação do antes e do depois de *A Bagaceira* » (Alves *apud* Teles, 1983 : 87).

L'année 1928 peut donc être considérée comme une charnière entre deux moments. Avec son unicité peu représentative, *Macuinaíma* représente le perfectionnement et le mûrissement des postulats avant-gardistes, alors que *A Bagaceira*, également tributaire de la dernière phase du *Modernismo*, inaugure les thèmes caractéristiques du *Romance de 30*, comme par exemple celui de la *seca,* la sécheresse. Pour Wilson Martins, ce qu'a écrit José Américo de Almeida est un roman de réforme sociale où l'individu se heurte à la collectivité, selon un schéma de lutte de classe qui va caractériser la prose engagée de la décennie. (Martins, 1997 : 76)

Dans un compte-rendu publié sur ce texte, Tristão de Athayde souligne les éléments qui seront ensuite considérés comme distinctifs du roman de l'époque. Avec *A Bagaceira*: « […] nascera realmente alguém para exprimir não apenas o horror do inexprimível daquela terra do Nordeste, mas um pouco de todo o homem brasileiro de hoje. E dizê-lo duramente, mas sem grosseria ». (Athayde *apud* César, 2007 : 538). La nouveauté du livre de José Américo de Almeida réside donc dans sa capacité de raconter le pays dans un langage immédiat, à partir de sa région et de son drame humain et social. Même avant les événements politiques de 1930, le social commence donc à prendre sa place. Cette tendance est l'expression littéraire d'un intérêt nouveau pour le pays réel, en rupture avec la littérature que Lucia Miguel Pereira définissait comme « sorriso da sociedade » (Pereira, 2012 : 245). En l'espace d'une décennie, le roman régional et social anticipé par *A Bagaceira* devient le genre qui caractérise la production littéraire brésilienne de la décennie toute entière. Dans un article paru en 1941, Alvaro Lins s'inquiétait de cette "domination" du roman, privilégié non seulement par les écrivains et les critiques, mais aussi par les lecteurs : « Que o romance representa hoje não só o gênero da moda mas um gênero absorvente ameaçando até a existência dos outros – eis uma constatação fácil de fazer em qualquer posição literária: na atividade dos críticos, no movimento editorial, no gosto e na preferência dos leitores. » (Lins, 1941 : 73). Cette citation montre bien qu'en 1941 déjà prédomine l'idée que le roman brésilien connaît son âge d'or et que les années 30 représentent « a era do romance » ; elle souligne par ailleurs un autre facteur significatif. Quand il parle de la « mode » du roman, Lins cite la prédilection des lecteurs, élément du discours littéraire comme les critiques et les éditeurs. Cette mention au goût du public témoigne de la nouvelle physionomie du marché éditorial, et de l'industrie culturelle en général. A ce moment-là, le profond changement réalisé sur le plan esthétique et purement littéraire s'accompagne effectivement d'une évolution matérielle et productive : au Brésil, c'est l'époque de l'essor du marché du livre et de la fondation de maisons d'éditions qui contribuent à construire et à canoniser l'idée d'une littérature authentiquement nationale (Miceli, 1981 ; Sorà, 2004). Le véhicule de cette diffusion du livre et de la lecture est notamment le roman : à l'époque, la littérature est le genre le plus publié et le plus vendu. A ce propos, dans son livre *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil*, Sergio Miceli affirme que, entre 1938 et 1943, « parmi tous les genres édités, la littérature de fiction occupe la première place en raison des chiffres de vente », soulignant un aspect qui sera analysé dans le sixième chapitre de ce travail. Dans cette phase de l'analyse de la littérature de la décennie, la mention du succès obtenu par le roman, par un certain type de roman, permet de contextualiser le phénomène et de mieux comprendre la lecture qu'en donnent les contemporains. Si on ne peut pas encore proprement parler de culture de masse et d'industrie culturelle - sans rentrer ici dans le détail des définitions -, il est indubitable que des changements structurels se produisent dans la production et la fruition de la littérature. Le processus de modernisation entrepris par le régime et la scolarisation croissante de la population créent une nouvelle classe de lecteurs dont les goûts et les préférences influencent le champ culturel, comme jamais auparavant au Brésil. Les modifications de l'ensemble du processus littéraire

participent d'une redéfinition des genres et de leur perception auprès des lecteurs, professionnels ou non : « Se antes de 30 a poesia lírica monopolizava a preferência do público, essa posição cabe agora aos gêneros em prosa ». (César, 2007 : 541).

Comme le montre l'article de Raul de Azevedo - paru en mars 1934 dans l'une des revues littéraires les plus représentatives et importantes de la décennie, le *Boletim de Ariel* -, dès la première moitié de la décennie, les contemporains se montraient conscients du triomphe du roman sur les autres genres littéraires :

> O romance era outrora gênero de fraca exploração, certos pelos predicados que exige, alguns de difícil execução. A idéia, o sentido, a forma, o estilo, a maneira, o trato com as personagens, a sua psicologia, o diálogo, o tempo largo que reclama, [...] tudo isso fazia com que esse mesmo romance estivesse quase monopolizado por meia dúzia de escritores no país. Ultimamente, porém, estão surgindo novos romancistas. [...] Há algumas realidades, e muitas promessas. (Azevedo, 1934 : 151)

Au-delà du roman, le conte - genre que la presse contribue à diffuser et à rendre familier au public - et les essais voient augmenter leur prestige et leur diffusion, contrairement à la poésie. Dans l'article *Poetas e Romancistas*, Lucia Miguel Pereira décrit en quelques mots la « victoire » du roman sur la poésie. A noter que l'article est publié en septembre 1934 :

> Houve tempo, entre nós, em que era regra quase geral estrearem os escritores com um livro de versos. Só depois desse sacrifício propiciatório as musas, se abalançavam às agruras da prosa. Toda gente era poeta – ou julgava selo. [...] Os romances eram poucos. Hoje as coisas foram mudando e escasseiam os poetas enquanto pululam os romancistas. (Pereira, 1934 : 317-318)

Les raisons de ce changement sont à rechercher dans l'évolution des genres littéraires et leur valeur en termes de consécration. Dans son analyse, Lucia Miguel Pereira affirme que la poésie était auparavant un tremplin idéal pour un auteur à la recherche d'une reconnaissance. Non contente de souligner un changement qui, au premier regard, pourrait sembler une mode, l'écrivaine s'interroge sur ses raisons profondes. Ainsi faisant, elle décrit très efficacement l'époque dans laquelle elle vit, en quelques lignes qui ressemblent à une ode au roman contemporain. Dans sa lecture, la prédominance de la prose s'explique par les changements radicaux vécus par la société brésilienne, tant sur le plan matériel que sur le plan symbolique. Une nouvelle attitude devant la vie donc qui amoindrit l'individualisme et l'intensité propre au romantisme et dévalorise le culte du beau des parnassiens. Le roman représente un nouveau moyen d'expression et de communication capable de répondre aux inquiétudes sociales croissantes ; un document humain qui revêt la fonction d'une recherche sur la vie, mais sans aucune acception mystique. Dans le passé, représenté par la vision de Graça Aranha, la littérature interrogeait la relation tragique de l'homme avec l'univers. En 1930, le questionnement est désormais tout autre : « Não perguntamos só porque e para que viver, mas também como viver. As relações do homem já não são com o universo, mas com o seu semelhante, com a sua família e com o seu meio » (Pereira, 1934 : 318). Pour répondre à ce besoin, le roman abandonne les codes romantiques, lassé des aventures et des amours contrariés et commence à scruter la vie. Ainsi, le romancier n'est plus seulement le narrateur de faits et d'événements, mais il devient celui qui « […] quer aprender a viver. Não escreve porque viveu, com a serenidade de quem recorda, mas para saber viver, com o nervosismo de quem tenta desvendar um enigma. Por isso, o romance deixou de ser um fim de carreira para ser um início » (Pereira, 1934: 318). Pour Pereira, le nouveau roman qui naît de cette conscience est sûrement moins accompli sur le plan stylistique, mais infiniment plus riche de sens dramatique et d'une sincérité « nua e dolorosa » (Pereira, 1934 : 318).

À la fin de XIXe siècle et jusqu'aux *modernistas*, le roman n'était pas considéré comme un genre digne de grandes prouesses, capable à lui seul de garantir à un auteur une authentique carrière littéraire et la pleine consécration[49]. Si la poésie reste jusqu'aux débuts des années trente le genre considéré le plus valorisé, les mots ici cités de Lucia Miguel Pereira et ceux de Álvaro Lins montrent une inversion de la hiérarchie des genres littéraires et de leur perception par le public.

Définitions

Mais comment a été défini par les critiques et les contemporains le dit *Romance de 30* ? Quels éléments ont été choisis pour l'identifier et le décrire ? La lecture des textes historiographiques et critiques laisse émerger une profusion d'expressions. Une multiplicité dans laquelle il est toutefois possible de reconnaître des critères fondamentaux selon lesquels s'organisent toutes les définitions attribuées à cette production littéraire dans le temps.

Le premier critère utilisé dans la définition *Romance de 30* – ou *Ficção de 30* - est celui de la chronologie. En apparence anodin et objectif, ce critère considère l'année de publication de l'ouvrage et aussi son genre, roman ou, dans une définition moins répandue, fiction. Mais, alors que *A Bagaceira* publié en 1928, est unanimement considéré comme le texte fondateur du *Romance de 30*, de même que d'autres romans bien plus tardifs, comme *Vidas Secas* de 1938, on voit que la référence chronologique est adoptée pour indiquer toutes les œuvres qui participent du moment littéraire et partagent une diction similaire, bien au-delà de la limite temporelle de la décennie. Utilisée de façon apparemment neutre et descriptive, la référence chronologique se révèle donc bien plus complexe et exige d'être problématisée. Afin d'encadrer le *Romance de 30*, Gilberto Mendonça Teles propose de considérer la publication de *A Bagaceira* (1928) et celle de *Seara Vermelha* [50] de Jorge Amado (1946) comme les textes qui délimitent cette production. S'il est très difficile de définir et fixer les limites d'un mouvement littéraire, le choix de 1945-1946 comme date conventionnelle de clôture de l'expérience du *Romance de 30* paraît justifiée par les événements – la conclusion de l'ère Vargas et de l'*Estado Novo*, la fin de la Seconde Guerre mondiale – qui marquent le processus politique et culturel du Brésil, imprimant d'autres directions à la littérature produite postérieurement.

Un deuxième critère, largement utilisé par la critique et l'historiographie, est celui de la géographie, qui privilégie la région comme élément fondateur de la littérature de 30. Une région qui peut être à la fois le lieu d'origine de l'auteur, mais aussi l'espace littéraire représenté dans le texte. Dans la plupart des cas, le roman de la décennie est associé à une région précise, le nord-est, ce vaste territoire qui comprend les états de Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambouc, Alagoas, Sergipe et Bahia. Pour décrire l'apparition massive de textes qui racontent cette partie du pays, Antonio Candido utilise l'expression *surto nordestino*. Dans l'historiographie, on retrouve les définitions telles que *romance regionalista du Nordeste*, *ficção nordestina*, *romance nordestino* et encore *grupo de romancistas do nordeste*, pour ne citer que des exemples[51]. Cette identification du moment littéraire avec une région précise contribue à l'introduction d'autres étiquettes, telles que « du sud » ou « de

[49] Il y a bien évidemment des exceptions, comme Machado de Assis et Lima Barreto, mais ils sont tous des polygraphes et pratiquent différents genres littéraires.

[50] Le roman, publié en 1946 par la Martins Editora est choisi par Gilberto Mendonça Teles en raison de la thématique de la sécheresse et du drame des *retirantes* qu'il raconte. Le critique voit dans le roman de Jorge Amado le dernier chapitre de cette littérature de la *seca* qu'il associe au Romance de 30.

[51] Il s'agit des définitions qui apparaissent postérieurement car ce n'est qu'en 1930 que l'usage du mot Noredeste commence à se diffuser. A l'époque, la région était encore appelée Norte et la plupart des critiques du temps parlent effectivement de la vague d'écrivains et intellectuels venus du Nord.

l'Amazonie », utilisées par les critiques pour inclure dans la production de la décennie des espaces géographiques traditionnellement peu considérés. Comme l'affirme Candido, « o "romance do Nordeste" é considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência » (Candido, 1987 : 185). Pour rendre compte de cette association quasi automatique entre la prose de la décennie de 1930 et le nord-est et, en même temps, montrer la pluralité géographique de la fiction de l'époque, Luis Bueno intitule significativement le premier chapitre de son ouvrage « Norte e Sul ». Il convient de souligner que l'identification de la littérature de la décennie avec le thème régional ne représente pas une construction de la critique et de l'historiographie successives. Déjà en 1935, Octavio de Faria parlait de la prolifération des textes ayant pour objet le nord-est comme un trait distinctif de la littérature contemporaine. Dans un article intitulé de façon éloquente « Excesso de Norte », il considère le déplacement du mouvement littéraire du centre au nord du pays comme une conséquence directe de la crise des paradigmes européens et de la recherche d'une expression littéraire authentiquement brésilienne. Mais si, selon Faria, les présupposés de cette nouvelle vague littéraire sont partageables, il dénonce une « invasion, quase um delírio » (Faria, 1935 : 263-264) de ces romans-témoignages du nord et du nord-est, dont le succès indéniable est alimenté par les éditeurs. L'idée de l'existence de deux régions culturelles, d'une littérature du nord distinguée et parfois opposée à celle du sud, ne surgit pas dans la décennie 1930, elle est déjà présente au XIXe siècle, alors que le régionalisme connaît sa première diffusion. L'atteste par exemple le premier chapitre de *O Sertanejo* de José de Alencar (1875), ou encore l'introduction à *O Cabeleira* (1876) de Franklin Távora. Dans le texte, Távora affirme qu'il existe dans le nord du pays des éléments nécessaires à la formation d'une littérature brésilienne authentique et autonome, étroitement liée à la terre (Teles, 1983 : 47). Le *topos* d'un nord-est plus originairement brésilien, moins cosmopolite et sujet aux influences européennes, commence donc à circuler dans le discours littéraire dès la deuxième moitié du XIXe siècle. L'importance de ce critère qu'il serait possible de définir comme géographique est démontrée par l'usage de l'historiographie littéraire au cours du temps, en le chargeant de significations différentes. Dans *Introdução à literatura brasileira* écrite dans la décennie 1940, Alceu Amoroso Lima organise la littérature nationale selon un critère spatial, reconnaissant dans son évolution trois couples d'oppositions fondamentales : nord/sud, littoral/sertão, ville/campagne. Pendant la décennie 1930, cette systématisation est largement diffusée et les étiquettes *Nordeste* ou *literatura do sertão* sont toujours pensées à partir de l'opposition implicite avec la production du *Sudeste* [52] urbaine et cosmopolite.

Le troisième critère utilisé dans la tentative de décrire la production de l'époque est celui qui fait référence à des caractéristiques plus intrinsèquement littéraires des œuvres. A ce propos, dans une étude sur le roman de 1930 dans le nord-est, Gilberto Mendonça Teles cite les différentes définitions utilisées par la critique pour décrire cette production et lui donner le statut de courant littéraire : « […] ciclo nordestino do romance modernista, neo-realismo, neo-naturalismo, neo-modernismo, pós-modernismo, neo-regionalismo, regionalismo brasileiro, romance social regional, romance de tensão crítica, neo-naturalismo regional, romance regionalista, romance moderno, literatura engajada » (Teles, 1983 : 45). Cette liste incomplète et désormais datée montre cependant la pluralité des lectures et interprétations données à la littérature de l'époque.

Il existe un dernier critère communément utilisé dans l'analyse de cette production. Il privilégie la matière littéraire des œuvres, soulignant des macro thèmes communs, tels que la sécheresse et ses conséquences humaines et sociales, ou encore la vie des travailleurs ruraux du nord-est du pays. Dès le

[52] Le *Sudeste* est formé par les États de Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo et Minas Gerais. Jusqu'aux premières décennies du XXe siècle, la ville de Rio de Janeiro d'abord, et l'axe Rio-São Paulo ensuite, représentent le centre de diffusion de la production artistique et culturelle du pays.

début de la décennie, les critiques commencent à identifier la centralité de la *seca* comme une caractéristique de la prose contemporaine. Dans l'article « A seca e o Romance Nordestino », Valdemar Cavalcanti analyse le thème et sa prédominance dans la littérature contemporaine. Il voit dans les romans de Rachel de Queiroz et de José Américo de Almeida un « marco » fondamental pour toute représentation de la tragédie humaine de la nation. Il affirme que « desde o êxodo até o choque das decepções em sua adaptação ao litoral, o homem sertanejo é todo um herói de novela em carne e osso » (Cavalcanti, 1932 : 21). Cavalcanti semble ainsi suggérer une nouvelle lecture de la vision du nord-est et du nordestino comme matériel romanesque idéal qui circulait dès la première diffusion du régionalisme.

Si l'idée d'un thème commun à la littérature de la décennie est déjà largement utilisée par les critiques contemporains dans leur tentative de décrire et classifier la nouvelle production en prose, ces étiquettes sont reprises et exploitées également par les maisons d'édition. Dans les catalogues éditoriaux se multiplient les romans sociaux ou *nordestinos* et les cycles narratifs qui alimentent cette vague littéraire. L'ensemble des romans d'un seul auteur, comme o « Ciclo da Cana-de-Açúcar » de José Lins do Rego ou les « Romances da Bahia » de Jorge Amado, sont en effet considérés comme particulièrement représentatifs de la nécessité de représenter une fresque sociale ample, impossible donc à réaliser dans l'espace réduit d'une seule œuvre. Ainsi, la critique interprète la cyclicité comme une conséquence de l'engagement et de la volonté des écrivains de représenter le pays et sa structure sociale. Cependant, parmi les nombreux cycles littéraires qui apparaissent à cette période, seule la « Tragédia Burguesa » de Octavio Faria est à l'origine pensée et écrite comme une série de romans. Dans le cas de Jorge Amado, de José Lins do Rego et des « romances de Amazônia » de Abguar Bastos il s'agit plutôt d'une opération éditoriale successive (Bueno, 2006 : 41). Un détail qui révèle de quelle manière les stratégies éditoriales contribuent à donner de l'ampleur au phénomène *Romance de 30*.

Dans la tentative de répertorier les différents éléments qui sont communément utilisés pour définir le moment littéraire dans sa complexité, la lecture des sources de l'époque montre la pertinence d'un critère ultérieur, délaissé par l'historiographie postérieure, mais pourtant très représentatif. L'affiliation politique de l'auteur, plus ou moins explicite, représente une discriminante fondamentale dans le champ littéraire de la décennie 1930 et répond à la polarisation du discours idéologique qui caractérise l'époque. Comme le souligne Clovis Ramalhete dans sa « Receita completa dum romance moderno » de 1937, pour aspirer à être reconnus comme significatifs et méritant l'attention des critiques, auteurs et œuvres doivent nécessairement graviter autour de l'un des deux pôles idéologiques, le catholique ou le communiste (Ramalhete, 1937 : 211).

Tous ces critères suggèrent un premier état des lieux des définitions utilisées au fil des années pour décrire et analyser la production littéraire de la décennie 1930. Il s'agit souvent de catégories critiques aprioristes et externes à l'œuvre, généralement vagues, incapables de prendre en compte la complexité stylistique et thématique de chaque texte. Parmi ces tentatives de cataloguer les ouvrages et de les ordonner selon des similitudes et des différences, les catégories les plus diffusées et résistantes dans le discours littéraire sont celles liées à la dichotomie entre roman social et roman psychologique. De plus, comprendre comment s'articule cette opposition interne au genre roman sert aussi à expliquer, tout au moins partiellement, la dévalorisation systématique de la production féminine analysée dans cette étude.

Dans le premier chapitre de *Historia do romance de 30*, Luis Bueno souligne la démarcation entre littérature sociale et littérature psychologique comme une constante du discours historiographique. José de Alencar et Machado de Assis sont communément considérés les *numina* tutélaires des deux courants. A partir de ces considérations, Bueno montre que la relation de l'auteur à la réalité nationale devient un paramètre fondamental dans le processus d'évaluation et de canonisation d'un écrivain et de son

œuvre (Bueno, 2006 : 33). L'analyse des catégories sous-jacentes à cette opposition social/psychologique dans la description du roman des années 30 illustre les mécanismes d'exclusion et inclusion qui produisent le canon. Le choix d'une perspective de genre et d'une analyse focalisée sur la production narrative des femmes permet non seulement de mettre en évidence les limites de ces catégories - qu'elles soient géographiques ou thématiques - mais de comprendre aussi le fonctionnement des attributions sexuées à l'intérieur de ces catégories. Une telle analyse montre de quelle manière l'identité sexuelle de l'auteur devient un facteur déterminant d'exclusion du champ littéraire, alors qu'à l'époque, le roman social est un genre considéré typiquement masculin, en pleine contradiction donc avec le caractère et les inclinations féminines. L'équation est simple. Elle répond à la bi-catégorisation qui définit les rôles sociaux à partir du sexe des individus : la sphère publique et politique est une prérogative masculine alors que la sphère domestique et privée est réservée aux femmes. Une division qui se reflète dans le champ littéraire et produit une sexuation des genres littéraires selon laquelle la religion, l'histoire, les événements publics, politiques et sociaux sont des matières littéraires idéalement réservées aux hommes (Planté, 1989 : 228). Alors que la narration du quotidien, de l'intime, du privé convient au contraire aux femmes. A partir de ces considérations, il est possible d'affirmer, comme le fait Naudier, que « la prégnance des stéréotypes concernant la littérature féminine la restreint au répertoire des sentiments » (Naudier, 2010 : 8). Le caractère intimement genré de ces catégories prétendument neutres et scientifiques qui catégorisent l'œuvre selon son thème ou la zone géographique décrite, émerge de l'analyse des processus d'évaluation et de catégorisation des écrivains de la décennie. La compréhension des mécanismes utilisés par la critique et l'historiographie dans la finalité de décrire cette production et de classifier ses auteurs, de les canoniser ou de les reléguer dans l'oubli, permet donc de comprendre et de donner un fondement analytique à l'oubli des femmes qui participèrent au *Romance de 30*.

Privilégiant un récit de type documentaire, la nouvelle prose qui s'affirme pendant les années trente est élaborée à partir d'une vision critique des relations sociales, en rupture avec le psychologisme conventionnel du début du siècle. Il est intéressant de souligner que, aux yeux des contemporains, l'affirmation de la prose sur la poésie est très souvent associée à l'importance grandissante du thème social dans la littérature. Dans l'article éloquemment intitulé *O crepúscolo da Litteratura* paru en 1932, Afranio Peixoto témoigne de ce moment de réélaboration du discours littéraire. C'est la prose qui décrète la mort de la poésie : « A literatura agora é social […], estamos assistindo a um crepúscolo literário. […] Não há lugar para a poesia [53]» (Peixoto, 1932 : 1).

Alors que dès le début de la décennie, historiographes et critiques semblent déjà conscients de vivre une phase dominée par la littérature documentaire et sociale, vouée à l'analyse de la réalité nationale, ils s'interrogent également sur les causes du phénomène. Avec la rigueur conceptuelle qui caractérise ses essais, Lucia Miguel Pereira recherche les origines de la tendance sociale qui s'impose dans la production littéraire. La citation de son interprétation semble particulièrement intéressante car, non seulement elle propose une interprétation reprise par d'autres critiques mais, étant elle-même écrivaine, elle aborde la question avec un double regard d'écrivaine et de critique. Et elle ébauche ainsi une théorie du roman :

> Durante as grandes crises políticas, como a que agora atravessamos, é natural que os assuntos ditos sociais ganhem maior importância e venham à baila, freqüentemente, nas conversas, nos

[53] Bien que Peixoto se réfère à la littérature occidentale en général et non à la brésilienne en particulier, la mention de son article semble valide aussi pour le Romance de 30 car son article reconnaît l'importance que la tradition littéraire occidentale représente encore au Brésil. Paru en couverture de l'édition du *Boletim* de février 1932, avec son titre apocalyptique, le texte semble anticiper l'idée forgée par la critique postérieure, que la décennie 1930 correspond à « era do romance ».

> discursos, nos artigos de jornal, e, portanto, também na Literatura. Nas épocas de equilíbrio, porém, é indiscutível que a primazia tem cabido sempre e caberá, por certo, no futuro, ao estudo do indivíduo. Está claro que os sofrimentos do povo não podem deixar de interessar no máximo ao escritor, porque povo somos todos nós, e não há dúvida que os problemas angustiantes com que se debatem as classes menos favorecidas podem fornecer ao romancista e ao poeta temas para obras de caráter social.[54]

L'intellectuel de la décennie 1930 confronté à un moment où la politique, l'économie et la société changent rapidement est donc amené par le contexte historique à s'interroger sur le présent et à le raconter, écrivant un roman social, et donc choral, plutôt qu'un roman de l'individu, plus introspectif. Se référant aux problèmes des classes défavorisées et à la souffrance du peuple comme une matière à laquelle l'écrivain doit s'intéresser, Pereira témoigne également de l'idéologie subjacente aux catégories littéraires. Ainsi, dans un moment caractérisé par une polarisation élevée où l'affiliation et la revendication d'un idéal politique sont considérées comme obligatoires, le roman psychologique se revêt d'une connotation idéologique précise. Trop bourgeois et passéiste, il est considéré négativement par une grande partie de la société intellectuelle, et associé au refus d'une prise de position. La littérature introspective devient un genre politiquement et idéologiquement indéfendable aux yeux de nombreux intellectuels. L'autoritarisme du régime, la répression, la censure et la radicalisation du discours politique amènent les écrivains à se ranger d'un côté ou de l'autre. Dans ce moment, toute position intermédiaire est considérée comme réactionnaire. Alors que le cadre répressif instauré par le régime de l'*Estado Novo* évince la gauche du champ politique et efface l'opposition, la pratique artistique devient le seul espace d'opposition et d'expression. Dans *Uma história do romance de 30*, Bueno illustre les conséquences de cette polarisation dans la définition des genres littéraires :

> [...] no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – dever ser creditado mais aos efeitos de uma crítica empenhada [...] do que à literatura empenhada propriamente dita.
>
> (Bueno, 2006 : 17)

Si la question d'une position hégémonique de l'intelligentsia de gauche mériterait d'être mieux circonstanciée, il convient de souligner les associations idéologiques mises en évidence par l'auteur. L'équation est simple : roman social = écrivain de gauche, roman psychologique = écrivain conservateur ou prétendument tel. Au-delà de cette simplification, la mention de l'oubli dont font l'objet les écrivains intimistes, considérés comme non-engagés, entraîne plusieurs considérations significatives. Bueno met non seulement en évidence les attributions idéologiques subjacentes aux catégories littéraires de roman psychologique et de roman social, mais il souligne en même temps le rôle de la critique et du milieu intellectuel dans l'oubli de certains écrivains. Alors que, face à la censure et à la répression, les intellectuels sont amenés à s'engager dans une production artistique de survie et de résistance, toute pratique culturelle non alignée est considérée comme futile et dangereuse. Indigne donc de faire date et de figurer comme représentative du moment historique.

Dès les années 1930, les limites du manichéisme des critiques faisaient débat, notamment en ce qui concerne l'association presque automatique de la littérature sociale vue comme seule vraie littérature

[54] La citation est de 1941 et tirée d'un entretien avec Homero Senna. Le texte complet est consultable en ligne à l'adresse: http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/LuciaMiguel-Pereira.htm [Consulté le 18 janvier 2012],

produite à l'époque. Parmi les contemporains, la voix de Mário de Andrade émerge pour dénoncer le réductionnisme et les simplifications de la critique. Dans un article paru en 1939, il questionne notamment la faute d'attention stylistique de certains romans, affirmant que la négligence expressive aux yeux des critiques contemporains semble représenter une garantie de la valeur idéologique et militante de l'œuvre. Dans son opinion, cette posture amène à évaluer l'œuvre en raison de la position assumée par son auteur bien plus que par ses caractéristiques intrinsèques. (Andrade *apud* Bueno, 2006 : 39). Dans sa lecture, Mário de Andrade ajoute un autre élément significatif à la définition commune de *Romance de 30*, son style. Il dénonce le « descuido » et l'approximation formelle qui caractérisent de nombreuses œuvres de la décennie, suivant le postulat d'un roman qui doit analyser des thématiques sociales avec un langage fonctionnel à sa finalité documentaire[55]. Les mots de Andrade montrent bien de quelle manière des aspects externes au livre, comme le positionnement de l'écrivain et son affiliation politique, influencent la lecture qu'en donnent les critiques, à droite comme à gauche. Les limites du genre romanesque et sa définition sont donc remises en question : où finit le roman et où commence le document social ? Jusqu'à quel point l'intention et l'engagement de l'auteur peuvent s'inscrire dans son œuvre fictionnelle ?

Dans un article de 1935, Octávio de Faria dénonce la *onda* des récits à caractère social venant du nord-est et critique fortement l'attribution du genre roman à ces textes. Son point de vue se révèle particulièrement intéressant car si, comme Andrade, il condamne l'instrumentalisation du roman à des fins politiques et dénonce la posture de certains critiques, il le fait en tant qu'intellectuel réactionnaire et catholique[56]. Représentant le courant catholique et conservateur du *Centro Dom Vital* comme Alceu Amoroso Lima, il milite dans les pages de la revue *A Ordem* pour un retour à l'ordre et pour la défense de la tradition. C'est à partir de ces présupposés idéologiques qu'il attaque la mode contemporaine du roman témoignage qui exclut des romans remarquables mais ne s'insérant pas dans ce courant : ils sont totalement ignorés par la critique et le public[57]. Pour Faria, les années 30 représentent :

> O momento da geografia romanceada ou da propaganda ideológica romanceada […], formas diversas de uma mesma subordinação do romance enquanto romance, obra de arte, a fins determinados. […] Desapareceu assim o romance […] para só ficar o depoimento, a descrição de lugares curiosos e de flagelos. (Faria, 1935 : 263).

Le *depoimento* est ainsi la cause de la disparition du roman. Le vrai roman doit parler de l'homme, de l'individu. Sacrifier le monde intérieur et la souffrance du héros au bénéfice d'une propagande idéologique signifie selon Faria « errar fragorosamente » (Faria, 1935 : 264).

Comme les sources l'attestent, dès le début de la décennie, le débat autour du roman et sa définition reflète la polarisation du discours politique et radicalise l'opposition entre roman social et roman psychologique. Ces genres sont considérés comme les extrêmes d'une gamme romanesque où d'un côté se situe la société comme un ensemble et de l'autre, l'individu. Ces présupposés ont construit l'idée que le roman social, ou mieux le roman social régional, est le seul capable d'exprimer

---

[55] Dans *O Romance Brasileiro de 30*, Adonias Filho parle d'un « romance de documento » dont la matière fictionnelle doit respecter le temps social et l'espace physique des régions. (Adonias Filho, 1969 : 12).

[56] Quand en 1937 Faria publie *Mundos Mortos*, premier volet des 13 romans qui composent le cycle de la *Tragédia Burguesa*, il avait déjà écrit différents essais politiques de matrice catholique, autoritaire ou plus directement fasciste, comme par exemple *Cristo e Cesar*.

[57] Dans la lecture de Faria, seules certaines œuvres majeures parmi les textes du "Nord" méritent d'être appelées romans : *Os Corumbas* de Armando Fontes, *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, *João Miguel* de Rachel de Queiroz, *Banguê* de José Lins do Rego et *São Bernardo* de Graciliano Ramos. Il est particulièrement significatif que l'un des romans injustement ignoré par la critique soit, selon Faria, *Em surdina* de Lucia Miguel Pereira. (Faria, 1935 : 264).

légitimement le *zeitgeist*, condamnant à l'oubli des auteurs tels que Cornélio Penna, Marques Rebelo ou encore Lúcio Cardoso[58].

Bien que le réductionnisme et le caractère arbitraire de ces définitions aient été soulignés par de nombreux critiques dès leur apparition, elles ont été largement utilisées et reprises successivement par l'historiographie et la critique littéraire. Si le caractère didactique de ces catégories est indéniable, elles se montrent insuffisantes dans toute analyse plus articulée, effaçant la complexité des deux champs. Alors que, par exemple, des romans tels que *São Bernardo* de Graciliano Ramos et *Fogo morto* de José Lins do Rego trouveraient légitimement leur place dans les deux catégories, étant en même temps des romans sociaux et des romans psychologiques, comment analyser les différences existantes entre les auteurs appartenant à la même catégorie ? Sur le plan analytique, la démarcation géographique nord-sud révèle également ses limites, plus externe encore et descriptive que l'opposition entre roman social et psychologique. Dans la tentative de dépasser le schématisme de ces interprétations, d'autres paradigmes interprétatifs ont été imaginés par les critiques et les historiens de la littérature.

La finalité de ce travail n'étant pas celle d'écrire une histoire complète et exhaustive de la critique du *Romance de 30*, seules sont mentionnées et discutées dans ce chapitre certaines lectures particulièrement significatives dans l'analyse de la production littéraire des femmes[59].

Dans *Literatura e sociedade*, Antonio Candido propose une lecture qui dépasse l'opposition entre roman psychologique et roman social. Dans la tentative d'identifier les traits distinctifs du moment littéraire sans réduire la complexité de sa production, il élabore la dichotomie problème/personnage :

> A prosa, liberta e madurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem umas de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando os dramas contidos em aspectos característicos do país. [...] Nesse tipo de romance, o mais característico do período e freqüentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre a personagem (Candido, 2006 : 131)

Candido souligne donc l'émergence de la prose et son radicalisme comme éléments caractéristiques de la décennie et identifie la suprématie du thème et du problème sur le personnage comme l'un des traits les plus significatifs. L'attention à la réalité nationale est vue comme un héritage du romantisme, à l'origine du mouvement du nationalisme littéraire. Le roman, en tant qu'instrument de connaissance et découverte du pays, devient ainsi organique à l'idéal romantique-nationaliste qui trouve dans la prose son langage le plus efficace. Dans son analyse de la formation de la littérature brésilienne, Candido reconnaît que, dès sa genèse, le roman est caractérisé par la description de types humains et de formes de vie sociale, à la ville comme à la campagne. Ainsi, la détermination de l'espace où se passe l'action décrite sert pour catégoriser le récit : de la ville, de la campagne ou de la « selva ». Des catégories valides pour le romantisme aussi bien que pour la production de la décennie 1930.

Toujours dans la tentative de dépasser la dichotomie roman social/roman psychologique, Alfredo Bosi formule une hypothèse de travail intéressante. A partir de la perspective structurale de Lucien Goldmann, le critique reprend le concept de la tension entre l'écrivain et la société comme

---

[58] Dans *Uma História do romance de 30*, Bueno indique les noms de Penna, Rebelo e Cardoso comme exemple de l'exclusion systématique du cercle des grands écrivains de la décennie 1930 des auteurs qui ont écrit un récit en prose non classifiable comme social (Bueno, 2006 : 17).

[59] Bien que datant du début des années 80, l'essai de Gilberto Mendonça Teles *A crítica e o romance de 30 no Nordeste* constitue encore aujourd'hui une source intéressante d'histoire de la critique sur le sujet. Il figure dans le volume *O romance de 30 no Nordeste* cité en bibliographie. Outre une définition de critique et une intéressante analyse terminologique, il a le mérite d'organiser la tradition critique selon différentes typologies : la critique normative, la critique monographique, la critique universitaire et la critique historique. Plus récent, le livre de Luis Bueno cité en bibliographie représente également une source fondamentale pour une histoire – critique et non – du roman de la décennie 1930.

élément de genèse du roman et l'adapte au contexte historico-social brésilien. A partir de ces présupposés, il organise le roman brésilien moderne, soit « de 30 para cá » (Bosi, 2002 : 392) selon les différents degrés de tension entre le héros et le monde qui l'entoure, des romans de « tensão mínima » aux romans de « tensão interiorizada ». Par cette distinction, Bosi tente de trouver une discriminante interne aux œuvres, inhérente donc à leur structure, dans le but de souligner la gamme des possibilités romanesques du *Romance de 30*. Ainsi, les différences entre auteurs comme Jorge Amado, José Lins do Rego et Graciliano Ramos, traditionnellement classés dans la même catégorie de roman social, incarnent une relation différente à la sphère sociale. Malgré ses limites et la difficulté à rendre compte des zones grises qui émergent entre une catégorie et l'autre, l'hypothèse interprétative de Bosi a le mérite de mettre en discussion la dichotomie traditionnelle et le manichéisme de certains critiques, soulignant la complexité de la production littéraire à partir de la tension entre individu et société.

Le contexte politique autoritaire de l'époque génère des contradictions profondes dans le processus artistique et intellectuel, déterminant une inscription complexe de l'individu, qu'il s'agisse de l'auteur ou du personnage, dans le milieu social. Dans un article déjà cité, paru dans le *Boletim de Ariel* en 1932, afin d'interpréter la production littéraire contemporaine, Lucia Miguel Pereira tente une approche sociologique qui semble anticiper la lecture de Bueno. La critique analyse la production fictionnelle à partir du contexte social de sa production, soulignant l'exceptionnalité de la condition des écrivains de la décennie :

> A angústia de querer viver pela inteligência num país onde a media de cultura vai pouco além da simples alfabetização cava nos espíritos um sulco de revolta. As obras nacionais são, em sua grande maioria, obras dolorosas, de reação contra o meio. A amenidade, a agradabilidade, sofrem com isso. Para quem quer distrair-se – é o que a massa procura, a literatura patrícia não oferece largos recursos (Pereira, 1932 : 80).

Expression d'une profonde révolte de l'écrivain, la littérature nationale doit donc être lue comme une réaction par rapport au milieu social et politique.

Régional et universel

Les décennies 1930 et 1940 représentent a « era do romance brasileiro », pour citer à nouveau Bosi, et l'espace humain et social de la région devient l'un des objets privilégiés du roman. Dans un moment où les codes culturels se modifient, le roman élabore l'intérêt grandissant pour la nation et son identité par le biais de descriptions des types humains et des dynamiques sociales. Dans ce processus, la région, et notamment le *Nordeste*, est un élément intégrant de la quête d'identité nationale. Traditionnellement, il est perçu comme plus authentiquement brésilien car préservé des influences cosmopolites et étrangères des intellectuels et des immigrants qui prédominent sur le littoral méridional et dans les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo. Les romanciers des années trente ne font qu'actualiser et donner une nouvelle vitalité expressive à une thématique littéraire considérée classique par les critiques. Dans l'article "Romance regionalista e político", José Aderaldo Castello considère par exemple l'enracinement dans le sol natal comme une « característica da ficção atual, intensamente telúrica ou carregada de nostalgia da terra » (Castello, 1957 : 334). Dans la même direction, Linhares reconnaît dans cet aspect l'une des constantes les plus significatives de la production littéraire brésilienne :

> É exato que o nosso romance nunca deixou de acompanhar, em sua evolução, o processo histórico-social brasileiro em suas fases e regiões decadentes, sobretudo. Ele podia sofrer o impacto da moda e das influencias estrangeiras, mas não se desenraizava ou esquecia a sua autenticidade inconfundível. O meio ambiente se impunha com vigor e o regionalismo lhe oferecia a variação peculiar aos seus valores mais característicos [...] O Nordeste foi sem dúvida manancial quase inesgotável para o romance regionalista brasileiro (Linhares, 1987: 15).

Si le régionalisme est la matière d'origine de la prose brésilienne, le *Romance de 30* représente son actualisation sur le plan thématique et formel[60]. Transformant les modalités expressives du roman régional et l'élevant au rang de représentation d'une époque, les écrivains de la décennie 1930 réussissent à dépasser son caractère folklorique et pittoresque. La région devient ainsi universelle et représentative de la littérature nationale dans son ensemble. Le dépassement des limites du réalisme scientifique et impersonnel du XIXe siècle se réalise par une vision critique des relations sociales qui s'accorde avec la posture engagée des intellectuels. Dans cette perspective, le *regionalismo*, tel que l'élabore Gilberto Freyre, contribue au processus de revalorisation de la région, notamment en ce qui concerne sa culture et sa société. Comme l'affirme Candido, à ce moment de l'histoire du pays, l'accentuation de l'identité régionale sert à une plus complète compréhension de l'unité nationale (Candido, 1974a : 14). C'est donc grâce aux romans contemporains que les Brésiliens cessent de regarder au-delà de l'océan, vers l'Europe ou les États-Unis, et apprennent à connaître leur pays :

> Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 30, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real, a Bahia de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife de José Lins do Rego, a Aracaju de Amando Fontes, a Amazônia de Abguar Bastos, a Belo Horizonte de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre de Érico Veríssimo ou Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Viana Moog. Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário (Candido, 1987 : 188).

Dans l'élaboration de cette perspective, chaque région représente un organe vital pour le fonctionnement de la nation. Dans le *Manifesto Regionalista*, conférence tenue en 1926 à l'occasion du Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo de Recife, Freyre reconnaît dans le peuple et les traditions populaires l'élément le plus authentique du régionalisme :

> A força de Joaquim Nabuco, de Sílvio Romero, de José de Alencar [...], de outras grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro, veio principalmente do contato que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo, com as tradições populares, com a plebe regional e não apenas com as águas, as árvores, os animais da região (Freyre, 1996 : 47).

Alors que le *Manifesto* n'est publié qu'en 1952, les idéaux de Freyre et des intellectuels régionalistes se diffusent dans le nord-est du pays dès la fin des années 20. De nombreux écrivains du *Romance de 30*, à commencer par José Lins do Rego, Jorge Amado et José Américo de Almeida fréquentent les mêmes cercles que Freyre à Recife ou à Rio de Janeiro. Malgré cela, plusieurs études récentes ont souligné la date de publication tardive du *Manifesto*, contribuant à redimensionner son influence sur la littérature des années 30. Les opinions de la critique sont partagées. Pour José Aderaldo Castello et Luciana Stegagno Picchio - pour ne citer que ces deux grands historiens de la littérature brésilienne, mais l'opinion est largement partagée - le mouvement et le *Congresso* ont un rôle direct dans

[60] Dans son analyse, Gilberto Mendonça Teles reconnaît dans le genre roman une spécificité de la décennie 1930, alors que le régionalisme précédent avait souvent privilégié la dimension narrative plus réduite du conte. (Teles, 1983 : 44).

la naissance du *Romance de 30*, influençant notamment sa thématique. Dans un essai de 1958, Portella affirme même que les écrivains les plus importants de la décennie, de José Américo de Almeida à Rachel de Queiroz, de Jorge Amado à José Lins do Rego, sont directement et profondément influencés par l'œuvre de Gilberto Freyre qui, de plus, contribue à la diffusion du *romance nordestino*. (Portella *apud* Teles, 1983 : 70). Une lecture reprise également par Joel Pontes qui, dans le *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira* (1967), affirme que le I Congresso Brasileiro de Regionalismo a inauguré « tout court » la dite littérature du *Nordeste*. Au contraire, pour Elvia Bezerra l'influence du mouvement de Gilberto Freyre en dehors de Recife est bien moins significative (Bezerra, 2010 : 34). D'autres auteurs, tels que Gomes de Almeida, soulignent que la vision de Freyre est une vision socioéconomique et anthropologique à laquelle manque la dimension esthétique, fondamentale contrairement à celle de l'avant-garde *modernista* (Almeida, 1999 : 190). Cependant, comme l'affirme Bueno, l'importance de l'analyse sociologique de *Casa grande e senzala* sur la littérature contemporaine paraît indéniable. La lecture de la société du nord-est du pays par Freyre présente de nombreuses similitudes avec celle des romanciers de l'époque :

> [...] o que aproxima intelectuais tão diferentes como Jorge Amado e Gilberto Freyre é o olhar idealizado sobre aquilo que vem da pobreza. […] De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores. (Bueno, 2006 : 270).

Si Freyre n'anticipe pas les instances du *Romance de 30*, il contribue certainement à donner une lecture historico-sociologique à cette découverte du peuple qui, selon Candido, représente l'un des éléments les plus significatifs de la production littéraire de la décennie. (Candido *apud* Bosi ; Garbuglio ; Facioli, 1987 : 426). Le *Manifesto* régionaliste participe comme le *Modernismo* à l'intérêt grandissant « pelas coisas brasileiras » qui donne le ton à toute la première moitié du siècle et transforme profondément la physionomie culturelle du pays.

Parallèlement à la littérature, la musique, grâce notamment à la diffusion de la radio, contribue au questionnement des catégories érudit/populaire, introduisant une nouvelle conception de consommation culturelle. Pendant les années 1930 et 1940, des artistes comme Noel Rosa, Ismael Silva et João de Barro contribuent à la diffusion du *samba* et de la *marcha* auprès des classes moyennes. Cette diffusion entraîne « sua *(du samba et de la marcha*) interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é um dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário » (Candido, 1987 : 202).

Comme Candido, plusieurs critiques reconnaissent dans la reprise de la thématique régionale une conséquence de l'exaltation de la *brasilidade* promue par le *Modernismo*, et donc un facteur ultérieur de continuité entre 22 et 30. Cependant, pour comprendre la dimension que le discours régional revêt à ce moment, il est nécessaire de souligner son autonomie par rapport à l'avant-garde. Dans la deuxième édition revisitée et augmentée de sa petite histoire de la littérature, Ronald de Carvalho présente un panorama des années 1910 et 1920. Il décrit certaines tendances de la prose qui montrent que la littérature régionaliste fait l'objet d'un processus de renouvellement déjà présent dans la période immédiatement antérieure à la période *modernista*. En 1922, année de publication de son ouvrage, Ronald de Carvalho reconnaît que l'isolement provoqué par la Première Guerre est l'une des causes de l'actuelle réévaluation de la conscience nationale :

> Depois dos naturalistas e dos simbolistas, isto é, dos primeiros anos deste século até hoje, não houve propriamente um movimento definido continuado, que imprimisse à nossa literatura uma orientação singular. Poderíamos acaso notar uma volta ao regionalismo [...]. Os tipos do interior, os homens que [...] vão fixando as características étnicas e antropológicas do Brasil, começaram a ser estudados com mais carinho e penetração. Seus costumes foram postos em relevo, suas peculiaridades mereceram atenção dos novos escritores. Concorreram para isso várias causas, entre as quais vale referir o despertar da consciência nacional sacudida pelos embates da grande guerra que nos deixou mais ou menos entregues a nós mesmos, [...] forçando-nos a olhar [...] a grandeza do nosso país. Esse demorado apartamento nós foi salutar, pois, diminuindo o nosso inveterado transoceanismo, nos levou ao sertão, à terra virgem, [...] ao homem rude mas vigoroso. (Carvalho, 1922 : 381-382)

Écrits avant la *Semana*, ces mots non seulement enrichissent le débat relatif aux éléments de continuité entre 1922 et 30, mais soulignent le fait que, au delà du *Modernismo*, d'autres chemins conduisent au retour au *sertão*, à la redécouverte du pays. Comme le montre Ronald de Carvalho, la reprise et la réélaboration du thème régional étaient déjà en cours avant la *Semana* de 1922. Si l'avant-garde n'est pas seule à marquer l'essor du nouveau régionalisme, il est indéniable que les romanciers de 1930 bénéficient largement de ses conquêtes formelles. Une fois le chemin ouvert par les *modernistas*, les possibilités narratives et linguistiques se multiplient. Devenu instrument d'observation et d'analyse de la réalité historique et sociale, le roman connaît maintenant une vraie révolution formelle. Le langage, la structure narrative et la construction des personnages évoluent significativement. La séquence des épisodes abandonne la linéarité temporelle, le narrateur perd progressivement son omniscience et son objectivité, les personnages se complexifient. De moins en moins détaillés physiquement, ils gagnent une psychologie et une épaisseur inédites. C'est ainsi que disparaissent les « pobres matutos » pittoresques (Freitas *apud* Teles, 1983 : 111) qui peuplaient les pages du régionalisme du XIXe siècle. La description minutieuse et scientifique de la nature, elle aussi caractéristique du roman réaliste, est abandonnée. Le paysage perd son caractère naturaliste pour devenir un élément humain et social, milieu où les personnages évoluent. Dans la lecture critique des contemporains, la relation entre paysage et personnage, inversée par rapport au passé, contribue à distinguer le nouveau réalisme de la tradition du XIXe siècle. Comme le souligne Valdemar Cavalcanti à propos de *Menino de Engenho* : « a forte impressão do real que nos deixa essa novela estranha deve-se a José Lins do Rego não se distrair com a natureza, não se perder no puro interesse paisagístico: ele nos mostra o suficiente para fixar sua gente de romance em terra firme » (Cavalcanti, 1932 :19). Sans donc céder aux longues descriptions et aux séductions exotiques du paysage, l'auteur fait de l'ambiance naturelle un scénario pour l'action du personnage, avec un effet de réel inédit par rapport au XIXe siècle. La nature a perdu sa fonction décorative pour assumer celle du documentaire et elle devient un témoignage des conditions humaines. Une analyse, celle de Cavalcanti, que la lecture des romans canoniques de la décennie semble confirmer. A commencer par les descriptions dépouillées de *O Quinze*, où le *sertão* matérialise dans ses paysages la souffrance des personnages.

La non linéarité de la narration, le degré de complexité des personnages ainsi que l'abandon des descriptions détaillées et minutieuses sont tous des éléments qui, selon la critique, distinguent les romans des années trente des précédents. Selon Adonias Filho : « O tronco antigo, da narrativa organizada numa seriação pacífica de episódios, da apresentação direta e objetiva – responsável pelo excesso de detalhes e pormenores inúteis, o movimento lerdo, a focalização paisagística sempre fatigante -, não podia prevalecer » (Adonias Filho, 1958 : 20).

Le langage et le style deviennent ainsi un instrument de distinction de la génération de 1930. Une diction nouvelle que presque tous les auteurs, d'une forme ou d'une autre, tiennent à revendiquer. Alors que les conquêtes formelles de l'avant-garde sont désormais légitimées et diffusées, les écrivains

de 1930 recherchent une autonomie stylistique. La construction d'un langage distinctif du nouveau roman passe donc par l'opposition au *Modernismo* et à ses excès d'immédiateté narrative.

Le roman qui semble le mieux illustrer cette opposition est *Macunaíma*, capable de représenter à lui seul la prose moderniste. Symbole du projet avant-gardiste, *Macunaíma* devient ainsi l'anti-modèle par excellence du roman qui, en 1930, se veut nouveau et essaye de se démarquer des ses prédécesseurs. Dans un article de 1938, José Lins do Rego témoigne de cette volonté de se distinguer, sur le plan stylistique aussi, des modernistes. Une distance géographique mais aussi expressive :

> O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. [...] A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro [*Macunaína*] é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito. (Rego *apud* Bueno, 2006 : 61)

On reconnaît dans les mots de José Lins do Rego la volonté de présenter la production contemporaine comme inédite, dans la substance mais aussi dans la forme. Cette position, comme l'étude des documents le prouve, était largement partagée par les intellectuels et les écrivains de l'époque. Ce n'est qu'à partir des années 1940 et 1950, une fois le roman de 30 célébré et canonisé par la critique et le public, que l'héritage *modernista* commence à être reconnu pleinement. Lucia Miguel Pereira, ici dans son rôle de critique, repense la complexité de cette relation. Selon elle, la diction de sa génération avait pu se développer grâce à la *tabula rasa* faite par les avant-gardistes : « Como, sem solução de continuidade, sem mudança do ambiente intelectual, se poderia, de repente, começar a escrever de modo totalmente oposto ? » (Pereira *apud* Bueno, 2006 : 64). C'est donc grâce aux *modernistas* que les romanciers de 1930 ont la possibilité d'expérimenter et de voir leur diction anti-conventionnelle acceptée. Parmi les critiques des contemporains, il est commun de décrire le langage du *Romance de 30* comme simple, en équilibre entre un registre plus érudit et le parlé, et qui peut incorporer ou non des éléments du dialecte régional. Ce qui compte, pour paraphraser les mots de José Lins do Rego cités précédemment, c'est l'aspect communicatif de la langue, son efficacité. La recherche stylistique ne doit en aucun cas représenter un obstacle au message du texte. Dans cette perspective, le langage devient un autre élément de distinction des deux générations littéraires de 1922 et de 1930. Antonio Candido voit dans l'engagement et la conscience sociale l'une des raisons de la suprématie du contenu sur la forme revendiquée par les écrivains :

> A preocupação absorvente com os "problemas" (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o "problema" podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a "matéria" com os requisitos da "fatura", pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição). (Candido, 1987 : 200)

Si le projet esthétique de l'avant-garde recherchait l'harmonisation de style et matière, à partir de 1930 il est le projet idéologique qui semble prévaloir. Même avant que le réalisme socialiste ne triomphe[61], dans la conception contemporaine de littérature, ce sont les moyens de l'expression qui doivent être subordonnés au message contenu dans le texte. La question est d'une telle importance que Jorge Amado, dont la posture politique est un exemple de l'engagement des artistes pendant les années 1930, sent le besoin de déclarer ouvertement ses intentions. Ainsi, dans la note d'introduction

[61] A ce propos Candido nous rappelle que le Congresso de Karkov se tient en 1934 (Candido, 1987 : 200).

de *Cacau*, roman paru en 1933, il déclare : « Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores do cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário ? » (Amado, s.d. : 4) A la littérature, synonyme ici de ce qui est peu sincère et artificiel, s'oppose l'honnêteté avec laquelle l'écrivain veut raconter la vie des travailleurs ruraux.

Pratiquement tous les écrivains de la décennie, avec des nuances significatives, déclarent que le langage représente un moyen plutôt qu'une fin de leur pratique littéraire. Dans un moment de crise, la littérature ne peut plus être « sorriso da sociedade » (Peixoto, 1940 : 121), mais doit choisir son champ et s'engager.

2.2 Les écrivains

La lecture des principales histoires de la littérature, anthologies et recueils critiques permet d'élaborer une première liste de noms d'auteurs considérés canoniques. Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado et Rachel de Queiroz sont cités pratiquement par tous les critiques et les historiens de la littérature. Érico Veríssimo y figure également, avec quelque *distinguo* car, outre qu'il n'est pas *nordestino*, la matière urbaine de ses romans diffère de celle des autres auteurs. Le tableau, présenté en annexe[62], permet de tracer une chronologie initiale et une cartographie sommaire de cette production[63]. Une première considération s'impose. Les écrivains n'appartiennent pas à la même génération ou groupe d'âge[64], puisque un quart de siècle sépare le plus jeune, Jorge Amado, de José Américo de Almeida, le doyen du groupe. Si la controverse relative à la définition de génération littéraire déborde le cadre de cette étude, il convient pourtant de souligner que le critère générationnel n'entre pas directement dans la définition du groupe d'écrivains du *Romance de 30*. La donnée chronologique la plus significative est plutôt éditoriale : tous les noms cités publient leur premier roman entre 1928 et 1933. A cet égard, il faut mentionner également les informations relatives aux aspects strictement éditoriaux - tels que la maison d'édition, la collection, le tirage et la graphique -, fondamentaux pour situer cette production, dont il est question au sixième chapitre de ce travail.

L'observation du tableau entraîne une autre considération de caractère géographique, quant à la région d'origine des auteurs. Alagoas, Pernambouc, Bahia, Paraíba et Ceará, presque tous les états du nord-est brésilien sont représentés. A l'exception de Érico Veríssimo , originaire du Rio Grande do Sul. Tous les romanciers appartiennent donc à des régions qu'il est possible de définir comme périphériques par rapport à l'axe Rio de Janeiro-São Paulo, centre traditionnel de la vie culturelle et politique du pays. Cette distance du centre établit entre eux un lien bien plus important sur le plan symbolique que sur le plan matériel. En effet, même s'ils sont tous *nordestinos*, la formation et les premiers contacts de ces auteurs avec le monde littéraire se réalisent dans des cercles de sociabilité distincts, dans des États différents. Si leurs parcours de formation présentent donc des similitudes, ces écrivains évoluent toutefois dans des réalités culturelles et sociales distinctes, séparés par une distance géographique importante. L'observation des lieux de naissance des auteurs permet donc de problématiser l'étiquette de *literatura do nordeste*. Sans prétendre entrer dans le questionnement de l'identité de cette région, de son unité et de l'autoreprésentation des intellectuels *nordestinos*, il paraît important de souligner que la définition correspond à une invention de la critique et des éditeurs plus qu'à une tentative des auteurs de se déterminer et se présenter comme groupe en raison de leurs origines. C'est donc à partir de Rio de Janeiro que cette littérature se définit et se représente avant toute autre chose comme *nordestina*. Il faut ici distinguer le mot *nordestino* du mot *regionalista*, puisque l'apport du *Manifesto Regionalista* de Freyre

---

[62] Voir annexe n. 1.

[63] Les considérations qui suivent concernent les auteurs canoniques du *Romance de 30*, c'est-à-dire Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado et Rachel de Queiroz, mais aussi Veríssimo.. Les autres noms indiqués, ceux des écrivaines dont les romans rentrent dans le corpus actif de ce travail, sont analysés dans les chapitres suivants. Le choix de ne pas séparer dans deux tableaux différents les uns des autres se justifie par la nécessité de réintroduire la production féminine dans le cadre chronologique et éditorial du Romance de 30.

[64] La définition de génération littéraire a fait l'objet de nombreux travaux. Dans sa thèse *Les Générations dans l'histoire littéraire,* Muraru présente schématiquement la question : « Pour qu'une génération littéraire soit la plus visible, elle a donc besoin : (1) d'un nombre suffisant d'adhérents ; (2) d'un événement fondateur sa période de formation) ; (3) de la conscience d'elle-même ; (4) de la conscience de son existence aux yeux des autres ; (5) de combativité ; (6) d'un but « secret » qui la rende assimilable à une génération sociale ; (7) de la capacité de rallier des membres d'autres groupes d'âge » (Muraru, 2009 : 260). L'auteur souligne également le fait que 15 ans, maximum 20 ans, est l'écart qui sépare communément une génération d'une autre.

a déjà été considéré[65]. Comme le souligne José Maurício Gomes de Almeida, le courant régionaliste contribue sans doute à l'affirmation de la littérature *nordestina* :

> […] Quando nos anos 30 verifica-se a grande explosão do romance moderno brasileiro – marcado então por definida vocação social e agudo posicionamento crítico com relação as estruturas vigentes –, a produção nordestina, cuja autoconsciência regional já vinha sendo preparada pelas manifestações culturais da década anterior, passa a assumir posição de destaque. (Almeida, 1999 : 202)

Si l'opinion est fondée, l'auto-conscience régionale semble suggérer une valorisation de la région d'origine et de sa culture plus que la volonté des écrivains provenant du Nord-est de se constituer et de se représenter comme un groupe en raison de leur origine. Les parcours biographiques de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado et Rachel de Queiroz aident à mieux comprendre cette affirmation. Tous, pendant la décennie 1930, résident de façon plus ou moins stable à Rio de Janeiro. Et c'est également dans la capitale que leur fréquentation s'intensifie, dans les locaux de la librairie José Olympio au 110 de la rue Ouvidor, bien plus que dans les salons littéraires. Dans la presse de l'époque, il est possible de retrouver un nombre significatif d'articles critiques où un écrivain commente le travail d'un collègue. Ainsi, Rachel de Queiroz commente *Em Surdina*, Graciliano Ramos parle du roman contemporain et Jorge Amado se lance dans une défense véhémente de *S. Bernardo*. Sans oublier Lucia Miguel Pereira, critique de profession, qui signe de nombreux articles sur la production des confrères et consœurs. Si des liens amicaux et personnels émergent ainsi, reliant les intellectuels de l'époque, l'analyse de cette littérature montre aussi que l'appartenance éditoriale – c'est-à-dire le fait d'être publiés par un même éditeur - est un élément très important dans la création des cercles intellectuels. Avec la maison d'édition José Olympio qui réunit presque tous les auteurs de 30 et les publie dans une même collection, la rédaction du *Boletim de Ariel* devient pendant la décennie un autre centre littéraire important. Les intellectuels qui gravitent autour de la revue multiplient les articles sur les collègues et ses pages représentent un terrain d'élaboration et de critique de la littérature contemporaine.

Avec Jorge de Lima et Aurélio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz et José Lins do Rego avaient déjà formé la dite « turma de Maceió » (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 68) au début de la décennie. Cependant, il convient de rappeler que c'est à Rio de Janeiro que leurs carrières littéraires se consolident. Les écrivains les plus célébrés du *Romance de 30*, à l'exception de Veríssimo[66], ne peuvent affirmer leur position dans le champ littéraire et être reconnus qu'à partir de la capitale, qui reste le centre de diffusion de la vie intellectuelle de la nation. C'est donc à *posteriori*, en tant qu'immigrés dans la métropole carioca, que leur origine *nordestina* devient un lien qui permet de les identifier comme un groupe, au moins aux yeux de la critique. Une identité par défaut donc, de provinciaux du nord du pays venus habiter dans la capitale. Une identité qui montre aussi la validité et la persistance des catégories d'opposition urbain-régional et psychologique-social. Ainsi, les écrivains provenant des régions périphériques, et notamment du nord-est, sont presque tous placés dans la catégorie d'écrivain de roman social, sans qu'ils aient revendiqué cette posture ou même écrit des romans de *cunho social*. Selon la même équation, un écrivain né dans la capitale ou à São Paulo, et qui représente sa ville dans ses romans, sera difficilement considéré comme un auteur de littérature sociale. La région d'origine devient un premier élément utilisé par la critique contemporaine pour distinguer et regrouper des auteurs, un élément presque plus important que la matière et la structure des romans qu'ils écrivent.

[65] Voir le sous-chapitre 2.1, paragraphe intitulé *Régional et universel*.
[66] Veríssimo ne quitte le Rio Grande do Sul natal que pendant des séjours aux États-Unis comme diplomate.

L'affirmation peut sembler simpliste et provocatrice, mais elle permet de comprendre certains des automatismes de la représentation du processus littéraire dans la décennie 1930. Et, au-delà, cette considération montre l'importance des éléments extralittéraires dans l'évaluation et l'interprétation d'un auteur. Montrer le fonctionnement de ces attributions permet aussi de fonder le discours sur le genre de l'auteur comme discriminant dans son évaluation. Comme la région d'origine est utilisée pour caser un écrivain, son identité sexuelle, chargée de la méfiance traditionnelle envers la production féminine, sert de même à évaluer *ab origine* un auteur, avant même de lire ce qu'il écrit.

D'autres critères extralittéraires doivent bien évidemment être pris en compte pour comprendre comment se structure le corpus canonique du *Romance de 30*. Dans un champ littéraire hautement polarisé, la posture idéologique assumée ou attribuée à un écrivain représente aussi une discriminante importante. Dans cette perspective, les articles des principales revues littéraires de l'époque deviennent des sources fondamentales pour tenter d'historiciser la réception des œuvres et comprendre les critères adoptés pour lire et donner à lire romans - et romanciers - de l'époque.

Les romanciers de 30 selon la critique

Alors que la *doxa* transmet une liste réduite d'écrivains, les incontournables du *Romance de 30* cités dans le paragraphe précédent, plusieurs auteurs ont contesté ce point de vue afin d'inclure des figures traditionnellement considérées de second plan. La publication récente du remarquable – et monumental - travail de Luís Bueno a relancé la question. Dès les premières pages, l'auteur analyse dans le détail les limites du canon proposé par l'historiographie classique. A partir d'une lecture que lui-même définit comme « extensiva », Bueno inclut dans la bibliographie active tous les romans publiés entre 1930 et 1939, remettant en question l'idée que, dans cette période au Brésil, ne s'écrivent que des romans de genre social et régionaliste, et pas grand chose d'autre digne de note (Bueno, 2006 : 15).

Dans une étude dont la finalité est l'analyse de la production littéraire des femmes pendant les années 1930, plutôt que de rentrer dans le sujet à partir des mêmes présupposés conceptuels utilisés par Bueno dans l'état des lieux critique réalisé dans *Historia du Romance de 30*, ce qui intéresse le plus est de reconnaître, nommer et ensuite analyser les critères utilisés par la critique et l'historiographie pour façonner la catégorie *Romance de 30* dans le temps. Pour y parvenir, il est nécessaire de citer les interprétations qui ont le plus contribué à définir cette production.

Dans *Romance brasileiro de 30*, Adonias Filho[67] analyse le roman de la décennie comme origine de la prose contemporaine brésilienne, soulignant son essence documentaire. Un élément qui, selon lui, est le résultat de la distillation de plus de trois siècles de « contos e autos » de la tradition orale et populaire. Cette lecture, parue en 1969, représente un passage intermédiaire de la révision critique du *Romance de 30*, une tentative de contester les limites géographiques de cette production. Selon l'auteur, quand on parle de roman des années 1930, il faut considérer sur le même plan les auteurs du *Nordeste*, et d'autres figures significatives sans lien avec cette « région » littéraire. Cependant, tout en critiquant l'association univoque entre la décennie 1930 et le roman social, dans l'essai de Adonias Filho, la région, maintenant au pluriel, reste l'élément structurant de la production littéraire de l'époque. Comme il l'affirme, « a regionalização, que torna a motivação mais ostensiva porque a subdivide em áreas, esclarece

[67] Originaire de Bahia, Adonias Filho est considéré un intellectuel moins engagé politiquement, plus proche des milieux catholiques, à l'opposé de l'autre célèbre *bahiano* Jorge Amado. Pour une analyse complète de la posture idéologique de l'auteur, voir Robson Norberto Dantas *Entre a arte, a história e a política: itinerários e representações da "ficção brasiliana" e da nação brasileira em Adonias Filho*. Thèse de doctorat disponible en ligne à l'adresse http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000475753 [consulté le 5/04/2015]

definitivamente suas relações com as nossas realidades culturais. É mesmo a conseqüência mais significativa. Os romances nela se identificam, estabelecendo com os modismos traços e elementos comuns » (Adonias Filho, 1969 : 14). Ainsi, l'auteur peut reconnaître des cycles fondamentaux qui organisent le moment littéraire. Le cycle *nordestino*, qui va de Franklin Távora et Domingos Olímpio à José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz et Graciliano Ramos ; le cycle *carioca*, qui s'étend de Manuel Antonio de Almeida et Machado de Assis jusqu'à Marques Rebelo, Octávio de Faria, Cornélio Pena et Lúcio Cardoso ; le cycle *bahiano*, dont le dernier représentant est Jorge Amado ; le cycle *mineiro*, qui de Bernardo Guimarães arrive jusqu'à Aníbal Machado et Guimarães Rosa. Le *Norte* de Dalcídio Jurandir et le *Sul* de Érico Veríssimo et Dionélio Machado représentent également deux espaces de création, sans oublier *l'area paulista* dont l'expression vient de Mário de Andrade, Plínio Salgado, Oswald de Andrade et José Geraldo Vieira, entre autres[68].

Si les cycles montrent bien la tentative de trouver un élément à partir duquel organiser la production littéraire, c'est l'élément documentaire, la représentation de l'être humain, c'est-à-dire du peuple et de ses problèmes, qui est considéré comme le plus intrinsèquement brésilien et *nativo*. La littérature nationale la plus authentique et génuine serait ainsi la littérature sociale. L'accent mis sur cet aspect représente un *topos* très diffusé dans les interprétations critiques du *Romance de 30*. Alvaro Lins déjà avait décrit la fiction de la décennie 1930 comme un document historique : « nos romances modernos é que se encontrará a história social de nosso tempo » (Lins, 1967 : 41). Soulignant l'aspect documentaire de cette production littéraire au détriment du fictionnel et du psychologique, Lins comme Adonias Filho contribuent à renforcer l'idée que la littérature sociale est l'héritage le plus significatif de l'époque.

Pour définir le *Romance de 30* comme une littérature sociale, les critiques ont souvent considéré les éléments expressifs, au-delà de la thématique. Analysant les éléments stylistiques, Adonias Filho affirme que l'aspect documentaire amène à l'incorporation du parlé, qui représente la gamme expressive la plus authentique et novatrice du roman national. Le choix du *corpus* de son ouvrage *Romance brasileiro de 30* révèle toutefois la volonté de considérer la contribution d'écrivains jugés plus intimistes et traditionnellement placés aux marges de l'histoire littéraire de la décennie. Si l'intention de ces ouvrages, elle, reste documentaire, il est : « Curioso verificar-se como o romancista, sem trair o documentário, aciona à margem dele o que em nossa novelística é o circulo da introversão. E por isso também se faz, sem perder o plano de fora, um romance de exame e análise no plano de dentro » (Adonias Filho, 1969 : 15). C'est donc l'accent sur l'élément documentaire qui permet à Adonias Filho d'inclure dans les auteurs "dignes" d'une étude monographique d'autres écrivains traditionnellement peu considérés. Sa lecture n'implique pourtant pas une remise en question des critères traditionnels utilisés pour définir le *Romance de 30*, mais seulement l'élargissement du concept de littérature documentaire à des auteurs « nouveaux » ou « mineurs ».

Dans *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, un essai de 1950, Antonio Candido décrit le roman et ses auteurs par le biais thématique. Dans son analyse, le trait le plus saillant de la fiction contemporaine est la prévalence du problème, c'est-à-dire de la question sociale, sur le personnage. À partir de ce présupposé, il subdivise les auteurs principaux selon la thématique de leurs œuvres. Ainsi, le thème de José Lins do Rego est la décadence de l'aristocratie et la formation du prolétariat, alors que Jorge Amado raconte poétiquement la lutte du travailleur. José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz et

[68] De cette liste de noms, Adonias Filho sélectionne 12 auteurs auxquels il consacre une étude individuelle. (Adonias Filho, 1969 : índice) José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Marques Rebelo, Octavio de Faria, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Érico Veríssimo, José Geraldo Vieira et Aníbal Machado. Il affirme que : « […] sem eles, o romance brasileiro não será compreendido ». (Adonias Filho, 1969: 17).

Graciliano Ramos, quant à eux, sont caractérisés par le récit de l'exode rural et du banditisme des *cangaceiros*. La fiction de Veríssimo, bien qu'urbaine, participe également du moment littéraire, en décrivant sur le plan social et humain le processus d'urbanisation rapide du pays. Malgré des thèmes différents, la production fictionnelle de ces auteurs représente un instrument de « pesquisa humana e social » (Candido, 2006 : 131) et peut retrouver ainsi son unité.

Dans l'introduction de *Uma historia do romance de 30*, Luís Bueno questionne le corpus canonique du *Romance de 30* par une révision de différentes lectures critiques. Il cherche à montrer les critères utilisés pour canoniser et façonner cette production littéraire, au moment même de son apparition comme plus tard. Pour ce faire, il propose une relecture de Lucia Miguel Pereira et Antonio Candido qui, à partir de présupposés conceptuels différents, essaient de dépasser les limites de la critique traditionnelle. Alors que Pereira reconnaît dans la dichotomie rigide et stérile entre *historicismo* e *esteticismo* l'une des principales impasses[69] de la critique brésilienne, dans *Formação da literarura brasileira* Candido introduit le concept de système littéraire. Cette notion lui permet d'insérer un ouvrage dans son contexte mais, en même temps, de l'évaluer sur un plan textuel plus strict. Quant à Bueno, il déclare adopter une *leitura extensiva* (Bueno, 2006 : 15), c'est-à-dire une lecture de tous les romans écrits et publiés dans la période considérée, ainsi que l'étude de leur réception, afin de pouvoir réécrire son histoire du *Romance de 30*. Pour démontrer les limites de l'identification de la littérature de la décennie à la littérature sociale, Bueno consacre une longue étude monographique à Cornélio Penna, Ciro dos Anjos, Dionélio Machado et Graciliano Ramos, révélant les erreurs interprétatives commises par des lectures basées sur l'opposition entre roman social et roman psychologique. Les causes profondes de la valorisation - ou de la surévaluation - de la littérature engagée sont à retrouver, selon Bueno, dans le contexte politique de l'époque. Alors que les régimes autoritaires de droite censurent et règlementent la vie politique et culturelle, les intellectuels de gauche, évincés de la sphère politique, déplaceraient leur opposition sur le plan littéraire. Selon cette vision, tout roman intimiste ou psychologique, ou non ouvertement social, serait donc lu comme un refus de l'écrivain de prendre parti, de s'aligner comme le contexte politique l'exige :

> [...] é claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – dever ser creditado mais aos efeitos de uma crítica empenhada [...] do que à literatura empenhada propriamente dita (Bueno, 2006 : 17).

C'est donc à partir de ces présupposés que Bueno réécrit son histoire du roman des années trente. Une fois soulignés les critères utilisés par la critique pour valoriser un écrivain ou, au contraire, l'étiqueter de mineur, le processus de *leitura extensiva* l'amène à considérer d'autres auteurs et à élargir significativement le corpus classique. L'une des intuitions les plus réussies de son analyse est la recherche d'éléments communs à la littérature de l'époque, une fois démontrées les limites des analyses traditionnelles. Dépassant la dichotomie qui oppose la littérature psychologique à la littérature sociale, la lecture du plus grand nombre de textes permet à Bueno de reconnaître de nouveaux éléments capables de restituer une unité à cette production. Soucieux de retrouver dans les romans traces du *Zeitgeist*, ici dans la définition de Anatol Rosenfeld[70], Bueno voit dans la « figuração do outro » un élément commun

[69] A ce propos, Bueno cite un long passage de *Prosa de ficção* de Lucia Miguel Pereira où l'auteure souligne l'importance de considérer dans l'évaluation d'une œuvre « o tempo e o meio » de sa production (Pereira, 2012 : 13)

[70] Rosenfeld, Anatol, "reflexões sobre o romance moderno", in *Texto/Contexto*. São Paulo : Perspectiva, 1969, p.73-95.

aux écrivains de la période. Ainsi, le personnage du travailleur rural ou de l'ouvrier, du prolétaire en général, représenterait l'un des traits caractéristiques du *Romance de 30*. Un autre trait représentatif de la fiction du moment est, toujours selon Bueno, la complexité accrue des personnages féminins[71]. L'accent sur la matière commune de cette production par le biais de la représentation de l'autre a donc des conséquences importantes. Ce présupposé sert à Bueno non seulement à reconsidérer les auteurs et les romans traditionnellement vus comme mineurs, ou peu représentatifs de l'époque, mais aussi à restituer une complexité à une fiction banalisée par l'étiquette de littérature sociale. Son travail, au-delà d'un état des lieux critique sur le *Romance de 30*, a le mérite de montrer le réductionnisme des interprétations traditionnelles qui y sont associées. Il fait émerger clairement la nécessité d'une relecture complète de cette production fictionnelle, une fois le champ libéré des limites imposées par l'opposition roman social/roman psychologique. Grâce à sa lecture *extensiva*, Bueno peut affirmer la partialité du corpus traditionnel du *Romance de 30*. Ce présupposé se montre particulièrement significatif pour une étude comme la nôtre, ayant pour finalité d'analyser la participation des écrivaines à la production de l'époque. Celle de Bueno est en effet une affirmation qui se fonde sur des catégories analytiques critiques et littéraires "pures", inhérentes au discours littéraire, c'est-à-dire non contaminées par une perspective comme celle de genre, encore trop souvent considérée comme suspecte et accessoire dans les études littéraires. Dans *Uma histoire do Romance de 30*, même si les écrivaines - à l'exception de Rachel de Queiroz et de Lucia Miguel Pereira, citée plus pour sa production critique littéraire -, n'apparaissent que rarement, l'ouvrage a le mérite de montrer l'insuffisance du *corpus* traditionnel, ouvrant le champ pour des analyses ultérieures. Dans ce chapitre, dont la fonction est la définition du moment littéraire et de ses différentes lectures critiques, la citation de l'ouvrage de Bueno est plutôt fonctionnelle pour illustrer le processus de relecture dont fait l'objet cette production. La question du féminin comme incarnation de l'autre sera reprise et discutée dans la dernière partie de notre étude.

Une fois mentionnée l'actualité de la recherche sur le thème et les différentes lectures données dans le temps, il semble nécessaire de tester l'hypothèse à rebours, et d'interroger les sources des années trente.

Le "Romance de 30" par les contemporains

Dans l'*Anuário Brasileiro de Literatura* de 1940, Bezerra de Freitas signe un long article intitulé *O espírito modernista da Literatura Brasileira* qui se propose de faire un bilan de la littérature de la décennie. Selon l'auteur, le dénominateur commun est représenté par l'attention que les écrivains dédient à l'aspect social et humain. Les romans dénotent la volonté commune d'interroger le destin de la nation et de son peuple :

> O romance brasileiro é uma afirmação da nossa ânsia de viver. [...] A literatura de ficção, posterior a 1930, foi um legitimo apelo às inteligências criadoras e deixou entrever, desde logo, a necessidade, senão o dever mesmo, de se encarar o romance menos como uma simples forma de *amusement* do que em suas bases sociais. A indisciplina, então latente no espírito dos romancistas da nova geração, tornou-se um elemento fecundo para a compreensão dos destinos nacionais. [...] A literatura ganhou unidade, revelou, de súbito, as duas realidades do nosso ambiente social (Freitas, 1940 : 119).

[71] Dans la quatrième partie de cette étude, la question de la représentation du personnage féminin comme *outro* est reprise et discutée.

La présence insistante de mots tels que unité, nation et réalité témoigne de l'actualité et de la diffusion de la rhétorique nationaliste. Selon Freitas, comme les romans de la phase moderniste, la prose de la décennie est caractérisée par une tendance au témoignage, par la description d'un contexte social très précis. Alors que, avant 1922, les romans se limitaient plutôt à décrire la réalité, c'est grâce à l'avant-garde que les descriptions du peuple abandonnent les tons folkloriques. Les pages des romans assument alors la valeur d'une enquête sociologique, marquant une nette différence par rapport à l'approche esthétisante et photographique de la tradition naturaliste. Les problèmes sociaux représentent donc la matière par excellence du moment littéraire. Une matière qui est aussi authentiquement brésilienne et symbolise le degré d'autonomie par rapport aux modèles européens. Le roman national laisse au second plan les conflits sentimentaux, « ao revés do que se tem verificado na França destes últimos tempos » (Freitas, 1940 : 119). Au-delà de montrer que, en 1940 déjà, les critiques reconnaissaient dans l'aspect social l'élément unificateur et authentique de la littérature du moment, l'article de Freitas mérite d'être cité car il fournit aussi une courte liste d'auteurs considérés comme les plus représentatifs de la nouvelle génération. Avec Jorge Amado, y figurent Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo et aussi Rachel de Queiroz. Cette dernière est définie par l'auteur comme « […] uma sensibilidade penetrante, que não recua diante de nenhuma audácia, um espírito de luta, decidido » (Freitas, 1940 : 119). A l'exception de José Américo de Almeida qui n'est pas cité par Freitas mais qui est, par ailleurs, reconnu par la critique comme le pionnier et l'initiateur du *Romance de 30*, tous les auteurs classiques sont mentionnés. L'article démontre donc que, dès leur apparition, ces écrivains sont consacrés comme les plus significatifs de l'époque. Ils sont aussi les plus appréciés par le public, comme l'attestent les rapides et nombreuses rééditions des romans. En 1937, l'*Anuário Brasileiro de Litteratura* présente José Lins do Rego comme le plus lu parmi les auteurs brésiliens vivants : « Seus livros, tão pitorescos no seu proposital abuso de linguagem, tem prendido a atenção de todos os brasileiros, do norte ao sul do país » (Pongetti, 1937 : 258)

Conventionnellement, le roman considéré le précurseur du *Romance de 30* est *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, paru en 1928. La nouveauté représentée par ce roman est saluée par la critique et le public et le livre connaît plusieurs rééditions l'année même de son lancement[72]. L'un des premiers à célébrer le roman comme définitif et indispensable pour la littérature brésilienne est Tristão de Athayde. Dans l'article *Uma Revelação*, il affirme : « Temos um grande romancista novo. Não sei se velho ou novo de idade. Sei apenas que é autor de um livro sensacional » (Athayde, 1974 : LXXXXIX). Selon Athayde, *A Bagaceira* est le roman que le modernisme n'avait pas su écrire. Il souligne également le style narratif, utilisant des expressions qui entrent rapidement dans le jargon critique et sont associées à l'ensemble des romans de la décennie : « E todo o livro é escrito em brasileiro. Ora culto, ora bárbaro, mas sempre em brasileiro, sem transição brusca e artificial entre a linguagem dos que sabem e a dos que não sabem. Uma língua só e nova, em todas as suas gradações » (Athayde *apud* Teles, 1983 : 55). Les choix stylistiques de José Américo de Almeida, salués comme une langue nouvelle par Athayde, sont largement débattus par les contemporains, à commencer par Agripino Grieco. Selon ce critique, qui est sur ce point en désaccord avec Athayde, l'assemblage des mots du dialecte du *sertão* avec des

[72] Les premières rééditions sont publiées en mai par la maison d'édition Castilho de Rio de Janeiro, à partir de la 6e le roman entre au catalogue de José Olympio qui publie *O Boqueirão* en 1935. Sur la quatrième couverture de ce roman, pour annoncer la réédition de *A Bagaceira*, l'éditeur utilise une sélection des plus importantes critiques parues sur le livre. La première édition de *A Bagaceira* est très probablement publiée à compte auteur, la deuxième par la Imprensa Official de Paraíba. Dans les archives de l'USP qui conserve la bibliothèque de Mário de Andrade, il est possible de consulter un exemplaire signé par l'auteur et dédié à Mário de Andrade « […] com a ambição de ler até o fim atrás de alguma coisa de seu appetite do Brasil ». Pour la couverture et la quatrième de couverture voir Annexe n.4, image 4.2.

expressions lettrées n'est pas une nouveauté, mais appartient à la plus pure tradition classique (Grieco, 1933 : 265).

Entre enthousiastes et détracteurs, les critiques discutent la langue de Almeida qui utilise l'avant-propos du roman, intitulé non par hasard *Antes que me falem*, pour expliquer ses choix : « A língua nacional tem rr et ss finais… Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismos. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir » (Almeida, 1974 : 3). Si l'auteur prétend donner une nouvelle dignité littéraire à la langue nationale - et on reconnaît dans cette affirmation la permanence des postulats modernistes - il affirme parallèlement la nécessité de polir et discipliner le langage du peuple. Au cours de la décennie, les romanciers de 30 abandonnent toutefois progressivement cette posture ou, du moins, ne déclarent plus ouvertement leur volonté d'élever le parlé pour le rendre plus lisible. La « literatura », entendue dans l'acception que lui donne Jorge Amado dans l'introduction de *Cacau* et donc opposée à l'honnêteté[73], soit de tout ce qui est opposé à l'honnête, semble devenir une entrave à la fonction originaire du roman, celle de raconter la réalité humaine du pays.

Ces considérations permettent de comprendre le rôle de *A Bagaceira* dans la littérature de la décennie. Si le roman devance l'une des thématiques centrales du *Romance de 30* et donne le ton au moment littéraire, sur le plan expressif, le *labor limae* et l'élaboration de la structure textuelle sont progressivement dépassés par les écrivains, qui recherchent un langage plus épuré et essentiel. Si la critique, contemporaine comme postérieure, indique conventionnellement *A Bagaceira* comme le texte inaugural de la nouvelle fiction de la décennie 1930, c'est surtout pour son thème. Selon cette lecture, l'auteur a la capacité de reprendre le thème classique de la sécheresse du nord-est pour écrire un roman choral qui raconte « a dor universal » (Almeida, 1974 : 3), comme le même Almeida l'affirme. Dans *O romance real*[74], Iturbides Serra essaie de donner une définition du roman contemporain, s'interrogeant sur la dimension actuelle du genre. L'article permet de mieux comprendre de quelle manière *A Bagaceira* est lu par les contemporains. Selon Serra, un roman qui exprime le temps présent est : « [...] um processo cientifico móvel, que acompanha o fluxo da vida, [...] os problemas e as indecisões e as angústias [...] dos grupos sociais ». Pour créer un tel roman, l'auteur ne doit pas laisser transparaître son individualité et renoncer au « direito falso de criar um regionalismo subjetivo » (Serra, 1937:75). Pour donner un exemple de cette nouvelle production, il fait une comparaison entre *A Bagaceira* et *O Quinze* affirmant que, dans le roman de Almeida « o humano […] é acessório. Quase não entra. [...] A terra é quem vive: *O Quinze* não. Tem um pouco de humanismo. A cenografia chega a ter retirantes e retiradas. Rachel de Queiroz faz tudo com riscos finos e fugidios. [...] Ela mostra compreender o destino cíclico [...] daquele povo triste. E compreensão aqui é exigência necessária. » (Iturbides, 1937 : 75-76). La conclusion souligne que la nouvelle fiction brésilienne, en réaction à la dégénération d'une certaine littérature romantique, recherche la vérité et le réel dans la tentative de comprendre la réalité nationale.

La comparaison entre *A Bagaceira* et *O Quinze* est guidée par le fait que les deux romans, au-delà d'être deux récits de la *seca* qui représentent l'épopée d'un groupe de *retirantes* du nord-est, sont aussi les premiers publiés en ordre chronologique. Ainsi, si le roman de Almeida est de 1928 et celui de Rachel de Queiroz est publié en 1930, les deux sont considérés comme précurseurs de ce qui va s'écrire ensuite[75].

---

[73] Cf. la dernière page du sous-chapitre 2.1 pour la citation de Jorge Amado

[74] Article paru dans l'*Anuário Brasileiro de Literatura* de 1937, voir bibliographie.

[75] Mais, en dehors de ces points de contact, les deux écrivains ne partagent qu'une même origine *nordestina*. En 1930, José Américo de Almeida est un avocat de 41 ans qui occupe un poste important dans l'administration de l'État de Paraíba et participe aux plus importants cercles littéraires de Recife, alors que Rachel de Queiroz n'a que 20 ans et n'a signé que quelques articles.

L'article "A seca e o romance nordestino"[76], montre que le thème de la *seca* et la description du nord-est sont déjà considérés comme les traits distinctifs de la production fictionnelle contemporaine. Cavalcanti insiste sur la valeur inédite des romans de Rachel de Queiroz et José Américo de Almeida qui, selon lui, sont les initiateurs de la nouvelle littérature. Dans ces romans, la sécheresse devient un élément du drame social et humain, dépassant ainsi la représentation d'une fresque de virtuosité littéraire, comme chez Euclides da Cunha.

Quand les premiers romans de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos et Érico Veríssimo paraissent[77], l'idée que le roman de la décennie est de *cunho social* est déjà largement répandue. Dans un article, l'écrivain Marques Rebelo salue *O País do Carnaval* comme le meilleur titre de 1931. Le compte rendu du texte devient l'occasion d'analyser les caractéristiques du roman qui est en train de s'écrire :

> A característica da geração que surge é o máximo desprezo pela literatura no sentido pejorativo que atualmente se emprega. Jorge Amado em *País do Carnaval* [...] não foge a esta nítida característica pois todo seu romance é um combate constante aos tipos artificialmente intelectuais que acreditam na ação como conseqüente da cultura livresca [...] e de atitudes poéticas (Rebelo, 1932 : 16)

L'engagement de Jorge Amado et sa posture ouvertement antilittéraire participent significativement à la définition de la production littéraire de la première moitié de la décennie. Au-delà du *retirante* et du *nordestino* flagellé par la sécheresse, le prolétaire, travailleur rural ou ouvrier, devient le personnage par excellence de la fiction de l'époque. Les descriptions réalistes, privées de la patine folklorique des romans de la fin du XIXe siècle, choquent plus d'un lecteur et partagent la critique. Miranda Reis signe en 1934 l'article *"Suor" e a crítica* qui propose une lecture du roman du « jovem e talentuoso » Jorge Amado et témoigne de la réception des contemporains. Miranda Reis condamne les lecteurs scandalisés par le thème, le ton cru du récit et par des scènes prétendument obscènes. Selon lui, le mérite de *Suor*, qui représente un progrès considérable par rapport au roman précédent de Amado, *Cacau*, est le réalisme de ses descriptions : « *Suor* fede ? Mas fica-lhe admiravelmente bem ! Um suor cheiroso, como desejariam os críticos, seria um erro, um contrasenso [...]. Romance realista, *Suor* dá-nos fielmente a impressão da realidade. Suja, miserável, desgraçada, essa realidade aparece nos aí tal qual é, nua e crua [...] ». La seule critique qu'il fait à Jorge Amado est son style, jugé incorrect et peu soigné. Mais, selon l'auteur, le dédain pour l'élégance formelle est volontairement recherché par l'écrivain de Bahia qui « como em geral os neófitos do marxismo e de outros "ismos" revolucionários, zomba da gramática » (Miranda Reis, 1934 : 286).

Quand paraissent les premiers romans de José Lins do Rego[78] et de Graciliano Ramos[79], ils sont classés presque automatiquement dans la littérature régionale et sociale inaugurée par *A Bagaceira*. La recherche d'une expression épurée de tout académisme, l'attention aux aspects sociaux de la réalité nationale ainsi que la construction chorale des personnages sont les éléments les plus utilisés par les contemporains pour décrire ces romans. Comme l'attestent les revues et les suppléments littéraires, l'un des exercices préférés par les critiques de l'époque était de souligner les points en commun des principaux romanciers. Outre le refus de faire de la *literatura* évoqué par Marques Rebelo, un autre élément partagé est la représentation des personnages, dont l'individualité est sacrifiée en faveur de la dimension sociale. Ainsi, dans l'article *Um romance do Nordeste* paru dans l'*Anuário Brasileiro de Literatura*

[76] L'article est publié dans le *Boletim de Ariel* de juillet 1932 et est signé par Valdemar Cavalcanti.
[77] Pour la chronologie détaillée de la publication de ces romans voir le tableau chronologique, annexe n.1.
[78] *Menino de engenho* en 1932, *Doidinho* en 1933, *Banguê* en 1934, *Moleque Ricardo* en 1935 et *Usina* l'année suivante.
[79] *Caetés* en 1933, *São Bernardo* en 1934 et *Angústia* en 1936.

de 1937, l'importance de la représentation de la région, perçue comme la vraie force du roman, suggère une comparaison entre Graciliano Ramos et José Lins do Rego. Dans la liste des romans les plus significatifs de l'année 1937, paraît une critique de *Pedra Bonita* où l'on retrouve une vision des personnages de José Lins do Rego comme des types, comme pour Graciliano Ramos, des individus capables de prendre vie sur la page :

> Continuam os personagens como valores sociais; eles transitam no cenário nordestino muito menos como pessoas físicas do que como argumento. São teses, são doutrinas, feitas homens. Mas homens sertanejos que se têm uma alma coletiva, possuem uma linguagem individual: a linguagem simples, despreocupada, natural, direta do Sr Lins do Rego (Pongetti, 1937 : 77).

En 1937, à l'occasion de la sortie de *Riacho Doce*, Mário de Andrade avait déjà célébré José Lins do Rego comme « o escritor de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos ; o mais possante contador, o documentador mais profundo e essencial da civilização e da psique nordestina, o mais fecundo inventor de casos e de almas. » (Andrade M., 1955 : 137).

Le langage, immédiat et naturel, proche du parlé sans jamais être mimétique, est l'autre élément souvent utilisé pour définir la nouveauté et le caractère commun de cette littérature en train de s'écrire. Des adjectifs tels que *ríspido*, *seco*, *direto*, *simples*, *imédiato* servent à décrire le style du *Romance de 30*. Avec quelque *distinguo*, à commencer par l'auteur de *São Bernardo*. Alors que Graciliano Ramos est considéré comme l'un des romanciers les plus significatifs du moment, l'unicité de son style est reconnue. Un an avant la publication de *Vidas Secas*, un article[80] atteste cette lecture : « O Sr Graciliano Ramos é econômico, parco de palavras, inimigo do fraseado, das descrições farfalhantes e dos diálogos pernósticos [...]: Ele diz tudo com sobriedade » (Pongetti, 1937 : 73). Si tous ces éléments se retrouvent dans les pages de Rachel de Queiroz, Jorge Amado et José Lins do Rego, ce qui distingue Ramos, selon l'auteur de l'article, est son *labor limae* : « Esse literato agreste não é, porem, árido. O polimento constante do seu estilo, longe de lhe roubar os efeitos, empresta uma força espantosa a uma simples frase, a uma simples palavra ». Une lecture qui, en soulignant le contrôle que l'auteur exerce sur son écriture, décrit un processus loin de l'immédiateté des avant-gardistes, un élément ultérieur de nouveauté par rapport au *Modernismo*. Mais, une fois mise en évidence l'originalité de son expression, le journaliste énumère les éléments communs aux écrivains contemporains. C'est donc le tissu narratif, centré sur le drame collectif de la multitude, qui fait de Graciliano Ramos un romancier de 30. Dans ses pages, le personnage est plus type qu'individu, un personnage « qui sofre ao mesmo tempo o esmagamento da natureza e a presença adversária da Sociedade » (Pongetti, 1937 : 73)

Une figure intéressante pour comprendre de quelle manière les contemporains interprètent le roman est celle de Érico Veríssimo . Même s'il ne s'inscrit pas dans la tendance régionaliste, l'importance de l'écrivain du Rio Grande do Sul est reconnue. Dans un article à propos de *O Resto é silêncio* (1943), Candido affirme que l'œuvre de Érico Veríssimo se distingue par un « cunho de humanidade » qui projette une image de la réalité et de la crise évidente de la bourgeoisie, classe « inconsciente e friamente egoísta, dando umas lascas de concessões a um povo que mal tem forças de reivindicá-las » (Candido, 2001 : 20) [81]. Une opinion qu'on retrouve déjà dans plusieurs articles et critiques de la décennie 1930, contemporains donc de la publication des premier romans de l'auteur. João Rubem propose une lecture de Veríssimo utile pour comprendre de quelle manière ses romans sont lus et considérés par rapport à la production contemporaine. Rubem souligne la centralité du

[80] L'article, non signé, est publié dans *l'Anuário Brasileiro de Literatura* de 1937.

[81] L'article de Candido qui avait été écrit pour le journal *Folha da Manhã* en 1943 pour défendre de Érico Veríssimo accusé d'immoralité, n'est pas publié à l'époque en raison de la censure de l'*Estado Novo*.

personnage féminin dans le roman de l'écrivain et cite les exemples de *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Caminhos Cruzados* et *Olhai os lírios do campo*. Veríssimo est décrit comme un auteur profondément ancré dans son temps, interprète de la réalité contemporaine. Aucune référence à sa position, prétendument minoritaire par rapport à la tendance sociale qui dominait la prose, n'apparaît dans l'article. La centralité des personnages féminins, leur degré de complexité ne font que confirmer la lecture de Candido selon laquelle Veríssimo s'intéresserait aux personnages plutôt qu'aux questions sociales. À contrecourant donc des autres romanciers qui sont en train de raconter le « problema » plus que l'individu. Et l'accent sur l'importance réservée aux femmes ne fait que confirmer cette interprétation. Les personnages de Veríssimo sont toujours peints de façon réaliste, sans aucune concession aux fioritures romantiques. Des femmes vraies, concrètes et très peu idéalisées, qui questionnent souvent leur rôle dans la société. Pour appuyer sa thèse, Rubem cite un passage du discours d'Olivia, protagoniste de *Olhai os lírios do campo*, qui manifeste une douloureuse conscience d'elle-même. Comme le dit le critique, les personnages féminins de Veríssimo ont valeur de préfiguration de la femme du futur, capable de réagir aux difficultés « com a ambição sincera de resolverem os assuntos pacificamente, somente com a inteligencia ». (Rubem, 1940 : 211). Si pour Rubem la centralité des figures de femme est inédite par rapport au roman contemporain, l'analyse de Luís Bueno permet de contredire cette affirmation. Dans *Uma historia do romance de 30*, la représentation du personnage féminin est décrite comme un élément distinctif de la production littéraire du moment. Une considération qui aide à mieux comprendre de quelle manière Veríssimo participe par ses ouvrages à la définition du *Romance de 30*.

Posture littéraire /posture politique

Les revues et les suppléments littéraires de la décennie 1930 se révèlent des sources précieuses. Non seulement, comme le montre l'analyse du paragraphe précédent, elles permettent d'historiciser la réception du roman, mais elles montrent comment la polarisation du champ politique opère dans l'évaluation des œuvres et des auteurs. Comme le rappelle Rachel de Queiroz (Queiroz ; Queiroz : 1998 : 73-75), les écrivains sont amenés par le contexte à se ranger d'un côté ou de l'autre, choisir les lignes communistes, *integralistas* ou catholiques. Pour une trotskiste déclarée comme Rachel de Queiroz la troisième voie, qui pouvait être celle des libéraux ou des catholiques, était associée à une posture de droite, conservatrice.

Au cours de la décennie 1930, quand on parle de littérature, on parle en même temps de politique, et les catégories idéologiques se confondent souvent avec les esthétiques. Paru en avril 1937 dans le *Boletim de Ariel*, "Receita completa de um romance moderno" est une critique féroce de la politisation de la littérature, le roman en première ligne. Clovis Ramalhete annonce l'intention polémique dans la parenthèse en début de texte, où l'auteur se dit « um sujeito azedo que desistiu e recolheu-se em Julio Verne e Fenimore Cooper », fatigué par les excès du registre social du roman contemporain. Il fustige non seulement la vision d'un roman véhiculant des messages politiques, mais dénonce aussi la négligence stylistique qui accompagne cette conception. Ramalhete énumère avec ironie tous les ingrédients nécessaires pour écrire un roman moderne :

> Colhe-se [...] meia dizia de personagens sem vinco : à preferência, de classe média ou baixa. Escolha-se um caminho para dar uma boa prostituição a duas mocinhas pobres, alguma fábrica [...], um gerente com automóvel e bigode é sempre de alguma utilidade. Também é aceitável a greve operária, de resto nem sempre obrigatória. Mas o que é bom que se evite é o mérito literário, o relevo do vocábulo, a justeza da descrição. A esse respeito, chegou-se a conclusões

> ceifantes: o valor literário é velharia, o que se deve procurar é ser católico ou comunista – e filiar-se. (Ramalhete, 1937: 211)

Au delà de la valeur polémique de ces lignes, les personnages issus des classes populaires, les figures féminines condamnées par la société à perdre leur intégrité, la description de la grève ouvrière ainsi que le refus des artifices stylistiques sont à l'évidence des éléments caractéristiques du roman de la décennie. Il paraît intéressant de souligner que les deux sphères idéologiques mentionnées par Ramalhete sont la catholique et la communiste. En cette période d'implantation de l'*Estado Novo* qui vient de lancer sa politique culturelle, faite de propagande, censure et répression, ces deux positions s'opposent mais expriment une recherche similaire de modalités artistiques et expressives différentes par rapport à celles du régime. Malgré l'existence d'une gamme de positions idéologiques et d'un discours politique complexe, les sources de l'époque montrent que les intellectuels de la décennie 1930 considèrent comme un fait avéré l'existence des deux sphères idéologiques incompatibles et opposées l'une à l'autre et observent cet ordre.

Comme les écrivains, les critiques participent pleinement de ce climat où, être neutre - ou non ouvertement engagé dans un champ ou l'autre - signifiait renier ses responsabilités intellectuelles dans un moment politique où la "non belligérance" était considérée comme inacceptable. Ces présupposés ouvrent un processus de redéfinition profonde du discours critique où la fonction de la littérature est directement mise en question.

Dans un article de 1932, intitulé très éloquemment *A crise da livre crítica no Brasil*, Gilberto Amado analyse les courants critiques qui dominent la scène littéraire des années trente. Il condamne fortement la polarisation idéologique dans le discours critique et littéraire en général. La publication en première page du Boletim de Ariel témoigne de l'importance de la question. Amado décrit les deux courants qui « se reduzem a formas bruscas violentamente opostas uma a outra : a corrente católica e a corrente comunista » (Amado G., 1932 : 1). Il souligne le caractère militant, interventionniste et agressif du catholicisme actuel, cherchant à dominer non seulement sur le plan spirituel mais aussi idéologique. Opposé au catholicisme, le communisme qui, selon Amado, « ameaça absorver toda a nossa mocidade ». Au milieu, se placent, selon lui, la libre pensée et les quelques intellectuels qui pratiquent encore une critique indépendante. Comme ceux qui gravitent autour de la rédaction du *Boletim de Ariel* – revue qui publie l'article – et qui « ficam na ilha do pensamento desinteressado, lendo, comentando e discutindo com o espírito aberto a todas as idéias e […] aos movimentos multiformes do mundo » (Amado G., 1932 : 1). La crise de la pensée critique face à la radicalisation du discours politique dénoncée par Amado est l'un des éléments utilisés par les historiens de la littérature pour expliquer la diffusion du roman social et sa réception. Comme le souligne Candido, de nombreux intellectuels de l'époque, même sans assumer une posture idéologique manifeste, participent directement à une « consciência crítica identificada aos temas e atitudes radicais » (Candido, 1987 : 1969) caractéristique de la décennie. L'idéologie marxiste, qui, selon Gilberto Amado, est encore étrangère au Brésil en 1932, est à la base d'œuvres significatives publiées au début de la décennie. On peut citer notamment *Evolução política do Brasil* de Caio Prado Júnior ou encore *Mauá*, de Castro Rebelo, qui contribuent à la diffusion de notions telles que lutte de classe, prolétariat, ou encore morale bourgeoise. Nombreux sont les écrivains ouvertement de gauche ou qui se revendiquent communistes, comme Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Abguar Bastos, Dionélio Machado et Oswald de Andrade. Certains subissent la censure, sont emprisonnés et voient leurs livres brûlés sur la

place publique[82]. D'autres sympathisent simplement avec la gauche, comme Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade et José Lins do Rego. Ce dernier, comme le rappelle Candido dans *A educação pela noite*, avant d'assumer des positions plus progressistes, était proche de la *Acçao Integralista Brasileira* et de Plínio Salgado (Candido, 1987 : 192). Même ceux qui se montraient plus libéraux et évitaient de prendre position ouvertement à droite ou à gauche, comme Érico Veríssimo , Amando Fontes ou encore Guilhermino César, signaient des textes où les aspects et les problèmes sociaux étaient centraux.

Selon Bueno cité précédemment, alors que le régime efface les intellectuels de gauche de la sphère publique, ils élaborent une forme de résistance dans laquelle la pratique artistique joue un rôle fondamental. Une pratique qui mènerait donc à une surévaluation de la littérature engagée (Bueno, 2006 : 17). La question de la polarisation du champ politique, ainsi que de l'ingérence de la dictature dans la vie culturelle du pays, entraîne une réflexion sur la place que les intellectuels de gauche occupent dans la société. Ils ne peuvent pas vivre de leur plume autrement que grâce au mécénat de l'État, qui offre une solution économique alléchante. Comme le souligne Bueno, la relative ouverture du régime crée une situation complexe, où la tolérance envers certaines expressions artistiques devient une forme de chantage :

> O tipo de política educacional e cultural que Vargas desenvolveu colocou a intelectualidade que estava na oposição numa daquelas situações sem saída honrosa que não a morte por inação. A questão não era apenas financeira. Anunciar grandes investimentos e a intenção de implementar políticas novas, com abertura - ainda que chantageadora – para que a própria esquerda participasse, coloca as coisas num ponto de grande complicação. (Bueno, 2006 : 408-409).

Les historiens de la littérature se sont interrogés longuement sur les causes de cette radicalisation du discours politique et de la complexité de la condition des intellectuels pendant la décennie 1930. À partir de présupposés théoriques différents, Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Luís Bueno et Sergio Miceli questionnent la relation entre écrivains et régime[83]. Mais la radicalisation du discours politique et idéologique, dénotée par les historiens comme un élément distinctif du moment, était déjà comprise par les contemporains au début de la décennie.

Un article de Lucia Miguel Pereira paru en première page du *Boletim de Ariel* montre de quelle manière en 1933 on décrivait et on essayait de comprendre le phénomène. Dans l'article, plus que les conséquences de la révolution de 1930 et de la situation sociopolitique interne, c'est le conflit mondial qui marque le contexte brésilien et influence la production intellectuelle nationale. Selon l'auteure, la situation présente est un héritage de la guerre : après le conflit, des œuvres comme celles de Proust en France et de Machado de Assis au Brésil sont impensables, car le drame de la guerre a montré la futilité, le drame a privé d'intérêt tout intellectualisme exaspéré et toute recherche esthétique. Dans le monde de l'après-guerre, seuls deux pôles idéologiques ont survécu : le matérialisme et le spiritualisme, abordés à ce moment sous un angle nouveau. Dans cette perspective, le conflit aurait ainsi tué tout scepticisme : « no fundo, o que morreu foi o ceticismo. Somos a geração que descobriu a mística da matéria. O homem de hoje, sequioso das soluções últimas, se desprende de todas as questões formais » (Pereira, 1933(a) : 2). C'est donc dans l'urgence dictée par le contexte historique national et international, que s'écrit le nouveau roman, libéré de toute affectation. Et on reconnaît ici évidemment des échos de la

[82] En 1935 Graciliano Ramos est accusé de façon informelle d'avoir participé au *levante* communiste et il est incarcéré par la police militaire du gouvernement Vargas en mars 1936. L'expérience des deux ans de prison à Rio est décrite dans *Memórias do Cárcere*.

[83] Voir de Candido "A Revolução de 1930 e a cultura", les premiers chapitres de l'ouvrage de Lafetá cité en bibliographie ainsi que *Les intellectuels et le pouvoir* de Miceli et *Uma história do romance de 30* de Bueno.

sentence du *Manifesto* de Marinetti « guerra sola igiene del mondo » et des postulats avant-gardistes, même si la direction n'est plus la même.

Les romans

Quand, en 1944, Álvaro Lins écrit le chapitre "Romances e contos" de son *Jornal da crítica*, il prétend analyser la production fictionnelle récente dans son ensemble. L'élément le plus marquant du moment est la valorisation du roman, genre qui « se renovou, recentemente, de modo surpreendente e vertiginoso » et qui gagne rapidement la faveur des critiques, des écrivains et aussi du public (Lins, 1944 : 106-107). La matière et les modalités expressives du roman évoluent de façon si significative qu'il n'est pas encore possible, selon le critique, de parler de l'esthétique du genre. L'article décrit l'apogée du roman et montre que l'idée de la décennie 1930 comme « a era do romance brasileiro » (Bosi, 1999 : 388) commence à se diffuser déjà au début des années quarante. De nombreuses autres sources prouvent en effet qu'il ne s'agit pas d'une construction *a posteriori*. Les contemporains saluent donc le renouvellement du roman, « gênero plástico por excelência » (Linhares, 1987 : 400), comme l'un des éléments les plus importants du moment littéraire qu'ils vivent.

Le roman de la décennie 1930 s'éloigne des modèles du XIXe siècle pour devenir authentiquement national. Dans l'article *A autonomia da literatura nacional*[84], Alcides Bezerra analyse le degré d'autonomie atteint par la littérature brésilienne par rapport à l'Europe et notamment à la tradition portugaise. Il identifie dans la nouvelle prose une sensibilité américaine, créole, différente de celle du vieux continent, ainsi qu'un langage propre, principalement dans le rythme, par une évolution du portugais du XVIe siècle. Le centenaire de l'Indépendance aurait ainsi représenté pour les Brésiliens un moment de conscientisation identitaire : « Enquanto nos constrangíamos na imitação dos clássicos, essa linguagem diferenciada passou despercebida e os gramáticos catalogavam apenas como errôneas as suas peculiaridades. [...] Só agora descobrimos que já éramos outros e não tínhamos em comum com os portugueses senão alguns aspectos da personalidade » (Bezerra, A. 1934 : 142). Les écrivains initiateurs d'une littérature nationale autonome sont, selon Bezerra, Machado de Assis qui « deixava transparecer certo cunho indígena nos seus escritos » et Alencar, rebelle au « dialeto brasileiro ». Dans la contemporanéité, ceux qui représentent l'autonomie de la diction brésilienne sont José Américo de Almeida avec *A Bagaceira* - « romance em que pululam formas dialetais […] sem prejuízo da elegância » - , mais aussi José Lins do Rego, Mario Sette et Amando Fontes, tous des écrivains qui « romperam com o convencionalismo do escrever correto à portuguesa » (Bezerra, A. 1934 : 142).

Libéré de son acception scientifique et impersonnelle, le réalisme du XIXe siècle est repris et devient l'instrument idéal pour raconter le présent et ses tensions sociales. Au niveau stylistique, le langage adopté par les écrivains démontre l'assimilation de l'héritage du Modernisme : la prose, libérée des académismes et de toute patine classiciste, déconstruite et fragmentée en périodes courtes, devient plus proche du langage oral et des parlers régionaux. Sur le plan de la recherche formelle, les écrivains montrent avoir su bénéficier de l'héritage moderniste. Ils s'approprient la liberté stylistique et les postulats esthétiques des courants avant-gardistes français et italiens, introduits par les artistes de la *Semana*. Dès les années trente, donc, la critique et l'historiographie ont insisté sur l'identification de thèmes communs dans les romans, emphatisant la valeur documentaire du genre. Le roman devient alors un roman réel et ses auteurs « vão metendo o nariz no mundo. [...] Metem-se nas aristocracias urbanas. […] Varam bairros operários. É preciso, a vida está em toda parte ». (Serra, 1937 : 75)

[84] Paru dans le *Boletim de Ariel* de 1934

Au détriment d'œuvres plus psychologiques ou intimistes, les macro thèmes de la sécheresse, du banditisme, des luttes des travailleurs mais aussi du messianisme ont été associés de façon univoque au *Romance de 30*. Dans sa *Suma da Literatura Nacional - de 1500 à 1940* - Afrânio Peixoto essaie de comprendre l'origine du caractère documentaire et régionaliste, traçant les principales lignes directrices de la littérature brésilienne depuis les origines jusqu'à la contemporanéité, c'est-à-dire les années quarante. L'article est intéressant en raison de son schématisme. Le XXe siècle qui s'ouvre avec *Os Sertões* de Euclides da Cunha représente le triomphe du roman régionaliste. Comme pour Lucia Miguel Pereira, c'est la Première Guerre mondiale qui va modifier profondément le cours du processus littéraire :

> Mas vem a Grande-Guerra, é a decepção da cultura, os moldes tradicionais quebrados, a renúncia a qualquer regra. […] Os romances não são mais românticos, porém reportagem sociológica, ou confissão freudiana, principalmente interessantes aos que os escrevem. [...] Veio a revolução de 30. Dela ainda não saímos. (Peixoto, 1940 : 120)

La guerre, comme aussi la *Revolução* de 1930, est l'événement qui influence le plus fortement le processus culturel national. Affirmant que la guerre marque la fin de toute littérature romantique, Peixoto souligne indirectement le caractère idéaliste et romantique du régionalisme du début du siècle. Dans le monde de l'après conflit, les écrivains se vouent au reportage sociologique, dans l'essai aussi bien que dans le récit, mais aussi dans des textes psychanalytiques que Peixoto liquide en quelques mots, affirmant qu'ils ne présentent aucun intérêt littéraire. La fin de l'article mérite également d'être citée car elle contient une interprétation du moment littéraire qui est largement reprise par les commentaires successifs : « A literatura é sorriso da sociedade. Como sorrir na tormenta e na preocupação ? Nas épocas de crise a literatura é pragmática, utilitária: história, ensaios, ciência... Esperemos a bonança, com a ficção e a poesia. » (Peixoto, 1940 : 121). Dans ces lignes, l'acception de Peixoto de littérature semble se rapprocher de celle exprimée par Jorge Amado dans l'introduction de *Cacau*[85], se confondant avec celle d'artifice littéraire et belles lettres. Alors que le contexte prive les intellectuels de toute légèreté, ils se dédient à l'histoire, à l'essai, au traité scientifique, gardant le *sorriso* et la *literatura* pour des temps meilleurs. L'aspect plus documentaire que "littéraire" du *Romance de 30* est reconnu par les contemporains et devient rapidement un *topos* critique de cette production culturelle. Si certains auteurs le célèbrent comme nouveau et authentiquement brésilien, d'autres restent très critiques. Selon Wilson Martins, José Lins do Rego et Graciliano Ramos ne peuvent pas être considérés comme des romanciers, mais plutôt comme des auteurs d'œuvres documentaires ou des mémorialistes. Selon Martins, *Vidas Secas* peut difficilement être défini comme un roman et le succès de *Menino de engenho* est dû à la mode du document social dans la littérature de la décennie plutôt qu'à sa valeur littéraire (Martins, 1997 : 76). Nombreux sont les critiques qui discutent le genre littéraire de la prose produite pendant la décennie, en raison notamment de la structure et de la langue adoptées. Dans un article de 1935, intitulé de façon éloquente "Excesso de Norte", l'écrivain Octávio de Faria ébauche une lecture où l'insistance sur l'aspect documentaire l'amène à remettre en question la définition de cette production comme roman : « […] Tudo consiste no romance não se deixar nunca absorver pelo testemunho, a que não pode ficar reduzido. Pois o romance é o homem e fugir a isso é negá-lo ou ignorá-lo, traí-lo ou sacrificá-lo ao documentário, à propaganda ideológica. E é errar fragorosamente » (Faria, 1935 : 264). Pour Faria, comme pour Martins, la limite principale de ces œuvres, qu'ils ne considèrent pas dignes d'être appelées romans, est la perte de la centralité de l'homme, de l'individu.

[85] Voir la dernière page du chapitre 2.1

C'est la fresque chorale qui doit prévaloir ou la dimension collective et sociale. Le problème, pour paraphraser Candido, occupe alors la place qui était autrefois celle du héros, du protagoniste. La construction du personnage et son poids dans l'économie narrative représentent un élément largement utilisé par la critique dans l'analyse du *Romance de 30*. Comme les sources de l'époque le montrent, l'absence d'un protagoniste digne de ce nom gênait les défenseurs d'une conception plus traditionnelle de roman, à commencer par Octávio Faria. A l'opposé, pour les partisans du roman social et les critiques marxistes ou vaguement sympathisantes, la présence sur la page d'un personnage trop encombrant, et dont l'écrivain osait raconter les émotions, représentait un élément passéiste, un détour de la finalité authentique de la littérature. C'est notamment pour cette raison que *Suor* de Jorge Amado pouvait être accusé de « pieguismo romântico ou melodramático » (Miranda Reis, 1934 : 286). Et cela à cause de la représentation idéalisée du travailleur qui émane de la volonté de l'auteur d'abandonner l'individualisme du personnage pour traiter d'une façon chorale les habitants du bâtiment du Pelourinho qui est au cœur du récit.

Pour les mêmes raisons, dans sa critique de *O Quinze*, Tristão de Athayde se montrait gêné par le personnage de Conceição, la protagoniste dont les vicissitudes détournaient, selon lui, l'attention de l'épopée des *retirantes*, partie, selon lui, la plus intéressante et authentique du livre (Athayde, 1933 : 96). Ainsi, dans l'interprétation des contemporains, l'absence ou la présence excessive de l'individu ou, pour paraphraser Octávio de Faria, de l'homme, représentent un élément central d'analyse littéraire.

L'article de Alberto Passos Guimarães, paru dans le *Boletim de Ariel* en août 1933, montre un autre exemple intéressant du jargon et des perspectives analytiques utilisées par la critique pendant les années 30. Il est consacré à l'un des romans les plus significatifs du moment, *Cacau* de Jorge Amado, publié la même année par les éditions Ariel qui impriment aussi le *Boletim*. L'auteur loue le caractère inédit du roman, un texte incontestablement prolétaire, né de la décadence d'un milieu bourgeois désormais incapable d'exprimer une créativité quelconque, sur le plan littéraire en particulier et artistique en général. De l'agonie du roman bourgeois, des profondes contradictions économiques et sociales, surgit maintenant un art nouveau : « Há uma arte nova. Mas esta arte não é simplesmente a renovação do processo de composição, nem dos gêneros nem das formas. Há uma arte nova como conseqüência direta da renovação do ambiente social [...]. Há uma arte nova, ligada ao movimento de emancipação de uma classe, refletindo todos os aspectos da luta por esta emancipação » (Guimarães, 1933 : 288).

Le renouvellement du roman intervient donc non seulement sur un plan esthétique ou expressif, mais c'est le milieu social dans lequel il se développe qui produit ce changement profond et le transforme en un instrument *incansável* de lutte pour la libération des hommes. Comme l'affirme Alberto Passos Guimarães, la prose contemporaine est encore partagée entre l'individualisme de la réhabilitation du héros d'un côté et l'engagement de l'autre. Selon le critique, *Cacau* de Jorge Amado est un exemple du roman renouvelé et conscient de sa mission. A la question posée par l'auteur dans l'introduction : « Será um romance proletário ? », le critique répond affirmativement. Oui, *Cacau* est un roman prolétaire. Bien que les sentiments soient encore présents dans le texte – l'auteur cite les peines amoureuses du personnage du Sergipano -, dans l'œuvre circule un « ar de revolta » qui permet de la considérer comme littérature prolétaire : « Todo o livro é uma reprodução muito exata da vida de bichos que, por este Brasil afora, mais de três quartos da nossa população leva penosamente, com a dolorosa paciência dos cegos » (Guimarães, 1933 : 288).

Les citations des sources contemporaines ici énumérées ne servent pas à présenter un catalogue érudit de la production critique des années 1930, ni à mettre en valeur les résultats de longs mois de recherche en archives. Ces articles fournissent au contraire une base fondamentale, utile pour

démontrer la pertinence de l'adoption de la catégorie de genre. Ces sources permettent de comprendre les catégories critiques et conceptuelles utilisées à l'époque pour valoriser ou critiquer un roman et un auteur. Mais ces documents montrent également que la construction du personnage et son poids dans l'économie narrative représentaient une discriminante fondamentale dans l'évaluation d'un texte. En ce sens, l'article *O romance real* di Iturbides Serra exemplifie bien la tendance de la critique à étiqueter de passéiste et réactionnaire toute œuvre où le protagoniste occupe trop de place dans le texte. Pour célébrer le roman actuel qui est un « processo científico móvel », Serra le compare à celui du XIXe siècle. Dans sa lecture, la fiction de la période antérieure n'a aucune importance, mais sert à comprendre la valeur de la contemporaine : « Um livro de Alencar, autor derramado nas prateleiras mais vistosas da literatura nacional, mostra uma maneira burocrática, limpinha, sem arrepios. […] Aquele índio Pery é uma pilhéria de estilo, [...] um bugre delicioso. [...] Macedo anda aí, com mais deformação. Mocinhos delicados, castos, assexuados » (Serra, 1937 : 75). Comme les auteurs de *O Guarany* et de *A moreninha*, Machado de Assis est également critiqué pour ses figures, invariablement domestiques, « subjectivas e patriarcais » (Serra, 1937 : 75). Les auteurs contemporains - José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, mais aussi Armando Fontes avec *Corumbas*, montrent au contraire vouloir rechercher la vérité et savent la raconter, même quand personne ne veut l'entendre. Selon Serra, Veríssimo mérite aussi de faire partie du groupe des novateurs malgré son premier roman *Clarissa*, une « meiguice » qui dénote encore la vocation lyrique que l'auteur abandonne dans les œuvres qui suivent. Dans l'article, Serra utilise la construction du personnage pour mesurer la valeur d'un roman et décrire l'évolution du genre :

> O nosso romance moderno está correndo das ficções vazias. O empanturramento indigesto do romantismo mitômano desaparece do temperamento crítico dos autores de hoje. O romance entra na fase da procura da verdade. [...] O romancista deve ser o contrário da polarização individualista. É preciso que ele compreenda os grandes impulsos e amarguras sociais. E é muito mais necessário que ele arranque de cada personagem e de cada grupo um destino que todo mundo procura e pouca gente encontra. (Serra, 1937 : 77).

Par rapport aux modèles du XIXe siècle, parallèlement à une progressive «-desrealização-» (Rosenfeld, 1969 : 85) des personnages, et notamment du protagoniste, le refus du mimétisme modifie radicalement les représentations des paysages qui caractérisaient la phase précédente du régionalisme. La description du milieu naturel perd toute patine exotique et ne fait plus l'objet de longues descriptions détaillées où l'auteur pouvait laisser libre cours à la virtuosité de sa plume. Dans l'économie du *Romance de 30*, le paysage comme le personnage sont fonctionnels à la focalisation du problème.

La lecture que Valdemar Cavalcanti fait au lendemain de la publication de *Menino de Engenho* (1932) est utile pour comprendre de quelle manière la question est élaborée par la critique. Comme le souligne l'auteur, « [...] a forte impressão do real que nos deixa essa novela estranha deve-se a José Lins do Rego não se distrair com a natureza, no se perder no puro interesse paisagístico: ele nos mostra o suficiente para fixar sua gente de romance em terra firme » (Cavalcanti, 1932 : 19). Sans donc céder aux longues descriptions et à l'exotisme redondant et verbeux, l'auteur fait du milieu naturel un scénario pour l'action du personnage, avec un effet de réel inédit par rapport aux exemples du XIXe siècle. La nature a perdu sa fonction décorative pour revêtir la fonction documentaire et devenir un témoignage des conditions humaines. La lecture des romans canoniques de la décennie semble confirmer cette analyse de Cavalcanti. A commencer par les descriptions dépouillées de *O Quinze*, où le *sertão* matérialise dans ses paysages la souffrance des personnages.

L'analyse de la représentation du paysage - comme aussi du personnage/individu - sont donc utilisées par les contemporains pour définir le *Romance de 30* comme un roman social. La pertinence de

ces catégories analytiques est prouvée par la reprise qu'en font les critiques postérieurs. Alors que, par exemple, Candido affirme que le roman de la décennie est caractérisé par une matière dans laquelle le problème prédomine nettement sur le personnage qui passe souvent en deuxième plan, on reconnaît l'élaboration de certains éléments du roman déjà mis en évidence par les critiques en 1930. Souvent utilisées par les contemporains anxieux de retrouver dans les œuvres la confirmation du triomphe de la tendance sociale et engagée du roman, ces même catégories ont servi à souligner la complexité et l'hétérogénéité de cette production. Et à reconnaître les auteurs qui, tout en étant représentatifs du roman de la décennie, élaborent une œuvre qui peut difficilement être étiquetée comme sociale. C'est le même Candido qui affirme reconnaître dans des textes qui symbolisent le *Romance de 30 - Banguë* de José Lins do Rego et *São Bernardo* de Graciliano Ramos -, « a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo : meio social, paisagem, problema político » (Candido, 2006 : 131).

La lecture qui a été donnée de l'œuvre de Graciliano Ramos, et de *São Bernardo* en particulier, révèle de quelle manière les catégories critiques ici analysées peuvent être élastiques et malléables. Elles ont été utilisées dans le temps, et par des auteurs différents, pour faire de Graciliano Ramos un auteur de roman social caractéristique de la décennie ou, au contraire, pour exalter son unicité par rapport aux contemporains.

En 1934, pour annoncer la publication de *São Bernardo*, l'éditeur Ariel présente les opinions de deux importants critiques, Agripino Grieco et Augusto Frederico Schmidt. Ce dernier, dont l'enthousiasme paraît mitigé, loue les scènes de jalousie comme les plus réussies du roman. Le critique insiste sur le caractère psychologique du roman : « […] o autor revela subtis qualidades de observador de almas, mantendo-se rigorosamente dentro da lógica da personagem »[86].

Dès sa publication, les différentes interprétations de *São Bernardo* alimentent un débat dont les contours permettent de saisir le fonctionnement des catégories critiques propres au champ littéraire de la période. Comment lire *São Bernardo* ? Comment interpréter l'approfondissement de la dimension psychologique des protagonistes ? Quelle lecture donner à une succession d'événements racontés en suivant les pensées du personnage plutôt qu'une ligne temporelle cohérente ? A ce propos, il convient de rappeler que la posture idéologique de Graciliano Ramo est explicite. En 1935, il est accusé par le régime d'avoir participé à la préparation du *levante comunista* et il est emprisonné à Rio de Janeiro pendant deux ans. Un écrivain dont l'engagement est indéniable peut-il signer un roman de type psychologique, et donc non complètement voué à la cause de la lutte prolétaire ?

L'article *"S. Bernardo" e a política literária* de Jorge Amado montre bien la polarisation du discours critique et la tentative d'expliquer ce qui était vu comme un paradoxe. Le texte s'ouvre sur une longue polémique avec Augusto Frederico Schmidt, coupable d'avoir signé un article négatif sur *S. Bernardo*. Amado retrouve les causes de cette mauvaise foi à l'égard de l'un des « maiores romances surgidos por aqui » dans une querelle de politique littéraire de nature incertaine : inimitié personnelle envers l'auteur, stratégie pour lui faire perdre un prix littéraire ou dépendance de Schmidt envers Octávio de Faria, qui à ce moment-là n'avait pas encore donné son avis sur le roman ? Pour mieux comprendre les mots de Amado, il faut rappeler que Schmidt est un intellectuel catholique et appartient donc au camp « opposé ». L'écrivain de Bahia se dit révolté : « Revoltado porque o *S. Bernardo* é, realmente, um dos grandes romances do Brasil. Romance de alguém que é hoje o nosso maior romancista » . Certes, il y a Oswald de Andrade qui sait mieux construire le squelette d'un roman, mais Graciliano Ramos : « atingiu uma secura, uma densidade humana tal que [...] será o primeiro brasileiro que passará da simples emoção para a revolta ». C'est donc en raison de la révolte qui s'annonce dans ce texte, encore souterraine mais déjà présente, qu'Amado imagine pour Graciliano Ramos un futur de « romancista dos

[86] Voir Annexe n.5.1, image 5.1-1.

trabalhadores ». Pour l'instant, l'écrivain peine à l'admettre, c'est encore le drame de la jalousie de Paulo Honório qui domine le tissu narratif. Mais peu importe, car les « pinceladas rápidas » qui décrivent le quotidien du travailleur rural laissent présager un futur bien plus engagé pour Ramos. Pour l'instant, la force de ses personnages, tant principaux que secondaires, révéle le talent du « maior criador de vida e tipos que há no Brasil hoje » (Amado, 1935 : 134-135). Si elle sert à dénoncer la *política literária* contemporaine, cette critique d'Amado montre les liens intellectuels, idéologiques et personnels entre les romanciers de l'époque.

Pour revenir à *São Bernardo*, en 1935 le livre avait été critiqué par Abel Jurema à cause de son personnage principal : le poids du *fazendeiro* Paulo Honório dans le texte reléguait au second plan le récit de la vie des travailleurs ruraux. Le roman n'était pas donc « suffisamment » engagé dans la révolution prolétaire. Dans la *Revista Academica* de la même année, Carlos Lacerda réagissait à cette lecture en soulignant la valeur idéologique du roman de Ramos. S'il est indéniable que, dans l'économie du roman, la description des vicissitudes de Paulo Honório et de sa femme Madalena occupe plus de place que celle des conditions de vie des prolétaires, pour Lacerda la représentation de la décadence morale et de l'abrutissement de la classe dominante permettait de considérer pleinement Graciliano Ramos comme un écrivain révolutionnaire.

La mention de ce débat prouve que, pendant la décennie 1930, les attributions idéologiques participent au même titre que les catégories littéraires à l'évaluation d'une œuvre. Les aspects esthétiques restent secondaires, la langue et la complexité de la structure narrative ne semblent pas intéresser le critique. Ainsi, comme le souligne Candido : « um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tem sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas ». (Candido, 1987 : 201). L'adoption d'un mode de narration non linéaire et l'effacement progressif du narrateur n'ont été valorisés qu'*a posteriori* pour souligner la modernité de Graciliano Ramos, précurseur des tendances futures de la littérature brésilienne.

Dans la description des éléments stylistiques et rhétoriques (*sic*) du roman de la décennie, Teles reconnaît une continuité avec les modèles de la fin du XIXe siècle. Il en conclut que le *Romance de 30* est encore un roman de type bourgeois : « com um narrador que perde um pouco a sua onisciência, que narra verossimilmente o que a personagem está fazendo, quase sempre em terceira pessoa, que não cria grandes problemas com o jogo temporal, enfim, que não tem muito interesse em inventar novas técnicas de narrar » (Teles, 1983 : 53). Il faut attendre Guimarães Rosa et Clarice Lispector pour que, au Brésil, le genre soit déconstruit et modernisé. Cette lecture est aujourd'hui remise en question par de nombreuses études qui soulignent l'émergence de nouvelles formes narratives dans la production de la décennie, à commencer par le style indirect et la mise en abyme de Graciliano Ramos [87].

Les principales anthologies et histoires de la littérature brésilienne présentent Graciliano Ramos comme l'un des écrivains les plus représentatifs du *Romance de 30*, notamment grâce au roman *Vidas Secas*. Quand, en 1940, Samuel Putnam signe une longue rétrospective de la production fictionnelle de la décennie, il affirme que ce dernier est l'un des trois romans les plus intéressants de 1938, avec *Olhai os lírios do campo* de Veríssimo et *Pedra Bonita* de Lins do Rego (Putnam, 1940 : 315). Alors que *São Bernardo* avait partagé la critique, *Vidas Secas* est unanimement applaudi : il s'agit d'un roman de la sécheresse, l'un des thèmes en vogue à l'époque, qui décrit le drame et la misère profonde des *retirantes*. Pour paraphraser la lecture que Jorge Amado avait faite de *São Bernardo*, il s'agit finalement d'un roman

[87] Pour donner un simple exemple de ces études, il est possible de citer l'analyse de Angústia et São Bernardo ébauchée par Benjamin Abdala Junior dans l' "Apresentação" du volume Literatura história e política (São Paulo : Ateliê Editorial, 2007). Ou encore l'article sur *Angústia* proposée par Michele Giacomet (disponible en ligne à l'adresse www.abralic.gov.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/MICHELE_GIACOMET.pdf).

engagé. Bien que reconnu comme l'un des textes prototypiques de la décennie, sa publication arrive cependant à un moment où le roman social commence à épuiser sa force créatrice. Dans le numéro de mai 1938 du *Boletim de Ariel* paraît un article de Lucia Miguel Pereira qui analyse les possibles répercussions de l'apparition tardive de *Vidas Secas* par rapport au moment régionaliste :

> […] se tivesse sido escrito há alguns anos, se fosse do tempo de *O Quinze* e da *Bagaceira*, teria levantado uma celeuma. Mas veio quando já o público está meio cansado de histórias de nordeste, quando se criou essa absurda e ridícula querela literária entre romancistas do norte e romancistas do sul, entre bárbaros e psicólogos. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão. (Pereira 1938 : 221)

Si la répercussion du roman ne semble pas avoir souffert, la question de la chronologie de son apparition reste toutefois significative. Il apparaît à un moment où le public est fatigué par la littérature de *nordeste*[88] et les querelles qui opposent les critiques dominent la scène littéraire. Les mots de Lucia Miguel Pereira laissent présager un changement : alors qu'au début de la décennie le roman social gagne nettement la faveur des lecteurs et des critiques, le fait que *Vidas Secas* puisse être dévalorisé en raison de son caractère *nordestino* montre que, dès 1938, les goûts sont en train d'évoluer et les perspectives littéraires sont autres. Lucia Miguel Pereira, analyste brillante de la scène littéraire brésilienne, n'est pourtant pas la seule à s'en apercevoir. Alors que la fin de la décennie s'approche, les contemporains enregistrent la clôture d'une période et cherchent dans les derniers romans parus les symptômes des tendances futures.

Dans l'article *Tendências do Romance Brasileiro*, Jaime de Barros parle d'un substantiel déclin de la production littéraire en prose, notamment à cause du « esgotamento » des récits du *nordeste*. Ce phénomène a des raisons sociales et politiques profondes qui, selon l'auteur, touchent plus directement le roman en raison de sa vocation engagée : « A literatura contemporânea identificou-se realmente de tal forma com os destinos humanos que nela se refletem todas as flutuações das sociedades e de sua organização ». (Barros, 1940 : 53-54) À partir de ces considérations, il analyse l'évolution du genre pendant la décennie. D'une disposition presque documentaire, proche du reportage littéraire, le roman a évolué en approfondissant de plus en plus la dimension psychologique. Sur le plan du langage, Barros affirme que l'attention portée aux éléments stylistiques démarque la production de la fin de la décennie de celle du début, encore influencée par l'immédiateté moderniste : « Os últimos romances dos Srs José Lins do Rego, Armando Fontes e Jorge Amado mostram que a investigação psicológica passou a preocupá-los mais do que a decoração do cenário, assim como o policiamento do estilo fugiu à negligência dominante na fase da revolução literária do modernismo » (Barros, 1940 : 54). L'auteur voit également *As três Marias* de Rachel de Queiroz comme l'exemple d'une identification sincère et réussie de littérature et de vie.

Ce qui caractérise les nouveaux romanciers semble donc leur capacité de créer des personnages complexes, d'interroger leur dimension intérieure sans jamais oublier la relation avec le milieu social dans lequel ils évoluent. Des considérations qui suggèrent que, dès 1940, la critique donnait une lecture de la littérature contemporaine qui dépassait la dichotomie roman social/roman psychologique, en soulignant le caractère universel d'une production consolidée à la fin de la décennie. Alors que le début des années quarante annonce l'apparition de nouvelles instances littéraires, la critique semble avoir du mal à interpréter la fiction qui est en train de se publier. Dans la tentative de faire le point sur *O romance em 1942-1943*, Valdemar Cavalcanti définit 1942 comme une année de « vacas magras » pour la prose

[88] Il convient de rappeler que déjà en 1935 Octavio de Faria signait l'article "Excesso de Norte" pour dénoncer l'inflation des romans ayant pour sujet le *nordeste* et son peuple.

brésilienne. Outre les romans de Octávio de Faria, Gilberto Amado, Cecílio J. Carneiro et Dionélio Machado, paraît pourtant *Entrada de Serviço* de Lúcia Benedetti, un « […] romance de típico sabor carioca, a cujas páginas não falta um toque feminino » (Cavalcanti, 1944 : 28). Déjà l'année 1943 se démarque grâce à la variété et la richesse de sa prose. Ce sont *Fogo Morto* de José Lins do Rego, *Terras do Sem Fim* de Jorge Amado et *O resto é silencio* de Érico Veríssimo qui assurent une continuité avec la production précédente, mais il y aussi *Marco Zero* de Oswald de Andrade et *Dias Perdidos* de Lúcio Cardoso. A la fin de cette liste apparaît aussi *Perto do Coração Selvagem* d'une jeune écrivaine inconnue, Clarice Lispector, qui annonce les tendances futures. Une autre écrivaine, Sra Leandro Dupré, fait aussi timidement ses débuts avec un roman bien moins expérimental, *Éramos Seis*.

En 1945, quand la fin du régime de l'*Estado Novo* et la Deuxième Guerre mondiale annoncent une époque nouvelle de conciliation, la phase héroïque du *Romance de 30* peut être considérée comme révolue. Cette phase a ouvert la voie à la modernisation du genre, a révélé l'autonomie de la littérature nationale et coupé les liens décrépits avec la tradition européenne. Son succès a aussi favorisé l'implantation d'un marché national et marqué la naissance de nouvelles maisons d'édition. Et il a aussi rempli une fonction fondamentale pour la cohésion sociale du pays. Comme le souligne Candido, c'est grâce au roman de 30 que les Brésiliens alphabétisés qui habitent dans les villes commencent à connaître *os outros*, les autres :

> A grande descoberta que a classe média alfabetizada estava fazendo era do próprio povo que vivia a seu lado; estávamos aprendendo, através da literatura, a respeitar e identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão, porque naquele tempo a maior parte do brasileiro andava sem sapato. Essa literatura nos ensinava a dar um certo status de dignidade humana a essa gente. (Candido *apud* Bosi; Garbuglio; Facioli, 1987: 426)

Mais les femmes, les écrivaines, quel rôle ont-elles joué dans cette phase ?

2.3 Une femme et une seule : Rachel de Queiroz et le "Romance de 30"

Si l'historiographie et la critique littéraire reconnaissent dans la décennie 1930 le moment de définition du roman brésilien dans son acception moderne, les écrivaines semblent ne pas participer à ce moment fondateur, absentes en tant que sujets d'écriture. A ce propos, l'écrivain Luiz Ruffato parle de « estranha ausência » pour décrire la rareté des femmes dans les anthologies et les histoires de la littérature brésilienne, une affirmation confirmée par la consultation de ces textes. Sergio Miceli, dans *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil* (1920-1945) ne mentionne pratiquement pas de femmes, il ne s'agit pas d'une omission de la part de l'auteur, mais le constat d'une invisibilité dans le champ et le canon littéraires. La seule exception à la règle de l'absence des femmes dans la production de la période est représentée par Rachel de Queiroz. Considérée un *caso notável de exceção* (Hollanda, 1992 : 93), elle est l'unique écrivaine dont le nom apparaît à côté de ceux de José Américo de Almeida, José Lins do Rego et Graciliano Ramos. Après la publication de *O Quinze*, elle est en effet rapidement consacrée par la critique et le public et commence dès lors à être considérée comme l'un des auteurs les plus représentatifs du moment. Son importance comme figure qui contribue à ouvrir le champ littéraire aux femmes est soulignée à plusieurs reprises. Quand, par exemple, Clarice Lispector commence à être célébrée en tant qu'écrivaine, Lúcio Cardoso rappelle que son importance pour les lettres féminines est comparable à celle de Rachel de Queiroz (Cardoso *apud* Bueno, 2006 : 26).

A la lumière de l'étude des catégories critiques utilisées dans la définition du *Romance de 30* proposée précédemment, l'analyse du cas de Rachel de Queiroz est particulièrement significative. Elle est, et il convient d'insister sur ce point, la seule femme à intégrer légitimement, officiellement et rapidement le cercle des romanciers de l'époque. La compréhension des stratégies qu'elle utilise pour s'affirmer dans le champ littéraire et les catégories adoptées par la critique afin de la consacrer, révèlent le fonctionnement des attributions sexuées dans le discours littéraire des années 1930. Et, au delà, l'exception représentée par Rachel sert aussi à introduire le discours sur la production littéraire féminine pendant la décennie.

Un « caso notável de exceção »

Si Rachel de Queiroz n'est sans doute pas la première femme à connaître une visibilité littéraire au Brésil, elle est sans doute la première à intégrer le champ littéraire en tant qu'écrivaine professionnelle vivant de son travail. Journaliste et traductrice, elle est considérée comme une *desbravadora* qui arrive à s'affirmer dans un domaine encore très masculin. Et ce n'est pas un hasard si, toujours pionnière en 1977, elle est la première femme à être élue à l'Académie brésilienne de lettres, institution jusqu'alors réservée aux « brasileiros do sexo masculino »[89], qui modifie ses statuts pour l'accueillir[90].

Valorisée unanimement par la critique en raison de son unicité de femme « qui écrit comme un homme » (Schmidt, 1989 ; Ramos, 1989 ; Bueno, 2006), l'écrivaine revendique elle-même un style *ríspido*

[89] La modification au *Regimento Interno* de l'Académie votée en 1951 prévoit l'inclusion de la formule « do sexo masculino » afin d'éliminer toute ambiguité du mot brasileiros indiqué dans les statuts précedents: « os membros efetivos serão eleitos, nas condições do artigo 2° dos Estatutos , dentre os brasileiros, do sexo masculino, que tenham publicado, em qualquer gênero de literatura, obra de reconhecido mérito [...] ». (Fanini, 2010(b): 172)

[90] Pour une analyse approfondie du débat autour de la présence féminine dans l'*Académie Brésilienne de Lettres*, voir l'article *As mulheres na Academia* de Alberto Venâncio Filho cité en bibliographie.

et journalistique qui la distinguerait de la production littéraire de ses contemporaines à l'écriture plus féminine. Ainsi, soit le discours d'autoreprésentation de Rachel de Queiroz, soit les différentes lectures données à son œuvre démontrent que les catégories biologiques participent à l'évaluation au même titre que celles esthético-littéraires, dans une confusion constante entre ce que signifie être une femme et écrire comme une femme.

En 1930, une journaliste de Fortaleza âgée de vingt ans publie son premier roman, *O Quinze*, dans une édition autofinancée. Le livre fait rapidement des « dégâts » dans le milieu intellectuel brésilien - *estragos*, pour reprendre les mots de Graciliano Ramos qui fut un des ses premiers lecteurs. A partir de ce moment, grâce au succès reconnu du roman, Rachel de Queiroz devient un acteur fondamental du processus culturel brésilien du XXe siècle. Un rôle qu'elle va revêtir, grâce à une pratique quotidienne de l'écriture, pendant plus de soixante-dix ans. Au cours de cette longue vie, le nom de Rachel de Queiroz a été associé à un grand nombre d'étiquettes : romancière, journaliste, auteure de théâtre, écrivaine qui contribue à fonder le *Romance de 30*, militante communiste, puis trotskiste, première - et unique - femme acceptée comme représentante du mouvement moderniste brésilien en littérature, première femme à être élue à l'Académie brésilienne de lettres et pionnière[91]. Cette longue liste, avec ses différentes interprétations, compose donc un portrait éclaté de Rachel de Queiroz. Elle semble capable d'incarner, par son écriture et sa personne, une complexité difficile à encadrer, une identité multiple[92]. De quelle manière lire Rachel de Queiroz et ses pages dans le cadre du processus culturel brésilien du XXe siècle ? De quelle manière l'auteur peut symboliser, par sa pratique littéraire, les instances culturelles et le rôle de l'écrivain du *Romance de 30* en étant, dans le même temps, pionnière et non orthodoxe, en plusieurs occasions la "première femme à" ? Toutes les diverses interprétations que la critique, au fil des années, a données de ses œuvres, semblent suggérer une image cacophonique. Il suffit cependant de lire Rachel de Queiroz pour retrouver la profonde cohérence de son œuvre littéraire : romans, chroniques et pièces de théâtre révèlent une unité profonde, hantés par une foule de personnages féminins qui se ressemblent. Personnages qui caractérisent l'écriture de Rachel de Queiroz et racontent la quête d'un espace d'action autonome, au-delà des limites rigides que la société et la culture imposent aux femmes. En cette phase de l'étude, le rappel du parcours biographique et idéologique de l'auteur, ainsi que la présentation de son œuvre, sont nécessaires, non seulement pour décrire le contexte littéraire de la décennie 1930, mais aussi pour comprendre l'affirmation de l'« exceptionnalité » de Rachel de Queiroz dans ce cadre.

Après quelques « contos cheios de tempestades, de um romantismo terrível » (Queiroz, 2010 : 12) qui restent inédits, le premier texte publié de Rachel de Queiroz manifeste une autonomie de pensée et une ironie déjà mûres. A l'âge de 17 ans, elle envoie au quotidien *O Ceará* une lettre très critique à propos du concours pour l'élection de la *Rainha dos Estudantes*, la reine des étudiants. Bien que l'écrivaine se cache derrière le pseudonyme de Rita de Queluz, une fois la lettre publiée, son identité est dévoilée et elle est invitée à travailler à la rédaction du quotidien. Commence ainsi une carrière journalistique que Rachel de Queiroz cultive tout au long de sa vie. Le travail d'une jeune femme dans la rédaction de *O Ceará*, journal connu pour son athéisme et son anticléricalisme, suscite la réprobation des milieux conservateurs de la ville de Fortaleza, qui avaient surnommé le quotidien *O Condenado*, le

[91] Cette liste représente une sélection des différentes définitions qu'il est possible de trouver dans les essais critiques, les articles et les biographies consacrées à Rachel de Queiroz – sans oublier son autobiographie *Tantos Anos*.. Dans les paragraphes de ce travail consacrés à la fortune critique de l'auteur, toutes ces définitions sont analysées et mises en perspective.

[92] Une idée de multiplicité que le titre de l'entretien pour le volume de *Cadernos de Literatura Brasileira* de l'Instituto Moreira Salles, consacré à Rachel de Queiroz, semble suggérer d'une façon explicite : si "As três Rachéis" rappelle évidemment le roman *As três Marias*, publié en 1939, ce titre joue aussi sur la complexité de l'auteur et de sa physionomie littéraire. (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997 : 21-39).

condamné : « Como é que a família permite a uma jovem pura, recém-saida de um colégio de freiras, escrever para o Condenado ? […] Tememos pelo futuro dessa jovem ! » (Queiroz; Queiroz, 1998 : 26). Bien que la société se montre critique envers une jeune femme qui travaille, et de plus dans un journal aux tendances politiques « condamnées », comme *O Ceará*, la collaboration de Rachel de Queiroz devient régulière et elle assume l'organisation de la session culturelle de *Última Página* [93].

Le milieu culturel et politique avec lequel Rachel entre en contact à la rédaction se montre lui aussi particulièrement important pour sa formation[94]. Même si elle affirme que son idéologie de l'époque était plutôt le produit de ses intenses lectures, c'est dans les pages de *O Ceará* que son engagement commence à se définir avec précision. En 1930, pendant une longue période de repos forcé suite à une maladie pulmonaire, la journaliste commence à écrire un livre sur la *seca*, la grande sécheresse qui avait frappé le nord-est brésilien en 1915 et qui avait obligé la famille Queiroz, et bien d'autres, à quitter le Ceará. Une fois le texte terminé - écrit au crayon sur un petit cahier - Rachel de Queiroz le montre à ses parents qui décident de lui prêter la somme nécessaire pour le publier. Au mois d'août 1930, *O Quinze* est imprimé par la typographie Urania et tiré à mille exemplaires.

Dans ses mémoires, l'écrivaine rappelle avec simplicité que le livre n'avait eu aucun succès lors de sa publication : « Não fez grande sucesso quando saiu em Fortaleza » (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 31). Elle décide alors d'en envoyer des exemplaires à quelques journalistes et critiques de Rio de Janeiro et de São Paulo et, peu de temps après, *O Quinze* reçoit le prix de la Fondation Graça Aranha dans la catégorie du roman.

Pour recevoir ce prix, Rachel de Queiroz entreprend alors un voyage à Rio de Janeiro qui se montre doublement important : il signifie une toute première consécration de l'écrivaine en tant que personnalité littéraire, il concrétise également son engagement politique. C'est en effet pendant le séjour de deux mois dans la capitale qu'elle entre en contact avec les militants du Parti communiste brésilien[95]. En 1931, elle revient au Ceará investie de la mission de promouvoir la réorganisation du *Bloco Operário e Camponês*, le bloc ouvrier et paysan, et de constituer ainsi dans la région une section du Parti dont elle devient ensuite secrétaire[96]. En 1932, l'écrivaine se rend de nouveau à Rio de Janeiro mandatée par cette nouvelle organisation pour établir des contacts avec les militants de la ville et en ramener instructions et matériel de propagande. Comme membre du Parti, elle est invitée à soumettre son nouveau roman à l'appréciation des dirigeants, avant de pouvoir le publier. « Obedeci, de má vontade » : elle obéit donc, mais quand le Parti lui indique que le texte doit être impérativement modifié avant sa publication pour éliminer les éléments de l'intrigue qui pourraient nuire à la cause prolétaire, la rupture est immédiate et Rachel quitte le Parti[97]. Le deuxième roman de l'auteur, *João Miguel* - histoire d'un homme en proie à la *cachaça* qui commet un meurtre et est emprisonné - est lancé en 1932 par l'éditeur Schmidt.

---

[93] Pendant la même période elle publie le feuilleton *A História de um nome*, texte jamais réédité jusqu'aujourd'hui, et la pièce théâtrale *Minha Prima Nazaré*, elle aussi inédite en livre. Dans ses mémoires, Rachel de Queiroz décrit le temps passé à la rédaction du journal comme un moment d'important apprentissage littéraire : « […] Foi ainda no *Ceará* a primeira tentativa de romance que fiz, um folhetim que se chamava *A História de um nome*, em que o nome de Rachel vinha passando por varias épocas, primeiro dado a uma moça judia, na Idade Media, e seguia atravessando os séculos até os dias atuais. Era uma droga, mas já devia mostrar algum dedo de romancista, porque chamou a atenção [...] e passei a fazer parte de rodas literárias em Fortaleza » in (Queiroz; Queiroz, 1998 : 27).

[94] « Em 1927 [...] eu começara a ler, ler de verdade [...] principalmente os russos, Dostoievski, Gorki, Tolstoi, e todos aqueles dos quais mamãe me passou a sua paixão. E por isso, socialismo, revolução russa, comunismo, e até marxismo propriamente dito, já me eram então assuntos familiares » (Queiroz; Queiroz, 1998 : 35)

[95] Le parti avait été fondé le 25 mars 1922.

[96] En 1932, sous la présidence de Getúlio Vargas, le Parti Communiste Brésilien était clandestin et la répression de la police particulièrement violente. Pour les références historiques, tout au long du chapitre, les textes consultés sont principalement deux : celui de Boris Fausto et celui de Angelo Trento, cités en bibliographie.

[97] Dans la biographie écrite avec sa sœur Maria Luíza, Rachel de Queiroz consacre un chapitre entier à l'épisode de la rupture avec le Parti Communiste. « [...] Eu não poderia receber permissão para publicar sem fazer importantes

En 1937, soit cinq ans après *João Miguel*, paraît le troisième roman de l'écrivaine, *Caminho de Pedras*. Il est publié par José Olympio qui deviendra l'éditeur historique de Rachel de Queiroz et de nombreux écrivains régionalistes. Le livre qui raconte avec précision les vicissitudes politiques, mais aussi sentimentales, d'un groupe de militants communistes de Fortaleza, présente une « […] clara denúncia das engrenagens autoritárias e obscurantistas do Partido » (Martins, 2002 : 71). Le texte fait aussitôt l'objet de la censure qui sévit au Brésil depuis l'instauration de l'*Estado Novo* par le coup d'état du 10 Novembre 1937. Des exemplaires du roman, avec d'autres textes de Jorge Amado, José Lins do Rego et Graciliano Ramos tous considérés comme subversifs, sont brûlés et Rachel de Queiroz est emprisonnée pour une période de trois mois en raison de son militantisme. En se référant à l'époque, l'auteur affirme : « […]a nossa situação era terrível porque estávamos em pleno Estado Novo. E nós, os intelectuais de esquerda, os escritores, os jornalistas, éramos exatamente os mais massacrados » (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 130).

1939 est l'année de la publication de son quatrième roman, *As três Marias*, le texte le plus autobiographique de l'auteur, du moins à la première lecture. Il s'agit en effet de l'histoire de trois jeunes filles qui, devenues amies pendant l'internat dans un collège religieux, incarnent trois *topos* littéraires féminins différents : la transgression de la norme, la renonciation presque mystique au mariage et à la maternité[98], la pleine acceptation du rôle féminin. Pendant le mois de juillet de la même année, l'écrivaine se sépare de son mari et quitte le Ceará pour s'installer à Rio de Janeiro où elle commence à collaborer avec le journal *Diário de Notícias* : « […] fazia um artigo por semana : artigo, conto, o que eu quisesse » (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 135). Une collaboration constante, un vrai travail qui permettait aussi à l'écrivaine, désormais femme *desquitada*, d'être indépendante et autonome sur le plan économique. En *Tantos anos*, Rachel de Queiroz associe la première période dans la capitale à l'amitié de Mário de Andrade et souligne l'importance de son influence littéraire. Mais l'arrivée à Rio de Janeiro représente aussi le moment d'un important changement qu'elle raconte lors de l'entretien enregistré à l'occasion de la publication du volume de l'Instituto Moreira Salles : « Depois que rompi com o PC, me tornei trotskista ; quando mataram o camarada Trótski, eu virei, como digo, uma doce anarquista » (1997 : 32).

C'est donc en 1940, et plus précisément après l'assassinat de Trotski, que l'écrivaine abandonne le militantisme trotskiste et s'éloigne définitivement de l'idéologie et de l'engagement de gauche. Plutôt que de déterminer avec exactitude le moment, ou mieux la cause, d'un tel changement dans la pensée et la pratique politique de l'auteur, il est intéressant de souligner que la fin de la décennie 1930 semble symboliser pour Rachel de Queiroz la fin d'une époque. Dix ans après la publication de *O Quinze*, elle est désormais une écrivaine et une journaliste connue et respectée qui réside à Rio de Janeiro et fréquente les plus importants cercles de la ville[99]. Sur le plan littéraire, la fin de la décennie marque également la fin de sa première phase narrative. Après *As três Marias*, Rachel ne revient au roman qu'en

---

modificações na trama, carregada de preconceitos contra a classe operária. Por exemplo: uma das heroínas, moça rica, loura, filha de coronel, era uma donzela intocada. Já a outra, de classe inferior, era prostituta. Eu deveria, então, fazer da loura a prostituta e da outra a moça honesta [...] Desse dia em diante, nunca mais tive contato pessoal com dirigentes do partido. No primeiro número do *A Classe Operária* (órgão oficial do Partido Comunista), publicado após esse incidente, dizia-se em letras garrafais que eu era irradiada (expulsa) do Partido por ideologia fascista, trotskista e inimiga do proletariado. Realmente, os do PC não me caluniavam ao me apodarem de trotskista » (Queiroz; Queiroz, 1998 : 40-41)

[98] C'est Rachel de Queiroz elle-même qui affirme que *As três Marias* est son roman le plus autobiographique : « […] a parte mais difícil do romance foi diluir o âmbito propriamente pessoal, o depoimento, a lembrança pessoal ». "As três Rachéis" (1997 : 31)

[99] Dans son autobiographie, Rachel de Queiroz se réfère directement à la fréquentation assidue à Rio de Janeiro du *salão literário* de Mário de Andrade, Aníbal Machado et José Américo de Almeida. (Queiroz; Queiroz, 1998 : 112-118)

1975 avec *Dora, Doralina*, chronologie qui motive l'étiquette de *romancista de 30* attribuée à Rachel de Queiroz tout au long de sa vie.

« Uma mulher que escreve como um homem »

Le titre de *O Quinze* fait allusion à l'année 1915, restée dans les annales comme l'année d'une des plus terribles périodes de sécheresse de l'histoire du *Nordeste* du Brésil. A l'époque, Rachel n'a que 4 ans, mais la pénurie d'eau affecte profondément sa famille obligée de quitter momentanément le Ceará : la *seca* intègre ainsi le vécu et la mémoire familiale de l'écrivaine. Bien que le roman ne soit pas autobiographique pour ce qui concerne l'intrigue, il se révèle intime et personnel dans la description du paysage, de la nature et de la condition humaine. Dans le texte, le narrateur qui adopte un point de vue omniscient raconte les faits à la troisième personne. L'action se passe à Quixadá, ville natale de Rachel de Queiroz : l'élément paratextuel de l'indication du lieu et de la date d'écriture du roman qui apparaît entre parenthèses à la dernière page – Pici, 1929-1930 –, contribue à conférer un caractère réaliste à la narration. Et au-delà, il établit une relation géographique étroite entre l'auteur et la narration qui peut aussi assumer la valeur d'une déclaration d'appartenance de l'auteur au *locus* raconté, la région du Ceará. Rachel de Queiroz semble vouloir revendiquer ainsi non seulement son origine, mais aussi sa présence sur le lieu des faits : si les prétentions d'un regard naturaliste sont restées définitivement confinées au XIXe siècle, l'auteur prend position dans la réalité sociale et politique qu'il décrit et qui devient son sujet narratif d'élection[100].

La prose de *O Quinze*, à l'image de la terre aride qu'elle décrit, est mesurée et sèche. La tessiture des faits est tellement dépouillée que chaque tentative de la résumer risque de dénaturer irrémédiablement le roman. Mais, pour raconter *O Quinze* en quelques lignes, il serait possible de le faire comme l'histoire d'un groupe de personnages face à la violence de la nature et à la recherche d'une possibilité de survie. Il s'agit aussi, et dans la même mesure, de l'histoire d'une jeune femme, Conceição. Le récit est articulé sur deux plans qui s'entrecroisent et qui répondent à la description de deux réalités sociales différentes. Sur un premier plan narratif, les chapitres de Conceição, de sa grand-mère Mãe Nácia et du cousin et possible fiancé, Vicente – *fazendeiros*, propriétaires terriens qui ne parviennent pas à être des latifundistes. Sur un deuxième plan, les chapitres des *moradores* qui représentent les victimes les plus évidentes du manque d'eau : ils passent rapidement à la catégorie de *retirantes* – « celui qui, seul ou en groupe, quitte sa terre, banni par la sécheresse » selon la définition du dictionnaire Houaiss – et se voient obligés de laisser leur région pour partir à pied, à la recherche d'une possibilité de survie.

Les deux niveaux du récit se développent en parallèle tout au long du roman, pour se confondre dans les derniers chapitres, à la fin du voyage des *retirantes*. En 1929, quand Rachel de Queiroz commence à écrire le roman, les thèmes de la sécheresse, de la tragédie des migrants et de la misère humaine du nord-est du pays sont déjà présents dans ses écrits, ce qui montre bien qu'elle choisit de parler de thèmes qui lui sont chers plutôt que d'adopter *ex abrupto* le genre du roman de la *seca*[101]. Dans

[100] Une affirmation qui trouve sa confirmation dans la lecture des romans que Rachel de Queiroz écrit successivement : *João Miguel*, *Caminho de Pedras*, *As três Marias*. Romans qui ne peuvent être définis comme autobiographiques mais qui racontent avec précision une réalité sociale et politique qui appartient à l'horizon d'action et de connaissance directe de l'auteur. Rachel de Queiroz choisit un regard de l'intérieur et adopte des solutions narratives opposées à celles du conte *sertanejo* qui, selon la définition de António Cândido : « tratou o homen rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético » (2006 : 12).

[101] On se réfère ici aux romans régionalistes du XIXe siècle et à des auteurs comme Domingos Olímpio et Rodolfo Teófilo qui contribuent à canoniser le *romance da seca*. On peut aussi inclure dans ce genre, quoiqu'en position distincte, le roman *A bagaceira,* de José Américo de Almeida.

cette perspective, *O Quinze* représente donc l'élaboration dans l'espace plus large du roman de questions et de noyaux idéologiques que l'écrivaine avait déjà analysés. Dans "Se eu fosse escrever o meu manifesto artístico", un article de 1929, elle déclare son intention de parler de sa région et de sa réalité, affirmant que « […] quanto mais integrado o artista com o modelo, mais fiel, mais espontânea e sincera será a sua interpretação » (Queiroz *apud* Bezerra, 2010 : 37). Le roman devient ainsi le terrain d'application de choix que l'écrivaine avait effectués sur un plan strictement théorique et esthétique. Il s'agit certes d'une œuvre juvénile mais moins ingénue et spontanée que la critique a tendance à l'affirmer, dans laquelle l'écrivaine perfectionne, complète et met en cohérence des arguments déjà expérimentés[102].

Par rapport aux premières épreuves littéraires, la langue de *O Quinze* est extrêmement contrôlée, sans aucune concession au descriptivisme, et l'essentialité devient le trait distinctif et définitif de l'écriture de Rachel de Queiroz. La critique, pour une fois unanime, témoigne bien de cette association du nom de l'écrivaine à une écriture dépouillée qui répond à une économie du nécessaire. Son style est toujours – à partir de *O Quinze* – associé à des adjectifs comme sobre, limpide et agile, qui suggèrent l'idée d'une prose délivrée de toute emphase et construction redondante.

Adonias Filho témoigne de la fortune critique du roman. Il affirme que *O Quinze* fut « logo aceito sem debates pela crítica da época » (Adonias Filho, 1969 : 83) et cite les lectures de Gastão Cruls, Agripino Grieco et Augusto Frederico Schmidt. Ce dernier signe un article qui paraît dans la revue *As Novidades Litérarias, Artisticas e Científicas* au mois d'août 1930 :

> Acabo, agora mesmo, de ler um romance e não resisto à tentação de sobre ele dizer algo, de comunicar o entusiasmo de que estou possuído, de chamar a atenção para um livro que vem revelar a existência de um grande escritor brasileiro, inteiramente desconhecido. Grande escritor que é uma mulher, incrivelmente jovem. (Schmidt, 1989 : LIV)

Avec cette déclaration, Schmidt contribue à donner à Rachel de Queiroz une visibilité à l'échelle nationale. Mais, avant que le « petit livre » ne connaisse le succès, la première édition à compte d'auteur reçoit un accueil bien plus mitigé de la part du milieu intellectuel de Fortaleza. Dans son autobiographie, l'écrivaine tient à rappeler ces critiques peu élogieuses qui mettaient en doute l'identité de l'auteur. Lors de sa toute première publication, le livre commence à être critiqué pour le papier de mauvaise qualité sur lequel il est imprimé mais aussi parce que « [...] não dizia nada de novo » (Queiroz; Queiroz, 1997 : 31). L'élément constamment évoqué dans ces premières critiques, comme dans presque toutes les lectures qui en ont été faites au fil des années, est la question de l'identité et du genre de son auteur. Le roman ne « pouvait pas » être l'œuvre d'une femme, l'auteur devait en être un homme, probablement Daniel de Queiroz, le père de Rachel. Déçue, l'écrivaine - démontrant sa capacité d'autopromotion - envoie le livre à une liste de critiques et de journalistes de Rio de Janeiro et São Paulo. Outre le déjà cité Augusto Frederico Schmidt et l'écrivain Artur Mota, Graça Aranha est l'un des premiers lecteurs enthousiastes du livre, au point de lui attribuer le prix de sa fondation[103]. *O Quinze* est en train de devenir « o mais ruidoso sucesso do período » (Bueno, 2006 : 124). Bien que les critiques soient positives et élogieuses, il est possible d'y retrouver un élément de continuité avec les premières

[102] C'est l'auteure elle-même qui fait le lien avec ses écrits précédents: en épigraphe de la première édition de *O Quinze*, elle choisit les premiers vers de son poème inédit *O êxodo*, mais sans les signer. Bien que la distance stylistique entre la redondance des vers et l'économie minimaliste de la prose soit abyssale, la sécheresse au centre du récit et le drame des *retirantes* démontrent une continuité en ce qui concerne la thématique. Ce qui change radicalement est donc la langue : Rachel de Queiroz opère un *labor limae* d'élimination du superflu et abandonne définitivement chaque oripeau, chaque écho parnassien et *penumbrista*.

[103] Entre les premiers à lire et écrire sur *O Quinze*, il faut citer aussi Gastão Cruls, San Tiago Dantas, Tristão de Athayde et Agripino Grieco.

réactions négatives : les détracteurs autant que les enthousiastes n'arrivent pas à lire O Quinze comme un livre écrit par une femme. Dans un premier temps, personne ne reconnaît en Rachel de Queiroz l'auteur du texte. Entre stupeur, méfiance et incrédulité, les différentes critiques sont unanimes : une femme ne peut pas écrire ainsi :

> Nada há no livro de D. Rachel de Queiroz que lembre, nem de longe, o pernosticismo, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina. É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe. É que não tem apenas a compreensão exterior da vida. Livro que surpreende pela experiência, pelo domínio da emoção - e isto a tal ponto que estive inclinado a supor que D. Rachel de Queiroz fosse apenas um nome escondendo outro nome. (Schmidt, 1989 : LVI)

Le contrôle et la cohérence des émotions ainsi que la profonde compréhension de la vie que l'auteur démontre à chaque ligne font ainsi douter Augusto Frederico Schmidt de son identité féminine. La conclusion est simple : D. Rachel de Queiroz, le nom qui apparaît sur la couverture, doit sûrement être un nom de plume. Si telle est l'opinion du poète, les premières impressions de Graciliano Ramos à la lecture de *O Quinze* prouvent une difficulté tout aussi grande à croire au genre féminin de l'auteur :

> O Quinze caiu de repente alí por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo (*A Bagaceira*), por ser livro de mulher e, o que na verdade causava mais assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: "Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado". Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ele era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural. (Ramos, 1989 : LXII)

Ces lignes démontrent bien dans quelle mesure une femme qui n'écrivait pas de sonnets tardivement romantiques, mais un roman tel que *O Quinze*, représente quelque chose d'impensable. En 1930, le milieu intellectuel brésilien a du mal non seulement à accepter mais même à imaginer une telle situation. Au-delà des préjugés sur la littérature féminine qui semblent avoir pleinement survécu à la révolution moderniste, les critiques de Rachel de Queiroz mettent en évidence le rôle précurseur de l'écrivaine. Si, aux yeux de ses contemporains, elle *faz estragos* et semble nier sa nature féminine par son écriture, elle contribue à inaugurer la nouvelle diction de la prose de 1930 et à occuper une place traditionnellement réservée aux hommes. Dans cette perspective, la lecture des critiques contemporains à la publication de *O Quinze* est utile pour comprendre la difficulté – quand ce n'est pas le refus tout net - à accepter le féminin de Rachel de Queiroz. Dans un premier moment, la mise en doute porte sur le genre de l'auteur du roman, mais quand il devient impossible de nier son identité, son écriture commence à être lue comme masculine. L'acceptation du livre et de l'écrivaine passe donc à ce moment « pela sublimação do fato de ela ser uma autora mulher » (Bueno, 2006 : 286). Il convient de souligner que Rachel de Queiroz elle-même encourage cette lecture. Incorporant la lecture de ses premiers critiques, elle commence à rejeter consciemment le style *água com açúcar* et à revendiquer une posture littéraire masculine. A propos du refus de la critique de lire *O Quinze* en tant que livre écrit par une femme, mais aussi du rejet de Rachel de Queiroz de tout caractère féminin dans son écriture, il est possible de reconnaître l'adoption de l'androgynie comme stratégie d'affirmation.

Les différentes interprétations de *O Quinze* exemplifient le fonctionnement des assignations de genre dans le champ littéraire de 1930. Même si le livre est apprécié par les contemporains, plusieurs

critiques y trouvent un élément dissonant, qui perturbe la vocation authentiquement régionaliste du texte. Un élément qui ne permet pas de l'inclure dans les romans de la *seca*, qui dérange l'économie du récit aussi bien que la portée politique et sociale du roman. Ce *quid* qui rend atypique l'œuvre de Rachel de Queiroz est le personnage féminin central de *O Quinze*, Conceição. Sa présence semble être beaucoup trop importante, trop complexe pour rentrer dans les canons des personnages féminins des romans sociaux contemporains. La lecture que la critique donne de ce personnage par rapport à la présumée masculinité du texte est révélatrice. Dans le roman, les éléments les plus réussis sont associés à son caractère masculin et les moins convaincants à l'identité féminine de l'auteur qui refait surface. Donc Rachel de Queiroz est un grand écrivain quand elle arrive à écrire comme un homme, mais est critiquée quand elle attribue trop de poids à un personnage féminin. Si le péché mortel de la protagoniste de *O Quinze* semble être un excès d'individualisme et une présence excessive dans le roman, sa différence, sa volonté de ne pas obéir aux impératifs de la société, laisse transparaître le genre de l'auteur. Le personnage, trop encombrant et pas assez naturaliste, ne peut donc être que strictement autobiographique et sa présence nuit au rythme et à la signification du roman, devenant ainsi la principale faiblesse du texte :

> Conceição, que é visivelmente a figura da própria autora, delineia os traços de uma rebelião individualista, apenas vagamente esboçada, pelo sentimento de superioridade sobre o meio, pelo sarcasmo contra as preces da avó, pelo espírito de visibilidade excessiva que revela a cada página. (Athayde *apud* Bueno, 2006 : 287)

Cet individualisme, dans la lecture qu'en donne Tristão de Athayde[104], empêcherait donc le roman de contribuer directement et pacifiquement à l'esprit naturaliste et social qui domine dans les romans de la *seca*. La personnalité de Conceição gêne le critique car, selon lui, elle remplit des pages que l'écrivaine aurait pu consacrer à la tragédie des *retirantes*. Cette lecture montre que le poids du personnage dans l'économie narrative est l'un des critères fondamentaux de la critique contemporaine pour évaluer un roman. A ce propos, Iturbides Serra donne une lecture opposée à celle de Athayde, soulignant l'humanité de la protagoniste de *O Quinze* comme un élément positif qui sauve le roman des excès documentaires. Dans la tentative de décrire les thématiques de la production fictionnelle contemporaine, Serra propose une intéressante comparaison entre *O Quinze* e *A Bagaceira* :

> O humano em seu romance [*de José Américo de Almeida*] é acessório. Quase não entra. [...] A terra é quem vive. *O Quinze* não. Tem um pouco de humanismo. A cenografia chega a ter retirantes e retiradas. Rachel de Queiroz faz tudo com riscos finos e fugidios. [...] Ela mostra compreender o destino cíclico [...] daquele povo triste. E compreensão aqui é exigência necessária. (Serra, 1937: 75-76).

La conclusion souligne que la nouvelle fiction brésilienne, en réaction à la dégénération d'une certaine littérature romantique, recherche la vérité et la réalité dans la tentative de comprendre les conditions sociales du pays. A partir de ces présupposés, *O Quinze* représente, selon Serra, un roman qui, tout en gardant son humanité, est capable en même temps de raconter le destin du peuple. Ces deux interprétations, exemplaires de la réception par les contemporains du roman de Rachel de Queiroz, montrent que le traitement de la figure du protagoniste est largement discuté par la critique. Comme les lectures de Serra et Athayde le prouvent, l'interprétation que la critique donne de la construction du personnage central marque positivement ou négativement le roman tout entier. La

[104] Il s'agit d'une opinion d'un certain poids, puisque, dans son *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno définit Tristão de Athayde comme « [...] o mais influente crítico brasileiro daquele momento » (2006 : 286)

centralité de Conceição devient ainsi un *topos* critique très persistant qui est reproposé dans les interprétations successives de *O Quinze*. Dans la 84ème édition du roman, publiée par la José Olympio en 2007, figure sur le rabat une lecture de Antônio Torres qui semble reprendre celle de Athayde. L'auteur affirme que l'une des lignes de force du récit est : « a história de um amor irrealizado da mocinha que lê romances de amor franceses e sonha com o moço rude entregue à faina solitária de salvar seu gado » (Torres, 2007). Étonnamment, l'auteur insiste sur le caractère prétendument romantique et rêveur de la protagoniste, une héroïne appartenant à une autre époque qui semble se retrouver par hasard dans un roman social. Une lecture qui ne correspond pas au personnage, dont le refus des rôles féminins traditionnels – épouse, mère, ange du foyer – fait d'elle une figure inédite. L'insistance de Torres sur le personnage de Conceição comme une *mocinha*, une fillette qui lit des romans d'amour alors que dehors la sécheresse anéantit les hommes et la nature, souligne donc sa distance par rapport à la dimension plus authentique du roman. Soit, selon les termes du critique, « o trágico destino de um povo assolado pela grande seca de 1915 » (Torres, 2007). Cette interprétation ne fait donc que souligner l'écart entre les deux plans qui composent la trame, déjà identifiés par la critique au lendemain de la sortie du roman. L'équation est simple : les chapitres qui parlent de la sécheresse et de la condition sociale des *retirantes* rentrent à plein titre dans les meilleurs exemples du *Romance de 30*, sont considérés masculins et efficaces. Le langage dépouillé contribuant à donner un relief particulier au drame. Au contraire, les pages occupées par Conceição représentent aux yeux de la critique un retour au romantisme, un élément de faiblesse narrative. L'approfondissement psychologique et la quête identitaire dérangent, ils sont considérés trop traditionnels et passéistes. En un mot, typiquement féminins. *O Quinze* reçoit les éloges de la critique grâce à sa partie plus engagée et sociale, en dépit de la présence encombrante de la protagoniste. Ces considérations permettent de voir que les couples d'opposition roman social/roman psychologique et masculin/féminin opèrent de façon symétrique dans l'évaluation de la bonne et de la mauvaise littérature. *O Quinze* représente un exemple particulièrement intéressant car ses critiques montrent à l'échelle réduite d'une seule œuvre le fonctionnement de ces catégories qui régissent le champ culturel dans son ensemble.

O Quinze, un roman social ?

Quand Rachel de Queiroz évoque son premier livre, elle exprime toujours sa volonté d'écrire un roman capable de raconter sa région – et donc la sécheresse, élément dominant et cyclique de la vie *nordestina*[105] – déjà présente dans ses articles, dans ses entretiens et dans ses mémoires : « Em 1915, papai já deixara a cidade e estava muito interessado no sertão, onde mandara fazer umas plantações de arroz. Mas então veio a seca, ele perdeu a plantação e quase todo o gado. É a história que eu conto em *O Quinze*, embora na época eu só tivesse quatro anos » (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 15). L'histoire qu'elle veut raconter, qu'elle choisit pour ce premier roman - et le titre le montre bien - est donc une histoire qui appartient à la mémoire de la région et de son peuple avant d'être celle de sa famille. Il s'agit donc d'une histoire collective. Rachel de Queiroz déclare bien connaître la littérature de la sécheresse,

[105] À ce propos, dans l'entretien pour la publication du numéro de *Cadernos da Literatura Brasileira* qui lui est consacré, Rachel de Queiroz parle de la relation entre la mémoire personnelle et l'argument collectif et constant du thème de la sécheresse : « […] Fiquei com aquilo (*a seca de 1915*) gravado na cabeça ; além do mais, há evidentemente no sertão relatos contínuos da tragédia das secas. Existe no Nordeste uma memória da seca; ela é, de fato, a presença mais constante ». Et quelques lignes après : « Na época eu tinha fixação pela seca porque, como eu já disse, este é um assunto permanente no Nordeste » (1997 : 22).

notamment les romans de Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio et Adolfo Caminha. Mais, comme elle le déclare elle-même, ses intentions sont d'écrire quelque chose de différent, de plus *light* – citation textuelle – par rapport « […] aquela coisa pesada da escola neoralista de Zola ». Utilisant le même processus dont elle use pour sa langue, dépouillée et réduite à l'essentiel, elle travaille ainsi le thème prototypique et traditionnel de la *seca* pour le priver de toute redondance, de tout abus de dramatisme. Libérée des « exageros sensacionalistas » que l'écrivaine déclare détester, la sécheresse peut être finalement racontée dans toute sa matérialité physique et devient ainsi un personnage fondamental de *O Quinze*.

Au début du chapitre 9, quand l'auteur décrit le manque de nourriture qui signale l'arrivée de la sécheresse, elle donne à la faim une mouvance humaine : « Chegou a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios, na descarnada nudez das latas raspadas » (Queiroz, 2007 : 51). Dans une narration aride et avare de descriptions, dans une écriture mesurée en adjectifs, seul le paysage, véritable incarnation de la sécheresse, peut devenir l'objet de rares moments lyriques :

> Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapou à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas. E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos.[106] (Queiroz, 2007 : 17-18)

Rachel de Queiroz, qui se décrit comme « a pessoa menos épica do mundo », dilue quelque peu la prose de *O Quinze* dans les descriptions du paysage et les dialogues. Le rythme de l'intrigue laisse alors la place à une puissante fresque de la nature. Dans l'économie du roman, ces descriptions sont toutefois fonctionnelles à la dimension dramatique des personnages, et la nature desséchée et humanisée devient l'expression des sentiments de l'homme. Cette affirmation semble être confirmée par le fait que Rachel de Queiroz donne très peu de détails sur l'aspect physique des personnages. De la protagoniste par exemple, le lecteur sait seulement qu'elle porte des tresses (Queiroz, 2007 : 11). Il s'agit d'un élément qui illustre bien la tendance de la prose contemporaine dont les paysages et les personnages ont une construction inédite par rapport au passé. Ce procédé littéraire répond au phénomène plus large de la « desrealização » souligné par Rosenfeld comme un trait de modernité du roman de 1930. (Rosenfeld, 1969 : 85)

La famine, avec son rythme implacable commande le récit qui s'articule en trois moments - avant, durant et après la sécheresse - selon une tripartition commune à toute la littérature de la *seca*. Jusqu'à la dernière page, le roman reste « muito condensado »[107] et l'écrivaine ne sacrifie jamais le réel en faveur d'un possible happy end. Dans *O Quinze*, il n'y a aucun deus ex-machina, aucun *fulmen in clausola*, aucun artifice narratif qui puisse sauver les personnages de leur réalité.

---

[106] Ce processus d'humanisation de la nature, du paysage, qui devient représentation de la misère humaine, et notamment la métaphore des branches comme des membres amputées, rappelle le XIII chant de l'Enfer de *la Divine Comédie* de Dante Alighieri où les suicidés sont condamnés à habiter un corps transformé en un arbre sec. Il s'agit notamment des vers 4-6 « Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; /non pomi v'erano, ma stecchi con tosco ». Et aussi les vers 37-39 « Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovrebb'esser la tua man più pia, /se state fossimo anime di serpi ». Que Rachel de Queiroz connaisse ou pas la Divine Comédie, il s'agit toutefois d'une analogie capable de mettre en évidence le lyrisme de cette description.

[107] Pour utiliser une définition de l'écrivaine.

Si plusieurs éléments rapprochent *O Quinze* des autres textes néo-naturalistes et d'inspiration populaire[108] qui paraissent dans la décennie 1930, le roman ne semble pas adhérer pleinement à la définition que la critique donne de *romance social*. Dans ce type de récit, comme l'affirme Candido, la problématique a tendance à prendre le pas sur le personnage (Candido, 2006 : 131). Selon ces présupposés, *O Quinze* pourrait être difficilement considéré comme un récit de *cunho social*.

À cette affirmation correspond aussi l'analyse proposée par Augusto Frederico Schmidt qui souligne que le roman ne possède pas le caractère du pamphlet et ne propose pas de solutions à la réalité sociale du *Nordeste*. Le texte se limiterait plutôt à raconter la situation avec « tanta emoção, tão pungente e amarga tristeza » (1989 : LVI – LVII), sans jamais forcer le sentiment de pitié, sans invectives violentes. Il serait ainsi unique en son genre. La lecture de Agripino Grieco est encore plus nette et en arrive à questionner le fait que *O Quinze* puisse être considéré un roman : « Ignoro se *O Quinze* da senhorinha Rachel de Queiroz, trabalho onde não há trama complexa de ação, é um romance, e ignoro até se chega a ser livro » (Grieco *apud* Teles, 1983 : 57). Mais il conclut en affirmant que, quoi qu'il en soit, il s'agit d'un texte qui raconte la sécheresse et la misère humaine sans lieux communs. Le mérite principal de Rachel de Queiroz serait d'avoir créé un langage immédiat et efficace que chaque Brésilien peut lire et comprendre.

Bien que *O Quinze* révèle donc plusieurs traits qui le distinguent du roman social *stricto sensu*, le texte présente des moments narratifs où la dimension collective et sociale du drame est prépondérante. À la fin du quinzième chapitre, lorsque l'auteur décrit l'arrivée do *retirante* Chico Bento et de sa famille dans la ville où les gens fuyant les campagnes se réunissent dans un grand espace - qui à l'époque était appelé *Campo de Concentração*, nous sommes en 1929 -, le phénomène de la sécheresse est décrit comme le drame d'un peuple et d'une région. Pour l'homme qui a perdu deux enfants en raison des difficultés du voyage, qui a souffert de la faim et de la soif, l'arrivée dans ce village représente la fin du parcours, la possibilité du salut. Mais, quand Rachel de Queiroz raconte le moment où Chico Bento voit le camp et se rend compte de la portée du drame, elle construit une image capable d'exprimer la dimension chorale considérée par la critique comme un trait distinctif de la littérature de la décennie :

> O Chico Bento olhava a multidão que formigava ao seu redor. Na escuridão da noite que se fechava, só se viam vultos confusos, ou alguma cara vermelha e reluzente junto ao fogo. Tudo aquilo palpitava de vida, e falava, e zunia em gritos agudos de meninos, e estalejava em gargalhadas e em gemidos, e até em cantigas. (Queiroz, 2007 : 92-93)

Le parcours du personnage du *retirante*, un individu qui symbolise le destin tragique du peuple d'une région toute entière, est l'un des éléments qui incarne le mieux la vocation sociale du roman de la décennie 1930. Chico Bento peut ainsi être considéré comme un symbole du prolétaire rural qui, victime de la société plus que de la nature, est obligé à quitter sa maison et la région où il vit pour survivre. Son voyage représente celui de milliers d'autres que la pauvreté oblige à émigrer vers les grandes villes du sud-est et qui incarnent le phénomène d'urbanisation rapide en cours dès le début du XIXe siècle.

Dans les passages du roman où elle décrit des scènes chorales, où la présence de la sécheresse flotte tragiquement et suspend l'alternance normale des mois en un continuum atemporel de désolation, Rachel de Queiroz semble abandonner, pour quelques instants, le point de vue du narrateur et se

[108] Une définition est donné par António Cândido pour les romans de la décennie de 1930 : « romance fortemente marcado de Neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país ». (Candido, 2006 : 131)

transformer en chroniqueuse. Ainsi, vers la fin du roman, le récit de la procession de São Francisco restitue une image précise - presque photographique - de la tragédie de la sécheresse :

> Setembro já se acabara, com o seu rude calor e sua aflita miséria; e outubro chegou, com São Francisco e sua procissão sem fim, composta quase toda de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos, atrás do pálio rico do bispo, e da longa teoria de frades a entoarem em belas vozes a canção em louvor do santo[...].
> E novembro entrou, mais seco e mais miserável, afiando mais fina, talvez por ser o mês da morte, a imensa foice da morte (Queiroz, 2007 : 129-130)

O Quinze révèle un équilibre interne entre les moments où le personnage, dans son individualité, est au centre du récit et les moments où la sécheresse, paysage et tragédie collective, revêt un rôle prépondérant. Si le roman peut être donc considéré régionaliste - dans la mesure où la sécheresse, avec ses implications sociales, fournit la substance même de l'œuvre[109] - cette affirmation doit néanmoins être nuancée. A ce propos, Gomes de Almeida affirme que « qualquer rótulo "romancista regionalista" ou "romancista social" para Rachel de Queiroz constitui um simplismo e uma inexatidão » (Almeida, 1999 : 207). Au-delà des possibles étiquettes critiques, Rachel de Queiroz identifie et nomme elle-même ce qui différencie son roman de la prose contemporaine. Alors qu'elle souligne les liens littéraires, mais aussi parfois amicaux, qui la relient aux principaux écrivains de l'époque, elle tient à souligner son autonomie. A commencer par *A Bagaceira*, le roman que tous les critiques considèrent comme l'inspirateur indubitable du *Romance de 30* et de *O Quinze* en particulier.

Dans l'entretien pour le *Cadernos* de la Fondation Moreira Salles, déjà évoqué, au journaliste qui lui demande si elle avait déjà lu *A Bagaceira* au moment d'écrire son roman, Rachel de Queiroz répond : « Não, não tinha. Eu li depois. Muita gente pensa que fui influenciada pelo livro de José Américo. Como éramos muito amigos, deixei que ele pensasse que eu tinha lido antes. O Zé Américo não me perdoaria se soubesse que eu não tinha lido *A Bagaceira* antes de escrever *O Quinze* » (Queiroz, 1997 : 22) [110]. Il s'agit d'une déclaration très significative qui va à l'encontre de l'opinion quasi unanime de la critique qui reconnaît en José Américo de Almeida une source d'inspiration fondamentale pour la jeune femme en train d'écrire son premier roman. La déclaration de Rachel de Queiroz, dont il est impossible de vérifier la véridicité remet en question la généalogie classique du *Romance de 30*. José Américo de Almeida, chronologie à l'appui, est considéré comme l'initiateur de la prose qui caractérise la décennie, espèce de patriarche qui fonde avec *A Bagaceira* la famille régionaliste. Comme les critiques contemporains, Wilson Martins reprend cette lecture et voit *O Quinze* comme profondément influencé par *A Bagaceira* (Martins, 1977 : 500). Avant l'entretien de Rachel de Queiroz, Gilberto Mendonça Teles remet en question cette analyse et suggère que José Américo de Almeida et l'écrivaine (Teles, 1983 : 119) sont tous deux débiteurs du roman *A fome* de Rodolfo Teófilo, publié quarante ans plus tôt, exemple de la littérature de la sécheresse du XIXe siècle.

Dans une chronique datée de 1944, *O Caminhão de seu Silveira*, Rachel de Queiroz établit un parallèle entre sa *seca* et celle qui apparaît dans les pages de José Américo de Almeida et de José Lins do Rego, dans la tentative de montrer l'originalité de son point de vue narratif. Elle affirme qu'il existe différentes interprétations possibles de la sécheresse, selon la région et l'intensité du phénomène :

---

[109] Nous reprenons ici une analyse de José Mauricio Gomes de Almeida selon laquelle *O Quinze* peut à plein titre être défini comme un roman régionaliste, en raison de la profonde *vivência da região* que la description du paysage et de la réalité sociale et humaine démontrent. (1999 : 206-207).

[110] À l'époque de l'entretien, José Américo de Almeida était déjà décédé.

> […] Nas zonas mais úmidas do litoral, nos "brejos", que são propriedade literária dos meus ilustres colegas José Américo e José Lins do Rego, a seca bate apenas de ricochete: eles vêem somente os bandos de retirantes pedindo esmola, o preço do feijão e da carne que sobe, as soledades magrinhas e líricas que dão pasto à fome amorosa dos moços brancos e servem de modelo aos romancistas. (Queiroz, 1989 : 20)

Rachel de Queiroz souligne l'absence de « soledades magrinhas et líricas » dans son roman, se référant ainsi ironiquement à l'héroïne du roman *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, la jeune *retirante* Soledade. Dans l'analyse de la figuration féminine de la littérature de l'époque, cette affirmation est particulièrement significative car l'écrivaine reconnaît dans ses personnages féminins l'un des traits inédits de son écriture. Ses femmes, Conceição, mais aussi les *retirantes* qui traversent *O Quinze*, ne sont en aucun cas lyriques et idéalisées, mais réelles. Ce n'est pas seulement le paysage qui change, ni la violence extrême avec laquelle la sécheresse investit la région de Quixadá - propriété littéraire de l'auteur – mais c'est surtout le point de vue de celui qui écrit qui n'est pas le même. Rachel de Queiroz emphatise une approche différente de celle de ses collègues :

> O *approach* do José Lins era do menino do engenho, de senhor de engenho. O meu nunca foi o da sinhazinha. É o da mulher totalmente integrada na vida nordestina. Eu assumo isso em todos os meus personagens. Eu não sou uma pessoa deslocada, sou aquela que não sai de lá mesmo quando sai. Essa diferença eu me reservo e cobro dos outros quando me confundem com a tropa geral dos literatos, eu me isolo disso. Realmente, meu ângulo é feminino, é pessoal. (Hollanda, 1997 : 114)

Rachel revendique ici sa différence, en adoptant une position interne qui la place à l'intérieur de l'histoire racontée. Il ne s'agit pas d'une perspective "naturelle", ou mieux biographique dans l'acception d'une expérience personnelle, mais plutôt d'un choix intellectuel, de la volonté de raconter une réalité sociale et géographique déterminée, mais aussi une question de genre. Elle écrit *O Quinze* en tant que cearense, en tant que journaliste, en tant que femme.

Dans cette perspective analytique, il est possible d'affirmer, en reprenant la lecture de Vilma Arêas, que la *seca* peut être vue aussi comme une métaphore du chemin que Conceição doit accomplir pour s'affirmer. Elle représenterait ici une nouvelle conscience de soi que les femmes commencent à manifester. La protagoniste semble sortir du confort de son rôle traditionnel, de femme subordonnée, pour entreprendre un voyage d'auto-construction, comme une *retirante* « *às avessas* » (Arêas, 1997 : 94).

Rachel de Queiroz dans son temps

L'analyse du moment littéraire de la première production de Rachel de Queiroz montre de quelle manière l'auteur est capable de représenter les instances culturelles caractéristiques de la décennie 1930 et d'inaugurer de nouvelles solutions narratives pour le roman brésilien, tout en restant une pionnière, une figure non orthodoxe. Le premier roman de l'auteur revêt, dans l'économie du processus littéraire brésilien du XXe siècle, l'importante fonction de combiner dans ses pages les éléments stylistiques plus strictement modernistes avec une attention à la réalité régionale, anticipant ainsi thèmes et langages qui deviennent caractéristiques de la prose de la décennie. Soit pour une question chronologique, soit pour une question géographique[111], l'adhésion de l'écrivaine au *Modernismo* est non

[111] Pour mieux éclaircir cette affirmation, il est possible citer les paroles de Rachel de Queiroz elle-même qui, lors d'un entretien avec Hermes Rodrigues Nery, affirme : « Eu tinha 11 anos quando aconteceu a Semana da Arte Moderna, em São

orthodoxe : de toutes les instances inaugurées par la *Semana*, ce qui semble vraiment intéresser Rachel de Queiroz est le projet de rénovation de la littérature et la volonté de *abrasileiramento do Brasil* qui en ressort. Dans cette perspective, l'article "Se eu fosse escrever o meu manifesto artistico", publié dans *Maracajá* en 1929, est particulièrement révélateur : il confirme la dimension régionaliste qui caractérise le modernisme au Ceará[112] – élément fondamental de la prose dans le roman de 30 – et représente une véritable déclaration d'intention littéraire. Dans son *Manifesto*, Rachel de Queiroz précise son idée de littérature :

> Dizem que a arte deve ser universal. Mas afinal, o que é que exprime "universalizar a nossa arte"? Transformá-la numa colcha de retalhos cosmopolitas ou lhe dar um perfil caracteristicamente brasileiro que a faça distinguir-se em meio do concerto artístico universal? [...] Só compreendo e admiro uma manifestação artística quando é espontânea e sincera. E, sinceramente, espontaneamente, meu coração só pode sentir e cantar o que sente e canta minha raça. [...] Eis porque sou nacionalista, eis porque dentro do meu nacionalismo inda me estreito mais ao circulo de meu regionalismo. (Queiroz *apud* Bezerra, 2010 : 24)

L'auteur participe directement au débat sur la littérature contemporaine : parler de la réalité de sa région devient donc un choix critique et idéologique avant d'être scriptural, suivant un parcours artistique selon lequel la théorie précède la pratique. Comme le régionalisme, l'engagement politique représente un autre facteur qui contribue à placer directement la pratique d'écriture de Rachel de Queiroz dans les années trente. Toutes ces considérations trouvent un écho également dans les choix stylistiques et lexicaux de l'écrivaine qui, dès son premier roman, exprime clairement la finalité et les modalités de son appropriation du parlé du *sertão*. Dans l'introduction à la première édition de *O Quinze*, elle s'adresse – non sans ironie – au « respeitável público » pour expliquer son style :

> Escrevendo o meu livro, fi-lo na linguagem corriqueira, de todo mundo, deixei que a pena corresse como corre a língua, e fui arrumando os verbos e as locuções, os verbos e os pronomes (Nossa Senhora, os pronomes!) no nosso jeito habitual e caseiro, simplesmente, singelamente [...].
> Correm aí, dentro do *O Quinze*, palavras e expressões genuinamente cearenses, desconhecidas fora do nosso meio. Como por exemplo *inorar* (ignorar) que significa no sertão reparar, notar, comentar... *andar por terra* no sentido de viajar pela estrada de rodagem, a pé ou a cavalo, em lugar de andar no trem; « *espritado* », « *variar* »,
> « *nambi* », e muitos mais.
> Aconselharam-me a fazer um glossário.
> Mas glossário, é coisa muito grave. É para livro consagrado, livro em terceira ou quarta edição. Num romance anônimo, editado em província, ele da uma impressão terrível de presunção e pernosticismo...
> E resolvi não fazer...[113] (Queiroz, 1930 : 2-3).

Paulo. Mas aos 14, 15 anos, ainda havia as repercussões desse acontecimento que deu uma arejada em nosso pacato meio cultural. Foi por aí que comecei a me interessar mais diretamente por literatura » (Bezerra, 2010 : 26)

[112] Pour une analyse du modernisme au Ceará, au delà de l'article déjà cité de Elvia Bezerra, il est possible de consulter le texte de Sânzio de Azevedo cité en bibliographie.

[113] Cette introduction, intitulée *As clássicas duas palavras*, apparaît dans la première édition de *O Quinze*, – édition à compte d'auteur – et aussi dans la deuxième de la Companhia Editora Nacional de São Paulo. Le texte, malgré son intérêt, disparaît dans les éditions successives, et il est donc peu cité et peu connu. C'est pour cette raison que nous avons choisi de le citer longuement, respectant les choix de l'auteure relativement aux italiques et à l'usage des guillemets.
Quant au glossaire, il convient de rappeler que la publication en 1984 d'un *Glossário aumentado e comentado de A bagaceira,* par une équipe de linguistes, révèle que bon nombre des termes présentés par José Américo de Almeida comme régionaux relèvent plutôt du parlé populaire et sont présents dans différentes régions du Brésil, du nord au sud. (Aragão et alii, 1984)

Rachel de Queiroz s'approprie une langue quotidienne et familiale, authentiquement *cearense* et *sertaneja*. De cette manière, elle arrive non seulement à se positionner dans la géographie littéraire de l'époque, mais revendique en même temps son altérité. L'intention de Rachel de Queiroz est d'éviter les « exageros » de l'écriture surchargée d'adjectifs et de longues descriptions qui avait caractérisé le réalisme de la fin du XIXe siècle[114]. Ces considérations révèlent que la posture de Rachel de Queiroz en tant qu'auteur se réalise par une « integração necessária » avec le monde représenté, pour reprendre une analyse de Antonio Candido à propos de *Grande Sertão : Veredas*[115].

Un style sec et mesuré que Rachel de Queiroz dit « espontâneo », capable de filtrer les parlers du *sertão* sans un recours excessif aux expressions locales. L'intention d'éviter un effet superficiellement folklorique est évidente. La relation entre la langue et l'écriture de la région est ainsi le résultat d'une élaboration et d'un contrôle constants que Rachel de Queiroz exerce sur son langage. Dans la chronique *Língua* de 1959, en se défendant de ceux qui lisent dans ses histoires *sertanejas* une tentative de devenir un « Guimarãezim Rosa dos pobres », l'écrivaine analyse ses choix lexicaux et stylistiques :

> Apenas tento registrar expressões costumeiras, botar em uso uma sintaxe já existente […] acomodando-me eu a ela, em vez de acomodá-la a mim, como é o caso do mestre Rosa. [...] Conseguir uma linguagem literária que se aproxime o mais possível da linguagem oral, [...] no que a linguagem oral tem de original e rico. [...] Uma das vantagens das formas regionais é que, se são de âmbito mais estrito, são porém muito mais estáveis do que a gíria de cidade grande [...]. Por isso tento, com maior insistência, [...] incorporar a linguagem que falo e escuto no meu ambiente nativo. [...] Meu parente José de Alencar quase um século atrás vivia brigando por isso, e fez escola. (Queiroz, 1994 : 22-23)

Avec ces quelques lignes, Rachel de Queiroz retrouve sa place, et celle du *romance de 30*, entre le style de Alencar et celui de Rosa, entre romantisme et modernité. Les références au milieu d'origine et à la volonté d'incorporer le parlé à la prose sont caractéristiques des années 1930.

Si l'adhésion de l'écriture de Rachel de Queiroz aux styles et aux thématiques propres à la décennie est largement partagée, il est toutefois nécessaire de la problématiser, en mettant en évidence la non linéarité du parcours littéraire de l'auteur. Cette complexité se reconnaît aussi dans la difficulté de la critique brésilienne à trouver une clé analytique capable de décrire le personnage, l'auteur et l'ensemble de l'œuvre de cette pionnière. Dans un entretien de 1977 avec Haroldo Bruno, en réfléchissant sur sa place dans le panorama littéraire des années trente et quarante, Rachel de Queiroz cerne avec précision la non orthodoxie de son écriture :

> […] Propriamente nunca fui regionalista ortodoxa; se minha literatura se fixava aqui, onde nasci e sempre vivi, era porque não a poderia situar num espaço imaginário e sim no meu espaço natural. [...] Também se não fui regionalista ortodoxa, nunca fui modernista de vanguarda; quando apareci, a ebulição já serenara e, da luta dos modernistas, nós – os meus contemporâneos e eu – aproveitamos as conquistas, sem que carecêssemos mais entrar nas brigas. (Queiroz *apud* Bezerra, 2010 : 37)

---

[114] Voir à cet égard l'entretien *Presença de Rachel* : « Quando escrevi *O Quinze*, quis apresentar uma seca sem aquele excesso de urubus e cadáveres expostos ao sol, as mulheres sendo violadas por hordas de retirantes, […] em suma não queria carregar demais nas tintas […]. Queria um realismo mais subjetivo que procurasse captar o lado humano dos que viviam aquele drama. A minha tendência literária sempre foi fugir dos exageros, dos adjetivos » (Queiroz *apud* Nery, 2002 : 68).

[115] Dans le texte, publié pour la première fois en 1956 et repris par *O Estado de São Paulo* en 2006, Antonio Candido analyse la distance entre l'œuvre de Rosa et le roman régionaliste. Il souligne certains éléments qu'il est possible de retrouver également chez Rachel de Queiroz: « Mundo diverso da ficção regionalística, feita quase sempre de "fora para dentro" e revelando um escritor separado da realidade essencial do mundo que descreve; e que enxerta num contexto erudito elementos mais ou menos bem apreendidos da personalidade, costumes e linguagem do homem rústico, obtendo montagens, não a integração necessária ao pleno efeito da obra de arte » (Candido, 2006 : 9).

Quand Rachel de Queiroz publie *O Quinze*, elle qui tient tant à préciser que « nunca foi modernista de vanguarda », elle devient cependant la première femme à se mesurer au roman et à essayer la structure de la prose dans l'espace de ce genre qui attend encore de trouver de nouvelles solutions après la déconstruction représentée par le modernisme[116].

Il s'agit d'un primat féminin reconnu et accepté au point que l'auteure est définie comme « a primeira grande voz feminina do Modernismo » par Tristão de Athayde[117] et que Heloísa Buarque de Hollanda, en reprenant cette affirmation, précise que Rachel de Queiroz « foi a única mulher aceita como representante do movimento modernista ». Si elle fut donc la *primeira* et la *única*, il est intéressant aussi de souligner l'importance du mot *aceita* : Rachel de Queiroz, par sa personne et ses textes, est donc une pionnière par rapport à son sexe et à son époque, mais cette différence ne la place à aucun moment dans une position de marginalité. Bien au contraire, à partir de la publication de *O Quinze*, grâce au succès connu par le roman, elle devient une écrivaine consacrée et une journaliste appréciée. Quand, en 1977, elle est la première femme à être élue à l'Académie brésilienne de lettres, l'institution culturelle la plus traditionnelle du Brésil, cette élection marque sa pleine intégration dans le canon littéraire. Cette consécration revêt une importante valeur symbolique. Non seulement le parcours de Rachel de Queiroz contredit l'invisibilité des femmes dans le discours littéraire national, mais en tant que *nordestina* symbolise la consécration d'auteurs périphériques par rapport à l'axe traditionnel Rio-São Paulo.

Dans son autobiographie et au cours de nombreux entretiens, Rachel de Queiroz tente de minimiser cette unicité de *mulher escritora*, en évoquant son origine dans une famille exceptionnelle, comptant des femmes libres, des lectrices attentives et raffinées, une famille où travailler comme journaliste et écrire représentent le résultat d'un *processo natural*[118]. Au-delà de cette considération de caractère biographique, il faut souligner que Rachel de Queiroz, sur un plan strictement littéraire, n'arrive jamais à revendiquer pour elle-même ce rôle de première écrivaine moderniste - de pionnière en tant que femme qui écrit – et ne semble reconnaître aucune généalogie féminine dans son écriture. L'auteur ne se limite pas à passer sous silence le féminin dans ses textes, à ne jamais affirmer ouvertement une valeur ajoutée à son écriture en raison de son sexe, mais elle en arrive même à nier l'existence d'une composante féminine dans ses écrits. Elle revendique souvent un langage masculin. Alors qu'en plus d'une occasion, elle parle d'une écriture féminine, Rachel de Queiroz ne reconnaît en aucun cas son appartenance à ce langage et ne réclame pour elle-même aucune spécificité de genre :

> Eu acredito numa escrita feminina, sim. O mundo da mulher não é o mundo masculino. As marcas da escrita feminina estariam principalmente na linguagem. O meu caso é diferente: talvez eu tenha uma linguagem masculina porque venho do jornal. Quando eu comecei a escrever, a literatura brasileira ainda se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina. Hoje o estilo de muitas brasileiras se impõe. Clarice por exemplo. Ela foi a maior de todas nós – e era absolutamente feminina. [119]

---

[116] Dans son analyse, Clovis Carvalho Britto affirme que, malgré l'absence d'une généalogie féminine en termes littéraires, Rachel de Queiroz « conseguiu enfrentar o cânone literário, nele fazendo ecoar um tom social e feminino […]. Apesar de não encontrar antecessoras nas quais pudesse apoiar, seu pionerismo contribuiu para a definição de projeto criador original [...] » (Britto, 2007: 65).

[117] Même si la première opinion du critique sur *O Quinze* est loin d'être élogieuse. Dans la dernière partie de cette étude, consacrée aux personnages féminins, cet aspect sera analysé d'une façon plus détaillée.

[118] Dans l'entretien pour les *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rachel de Queiroz minimise ultérieurement l'unicité de son rôle de femme écrivaine à l'époque de la publication de *O Quinze* : « Na época aliás, bem antes de mim, já havia muitas mulheres escrevendo. E em Fortaleza tínhamos, sim, um ambiente intelectual. Como eu já trabalhava em jornal, conforme disse antes, tudo me parecia natural » (1997: 23).

[119] Cette déclaration est prononcée au cours de l'entretien, déjà cité, pour le volume de *l'Instituto Moreira Salles* (p. 26) de 1997 et elle se réfère donc à la presque totalité de la production littéraire de l'auteur. Il s'agit d'une réponse à la considération

Même si Rachel de Queiroz admet l'existence de cette écriture féminine, elle semble y croire presque comme à un dogme de foi plus qu'à une réalité concrète, possible et applicable à sa pratique quotidienne de la parole. Une prudence qui se concrétise dans le choix du *futuro do pretérito* à la deuxième ligne de la citation. Rachel de Queiroz reconnaît donc à cette occasion son appartenance au cercle restreint des écrivaines brésiliennes – en utilisant le nous en *todas nós* – mais l'allusion à Clarice Lispector révèle encore une différence plutôt qu'un sens de communion, et pas seulement à cause de la modestie de l'auteur. Elle semble plutôt vouloir dire : si Clarice était absolument féminine, si son écriture était intrinsèquement féminine, moi, Rachel, je ne l'ai jamais été.

En plusieurs occasions, Rachel de Queiroz souligne la différence entre son écriture et celle d'autres auteures brésiliennes, une différence qui devient explicite dans le style littéraire et le *genre* que l'écrivaine reconnaît comme lui étant propre. En se référant à Dinah Silveira de Queiroz, deuxième femme après elle à être élue à l'Académie brésilienne de lettres, Rachel de Queiroz affirme que : « Eu não compreenderia estar na Academia sem a presença da Dinah, uma grande escritora [...]; fazia um gênero diferente do meu, mais sentimento, mais emoção, em contraste com o meu ríspido estilo.» (Queiroz; Queiroz, 1998 : 211). Ces revendications – par négation – de non appartenance à la littérature féminine proprement dite, traduit surtout un refus total du style *água com açúcar* avec lequel Rachel de Queiroz identifie la façon de s'exprimer des écrivaines pendant les décennies 1920 et 1930. Un style dépassé et délicat, contrastant avec la *vis* avant-gardiste des artistes plastiques qui participent à la *Semana*. Si l'écriture des femmes représente en ce moment la tradition et adopte des postures parnassiennes ou tardivement symbolistes[120], Rachel de Queiroz, qui a bien assimilé les conquêtes des années vingt et veut être moderne, renie donc le féminin et la cristallisation de l'écriture qu'il représente à ce moment-là. Il s'agit d'un choix que Rachel de Queiroz opère non seulement dans la pratique de son écriture – et *O Quinze* en est l'exemple le plus évident – mais aussi sur un plan critique et idéologique, dès ses premiers articles pour le quotidien *O Ceará*. A ce propos, dans l'introduction à *Mandacuru*, un recueil de poèmes publié posthumément, Elvia Bezerra propose une éloquente confrontation entre le style de Susana– éditeur du supplément littéraire *Jazz Band* [121]– et celui de l'auteur. La distance stylistique entre les deux jeunes femmes est indéniable. Quand en 1927 Susana de Guimarães publie un article pour présenter aux lecteurs la nouvelle collaboratrice, « suave escritora em pleno esplendor de suas 16 primaveras », Rachel de Queiroz lui répond par une lettre. Dans le texte, elle critique l'expression *suave escritora* et se dit préoccupée à l'idée que la révélation de son jeune âge puisse compromettre sa *futura fama* (p. 13).

Même si en termes chronologiques, soixante-dix années séparent cette déclaration de l'affirmation d'une *linguagem masculina* dans l'entretien des *Cadernos*, il est possible de reconnaître une certaine continuité dans l'auto-représentation de l'écrivaine et de lire sa propre écriture en relation au féminin traditionnel. Quand la jeune Rachel de Queiroz nie toute analogie entre son écriture dépouillée et le style tardivement romantique et fleuri perçu comme féminin, elle semble revendiquer implicitement non seulement une nouvelle écriture mais aussi un nouveau rôle de l'écrivaine. Un rôle

---

« Toda mulher que escreve é um homen por dentro » de l'écrivain portugais Camilo Castelo Branco et on sollicite ainsi l'opinion de Rachel sur l'écriture féminine ; ce n'est donc pas elle qui en parle spontanément.

[120] Nadia Batella Gotlib, dans l'essai déjà cité de 2010, analyse avec précision le conservatisme général de la production littéraire féminine pendant les années 1920 : « Curiosamente, na década de 20, enquanto as mulheres se notabilizavam pela produção plástica, as escritoras continuavam a escrever como os homens de antes » (Gotlib, 2010).

[121] *Jazz Band* est le supplément du quotidien *O Ceará* dans lequel sont publiés les premiers articles de la jeune Rachel de Queiroz qui substitue rapidement Susana de Guimarães à la direction des pages culturelles du journal.

non confiné à la marginalité - et encore moins à l'invisibilité tout court - où sont enfermées nombre d'auteures du XIXe siècle.

Rachel de Queiroz, jeune femme qui écrit, travaille et s'engage politiquement dans la Fortaleza des années vingt, choisit donc de ne pas écrire comme une femme, en gommant pratiquement cette *escrita feminina* de ses pages[122]. Pour construire sa parole et son propre rôle d'une façon autonome, radicale et personnelle, pour se libérer définitivement des limites du stéréotype *água com açúcar*, pour devenir acteur de la rénovation de la forme romanesque, elle exprime le besoin de renier le féminin. Alors qu'elle peut légitimement être considérée comme la première représentante d'une nouvelle conception d'auteur femme qui va s'affirmer tout au long des années trente et quarante, son refus témoigne bien de la critique de la conception traditionnelle de la femme qui est encore dominante à l'époque. Par son écriture, son engagement et son discours, elle exprime donc l'opposition à l'identité féminine que les normes sociales, la morale religieuse mais aussi les institutions définissent rigoureusement.

[122] Cette affirmation est confirmée par la lecture des réactions à la publication de *O Quinze* : si plus d'un critique croit que derrière Rachel de Queiroz se cache en réalité un homme, un *sujeito barbado*, dans presque toutes les analyses sa prose est définie comme masculine avec une série d'adjectifs qui rendent bien l'idée de virilité. Cette réflexion sera reprise et approfondie dans le chapitre consacré à l'analyse des personnages féminins.

Deuxième Partie – Les femmes dans le siècle

Troisième Chapitre. Les femmes brésiliennes dans les années 30

Le XXe siècle a été le siècle des femmes. Un siècle où les mouvements et les organisations féminines ont imposé, au niveau national comme international, le discours sur l'émancipation, le vote, l'égalité et la différence sexuelle, affirmant ainsi une nouvelle façon d'imaginer les femmes. Un processus qui implique directement la vie publique et politique autant que la vie privée, notamment avec le débat autour de l'institution matrimoniale. Dans cette perspective, le choix de placer dans son contexte historique et social la production littéraire des femmes de la décennie 1930 permet de comprendre de quelle manière s'articule la relation entre matériel et symbolique dans les représentations du féminin produites par l'époque. L'adoption de la catégorie de genre est ainsi fondamentale pour l'analyse et la compréhension de la complexité du moment historique, car c'est sur le terrain de la construction et de la déconstruction du rôle et de l'image des femmes que se manifestent les tensions entre politique, société civile et culture du début du XXe siècle. Tracer une cartographie de ce conflit et déterminer les crispations entre conservateurs et progressistes qui sous-tendent le débat sur la question féminine, fournit les instruments pour mieux comprendre les idéologies et les mouvements politiques de l'époque.

Pendant le XIXe siècle, tout acteur politique et culturel est amené à se prononcer sur la question féminine. Mais c'est dans les premières décennies que les différents mouvements pour l'émancipation intensifient leurs actions et font de leur discours une thématique centrale du débat politico-social. Entre le début du siècle et la Première Guerre mondiale notamment, l'évolution du rôle public et privé confronte les différents interlocuteurs du discours sociopolitique : les féministes comme les législateurs, les socialistes comme les avant-gardistes, les institutions comme les journalistes.

Cette étude n'ayant pas pour objet une histoire des femmes ou des relations de genre pendant la décennie 1930, il a été nécessaire de sélectionner les thèmes à traiter. Ils correspondent en grande partie aux questions qui représentaient le noyau du discours sur la question féminine dans le débat public de l'époque et qui se reflètent le plus dans les représentations littéraires. Outre la condition juridique et socioéconomique des femmes – c'est-à-dire le droit de vote, le statut au sein de la famille et le travail - abordée dans le premier paragraphe, l'éducation féminine est l'objet de l'analyse du deuxième sous-chapitre. Et pour introduire le discours sur la représentation/autoreprésentation des femmes dans la littérature, le troisième sous-chapitre est consacré aux lectures féminines. Cette question, abordée ici dans le cas spécifique des périodiques féminins et d'autres lectures didactiques, est reprise dans les chapitres suivants pour ce qui concerne le roman. Avant de se demander ce que les femmes écrivaient, il paraît nécessaire de s'interroger sur ce qu'elles lisaient. Ou mieux, sur ce qu'elles auraient dû lire, sur ce qui était considéré comme « indiqué » pour une femme. Les nombreuses revues féminines, dédiées à un public féminin mais aussi, souvent écrite par des femmes, représentent un cas d'étude particulièrement intéressant afin d'introduire le discours autour de la représentation et de l'autoreprésentation.

Au-delà des textes plus récents d'histoire des femmes et des relations de genre, les sources de l'époque sont largement utilisées. Les articles de presse, mais aussi les nombreux essais sur la condition féminine qui sont publiés au début du siècle se révèlent doublement significatifs. Non seulement ils servent à prouver le poids que la question avait à l'époque, et son omniprésence dans les médias, mais montrent également qu'à l'action progressiste des mouvements pour l'émancipation répondait une véritable réaction des forces conservatrices. Articles, pamphlets et conférences deviennent une forme de résistance, un instrument de la censure sociale et morale qui accompagne invariablement l'évolution des mœurs et des comportements féminins. Sur le plan de l'imaginaire, sont également considérées les sources littéraires, dont la valeur dans une analyse des représentations est indéniable.

3.1 Les droits et les devoirs

Le développement théorique du projet d'égalité entre les sexes commence à se manifester en Europe pendant l'humanisme et connaît une diffusion ultérieure grâce aux courants rationalistes et à l'illuminisme. C'est au XVIe siècle que l'écrivaine espagnole María de Zayas y Sotomayor dénonçait la subordination féminine et l'absence d'instruction : « porque las almas ni son hombres ni mujeres : ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo ? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación » (Sotomayor *apud* Garretas, 1998 : 30). Malgré la présence de voix qui dénoncent la subordination féminine et défendent l'égalité, il faut attendre la deuxième moitié du XIXe siècle pour que le discours prenne les proportions d'une authentique revendication de droits. L'un des textes fondateurs du féminisme libéral, *A Vindication of the Rights of Woman de Mary Wollstonecraft*, est publié en 1792. Dans des pays comme les États-Unis, la France et l'Angleterre, les premières décennies du XIXe siècle marquent l'apparition d'associations féministes, de comités pour les droits des femmes et le suffrage féminin. Au Brésil, les premières revendications des droits des femmes sont associées à la figure de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885). Journaliste et écrivaine, elle est l'une des rares femmes - sinon l'unique femme - du début du XIXe siècle qui arrive à publier des articles dans la presse nationale. Son essai *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, paru en 1832, peut être considéré comme le livre fondateur de la littérature féministe au Brésil (Duarte, 2003). Largement inspiré par l'ouvrage de Mary Wollestonecraft, mais aussi par la *Déclaration des Droits de la femme et de la Citoyenne* de 1791, le texte représente une tentative de repenser et d'adapter à la réalité socioéconomique brésilienne les idéaux égalitaires provenant d'Europe. Selon elle, la spécificité du Brésil se trouve dans l'héritage socioculturel portugais, à l'origine de la structure patriarcale et de la condition de profonde discrimination soufferte par les femmes. Dans le texte, l'autrice dresse un portrait de la société brésilienne de l'époque, décrivant efficacement une subordination d'un sexe à l'autre comparable à une forme d'esclavage :

> Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens. (Floresta *apud* Duarte, 2006).

Pendant la première moitié du XIXe siècle, les rôles réservés aux femmes se limitent de fait à la sphère familiale et domestique, à l'espace clos de la maison. Analphabètes ou privées d'une véritable instruction, les femmes ne peuvent pas voter et, dans les classes supérieures, le travail leur est *de facto*

interdit. Quand elles ont une vocation pour l'écriture, la musique ou la peinture, elles restent pour la plupart des amatrices, toute forme de consécration leur étant niée. Les revendications féminines commencent à se préciser à la fin du XIXe siècle, et elles rencontrent un écho grandissant, grâce aussi à l'affirmation de la presse féminine dont le rôle sera analysé dans la troisième partie de ce chapitre. Au tournant du siècle, la question de la citoyenneté et de l'éducation des femmes tient une bonne place dans le processus d'élaboration de la démocratie brésilienne, promu par l'action de comités, associations et mouvements féminins de plus en plus présents. La question féminine, qui était auparavant l'apanage de féministes et de suffragettes, commence à devenir l'objet d'un débat qui implique le rôle de la femme soit sur le plan matériel, soit sur le plan symbolique. C'est à cette époque que l'image de la nation est incarnée par un corps féminin, personnification de la liberté républicaine et icône de la mère patrie.

Dans la sphère privée, l'image de l'épouse et mère attentive se cristallise rapidement, devenant le centre de la maison bourgeoise. Parallèlement, sur le plan scientifique, les médecins discutent la physiologie et la psychologie féminines, avec une attention particulière aux formes de déviance dites hystériques, – utérines et donc exclusivement féminines. La littérature contribue à façonner cette image : « Pálidas, submissas, doentes, sonolentas, tristes, virgens, mães ou mortas, a mulher foi colocada pelos belletristas [...] nacionais ou na bem decorada sala da burguesia, ou num cenário patriótico. [...] O esforço de Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, na construção de símbolos nacionais é evidentemente conhecido » (Lamego, 1991 : 65).

Toutes ces considérations permettent de lire le XIXe siècle comme un moment où l'identité et le rôle féminin font l'objet d'un processus normatif puissant. La représentation de la mère et de l'épouse, qui se consolide dans l'imaginaire de l'époque, représente le centre de la famille nucléaire devenue la cellule fondamentale de la société idéale - bourgeoise - qui veut se construire. Du point de vue de l'organisation de la République, à l'image d'autres chartes européennes, la constitution brésilienne rédigée en 1891 définit la famille comme organisation centrale de la nation (Eleutério, 2005 : 132). Pendant la *República Velha*, le débat public et politique s'intéresse donc largement au statut politique, juridique et social des femmes. A l'époque, le débat se polarise autour de deux questions principales : le divorce et le vote. C'est autour de ces deux macro-questions que s'organisent et se divisent les femmes. C'est contre ces deux revendications que se rassemblent les conservateurs. Dans une analyse du rôle et de la représentation des femmes dans le champ littéraire des années 1930, les discours en faveur du suffrage et du divorce sont un objet d'étude particulièrement significatif. Ils impliquent la sphère politique autant que la sphère privée et permettent de penser le sujet féminin dans son intégralité. Ce bref excursus sur les origines du mouvement féministe au Brésil, ainsi que les citations de textes de l'époque, introduisent l'analyse du processus de formation de l'identité féminine « moderne » au Brésil. Alors que les institutions, les médias et les arts (littérature, peinture, mais aussi, plus tard le cinéma) bâtissent le culte de la « véritable féminité » autour d'une idée précise et inédite de *La Femme* (Dorlin, 2005 : 145), les mouvements féministes et suffragistes travaillent parallèlement à la déconstruction des rôles traditionnels et réclament de nouveaux espaces, dans la politique, dans le travail mais aussi dans la sphère privée.

La sphère publique

Les différentes étapes qui mènent à l'élaboration du nouveau code électoral du 24 février 1932 établissant le droit de vote pour tout citoyen brésilien âgé de plus de 21 ans, sans distinction de sexe,

font l'objet d'un grand nombre d'études et d'articles. Plus que s'attarder sur des faits historiques connus, il paraît important de mentionner les différentes visions de la femme et de son statut politique et social que le débat sur le suffrage fait émerger. Sans surprise, les détracteurs voient dans l'obtention de ce droit un acte contraire à la nature féminine elle-même et à la morale. Et au-delà, le vote pourrait représenter un grave danger pour l'équilibre de la société dans son ensemble. Les discussions de l'assemblée constituante de 1891 avaient représenté un précédent dans la définition du rôle politique des femmes dont nombre d'éléments sont repris par la suite et sont reproposés au début du XXe siècle. Lors de la rédaction de la charte, les citoyens qui ne peuvent pas voter sont énumérés, comme les analphabètes et les mendiants. Les femmes ne sont même pas citées car, pour les constituants, il est implicite qu'elles soient exclues de tout droit politique (Pinto, 2003 : 16).

Cependant, la proposition d'étendre le droit de vote aux femmes, considérée anarchique et dangereuse, est quand même débattue et fait l'objet d'une âpre opposition. L'un des opposants, Moniz Freire, affirme que laisser voter les femmes signifierait « decretar a concorrência dos sexos nas relações da vida ativa, modificar esses laços sagrados da família, que se formam em torno da vida puramente doméstica da mulher »[123]. Cette vision selon laquelle l'ordre et la morale de la famille, et donc de la société tout entière, se fonde sur une nette division des sphères et définit la sphère privée comme le seul espace d'action et de parole des femmes est soutenue par une large majorité. Contredire cet ordre et cette harmonie signifierait bouleverser complètement la société.

En 1927, quand une proposition pour la concession du vote aux femmes arrive au sénat, les opposants s'appuient sur les mêmes motivations pour réaffirmer que la sphère féminine est domestique et privée. La discussion, qui intéresse largement le public, devient l'occasion d'une violente campagne anti-suffragiste qui fait émerger les vieux stéréotypes sur les rôles sexuels. Dans la presse, se multiplient les caricatures de grotesques créatures androgynes qui abandonnent la demeure familiale et les enfants pour entrer dans l'arène politique, mais sans avoir rien à dire. A cette époque, les revues et les journaux publient de nombreux articles qui visent à transmettre un message de terreur sur l'imminente dissolution de l'ordre social provoqué par la politisation des femmes (Soihet, 2006 : 623). Il s'agit d'un *topos* des factions conservatrices, repris et dépoussiéré chaque fois que le débat sur le suffrage féminin redevient d'actualité. Dès 1923, dans le volume *Voto feminino e feminismo*, Diva Nolf Nazário avait souligné le manque de fondement des préjugés anti-féminins. Selon elle, le fait que, dans les pays où les femmes votent déjà, aucun changement radical de l'ordre social ne se soit produit représente une épreuve irréfutable : « veio também a prova de que ruiriam por terra todas as atribuições de fraqueza e de incapacidade da mulher para fins políticos. Tampouco nada perdeu a mulher da graça e do encanto que, em geral, lhe reconhecem; nem sofreu o lar, em país algum, de turbação moral ou material com o voto feminino ». (Nazário, 1923 : 32).

Vers la fin de la décennie 1920, les associations et les comités féminins intensifient les campagnes pour l'obtention du suffrage, grâce notamment à l'action de la presse féminine[124] qui essaie de contrebalancer l'offensive des conservateurs. Finalement, en 1932, la réforme du code électoral introduit le décret n° 21.076 qui établit la *Justiça Eleitoral*, le suffrage universel direct et secret et le vote féminin. Le Brésil devient ainsi le quatrième pays du continent américain à prévoir ce droit, après le Canada, les États-Unis et l'Équateur (Duarte, 2003) Cependant, les Brésiliennes devront attendre 1945 avant de pouvoir effectivement voter, en raison de la suspension des consultations électorales décidée par Getúlio Vargas.

---

[123] Câmara dos deputados, *Annaes do congresso Constuinte da República*, 2 de janeiro – 30 de janeiro 1891., Vol. II, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1926, p.306.

[124] Le rôle de la presse féminine dans la formation et l'engagement des femmes est analysée au sous-chapitre 3.3.

Le débat qui précède l'introduction sur le suffrage féminin représente un objet particulièrement intéressant dans l'analyse du rôle et de la représentation des femmes au début du XXe siècle. La question des droits politiques devient à ce moment le terrain de confrontation des différentes conceptions de la Femme qui existent à l'époque. Tous les acteurs politiques et sociaux sont amenés à se confronter sur la question de l'identité féminine, révélant les tensions qui caractérisent un moment historique de profond changement. Les sources de l'époque montrent la centralité de la question féminine mais soulignent aussi les contradictions qui caractérisent ce débat. Pour les factions les plus conservatrices et réactionnaires, l'opposition au suffrage féminin s'explique par la peur d'un changement dans l'ordre social et moral de la nation, menacée dans ses fondements par l'émancipation. Irrationnelles et enfantines, les femmes sont souvent décrites comme un danger pour les jeunes institutions démocratiques du pays. Il s'agit d'un *topos* très diffusé à l'époque et qui est présent dans le débat sur le suffrage féminin de nombreux pays, en Europe comme sur le continent américain. Cette vision se retrouve également dans le texte fondateur du Futurisme, dont l'écho dans les avant-gardes brésiliennes est bien connu. Alors qu'il « méprise la emme », dans *Le Futurisme* de 1911, Marinetti exalte le rôle destructeur des suffragistes :

> […] nous défendons avec la plus grande ferveur le droit des suffragettes, tout en plaignant leur enthousiasme enfantin pour le misérable et ridicule droit de voter. Car nous sommes convaincus qu'elles s'en empareront avec ferveur, et nous aiderons ainsi, involontairement, à détruire cette balourdise, faite de corruption et de banalité qu'est devenue aujourd'hui le Parlementarisme (Marinetti, 1980 : 106)

Alors que, pour les conservateurs, les votes des femmes sont vus comme un danger pour le *statu quo* - d'où l'enthousiasme de Marinetti et son soutien aux suffragistes -, dans les milieux plus progressistes circule une idée diamétralement opposée. Les femmes sont considérées comme croyantes et superstitieuses, d'où la crainte que leur entrée dans l'arène politique nuise à la cause du prolétariat. Pour les socialistes et les communistes, le féminisme bourgeois, indépendant des partis politiques à l'instar des mouvements anglo-saxons, serait coupable de détourner l'attention des femmes de la vraie et unique cause, la lutte de classe. Selon cette conception, le suffrage féminin ne représente pas une priorité, mais il reste toujours subordonné à la question ouvrière[125].

Le manifeste de l'*Aliança Nacional Libertadora* de 1935 représente un exemple de l'idée selon laquelle les femmes, étant plus proches de la religion que les hommes, seraient donc plus directement influencées par l'Église au moment du vote. Quand il parle de la « Liberdade de Crença » comme l'un des points de son programme, Luís Carlos Prestes[126] apostrophe directement les « femmes religieuses ». A la fin du manifeste, il s'adresse à la jeunesse héroïque, aux étudiants, aux intellectuels antifascistes, aux jeunes travailleurs qui tous représentent l'espérance de la nation. Les femmes ne sont citées qu'en dernière position et, alors qu'il dénonce leur condition de subordination, Prestes fait appel à leur conscience maternelle pour les inciter à voter pour l'Aliança[127].

---

[125] Dans le débat autour du suffrage féminin les argumentations se retrouvent d'un pays à l'autre. En Italie, par exemple, pays où les partis socialiste et communiste ont une grande importance au début du XXe siècle, le parlementaire socialiste Bissolati affirmait que le socialisme représentait la seule solution des revendications féministes. Voir à ce propos (Parca, 1976).

[126] Luís Carlos Prestes (1898-1990) fut un homme politique et un militaire brésilien. Pendant la décennie de 1930, il devient l'un des chefs de file d'un groupe de lieutenants qui se rebellent contre le pouvoir de Rio de Janeiro et qui forment ensuite la Colonne Prestes. En 1935, il est acclamé président de la *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), dont il publie un important manifeste la même année. Voir le sous-chapitre 1.1.

[127] Prestes s'adresse « às mulheres do Brasil, trabalhadoras manuais, intelectuais, donas-de-casa, mães de família, irmãs, noivas e filhas de trabalhadores, elas formarão na Aliança porque, apesar das mentiras e calúnias da imprensa venal, elas compreendem e entendem que só a Aliança poderá defender o pão para seus filhos e acabar com a brutal exploração em que

Comme dans le discours politique, la presse contribue à naturaliser le rôle féminin et à le confiner à la sphère privée. Même quand les femmes sortent de la maison, revendiquent leurs droits, votent ou participent en personne à des événements historiques, elles sont toujours représentées en tant qu'épouses et mères préoccupées par le sort de leur mari et de leurs enfants, jamais en tant que sujets politiques. La persistance et la diffusion de cette représentation émerge clairement de la lecture des sources de l'époque. Dans cette perspective, la révolte constitutionaliste de São Paulo en juillet 1932 représente un cas d'étude intéressant. Alors que la ville est assiégée, les femmes et les organisations féminines[128] participent à la résistance. La presse qui soutient la révolte, à commencer par les quotidiens *A Gazeta*, *O Estado de São Paulo* et *O Correio de São Paulo*, dresse un vivant portrait de la participation féminine. Infirmières, couturières improvisées d'uniformes ou encore cuisinières, elles sont glorifiées comme les héroïnes de São Paulo « que na retaguarda marchavam impulsionando as máquinas de costura, com o mesmo ardor patriótico que se marchassem para as trincheiras »[129]. La participation des femmes, largement décrite par la presse, confirme ainsi la rigidité des normes sociales liées à l'identité de genre. L'action féminine dans l'espace public ne peut être pensée qu'en support et complément de l'action masculine, et elle est toujours représentée comme une prolongation de l'activité domestique. Les qualités de l'héroïne *paulista* reproduisent donc pleinement les assignations sexuées traditionnelles et participent à la création d'une nouvelle mystique féminine. Glorifiée en tant que mère, épouse et sœur, toujours prête à se sacrifier pour les autres, cette figure rentre symboliquement dans le panthéon de la nation en train de se construire.

L'image qui résulte de cette analyse est celle d'une société incapable de penser la position des femmes dans les sphères publique et politique au delà des rôles traditionnels. En dehors de la maison, de l'église et de la famille, les femmes sont des êtres méconnus. Dangereuses et subversives pour les uns, conservatrices et bigotes pour les autres. La première moitié du XXe siècle, qui voit les revendications pour la reconnaissance du rôle féminin dans l'espace public et politique se multiplier, représente également un moment de profonde réélaboration de l'identité féminine sur le plan symbolique. Alors que les institutions, la presse et les principaux acteurs politiques de l'époque véhiculent la conception traditionnelle et conservatrice de mère et épouse, les femmes et les mouvements féminins élaborent et revendiquent d'autres rôles. La lutte pour l'égalité des droits oblige de fait les femmes à se repenser comme un sujet nouveau, capable d'habiter le théâtre politique, économique et social en train de se construire. Que sont ces revendications et comment sont-elles imaginées ? Si les visions divergent, toutes les militantes des mouvements féministes expérimentent cette tentative de reconstruction identitaire et symbolique, révélant une tension constante entre la nécessité de fonder une identité féminine et celle de démolir la catégorie figée de Femme (Thébaud, 1992 : 6).

Les mouvements suffragistes et féministes du début du XXe siècle élaborent et défendent des rôles et des identités assez diversifiés. Les campagnes pour le droit de vote et pour la citoyenneté deviennent ainsi un terrain de confrontation de la pluralité de conceptions du féminin. Fondée par Bertha Lutz et par la militante anarchiste Maria Lacerda de Moura, la *Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher* qui devient, à partir de 1922, *Federação pelo progresso feminino*, représente l'une des organisations les

---

vivem » Publié dans l'édition du 5 juillet 1935 du journal *A Platéa*, l'intégralité du manifeste est consultable en ligne sur le site du *Partido Comunista Brasileiro* à l'adresse https://www.marxists.org/portugues/prestes/1935/07/05.htm [consulté en ligne le 28/07/2014].

[128] Les principales organisations féminines qui participent à la *Revolta* sont la Liga das Senhoras Católicas, la Federação Internacional Feminina, la Aliança Cívica das Brasileiras, la Liga Feminina de Defesa Nacional et la Federação Mariana Feminina (Hime, 2006: 65).

[129] La citation est tirée de l'article "Militarismo feminino" paru dans la *Página Feminina* de *A Gazeta* du 28 janvier 1935 (p.8).

plus importantes dans la bataille suffragiste. Dans un texte programmatique de l'organisation, Bertha Lutz se montre consciente de la spécificité du contexte brésilien. Ainsi, contrairement à la radicalité des mouvements suffragistes anglo-saxons, elle invoque la création d'une association qui aurait pour finalité de promouvoir la citoyenneté féminine. Sans jamais oublier son rôle maternel qui est un présupposé fondamental, la femme doit participer à la vie de la nation et collaborer à son progrès :

> Não proponho uma associação de "suffragettes" para quebrar as vidraças da avenida, mas uma sociedade de brasileiras que compreendessem que a mulher não deve viver parasitariamente do seu sexo, aproveitando os instintos animais do homem, mas que deve ser útil, instruir-se e a seus filhos, e tornar-se capaz de cumprir os deveres políticos que o futuro não pode deixar de repartir com ela. Assim deixariam de ocupar sua posição social tão humilhante para ela como nefasta para os homens, e deixaria de ser um dos pesados elos que atam o nosso País ao passado, para se tornarem instrumentos preciosos ao progresso do Brasil (Lutz *apud* Hahner, 1981: 140).

Au delà du féminisme bourgeois et plus modéré, dont les revendications et les manifestations trouvent un écho important dans la presse, surgissent également au début du XXe siècle des mouvements de matrice anarchique. Profondément critiques envers le système politique et social existant, les féministes anarchistes ne se rangent pas aux côtés des groupes libéraux luttant pour le droit de vote et la représentativité politique féminine (Duarte, 2003). Bien plus radicales, ces organisations luttent pour une plus grande émancipation des femmes dans le cadre de la lutte de classe[130]. Pour les militantes anarchistes, comme pour les communistes et les socialistes, la « question » féminine était secondaire et subordonnée à une révolution sociale. Dans cette vision, seule l'instauration d'une société égalitaire basée sur la solidarité des individus pouvait garantir la fin de la subordination féminine. Comme le souligne Margareth Rago, les anarchistes affirmaient que le vote était inutile, étant le champ politique fondé sur des relations de pouvoir profondément hiérarchisées (Rago, 2009 : 507)

C'est donc une pluralité de visions idéologiques et identitaires qui anime la lutte des femmes brésiliennes entre 1920 et 1930. Alors que la première et la deuxième « onda » (Duarte, 2003) du féminisme avaient été caractérisées par des revendications communes – la pleine citoyenneté, l'instruction mais aussi l'abolition de l'esclavage – la complexité de la situation fragmente le front féminin. La *Revolução* et l'*Estado Novo*, l'obtention du droit de vote et la radicalisation du discours politique confrontent en effet les mouvements des femmes à une reformulation profonde de leurs objectifs. Alors que le travail et le statut dans le mariage deviennent des thèmes centraux, la polarisation du champ politique contribue à fragmenter ultérieurement les associations féminines et féministes.

En 1932, au moment où la nouvelle législation introduit formellement le droit de vote féminin et la possibilité d'être élues, sur le plan matériel et symbolique, les femmes restent de fait encore largement confinées en dehors du champ politico-culturel. A ce propos, Margareth Rago décrit la période entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle comme le moment où les codes sociaux et moraux de la nation se définissent et revêtent une valeur normative[131]. Le processus intéresse différents domaines, comme par exemple la sphère du travail, règlementée durant la décennie 1930. L'espace public et politique continue pendant toute la première moitié du siècle[132] à être défini comme un espace

---

[130] La figure de Maria Lacerda de Moura incarne bien les fractures internes du mouvement suffragiste. Après avoir participé avec Berta Lutz à la *Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher*, elle abandonne l'organisation pour soutenir la cause du prolétariat (Duarte, 2003). Pour plus d'informations sur Maria Lacerda de Moura, nous renvoyons à l'annexe n.3 de ce travail et, pour un approfondissement, à Leite, 1984.

[131] Voir Rago, 2009

[132] Les auteurs indiquent communément la fin des années soixante comme le moment où – au Brésil comme dans de nombreux autres pays - les mouvements féministes remettent radicalement en question la bi-catégorisation politique et sociale.

masculin, suivant une hiérarchie qui repose sur la vision de la bi-catégorisation sociale et confine les femmes dans le rôle d'épouse et mère.

L'écho que le débat sur le suffrage féminin connaît dans la presse ainsi que la mobilisation sans précédent pour la parité des droits et des opportunités, oblige les femmes à repenser et à construire un nouveau sujet féminin, capable d'occuper cet espace public et politique qui se revendique. Mais la demande de reconnaissance dans l'espace public implique nécessairement un processus de construction identitaire qui investit la sphère privée : le mariage, la maternité, l'autorité masculine représentent des questions sur lesquelles se confrontent - et souvent s'affrontent - les femmes et la société toute entière.

La sphère privée

Alors qu'en 1932 les femmes voient finalement reconnu leur droit de voter et d'être élues, elles sont encore largement exclues de la vie publique et intellectuelle, et confinées au rôle d'épouse et mère. L'analyse des sources de l'époque montre que, malgré l'accès à la citoyenneté des femmes, les relations de genre évoluent difficilement dans un contexte où l'Église et l'État contribuent de façon significative au maintien du *statu quo*. Sur le plan juridique, le code civil légitime l'autorité masculine notamment grâce à l'institution matrimoniale. Bien qu'à la fin du XIXe siècle le processus de laïcisation entrepris par les institutions républicaines ait établi le mariage civil, dans les années 1930 la morale catholique influence encore profondément les mœurs, contribuant à fixer les rôles masculin et féminin à l'intérieur du mariage et de la société. Son influence est si importante que, pendant longtemps, le mariage civil n'arrive pas à être considéré comme un vrai mariage. Selon une représentation très répandue, la femme est souvent décrite comme *rainha do lar*, l'ange du foyer, jouant un rôle complémentaire à celui assumé par l'homme dans la sphère publique. Le code civil, donnant un statut juridique à la subordination matérielle et symbolique des femmes, témoigne de la condition de complète dépendance de la femme mariée à son époux : l'homme était le chef de la société conjugale indissoluble, le représentant légal et l'administrateur des biens (Maluf ; Mott, 1998 : 375). Une femme mariée ne pouvait même pas travailler sans recevoir l'autorisation formelle du conjoint et son statut juridique était comparable à celui d'un mineur. Les mœurs et les traditions contribuent à donner aux maris des pouvoirs encore plus amples que ceux prévus par le code civil. A la petite échelle de la famille, les hommes et les femmes revêtent des rôles complémentaires qui caractérisent aussi l'organisation de l'État. Une subordination féminine qui est bien exprimée par la protagoniste de l'un des contes de Júlia Lopes de Almeida, publié dans le recueil *Eles e Elas* (1910) : « Cada vez que peço dinheiro ao meu marido [...] sinto um calafrio subir-me dos calcanhares à nuca. [...] A gente fica até vexada … ser carga é uma coisa bem triste ! » (Almeida *apud* Maluf ; Mott, 1998 : 416-417). La littérature, et notamment les romans et les contes, contribuent à restituer une image précise de la valeur symbolique du contrat matrimonial et de sa conséquente indissolubilité. L'interdiction morale qui pesait sur le *desquite*, acte qui permettait de mettre fin à l'union de la société conjugale du point de vue des corps et des biens mais qui n'impliquait pas la dissolution du lien matrimonial, et donc empêchait les *desquitados* de se marier à nouveau, représente la résistance sociale et culturelle à tout changement dans la sphère privée. Introduit dans la loi en 1916[133], le *desquite*

[133] Comme dans le code civil précédent, le texte de 1916 énumère les causes possibles pour la prononciation taxative du *desquite*: « adultério, tentativa de morte, sevícia ou injúria grave e abandono voluntário do lar conjugal (art. 317) ». La législation maintient également la possibilité de recourir au desquite par consentement mutuel des époux. L'analyse relative aux aspects juridiques du desquite et du mariage est consultable en ligne à l'adresse http://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito [consulté le 27/05/2015].

est considéré comme immoral et les femmes qui abandonnent le mari – ou qui sont abandonnées – acquièrent un statut social incertain, deviennent des infréquentables dans certains milieux et leur respectabilité est mise en doute.

La fin du XIXe siècle et les deux premières décennies du XXe, période appelée, au Brésil aussi, la Belle Époque, représentent un moment de définition de la physionomie sociale et politique du pays. Comme le souligne Rachel Sohiet, il coïncide avec l'instauration de l'ordre social défini comme bourgeois. (Sohiet, 2009 : 362). Les comportements traditionnels se cristallisent en des rôles sociaux rigides.

Alors que dans l'architecture et l'urbanisme, dans la mode comme dans la musique, le modèle à imiter est celui de Paris, le nouveau culte voué au progrès contribue à l'affirmation du paradigme scientifique. Ainsi les sciences, et la médecine en premier rang, diffusent des modèles normatifs du comportement féminin et donnent une solide base théorique à la bi-catégorisation sociale. Comme le soulignent Marina Maluf et Maria Lúcia Mott, le tournant du siècle correspond à un moment où les rôles sociaux et sexuels se fixent :

> Ao solidificar a concepção das esferas separadas, a mulher foi convocada a assumir a direção do lar em nome de uma determinada definição de família. Isso [...[acabou por circunscrever a família ao "lar feliz", onde a mulher é apresentada como rainha, escamoteando-se, assim, o drama da história, os conflitos, as diferenças e as relações de poder que se dão no seu interior.(Maluf ; Mott, 1998 : 421)

La représentation de l'ange du foyer et de la mère épanouie masque non seulement la condition de profonde subordination des femmes dans le mariage comme dans la société, mais assume un caractère normatif puissant. Encadrée par le code civil, exaltée par la morale catholique, célébrée par la presse, l'épouse et mère devient la seule identité reconnue et socialement acceptable pour une femme.

Comme les sources citées précédemment le prouvent, pendant les années 1920 et 1930, la conjoncture politique-économique ainsi que l'intensification de la mobilisation féminine pour la reconnaissance de la pleine citoyenneté remettent directement en question cette identité. Alors que la revendication du suffrage, ainsi que l'accès à l'instruction, rassemblent un grand nombre de femmes et trouvent le soutien d'une partie de la société, le débat relatif au rôle dans la vie privée divise davantage. Les féministes libérales, qui avaient fait front commun sur la revendication du suffrage, semblent moins unies et efficaces sur la question du divorce. Les positions les plus radicales sont exprimées par les militantes anarchistes qui défendent les unions libres et critiquent le mariage et la monogamie. Dans la société imaginée par les anarchistes, les distinctions de sexe, ainsi que celles de classe, d'âge et de race cessent d'exister : les femmes expérimentent la pleine égalité et choisissent librement un partenaire selon leurs désirs et leurs sentiments. A la différence des libérales, les anarchistes élaborent un programme qui critique les relations privées, le mariage et la maternité comme des émanations des mêmes structures de pouvoir qui régissent la société. Dans un article paru dans *A Plebe* en 1920, la militante Isabel Cerruti critique la vision limitée des féministes liées à la *Revista Feminina* et à Bertha Lutz : « O programa anarquista é mais vasto nesse terreno ; é vastíssimo: quer fazer compreender à mulher, na sua inteira concepção, o papel grandioso que ela deve desempenhar, como fatora [sic] histórica, para a nossa inteira integralização na vida social » (Cerruti *apud* Rago, 2009 : 597)

Dans son étude de la représentation du sujet féminin dans l'Italie du début du XXe siècle, Silvia Contarini fait des considérations qui semblent être valides aussi pour le Brésil. Elle souligne que, aux prises avec une modernisation rapide, la société italienne reste attachée à des structures familiales fondées sur l'ordre patriarcal. Dans ce contexte, le statut et le rôle des femmes deviennent le centre

d'un intense débat car « toucher à la femme c'est remettre en cause le fondement d'une civilisation ». (Contarini, 2006 : 38).

Selon l'équation qui associe les femmes aux termes d'épouses et de mères, remettre en question la condition féminine signifie remettre en question le mariage et la maternité.

Dans la presse féminine du début du XIXe siècle est souvent évoquée, de façon plus ou moins ouverte, la nécessité de remodeler l'institution matrimoniale, de l'actualiser. Le processus accéléré d'industrialisation créait de nouvelles opportunités de travail pour les femmes qui, dans la pratique, commencent à défier l'attribution genrée de l'espace public/privé. Dans les grandes villes, les changements se produisent plus rapidement, il s'y forme une nouvelle population urbaine, très hétérogène, qui modifie la géographie traditionnelle. Déjà à la fin du XIXe siècle la dichotomie entre la femme « ange du foyer » et l'homme chef de famille du point de vue juridique et économique faisait l'objet de critique. « Qual é a missão da mulher ? E qual é a do homem ? » (Maluf ; Mott, 1998 : 386) sont les questionnements qui émergent de façon toujours plus évidente dans une société en profonde mutation. La subordination économique, légale, physique et morale des femmes dans l'institution matrimoniale est remise en question. À cette époque encore, l'homme est le *pater familias* censé garantir la subsistance économique de la famille. La complémentarité ou l'alternance du travail rémunéré des conjoints est donc considérée comme un déshonneur pour le chef de famille. Alors que l'homme est le garant du capital matériel, les femmes sont, depuis toujours, considérées comme responsables de l'honneur de la famille, car la condition de mariée implique un comportement (Sohiet, 2009 : 369).

L'association de la femme mariée à l'idée de gardienne du renom de la famille est très répandue, alimentée par la presse et les discours des conservateurs. La tradition et la morale condamnent toute transgression et les unions et les relations d'individus de sexe différents en dehors du mariage subissent un jugement très négatif. Dans la haute et moyenne bourgeoisie, le concubinat et les unions non consacrées par le sacrement du mariage font l'objet d'une profonde réprobation sociale.

Si, dans les classes dominantes, le mariage était la seule forme d'union légitime entre un homme et une femme, et représentait pour cette dernière l'idéal le plus élevé de réalisation, dans les milieux populaires, les personnes formellement mariées étaient la minorité. Comme le souligne Rachel Sohiet dans son analyse des différentes conceptions du mariage selon les classes sociales, le contrôle des mœurs et de la sexualité féminine était, dans le Brésil du XIXe siècle, directement proportionnel aux intérêts liés à la protection et à la transmission de la propriété privée (Sohiet, 2009 : 368). A l'occasion du mariage, le père de la mariée donnait une partie du futur héritage de la fille à son époux. Le contrat impliquait une communion des biens au sein du couple, et jusqu'en 1916 le mari contrôlait et administrait tous les avoirs de la famille, y compris ceux que la femme avait éventuellement reçus par héritage.

Les romans naturalistes de la fin du XIXe siècle donnent un exemple du clivage profond existant entre l'imaginaire lié au mariage des différentes classes sociales. Si pour une femme bourgeoise devenir épouse et mère représente dès l'enfance sa plus grande aspiration et sa mission, les femmes des classes populaires montrent une toute autre conscience[134]. Entre la fin du XIXe siècle et le début du

[134] Un exemple de cet aspect est représenté par le roman *O cortiço* de Aluísio Azevedo, publié en 1890. Dans le texte, le personnage de la *mulata* Rita Bahiana affirme ne pas vouloir se marier : « Para quê ? Para arranjar cativeiro? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava!» (Azevedo *apud* Sohiet, 2009 : 368). Alors que la tradition et l'institution matrimoniale subordonnent l'épouse au mari, pour une femme comme la *mulata* peinte par Azevedo, il n'y a aucun avantage économique et moral dans la condition de femme mariée, bien au contraire. Les femmes des classes subalternes qui doivent travailler en dehors de la maison pour garantir la survie économique, sont souvent représentées comme relativement plus libres, étant par leur origine bien moins assujetties au dictat de la respectabilité. Néanmoins, sur le plan symbolique, le mariage reste une valeur pour la plupart des femmes et la condition de femme mariée équivaut à celle de femme honnête. Dans cette perspective, il est nécessaire de considérer que la représentation des femmes pauvres comme étant plus

XXe, l'évolution politique, économique mais aussi démographique du Brésil, est accompagnée par un processus de redéfinition sociale où le mariage est investi d'un important pouvoir normatif. Non seulement cette institution assure la permanence de la bi-catégorisation sociale, limitant l'action des femmes à l'espace privé mais, grâce à l'endogamie sociale, contribue à contrôler la mobilité sociale. À cette époque encore, la classe sociale joue de fait un rôle déterminant dans la sélection du conjoint. *Misturar o sangue* est l'interdit majeur qui pèse sur le choix et l'admissibilité d'un conjoint. (D'Incao, 2009 238). Encore une fois, la littérature représente le poids de cette norme dans l'imaginaire collectif. Dans de nombreux romans romantiques, notamment ceux destinés au public féminin, la fille pauvre qui aime un homme riche finit par mourir ou par épouser un homme convenant mieux à sa position sociale. Dans les années trente, alors que la prose s'empare avec une autre conscience idéologique de la thématique des conflits de classe, la rigidité de l'institution matrimoniale est critiquée aussi sur le plan social. Dans le roman *Parque Industrial* par exemple, Patricia Galvão – Pagu – dresse un portrait féroce des jeunes bourgeois. S'ils séduisent souvent les ouvrières, les couturières, les secrétaires, bref les femmes des classes subalternes qui travaillent pour vivre, ils finissent invariablement par épouser une bourgeoise puisqu'ils n'ont pas « a coragem de procurar uma esposa fora da sua classe » (Galvão, 2006 : 52) et d'enfreindre la norme. Si *Parque Industrial* décrit la réalité de São Paulo, où l'urbanisation rapide contribue à l'évolution des mœurs, dans les campagnes et notamment dans le *nordeste*, la tradition encadre encore plus strictement le choix du conjoint. Le mariage "acertado" était encore très courant, notamment dans les élites qui avaient un marché matrimonial (Falci, 2009 : 256) relativement restreint. La fille aînée était censée se marier la première et les fiançailles étaient encadrées par un code complexe de comportements et d'interdictions[135].

Toutes ces considérations montrent que, dans la société de l'époque, l'institution matrimoniale obéit beaucoup plus aux règles liées au bien-être économique et aux interdictions sociales qu'aux inclinations sentimentales de deux individus. Cependant, sur le plan des représentations, circulent encore des images qui associent le mariage à l'épanouissement de la passion amoureuse. Les romans *românticos*, romantiques dans le genre et la matière, alimentent cet imaginaire et sont par conséquent considérés comme nocifs pour les jeunes femmes. Ainsi, au début de la décennie 1930, la survie d'idéaux romantiques contribue à créer un clivage entre l'imaginaire et la réalité matrimoniale : « Depois de tantas leituras sobre heroínas edulcoradas, depois de tantos suspiros à janela, talvez lhe restasse (às mulheres burguesas) a rotina da casa, dos filhos, da insensibilidade e do tédio conugal... » (D'Incao, 2009 : 236).

Le consolidement de la morale et de la structure familiale bourgeoise concourt à faire évoluer la représentation du mariage. Le bonheur paisible qui dérive de l'amour conjugal est maintenant opposé à la violence aveugle des passions qui déstabilise et met en danger les femmes et la société toute entière. Le roman *Amar verbo intransitivo* de Mário de Andrade est cité par Maria Angela D'Incao comme un exemple de l'évolution des représentations. Publié en 1927, il représente la famille bourgeoise idéale : le père qui est un patriarche doux et compréhensif, tandis que la mère, pratiquement une sainte, s'occupe de l'organisation domestique, de l'éducation des enfants en bas âge et tout au plus de quelques œuvres

---

spontanées et libres des normes sociales dérive d'une vision des classes subalternes aujourd'hui remise en question. (Rago, 1998 : 422) Au-delà des contraintes patrimoniales propres aux classes plus riches, dans un contexte comme le brésilien, la morale catholique et la structure patriarcale représentent des normes transversales à la stratification sociale. Ainsi, des représentations de personnages féminins populaires comme la *mulata* de Azevedo, doivent toujours être pensées dans le contexte historique et idéologique de leur création. Instinctive et moins assujettie aux normes sociales, Rita Bahiana incarne le caractère originaire du peuple dont la célébration cache sous un regard romantique la violence des relations de genre et de classe dans le Brésil de la décennie 1890.

[135] Pour limiter les mariages arrangés des très jeunes filles, l'âge légal pour le mariage augmente progressivement et en 1916 il passe de 12 ans à 18 ans pour les femmes.

caritatives. Entre les héroïnes romantiques passionnées et les anges du foyer bourgeoises, toutes ces représentations composent une notion limitée des rôles sociaux attribués à chaque sexe (Maluf ; Mott, 1998 : 382), et notamment aux femmes, toujours subordonnées à l'autorité masculine.

Comme le mariage, la maternité revêt une fonction normative symbolique et matérielle importante dans la définition de l'identité féminine. Si la famille représente la base de la société, les mères sont les garantes du futur du pays. De plus, dans un moment où le discours nationaliste est amplifié par l'État autoritaire, la « mãe cívica » est célébrée et associée à la formation de l'identité nationale (Rago, 2009 : 594). Comme le fait la propagande des régimes fascistes européens[136], la maternité est glorifiée comme l'authentique mission politique féminine, en contraposition aux revendications suffragistes et féministes. Parallèlement, par le culte de la Vierge Marie, l'Église et la morale catholique contribuent à glorifier la maternité et à la représenter comme un devoir de la bonne chrétienne.

Alors que les coutumes évoluent, être mère continue d'être l'impératif absolu de la femme et la médecine contribue significativement à naturaliser et donner une base scientifique à cette vision.

Dans la presse, notamment dans la presse féminine, prolifèrent les articles remplis de préceptes et de conseils pour une mère aussi moderne et saine que ses enfants. A commencer par l'allaitement maternel qui est valorisé, alors que l'usage de nourrices est encore très répandu. L'analyse de la presse des années 1920 et 1930 met en évidence une nouvelle façon de voir le corps de la femme selon laquelle la santé était associée à la maternité, « a ter útero e ovários sadios » (Schossler; Correa, 2011 : 57) qui participe à la définition des rôles féminins.

Comme les sources le montrent, pendant la première décennie du XXe siècle, la mobilisation des femmes remet en question le *statu quo*. Parallèlement à une pleine citoyenneté par le vote et le droit de s'instruire, les femmes réclament aussi une égalité majeure dans la sphère privée. L'institution matrimoniale, qui reproduit à l'échelle domestique la hiérarchie sociale fondée sur la discrimination des femmes, fait l'objet de nombreuses critiques. L'inadéquation du mariage classique face à l'évolution et à la modernisation de la société, notamment dans les grandes villes, devient un argument constant dans les pages de la presse, notamment la presse féminine et féministe. Dans l'article "Caso ou não caso", paru en 1920 dans la *Revista feminina*, Rosa Bárbara plaint les femmes dont la seule aspiration est un mari « Pobres mulheres! Toda essa ânsia (a moda moderna) é para que lhes não escape o noivo ou o marido... que é possível exigir-se d'essas criaturas que depositaram no homem, o seu passado, o seu presente, o seu futuro?[137] ». (Rosa Bárbara, 1920 : 43). Le texte est une réponse à Menotti Del Picchia qui, dans un article paru précédemment dans la même revue, affirmait que les femmes nouvelles, les *melindrosas*, faisaient fuir les jeunes hommes honnêtes, les « filhos-famílias » à la recherche d'une épouse. Mais quels « filhos-famílias » se demande Rosa Bárbara ? La journaliste dénonce la double morale sociale qui condamne la liberté des femmes modernes considérées futiles et agitées, et la tolère quand elle n'encourage pas directement la débauche masculine[138]. La petite querelle entre Rosa Bárbara et Menotti Del Picchia mérite d'être citée car elle est un exemple du débat autour du rôle des femmes dans la société, et dans le mariage en particulier, qui occupe la presse et le discours politique au début du XXe

[136] En Italie, par exemple, le régime institue l'*Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e Infanzia* qui contribue à exalter la maternité comme acte patriotique.

[137] La journaliste parle des "melindrosas", terme utilisé dans la décennie 1920 pour indiquer les jeunes femmes toujours très à la mode, raffinées et élégantes.

[138] Rosa Bárbara dresse un portrait féroce des comportements des jeunes bourgeois « Pois se o "elegante", o "bom tom" dos nossos chamados filhos-famílias, dos estudantes, empregados públicos, médicos e advogados, comerciantes, diplomatas e industriais é passar as noites nas casas de divertimentos livres, embrutecendo o espírito, aviltando a alma e arruinando o corpo pelas bebidas, cocaína, morfina ou cartas de pôquer? » (Rosa Bárbara, 1920: 44)

siècle. Alors que les féministes, libérales ou anarchistes, dénoncent la subordination féminine et demandent une réforme politico-sociale, pour les conservateurs, tous ces changements étaient vus comme un danger pour l'ordre établi et l'institution familiale sur laquelle se fonde la nation. Contre la « corrosion des coutumes » (Rago, 2009 : 587) l'image de la maison vide, désertée par les femmes qui abandonnent leur rôle pour travailler et participer à la vie politique est souvent évoquée Dans la presse, paraissent de nombreux articles et caricatures qui condamnent les mœurs de la femme nouvelle : des féministes on moque la prétendue masculinité, des travailleuses on critique la moralité et l'abandon des enfants et du mari, des jeunes minces et sportives aux cheveux courts le comportement agité et hystérique. Une autre catégorie qui est fortement stigmatisée est celle de la *solteirona*. La célibataire, qui par choix ou par manque d'opportunités ne se marie pas, et par conséquent n'a pas d'enfant, est représentée comme la négation même de la féminité. Alors que le rôle féminin est réduit à celui d'épouse et de génitrice, la *solteirona* ne revêt aucune fonction sociale ou sexuelle. Plus encore que les hommes célibataires, les femmes non mariées sont décrites comme un danger pour la morale, la santé et aussi le progrès de la patrie. Elles sont les cibles de dérision ou, dans le meilleur des cas, de compassion. Sheila Jeffreys souligne que la stigmatisation de la figure de la *sprinster*, traditionnellement représentée de façon très négative dans différentes cultures, exprime « […] une réaction au danger bien réel que le premier mouvement des femmes faisait peser sur l'ordre patriarcal » (Jeffreys *apud* Bereni, 2008 : 67).

Au Brésil, alors que les femmes des classes aisées se mariaient dans leur jeune âge, entre 15 et 18 ans, une femme qui à 25 ans n'avait pas encore un mari devient automatiquement une « moça –velha », une « moça que havia dado o tiro na macaca », une fille qui manquait de chance ou pire encore, une « moça que chegara ao caritó »[139] (Falci, 2009 : 259).

Le mariage est l'une des préoccupations majeures des parents des jeunes femmes dont l'éducation vise essentiellement à trouver un mari convenant au statut économique et social de la famille. De la préparation de la dot aux conseils prodigués par les femmes plus âgées, les jeunes grandissent dans la perspective du mariage comme réalisation personnelle et sociale. Alors que leur attitude doit être calme et docile, elles doivent savoir se comporter toujours de façon convenable, la société leur inculque l'angoisse de ne pas trouver un mari et d'arriver à 25 ans comme une *moça velha*. Avant que les écrivaines de la décennie 1930 ne s'emparent du personnage de la *solteirona* pour lui donner une signification inédite, la littérature participe significativement à la stigmatisation des célibataires.

Dans la campagne de rappel à l'ordre lancée en réaction aux mobilisations féminines et féministes, l'Église joue aussi un rôle significatif. Au-delà du réarmement institutionnel (Miceli, 1981 : 49-51) qui concourt à la réaffirmation morale et culturelle des préceptes chrétiens, les organisations catholiques essaient de répondre à l'élan émancipatoire introduit par le féminisme. Outre les impérissables ouvrages agiographiques qui présentent les vies des saintes comme des modèles féminins de vertu, paraissent aussi des essais historiques ou sociologiques. Écrits par des femmes, ces textes exaltent le rôle féminin au sein de la famille et de la société tel qu'établi par la morale catholique. Un exemple de cette littérature féminine avec l'*imprimatur* de l'Église est illustré par *Almas* (1935) de Leontina Licinio Cardoso. Il s'agit d'une biographie de figures féminines importantes dans l'histoire de l'humanité, de Sainte Thérèse d'Avila, Elisabeth Leseur, Eugénie de Guérin à Nísia Floresta, toutes exemples «…d'almas de católicas que devem servir de modelo à mulher de nossos tempos » (Cardoso A.L, 1935 : 9). Ces publications montrent la volonté des mouvements et des intellectuels catholiques

[139] Littéralement, une femme qui est arrivé au *caritó*, mot qui signifie, selon la définition du dictionnaire Houaiss, une pièce où sont gardées les vieilles choses.

non seulement de s'exprimer sur la question féminine, mais aussi d'orienter les revendications en direction d'un réformisme modéré et respectueux des préceptes catholiques.

Au cours de la décennie 1930, après que le droit de voter et d'être élues est, au moins formellement, acquis pour les femmes brésiliennes, le divorce devient le nouveau thème d'actualité. La question de l'indissolubilité du mariage, qui a commencé à être débattue sous l'Empire, se pose de plus en plus souvent et sur les media les plus divers. Dès le début du siècle, ce sont particulièrement les femmes qui en parlent, avec des essais mais aussi des textes narratifs, à commencer par des romans : « As mulheres que se dedicavam às letras tornaram o assunto permanente em suas crônicas e artigos. Obstinadamente escreveram contos e romances defendendo o divórcio » (Eleutério, 2005 : 121)[140].

La liste des conférences réalisées à l'occasion de la deuxième exposition des livres féminins qui se tient à São Paulo entre mai et juillet 1947, montre l'omniprésence de cette affirmation. A côté des débats autour d'arguments plus spécifiquement littéraires, la question du divorce, du statut juridique et social des femmes *desquitadas* et de leurs enfants ainsi que leur situation patrimoniale, occupent une place très importante dans la programmation. Le thème fait l'objet d'un débat intense au sein des organisations féminines et féministes qui se présentent bien moins unies qu'auparavant.

Les argumentations de ceux qui défendent l'indissolubilité du mariage répondent à la même conception des rôles sexuels qui avait précédemment motivé la campagne anti-suffrage. Parmi les nombreux articles, discours et libelles sur le thème, le texte *O divórcio é a dissolução da família* paru dans l'*Anuário Brasileiro de Literatura* de 1937 représente un exemple intéressant. En une seule page, l'auteure Branca Bagueira Martins Sampaio[141] résume les principales argumentations des opposants au divorce et ébauche une théorie sociale : « O que constitui a sociedade é o conjunto de famílias bem organizadas. O divórcio é a dissolução da família e, conseqüentemente, a dissolução da sociedade. O divórcio é, pois, uma prática das mais prejudiciais à Humanidade » (Sampaio, 1937 : 165). Selon elle, les premières victimes de la dissolution du mariage sont les enfants. Et à ceux qui affirment que le divorce permettrait à une femme malheureuse de trouver le bonheur dans un second mariage, l'auteure objecte que, bien au contraire, c'est justement grâce à l'indissolubilité du lien matrimonial que : « os conjugues procuram ter paciencia com as imperfeições um do outro, e tem todo o interesse em evitar scenas degradantes, pois sabem bem que tem que se aturar mutuamente durante toda a vida » (Sampaio, 1937 : 165). Seule l'institution matrimoniale garantit donc l'ordre social et la protection des enfants, sans qu'aucune référence à l'amour ou au bonheur des conjoints soit prise en compte dans le texte. La morale est claire, les femmes doivent respecter, comme l'ont fait leurs mères et leurs grand-mères avant elles, l'indissolubilité du lien matrimonial et l'autorité masculine pour assurer la stabilité sociale et la continuité de la nation.

Un autre exemple qui montre la diffusion et les tonalités que le débat autour du mariage assume à l'époque, est représenté par les catalogues des éditeurs. Outre les essais et les traités scientifiques - ou présentés comme tels – pour ou contre le divorce, dans les collections pour le public féminin paraissent aussi des romans sur le thème. Presque toujours écrits par des étrangers, souvent par des femmes, ces textes racontent les vicissitudes de personnages féminins confrontés à la fin d'un mariage[142]. Dans la publicité de la *Biblioteca da Mulher Moderna* de la maison d'édition Civilização Brasileira, une collection de

---

[140] Eleutério cite à ce propos le roman *A divorciada* (1902) de Francisca Clotilde, mais aussi Carmen Dolores, Chrysantème et Andradina de Oliveira comme romancières qui donnent vie à des personnages de femmes divorcées pendant les deux premières décennies du siècle. Pour plus d'informations sur ces écrivaines, voir annexe n.3.

[141] De l'auteure on sait seulement que dans la même période elle signe *Terra Mãe*, un recueil de poèmes paru chez Pongetti, l'éditeur de l'annuaire homonyme.

[142] Au début du XXe siècle, bien qu'avec des différences importantes selon les législations nationales, la dissolution du mariage est admise dans des pays comme la France, l'Angleterre, les États-Unis, la Russie et de nombreux pays de l'Europe du Nord.

romans nouveaux « que não escondem a verdade nem a temem »[143], paraît le résumé du roman anonyme *As ex esposas*. Dans la présentation de la collection, l'éditeur insiste sur la valeur de document social de ces romans généralement étrangers qui décrivent « aspectos de uma vida algo diferente da vida brasileira ». Comme l'annonce sa présentation, la nouveauté de *As ex esposas* réside dans la description d'une typologie féminine inédite, celle de la femme divorcée. Et il n'est même pas nécessaire de lire le roman pour découvrir qu'il s'agit bien d'une malheureuse dont le quotidien est « um drama lento ». La fiche dit aussi que l'état de divorcée n'est qu'une conquête apparente et fragile qui condamne la protagoniste à la mélancolie. La fonction moralisatrice du volume, comme de la plus grande partie de cette littérature de genre, est évidente. Destinés au public féminin, les romans qui ont comme protagoniste une divorcée malheureuse contribuent significativement à la stigmatiser dans l'imaginaire collectif.

Si le vote représente la victoire la plus significative des mouvements féministes brésiliens de la première moitié de XXe siècle, il faudra attendre encore des décennies pour que les institutions et la société brésilienne acceptent de déroger à l'indissolubilité du mariage[144]. Les années trente représentent un moment où l'État exerce une ingérence sans précédent dans la sphère publique et privée. La Charte de 1934 fait de l'indissolubilité du mariage un précepte constitutionnel et, en 1937, l'article 124 de la nouvelle Constitution définit la famille comme une entité constituée par le mariage indissoluble, formule répétée dans les textes postérieurs de 1946 et de 1967.

Comme les sources et les analyses citées dans ce sous-chapitre le montrent, le statut public et social des femmes est le terrain où se confrontent tous les acteurs de l'époque. L'instruction et le travail sont les autres éléments qui, avec le vote et le divorce, permettent de comprendre ce que, entre droits et devoirs, signifie être une femme dans les années 30 et 40.

[143] Voir annexe 5. 1, image 5.1-7

[144] Le divorce est établi officiellement au Brésil en 1977 par une révision de la Constitution. Cependant, il faudra attendre 1988 pour avoir le droit de se marier et divorcer plusieurs fois.

3.2 L'instruction et le travail féminin entre réformes et luttes

Alors qu'en 1932 l'obtention du droit de voter et d'être élues marque la première étape de l'accès des femmes brésiliennes à la sphère politique, d'autres facteurs contribuent à faire évoluer leur statut sur le plan social et économique. À partir de 1930, le processus de démocratisation et d'uniformisation de l'enseignement, ainsi que la modernisation du pays, ouvrent de nouvelles possibilités aux femmes. Une fois la bataille suffragiste gagnée, les revendications des mouvements féminins d'une part, et l'opposition des conservateurs de l'autre, se focalisent sur la possibilité d'étudier et de travailler. Pour les femmes s'ouvrent *de facto* de nouveaux espaces et une nouvelle géographie du quotidien se dessine entre l'école et le travail. Les résistances à l'évolution des rôles et des identités sont toutefois encore nombreuses. Les normes sociales, les institutions, l'État et la morale catholique contribuent tous à encadrer, diriger ou simplement nier l'accès des femmes à l'espace public. Entre l'élan émancipatoire des mouvements féministes et les réactions des forces conservatrices, le statut féminin devient le terrain sur lequel se confrontent les acteurs politiques et sociaux. Les textes des législateurs, les articles de presse et les pamphlets des contemporains représentent des sources fondamentales pour comprendre de quelle manière sont perçues et représentées ces femmes nouvelles qui veulent étudier et travailler.

L'instruction : vieux modèles et réformes

À l'époque impériale, quand les législateurs avaient établi la fondation des « écoles de premières lettres » dans les villes principales de l'Empire, le système scolaire était organisé selon la plus stricte ségrégation des sexes. Les *curricula* et la pratique de l'enseignement suivaient bien évidemment ce principe - des professeurs pour les garçons et des professeures pour les filles. Si tous apprenaient à lire et à calculer, on enseignait aux femmes la broderie et la couture dès leur plus jeune âge, alors que, dans les classes masculines, les élèves se consacraient à la géométrie et aux sciences. Malgré un cursus adapté et qui devait préparer les jeunes filles à leur rôle d'épouses et mères, les censures relatives à l'éducation féminine sont nombreuses. Au XIXe siècle encore, il était rare que les femmes des classes plus aisées apprennent à lire, comme le faisaient les hommes de la même origine sociale. Comme le souligne Falci, alors que ses frères et cousins lisaient Cicéron en latin, apprenaient des notions de grec ancien et étudiaient les sciences naturelles, la philosophie, la géographie et le français, elles, - les femmes -, apprenaient à broder, à coudre, à faire du crochet et à jouer du piano (Falci, 2009 : 251).

Tout au long du XIXe siècle, l'accès à l'instruction reste très limité et, jusqu'à l'instauration de la République, la grande majorité de la population brésilienne est analphabète, hommes et femmes confondus. Pour ne citer qu'un exemple, le recensement de 1872 de l'État de São Paulo montre que plus de 80% de la population ne savait ni lire ni écrire.

Instituant la séparation entre l'Église et l'État, la constitution républicaine laïcise l'instruction et jette les bases du système éducatif public. Au cours des premières décennies du XXe siècle, le taux d'alphabétisation du pays commence donc à évoluer, surtout dans les grandes villes[145]. Les statistiques de l'époque montrent que de nombreuses limitations pèsent encore sur l'accès des femmes à l'instruction. Alors qu'à l'école primaire le pourcentage des deux sexes est similaire, la distance

[145] En 1920 parmi les habitants de l'État de São Paulo, le pourcentage des analphabètes baisse à 63% pour les hommes et à 67 % pour les femmes (Blay ; Lang, 2004 : 19).

augmente progressivement dans l'enseignement secondaire et supérieur (Azevedo ; Ferreira, 2006 : 237), ce dernier n'est accessible aux femmes qu'à partir de 1879. Comme le rappelle Constância Lima Duarte, jusqu'en 1827, quand l'ouverture d'écoles publiques féminines est autorisée, « as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas » (Duarte, 2003). Au-delà des restrictions imposées par la morale traditionnelle, le manque d'un corps enseignant féminin qualifié, seul autorisé dans les classes féminines, représente un facteur qui limite l'accès des femmes aux études secondaires et supérieures.

Comme le démontrent les sources de l'époque, au début du XXe siècle, l'instruction des femmes était pensée comme préparation à l'accomplissement de leur mission, celle d'épouses et mères parfaites. Trop étudier et se spécialiser dans un domaine était non seulement inutile, mais parfois nocif, car cela pouvait distraire la jeune fille de la recherche d'un bon mari. Gilda de Mello e Sousa, l'une des premières licenciées de la faculté de philosophie de l'Université de São Paulo, rappelle dans un témoignage que sa mère avait appris avec une certaine appréhension sa volonté de fréquenter un cursus universitaire. De plus, ses amis ne cessaient d'ironiser sur son choix, répétant le vieux adage populaire : « Menina que sabe muito/ é mulher atrapalhada / para ser mãe de família / saiba pouco ou saiba nada » (Blay ; Lang, 2004 : 66).

A cette époque, dans les classes plus aisées, une jeune femme bien élevée devait savoir lire, écrire et connaître des notions de base de mathématique, mais également jouer du piano et parler un peu de français. Coudre, broder, être capable d'organiser une réception et gérer la maison, y compris le personnel de service, étaient toutes des qualités considérées importantes pour la jeune femme qui s'apprêtait à devenir l'incarnation de l'ange du foyer. Comme le soulignent Maluf et Mott, au début du XXe siècle, ces activités étaient jugées si importantes pour une femme que celles qui ne s'y dédiaient pas de leur plein gré étaient considérées « dignas de lástimas » (Maluf; Mott, 1998 : 418). Plus qu'instruites, les femmes devaient donc être éduquées. Des principes solides et une morale inattaquable étaient bien plus importants que l'étude des sciences ou des mathématiques pour celle qui devait élever les enfants et être une bonne épouse (Louro, 2000 : page 441). Dans la formation traditionnelle d'une jeune fille, les préceptes catholiques étaient aussi fondamentaux et la Vierge Marie représentait le modèle supérieur de pureté et de sacrifice maternel. Bien que les divisions de classe, de race et de religion aient toujours joué un rôle important dans la différenciation de l'instruction d'une femme, il est possible de reconnaître des caractéristiques communes qui restent invariables tout au long du XIXe et jusqu'au début du XXe siècle. Le sacrifice maternel et la subordination à l'homme – le père, le mari – dans l'institution familiale représentent des constantes, en raison notamment de leur caractère prétendument inné et naturel.

Dès la proclamation de la République, les différents projets pédagogiques qui sont à la base des réformes successives de l'instruction au Brésil deviennent l'occasion de penser le citoyen qu'on veut former. Tout au long du processus de centralisation et d'uniformisation de l'instruction publique, les attributions genrées revêtent un poids majeur. Ainsi, l'intervention des institutions dans la formation des individus implique une redéfinition non seulement des rôles sociaux et économiques, mais aussi des rôles privés. L'analyse de la démocratisation et de la centralisation du système éducatif permet de comprendre l'ampleur de la fonction normative que l'école assume dans la définition des identités sexuelles. Les données statistiques permettent d'évaluer l'ampleur et le rythme des changements qui interviennent en l'espace de vingt ans. Entre 1920 et 1940, le taux d'analphabétisme au Brésil baisse de 69.9% à 56.2%. Parallèlement, le taux de scolarisation des enfants entre 9 et 15 ans augmente de plus de

12 points, parvenant à 21% en 1940 [146]. Le nombre des inscriptions dans l'enseignement secondaire double largement, avec une augmentation conséquente des matricules universitaires. Comme le souligne Fausto, la décennie 1930 est caractérisée par une démocratisation de l'enseignement qui est le résultat de la progression des inscriptions et de l'implantation d'un modèle unique d'école, plus égalitaire par rapport aux formations élitistes du passé. (Fausto, 2007 : 468).

Dès 1930, le mouvement révolutionnaire donne une dimension nationale aux réformes qui avaient été initiées au cours de la décennie précédente. La centralisation des institutions, établie par la charte constitutionnelle de 1934, contribue à uniformiser les méthodes pédagogiques et les programmes. Certains des idéaux de la « escola nova »[147] sont incorporés aux réformes promues par le nouveau ministère de l'éducation. Alors que les instituts privés et confessionnels représentaient auparavant la majorité, la fondation d'écoles publiques contrôlées par l'État concourt à la laïcisation progressive de l'instruction. Candido décrit cette phase comme un moment où l'unification culturelle se combine à la normalisation :

> [...] os ideais dos educadores, desabrochados depois de 1930, pressupunham de um lado a difusão da instrução elementar que, conjugada ao voto secreto, deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; de outro lado, pressupunha [...] o aumento das carreiras de nível superior, [...] com maiores oportunidades de diversificação e classificação social (Candido, 2000: 181-183).

La conception de l'école comme un instrument primaire de transformation sociale et de nivellement des opportunités pour les individus représente un héritage de la *Conferência Nacional de Educação* de 1932 et du *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova* de l'année suivante. C'est dans ce contexte que s'insère la politique de Vargas et de Gustavo Capanema, ministre de l'éducation et de la santé de 1934 à 1945. L'instruction assume un poids majeur dans la politique autoritaire et centralisatrice du régime qui commence à uniformiser non seulement les contenus, les niveaux de l'enseignement, les horaires et les livres, mais aussi les salaires et les compétences des enseignants (Louro, 2000 : 444).

Le Plan national de l'éducation de 1937, dont la fonction était de réorganiser l'instruction nationale, montre bien que la bi-catégorisation et la ségrégation des sexes représentent des principes fondamentaux de la politique éducationnelle de l'*Estado Novo*. Selon Gustavo Capanema :

> Os poderes públicos devem ter em mira que a educação, tendo por finalidade preparar o indivíduo para a vida moral, política e econômica da nação, precisa considerar diversamente o homem e a mulher. Cumpre reconhecer que no mundo moderno um e outro são chamados à mesma quantidade de esforço pela obra comum, pois a mulher mostrou-se capaz de tarefas as mais difíceis e penosas outrora retiradas de sua participação. A educação a ser dada aos dois há, porém, de diferir na medida em que diferem os destinos que a Providência lhes deu. Assim, se o homem deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas, a educação feminina terá outra finalidade que é o preparo para a vida do lar. A família constituída pelo casamento indissolúvel é a base de nossa organização social e por isto colocada sob a proteção especial do Estado. Ora, é a mulher que funda e conserva a família, como é também por suas mãos que a família se destrói. Ao Estado, pois, compete, na educação que lhe ministra prepará-la conscientemente para esta grave missão [148]. (Capanema *apud* Schwartzman)

---

[146] Données consultables en ligne à l'adresse : http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-palavra-chave/educacao [consulté le 25/07/2014].

[147] Pour une définition de cette pédagogie ainsi que des précisions sur les principales réformes de l'école pendant les années 1930 voir le paragraphe 1.3.

[148] Mots prononcés par Gustavo Capanema en décembre de 1937 pendant une conférence à l'occasion du centenaire de la fondation du Colégio Pedro II de Rio de Janeiro.

Pour mieux préparer les femmes à leur mission d'épouses et de mères, le Plan prévoyait la création d'un enseignement dit « doméstico », pratique et professionnalisant, réservé aux filles entre 12 et 18 ans. Tout au long de l'*Estado Novo*, les institutions, et Vargas en premier lieu, ne cessent de réaffirmer que l'éducation féminine doit servir à préparer les jeunes à la vie domestique. Les nombreux décrets et circulaires émis par le régime montrent en effet que l'encadrement de l'instruction féminine est une priorité, un thème qui va bien au delà de l'élan des nouvelles conceptions pédagogiques du début de la décennie. Dans la *Lei Orgânica do Ensino Secundário* de 1942, l'accès des femmes à l'instruction secondaire est rigidement encadré par une série de recommandations spéciales. La loi prévoit une stricte ségrégation des sexes, c'est-à-dire la création d'établissements scolaires exclusivement féminins ou, dans les cas où les conditions ne le permettent pas, il y a des classes séparées et des horaires différents pour les filles et les garçons. De même, le texte prescrit la généralisation de l'enseignement de l'économie domestique dans tous les types de cursus et recommande aussi l'adoption d'une orientation méthodologique respectueuse de la « natureza da personalidade feminina » et de la « missão da mulher dentro do lar »[149]. Les législateurs arrivent à réglementer également le choix des livres scolaires. Pour les classes féminines, des ouvrages qui doivent exalter les vertus féminines comme la charité, l'esprit d'abnégation et le dévouement au mari et au père sont conseillés. L'analyse du contenu des livres didactiques des années 1930-1940 montre la persistance du rôle féminin traditionnel (Nicareta, 2009).

Plus qu'instruites, les jeunes filles doivent ainsi être éduquées pour devenir respectueuses des valeurs chrétiennes et de l'autorité maritale, honnêtes et complètement dévouées à la famille comme le préconisent l'État, l'Église et les factions conservatrices. En revanche, les livres adoptés dans les classes masculines doivent construire le patriote, renforcer son caractère et sa volonté. Aux filles les berceaux, les bancs de l'église et les fourneaux, aux garçons tout le reste.

Toutes ces mesures rentrent dans un plan politique plus ample qui prévoit le renforcement et la protection de la famille, seule institution capable, selon le gouvernement, de garantir la croissance démographique, l'unité et la continuité de la nation. En tant que mères, les femmes sont ainsi chargées d'une fonction politique, patriotique et morale avant même d'être biologique. Une action moralisatrice à l'intérieur de la société, fondamentale à la sauvegarde de l'unité de la famille et de la patrie (Almeida ; Boschetti, 2012 : 230). Dans le cadre autoritaire et centralisateur de l'*Estado Novo*, l'instruction est donc un instrument privilégié pour assurer la continuité du projet social du régime.

Mais les institutions ne sont pas les seuls acteurs à intervenir directement dans la définition du rôle et de l'identité féminines. Pendant cette phase de modernisation, la médecine, la biologie et la psychologie contribuent à fixer dans des limites rigides les comportements et les tendances d'une femme « normale ». La fragilité, la pudeur, la prédominance des sentiments sur l'intellect ainsi que la subordination de la sexualité à la vocation maternelle sont des caractéristiques qui définissent rigidement l'identité et la nature féminines (Sohiet, 2009 : 363). Les dites « sciences modernes » s'intéressent donc directement à l'éducation féminine comme un moyen de prévenir l'hystérisme et d'assurer un développement correct des jeunes. Dans la presse spécialisée comme dans les revues pour un large public, se multiplient les conseils de l'expert – un médecin, un psychologue, un pédagogue – sur l'éducation des filles. Dans le *Boletim de Higiene Mental* du mois d'avril 1939 figure un article qui exemplifie certains préceptes de cette pédagogie moderne prête à l'usage :

> Os pais não devem vigiar as distrações das moças intervindo com medidas restritivas, violentas e absolutas porque se expõe a despertar uma curiosidade malsã e juntar um atrativo ao que

[149] Texte du Décret n. 4.2449 d'avril 1942 cité par Schwartzman (Schwartzman, 2000).

> proíbem. Mostrando-lhes os perigos dos maus espetáculos e das leituras excitantes é necessário cultivar sentimentos opostos. 'Não se destrói senão aquilo que se substitui' diz o vulgo. Para afastar as moças dos espetáculos chocantes é necessário encaminhá-las para coisas úteis e agradáveis: concertos, boas peças teatrais, visitas aos museus e exposições, passeios e excursões instrutivas, visitas à instituições sociais, etc. Assim dirigida para o útil e o belo, a excessiva sensibilidade da moça contribuíra para estimular um desenvolvimento psíquico harmonioso em vez de entravá-lo ou desviá-lo [150].

Si d'une part le texte condamne les méthodes répressives traditionnelles et souligne les bénéfices d'une éducation moderne intégrant concerts, expositions et visites aux institutions caritatives, de l'autre il témoigne de l'importante fonction normative du discours médical. Naturalisant l'identité féminine et donnant une base scientifique à l'idée que les femmes sont fragiles et excessivement sensibles, médecins et psychiatres montrent l'importance d'un encadrement pédagogique spécifique. A l'école comme à la maison, les filles doivent donc être dirigées vers « l'utile et le beau » afin de devenir « normales », c'est-à-dire de bonnes épouses et mères de famille.

Un autre exemple significatif de l'actualité du discours relatif à la redéfinition des rôles de genre est représenté par la publication du livre de Afranio Peixoto, *A educação da mulher* (1936). Comme les sources contemporaines le montrent, l'émancipation féminine est encore largement perçue comme un danger pour l'ordre et la morale de la nation. L'enjeu est de taille : comment instruire les femmes pour les préparer au mieux à leur mission maternelle mais sans qu'elles s'émancipent ? En tant que médecin, Peixoto analyse ce qu'il définit comme la différentiation sexuelle à partir de l'anatomie, de la physiologie, de la psychologie. Les données scientifiques confortent la complémentarité des rôles sexuels et fondent sur la nature la bi-catégorisation de l'ordre social. S'il est donc fondamental d'éduquer les femmes, elles doivent être conscientes de la place que l'ordre naturel des choses leur attribue : « A mulher obterá finalmente a justiça que lhe é devida. A educação fará o resto: a independência na cooperação; *suum cuique*. A cada um o seu, como é devido, porque é justo » (Peixoto *apud* Venâncio Filho F., 1936 : 71).

Dans un moment où les réformes du système scolaire généralisent l'accès des femmes à l'instruction, les institutions, l'Église et les représentants de la communauté scientifique veillent à encadrer le rôle et l'identité de genre afin de préserver l'ordre social. Alors qu'elles votent, étudient et éventuellement travaillent, participant ainsi à la modernisation de la nation, se manifeste la nécessité de doter ces nouveaux espaces féminins de normes qui puissent assurer le maintien de la stabilité sociale, selon l'idéal d'une éducation sans émancipation.

Après le vote, l'instruction : luttes et revendications féminines

Comme les sources le montrent abondamment, le thème de l'instruction féminine fait l'objet d'un débat politique et public de grande ampleur. Alors que les institutions et les factions les plus conservatrices de la société civile mettent en place un puissant système normatif afin d'encadrer le rôle féminin, les mouvements féminins luttent pour une reconnaissance majeure dans l'espace public et pour la généralisation de l'instruction. Et il ne s'agit pas d'une nouveauté, puisque dès les premières manifestations les féministes brésiliennes réclament le droit d'apprendre à lire et le droit d'étudier. Comme le rappelle Constância Lima Duarte, l'instruction est l'une des premières revendications :

[150] *Boletim de Higiene Mental*. Recife : Serviço de Higiene Mental da Assistência a Psicopatas (*apud* Padovan, 2011: 6)

> Quando começa o século XIX, as mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural. Urgia levantar a primeira bandeira, que não podia ser outra senão o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino). E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever. (Duarte, 2003)

L'une des représentantes de cette première phase de luttes pour l'égalité des droits et l'émancipation est Nísia Floresta. L'éducation des femmes est une priorité dans son activité militante. Au delà d'écrire pamphlets et essais sur le thème, pendant la première moitié du XIXe siècle, elle parvient à diriger et fonder des collèges féminins dans le Rio Grande du Sud et Rio de Janeiro.

Dès le début du XXe siècle, celle que Constância Lima Duarte définit comme la « troisième vague du féminisme brésilien »,[151] est caractérisée par la revendication du droit de vote et par une redéfinition du rôle social et politique des femmes. Les différents courants du féminisme se rassemblent autour de l'instruction féminine qui devient l'une des priorités du mouvement. Dans la pensée de la militante Maria Lacerda de Moura, personnalité parmi les plus représentatives du féminisme du début du XXe siècle, l'éducation est nécessaire à la « libération totale de la femme ». En 1918, elle consacre au thème le volume *Em torno da educação* et, pendant la présidence de la Fédération internationale féminine[152], propose l'introduction de la nouvelle discipline « História da mulher, sua evolução e missão social » dans les cursus des écoles féminines (Duarte, 2003). L'éducation est également l'une des principales revendications de la *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino*, à la fondation de laquelle Moura participe à côté de Bertha Lutz. La commission pour l'éducation de la Fédération rédige un programme dont les points principaux sont l'instruction primaire obligatoire et l'accès des femmes à l'enseignement secondaire et supérieur.

Un exemple intéressant des formes et des thématiques du débat sur l'instruction féminine est représenté aussi par la voix de Adalzira Bittencourt. Dans *Sua Excelencia : a presidente da República no ano 2500* paru en 1929, roman utopique sur un pays gouverné par les femmes, l'auteure exalte l'importance d'une éducation commune pour garçons et filles, instrument fondamental pour bâtir une société plus juste et moderne :

> A co-educação é necessária […]. As crianças de ambos os sexos devem brincar juntas. É preciso acabar de vez com as velharias de outrora [...]. "Menina não brinca com menino" é uma frase morta. Devem brincar juntos com a mesma liberdade.[...] Amanhã essa menina vai estudar entre homens, vai trabalhar entre homens. [...] A mulher, dado os novos rumos da sociedade moderna, não pode mais levar vida sedentária. Precisa mover-se, tornar-se ágil, ligeira, dinâmica. (Bittencourt, 1996 : 184)

Au-delà des organisations féminines et féministes, l'importance de garantir aux femmes la possibilité de s'instruire et de se spécialiser est reconnue par de larges secteurs de la société civile. Même une publication modérée comme la *Revista Feminina*, qui se proposait comme une lecture « sã e moral » (Lima, 2007: 225) dans le respect des rôles traditionnels, promeut en 1920 une campagne pour l'égalité de l'éducation.

---

[151] Par rapport à l'aube du mouvement représentée par l'action des pionnières, Nísia Floresta en premier lieu, et une deuxième vague à la fin du XIXe siècle (Duarte, 2003)

[152] Federação Internacional Feminina.

À une époque où la modernité et le progrès sont élevés au rang de mythes nationaux, l'ignorance et le manque de préparation de la population deviennent une priorité du discours politique et social. Dans cette perspective, il est nécessaire d'éduquer les femmes, les mères, car c'est dans leurs mains que repose la formation des générations futures. Comme on l'affirme dans un article paru sur le *Boletim de Ariel* de 1936, « o que foi a educação da mulher até hoje é a história dolorosa de uma longa escravidão, sob várias formas, de que apenas agora ela começa a se emancipar [...] » (Venâncio Filho F., 1936 : 71). Les sources citées montrent que, dès le début du XXe siècle, l'instruction devient un instrument privilégié de la lutte politique. Comme le font les féministes, d'autres groupes politiques, les socialistes et les anarchistes en premier lieu, élaborent une pédagogie pour l'éducation des enfants. Dans certains cas, ces préceptes parviennent à être mis en pratique par la création d'écoles (Louro, 2000 page 443).

Une fois gagnée la bataille pour le suffrage, les énergies des mouvements féminins et féministes se concentrent sur le droit à l'instruction, notamment l'accès aux cursus supérieurs. La possibilité de se spécialiser et de poursuivre les études au delà de l'École Normale qui formait les professeures destinées à l'école primaire, est le seul moyen d'accéder à un plus grand nombre de professions, jusqu'alors apanage exclusif des hommes. L'instruction et le travail sont ainsi deux éléments indissociables dans les revendications de toutes celles et tous ceux qui s'opposent à la rigidité des normes définissant les nombreux devoirs et les rares droits féminins.

L'instruction possible : de L'École Normale à l'Université

Jusqu'au début de la décennie de 1930, l'École Normale représentait l'une des rares possibilités pour une jeune femme de s'instruire et d'accéder à une profession. Sur le plan symbolique, l'École signifiait le passage de l'invisibilité à la visibilité, la réalisation de quelque chose au delà des services domestiques, apanage exclusif de la féminité (Almeida, Boschetti, 2012 : 231).

Les premières Écoles normales apparaissent au Brésil vers 1830, avec pour finalité de former des enseignants capables de répondre à l'augmentation souhaitée de la demande scolaire. A côté des écoles publiques, ils en existaient d'autres, privées. Comme le soulignent plusieurs auteurs, les classes des Écoles normales se féminisent rapidement (Louro, 2000 : 443 et Blay ; Lang, 2004 : 19). Malgré les résistances initiales, le rôle pédagogique des femmes est plus facilement accepté car, sur le plan symbolique, se répand l'idée qu'enseigner n'est qu'un prolongement de la vocation maternelle. Professeur d'école primaire commence ainsi à être perçu comme une profession féminine. Si l'éducation des enfants est considérée comme un acte inné pour une femme, à l'enseignement sont parallèlement associées des attitudes et des caractéristiques typiquement féminines comme la patience, le dévouement et la bonhomie. Former les enfants devient ainsi une mission dont la portée spirituelle est exaltée. Représenter l'enseignement comme une activité naturellement féminine et, au-delà, comme la réalisation la plus pure de la vocation maternelle, signifie non seulement le charger de lourdes significations morales, mais sert aussi à réduire sa valeur en tant que profession. Alors que l'enseignement représente *de facto* l'accès d'un grand nombre de femmes au marché du travail, la rapide féminisation de la profession sert à éviter que les professeures entrent en concurrence directe avec les hommes, mettant ainsi en danger la bi-catégorisation sociale. Grâce à ce glissement symbolique, enseigner devient une activité acceptable pour une femme, alors que la société continue de représenter généralement de façon négative celles qui travaillent en dehors de la maison. Sur le plan de la rétribution, la féminisation de l'enseignement a aussi des conséquences importantes. La stricte

ségrégation sexuelle en vigueur dans les instituts – classes séparées et enseignants du même sexe que les élèves –, ainsi que la différenciation des matières, se traduisent en un écart salarial significatif. Bien que la loi prévoie la parité de la rétribution entre enseignants et enseignantes, les femmes gagnaient en pratique bien moins puisque seules les matières spécialisées enseignées aux garçons, et donc par des hommes, ouvraient le droit à des bonus dans la fiche de paie. De plus, alors que pour les professeurs, il était plus facile de faire carrière à l'intérieur de l'institution scolaire et d'occuper des positions de responsabilité, les femmes restaient confinées dans les classes (Louro, 2000 : 442). Si les femmes gagnent moins que leurs homologues masculins et ont en général un salaire très modeste, elles peuvent donc difficilement se rendre indépendantes, ne risquant pas de remettre en cause le fait que seuls les hommes étaient traditionnellement des soutiens de famille.

Au début du XXe siècle, le travail féminin, et l'enseignement au premier rang, est perçu comme une activité transitoire à abandonner le jour du mariage : « as normalistas nem sempre seriam professoras, mas o curso era, de qualquer modo, valorizado. Isso fazia com que, para muitas, ele fosse percebido como um curso de espera marido » (Falci, 2000: 456). Pour les jeunes femmes en âge de se marier, l'école représentait ainsi une façon de se cultiver et de travailler sans mettre en danger ni leur féminité ni leur respectabilité. Une fois mariées, de nombreuses enseignantes abandonnent la carrière, perçue comme incompatible avec les activités domestiques et familiales. Pour les femmes célibataires ou veuves, seul le travail en dehors de la maison pouvait être considéré comme une option de vie possible. Et même, parfois, souhaitable. La représentation de l'enseignement comme une façon de réaliser la vocation féminine à prendre soin des enfants permettait de transformer la *solteirona* en une mère spirituelle dévouée. Devenue une sorte de sœur laïque, elle perdait le danger moral potentiel que socialement incarnait toute femme sans homme. De la même manière, les orphelines sans dot, ainsi que les jeunes filles d'origine modeste, entraient à l'École Normale par nécessité : « As jovens normalistas, muitas delas atraídas para o magistério por necessidade, outras por ambicionarem ir além dos tradicionais espaços sociais e intelectuais, seriam também cercadas por restrições e cuidados para que sua profissionalização não se chocasse com sua feminilidade » (Louro, 2000 : 446). Par ailleurs, dans les premières décennies du XXe siècle, la conscience de la fonction sociale de l'école amène les institutions à réglementer et encadrer selon des règles plus rigides l'accès à l'enseignement et la professionnalisation des futurs enseignants (Almeida ; Boschetti, 2012 : 232).

Dans le discours sur la représentation du féminin au début du XXe siècle, l'École Normale, avec son statut et ses règlements, représente un objet d'étude particulièrement intéressant. L'institution, longtemps la seule possibilité pour une femme de s'instruire et se construire une carrière, devient un espace presque exclusivement féminin, avec de rares étudiants et professeurs de sexe masculin. Cette féminisation progressive transforme ainsi les Écoles en un espace important d'élaboration et d'application des normes de genre. Dans la structure scolaire, le comportement des normaliennes - qu'elles soient élèves ou professeures -, ainsi que les programmes et les matières d'études, répondent à des règles pensées pour former et éduquer les femmes. L'ensemble de ces préceptes montre un exemple précis du mode d'intervention des institutions pour fixer les identités de genre selon une idéologie politique et sociale précise. Véritable laboratoire de la féminité, l'École Normale marque d'une part la conquête progressive de l'instruction et du travail par les femmes, au delà de l'espace clos de la maison, et de l'autre, la contre-offensive des institutions qui opèrent pour encadrer les rôles de genre. Les programmes, les règlements de conduite des élèves et des professeures, tout, jusqu'au code vestimentaire, représente une tentative de limiter la portée émancipatoire de l'École et d'affirmer une vision traditionnelle de l'identité.

Comme le souligne Louro, élèves et professeures font l'objet d'un processus normatif complexe :

> Seus currículos, suas normas, os uniformes, o prédio, os corredores, os quadros, as mestras e mestres, tudo faz desse um espaço destinado a transformar meninas / mulheres em professoras.
> [...] Como modelos das estudantes, as mestras deveriam também se trajar de modo discreto e severo, manter maneiras recatadas e silenciar sobre sua vida pessoal. Ensinava-se um modo adequado de se portar e comportar, de falar, de escrever, de argumentar. Aprendiam-se os gestos e olhares modestos e decentes, as formas apropriadas de caminhar e sentar. Todo um investimento político era realizado sobre os corpos das estudantes e mestras. Através de múltiplos dispositivos e práticas ia-se criando um jeito de professora. (Louro, 2000 : 448-451)

La *normalista*, élève ou professeure de l'École Normale devient ainsi une figure particulièrement représentative des possibilités d'instruction et de travail des jeunes femmes brésiliennes. Une figure dont la littérature s'empare rapidement, comme les montrent les nombreux personnages d'élèves ou de professeures de l'École Normale qui apparaissent dès la fin du XIXe siècle[153].

Si, comme les sources le prouvent, les mentalités peinent à évoluer et l'accès des femmes à l'instruction supérieure est encore très réduit, au cours de la décennie 1930 de nouvelles possibilité d'études s'ouvrent. L'admission des femmes au collège Pedro II de Rio de Janeiro, 90 ans après sa fondation, est fêtée par les féministes comme une victoire du mouvement. Dans l'histoire de l'accès des femmes à l'instruction supérieure au Brésil, la création de l'Université de São Paulo (USP) symbolise une autre étape significative. Sa création en 1934 répond à la nécessité, exprimée par des décrets du gouvernement provisoire de Vargas, de former de nouvelles élites professionnelles pour offrir une continuité au processus de modernisation initié par le gouvernement (Blay ; Lang, 2004 : 44). A l'époque, comme le souligne Candido, malgré le fait qu'elles soient l'apanage exclusif des classes privilégiées, de nouvelles universités concourent à élargir les groupes d'élite, atténuant le pouvoir des hiérarchies traditionnelles. Sur le plan scientifique et critique, certaines de ces nouvelles facultés contribuent à « uma relativa radicalização das atitudes e concepções, devido à difusão das ciências sociais e humanas, que levaram o espírito crítico a domínios onde reinavam a tradição e o dogmatismo » (Candido, 2000: 184). Donnant priorité à l'enseignement et à l'investigation dans les sciences humaines, l'organisation de la nouvelle université se distingue du modèle des facultés dites *professionalizantes* et introduit de nouveaux paradigmes dans la recherche, grâce à la présence de nombreux professeurs étrangers.

C'est dans ce contexte qu'en 1936 un décret de l'État de São Paulo ouvre les cours de la Faculté de philosophie, sciences et lettres aux enseignants des écoles primaires publiques, en raison du nombre insuffisant de professeurs formés pour l'enseignement secondaire, que l'État veut généraliser. Le décret prévoyait aussi le maintien du salaire plein pendant la période de formation. Bien que la finalité principale de cette politique fût de former des professeurs qualifiés pour les institutions publiques, elle favorisa *de facto* les femmes, majoritaires dans le corps enseignant du primaire. Il s'agit d'une réalité nouvelle dans une époque où la présence féminine dans les universités était pratiquement nulle. Un contexte dans lequel « entrar para a Universidade constituía um largo passo em direção à ruptura dos valores tradicionais » comme déclare Gilda de Mello e Sousa, l'une des premières diplômées de la Faculté de philosophie (Mello e Souza *apud* Blay ; Lang, 2004 : 61). Les chiffres montrent que l'afflux de femmes à l'université est très significatif et, malgré les sanctions sociales et morales, nombreuses sont celles qui réclament une spécialisation et rêvent d'une autre profession au-delà de celle de *normalista*.

[153] Au cours du dernier chapitre de cette étude, est analysée la représentation de cette figure dans la fiction féminine des années trente.

Ainsi, les premières diplômées de l'Université de São Paulo, malgré leur nombre réduit, représentent avec leur parcours les nouveaux espaces matériels et symboliques qui s'ouvrent aux femmes dans la décennie 1930.

Le travail possible

> Fortemente estimulado pela provas de capacidade feminina, [...] o principio de igualdade jurídica dos sexos foi abrindo caminho rápido e vitorioso e se acha hoje consagrado nas constituições de quase todas as nações cultas da terra. O anacronismo que apresenta a legislação civil em face do direito publico moderno, a respeito da mulher, esta a exigir uma reforma radical que a harmonize com os princípios consagrados nos países americanos e condizentes com a dignidade da mulher (Lutz, 1933: 7)

Par ces mots, Bertha Lutz revendiquait la pleine application du principe de l'égalité entre les sexes dans la juridiction brésilienne. En montrant l'exemple des États-Unis, qui à l'époque étaient souvent cités comme un modèle de modernité et de liberté, y compris en matière de droits des femmes, elle demande l'abandon d'un cadre juridique qui subordonne la femme à l'homme, dans la sphère privée comme dans la sphère publique. Comme l'instruction, le droit au travail représente une priorité pour le mouvement féministe.

Dès les années 1920, on assiste au Brésil à une ouverture progressive du marché du travail pour les femmes, résultante d'une combinaison de facteurs : la scolarisation croissante, la progressive conquête de l'espace public après la Première Guerre mondiale, notamment en Europe et en Amérique du Nord, et la généralisation des revendications du mouvement féministe. A tous ces facteurs conjoncturels s'ajoutent aussi les nouvelles professions créées dans une phase de modernisation et d'industrialisation. Considérées comme une prolongation idéale des activités domestiques, certaines professions connaissent une connotation genrée presque univoque. Professeure, téléphoniste, infirmière, ouvrière dans les industries textiles ou alimentaires, secrétaire et dactylographe sont toutes des carrières considérées comme féminines, acceptables pour une femme. Il convient de rappeler qu'à l'époque existent encore nombreuses restrictions juridiques et morales qui limitent l'accès au travail. En 1930, le code civil que Bertha Lutz jugeait discriminatoire envers les femmes, subordonnait le droit au travail des femmes mariées à la permission de leur époux. Mais au delà de la législation, ce sont les mœurs et les mentalités qui représentent les entraves les plus fortes à la généralisation du travail féminin. Même si les femmes commencent progressivement à travailler hors de la maison, l'idée demeure que leur premier devoir, leur mission principale, est celle d'être des mères et des épouses attentives, parfaites « donas de casa ».

Le dévouement à la vie familiale est un élément symbolique particulièrement significatif car il est considéré à l'époque comme indissociable de l'âme féminine, sans aucune distinction de classe, de race ou de scolarisation. Cette représentation transversale, qui touche toutes les femmes indépendamment de leur statut, rend simplement inacceptable et impensable qu'une mère ou une épouse puisse sacrifier le temps réservé à ses proches pour une carrière. Le travail, quand il est nécessaire à la survie économique, doit donc être compatible avec la véritable mission d'une femme. Un impératif moral qui pèse lourdement sur la conquête de nouvelles possibilités professionnelles. D'un point de vue matériel, cette subordination de l'activité féminine se traduit par un important écart salarial entre les sexes.

Les femmes mariées des classes plus aisées, pour lesquelles le travail est considéré comme inutile ou même dangereux, restent quant à elles très souvent dans une condition de totale dépendance économique de leur conjoint. Alors que, dans les maisons les plus riches, commencent à apparaître des appareils électroménagers et que le personnel de service devient moins nombreux, alors que la société

se veut moderne, ces femmes continuent de vivre dans un horizon très limité, dont la littérature de *autoria feminina* de l'époque dresse une représentation précise.

Les années 1930 : normes et réformes

Pendant les premières années de l'*Estado Novo*, de nombreuses réformes interviennent pour réglementer le secteur du travail. De nombreux articles de la Constitution de 1934 sont voués à la protection des sujets traditionnellement considérés comme les plus faibles, à commencer par les femmes et les enfants. Dans la tentative de construire son image de père des travailleurs, Vargas adopte des mesures qui réforment profondément le travail, comme par exemple le salaire minimum, la prévoyance sociale et l'assistance médicale. De même, il centralise et place sous son contrôle direct les organisations syndicales, autorisant seulement celles qui sont reconnues par l'État (Skidmore, 2000 : 62). En 1941, la *Justiça do Trabalho* est inaugurée et le régime introduit le principe de l'égalité salariale – au moins sur le plan théorique – ainsi que l'interdiction de licencier une femme enceinte[154].

Alors qu'avec l'introduction de plus grandes garanties et protections, l'*Estado Novo* semble vouloir encourager les femmes à travailler en dehors de la maison, une analyse plus approfondie de la politique sociale du régime révèle la volonté de conserver les rôles traditionnels. Certes les femmes qui travaillent bénéficient de plus larges droits, toutefois elles continuent à être encouragées à rester à la maison. Comme l'instruction, le travail féminin est perçu à ce moment comme un danger potentiel pour l'ordre et la survie de la société et de la nation. Le Décret de protection de la famille promulgué en 1941 est un exemple précis de l'ingérence de l'État dans la vie privée. Le texte, qui instaure entre autres mesures des aides financières pour encourager les mariages et la natalité, évoque une stricte division des rôles sexuels et des responsabilités dans le mariage qui réduit l'espace féminin à la demeure familiale. Alors que, dès l'école, les garçons doivent se préparer à occuper la place que la société leur réserve – le travail, la politique, la défense de la nation -, les jeunes filles doivent au contraire suivre une formation adaptée à leur mission future, comme le souligne l'article 13 du décret :

> O Estado educará ou fará educar a infância e a juventude para a família. Devem ser os homens educados de modo a que se tornem plenamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes da administração da casa (art. 13). (Schwartzman, 2000).

L'équation est simple : le travail féminin représente un obstacle à la croissance démographique du pays, et donc un vrai danger pour le futur de la nation. Sans mentionner les sanctions morales que risque une femme mariée ou célibataire qui sort de l'espace clos de la maison pour aller travailler. Alors que le régime adopte un système de normes qui, réformant le travail dans son ensemble, contribue donc à donner des droits et des protections aux travailleuses, le discours *estadonovista* construit une femme idéale dont la mission se réalise entre les murs de la demeure familiale. Le Décret de protection de la famille, déjà cité, est un exemple éloquent de cette politique. Le texte, qui règle l'accès aux carrières de la fonction publique, non seulement donne priorité absolue aux hommes mariés avec enfants, au détriment des célibataires ou des mariés sans enfants, mais il décourage ouvertement le travail féminin.

[154] Pour plus de détails sur les normes visant à réglementer le travail, consulter le dossier présent sur le site de la Fondation Getúlio Vargas, disponible en ligne à l'adresse : http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/Constituicao1934/ParticipacaoFeminina

Comme le texte l'affirme, l'État veut adopter des mesures pour restreindre progressivement l'accès des femmes à certains emplois du secteur public et privé. Seuls les postes qui conviennent à la « nature féminine », et dans les strictes limites des normes de la vie familiale, sont admissibles pour une travailleuse (Schwartzman, 2000). Comme il le fait pour l'instruction, le projet politique de l'*Estado Novo* crée un ensemble de normes qui visent à encadrer le travail féminin, contribuant ainsi à refermer ultérieurement les possibilités professionnelles ouvertes. De plus, l'incompatibilité entre le mariage et la maternité et la carrière féminine représente une construction particulièrement persistante, ancrée dans la société bien avant l'instauration du régime. Celle mise en œuvre par le régime, ne représente donc qu'une réélaboration du « culto da domesticidade » (Louro, 2000: 447) qui se construit tout au long du XIXe siècle et attache l'identité féminine à l'espace et aux activités domestiques et familiales. Dans la mentalité de l'époque, cette incompatibilité avait aussi d'autres motivations d'ordre symbolique et moral. L'homme était considéré le seul à devoir subvenir aux besoins de sa famille. Le salaire d'une femme mariée qui n'était pas obligée de travailler à cause de sa condition économique, représentait donc un défi à l'ordre patriarcal et une dangereuse source d'autonomie.

Pendant la décennie 1930, les restrictions d'ordre politique, social et moral qui pèsent sur le travail des femmes se heurtent non seulement aux exigences du marché, mais aussi aux revendications des mouvements féministes. Alors que de nouvelles possibilités d'emploi se créent, le droit et la tutelle du travail représente une priorité pour les organisations féminines de différentes matrices idéologiques. Dès le début du siècle, les militantes anarchistes avaient fait du travail une revendication centrale de leur action. Elles dénonçaient les conditions des ouvrières, - « o transporte deficiente, horas de trabalho excessivas, baixa remuneração, assédio sexual, higiene deficiente no local de trabalho e falta de garantia legais » [155] - souvent encore plus précaires que celles des ouvriers. Une fois la bataille suffragiste gagnée, la revendication de meilleures conditions et de plus amples possibilités professionnelles se généralise, devenant une priorité aussi pour des organisations non traditionnellement engagées dans la cause travailliste et prolétaire comme l'étaient les anarchistes. Comme l'instruction, le travail devient maintenant une question de genre plus que de classe, liée à une plus ample révision de l'identité et du rôle des femmes dans la société. Travailler, comme voter et étudier, signifie avoir les mêmes droits que les hommes. Avoir une profession, gagner de l'argent représente un moyen de se libérer de l'éternel assujettissement à l'homme, comme l'affirmait en 1924 Ercília Nogueira Cobra dans l'introduction à *Virgindade inútil* : « [...] Os países leaders da civilização, condoídos da sorte miserável da mulher, começam a quebrar as algemas que lhe acorrentam os pulsos e cada vez mais lhe deixam as mãos livres para o trabalho, única fonte de felicidade na vida » (Cobra *apud* Quinlan; Sharpe, 1996 : 44). En 1933, quand Bertha Lutz et Maria Lacerda de Moura fondent la *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino*, le droit au travail est l'un des premiers points du programme.

Le statut incertain des travailleuses

Malgré la création de nouveaux emplois et les campagnes des mouvements féministes qui contribuent à faire évoluer les mentalités, pendant la décennie 1930 subsistent de nombreuses limitations d'ordre juridique, social et moral au travail féminin. Au-delà des stéréotypes négatifs qui touchent les femmes qui travaillent dans leur ensemble, - une mère qui abandonne ses enfants et néglige ses devoirs d'épouse – les assignations de genre se combinent à celle de l'appartenance sociale pour créer différentes représentations de la travailleuse.

[155] Citations du journal anarchiste *A Terra Livre* du 17/02/1906 et du 22/01/1907, *apud* Blay ; Lang, 2004 : 30.

A partir de l'analyse des mutations sociales et culturelles entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe, Rachel Sohiet reconnaît dans l'association systématique entre espace public et danger pour la femme une tentative de rappel à l'ordre face à l'évolution des mœurs. Si la rue est représentée comme un lieu de tentation, de perdition, la maison familiale est décrite comme un royaume, un paradis pour celle qui est la reine et l'ange du foyer. Cette géographie du féminin, qui répond à la bi-catégorisation sexuelle qui régit la société, condamne les femmes des classes moins aisées, pour lesquelles souvent la rue reste un espace de survie économique, à un statut incertain. Celles qui vivent de petits commerces, ou se déplacent en raison de leur activité, sont souvent accusées de vagabondage, de conduite morale douteuse. La police les contrôle, les éloigne des boulevards du centre-ville dans la tentative de les cantonner aux quartiers périphériques. Margareth Rago reconnaît dans le phénomène l'imbrication du travail féminin et de la question de la moralité, sociale avant même qu'individuelle. Le travail est toujours perçu comme une menace à l'honneur féminin. (Rago, 2009 : 585)

Si la tendance à cantonner les femmes dans des professions considérées féminines reste inchangée tout au long du XXe siècle (Löwy, 2006 : 180)[156], pendant les premières décennies certaines modifications se produisent dans les assignations de genres associées aux catégories professionnelles. Comme les sources citées précédemment le prouvent, l'un des secteurs qui se féminise le plus rapidement est l'enseignement primaire. Au contraire, à cette époque, le nombre de femmes employées dans le secteur industriel baisse de façon significative, malgré le fait qu'au Brésil l'inclusion des femmes et des enfants dans l'industrie ait commencé au XIXe siècle (Blay ; Lang, 2004 : 16). Les données statistiques montrent qu'entre la fin du XIXe siècle et les années 1950, le pourcentage des travailleuses dans les usines se réduit drastiquement[157]. A mesure que le processus d'industrialisation se consolide, les femmes sont exclues des usines de plus en plus spécialisées et mécanisées, pour être reléguées à des emplois typiquement féminins. Elles travaillaient notamment dans l'industrie textile et la confection, où la mécanisation était encore réduite. Dans les grandes villes brésilienne de l'époque, ce sont notamment les femmes issues de l'immigration européenne qui sont employées dans les usines, comme l'illustrent les personnages des ouvrières dans le textile de « l'italianinha » et de « Rosinha lituana » imaginées par Patrícia Galvão dans *Parque Industrial* (Galvão, 2006 : 17).

Il convient de rappeler que, dans un pays encore largement agricole comme le Brésil, ce sont les femmes qui habitent dans les villes en pleine expansion qui sont touchées par ces phénomènes. A la fin de la décennie 1930, plus de la moitié de la population économiquement active travaille encore dans l'agriculture, un secteur où la division sexuelle du travail est bien moins accentuée, les femmes cultivant la terre comme les hommes et les enfants (Falci, 2009 : 249).

Les femmes des classes populaires urbaines, en raison de leur condition de femmes qui travaillent aussi en dehors de la maison, sont souvent décrites comme ayant une liberté supérieure aux bourgeoises et aristocrates reléguées à l'espace clos et contrôlé de la demeure familiale. Ce *topos*, ancré dans la vision romantique qui exalte la spontanéité et la liberté du peuple par rapport aux conventions sociales rigides qui dominent dans les élites, contribue cependant à fausser les réelles conditions de vie et de travail des femmes les plus pauvres. Et, au delà, cette vision déforme sensiblement la représentation que la société contemporaine donnait des travailleuses. Comme le souligne Margareth Rago, bien que, dans les classes subalternes, le nombre de femmes ayant une profession soit important,

[156] Bien que l'étude de Löwy décrive le contexte français et anglais, les emplois considérés féminins - enseignante, serveuse, vendeuse, infirmière, aide-soignante, couturière, opératrice téléphonique, dactylographe ou encore ouvrière dans le textile – sont substantiellement les mêmes au Brésil. Ce fait, au delà de conforter l'utilisation de la citation dans un contexte non européen comme celui du Brésil, démontre que la féminisation de certaines professions a une connotation transversale, qui va donc bien au-delà du contexte socio-économique d'un pays.

[157] De 76% du total des travailleurs en 1870, les femmes ne représentent plus que 23% en 1950 (Rago, 2009 : 582)

elles continuent cependant d'être lourdement stigmatisées (Rago, 2009 : 583). Les sources montrent que le travail est encore à cette époque considéré comme antithétique à l'idéal féminin tel qu'il est conçu à l'époque. Alors que la fonction d'une femme est inscrite dans son corps et que la maternité représente un impératif biologique, les assignations de genre interviennent indépendamment de celles de classe dans la stigmatisation de la femme qui travaille.Travailler signifie défier l'ordre naturel des choses avant même que l'ordre social, c'est un acte contre-nature bien plus que contre la société. Dans cette perspective, cantonner les femmes dans des emplois « féminins », attribuer de strictes connotations de genres aux professions représente donc une tentative de compromis entre le maintien du statu quo et le processus d'industrialisation et de modernisation du pays. Sur le plan matériel, quand une profession qui ne l'était pas auparavant devient féminine, sa rétribution baisse significativement. L'enseignement est l'exemple le plus éloquent de la perte de valeur économique d'un métier qui devient un « métier de femme ».

Au début du XXe siècle, quand la nécessité obligeait une femme de classe moyenne à travailler en dehors de la maison, elle accomplissait généralement des activités traditionnellement liées au ménage. Elle pouvait broder, cuisiner des pâtisseries pour les vendre, se consacrer à toute autre activité domestique ou enseigner le piano[158]. Toutes ces activités non seulement étaient très mal rétribuées, mais étaient aussi considérées très négativement par la société, qui jugeait que seul l'homme devait parvenir aux besoins de la famille : « era voz comun que a mulher não precisava, e não deveria, ganhar dinheiro » (Falci, 20009 : 249). Dans les romans du début du siècle, on retrouve encore souvent le personnage d'une voisine ou d'une cousine lointaine déchue, obligée à vendre des gâteaux ou de coudre pour gagner de l'argent. Des activités qu'elle entreprend sans que les personnes de son entourage et de son milieu le sachent, sous peine de devenir infréquentable, une paria. Son péché ? Travailler.

Dans ce contexte, les revendications égalitaires des mouvements féminins commencent à faire évoluer les mentalités et à présenter le travail comme un instrument d'émancipation et d'autodétermination. En 1906 déjà, l'écrivaine Júlia Lopes de Almeida exaltait le stoïcisme des femmes brésiliennes obligées de travailler :

> Se uma mulher brasileira, (se há exceções? há-as de certo!) cai de uma posição ornamental em outra humilde, é de rosto descoberto que ela procura trabalho então vai ser costureira, mestra, tipógrafa, telegrafista, aia, qualquer coisa, conforme a educação recebida, ou o ambiente em que vive...
> Nessas ações, não há simplicidade, - há estoicismo e uma compreensão perfeita da vida moderna: que é a guerra das competências. A brasileira vive ociosa; é uma frase injusta e que anda a correr mundo, infelizmente sem protesto. Porque? » (Almeida, J.L., 1906 : 35-36)

Comme la citation le montre, même si les professions acceptables pour une femmes honnête ne sont pas très nombreuses, la possibilité de travailler est une nouveauté introduite par l'évolution des mœurs et des mentalités. Si une femme peut donc travailler en gardant sa dignité et affronter cette épreuve la tête haute, c'est grâce à la *vida moderna*. Pour que le travail devienne un désir et soit associé à la réalisation et à l'indépendance personnelles, le chemin est encore long. Mais la lecture des romans de *autoria feminina* montre que c'est justement au cours de la décennie 1930 que ce glissement symbolique va se produire. Travailler commence à devenir un synonyme d'émancipation, une véritable aspiration.

[158] Comme le soulignent Blay et Lang, ces typologies de travail informel étaient encore les plus répandues pour une femme. Sans compter que plus de 90% des services domestiques étaient assurés par des femmes. (Blay ; Lang, 2004 : 16).

L'impossible conciliation entre maternité et travail

Dans les années 1930, le travail, l'instruction et le vote représentent des questions centrales dans la redéfinition de l'identité féminine. Dans les débats de l'époque, le thème du travail féminin est indissociable de celui de la maternité. L'image du danger pour la femme qui travaille en dehors de la maison et abandonne ainsi son rôle de mère et d'ange du foyer est toujours très présente, évoquée par des économistes, des médecins, des hommes politiques. Alors qu'être femme signifie avant tout autre chose être mère, on se demande si en travaillant : « as mulheres deixariam de ser mulheres ? » (Rago, 2009: 585).

Alors que la politique *estadonovista* prétend sacrifier toute activité censée entraver la mission maternelle féminine, d'autres voix s'interrogent sur les changements produits par le marché et par le progrès, à la recherche d'un possible compromis. Comment concilier la fonction fondamentale féminine avec une activité professionnelle ? Dans un article paru sur la revue catholique *A Ordem*, Lucia Miguel Pereira cherche à analyser les possibles conséquences sur la maternité de l'entrée massive des femmes dans le marché du travail.

> A sua grande função [da mulher] foi e sempre será a transmissão da vida, missão alta entre todas, mas fatalidade biológica que a obriga a restringir sua atividade. A ser apenas mãe – e isso é muito – durante a gestação e a primeira infância dos filhos. A sua libertação econômica não estará intimamente ligada à libertação da maternidade, vindo desta e a agravando? Não será um erro, já não só no plano moral, mas também social, permitir-lhe fugir ao seu mais sagrado dever quando mais rígidas as fazem as exigências da sociedade? Sem dúvida, é uma utopia querer voltar aos velhos moldes, não o devemos, nem o podemos tentar; [...] As condições da existência não são as mesmas dos nossos avós. Mas o caminho adotado será o verdadeiro? Estarão as novas gerações femininas sendo condicionadas a uma sociedade cada vez mais exigente? (Pereira, 1933: 433)

Les mots de Lucia Miguel Pereira témoignent des significations d'ordre politique, spirituel et social qui sont associées à la maternité, considérée « la plus haute mission et le devoir le plus sacré » d'une femme. Impossible de dissocier l'identité féminine de la fonction reproductive. La série de questions rhétoriques sert ainsi pour introduire une critique de la vie moderne, sans que le retour au passé ne soit cependant jamais considéré envisageable. Un changement profond est en acte, mais Lucia Miguel Pereira n'a pas de solutions, à peine des questions sans réponse. Il s'agit d'une impasse qui se retrouve souvent dans les textes écrits par des femmes. La lecture de la production fictionnelle féminine de l'époque montre que la difficile, sinon impossible, conciliation de l'envie de travailler avec la maternité est une question centrale, qui hante les pages des romans. Des ouvrières de Pagu aux bourgeoises de Lucia Miguel Pereira, des *empregadas* de Lúcia Benedetti jusqu'aux femmes indépendantes de Rachel de Queiroz, les personnages expérimentent sur leurs corps la difficile médiation entre la recherche d'indépendance et l'impératif social, politique et religieux - avant même que biologique - de la maternité.

En 1947, dans un article paru sur le quotidien *Correio da Manhã*, Lucia Miguel Pereira revient sur le thème de la « vie moderne » et ses conséquences sur les femmes. Par rapport au texte cité précédemment, le contexte politique et économique est différent : la période de l'*Estado Novo* est désormais achevée, la fin de la Deuxième Guerre annonce l'émergence de nouveaux paradigmes idéologiques et marque le triomphe du modèle nord-américain. Le prétexte de l'écriture de l'article "Só para mulheres" (Pereira, 1947 : 1-3) est fourni par la lecture du reportage d'une journaliste américaine[159]

[159] Il s'agit de Della D. Cyrus et le reportage est publié dans *The Atlantic Monthly*.

sur les conditions de vie de ses compatriotes. Alors qu'au Brésil les États-Unis sont toujours considérés comme un exemple de modernité, l'enquête montre un autre visage du pays. Les femmes américaines sont décrites comme des productrices de névroses car elles travaillent un nombre d'heures hebdomadaires qui serait jugé illégal pour n'importe quel salarié. En plus de leur emploi, une fois rentrées à la maison, elles assurent les tâches ménagères, la préparation des repas et s'occupent des enfants. L'article décrit avec précision ce qu'on appelle aujourd'hui la double journée de travail et qui n'a pas encore perdu sa connotation genrée. Après avoir décrit la journée d'une bourgeoise américaine avec une spécialisation universitaire et un bon emploi, Lucia Miguel Pereira, se demande : « Que adiantou a essa pobre de Cristo ser graduada em filosofia por uma universidade ? ». Le travail en dehors de la maison ne vient que s'ajouter à toutes les tâches quotidiennes, à commencer par la garde et l'éducation des enfants, transformant sa vie en un enfer sur terre. Et la conclusion résonne comme un avertissement pour les jeunes brésiliennes anxieuses de travailler et de s'émanciper : « É esta a condição das mulheres na livre América. E será a que nos espera se tudo continuar aqui da maneira por que vai ». (Pereira, 1947 : 3). Comme les mots de Lucia Miguel Pereria, en 1947 la question du rôle et de l'identité féminine n'a pas cessé d'être d'actualité et la recherche d'une conciliation entre maternité et travail, entre tradition et maternité, n'est pas encore résolue.

Travailler et étudier deviennent les éléments centraux de l'évolution de l'identité féminine au début du XXe siècle. Dans cette perspective, les écrivaines de 1930 et leurs romans sont un objet d'étude doublement significatif. D'un côté, elles représentent la première génération de femmes qui commencent à se professionnaliser dans le champ littéraire. Ecrivaines, journalistes, auteures de livres pour l'enfance, de pièces, traductrices ou encore critiques littéraires, elles réussissent - au moins partiellement - à vivre de leur travail intellectuel. Écrire est un métier et non plus seulement un hobby ou un moyen d'exprimer ses sentiments. De l'autre côté, en créant des personnages féminins qui recherchent dans l'étude et le travail un instrument d'affirmation et d'indépendance, ces écrivaines témoignent du questionnement des rôles sociaux traditionnels. Si, comme l'affirme Rago, dans le discours historique « lidamos muito mais com a construção masculina da identidade das mulheres trabalhadoras do que com sua própria percepção de sua condição social, sexual e individual » (Rago, 2009 : 579), la prose de *autoria feminina* raconte à la première personne, avec une perception inédite, cette conquête de nouveaux espaces.

3.3 Lectures pour les femmes

Quel genre de lecture ?

> Laisser une femme libre de lire les livres que la nature de son esprit la porte à choisir ? Mais c'est introduire l'étincelle dans une sainte-barbe ; c'est pire que cela : c'est apprendre à votre femme à se passer de vous, à vivre dans un monde imaginaire, dans un paradis. Car que lisent les femmes ? Des ouvrages passionnés, les *Confessions* de Jean-Jacques, des romans, et toutes ces compositions qui agissent le plus puissamment sur leur sensibilité. Elles n'aiment ni la raison ni les fruits mûrs. Or, avez-vous jamais songé aux phénomènes produits par ces poétiques lectures ? (Balzac *apud* Larcher, 1994 : 439)

Comme l'affirmait Balzac, lire peut être une activité bien dangereuse pour une femme laissée libre de choisir ses lectures à son gré. Sa sensibilité excessive et son imagination trop vive la rendent facilement influençable par les romans, ces ouvrages passionnés qui sont ses lectures de prédilection. Le potentiel subversif ou corrupteur de la lecture a toujours été reconnu et les livres ont été constamment mis à l'index, brûlés et détruits selon les différentes interdictions politiques, religieuses et morales en vigueur. Dans son étude des représentations de la « femme au livre », Cerquiglini montre que l'objet-livre a une fonction symbolique puissante : « le livre fonctionne en effet comme emblème de ce qu'est la femme ou de ce qu'elle doit ou veut être » (Cerquiglini, 2007 : 29). Ainsi, si le psautier ou le livres d'heures sont l'emblème de la fille vertueuse, le roman est celui d'une femme encline à la rêverie, excessivement sensible. Depuis le Moyen Âge, l'acte solitaire de lire de la fiction est considéré dangereux car il inciterait aux pensées immorales et pousserait fatalement à l'amour.

Si on observe l'histoire des lectures interdites sous le prisme du genre, si on analyse donc ce qu'une femme ne pouvait pas lire à un certain moment historique et dans un certain contexte, il est possible de reconstruire « en négatif » les différentes conceptions du féminin qui y sont associées. Dans le Brésil des années 1930, alors qu'un ensemble d'éléments concourent à faire évoluer le statut des femmes, lecture et écriture se revêtent d'assignations genrées complexes. Lire signifie s'instruire, apprendre des préceptes religieux, s'approprier des modèles traditionnels mais aussi transgresser, politiser et rêver. Et cela de façon très différente pour une femme ou pour un homme. Toutes ces considérations permettent de comprendre de quelle manière les institutions politiques et culturelles utilisent la lecture pour façonner l'identité individuelle et collective, et quelles stratégies seront adoptées par écrivains, journalistes et militants pour contredire ces normes. Au-delà, comme le souligne Chartier, la tension entre les lectures obligatoires et les lectures interdites suggère une analyse ultérieure. L'étude des pratiques de lecture :

> permite ver como os mesmos gêneros e os mesmo textos são investidos de significações diferentes por seus leitores e leitoras. [...] Se, pelo menos nas representações normativas, a diferença dos sexos deve regular a diversidade das competências culturais, a circulação dos gêneros impressos baralha a rigidez de tais distinções e torna pensáveis partilhas inéditas (Chartier, 2003 : 23[160]).

La presse, analysée dans une double perspective de genre – littéraire et identitaire –, se révèle particulièrement utile pour approfondir le discours sur le contexte socioculturel dans lequel évoluent les

[160] La citation de Chartier est en langue portugaise car, tirée de l'introduction à *Álbum de leitura. Memórias de vida, histórias de leitoras* de Lilian de Lacerda, est publiée directement en portugais.

écrivaines du corpus. Mais aussi, sert surtout à faire émerger le lien étroit entre pratiques de lectures et pratiques d'écriture. Qu'est-ce que définit une lecture féminine en 1930 ? Quelle fonction revêt la presse féminine dans la redéfinition des identités de genre ?

Au Brésil, au cours des dernières années, les pratiques de lecture ont fait l'objet de nombreux colloques, groupes de recherches et études qui ont produit une importante bibliographie sur le thème[161]. De même, il existe de nombreuses publications sur la presse brésilienne féminine, notamment au cours du XIXe siècle. La finalité de cette étude n'étant pas l'analyse des situations de lecture des femmes ni de la presse, ce sous-chapitre vise à interroger plutôt les normes et les représentations produites par l'ensemble des textes - livres, périodiques et journaux - de ce que les femmes peuvent ou ne peuvent pas lire. L'étude de la presse se montre dans cette perspective particulièrement intéressante car, dès leur première diffusion, les périodiques féminins deviennent un espace de discussion sur l'identité féminine et revêtent la fonction de véhicule pour les écrits des femmes.

Comme l'étude de Lacerda sur les pratiques de lecture des écrivaines le révèle, les revues et les périodiques représentaient au début du XXe siècle un instrument d'apprentissage littéraire très important. (Lacerda, 2003 : 23). Dans les zones rurales, dans les fazendas par exemple, les périodiques arrivaient avec une fréquence bien plus grande que les livres, dont la circulation était plus lente et le coût bien plus élevé. A cette époque, c'est donc souvent grâce aux revues que les lecteurs brésiliens découvrent les grands classiques de la littérature, nationale comme internationale. Il convient de rappeler que la lecture était fréquemment pratiquée à voix haute et représentait un moment de socialisation, en raison aussi du nombre encore important d'analphabètes. Dans ses souvenirs d'enfance dans le São Paulo des années 1920, Zélia Gattai transmet une image de ce que la lecture représentait pour les femmes de sa famille et du voisinage :

> À tarde, não havendo outros compromissos, Dona Angelina reunia em sua casa algumas vizinhas interessadas em romances de folhetim. Aproveitavam a ocasião para fazer tricô e crochê, enquanto ouviam a leitura dos fascículos novos. Encarregadas da leitura, as filhas mais velhas de dona Angelina sabiam como ninguém dar ênfase às frases no momento preciso. Quatro fascículos eram comprados por semana e as duas jovens se revezavam: dois para cada uma (Gattai, 2002 : 191)

Il s'agit là, clairement, d'une activité féminine. Ce sont les femmes qui lisent et écoutent, ce sont des lectures féminines, ces feuilletons pleins d'amours et de drames que le père de Zélia Gattai déteste. La lecture masculine par excellence est au contraire celle du quotidien, qui pouvait être éventuellement reçue aussi par les femmes alors que le père ou le mari lisait à voix haute pour la famille.

À l'époque, subsistent encore des réticences à la lecture féminine, voire des résistances qui pouvaient être particulièrement fortes dans certains milieux. C'est toujours Zélia Gattai qui raconte le « regime de quase escravidão » et l'analphabétisme des jeunes femmes dans les quartiers populaires de São Paulo. Dans ses souvenirs, ce sont notamment les familles d'immigrés provenant du sud de l'Italie qui ne veulent pas instruire les filles pour des raisons morales : « Lugar de mulher é em casa! Filha nostra *[en italien dans le texte original]* tem que aprender a tomar conta do marido e da casa, isso sim! Nada de escola. Mulher precisa saber ler? Pra quê? Pra mandar cartas pros namorados? - perguntava e afirmava dona Antonieta, a mãe de família, ela também uma escrava » (Gattai, 2002 : 97).

Pendant la décennie 1930, le nombre d'analphabètes baisse significativement et de plus en plus de femmes reçoivent une instruction primaire. Alors que l'image de ces esclaves qui ne savent pas lire

[161] On se réfère notamment aux travaux de Marisa Lajolo, comme par exemple *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil* (1991) signé avec Regina Zilberman, ou encore *Album de Leitura* (2002) de Lilian de Lacerda.

décrite par Gattai semble devenir de moins en moins actuelle, les interdictions qui pèsent sur la lecture féminine sont encore nombreuses. Ne pouvant plus empêcher les femmes de lire, on essaye donc de diriger, si ce n'est de contrôler tout court, leurs lectures. Les institutions, l'Église et les médecins suggèrent des lectures édifiantes et instructives, utiles pour former et orienter l'excessive sensibilité féminine à l'école comme à la maison. En 1925, la revue féminine *Única* lance une enquête pour découvrir les livres considérés indispensables pour une bibliothèque féminine. Plus que la Bible, les manuels sur l'hygiène de l'enfant ou sur les techniques pour trouver un bon mari, cités en tête de la liste proposée par la rédaction, c'est le roman *Mano* de Coelho Neto qui est classé premier dans les préférences des lectrices. En tête du classement se trouve aussi le *Livro das Noivas* de Júlia Lopes de Almeida, confirmant ainsi le succès que l'écrivaine connaissait à l'époque (Paixão, 1994 : 425).

L'analyse des pratiques de lecture féminines de Lilian de Lacerda donne une image complète de ce que les Brésiliennes aimaient lire au début du XXe siècle. Ses conclusions permettent de compléter et de mieux comprendre les résultats du questionnaire de la revue *Única*. L'étude des sources de son *Álbum de leitura* montre quels sont les auteurs le plus aimés et cités à l'époque. Au delà de Victor Hugo, Ponson du Terrail, Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Tolstoï, Dostoïevski, Flaubert, Edmondo de Amicis, Lamartine, Shakespeare et Dante, figurent aussi les bestsellers publiés sous le pseudonyme M. Delly, mais aussi ceux de la Comtesse de Ségur. Parmi les brésiliens, Eça de Queiroz, Machado de Assis, José de Alencar et Júlia Lopes de Almeida sont les noms les plus fréquents. L'analyse montre aussi que les textes étrangers étaient très souvent lus en langue originale, notamment les auteurs français. Parallèlement aux livres, les revues brésiliennes ou étrangères qui publiaient par épisodes les grands classiques nationaux et internationaux revêtaient un rôle significatif dans la circulation de la littérature. L'analyse des pratiques de lecture révèle aussi que les revues étrangères connaissaient une bonne circulation. Dans ses mémoires, l'écrivaine Maria Isabel Silveira raconte par exemple que sa famille recevait de nombreux périodiques, y compris ceux destinés à un public féminin, comme la « revue féminine universelle illustrée » *Vie Heureuse*, publiée mensuellement par Hachette à partir de 1902 (Lacerda, 2003 : 271).

La presse féminine

Dans le Brésil du début du XXe siècle, les femmes lisaient – ou écoutaient lire – des romans, des feuilletons et aussi des revues, notamment des revues féminines. Ces publications représentent une source fondamentale dans l'analyse de la production littéraire féminine de l'époque. Non seulement les pages des périodiques sont un espace de discussion du statut politique, socio-économique et moral des femmes, mais ces revues représentent un véhicule privilégié de diffusion pour les écrits de *autoria feminina*. En raison de leur caractère genré par définition, les revues féminines contribuent à l'affirmation et à la professionnalisation des journalistes, chroniqueuses et écrivaines de l'époque. Le parcours de Júlia Lopes de Almeida, la femme de lettres la plus célèbre de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, représente un exemple du phénomène. Avant d'être reconnus par la critique et les institutions littéraires, ses romans sont publiés d'abord dans les périodiques, sous forme de feuilletons ou de chroniques (Eleutério, 2005 : 88). Dans les pages des revues, journalistes et écrivaines font leurs premières armes littéraires, publient chroniques et comptes rendus, signent des articles d'opinion ; un apprentissage nécessaire pour se professionnaliser en tant que femmes de lettres.

À partir de la moitié du XIXe siècle, la presse féminine commence à se diffuser au Brésil. Dès son apparition, elle est considérée comme « uma imprensa secundária, inconsistente e supérflua, pois

destinava-se ao segundo sexo » (Duarte, 2003). Outre les thèmes traditionnellement féminins comme la mode, ces revues publient de nombreux textes littéraires et des rubriques dédiées à l'art, au théâtre, à la musique. Déjà en 1820, *O Espelho Diamantino* visait un public de femmes, mais sa rédaction restait entièrement masculine, de même que celle du *Mentor das Brasileiras*, paru en 1827. Il faut attendre les années 1850 pour que le *Jornal da Senhoras* devienne le premier périodique écrit par des femmes et pour les femmes. Dès l'éditorial du premier numéro, la revue se présente comme un instrument pour le progrès et l'émancipation féminine, grâce aussi à des rubriques sur les beaux arts, la littérature, la critique, présentées à côté des pages de mode. Selon la fondatrice, l'argentine Joana Paula Manso de Noronha, alors que, dans le monde, la condition des femmes était en train d'évoluer, au Brésil il était nécessaire que les femmes et la société entière s'engagent afin de garantir le progrès moral et matériel de la nation. Le *Jornal da Senhoras*, pionnier inspiré par le *Journal des Femmes* français, représente l'un des premiers espaces de discussion et de définition du rôle de la femme, participant au processus de conscientisation qui caractérise le moment historique. Dans ces articles, presque tous rigoureusement anonymes, la question des droits, celle de l'instruction et de l'égalité sont fréquemment traitées.

Un autre titre représentatif des premières publications féminines est *O Belo Sexo*, publié à Rio de Janeiro à partir de 1862, à l'initiative de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar. Animée par un groupe de femmes de la bonne société carioca qui, au contraire des rédactrices anonymes du *Jornal da Senhoras*, signent leurs articles, la revue déclare vouloir promouvoir l'affirmation intellectuelle et l'instruction féminines comme instruments d'émancipation. Dans l'analyse de Constância Lima Duarte, ces publications pionnières représentent la « première vague », l'émergence de la première conscience féministe au Brésil. Pendant la deuxième phase, qui s'ouvre vers la fin du XIXe siècle, la connotation féministe se précise et s'organise autour de revendications politiques plus précises. Des revues comme *O sexo feminino, A mensageira*, *O Echo das Damas*, *O Domingo* et le *Jornal das damas* surgissent aux quatre coins du pays et enregistrent des tirages assez importants[162]. Dans ces revues, se retrouve l'écho des revendications des mouvements féminins et féministes : le droit au vote, à l'instruction, au travail rémunéré et à un statut juridique plus égalitaire. *A família* est l'une des publications qui permettent le mieux d'observer le rôle joué par la presse féminine dans la diffusion du discours féministe. Dans les pages de cette revue, rédactrices et journalistes revendiquent les droits, questionnent les privilèges masculins, incitent les Brésiliennes à s'instruire et à participer à la vie politique. Dans un éditorial paru en 1889, la fondatrice, Josefina Álvares de Azevedo, exhorte ses compatriotes :

> Formem grupos e associações, fundem jornais e revistas, levem de vencida os tirocínios acadêmicos, procurem as mais ilustres e felizes, com a sua influência, aviventar a campanha em bem da mulher e seus direitos, no Brasil: e assim terão as nossas virtuosas e dignas compatriotas pelejado, com o recato e moderação naturais ao seu delicado sexo, pela bela idéia "Fazer da brasileira um modelo feminino de educação e cultura espiritual, ativa, distinta e forte". (Azevedo *apud* Duarte, 2003)

Dans cet appel à s'engager dans la lutte pour les droits des femmes, la fondation de revues et de journaux est comprise comme un acte militant, visant à amplifier la campagne émancipatoire. Toutes ces publications, dont la lecture à voix haute pouvait représenter un moment de socialisation et de conscientisation, représentaient donc un espace de confrontation et de débat indirect fondamental dans le processus de réélaboration identitaire qui accompagne l'apparition de la « femme moderne ».

A côté des revues féminines, les principales publications et journaux « tout public » consacraient des rubriques pour leurs lectrices, sections dédiées à la mode, à l'actualité mondaine, mais aussi au statut

[162] Une partie de ces informations est reprise du Séminaire doctoral Rencontres brésiliennes de Nanterre tenu à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense le 7 Février 2014 par Jane Pinheiro et intitulé *La presse féminine brésilienne au XIXe siècle.*

des femmes dans la famille et la société. Dans ces *Páginas para Senhora*[163], au-delà des informations pratiques et des conseils - de beauté, santé, hygiène et éducation des enfants -, la participation de la femme dans la société est un argument omniprésent. Quand par exemple le quotidien *A Gazeta* lance sa *Página Feminina* en 1929, la rubrique devient une vraie tribune de la cause suffragiste : « Enquanto no Brasil ainda se procura resistir tenazmente à "invasão feminista", as mulheres alcançam grandes vitórias no exterior. Nem falemos nas eleitoras, que são hoje 169 milhões »[164]. (Hime, 2006 : 69) La question du « sufrágio mulheril », mais aussi celle de l'éducation, du travail, des professions dites féminines commencent à occuper un espace de plus en plus important, franchissant les limites genrées des revues féminines et occupant la presse de premier plan. La multiplication de ces rubriques montre non seulement que la question féminine est d'extrême actualité et intéresse des publications importantes, mais aussi que journalistes et éditeurs essaient de captiver un lectorat féminin qui devient de plus en plus consistant.

Des publications plus conservatrices, qui véhiculent l'image traditionnelle d'ange du foyer-épouse et mère, jusqu'aux revues plus ouvertement engagées dans la cause féministe, la presse destinée à un public féminin connaît une diffusion très importante entre la deuxième moitié du XIXe et le début du XXe siècle. Comme les sources analysées au début de ce chapitre le montrent, le questionnement du statut féminin se concentre principalement sur le thème du vote et de l'instruction. Alors que, malgré la diffusion des cabinets de lecture, la circulation des livres est encore limitée, notamment dans les zones rurales, la presse sert à informer, à divertir mais aussi à éduquer et se cultiver. Participant directement de l'élan réformateur qui caractérise le débat sur l'instruction à l'époque, de nombreuses publications ne se limitent pas à discuter l'instruction féminine, mais se proposent elles-mêmes comme instrument éducatifs. Même une publication modérée comme la *Revista Feminina* lance, en 1920, une campagne pour l'accès à l'éducation des femmes, condamnant la soumission culturelle et économique aux maris (Maluf ; Mott, 1998 : 418). Selon les propos de la fondatrice, la revue se propose d'être un vrai support éducatif, une lecture saine et morale. La volonté est de concilier la nécessité d'une meilleure instruction avec le respect des rôles traditionnels[165] :

> Nossa revista representa um gesto abnegado de altruísmo. Criâmo-la pela necessidade premente de que se ressentia o nosso meio de uma leitura sã e moral e que, ao lado da parte recreativa e literária, colaborasse eficaz e diretamente na educação doméstica e na orientação do espírito feminino. Não tivemos, não temos e não teremos nenhuma pretensão descabida; nosso esforço é modesto e humilde; não pretende [...] reformar; o que pretende é apenas colaborar, na medida de suas forças, para a educação feminina » (Virgilina de Souza Salles *apud* Lima, 2007 : 225).

Les pages de la presse « pour femmes » représentent une source fondamentale pour comprendre de quelle manière évolue l'identité féminine à l'époque. Des chroniques aux annonces publicitaires, des rubriques de conseils domestiques à la correspondance des lectrices, des feuilletons aux pages culturelles, ces publications racontent l'inscription progressive du sujet féminin dans l'espace public. Des femmes qui lisent et parfois écrivent, qui veulent voter, qui réclament une instruction et, dans certains cas, un travail. Comme les mentalités, les corps changent aussi et les pages de la presse sont un point d'observation formidable pour accompagner cette évolution. Dans les publicités et les

[163] Il s'agit du titre de la rubrique féminine de la revue *O Novo Mundo*, imprimé aux États-Unis entre 1870 et 1879, mais qui est utilisé ici pour indiquer les sections féminines.
[164] L'article *Eleitoras*, dont la citation est reprise de l'article de Hime, apparaît dans la *Página Feminina* de *A Gazeta* du 20 avril 1929 (p. 7).
[165] Les titres des rubriques fixes - *Moda*, *Menu do meu Marido*, *Trabalhos Femininos* ou encore *Como enfeitar minha casa* - sont très éloquents quant au rôle des femmes dans la société.

modèles de mode qui abondent dans les revues féminines, on voit disparaître le corset, les robes lourdes et longues, les coiffures imposantes. La taille de guêpe et la maigreur sont maintenant le résultat d'une hygiène de vie rigoureuse et de la pratique de la gymnastique, du tennis, de la natation. L'hygiène et la santé du corps féminin deviennent une obsession.

La décennie 1920 marque l'apparition d'un nouveau modèle féminin, la « mulher moderna, magra, ágil, agressiva e independente, comparada à melindrosa, à *suffragette* ou às atrizes norte-americanas » (Rago, 2009 : 586). Une créature nouvelle et étrange dont la presse s'empare pour en critiquer violemment la morale libre et les vêtements réduits ou l'exalter comme citoyenne du futur. Une créature qui va continuer à faire parler d'elle longuement : en 1936, il est possible de trouver des articles aux titres éloquents - "A mulher domina o mundo"[166] ! - où sont loués les progrès dans le sport, la course, l'aviation mais aussi dans la science et les finances de cette femme incontestablement moderne.

La revue *Única*, fondée à Rio de Janeiro en 1925, est un exemple de la manière dont la presse féminine participe au débat autour du rôle féminin, entre la « femme moderne » et des conceptions plus traditionnelles. Comme l'affirme la directrice, « *Única* é uma revista exclusivamente feminina, só admitindo a colaboração desse sexo ». Les thèmes traités - « Literatura, Arte, Elegância e Sociologia » - sont annoncés dans le sous-titre (Paixão, 1994 : 425) et parmi ses collaboratrices assidues figurent les intellectuelles, les poètes et les écrivaines les plus connues et célébrées de l'époque. Au delà de Chrysantème, qui signe souvent les chroniques qui ouvrent la publication, Albertina Berta, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Cecília Meireles, Gilka Machado, Júlia Lopes de Almeida, Rosalina Coelho Lisboa et Maria Eugenia Celso signent fréquemment des articles, des poèmes ou des contes. Alors que la bataille suffragiste bat son plein et s'apprête à être gagnée, des publications comme *Única* montrent que, au-delà des thématiques communes pour une revue féminine comme le vote et l'instruction, se manifestent d'autres exigences. Des pages du périodique émerge clairement la volonté de promouvoir l'affirmation des femmes dans le champ artistique et littéraire et de donner visibilité et reconnaissance à une production encore invisible et largement dévalorisée.

La décennie 1930

Dans le volume *Mulheres e Livro*s, Adalzira Bittencourt, organisatrice de la "1eira exposição do livro feminino Brasileiro"(1943), trace une cartographie des principales revues et journaux dirigés par des femmes. De Maceió, où Antonieta Duarte dirige *Sorrisos* et *Jornal Feminino*, à Florianópolis où est publié *Pétalas*, de Piracicaba, où Bittencourt elle-même dirige *Miosotis* jusqu'à Cuiabá, lieu de publication de *Violeta*, le panorama est très diversifié. Les pages du catalogue montrent que, pendant les années trente et quarante, il est possible de retrouver des rédactions féminines sur tout le territoire brésilien. Bien que la presse pour un public féminin soit désormais connue dans tout le pays et qu'elle ait intégré les habitudes de lecture des femmes brésiliennes, à cette époque cependant son rôle est bien moins incisif sur le plan politique qu'auparavant. Après l'obtention du droit de vote, une fois l'élan suffragiste épuisé, les mouvements féminins peinent à se réorganiser et à trouver une revendication fédératrice, capable d'intéresser et d'engager l'opinion publique. La radicalisation et la polarisation idéologique qui caractérisent le discours politique de l'époque contribuent aussi à estomper les enthousiasmes pour la cause féminine. De plus, après son implantation, l'*Estado Novo* censure les publications considérées dangereuses et diffuse un idéal féminin conservateur, limitant *de facto* la liberté des journalistes et des

[166] L'article est publié à la p.13 du numéro d'octobre 1936 de la revue *Vamos Ler*.

rédactrices. En 1930, de nombreuses écrivaines et intellectuelles à la posture engagée critiquent les revues féminines traditionnelles, considérées comme futiles, expression d'une vision bourgeoise et conservatrice de l'émancipation féminine désormais dépassée. Selon Patricia Galvão, les luttes qui doivent rassembler les militantes sont autres : « Qualquer militante compreende e estuda questões de economia com a mesma facilidade com que uma burguesinha folheia um número idiota de *Femina*. » (Galvão, 1997 : 107).

Même si la presse féminine devient moins incisive dans le débat politique et perd le caractère pionnier qu'elle avait entre la deuxième moitié du XIXe et les deux premières décennies du XXe, elle ne cesse pas pour autant de représenter un espace de discussion et d'élaboration des identités féminines contemporaines. De plus, donnant visibilité à la production intellectuelle et artistique des femmes, elle représente une source dans l'analyse de la littérature écrite par les femmes dans la décennie. *Walkyrias* est de ce point de vue une revue intéressante qui illustre bien l'imbrication entre militantisme et pratique littéraire pendant les années trente. Cette publication mérite une analyse plus approfondie. À la rédaction et dans les pages de *Walkyrias*, qui se propose comme véhicule des revendications féministes et de la production contemporaine, se croisent militantes, journalistes et écrivaines parmi les plus importantes de l'époque, faisant de la publication un objet idéal pour l'analyse de leur posture politique et littéraire. La revue mensuelle, est fondée en août 1934 par Jenny Pimentel de Borba - auteure de contes, de romans, de chroniques définies « claro e fino espírito de mulher de letras » par Humberto de Campos (Campos *apud* Melo, 1954 : 100)- qui la dirigera pendant plus de vingt ans.

Le premier numéro, vendu au prix de 1$500, présente sur sa couverture, l'image d'une guerrière à cheval signée Santa Rosa, l'illustrateur le plus représentatif des années trente[167]. Avec une rédaction toute féminine, regroupant les noms d'activistes et intellectuelles de premier plan, la publication s'adresse à un public féminin urbain et cultivé. Le débat autour des droits des femmes, droit de vote, droit au divorce à l'époque encore interdit, représente l'objet principal de discussion. 1934, l'année de fondation de la revue, marque une importante victoire du mouvement suffragiste : l'Assemblée Constituante avait finalement octroyé aux femmes le droit de vote, après une mobilisation de plus de quinze ans du mouvement féministe et une vaste campagne dans laquelle s'était distinguée l'action de la *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino*. Le premier numéro de *Walkyrias* est donc pensé comme une célébration des victoires du mouvement. Sur la deuxième page, apparaît une grande photo des militantes de la *Federação* d'où se détachent les figures de la fondatrice Bertha Lutz et des écrivaines Maria Eugenia Celso et Maria Luiza Bittencourt. A côté de l'image figurent un poème de Gilka Machado et le texte du *Manifesto*, signé par Lutz, qui fête la femme brésilienne qui « alcança hoje o seu triumfo integral com a inclusão das suas reivindicações de igualdade e justiça na nova Magna Carta do Brasil » (Lutz, 1934 : 12). Dans le même numéro, à la page 40, un article de l'écrivaine Chrysantème critiquant le dynamisme peu féminin des femmes modernes, indifférentes à la maternité et à l'éducation des enfants, montre la pluralité des visions proposées par la revue.

Malgré le nombre important d'articles consacrés à la bataille féministe, comme celui de Bertha Lutz publié dans le second numéro sur le droit à l'instruction féminine, il ne s'agit pas d'une revue exclusivement militante. D'autres thèmes tels que la littérature, l'art et la musique, ainsi que la santé et la mode, y sont traités par des personnalités intellectuelles influentes. La publicité est aussi très présente, allant des produits pour l'hygiène et la beauté aux médicaments et aux maisons de mode. Entre un poème et un feuilleton, on discute de tout, de l'influence du cinéma sur les costumes contemporains à l'art de décorer la table.

[167] Voir Annexe 4, image 4.22.

Dans l'éditorial du premier numéro, la directrice Jenny Pimentel de Borba précise la pluralité idéologique et thématique dont s'inspire la revue qui prétend devenir un espace de discussion féminin - écrit par des femmes pour les femmes - des thèmes différents inhérents à sa condition au moment où la femme brésilienne devient finalement citoyenne et obtient le droit d'élire et d'être élue. Jenny Pimentel rassure les lectrices en affirmant que la revue ne se prêtera pas à "cavalgadas e campanhas contra o homem" et, au-delà de l'engagement féministe, déclare la finalité de valoriser l'activité et la créativité féminine dans tous les domaines. En 1934, par exemple, la rédaction de *Walkyrias* promeut une campagne pour l'entrée des femmes dans la plus exclusive et masculine des institutions littéraires du pays, l'Académie Brésilienne de Lettres. Exprimant la pluralité des discours féministes dans les intentions de ses fondatrices, *Walkyrias* doit être un espace de discussion du statut féminin au sens le plus large du terme. Dans la vision émancipatrice des rédactrices, l'art, et plus spécifiquement la littérature à laquelle la revue accorde un espace important, revêt une fonction fondamentale dans le processus d'affirmation des femmes. Alors que la presse féminine et féministe, qui était très active à la fin du XIXe siècle, est devenue moins incisive, cette revue représente l'un des rares espaces féminins de débat encore significatifs. Comme le souligne Ana Arruda Callado, les années 30 sont en effet « um momento rico de idéias, publicações e escritores mas extremamente pobre em matéria de imprensa de mulheres » (Callado, 1994 : 353). Après la victoire du mouvement suffragiste, dans un moment où le mouvement féministe est confronté à une radicalisation croissante du discours politique et à l'autoritarisme du nouveau régime, *Walkyrias* devient un espace pluriel d'élaboration de l'identité des femmes. Lue aujourd'hui, la revue raconte l'affirmation progressive des femmes dans l'espace public, mais aussi les résistances des conservateurs et la persistance des préjugés. En 1935 par exemple, Elizabeth Bastos affirmait : « ainda existe o preconceito absurdo que o feminismo despe a mulher de seus predicados femininos » (Bastos, 1935 : 25), dénonçant une stigmatisation de la figure de la militante.

La lecture des pages de *Walkyrias* représente donc une source importante pour comprendre non seulement de quelle manière les revendications féministes s'insèrent dans un champ politique polarisé comme celui des années 1930, mais aussi de quelle manière la pratique littéraire participe du positionnement idéologique d'une écrivaine. Alors que la posture politique des écrivaines de l'époque est analysée dans les chapitres suivants, il paraît approprié d'anticiper ici une considération d'ordre littéraire sur les textes qui apparaissent dans les premiers numéros de *Walkyrias*. Les écrivaines qui signent les chroniques, les poèmes, les contes - de Gilka Machado à Maria Eugenia Celso, de Chrysantème à Jenny Pimentel de Borba - sont encore liées à une façon d'écrire et d'entendre la littérature plus proche de ce qui se faisait en 1920 qu'au présent. Si, sur le plan idéologique, elles prônent donc l'émancipation féminine, leurs textes ne participent pas à la rénovation de la prose en acte en 1930. Un décalage évident existe entre une conception du féminin progressiste et une prose encore classique. Il confirme le fait que l'actualité littéraire ne transite pas par les pages de *Walkyrias*. Les feuilletons et les nouvelles qui y sont publiés, souvent des traductions de l'anglais ou du français, s'inscrivent « nos moldes dos mais piegas folhetins do romantismo tardio » (Callado, 1994 : 348), comme O *Avarento* de Henri Duvernois qui apparaît dans le premier numéro. Malgré ses déclarations programmatiques, les pages de la revue restituent une image traditionnelle de la production littéraire féminine, contribuant à consolider l'idée que les femmes lisent et écrivent des sonnets, des romans bourgeois, des histoires d'amour, tout au plus des contes policiers. Au point que, pour s'affirmer et être canonisée, Rachel de Queiroz revendiquera le caractère masculin, et donc non-féminin, de son écriture.

La lecture comme apprentissage de la féminité : les manuels

Outre les revues et rubriques féminines, il existe, au début du XXe siècle, d'autres textes à la connotation genrée évidente, lectures féminines par excellence. Très lus à l'époque, ces volumes étaient considérés comme indispensables à la formation d'une jeune fille. Au-delà des conseils dispensés sur les aspects le plus variés de la vie familiale, ces volumes se proposaient d'être de véritables manuels de vie, des précis des connaissances et des qualités nécessaires pour devenir une femme à part entière. Le *Livro de Donas e Donzellas*, publié en 1906[168], se différencie des autres textes didactiques et moraux de l'époque car il est l'œuvre de la célèbre écrivaine Júlia Lopes de Almeida. Le volume est un excellent exemple d'ouvrage pensé pour un public féminin : outre quelques contes et chroniques, la plupart des textes sont de petits essais sur les thèmes les plus divers. Des considérations sur la façon correcte de s'habiller, jusqu'à l'illustration des traditions de la fête de Noël au Brésil, de la cuisine à l'art de bien vieillir (sic), en passant par la dénonciation véhémente de la brutalité masculine envers les femmes. L'hétérogénéité des thèmes abordés fait du volume une vraie « bible » pour la femme brésilienne, dont la spécificité est discutée par Júlia Lopes de Almeida grâce à une comparaison avec la condition féminine en Europe et aux États Unis. L'écrivaine avait déjà publié en 1896 un autre manuel pour femmes, le *Livro das Noivas* qui réunissait des prescriptions pour la vie familiale et le bonheur domestique, livre considéré comme indispensable dans la bibliothèque d'une jeune femme cultivée. Les lectrices des deux ouvrages de Júlia Lopes de Almenida apprendraient que, dans la hiérarchie du privé, c'est l'homme « égoïste et autoritaire » qui dicte les règles alors que la mission féminine est celle de les respecter et de veiller à rendre l'époux heureux. L'organisation de la maison, des repas, de toutes les autres activités domestiques, ainsi que l'éducation des enfants en bas âge, sont une responsabilité exclusivement féminine, alors que les hommes doivent travailler pour pourvoir à l'entretien de la famille. En raison de sa définition rigide des rôles sociaux qu'il présente, Eleutério définit *Livro das Noivas* un « libelo à submissão da mulher » (Eleutério, 2005 : 84).

Plus d'un siècle après leur publication, ces ouvrages de Júlia Lopes de Almeida se révèlent une source utile, non seulement pour une histoire de la lecture et de l'éducation féminines, mais aussi pour une étude de la représentation et de l'autoreprésentation des femmes. Ils illustrent les différents aspects de la vie quotidienne des Brésiliennes au début du XXe siècle, mais racontent aussi, d'un point de vue féminin, les tensions subjacentes à l'évolution des coutumes. Dans le *Livro de Donas e Donzellas*, l'auteure commente la mode contemporaine des intellectuelles qui s'habillent comme les hommes :

> É uma esquisitice muito comum entre senhoras intelectuais, envergarem paletó, colete e colarinho de homem, ao apresentarem-se em público, procurando confundir-se, no aspecto físico, com os homens, como se lhes não bastassem as aproximações igualitárias do espírito. Esse desdém da mulher pela mulher faz pensar que: ou as doutoras julgam, como os homens, que a mentalidade da mulher é inferior, e que, sendo elas exceção da grande regra, pertencem mais ao sexo forte, do que do nosso, fragílimo; ou que isso revela apenas pretensão de despretensão. Seja o que for, nem a moral nem a estética ganham nada com isso. (Almeida, 1906 : 23).

À un moment où les revendications des mouvements féminins dénoncent la subordination des femmes et réclament la pleine citoyenneté par le vote, Júlia Lopes de Almeida observe donc l'apparition de ces intellectuelles qui se masculinisent pour s'affirmer. Il paraît intéressant de souligner que l'auteure est la seule femme qui parvint à être reconnue par la très masculine République des lettres de la fin du XIXe. Par rapport donc aux *doutoras* du début du XXe siècle habillées en homme, Júlia Lopes de

[168] Paru aux éditions Francisco Alves, il était illustré par Jeanne Mahieu.

Almeida, qui à l'époque est âgée de 44 ans, représente une autre génération et une autre posture intellectuelle. Même si elle ne partage pas les attitudes des intellectuelles contemporaines et malgré une vision plutôt conservatrice des rôles sexuels, dans ses *Livros,* Júlia Lopes de Almeida ne cesse de condamner la brutalité masculine envers les femmes. Elle dénonce notamment « a antipatia do homem pela mulher intelectual, que ele agride e ridiculariza » et loue la volonté de la femme brésilienne contemporaine qui, malgré les résistances et les critiques, « procura enriquecer a sua inteligência freqüentando cursos que lhe ilustrem o espírito e lhe proporcionem um escudo para a vida, tão sujeita a mutabilidades » (Almeida, 1906 : 23).

Lectures encore très diffusées pendant les décennies 1920 et 1930, les manuels - et notamment ceux de Júlia Lopes de Almeida qui connaissent un immense succès auprès du public -, montrent de quelle manière la lecture participe à la construction de la féminité, dans une tension constante entre tradition et modernité. Comme l'atteste le *Livro de Donas e Donzellas*, dès le début du XXe siècle, alors que l'idéal féminin de l'ange du foyer est encore dominant, des changements significatifs commencent à s'insinuer dans l'ordre traditionnel.

Lire et écrire

Comme la littérature, les journaux et les manuels de savoir-vivre de la décennie 1930 contribuent à produire « une définition inédite de La Femme » (Dorlin, 2005 : 145). Comme les romans de *autoria feminina*, la presse féminine représente donc une source importante dans l'analyse du métadiscours.

Quand *A Mensageira* est lancée en 1897, selon la volonté de la directrice Prisciliana Duarte de Almeida, la revue a pour finalité de « estabelecer entre as brasileiras uma simpatia espiritual, pela comunhão das mesmas idéias, levando-lhes de quinze em quinze dias, ao remansoso lar, algum pensamento novo – sonho de poeta ou fruto de observação acurada » (Almeida *apud* Ruffato, 2004 : 13). Et cette pensée nouvelle que *A Mensageira* veut transmettre est souvent une pensée féminine, car dans ses pages apparaissent un grand nombre de textes, des essais comme des feuilletons, écrits par des femmes[169].

Dès la deuxième moitié du XIXe siècle, les revues féminines jouent un rôle significatif dans le processus de légitimation de l'écriture féminine. Précédemment confinée dans le privé, à l'espace clos et restreint des journaux intimes, des sonnets d'amour et de la correspondance, c'est grâce aussi à la diffusion de publications féminines – pour les femmes mais aussi par les femmes - que cette écriture commence à devenir visible et à gagner une résonance dans l'espace public. De plus, les revues offrent une première mais fondamentale forme de professionnalisation pour les femmes qui y collaborent. Le journalisme devient une possibilité, un apprentissage nécessaire pour de nombreuses écrivaines qui font leurs preuves dans les rédactions de petits et grands journaux avant de sauter le pas et d'écrire un roman. Comme le souligne Linhares, le parcours de Júlia Lopes de Almeida illustre parfaitement « a importância do jornalismo na formação do romancista » (Linhares, 1987 : 350). Grâce à la presse féminine, les écrivaines commencent à se légitimer, à être reconnues en tant qu'intellectuelles, à voir leurs écrits publiés dans de « vrais » journaux, dans des revues importantes.

Pendant les décennies 1920 et 1930, le journalisme commence à représenter ainsi un instrument d'émancipation pour celles qui veulent vivre de leur écriture, mission presque impossible pour une

[169] Parmi les collaboratrices habituelles de *A Mensageira* figurent par exemple Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália de Campos, Francisca Júlia et Josephina Alvares de Azevedo.

femme car le mécénat de l'État est encore l'apanage exclusif des intellectuels de sexe masculin. Toutes les principales écrivaines de l'époque, de Rachel de Queiroz à Lucia Miguel Pereira, de Lúcia Benedetti à la fondatrice de *Walkyrias* Jenny Pimentel de Borba, font leur apprentissage dans la presse. Grâce au journalisme elles pourront envisager l'écriture non comme un hobby ou une passion, mais comme un vrai métier. Et, dans certains cas, elles arriveront à être reconnues en tant qu'écrivaines.

Quatrième Chapitre. La parole publique : littérature et politique

4.1 Féminismes et engagement politique

« Corria o ano de 2.500.
O feminismo vencera em toda a linha.
A presidência da República dos Estados Unidos do Brasil,
estava confiada a uma mulher »
(Bittencourt, 1996 : 160)

Comme l'analyse du chapitre précédent le montre, le début du XXe siècle est une période historique où le statut politique, social et économique des femmes brésiliennes change profondément. Malgré les nombreuses résistances d'ordre moral et politique, l'instruction et le travail contribuent *de facto* à créer de nouveaux espaces dans la géographie du féminin, non plus restreinte à la maison. Comme les sources analysées précédemment l'illustrent, cette conquête progressive de la dimension publique advient également au niveau symbolique, par une affirmation de la voix féminine. Les femmes commencent à manifester pour leurs droits, animant des programmes radio et des réunions publiques. Elles écrivent, non plus seulement des sonnets d'amour et des lettres, mais des romans, des contes, des essais, des articles, souvent publiés dans des revues féminines qu'elles ont elles-mêmes fondées. Parfois, plus rarement, leurs œuvres parviennent à être publiées par des éditeurs et des journaux de premier plan. Mais que disent-elles, de quelle manière s'articule la nouvelle voix publique des femmes ? Les thèmes plus traditionnels – la mode, l'hygiène et la santé, l'éducation des enfants, l'administration et l'économie domestique, les recettes de cuisine – continuent d'occuper largement les pages de la presse et des rubriques féminines. Mais, dès la deuxième moitié du XIXe siècle, quand les femmes brésiliennes s'expriment, et quand on parle d'elles aussi, la question des droits et de la citoyenneté est omniprésente. Dans cette phase de l'histoire du pays, l'affirmation de la voix féminine devient un acte politique qui s'accompagne souvent d'une posture militante. Les mouvements féminins et féministes jouent un rôle fondamental dans ce processus. C'est par la revendication du droit de voter, de s'instruire et de travailler que les femmes cherchent à s'imposer comme interlocutrices dans le débat politique, qu'elles apprennent à avoir une opinion et à la manifester.

Dans l'analyse du processus d'affirmation de la voix féminine, les écrivaines représentent un objet d'analyse particulièrement intéressant en raison de leur statut. Elles écrivent et sont donc des femmes qui ont une visibilité dans l'espace public. Souvent, ces auteures accomplissent leur apprentissage littéraire en tant que journalistes ou chroniqueuses, publiant leurs textes dans des journaux ou des revues. En tant que femmes, elles arrivent plus facilement à se faire une place dans une rédaction et dans les pages de la presse féminine, ou même dans une rubrique spécialisée. Défendre une cause ou militer pour les droits peut aussi représenter un motif d'écriture important, et souvent elles commencent à écrire dans l'urgence de manifester et de se manifester. D'autres fois, en tant que femmes, on leur demande de s'exprimer sur la condition féminine, sur la question du vote, du divorce et du travail, et on s'attend à ce qu'elles répondent en tant qu'écrivaines.

A cette époque, l'écriture journalistique a aussi une importante fonction de passerelle pour publier un livre - romans, essais ou poèmes - et, dans certains cas, pour accéder au cercle très sélectif des auteurs consacrés. Une fois ce parcours accompli, une fois reconnues comme écrivaines, en raison de leur statut public, on leur demande souvent de devenir des porte-voix, de donner leur opinion sur des questions dites « féminines ». Qu'elles manifestent un intérêt ou la volonté de s'exprimer sur ces thèmes ou pas, qu'elles revendiquent une spécificité féminine dans leur écriture ou pas. Dans un milieu encore largement masculin, avant d'être des écrivaines, elles sont tout d'abord des femmes et comme telles, amenées à s'exprimer.

Entre la fin du XIXe et les premières décennies du XXe, comme l'analyse de la presse l'atteste, les rares femmes qui arrivent à faire date en littérature sont souvent amenées, à l'occasion d'interviews, à expliciter leur position sur des thèmes comme le féminisme, le vote et le divorce. C'est donc en raison de cette imbrication entre pratique politique et pratique littéraire, particulièrement significative en un moment où les femmes revendiquent la pleine citoyenneté et réclament une existence politique, que s'impose une analyse du positionnement idéologique des écrivaines relativement à la question féminine. De Júlia Lopes de Almeida à Rachel de Queiroz, de Lucia Miguel Pereira à Ignez Mariz, émergent des positions différentes qui illustrent autant de tentatives de trouver une reconnaissance et de s'affirmer en tant que femmes dans le champ littéraire. De plus, l'analyse du discours politique de ces auteures est un préalable nécessaire à l'étude de leurs personnages qui donnent vie, sur le plan littéraire, à différents modèles féminins[170].

Dans ce chapitre « charnière » de notre étude qui a la fonction de préciser le contexte politico-littéraire de l'objet et son analyse, il semble important de considérer également les auteures de la génération précédente, la génération du *Romance de 30*. Certaines figures sont particulièrement significatives pour comprendre quelle est la représentation et l'autoreprésentation de ces écrivaines et quelle littérature elles avaient produite. Ces auteures, ces militantes du début du XXe siècle, ouvrent le chemin à celles qui les suivront, en littérature comme en politique. Reconstituer cette généalogie féminine signifie comprendre de quelle manière intellectuelles et écrivaines participent du discours politique.

Les pionnières

Dans une scène du roman *A Moreninha* (1844), Joaquim Manuel de Macedo décrit les ridicules velléités philosophiques de la protagoniste qui, sous l'influence des écrits de Mary Woolstonecraft, se lance dans une défense des femmes et dénonce leur subordination. Comme l'atteste ce roman, les idées libertaires et égalitaires commencent à circuler très tôt au Brésil et, pendant la décennie 1820 déjà, il est possible de trouver des exemples d'écrits et de manifestes pour la défense des droits des femmes. C'est Nísia Floresta qui fait connaître au public brésilien *Vindications for the rights of woman* (1792)[171] de Mary Woolstonecraft, ainsi que de nombreux autres textes d'auteurs étrangers sur les droits des femmes. L'importance de cette écrivaine et intellectuelle réside non seulement dans le fait qu'elle contribue à faire connaître au Brésil les idées qui circulaient alors en Europe et aux États-Unis à propos des droits des femmes, mais qu'elle analyse également la spécificité de la condition féminine au Brésil. Selon Nísia Floresta, l'origine du préjugé contre les femmes et l'idée de la supériorité masculine sont un héritage de

[170] Comme le souligne Eleutério, souvent les personnages des romans expriment les opinions politiques des auteures (Eleutério, 2005 : 238)

[171] La première traduction est de 1832, mais le livre connaît rapidement une deuxième édition en 1833 et une troisième en 1839.

la culture portugaise. Elle considère que l'absence d'instruction et les conditions de vie sont les raisons qui perpétuent les inégalités et cristallisent les rôles homme/femme, anticipant ainsi par sa pensée « a noção de gênero como uma construção sociocultural » (Duarte, 2003). Dans cette perspective, l'éducation est vue comme le seul moyen de sortir les femmes non seulement de leur éternelle subordination, mais aussi d'une existence inutile. Alors qu'elle incarne l'un des premiers exemples d'écrivaine et d'intellectuelle au Brésil, les réactions violentes et l'opposition des contemporains montrent l'impact de sa pensée dans la société de l'époque. Féministe, abolitionniste et libertaire, elle est accusée, en tant que femme qui parle de politique, d'être trop masculine et virile, montrant que le stéréotype qui associe le féminisme à la masculinité est déjà largement diffusé à la moitié du XIXe siècle[172]. Une stigmatisation de la femme politique particulièrement persistante, alors que, pendant la décennie 1920, il était encore possible de trouver dans le commerce des volumes de psychologie qui décrivaient les militantes féministes comme des névrotiques aux tendances masculines (Löwy, 2006 : 180).

Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, la mobilisation féminine représente aussi une composante importante dans le mouvement pour l'abolition de l'esclavage. Ecrivaines, journalistes et intellectuelles dénoncent les inégalités et les injustices sociales, écrivant pamphlets, articles et romans engagés. Les romans *Ursula* (1859) et *A Escrava* (1877) de Maria Firmina dos Reis, sont un exemple d'une production littéraire féminine dans laquelle la cause abolitionniste s'associe souvent aux revendications des droits des femmes[173]. A ce propos, il est possible de citer également les nombreux textes de Narcisa Amália de Campos qui utilise sa plume pour dénoncer les injustices sociales, de l'esclavage à la subordination féminine.

Mais Júlia Lopes de Almeida, est « indiscutivelmente a primeira grande escritora brasileira » (Magalhães, 1959 : 173)[174], la figure qui représente le mieux la prise de position des écrivaines de la fin du XIXe siècle dans le débat politique, notamment à propos de thèmes comme l'abolition de l'esclavage et les droits des femmes. Son premier roman, *A Família Medeiros*, publié en feuilleton dans la « Gazeta de Notícias » en 1891, est un « livro abolicionista » (Telles, 1989 : 81) qui dénonce les profondes inégalités qui subsistent dans la société brésilienne. Au-delà de la cause abolitionniste, en tant que femme ayant un statut public, Júlia Lopes de Almeida est aussi souvent amenée à exprimer ses opinions sur la condition féminine dans le pays. A l'occasion d'un entretien paru dans *O Momento Literário*, elle déplore le fait que le mouvement féministe implique encore trop peu de Brésiliennes, et ironise également sur sa participation à une revue féminine : « Acabo de receber um convite [...] para colaborar numa revista dedicada às mulheres. Descanse! Há uma seção de modas, é uma revista no gênero da *Femina...* » (Almeida *apud* Eleutério, 2005 : 83-84). Bien que ses manuels pour femmes - le *Livro das Noivas* et le *Livro de Donas e Donzellas* – véhiculent une conception traditionnelle des rôles au sein de la famille et de la société, Júlia Lopes de Almeida condamne la subordination et exprime certaines revendications de ce féminisme « bem comportado » et modéré qui se diffuse à la fin du siècle.

Il faut attendre le début du XXe pour que les différentes voix qui dénonçaient la discrimination des femmes arrivent à s'organiser et à trouver une cohésion dans la revendication du suffrage, donnant vie au mouvement homonyme (Louro, 2000 : 458). Outre la possibilité de voter, les principales

---

[172] Comme le souligne Louro dans son analyse : « os seus contemporâneos repudiavam "aquela mulher metida a homem, pregando a emancipação de seu sexo, batendo-se pela extinção da odiosa tirania masculina"» (Louro, 2000: 455).

[173] Les articles de Muniz et Macena ainsi que celui de Norma Telles cités en bibliographie sont un exemple de recherches récentes dédiées à l'analyse de la participation féminine dans la bataille abolitionniste. Pour l'importance du thème abolitionniste en littérature, voir Lobo, article cité en bibliographie.

[174] La définition est de Malgalhães mais nombreux sont les auteurs qui considèrent Júlia Lopes de Almeida comme la première grande écrivaine brésilienne, comme par exemple José Verissmo et Lucia Miguel Pereira.

revendications de la période sont liées à l'instruction, au travail et, dans certains cas, à une redéfinition des rôles au sein de la famille[175]. Au cours de la décennie 1920, les efforts des suffragistes s'intensifient et la question du vote gagne une grande visibilité dans le débat contemporain. Alors que le statut et l'identité féminine enflamment l'opinion publique, les écrivaines continuent à s'exprimer ou à être interrogées sur la question. Elles sont investies, parfois malgré elles, du rôle de porte voix et de représentantes de leur sexe dans un débat omniprésent dans la presse de l'époque.

Alors que nombre de femmes de lettres revendiquent une participation au discours politique et réclament la pleine citoyenneté, nombreuses sont aussi les voix de celles qui critiquent la véhémence des suffragistes et défendent une organisation sociale plus traditionnelle. C'est le cas par exemple de Carmen Dolores, une écrivaine assez importante de la décennie 1920. Lors d'un entretien pour le quotidien *O País*, elle déclare qu'associer la revendication égalitaire des femmes à la politique est l'erreur la plus grave du mouvement. Ainsi le féminisme se transforme en une « forma apenas grotesca de um exibicionismo sem necessidade, que fere preconceitos sem vantagem senão para a vaidade feminina ». (Dolores *apud* Eleutério, 2005 : 238).

Au-delà de Maria Eugenia Celso et Carmen Dolores, dont les mots sont cités ici à titre d'exemple de la vivacité et de l'hétérogénéité des positions, les sources de l'époque montrent que, sur un plan plus général, les écrivaines assument un rôle fondamental dans le processus d'intégration des femmes dans le champ politique. Qu'elles soient pour ou contre le vote et le divorce, qu'elles soient conservatrices ou progressistes, le simple fait d'exister en tant que sujets politiques fait évoluer les mentalités et les coutumes. Une évolution dont, souvent, elles mêmes prennent conscience : « A vida da mulher passou por grandes transformações desde a conflagração européia de 1914. A mulher foi inopinadamente jogada à luta pela existência, sem experiência sem prática [...] » affirme Adalzira Bittencourt dans le roman utopique *Sua Excelencia : a presidente da Républica no ano 2500*, publié par Schmidt en 1929. L'écrivaine dénonce l'égoïsme et l'hypocrisie des hommes qui exploitent le travail féminin quand le besoin et les lois du marché l'exigent, mais répriment ensuite une liberté considérée excessive et n'hésitent pas à critiquer ces femmes qui abandonnent la maison et leur volent le travail. C'est contre cette hypocrisie que « […] o feminismo se levanta. A mulher que trabalha não é a concorrente do homem. Ela trabalha porque precisa manter-se e às vezes sustentar toda a família. Voltem os homens para os seus lugares que porquanto as mulheres dos seus não querem se afastar. Não venham os homens dizer dogmaticamente que a mulher é o anjo do lar e por isso não tem direito ao voto, não tem direitos políticos » (Bittencourt, 1996 : 176).

C'est dans ce climat que s'achève la décennie 1920 et commence celle de 1930. Avec la victoire suffragiste en 1932, le moment est caractérisé par l'émergence de nouveaux paradigmes idéologiques dont les écrivaines continuent d'être les interprètes.

Pendant les années 1930

Alors que, au cours des années vingt, le féminisme de type bourgeois, plus *mainstream*, s'impose et parvient à gagner les faveurs d'une grande partie de la presse et de l'opinion publique, d'autres voix émergent et se définissent au sein du militantisme féminin. Ce sont notamment les socialistes, les communistes et les anarchistes qui, proposant une autre vision de l'ordre social, incarnent des positions bien plus radicales, en contraposition avec celles communément définies par l'historiographie de

[175] Comme le souligne Louro dans son analyse, il s'agit d'un féminisme de matrice bourgeoise, lié « ao interesse das mulheres brancas de classe média » (Louro, 2000 : 458).

« féministes libérales ». Selon le postulat de la lutte prolétaire, l'émancipation féminine était considérée comme secondaire par rapport au conflit entre les classes sociales. Une fois celui-ci résolu, dans une société finalement libre du capitalisme, les femmes seraient automatiquement considérées égales aux hommes (Rago, 2009 : 596-597). Ainsi, dans un système politique injuste et dominé par les oligarchies, la bataille pour la représentativité et le droit de voter est jugée inutile. Les militantes radicales proposaient une critique plus organique des rôles féminins, dénonçant le patriarcat et le rôle de l'Église dans le maintien du *statu quo*. L'une des figures les plus représentatives de ces « autres voix » du féminisme brésilien est Maria Lacerda de Moura, auteure de nombreux essais, articles et pamphlets pour la « libertação total da mulher » (Duarte, 2003). En 1931, invitée par la *Coligação Nacional pro Estado Leigo* à tenir une conférence sur les droits des femmes, elle accepte à condition de n'être pas considérée comme une représentante de cette « entidade abstrata » qu'est la Femme brésilienne, montrant pleine conscience non seulement de la complexité de la question féminine, mais aussi des profondes différences politiques au sein du mouvement féministe contemporain. Dans *Clero e Estado* (1931), Maria Lacerda de Moura se révèle une observatrice attentive du moment politique. Ses mots dénoncent le danger d'une dérive dictatoriale dans le pays : « Somos a ponte entre duas épocas. Somos o marco entre duas civilizações. O silencio, agora, é conivência. Calar agora é ser cúmplice » (Moura, 1931 : 5). Son analyse est claire, bien argumentée et étonne encore aujourd'hui par sa véhémence. Largement influencée par l'œuvre de Bakunin, elle analyse le contexte brésilien du début de la décennie 1930 en décrivant l'alliance entre l'Église et le Capital, entre *jesuitismo* et *fascismo*. Dans son texte, elle propose également une lecture intéressante des luttes contemporaines pour le suffrages féminin, se montrant préoccupée par le fait que l'obtention du droit puisse correspondre à une victoire électorale de l'Église, grâce à l'influence de personnages comme D. Sebastião Leme. Cette opinion représente un *topos* très répandu dans le débat sur le vote, au Brésil comme dans nombreux d'autres pays. Si communistes et socialistes imaginaient que les électrices voteraient en suivant les conseils du prêtre, les conservateurs regardaient au contraire avec appréhension les femmes des classes subalternes, censées donner leur voix à la gauche, suivant les ordres du mari. Ce débat montre, et l'opinion de Maria Lacerda de Moura le confirme, la persistance d'une représentation des femmes comme êtres incapables de prendre des décisions autonomes. Enfermées dans une condition proche de l'enfance, les femmes seraient ainsi incapables de voter rationnellement, facilement influencées par les hommes, qu'ils soient prêtres ou maris. Maria Lacerda de Moura reconnaît justement dans le manque d'instruction la cause de cette faiblesse de son genre : « E a mulher, eterna sacrificada, é a maior defensora da Igreja Romana e do clero. E através da ignorância feminina cuidadosamente cultivada […] o padre se apodera do homem no berço e o leva até a sepultura » (Moura, 1931: 21).

Au début de la décennie 1930, alors que les suffragistes intensifient leur campagne et s'apprêtent à voir leur revendication reconnue par le gouvernement, le statut public et privé des femmes continue d'être discuté et réélaboré au sein des organisations féministes et féminines. Le catalogue de la "Primeira exposição do livro feminino Brasileiro" organisé par Adalzira Bittencourt en 1943 est particulièrement précieux. De ses pages émerge une image détaillée de la production littéraire féminine de la première moitié du XXe siècle, montrant le nombre consistant de textes militants écrits à ce moment. Outre la richesse de la production fictionnelle, le catalogue témoigne du nombre des femmes qui publient des essais sur les arguments les plus diversifiés et se confrontent avec les thèmes polémiques du moment, tels que le divorce, l'éducation, le féminisme et la bataille suffragiste qui font l'objet de nombreux ouvrages. Au-delà des auteures classiques, comme Maria Lacerda de Moura et Adalzira Bittencourt, elle-même, il est possible de citer également des textes comme *Voto Feminino e Feminismo* de Diva Nolf Nazário, *No Congresso Feminino* de Henriqueta Galeno et encore *Evolução do*

feminismo de Mariana Coelho qui analysent tous des aspects spécifiques du mouvement, de son organisation et de son histoire (Bittencourt, 1948 : 33-34).

Outre l'instruction féminine, thème d'extrême actualité à une époque où la réforme du système scolaire est à l'ordre du jour, la presse « non-féminine » s'intéresse aussi au phénomène féministe, dans ses différentes déclinaisons. Dans un article publié par la revue littéraire *Boletim de Ariel* de janvier 1933, avant de présenter aux lecteurs brésiliens les romans de l'écrivaine uruguayenne Laura Cortinas, le journaliste commence par un long *distinguo* sur le féminisme :

> De feminista costuma chamar-se a mulher que defende os direitos da mulher. Mas, havendo aquelas que se batem pelos direitos sociais, e as que pelos direitos naturais, parece que a umas e outras caberiam diferentes designações. Muito a miúdo são diversos seus ideais, quando não são opostos. Querem umas os direitos que hoje pertencem ao homem, substituir-se a ele; outras só pretendem torcer as leis sociais de forma que fiquem de acordo com as leis naturais. [...]
> Ora, como há duas categorias na mesma classe de evolução das mulheres, caberia à classe uma denominação geral, e às categorias denominações gerais. E teríamos o seguinte quadro :
>
> MULHERISMOCampanha movida pela mulher no sentido de dilatar sua condição social, moral, política e jurídica
>
> MACHONISMO
> Campanha mulherista que tem por fim de alcançar a competição com o homem nas diferentes atividades da vida. Pelo exercício das novas atividades que freqüentemente contrariam as funções do sexo, este movimento conduz à esterilidade por hábitos masculinos.
>
> FEMINISMO
> Campanha mulherista no sentido de defender os direitos da mulher como ser complementar e não competidor do homem, como o direito inadmissível da mãe sobre o filho. [...] Esta campanha visa o cúmulo da maternidade. (Contreiras, 1933 : 93)

Outre qu'il donne un exemple du type de description par la presse de l'époque du phénomène féministe et stigmatise fortement les femmes qui contrarient leur nature pour entrer en compétition avec les hommes, l'intérêt de l'article réside dans le fait que, pour parler de littérature féminine, il parle d'abord de féminisme. La longue parenthèse sur les différents courants du mouvement sert simplement à présenter l'œuvre de l'écrivaine uruguayenne : déjà consacrée par la critique et les lecteurs, comme l'affirme Contreiras pour louer son œuvre et rassurer les lecteurs potentiels, Laura Cortinas appartient à la catégorie du « Feminismo » et pas à celle du « Machonismo », qu'il faut éviter à tout prix. Paru dans l'une des revues littéraires les plus importantes de l'époque, l'article montre bien que, afin de présenter au public brésilien les romans d'une écrivaine étrangère, le journaliste a besoin de préciser d'abord le positionnement idéologique de l'écrivaine, féministe certes, mais pas du « mauvais genre ». Dans un moment où le débat politique se radicalise et où, comme le souligne Candido, même les intellectuelles qui n'assument pas une posture idéologique manifestent une « consciência crítica identificada aos temas e atitudes radicais » (Candido, 1987 : 1969), les écrivaines sont amenées, elles aussi, à exprimer leurs opinions. Et puisqu'elles sont des femmes, on leur demande de s'exprimer sur le féminisme. Quant à la littérature, elle vient après et intéresse beaucoup moins.

L'année 1932, date importante dans le parcours égalitaire des femmes brésiliennes, marque également le début d'une phase de crise de la pensée féministe qui avait mené à la victoire suffragiste. Comme aux États Unis, où la période qui suit immédiatement l'obtention du droit de vote voit une dispersion des militantes suffragistes, au Brésil les luttes des femmes après 1932 deviennent bien moins incisives :

> The issue of suffrage had united many women around a common cause, but once women gained the right to vote, the movement suffered from conflict and lack of formal organization. The militant nature of many suffragists also caused the movement to lose momentum in mainstream society, and for many years feminists were viewed as an extremist minority (Hudock, 2005 : 235).

Dans la conjoncture politique et économique complexe que vit le Brésil à l'époque, une fois le droit de vote obtenu, les revendications féminines sont perçues comme moins urgentes et presque secondaires. La crise des institutions démocratiques, la *Revolução*, l'affirmation de l'autoritarisme de Vargas et la polarisation généralisée du discours politique cantonnent progressivement la question féminine aux marges du débat. Certes, les différentes organisations féministes continuent de revendiquer le droit à l'instruction et l'accès à un plus grand nombre de professions. Les militantes les plus actives dénoncent la subordination des femmes au sein de l'institution familiale et réclament le divorce. Mais toutes ces voix peinent à s'imposer et à trouver une résonnance dans le champ politique. Comme les sources de l'époque le montrent, la société civile et les journalistes continuent de s'intéresser à la « question féminine », mais plus comme un argument relevant des coutumes, ni comme un thème d'actualité politique. Une fois le vote conquis et le mouvement suffragiste archivé, la presse s'intéresse à l'émergence de la dite femme moderne, celle qui non seulement parle de politique, mais qui veut étudier et travailler. Les plus conservateurs en critiquent la liberté, le manque d'une morale solide et les jupes trop courtes, lui attribuant la dissolution imminente de la société. Les enthousiastes en exaltent au contraire la modernité, louant ses conquêtes dans le domaine du sport et des activités traditionnellement masculines – comme l'aviation ou la course automobile.

Le moment héroïque du mouvement suffragiste est désormais révolu et, pour les écrivaines de la décennie 1930, il est nécessaire de trouver d'autres stratégies pour faire entendre leur voix, en politique comme en littérature. Racontant son enfance dans le São Paulo des années 1920, Zélia Gattai, se souvient dans ses mémoires qu'une voisine, elle aussi fille d'immigrés italiens, avait essayé de convaincre sa mère et sa sœur aînée de participer aux réunions où : « Bertha Lutz, por essa época, conclamava as mulheres à luta pela emancipação feminina » (Gattai, 2002 : 387). L'épisode, bien qu'anodin pour l'époque, montre que pour les jeunes nées après 1910 – comme c'est le cas de Zélia Gattai, mais aussi d'écrivaines comme Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Pagu, Ignez Mariz et Lúcia Benedetti par exemple - les formes de militantisme propres au mouvement suffragiste appartiennent davantage à la génération de leurs mères et sœurs aînées qu'à la leur. Pour comprendre de quelle manière politique, écriture et féminisme s'articulent dans le discours des écrivaines et participent de leurs stratégies d'affirmation, trois figures sont analysées plus longuement au cours des prochains chapitres. Il s'agit de Rachel de Queiroz, de Lucia Miguel Pereira et des auteures qui collaborent à la revue *Walkyrias*, à commencer par la fondatrice Jenny Pimentel de Borba. Ces trois noms figurent dans la bibliographie active de cette étude, et les pages qui suivent représentent donc une anticipation de la présentation des romancières du corpus qui fait l'objet du chapitre 7. En raison de la pénurie d'infirmations et de sources – entretiens, comptes-rendus, fiche bio-bibliographiques – sur la plupart des autres auteures, il est difficile d'analyser ou même d'avancer des conjectures sur leur posture politique et idéologique. Ainsi, Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira et Jenny Pimentel de Borba, sur lesquelles il existe une documentation importante, sont utilisées ici comme exemple des différentes façons d'entendre et de représenter la « question féminine » pour une écrivaine de la décennie 1930.

Rachel de Queiroz « *antifeminista* »

Parmi les écrivaines de la décennie 1930, Rachel de Queiroz occupe une position à part. Unique femme à être considérée comme légitime représentante du dit « Romance de 30 », elle est pratiquement la seule écrivaine à ne pas être tombée dans l'oubli de l'historiographie, et dont les romans et les chroniques se lisent encore aujourd'hui. Comme la précédente analyse de la fortune critique de *O Quinze* le prouve[176], sa consécration est un cas d'étude particulièrement intéressant car il ne s'agit pas d'une reconnaissance *a posteriori* mais au contraire initiée très tôt, l'année même de la publication du roman, rapidement considéré comme l'une des œuvres majeures de la prose de la décennie. Alors que *O Quinze* est apprécié par les critiques, récompensé par des prix littéraires et par le succès auprès des lecteurs, la figure de Rachel de Queiroz revêt progressivement une dimension publique. Jeune femme qui s'affirme dans le cercle très fermé et très masculin des écrivains, elle devient rapidement un « caso notável de "exceção" » [177]. Pionnière, elle est la première représentante d'une conception inédite d'auteur femme qui, s'affirmant au long des années trente et quarante, va devenir organique au champ culturel brésilien pendant la deuxième moitié du siècle. Par son parcours intellectuel et idéologique, elle symbolise la complexité du processus d'insertion des femmes dans l'espace public. Journaliste, écrivaine et, à l'époque, militante communiste, elle témoigne aussi des différentes faces de l'engagement féminin.

En 1928, quand une Rachel de Queiroz d'à peine 18 ans commence à écrire ses premiers articles, la bataille pour le vote est d'une extrême actualité. Le débat de la Commission de Justice du Sénat connaît une grande visibilité dans la presse et les opposants au vote organisent une contre-offensive basée sur l'image de la femme mère et ange du foyer et dont l'espace d'action est limité à la maison. Quand, à la fin du cheminement législatif, la commission oppose son veto à la proposition de loi relative au vote des femmes, Rachel de Queiroz publie dans *A Jandaia* un article véhément : « As mulheres não votarão, coisa decidida, os nossos pais da pátria não consentem. […] Eis a grande injustiça do homem, o mais presunçoso, o mais ingrato, o pior pagador de todos os animais que Deus pôs no mundo » (Bezerra, 2010 : 18). Il s'agit certainement d'une opinion juvénile, due à l'ardeur d'une femme qui commence à écrire et à faire entendre sa voix, mais le souci des limites que la société impose aux femmes, la volonté et la nécessité de construire un nouvel espace de vie et de parole, deviennent un thème omniprésent dans son écriture, connotant sa production fictionnelle tout au long de sa carrière[178].

La même année, Rachel de Queiroz commence à écrire pour un quotidien de Fortaleza, *O Ceará*. L'un des premiers articles qu'elle publie dans ce journal est consacré à la défense des luttes des femmes contre les attaques des conservateurs. A la demande de l'écrivaine, paraît également dans le même journal, un texte de Maria Lacerda de Moura, l'anarchiste et féministe qui militait pour donner une visibilité aux énergies féminines dans le champ artistique et culturel, au delà du politico-social. Les premiers articles de la jeune Rachel de Queiroz apparaissent très influencés par la pensée de Moura et la question féminine est l'un des thèmes qu'elle aborde souvent. Cependant, au début de 1930, au lendemain de la sortie de *O Quinze* et de ses premiers contacts avec le parti communiste, sa position semble avoir évolué. Lors d'un entretien pour le quotidien *A Esquerda* de juin 1931, Rachel de Queiroz nie toute affiliation à la cause féministe : « Eu não vim ao Rio como representante do feminismo. Sou,

---

[176] Pour la production littéraire de Rachel de Queiroz voir le sous-chapitre 2.3

[177] Hollanda, Heloísa Buarque de, *A Roupa da Rachel – um estudo sem importância*, s.d. Article disponible à l'adresse: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=353

[178] Dans le nom de Maria Moura, protagoniste du dernier roman de Rachel de Queiroz (*O memorial de Maria Moura*) certains auteurs aiment lire un hommage à la militante Maria Lacerda de Moura. Qu'il s'agisse d'une coïncidence ou effectivement d'un hommage, il est indéniable que la question du rôle et celle de l'identité féminine dans une société dominée par les hommes sont centrales dans le roman.

aliás, adversária desta política. [...] ». Elle explique ainsi ses raisons : « Acho que o homem é superior à mulher para o exercício dos cargos públicos. Penso que a mulher deve primeiro garantir a sua independência econômica, para depois, entrar na vida política [...].» Et elle ironise sur l'idée que le droit de vote revendiqué par les féministes, puisse faire réellement évoluer la condition féminine : « O voto não tem resolvido os problemas dos homens e não resolverá também o problema das mulheres »[179].

Alors que la première phrase est qualifiée de boutade par l'intervieweur qui rappelle le ton ironique de la réponse de Rachel de Queiroz, la deuxième partie de ses propos est bien plus significative. L'écrivaine affirme que le problème des femmes réside dans le manque d'indépendance économique et d'autonomie sociale, soulignant implicitement l'insuffisance de la lecture des militantes suffragistes, convaincues que le vote puisse faire sortir les femmes de leur soumission millénaire.

Au cours de sa longue carrière, dans divers entretiens et articles, Rachel de Queiroz revient souvent sur le féminisme, confirmant son non-alignement au mouvement, comme elle l'avait déjà précédemment. Pendant l'entretien pour les *Cadernos* de l'Institut Moreira Salles, invitée à donner une opinion sur le féminisme et sur une possible association entre le mouvement et sa propre personne, Rachel de Queiroz affirme :

> Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele. Às vezes, uma feminista dava entrevista falando mal de um homem; pois eu dava um jeito de dizer que gostava do atacado só para marcar minha opinião.
> (Queiroz in *Cadernos*, 1997: 26)

Certes, le contexte brésilien de la fin des années 1990 est bien différent de celui de 1930. Ces mots, au-delà de l'aversion de l'auteur pour les féministes, montrent bien la volonté de Rachel de Queiroz de maintenir son indépendance de *franco-atiradora*, de nier son affiliation à un mouvement, idéologique ou littéraire quel qu'il puisse être. Elle revendique une trajectoire non conforme, bien décidée à échapper à toute catégorisation rigide, en bâtissant son autonomie sur des choix parfois controversés. Des choix qui souvent contribuent à lui aliéner la sympathie d'une partie de la critique, tant pour ses textes que pour sa personne. Mais cette aversion pour les féministes peut être considérée aussi comme une façon de *marcar uma opinião*, une prise de position plutôt qu'un refus profond des revendications des femmes ou l'expression d'une vision conservatrice des rôles féminins[180]. Dans un entretien plus récent, l'auteure continue à garder les distances avec le mouvement, mais le ton devient en effet bien moins net et Rachel de Queiroz tient à expliquer sa position sur le sujet :

> Nunca participei de nenhum movimento feminista. Acompanho com muito interesse todas estas transformações. Quando falo que não sou feminista, é porque sempre estive em defesa da liberdade humana, de um modo geral, sem me deter a este ou aquele grupo. [...] Não sou feminista. Nada disso. Acho que o homem e a mulher possuem naturezas distintas. Mas nunca

[179] Article non signé, "Rachel de Queiroz fala a *A Esquerda*", *A Esquerda*, Rio de Janeiro, 5 juin 1931, p. 1

[180] Heloísa Buarque de Hollanda, dans son essai "O éthos de Rachel", affirme que « a aversão ao feminismo foi certamente uma aversão adquirida » et cite à ce propos la réponse que Rachel de Queiroz avait donnée à une question directe sur l'origine de sa relation conflictuelle avec le mouvement féministe : « Rachel articula seu antifeminismo com o fato de ter-se engajado no Partido Comunista na década de 30. Segundo ela, a política para as massas pretendida pelos comunistas, em oposição ao governo, seria incompatível com os movimentos feministas então identificados com a política getulista que estaria dando um tratamento elitista, segregador e ligado a "grupelhos conservadores"[...] » (1997 : 111-112). Dans cette perspective, il serait alors possible d'affirmer que, quand Rachel était liée au Parti, les féministes étaient trop bourgeoises et libérales pour lui plaire et ensuite, quand elle se rapproche du général Castelo Branco et des positions conservatrices, le mouvement assume des revendications radicales et révolutionnaires que l'auteur ne peut plus partager.

> concordei com os excessos, principalmente os que tolhem a liberdade individual, seja do homem, da mulher, qual for [181] (Bezerra, 2010 : 19).

Lue dans le contexte politique de la décennie 1930, la revendication d'une opposition au féminisme, notamment au féminisme bourgeois et suffragiste, exprime la volonté de se différencier des contemporaines qui, nombreuses, se prononcent et écrivent essais et articles pour réclamer le droit de vote. L'approche de Rachel de Queiroz, qui reflète clairement la radicalisation du discours politique, montre qu'à ce moment-là le processus qui mène au suffrage devient un terrain de confrontation des différentes conceptions de la femme et de son rôle dans la société. Par rapport à Maria Eugenia Celso, Jenny Pimentel de Borba et aux autres écrivaines qui se déclarent féministes, Rachel de Queiroz cherche à se positionner dans le champ littéraire, à être reconnue en tant qu'écrivaine par son œuvre en signant un roman considéré par la critique comme masculin et par une posture politique radicale en choisissant de militer pour le parti communiste. En politique comme en littérature, elle nie toute association avec le féminin.

Lucia Miguel Pereira, engagement et liberté intellectuelle

Lucia Miguel Pereira est une présence majeure de la scène littéraire brésilienne des années trente et quarante, la seule avec Rachel de Queiroz à n'avoir pas complètement disparu des histoires de la littérature brésilienne, bien qu'aujourd'hui on ne souvienne que de sa production critique. L'une des rares femmes à publier régulièrement des essais littéraires dans le *Boletim de Ariel*, revue de référence pour la littérature de l'époque, elle publie également trois romans pendant la décennie 1930. Par son œuvre et son engagement, Lucia Miguel Pereira représente un cas d'étude significatif : considérée comme une « defensora da liberdade intelectual » (Rocha, 2012 : 3), elle exprime plutôt la troisième voie idéologique représentée par les idéaux catholiques, au-delà de l'opposition communistes *versus* fascistes. Comme le souligne Antonio Candido, pendant la décennie 1930, la foi catholique « […]se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética » (Candido, 1987 : 187). Cette dimension esthétique semble intéresser Lucia Miguel Pereira, alors qu'elle condamne nettement toute dérive extrémiste. Elle se distingue ainsi des intellectuels qui militent plus activement dans les rangs catholiques et finissent souvent par sympathiser avec le régime et les mouvements de droite, à l'instar de l'idéologue de l'*Integralismo* Plínio Salgado, qui professe une communion des idéaux fascistes et catholiques. Le parcours intellectuel et politique de Lucia Miguel Pereira semble incarner une réaffirmation du paradigme religieux, en opposition à la polarisation des *–ismos* qui caractérise le discours contemporain. Une tendance interprétée également par des auteurs tels que Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena et Octávio de Faria qui signent un ensemble d'œuvres très différentes, mais qui se rapprochent entre elles par la tension spirituelle qu'elles communiquent.

Pour Antonio Candido, si Lucia Miguel Pereira est une intellectuelle conservatrice, elle évite toutefois « qualquer reacionarismo ». Et il précise : « Francamente hostil aos aspectos materialistas do socialismo, é todavia simpática a certos aspectos da Rússia soviética. [...] É resolutamente antifascista e não aceita o centralismo autoritário, convencida de que no Brasil só a democracia federativa, atenta à diversidade do país, pode funcionar bem » (Candido, 2004 : 131).

[181] La citation proposée par Bezerra est tirée du volume *Presença de Rachel: conversas informais com a escritora Rachel de Queiroz* (Nery, 2002).

Dans ses textes, Lucia Miguel Pereira condamne l'assujettissement de la création à la politique et, sans jamais nier la matrice catholique de sa pensée, elle refuse de s'aligner dans un champ politique polarisé entre « o humanismo biológico dos racistas ou o humanismo mecanicista dos sovietes » (Pereira, 2005 : 32). A ce propos, elle affirme :

> Diante dessas duas monstruosidades, que são as duas pontas do dilema que nos apontam, com ares vitoriosos, os doutrinadores de última hora, teremos a coragem de dizer que podemos optar, que temos que escolher uma ou outra dessas aberrações?... Poderemos aceitar que se destrua, no homem, todo vestígio de humanidade? (Pereira, 2005 : 43).

Si Lucia Miguel Pereira ne cesse de revendiquer l'autonomie de sa posture intellectuelle, ses contemporains la considèrent souvent comme conservatrice. Dans un article à propos de *Em Surdina*, paru dans le *Boletim de Ariel* en 1934, Jorge Amado la taxe d'intellectuelle de droite, dévalorisant largement sa critique de la société bourgeoise que d'autres retrouvent dans le texte (Amado, 1934 : 97). Une lecture que Lucia Miguel Pereira refuse avec obstination, dénonçant l'automatisme et le caractère simpliste d'une telle interprétation du discours politique : « "É preciso escolher", dizem, "ninguém pode ficar neutro". Quem não for de um lado será forçosamente de outro, quer queira quer não » (Pereira, 2005 : 42).

C'est à partir de ces cordonnées idéologiques, de ce refus de s'aligner tout en proclamant son adhésion à un humanisme de matrice catholique, que Lucia Miguel Pereira construit son identité d'écrivaine sur la scène littéraire brésilienne. Pour comprendre de quelle manière elle articule son engagement et se définit par rapport au débat politique contemporain, l'analyse de sa conception du féminisme se révèle significative. L'article "O Feminismo visto por uma escritora da moderna geração brasileira", signé par José Mariz de Moraes et publié dans le quotidien *A União*, est une occasion pour Lucia Miguel Pereira de s'exprimer sur le sujet à partir de son identité d'écrivaine catholique. Dès la première question, le journaliste place en effet le débat dans une « concepção católica » : pour répondre, après avoir déclaré le danger de toute idéologie en – *ismo*, l'écrivaine affirme que, si l'ampliation des droits politiques et civils des femmes est une revendication juste et raisonnable, l'aspiration à des droits égaux aux hommes est « pura utopia ». Et elle explique :

> Para mim tenho que o feminismo é menos uma conquista de direitos civis e políticos do que de direitos sociais. É uma questão menos de leis do que de costumes. Visando aproveitar melhor as capacidades e possibilidades das mulheres dentro de sua esfera natural de ação, o feminismo é um bem. E a Igreja, perante quem homens e mulheres sempre tiveram o mesmo valor [...], terá todo o interesse em aceitar, dirigir, e até mesmo incentivar o movimento[182].

Elle porte donc une tentative de conciliation entre les positions féministes et les préceptes catholiques, à partir du respect fondamental du rôle « naturel » de la femme, c'est-à-dire la maternité. L'indépendance et l'émancipation féminines sont souhaitables à condition que cette libération advienne en respectant la « mission » maternelle :

> [...] melhor armada para a vida, não sendo mais obrigada a depender exclusivamente da família, e a ver no casamento um meio de vida – o único em certas classes – a moça deve se sentir mai segura de si, mais confiante no futuro. [...] Direitos acrescidos correspondem a deveres

[182] L'article représente l'une des coupures de journal - sans date - présente dans les cahiers de l'auteure consultables dans la bibliothèque Octavio Tarquinio de Sousa et Lucia Miguel Pereira. Considéré l'intérêt du texte et l'absence d'une référence bibliographique complète, nous le présentons en annexe de cette étude afin de pouvoir le citer. Annexe 5.3, image 5.3-1, 5.3-2, 5.3-3.

> aumentados [...] Hoje, para conciliar a sua independência pessoal e a sua missão de mãe – à qual nunca poderá fugir – terá talvez de viver para os outros – e por si. O feminismo bem compreendido não é uma evasão; é uma libertação de entraves e preconceitos anacrônicos [...].[183]

Ce qui semble intéresser Lucia Miguel Pereira, plus que les proclamations ou les revendications enflammées, c'est une évolution des conditions de vie des femmes, finalement libérées d'interdits et de préjugés anachroniques. Le rôle maternel étant une fatalité biologique à laquelle les femmes ne peuvent pas se soustraire, il est nécessaire de faire évoluer les mentalités. Ce faisant, elle montre une conscience de l'impact des normes sociales dans la création de l'identité de genre. Alors qu'elle ne se proclame pas féministe, ses articles, ses essais et aussi ses romans, où l'indépendance des femmes est un thème constant, révèlent une conception progressiste du statut féminin. Et à celles qui regrettent le « bon vieux temps » et considèrent le féminisme comme un mouvement contraire aux femmes, Lucia Miguel Pereira répond magistralement :

> Ouvi há dias duas moças se queixarem amargamente da mudança da situação das mulheres nestes últimos anos, tudo lhes parecia errado: não se conformavam com a obrigação de trabalhar, com a necessidade de sair diariamente, viajando de pé nos ônibus e nos bondes, ao lado de homens bem refestelados; o feminismo era para elas um verdadeiro antifeminismo, e a chamada igualdade dos sexos – tremei manos de Mrs Pankhurst – uma burla, que, sob a capa de ampará-las, só as viera prejudicar. Saudosas de uma época que não conheceram, e por isso mesmo poetizavam, sonhavam com a volta aos velhos hábitos, com a proteção masculina a se estender a todas as circunstâncias da vida feminina, desde a subsistência até o auxílio para andar na rua; queriam ser tratadas como criaturinhas frágeis e tímidas, a que se devem poupar fadigas e asperezas; não disseram se gostariam de corar e desfalecer à menor emoção, mas creio que não desprezariam tão evidentes sinais de feminilidade. Sem dúvida, esse quadro que imaginavam nunca existiu; as avós, que invejavam, cuja existência se lhes afigurava tão graciosa e idílica, escoando-se em cuidados entre os doces afazeres domésticos e as festas a que iam pelos braços dos maridos, foram em regra, ao contrário, cansadas e atormentadas mães de teorias de filhos. Se não trabalhavam fora de casa, se não cogitavam ganhar dinheiro para ajudar no sustento da família, é que a maternidade era para elas a mais absorvente das ocupações, a exigir completa dedicação, sacrifícios que não raro tocavam ao heroísmo. Mas, ignorando tudo isso, as minhas interlocutoras pensavam que as mulheres de outrora haviam sido privilegiadas.
>
> (Pereira, 1994 : 106)

Écrivaine, journaliste et critique littéraire, avec son engagement très personnel et son refus de se ranger dans l'une des deux factions politiques qui caractérisent le débat politique de la décennie 1930, Lucia Miguel Pereira marque, avec Rachel de Queiroz, le processus d'affirmation des femmes sur la scène littéraire brésilienne. Avec une posture très personnelle, modérée mais jamais neutre, elle défend sans grandes proclamations l'indépendance des femmes et leur autonomie au quotidien. Une autonomie qu'elle, femme qui travaille, écrit et publie, participant activement à la vie intellectuelle contemporaine, symbolise avec son vécu. Une indépendance qui se révèle aussi lors d'un entretien de 1944 dans les mots prononcés à l'égard de l'Académie Brésilienne de Lettres, à l'époque encore fermée aux femmes : « Ainda que as mulheres pudessem ser acadêmicas, está aqui uma que jamais se candidataria. Talvez seja um defeito, mas confesso-me com espírito pouco associativo. Além disso, não acredito nos grêmios literários, nessas associações que nascem para ser inteligentes. No meu entender, quarenta acadêmicos esplêndidos ainda dariam uma Academia medíocre » (Pereira *apud* Senna, 1996 : 67).

[183] Cfr. la note précédente.

Amazonas et féministes

Outre Rachel de Queiroz et Lucia Miguel Pereira, les deux personnalités intellectuelles qui intègrent le mieux le champ littéraire des années 1930 et dont la production est reconnue et valorisée par leurs contemporains, nombreuses sont les écrivaines qui participent activement au débat sur le statut social et politique des femmes. Comme l'analyse du précédent chapitre le montre, la presse - notamment les revues et les rubriques féminines -, contribue à donner au thème du suffrage une visibilité croissante, mobilisant l'opinion publique et influençant le débat législatif, en un crescendo qui culmine avec l'obtention du droit de vote en 1932.

En raison de sa vocation de revue en même temps militante et littéraire[184], l'analyse de *Walkyrias* permet de comprendre l'imbrication de la pratique politique et de l'écriture dans cette décennie. Aux yeux des lecteurs, les pages de *Walkyrias* devaient symboliser l'émergence d'une femme nouvelle et moderne, comme on l'appelait alors. Lue aujourd'hui, la revue témoigne de l'affirmation des femmes dans l'espace public, en politique comme en littérature. Sa lecture permet non seulement de comprendre l'évolution du débat autour du statut féminin, mais aussi comment les écrivaines y participent, manifestant ainsi leur insertion idéologique.

Dès le premier numéro, un texte intitulé de façon éloquente *Amazonas e Feministas* exprime les intentions des rédactrices et donne une première définition du féminisme tel que l'entend la revue. Dans l'article, signé par Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça, les collaboratrices de la revue sont comparées aux amazones Icamiabas, animées par un idéal féministe que l'auteure tient à définir : « nosso generoso e sadio feminismo de hoje, feminismo pacifista e igualitário, maternal e humano » (Mendonça, 1934 : 2). Pour illustrer l'article, une photo de la *Federação Brasileira pelo progresso feminino* où se détachent les figures de Bertha Lutz, de Maria Eugenia Celso et d'Adalzira Bittencourt. Cette dernière, qui avait été active pour la cause féministe dès les années 1920, participe également à la revue, animée par la volonté de promouvoir la valorisation des femmes dans le champ intellectuel[185]. Sa conception du féminisme exprime le besoin d'adapter à la société et à la culture brésiliennes les idéaux d'émancipation qui arrivent des États-Unis et de l'Europe. Elle travaille donc à l'élaboration d'un : « […] feminismo brasileiro. Não feminismo importado. Feminismo latino » selon lequel la femme doit se montrer consciente de son rôle et de sa fonction, à commencer par la maternité : « Ela deve saber ensinar aos filhos o caminho reto do dever, a aplicação de patrimônios, a honestidade e a justiça » (Bittencourt *apud* Coelho, 2002 : 22).

Toujours dans le premier numéro, le *Manifesto* de Bertha Lutz, célébrant la victoire du mouvement suffragiste, donne un exemple de la multiplicité des courants idéologiques qui cohabitent dans le mouvement féministe et dans les pages de la revue. Les mots de Bertha Lutz révèlent en effet une conception selon laquelle la lutte des femmes est indissociable de celle de classe : « Sem romper todas as cadeias e derrubar todas as barreiras não chegaremos nunca a edificar a civilização » (Lutz, 1934 : 12). Bertha Lutz dénonce aussi clairement la difficile condition de double infériorité des femmes ouvrières, exploitées sur le poste de travail et à la maison. Elle propose une vision internationaliste du féminisme, en nette opposition avec le nationalisme qui domine le discours politique de l'époque. Ses mots dénotent une conscience de classe et une position politique bien plus radicales que celles exprimées dans d'autres articles inspirés par un féminisme bourgeois beaucoup plus nuancé.

---

[184] Voir le sous-chapitre 3.3.

[185] Nombreuses sont les initiatives d'Adalzira Bittencourt pour la valorisation de la production intellectuelle et artistique féminine : de la *Primeira exposição do livro feminino Brasileiro* à la publication du *Dicionário bibliográfico de mulheres ilustres e intelectuais do Brasil* , jusqu'à la fondation d'une *Biblioteca pública feminina brasileira* dans la capitale du Brésil, Rio de Janeiro à cette époque.

Dans le quatrième numéro de *Walkyrias*, publié en novembre 1934, paraît un éditorial de la fondatrice Jenny Pimentel de Borba qui montre non seulement une conception bien plus modérée du féminisme et de ses objectifs, mais aussi le débat qui se développe au sein du mouvement au lendemain de la victoire suffragiste. Une victoire qui, selon elle, symbolise le chemin des femmes vers l'émancipation : « A mulher brasileira nem sequer possuía o direto de voto, e hoje é uma expressão a avalanche feminina de intelectuais, de jornalistas, de operárias ». Selon Borba, maintenant que les femmes votent, il est nécessaire de fonder au Brésil un parti féministe pour donner résonance et visibilité à la campagne pour l'émancipation des femmes : « que não significa uma campanha contra o homem. A mulher antes de tudo é mãe por instinto » (Borba, 1934 : 2). Une émancipation qui ne se construit donc pas contre l'homme mais avec lui, comme la directrice elle-même le précise à la fin de l'article.

Exprimant la pluralité des discours féministes, *Walkyrias* représente donc un instrument de la cause du féminisme brésilien « que começa apenas a ser comprendida »[186]. Mais, dans l'intention de ses rédactrices, la revue doit être aussi un laboratoire de discussion et de réorganisation du mouvement.

La lecture des articles publiés pendant les deux premières années de vie de *Walkyrias*, quand la censure et la répression de l'*Estado Novo* ne sont pas encore parvenues à limiter la liberté d'expression, permet de comprendre comment les revendications féministes s'insèrent dans un contexte idéologique fortement polarisé comme celui de l'époque. Dans le numéro de novembre 1935, la question est traitée de façon explicite, montrant comme l'« insertion idéologique » (Candido, 1987: 182) manifeste est un impératif du moment historique. Si la cause féministe est indépendante de toute filiation politique, les « points de contact » avec le socialisme sont cependant reconnus. L'équation est simple : si être féministe ne signifie pas automatiquement être socialiste, un vrai socialiste ne peut qu'adhérer à la cause féministe :

> Doutrinariamente, o feminismo não se filia a qualquer ideologia política. Nem mesmo o socialismo que irrompeu sob o influxo da grande indústria, quando o feminismo também crescia de vulto [...]. Mas, por sinceridade e mera coerência, todo socialista terá que abraçar os ideais feministas. Estes, no entanto, não implicam a aceitação de uma ideologia esquerdista qualquer. Tem pontos de contato sim, não porém, absoluta. [...] O movimento feminista circunscreve-se ao campo social, ao passo que o socialista, se neste se projeta, propõe também todo um programa administrativo (Duarte, 1935 : 6)

Alors que la revue ne s'associe jamais ouvertement à l'un des deux champs politiques, une lecture attentive montre que, dans ses pages, il n'y a aucune référence à la religion catholique, ou à ses préceptes sur l'éducation féminine, qui était pourtant un thème prépondérant à l'époque. Au-delà, la position revendiquée par Bertha Lutz dans la revue et le nombre significatif d'articles qu'elle signe sont des éléments qui permettent de mieux argumenter l'affirmation d'une extranéité distante, allant parfois jusqu'à une opposition ouverte, de *Walkyrias* au mouvement catholique. A ce propos, il convient de rappeler qu'en 1932 Bertha Lutz avait contribué à la fondation de la *Liga Eleitoral Independente* pour contrebalancer l'avancée de la *Liga Eleitoral Católica*, fondée par Dom Sebastião Leme, cardinal do Rio de Janeiro et « campeão » du militantisme catholique (Callado, 1004 : 352). Comme l'affirme Ana Arruda Callado, c'est donc bien l'autonomie et la pluralité des visions qui s'y expriment, qui font l'originalité de la revue :

> *Walkyrias* não se alinhava, certamente, nas fileiras de Dom Sebastião Leme, no que se chamava então de partido clerical. Mas tampouco pode ser classificada de uma revista socialista,

[186] Article sans titre et non signé paru sur le premier numéro de *Walkyrias* en 1934 (p.14).

> comunista ou de alguma forma esquerdista. Jenny Pimentel de Borba parece ter escolhido um caminho próprio, longe das querelas masculinas da época, para sua revista. Que, com todo o seu ecletismo ideológico e mesmo sua confusão sobre o que de fato seria a emancipação das mulheres, representou grande novidade editorial » (Callado, 1994 : 353).

Dans cette perspective, l'article paru dans le premier numéro et signé par Múcio Leão permet de mieux cerner la conception du rôle des femmes que les articles de la revue dessinent, soulignant le caractère novateur de la publication. S'exprimant en faveur du divorce, l'auteur s'oppose ouvertement à la faction catholique qui menait une vigoureuse campagne contre sa légalisation et représentait l'une des forces le plus conservatrices dans le débat sur la question féminine.

> Não quero encerrar esta linhas sem ter advertido as minhas queridas patrícias contra uma perfídia atroz que contra elas estão fazendo os homens brasileiros. Com efeito. Eles falaram, com grandes vozes e grandes júbilos, de conceder direitos políticos à mulher. Concederam-nos, de fato. A mulher passou a ser votada e a votar, nessa inepta e triste comédia das câmaras no Brasil. Mas, concedendo-lhe o direito de votar e o de ser votada, o homem brasileiro, que mantém o seu lar com os excessos e as violências dos velhos senhores de engenho, negou-lhe um direito básico, que é o mais essencial de todos: o direito de se divorciar, de se libertar de uma vida de opressão e de tortura, quando tem necessidade disso. O homem brasileiro apagou a última possibilidade de dar à mulher um direito leal e verdadeiro, quando proibiu, na própria Constituição, o divórcio. [187]

Avec une analyse précise de la condition des femmes au sein de la famille où l'homme continue de dicter les lois, comme le faisait autrefois le maître avec ses esclaves, l'auteur dénonce l'indissolubilité du mariage comme l'une des causes de la subordination féminine. Inutile de pouvoir voter et d'être élues si, à la maison, les femmes restent soumises à un époux dont elles ne peuvent en aucun cas se séparer.

Une fois la bataille suffragiste gagnée, le statut des femmes dans la sphère privée, avec entre autres, le mariage et la maternité, devient le thème central du débat sur la « question féminine », dont les militantes discutent pour repenser leur action et réorganiser leur militantisme. Un thème qui divise, faisant émerger des différences parfois inconciliables entre les femmes qui avaient donné vie au mouvement suffragiste. Autour des questions comme l'instruction et le travail, militantes et intellectuelles arrivent plus facilement à former un front commun, alors que le discours sur le privé et l'intime reste fragmenté et divise plus qu'il n'unit. Il faudra attendre les années 1960 pour que le divorce, l'avortement, la liberté sexuelle et le désir intègrent le lexique militant et pour que les relations de genre dans la sphère privée soient mises en question et révisées radicalement. Pendant la décennie 1930, malgré les lourdes sanctions d'ordre moral et social existantes à l'époque, de rares voix - militantes, journalistes et écrivaines - s'aventurent cependant sur le terrain du privé, faisant de la critique à la subordination féminine la base de leur engagement.

La politique du privé

[187] Comme le souligne Callado, il convient de rappeler que l'indissolubilité de l'institution matrimoniale était l'un des points principaux de la campagne de la *Liga Eleitoral Católica* dans le débat constitutionnel de 1934. La citation est tirée de l'article de Múcio Leão paru dans le premier numéro de la revue et cité également par Callado (Callado, 1994 : 349)

Dans l'article "Caso ou não caso" paru en 1920 dans la *Revista feminina*, Rosa Bárbara décrit implacablement la vie matrimoniale qui attend les femmes de bonne famille :

> A moça, [...] bem educada, faz do lar a que aspira formar, uma idéia de santuário de amor, de dedicação e de lealdade. Leu nos romances e nas poesias, assistiu nas fitas cinematográficas, sentiu nos bons dramas permitidos pela sua bem guiada educação que o amor e a felicidade são a vida! [...] Vai então para o casamento como se fora para o céu. A ilusão persiste ainda alguns dias ou alguns meses... e ela então, louca de dor, surpreende-se esquecida, desdenhada e só [...] E a revolta que se segue a estas dores? O dever para com os filhos, a coação pelas conveniências sociais , as dificuldades para atender a própria subsistência? E, enfim, como único remédio, a submissão! […] (Rosa Bárbara, 1920 : 43)

Tous les éléments qui freinent la liberté des femmes sont ici très bien identifiés. Les devoirs maternels, les obligations sociales et morales ainsi que la dépendance économique emprisonnent les femmes dans le malheur du mariage, les obligent à supporter et se soumettre. Dans une société encore dominée par des lois immuables, selon l'auteure, la seule solution est le féminisme :

> Pois bem, tudo isso findará: […]no dia em que o feminismo for uma realidade. A mulher, tornada independente pelo seu próprio trabalho, […] retemperada no cadinho de sua consciência de livre e de forte, aprenderá a amar exclusivamente àqueles que [...] sejam dignos de estima. Trabalhem, […] para que se realizem as aspirações tão justas do feminismo em nossa terra (Rosa Bárbara, 1920 : 43).

Le travail, l'indépendance économique et l'autonomie personnelle sont la solution à la triste condition féminine. Et seul le féminisme peut faire évoluer coutumes et mentalités et rendre les femmes en mesure de s'émanciper, matériellement et symboliquement. Dans cette perspective, c'est l'institution matrimoniale traditionnelle, base de la famille bourgeoise, qui doit être profondément redéfinie, ainsi que les rôles masculin et féminin. Une critique radicale de la famille bourgeoise et de la monogamie était également développée par les militantes anarchistes qui défendent les unions libres. Dans une société libertaire, les femmes auraient finalement l'autonomie de choisir leur conjoint, sans se soumettre aux normes sociales, morales et économiques qui accompagnent le mariage traditionnel. Au contraire de l'institution matrimoniale qui est davantage un accord juridique pour assurer la transmission des biens qu'un acte d'amour,

> o amor livre é um todo formado pelo homem e pela mulher que se completam, que buscam a vida em comum, sem dependências de códigos ou leis que determinem as suas funções, juntando-os por simples convenção social. Vivem juntos porque se querem, se estimam no mais puro, belo e desinteressado sentimento de amor[188] (Rago, 2009 : 598).

L'une des voix plus radicales dans la critique de la morale bourgeoise et catholique est Maria Lacerda de Moura. Auteure d'un grand nombre d'articles, pamphlets et essais écrits entre 1918 et 1940, elle aborde des questions considérées impensables pour l'époque, surtout pour une femme, comme la planification familiale pour lutter contre la misère, la virginité et l'amour libre. Critiquant la rigidité des normes morales qui définissent la vie des femmes, Maria Lacerda de Moura souligne le danger de réduire l'identité à la fonction biologique. Elle dénonce ainsi les thèses scientifiques et médicales, très populaires à l'époque, qui prétendaient limiter le rôle des femmes à leurs prétendues caractéristiques physiologiques et psychologiques d'irrationalité et d'hystérie – la maladie féminine par excellence. Elle dénonce ainsi non seulement l'hypocrisie de la double morale, mais aussi les discours pseudo-

[188] Article du quotidien anarchiste *A voz do trabalhador* du premier février 1915 dont la citation est reprise de Margareth Rago.

scientifiques qui soutiennent la bi-catégorisation sociale. Dans une préface de 1929, Maria Lacerda de Moura affirme que :

> A ciência costuma afirmar que a mulher é uma doente periódica, que a mulher é útero. Afirma que o amor para o homem é apenas um acidente na vida e que, para a mulher, é toda a razão de ser da sua vida, e ela põe nessa dor o melhor de todas as suas energias [...] pois o amor é a conseqüência lógica, inevitável, de sua fisiologia uterina. Há engano no exagero de tais afirmações. Ambos nasceram pelo amor e para o amor (Moura *apud* Rago, 2009 : 600)

Dans le Brésil de la moitié des années vingt, ces idées choquent et provoquent des réactions véhémentes. Son livre, *A mulher é uma degenerada?* (1924), provoque une vaste polémique qui a une répercussion importante dans les milieux intellectuels de l'époque, comme l'attestent les trois éditions qui paraissent rapidement après sa première parution.

Comme Maria Lacerda de Moura, une autre écrivaine et militante ose affronter le thème de la sexualité, traditionnellement interdit aux femmes, il s'agit d'Ercília Nogueira Cobra. Auteure de nombreux ouvrages aux titres évocateurs – *Virgindade inútil - Novela de uma revoltada* (1922), et *Virgindade anti-higiênica - Preconceitos e convenções hipócritas* (1924)[189] – elle critique radicalement l'institution matrimoniale et l'obligation de la maternité, revendiquant l'autodétermination et la liberté sexuelle des femmes. Ses écrits s'élèvent contre la double morale qui condamne les femmes ayant une vie sexuelle en dehors du mariage, tout en exaltant en même temps la virilité des hommes aux nombreuses conquêtes (Maluf ; Mott, 1998 : 399). Sur la couverture de la première édition de *Virgindade Inútil*, qu'elle publie à son compte dans l'impossibilité de trouver un éditeur qui investisse dans un texte considéré impubliable, Ercília Nogueira Cobra déclare qu'il s'agit d'un libelle contre l'égoïsme masculin. Un texte qui dit ce que tout le monde pense dans une langue crue et immédiate :

> [...] tenho observado que o falso sentimento de pudor que fez do ato do amor uma vergonha para a mulher, é um sentimento medieval, criado pelo misticismo dos sacerdotes [...]. O amor físico é tão necessário à mulher como o comer e o beber. Se assim não fosse a natureza criá-la-ia neutra, sem sexo e sem imaginação. A repressão dos instintos femininos, as injurias e anátemas que pesam sobre as que não se sujeitam ao perverso e imoral seqüestro, conseguem apenas criar o lenocínio, o infanticídio, [...] a prostituição. (Cobra *apud* Quinlan; Sharpe, 1996 : 44)

La lecture du petit volume est particulièrement intéressante car, pour défendre ses arguments et articuler sa critique du statu quo, Ercília Nogeira Cobra construit un récit au lieu d'un essai ou d'un pamphlet. Elle y raconte la vie des habitants de la « República de Bocolândia » pays sorti de son imagination, construisant une vision utopique du présent. Le récit au ton mélodramatique, déborde de conceptions utopiques, d'idéaux contemporains et de critiques des normes sociales. Anarchiste radicale, elle y présente une vision de la femme et de son rôle sociopolitique qui prétend renverser tous les stéréotypes et les normes en vigueur dans la société contemporaine. Parler de sexualité et du désir représente ainsi un instrument critique au régime de subordination dans laquelle vivent les femmes, dans la sphère domestique comme dans le travail. Comme le révèle l'introduction à *Virgindade anti-higiênica* :

> A tese que defendo é a seguinte: noventa por cento das mulheres que estão nos prostíbulos ali não caíram por vício, mas por necessidade. Se os pais destas desgraçadas, em vez de a obrigarem a guardar uma virgindade contrária as leis da natureza, lhes tivessem dado uma profissão com a

[189] Les deux textes ont étés republiés en 1996 par l'Editora Mulheres, réunis dans le volume *Visões do passado, previsões do futuro* organisé par Quinlan et Sharpe avec le roman de Adalzira Bittencourt *Sua Excelencia : a presidente da República no ano 2500*.

> qual elas pudessem viver honestamente, elas ali não estariam. A honra da mulher não pode estar no seu sexo, parte material do corpo que não se pode submeter a leis, deve estar como a do homem no seu espírito, no seu moral, na sua consciência. (Cobra *apud* Quinlan ; Sharpe, 1996 : 28-29)

Et comme le soulignent Quinlan et Sharpe, bien que Cobra ne soit pas intéressée par les conquêtes formelles de l'avant-garde, il est possible de reconnaître dans son œuvre un « impulso modernista revolucionário » (Quinlan ; Sharpe, 1996 : 29). Stigmatisée par les contemporains, accusée d'immoralité et de pornographie, ses œuvres sont constamment censurées et, pendant l'*Estado Novo*, elle est incarcérée à cause de ses idées. Polémique et provocatrice, Ercília Nogueira Cobra a le mérite, comme Maria Lacerda de Moura, d'avoir introduit dans le débat sur la condition féminine des thèmes tels que l'amour libre, le désir, la sexualité, montrant que le mariage, le sexe et le travail sont l'expression d'une même exploitation masculine.

Les chroniqueurs, historiens et voyageurs étrangers du XIXe siècle qui s'aventuraient dans les terres brésiliennes mentionnaient souvent dans leurs textes la stricte éducation des jeunes femmes brésiliennes, notamment celles qui approchaient l'âge du mariage, surveillées de près par la famille. La virginité, indépendamment de sa valeur éthique et religieuse, symbolisait cette rigidité et « [...] funcionava como um dispositivo para manter o status da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia a linhagem da parentela » (D'Incao, 2009 : 234). Comme les sources le montrent, au début du XXe siècle, alors que règne le nouvel ordre bourgeois, la virginité continue d'être la condition nécessaire pour une jeune fille qui veut devenir épouse et mère. Seule une vierge peut incarner le stéréotype de l'ange du foyer. La littérature témoigne également de la persistance de l'impératif de la virginité. Les romans de l'époque regorgent de figures de jeune femmes qui, séduites et abandonnées avant le mariage, finissent irrémédiablement par se perdre, condamnées à une vie de prostitution, de misère et de maladie. Au début de la décennie 1930, la question est encore tristement actuelle. Comme l'avaient fait précédemment Maria Lacerda de Moura et Ercília Nogueira Cobra, certaines intellectuelles et militantes se lèvent pour dénoncer les normes rigides qui encadrent les femmes. Patrícia Galvão, plus connue sous le pseudonyme de Pagu, est l'une des écrivaines qui raconte le mieux et dénonce l'hypocrisie de la société et la soumission des femmes. Figure polyvalente, elle fut romancière, poète, journaliste au Brésil et en France, traductrice, critique théâtrale, membre du groupe *Vanguarda Socialista*, adhérente du mouvement *Antropofágico*, muse du Modernisme et militante du Front Populaire français. Son roman *Parque Industrial*, paru en 1932 mais encore lié à des paradigmes expressifs avant-gardistes, décrit les difficiles conditions de vie des ouvrières, leurs salaires insuffisants, les mauvais traitements et le harcèlement sexuel continu dont elles sont l'objet. A partir d'une perspective critique des relations de genre et de classe, le discours de Pagu s'oppose à la conception des féministes définies comme « liberais », qui véhiculaient souvent une image négative des ouvrières, vues comme analphabètes et donc incapables de prendre conscience de leur condition et d'élaborer des revendications cohérentes. Dressant un portrait implacable de la petite bourgeoise dans la São Paulo contemporaine, elle critique implicitement les stéréotypes qui dominent la représentation des personnages féminins, où à une jeune fille de bonne famille chaste et moralement irréprochable, s'oppose souvent une travailleuse à la conduite douteuse, femme du peuple maligne et malicieuse. Décrivant la famille petite bourgeoise de la normalienne Eleonora, personnage de *Parque Industrial*, Pagu pointe du doigt l'hypocrisie de la double morale qui y règne : « O Pai ganha 600mil réis na Repartição [...]. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas ». (Galvão,

2006 : 39). La fille qui étudie pour devenir professeure ne pense qu'à se marier au lendemain du diplôme. Amoureuse d'un garçon plus riche, elle cède progressivement à ses avances, mais garde précieusement sa virginité : « ela nunca pensara em ceder completamente. Lhe daria tudo, menos a virgindade. Assim, ela se casaria. Ela não seria trouxa como as outras » (Galvão, 2006 : 39). Dans le roman, les jeunes *normalistas* et leurs familles sont toutes obsédées par la virginité, un culte représenté par une scène qui décrit l'examen médical que l'une d'elles doit passer pour prouver qu'elle est encore pure.

Pendant la décennie 1930, alors que la sexualité féminine représente un tabou et que les institutions politiques et religieuses encadrent encore plus rigidement les comportements, le discours des médecins et des psychologues intervient pour fournir des bases scientifiques au cadre normatif en vigueur. Les corps, et notamment les corps féminins, font l'objet d'un processus de normalisation, où la santé et l'hygiène de vie sont des prémisses fondamentales pour que la fonction principale de la femme, la reproduction, puisse être garantie. Dans cette perspective, un débat surgit autour de l'importance de l'éducation sexuelle, elle aussi conçue pour sanctionner les comportements déviants, définir strictement la normalité et garantir une bonne croissance démographique au pays. Après l'Église et la famille, ce sont maintenant les spécialistes – presque exclusivement des hommes - qui interviennent pour réglementer la sexualité féminine, dispensant aux femmes légalement mariées des conseils pour la fertilité et aux parents inquiets des indications pour freiner les excès des filles adolescentes. Rares, ou très rares, sont les femmes qui interviennent publiquement sur la question. Quand une femme signe un volume dédié aux conseils pour la santé intime féminine, il s'agit normalement d'une obscure professeure étrangère, américaine ou européenne.

Dans ce contexte, le petit livre *Educação Sexual, a que leva a curiosidade infantil insatisfeita* mérite d'être cité. Paru en 1940, donc en plein *Estado Novo*, il est signé par l'écrivaine Ignez Mariz qui n'a aucun titre ou spécialisation médicale qui permette de la qualifier d'experte en matière sexuelle, si ce n'est le roman régionaliste *A Barragem*, qu'elle avait publié quelques années auparavant et qui figure dans le corpus actif de cette étude. Dans l'introduction, Ignez Mariz ne se présente pas non plus comme une militante pour les droits des femmes, écrivant pour inciter et convaincre les femmes. L'intérêt du pamphlet, qui se révèle plus une fiction qu'un essai, réside donc dans le fait que son auteur est une romancière qui intervient en tant que telle dans l'épineux discours sur la sexualité féminine. Dans l'avant-propos *Duas Palavras*, Ignez Mariz s'adresse directement au lecteur pour expliquer les raisons de l'œuvre :

> As guerras entre dois povos merecem da imprensa diária do mundo inteiro cabeçalhos espalhafatosos. Não será também importantes as lutas que um individuo trava dentro di seu próprio cérebro? São, sim. No entanto, dessa "guerra civil" [...] ninguém tem notícia. Eu, por exemplo, lutei tremendamente antes de começar a escrever estas páginas. Lutei contra os preconceitos de meu marido e lutei, muito particularmente, contra meus próprios preconceitos que muitas vezes emergiam à tona impedindo a trajetória livre da pena. Mas, triste quem vem ao mundo com o destino de escrever o que pensa [...] qualquer coisa superior nós impele para a frente, contra a nossa própria vontade.
>
> Rio de Janeiro, 5 de julho de 1939 (Mariz, 1940 : 9)

Dans l'introduction au volume, le médecin José de Albuquerque[190] affirme lui avoir décerné le prix qui porte son nom en raison de la capacité de l'écrivaine à observer la réalité contemporaine brésilienne :

> Como literata e jornalista que é, a autora foi colher no próprio ambiente social [...] os flagrantes que pude surpreender e que justificam a necessidade da educação sexual. É por conseguinte um livro de observação [...] e que é no gênero o primeiro que se publica no Brasil. [...] Em suas páginas Ignez Mariz faz mais que narrativas, faz confissões de fatos passados consigo mesma (Albuquerque *apud* Mariz, 1940 : 5)

Le premier chapitre, intitulé *O que não me insinaram*, raconte en effet des expériences de la première enfance de l'auteure et le récit à la première personne confère une claire valeur de témoignage, donnant un relief particulier au texte. Ignez Mariz commence par raconter les conséquences du décès de sa mère sur son éducation. Privée de la seule figure qui aurait pu lui enseigner quelque chose sur son corps et son fonctionnement, la petite fille grandit dans une société où tout ce qui est lié à la sexualité est strictement tabou, entre l'hypocrisie des hommes et le silence des femmes menacées d'une condamnation sociale. Ainsi, Ignez Mariz dénonce les mœurs archaïques et l'ignorance qui règnent dans une société où, pour ne pas courir le risque de tomber enceinte, il est interdit à une jeune fille de s'asseoir sur une chaise occupée précédemment par un homme célibataire. Il ne faut pas oublier que, comme l'auteure l'affirme elle-même, la donnée géographique joue aussi un rôle important : Ignez Mariz grandit dans une « cidadezinha do nordeste » (p.12) où les mentalités sont encore plus étroites. Son père médecin aurait pu lui expliquer le fonctionnement de la physiologie féminine, mais l'écrivaine se souvient d'avoir dû trouver seule les réponses à ses doutes sur son corps. Dans les mots de Mariz, ce sont notamment la peur de la censure sociale et la morbidité qui entoure la sexualité qui contribuent à rendre les femmes les victimes impuissantes des hommes. Pour bien expliquer les effets négatifs de l'absence d'éducation sexuelle, l'écrivaine abandonne les souvenirs autobiographiques pour raconter deux histoires qu'elle présente comme vraies mais qui ont la structure de petits contes. Dans la première, une jeune fille de 15 ans, qui ignore complètement le fonctionnement de la biologie féminine, découvre être enceinte de son fiancé à la veille du mariage. Mais le futur époux meurt avant la cérémonie et la société, comme le souligne l'écrivaine, ne lui donne que deux choix : rester dans la maison paternelle, condamnant ainsi toute la famille à l'infamie d'un enfant né en dehors du mariage, ou disparaître avant que la grossesse ne se voit. Dans ce cas, le seul destin possible pour elle est la prostitution et la misère, bannie définitivement de la société civile.

Dans le deuxième petit conte qui compose le livre, Ignez Mariz raconte les vicissitudes de deux jeunes filles de bonne famille. Elles sont élevées dans un collège religieux où les strictes règles de conduite sont dictées par le manuel scolaire *A Donzella Cristã*, qui prohibe toute divagation vaguement amoureuse. Et après l'école ? Pour une bourgeoise honnête, il n'y a qu'une seule possibilité : le mariage. Sinon « a situação sempre ridícula de solteirona, de moça velha » (p.63). Le conte se termine par une description de la rencontre des deux femmes plusieurs années plus tard : l'une est une épouse et mère de famille, l'autre est malade et fait la manche dans une rue de Rio de Janeiro. Elle est désormais une paria, une *mulher da vida fácil*, comme étaient définies par un euphémisme les femmes perdues. Sa faute ? Avoir cédé avant le mariage, à son amoureux. Comme le souligne l'écrivaine, il suffit d'avoir commis une seule erreur de jeunesse pour être définitivement perdue. En conclusion du petit volume, Ignez

[190] Pour un approfondissement sur l'action du médecin José de Albuquerque pour la divulgation de l'éducation sexuelle, consulter l'article *José de Albuquerque e a educação sexual nas décadas de 1920-1950 : um estudo bibliográfico* signé par Paulo Rennes Marçal Ribeiro et Giselle Volpato dos Reis dont le pdf est disponible en ligne à l'adresse 26reuniao.anped.org.br/posteres/paulorennesribeiro.rtf

Mariz dénonce avec véhémence le fait que la condamnation de la société soit toujours irréversible. Une société qui non seulement ne prépare pas les femmes à la vie, mais les maintient dans l'ignorance et les abandonne à la merci des hommes.

Tous ces discours, du mariage au vote, du divorce à la virginité, participent du processus de redéfinition de l'identité féminine qui caractérise la décennie 1930. Les écrivaines parlent de droit, assument leurs opinions, prennent la parole, devenant ainsi des sujets publics. Parfois, elles choquent, affrontant la question de la sexualité et critiquant radicalement la morale bourgeoise. Dans une phase où être écrivain signifie aussi déclarer son camp et militer, la littérature s'engage. L'écriture est elle aussi expression d'une même exigence, d'un même besoin de se manifester, de raconter la société contemporaine, d'en dénoncer les injustices. Alors que les hommes ont toujours écrit sur la politique, signé des libelles véhéments, des romans à thèse et des ouvrages socialement engagés, pour les femmes il s'agit d'une nouveauté. Ou même, pour citer une expression chère aux conservateurs de l'époque, d'un acte contre nature.

Les écrivaines citées dans ce sous-chapitre représentent toutes, avec leurs différentes conceptions, la tentative d'être reconnues en tant que sujet dans le débat publique et politique, s'aventurant sur un terrain traditionnellement réservé aux hommes. *Desbravadoras*, elles expriment des visions différentes et parfois contrastées de l'identité et du statut public féminin. Mais toutes, malgré leurs différences, répondent à une même exigence, celle de réécrire, repenser et révolutionner le rôle des femmes dans l'espace public et privé. Par leur écriture, ces écrivaines imaginent un futur plus égalitaire, revendiquent l'émancipation des vieux stéréotypes, confiantes dans un changement qui ne fait que commencer.

Alors que, comme l'affirme un article de *Walkyrias*, le féminisme « avança, vence todas as barreiras, lenta mas progressivamente, a classe feminina está se transformando de tal forma que o mundo inteiro observa assustado o alarmante estado das coisas »[191], il appartient aux femmes de raconter ces transformations.

[191] Citation tirée d'un article non signé paru dans le numéro d'avril 1935 de la revue *Walkyrias* (n.9, p. 12)

4.2 Quelle littérature féminine ?

En 1930, quand paraît *O Quinze*, le roman fait des remous « dégâts ». Critiques et lecteurs sont sceptiques à l'égard de l'identité de l'auteur, car il semble impossible qu'une femme, une jeune femme, puisse signer une œuvre d'une telle force et complexité. Ces considérations montrent la place de Rachel de Queiroz dans le contexte littéraire contemporain, en même temps qu'elles révèlent a contrario quelle littérature était considérée comme féminine à l'époque. Si le roman de la jeune écrivaine du Ceará surprend par son style épuré et aride, par l'absence de tonalité romantique, qu'écrivaient-elles donc ces femmes du début du XXe siècle ? Qu'étaient-elles censées écrire ? Quelles catégories critiques et conceptuelles étaient-elles utilisées pour décrire la littérature féminine en général et, plus spécifiquement, la production des femmes ?

Comme les sources citées dans le chapitre précédent en témoignent, dès le début du siècle les femmes brésiliennes commencent à faire entendre leur voix dans le débat politique, malgré les nombreux obstacles d'ordre moral et social. Alors que l'accès au travail et celui à l'éducation s'ouvrent progressivement, offrant de nouveaux espaces dans la vie quotidienne, le champ artistique et littéraire demeure particulièrement fermé aux femmes. La diffusion de la presse féminine, qui permet à un grand nombre d'auteures de donner de la visibilité à leurs textes, témoigne de ce renfermement. C'est en effet dans le circuit des publications à la forte connotation genrée, qu'intellectuelles, journalistes, écrivaines et poètes du début du XXe siècle font leurs débuts et peuvent être lues. Ces journaux et ces revues concrétisent l'évolution du rôle féminin, mais l'essor de cette presse « de genre » qui naît pour répondre au besoin des femmes de s'exprimer, raconte en même temps une exclusion. L'exclusion de ces journalistes et écrivaines de la presse "sérieuse", à la répercussion nationale et aux tirages conséquents. Et quand de rares exceptions surgissent et qu'un article signé par une femme paraît dans des journaux de premier plan, il traite invariablement de questions féminines, comme la maternité, le vote ou l'éducation des enfants. Les mêmes considérations sont valables pour le champ littéraire : au début du siècle, la rare production féminine qui parvient à figurer dans les catalogues des maisons d'édition est reléguée dans des collections pour un public féminin[192]. L'accès des écrivaines au champ littéraire advient donc, en premier lieu, de l'exaltation du caractère genré de l'auteur et de l'œuvre. Ce sont des femmes qui écrivent des livres féminins, destinés aux lectrices. Les romans, les poèmes, les essais qu'elles signent, indépendamment du style et du contenu, sont étiquetés comme féminins. Il s'agit d'un mécanisme qui transforme l'identité biologique de l'auteur en une catégorie esthétique-littéraire pure. Alors que, pendant les années 1930, certaines auteures, Rachel de Queiroz en première ligne, brouillent les cartes et remettent en question la définition de la littérature féminine, les écrivaines des générations précédentes sont condamnées à être lues et données à lire tout d'abord en tant que femmes.

Précédemment, la presse féminine et la posture politique revendiquée par les intellectuelles et les écrivaines ont été analysées comme éléments du processus complexe de l'inclusion des femmes dans le discours politique et social. La production littéraire féminine des trois premières décennies du siècle sera prise en compte à partir des mêmes présupposés. Loin de signifier un simple exercice de contextualisation et d'historicisation, une telle étude permet d'introduire le discours sur l'*autoria feminina* en 1930. En tant que modèles ou anti-modèles, Júlia Lopes de Almeida et ses contemporaines constituent une généalogie littéraire féminine à laquelle les écrivaines qui viennent ensuite doivent se confronter, pour s'en inspirer ou pour s'y opposer. Celles qui écrivent et publient au tournant du siècle

[192] Au cours du sixième chapitre sont analysés dans le détail le marché éditorial des années 1930 et le rôle joué par les éditeurs dans l'affirmation du Romance de 30.

ouvrent un chemin, donnant corps et voix à une créature inédite dans le Brésil de l'époque, celle de la femme auteur.

Littérature de femmes, littérature pour femmes

La définition de la littérature féminine, qui figure dans le titre de ce chapitre, a été choisie en raison de son ambigüité, de la gamme de significations qu'elle recèle et des images qu'elle évoque. Sous l'étiquette *féminine,* il est possible d'inclure des livres écrits par des femmes, des livres écrits pour des femmes, mais aussi des livres qui présentent un « caractère » féminin, quel qu'il soit, dans le style ou le thème. Il s'agit là de considérations bien anodines alors que, depuis longtemps, la catégorie de genre en littérature fait l'objet d'un nombre important d'études et de monographies. Dans le prochain chapitre, le fonctionnement des assignations de genre dans l'évaluation critique du *Romance de 30* est analysé de façon systématique mais, à ce stade de l'étude, il faut d'abord historiciser brièvement la définition de littérature féminine. C'est-à-dire comprendre de quelle manière ce « trait féminin » était perçu par critiques, lecteurs et écrivains du début du XXe siècle. Pour ce faire, la presse de l'époque, les essais littéraires, ainsi que les mots des écrivaines elles mêmes représentent des sources primaires.

Si on considère la littérature comme un élément du processus d'insertion des femmes dans l'espace public, on voit que les arguments esthético-littéraires utilisés pour contrecarrer cet élan émancipatoire sont spéculaires à ceux observés dans le débat politique. Que l'on parle du vote ou de la valeur littéraire, les femmes sont souvent décrites comme des créatures fragiles et irrationnelles, sous l'emprise des sentiments, incapables de participer avec objectivité au discours politique et culturel. Malgré le culte de la modernité et du progrès qui caractérise le début du XXe siècle, des vieux refrains misogynes reviennent souvent dans le débat autour de « la femme ». Des préjugés qu'on serait tenté de définir comme universels, et qui rappellent certaines pages de *La femme jugée par les grands écrivains des deux sexes*, anthologie publiée à Paris plus d'un demi-siècle auparavant[193]. Si on choisit ici de citer un exemple aussi éloigné chronologiquement et géographiquement, c'est justement pour montrer comment les discours contre la littérature des femmes se retrouvent en tous temps et en tous lieux. Dans le recueil figurent des mises en garde sur le risque d'une perte de féminité pour celles qui se consacrent à la littérature - « Les travaux littéraires déforment autant une femme au moral que les travaux manuels au physique » (Lemesle *apud* Larcher, 1994 : 404) – selon une stigmatisation des femmes de lettres qui est encore répandue dans le Brésil du début du XXe siècle. En 1906, par exemple, dans son *Livro de Donas e Donzellas*, Júlia Lopes de Almeida ne manque pas de critiquer les intellectuelles contemporaines qui, pour s'affirmer, assument une posture masculine, allant même jusqu'à s'habiller comme des hommes[194]. Ridiculisées quand peu féminines, les femmes de lettres sont également regardées avec désapprobation par leurs collègues quand, au contraire, elles se montrent trop féminines. Elles sont alors décrites comme des hystériques, des créatures fragiles et excessivement sensibles. En littérature, tout ce qui est « féminin » possède une charge symbolique si négative, que ce sont souvent les écrivaines elles-mêmes qui renient tout trait féminin et souhaitent prendre les distances de leurs consœurs.

Quand Rachel de Queiroz signe un article sur le roman *Amanhecer* qui vient de paraître, elle souligne la différence de son auteure, Lucia Miguel Pereira par rapport à ses contemporaines. Ainsi, pour valoriser l'auteure et l'œuvre, l'argument utilisé par Rachel de Queiroz revient à déprécier les

[193] Il s'agit d'un ouvrage à la vocation encyclopédique publié par Louis-Julien Larcher en 1854 et cité en bibliographie dans sa réédition de 1994.

[194] Voir le sous-chapitre 3.3, le paragraphe intitulé *La lecture comme apprentissage de la féminité: les manuels* pour la citation complète de Júlia Lopes de Almeida.

femmes de lettres de son époque : « É um grande prazer constatar que uma escritora nacional se diferencia, pela serenidade, pela excelência de sua obra, da turba "inquieta e duvidosa", das nossas letradas em eterna ebulição sentimental » (Queiroz, 1939)[195]. De même, au cours d'entretiens ou dans ses écrits autobiographiques, Rachel de Queiroz ne perd pas une occasion pour réaffirmer sa distance à l'égard de la littérature féminine. Elle affirme ainsi que la célèbre écriture épurée de *O Quinze* est née aussi de sa volonté de s'opposer à cette littérature pour fillettes *água com açúcar* de nombre de ses contemporaines.

En 1939, la même année de la critique à *Amanhecer* citée plus haut, Valdemar Cavalcanti salue la nouveauté que représentent les romans de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira et Dinah Silveira de Queiroz par rapport à la production féminine précédente. Dans l'article publié dans le *Diário de Notícias*, il affirme que jusqu'alors les livres écrits par des femmes étaient caractérisés soit par une recherche formelle excessive, soit par un sentimentalisme débordant : « Livro de ficção, até certo tempo, que saísse de mão feminina era, via de regra, um como trabalho de renda – um artifício de manufatura. Quando não era um recital de virtuosismo literário, uma simples demonstração de habilidades estilísticas, era um desabafo de sentidos » (Cavalcanti, 1939 : 8).

Ces deux citations, assez représentatives des préjugés sur la production littéraire féminine qui circulent encore à la fin de la décennie 1930, sont particulièrement intéressantes car elles montrent que les caractéristiques attribuées aux auteures sont souvent identiques à celles attribuées à leurs ouvrages. Qu'on parle d'une femme ou de sa production littéraire, les adjectifs sont substantiellement les mêmes. Suivant la dichotomie nature/culture associée à celle de féminin/masculin, on affirme souvent que les créations des femmes sont caractérisées par les sentiments et l'irrationalité, alors que les créations masculines le sont par la rationalité et la maîtrise, expressions de la culture. Ces considérations montrent que dans l'évaluation de la production féminine des catégories esthétiques et biologiques interviennent indistinctement. Dans son analyse du fonctionnement des assignations de genre dans la définition des genres littéraires, Christine Planté fait sur le style épistolaire des remarques qui semblent valides pour la production littéraire féminine en général :

> Les substantifs ou adjectifs qui, depuis le XVIIe siècle viennent définir, de façon assez répétitive, […] le style épistolaire féminin, pourraient valoir tout autant pour la femme elle-même : grâce, nonchalance, négligence, délicatesse, observation, imagination… . Ils relèvent d'une idéologie du naturel, constitué en valeur esthétique que les femmes seraient censées incarner, ce qui est encore signifier leur extériorité à – ou leur exclusion de – la nature. (Planté, 1998 : 17-18)[196]

Cette idéologie du naturel contribue à réduire les écrivaines au commun dénominateur de leur féminité, les classant dans une même sous-catégorie littéraire, celle de la littérature des femmes, indépendamment de ce qu'elles écrivent. Cette détermination biologique empêche donc de les considérer comme des écrivains à part entière et représente un obstacle majeur à leur reconnaissance.

Narcisa Amália de Campos, femme de lettres de la deuxième moitié du XIXe siècle, interroge les raisons de la marginalité des femmes dans le champ artistique de son époque. Journaliste et

---

[195] L'article figure dans l'un des cahiers de coupures de journaux de Lucia Miguel Pereira qui se trouvent dans la Bibliothèque Octavio Tarquinio de Sousa et Lucia Miguel Pereira de Rio de Janeiro. En l'absence de références bibliographiques, l'article est présenté en annexe. Voir annexe n. 5.3, image 5.3-4.

[196] Et on pense ici évidemment aux mots d'Abel Dufresne recueillis par Larcher dans son *La femme jugée par les grands écrivains des deux sexes* : « La grâce et la modestie, le naturel et la simplicité forment le langage des femmes : un mot douteux, un mot prétentieux, un mot grec ou latin, est une note fausse, une vraie dissonance ». (Abel Dufresne *apud* Larcher, 1994 : 402).

collaboratrice de *A Mensageira*, observatrice attentive de la société brésilienne, elle reconnaît dans les mentalités et la condition sociale des femmes la principale limite à leur affirmation en tant qu'artistes : « A pena obedece ao cérebro, mas o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração ; como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais ? » (Campos *apud* Telles, 2009 : 423). Si la création reste une question de « cœur », la conscience de l'origine sociale de la subordination féminine dans le champ artistique et littéraire émerge des mots de Campos. Ces mots soulignent l'incompatibilité entre la dimension publique de l'artiste et de l'écrivain et le statut des femmes, encore reléguées à la sphère privée. Comme l'affirme Planté, « écrivant et publiant, la femme échappe, en même temps qu'à son rôle, à l'espace familial et privé, dont elle est le pilier et la condition » (Planté, 1989 : 37). Comme les paragraphes précédents le montrent, pendant les années trente, le statut féminin fait l'objet d'un investissement politique et symbolique, visant le maintien du statu quo et la restauration des valeurs traditionnelles. Ainsi, malgré les changements en cours, entre la fin du XIXe siècle et les premières décennies du XXe, dans les domaines du travail, de l'instruction et de la diffusion des mouvements féministes, les obstacles à la reconnaissance de la production artistique et littéraire féminines sont encore importants. L'attribut « féminin » en littérature continue d'être chargé de valeurs négatives, malgré le nombre croissant d'écrivaines qui sont publiées et connaissent un succès public. Ainsi, cherchant à se positionner et à être reconnues en tant qu'écrivains à part entière, de nombreuses auteures n'ont d'autre choix que de déclarer leur différence par rapport aux collègues. Pour ce faire, elles critiquent férocement la *literatura feminina*, qu'elle soit écrite par une femme ou destinée à un public féminin. L'étiquette indique une sous-catégorie littéraire assez ample, une littérature de genre où l'adjectif féminin représente aussi bien l'identité de l'auteur qu'une catégorie esthétique littéraire, souvent les deux en même temps. Sans oublier le public lecteur, aspect de plus en plus significatif à un moment où le marché éditorial national se définit et où le lectorat féminin augmente.

Dans un article publié dans le *Correio da Manhã*, alors qu'elle parle de ses lectures de jeunesse, Lucia Miguel Pereira donne une définition de la littérature féminine. Il s'agit de romans dans lequels la protagoniste, une jeune femme toujours pauvre mais honnête, voit ses vertus récompensées par un mariage honorable : « Na minha adolescência, li muitos livros só para moças: há escritores, ou pseudo escritores, que se dedicam a esse gênero de literatura sentimental e adocicada em que o casamento acaba sempre premiando a virtude das donzelas tão pobres como belas » (Lucia Miguel Pereira, 1947: 1-3). Dans ces livres mièvres, destinés exclusivement à un public de jeunes femmes – et Lucia Miguel Pereira souligne ce point -, le mariage est toujours représenté comme la fin ultime et naturelle de la protagoniste. Selon les sources contemporaines, comme les Françaises du XIXe siècle décrites par Balzac[197], les Brésiliennes sont des lectrices avides de romans et d'ouvrages passionnés.

Le discours sur le roman en tant que genre « féminin », sur le plan de la lecture, mais aussi celui de l'écriture, est approfondi dans le prochain chapitre de ce travail, dans le cadre de l'analyse de l'invisibilité des écrivaines dans le *Romance de 30*. Afin de comprendre de quelle manière était perçue et représentée la littérature féminine *latu sensu* dans les premières décennies du siècle, il est cependant nécessaire d'anticiper certaines considérations. Dans l'étude des éléments qui composent l'imaginaire relatif au féminin en littérature des écrivaines qui débutent en 1930, les romans et les critiques publiées pendant la décennie précédente représentent une source indispensable.

[197] « Que lisent les femmes ? » Des ouvrages passionnés, […], des romans, et toutes ces compositions qui agissent le plus puissamment sur leur sensibilité. Elles n'aiment ni la raison ni les fruits mûrs » (Balzac *apud* Larcher, 1994 : 439).

Dans les pages de *Virgindade Inútil* (1924), Ercília Nogueira Cobra dénonce sans appel la condition de subordination des femmes dans la société brésilienne de l'époque. Comme la morale catholique et l'hypocrisie bourgeoise, dont selon l'auteure, ils seraient l'expression, les romans sont critiqués férocement. Selon Cobra, ces textes faux inculquent dans les esprits des jeunes femmes une vision de l'amour et du mariage qui ne correspond pas à la réalité. Alors que, depuis Paolo et Francesca, les romans sont traditionnellement considérés comme dangereux pour les femmes, car censés exalter la passion amoureuse et exciter leur sensibilité excessive, la vision de l'écrivaine est opposée. Dans *Virgindade Inútil*, les romans *para moças* sont accusés de distraire la protagoniste des études sérieuses qui pourraient lui assurer un travail et donc une vie autonome, perpétuant donc la subordination des femmes. Ces « histórias melífluas onde tudo é falso. Falsas generosidades, amores impossíveis de existir » enseignent aux femmes que leur vie, leurs désirs, leurs ambitions se réduisent à l'amour, aux sentiments, au mariage. Un imaginaire de genre qui non seulement ne correspond pas à la réalité, mais a également une fonction profondément conservatrice : « Um romance! Que coisa linda um romance! Como é boa a vida no romance próprio para moças! Quanta quimera, quanta mentira cujo fim único é falsear a pobre cabeça de mulher! Romances para moças! Luvas de pelica que alguém usa para esconder a mão leprosa. Dir-se-iam feitos expressamente para povoar postríbulos » (Cobra *apud* Quinlan; Sharpe, 1996 : 48).

Dans les revues littéraires et la presse des premières décennies du XXe siècle, les critiques à la littérature pour femmes ou jeunes femmes sont très nombreuses. Accusée de manquer de valeur littéraire, de répandre une image trop conservatrice et irréaliste de la vie féminine ou, encore, de représenter un danger pour la moralité, les jugements négatifs sur ces romans de genre se multiplient.

Dans l'article *Leituras de mocinhas*, paru dans le *Boletim de Ariel* de 1936, Manuel Bandeira s'intéresse aux préférences de lecture des jeunes Brésiliennes. Sous la forme d'une petite enquête auprès d'étudiantes de l'École Normale, le texte représente une source précieuse dans la tentative d'historiciser la définition de la littérature féminine et de montrer le fonctionnement des catégories genrées en son sein. Bandeira s'intéresse notamment aux goûts de lecture des *mocinhas*, dont il imagine que les auteurs préférés sont : « […] sem dúvida Ardel, Delly, a tal Baroneza » (Bandeira, 1936 : 8). C'est-à-dire des textes liquidés comme étant « hors littérature »[198]et sans aucun intérêt. A ce propos, il convient de souligner que, sous le pseudonyme de Henri Ardel, se cache une femme, que Delly est le nom de plume de deux écrivains – une sœur et un frère – et que la Baroneza est très probablement l'Emma Orczy, auteure de la série du *Mouron Rouge*. Si Ardel et Delly signent des romans d'amour, et donc une littérature féminine par excellence, Emma Orczy était connue pour ses romans d'aventure et de mystère, pour ses nouvelles policières, genres très populaires, mais pas spécifiquement féminins. Dans la liste des auteurs qui « sem dúvida » plaisent aux jeunes filles selon Bandeira, elle semble donc figurer aux côtés d'Ardel et de Delly du fait qu'elle est une femme, plus que par le genre de littérature qu'elle écrit. Le genre littéraire et le genre de l'auteur fonctionnent ici indistinctement pour identifier ce qui est censé être une littérature pour un public féminin. Qu'il fonctionne comme catégorie esthétique-littéraire « pure », comme dans le cas de Delly, ou comme une catégorie biologique et littéraire pour Ardel, ou encore comme catégorie exclusivement biologique pour Orczy, le féminin est, de toute façon, vu comme « hors littérature », et ne mérite aucune considération. Et « dentro da literatura, da boa literatura », se demande Bandeira, quels auteurs rencontrent les préférences des *mocinhas* ? Le petit sondage montre que les étudiantes de l'École Normale interrogées aiment lire Júlio Diniz[199] le Machado

[198] En français dans l'article. Bandeira affirme reprendre ici une définition d'Anatole France à propos des romans de George Ohnet.

[199] Bandeira cite notamment *Os fidalgos da Casa Mourisca*, *A Família Inglesa*, *A Morgadinha dos Cannaviais* (Bandeira, 1936 : 8)

de Assis de *Helena*, roman qui recueille un grand consensus, mais aussi l'Alencar de *O Guarany* et *O Sertanejo* et. Joaquim Manuel de Macedo avec *A Moreninha*. Bandeira souligne aussi que Coelho Neto et Guilherme de Almeida, ce dernier cité pour le recueil poétique *Messidor*, sont les seuls auteurs vivants mentionnés par les étudiantes. Cette petite enquête de lecture, dont l'intérêt réside aussi dans la signature de Manuel Bandeira, montre que, sauf rares exceptions – un recueil de poèmes ou un manuel d'histoire nationale -, les jeunes femmes préfèrent les romans, qu'il s'agisse de romans de genre ou de « boa literatura », pour reprendre la classification de l'auteur. Bien que réalisée à petite échelle, l'enquête de Manuel Bandeira montre deux aspects fondamentaux dans la définition du champ littéraire des premières décennies du siècle. Le premier concerne l'émergence d'un lectorat féminin de plus en plus significatif, capable d'orienter les choix des éditeurs et d'influencer l'industrie éditoriale nationale naissante. Une nouvelle classe de lectrices qui intriguent Bandeira, d'où sa recherche sur les préférences de lecture des jeunes. Le deuxième aspect, en relation étroite avec le premier, concerne la diffusion du roman, genre plébiscité par les écrivains, le public et les critiques, capable de donner le ton à la décennie. Au point que, pour citer à nouveau Bosi, « os decênios de 30 e 40 serão lembrados como "a era do romance brasileiro" » (Bosi, 1999 : 388).

Les mots de Lucia Miguel Pereira, Ercília Nogueira Cobra et Manuel Bandeira cités dans ces pages montrent que la prédilection des lectrices pour le genre romanesque est largement reconnue au début du XXe siècle. L'association entre roman et public féminin est si profondément ancrée dans l'imaginaire collectif que l'affirmation selon laquelle les femmes ne lisent que des romans, et notamment des romans d'amour, participe largement du discours misogyne qui sous-tend la bi-catégorisation sociale. Si elles lisent des romans d'amour et des feuilletons, comment peuvent-elles voter, aspirer à une carrière et devenir autonomes ? Cependant, comme les sources analysées au cours du troisième chapitre de cette étude le montrent, l'essor du lectorat féminin est un symptôme de l'évolution de la condition des femmes brésiliennes. Un accès plus large à l'instruction et au travail, l'ouverture de certaines professions, à commencer par celle de professeure, ainsi que la circulation des idéaux d'émancipation des mouvements féministes représentent différents facteurs qui introduisent la lecture dans le quotidien des femmes.

Dans son histoire de la lecture au Brésil, Sandra Vasconcelos montre l'étroite relation entre la diffusion du roman et l'affirmation d'un lectorat féminin. Elle fonde ses considérations sur l'analyse des catalogues des *gabinetes de leitura*, qui se multiplient dans le pays à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. Dans les collections de ces *gabinetes* « [...] predominam os romances, especialmente os folhetins, corroborando a presença maciça de autores estrangeiros em tradução, entre os quais [...] Walter Scott e Charles Dickens » (Vasconcelos, 2012 : 14). L'expansion de ces espaces de lecture et un plus grand accès aux livres, et aux romans en particulier, contribuent ainsi à une évolution des habitudes de lectures – et de vie - des femmes brésiliennes, qui représentent un « público privilegiado no que diz respeito ao consumo dos folhetins e dos romances populares » (Vasconcelos, 2012 : 15).

L'analyse des catalogues des maisons d'édition des premières décennies du XXe siècle montre que l'essor du lectorat féminin représente un phénomène de marché significatif et inédit, qui contribue au triomphe du roman. Les données recueillies par Sergio Miceli permettent de définir sur le plan quantitatif l'importance de cette littérature féminine : pendant la décennie 1930, un tiers des romans publiés au Brésil, en traduction ou d'auteurs brésiliens, appartiennent à des collections consacrées à un public féminin (Miceli, 1981 : 78). *Biblioteca das moças*, *Grandes romances para Mulheres*, *Biblioteca da Mulher*, les collections pour femmes ou jeunes filles se multiplient et les éditeurs rivalisent dans la tentative de s'accaparer la nouvelle tranche du public féminin. Les récits, les articles sur les goûts des lectrices et les catalogues de collections pour femmes et jeunes femmes montrent que ce sont notamment des

écrivaines étrangères, anglaises, américaines ou françaises qui signent cette littérature considérée féminine. Les titres d'auteures brésiliennes sont très rares. De plus, il s'agit souvent de romans qui datent de quelques années, déjà bien connus du public. Comme le souligne Marlyse Meyer, il s'agit de "ficções imaginadas por senhoras e solteironas inglesas do século XVIII [que] embalaram as imaginações novecentistas brasileiras", (Meyer *apud* Vasconcelos, 2012 : 15).

La *Nova Biblioteca das Moças* de la Companhia Editora Nacional est un exemple de cette tendance. Inaugurée en 1933 dans la tentative de doubler le succès obtenu par la série de romans populaires *Para todos*, la collection vise le public féminin. Dans l'annonce de son lancement parue dans le *Boletim de Ariel*, l'éditeur affirme vouloir atteindre « milhares e milhares de leitores » avec la traduction de bons auteurs et de volumes à un prix contenu. Parmi les premières publications figurent Delly, Trilby, Eveline Le Maire, Bertha Ruck et Charlotte M. Brame « […] que farão o encanto de numerosos patrícios e patrícias ávidos de boas leituras »[200]. Malgré la mention des *patrícios*, des couvertures aux titres, au nom même de la collection, tout indique que l'éditeur vise exclusivement le public féminin. La formule proposée par la Companhia Editora Nacional est simple mais efficace : proposer des traductions de qualité - souvent signées par des écrivains, des traducteurs ou des journalistes de renom - de romans anglais, américains ou français. Dans la majorité des cas, il s'agit d'ouvrages écrits par des femmes. Des romans intrinsèquement féminins, où l'assignation genrée fonctionne aussi bien pour décrire la matière littéraire et le style, que l'auteure et le public. La collection connaît des ventes importantes et les romans publiés deviennent très populaires, des comptes rendus et des publicités paraissent souvent dans la presse de l'époque. Quand, en 1935, paraît *Louco amor* de Charlotte M. Brame, le très sérieux *Boletim de Ariel* en publie une présentation : « é mais um número de sensação da Biblioteca das Moças da Companhia Editora Nacional. Novella arminhada de fina galanteria, exatamente como *Porque?* de Elynor Glyn [...] e *As Boas Esposas* da adorável L.M. Alcott, que vem de ser apresentado às adolescentes sentimentais do Brasil [...] »[201]. Ce compte-rendu synthétique est représentatif de comment les critiques et les journalistes de l'époque lisent et donnent généralement à lire la production féminine en général : répétitive, sentimentale, mièvre. Pour fillettes. Surtout en comparaison à *Moleque Ricardo*, *Jubiabá* ou *Música ao longe*, tous publiés la même année. Comme le dit Bandeira, il s'agit de romans qui se placent hors littérature et qui ne méritent donc même pas d'être considérés et évalués en utilisant les catégories critiques-littéraires habituelles. Une exclusion tant pour le genre du texte que pour le genre des auteurs et des lecteurs.

Dans les catalogues des collections féminines et dans les préférences des lectrices figurent aussi des textes écrits par des hommes, bien que moins nombreux. Si les écrivains peuvent, éventuellement, être considérés comme des auteurs « pour femmes » en raison de la matière et du style de leurs textes, pour les écrivaines, cette classification se produit souvent en amont de toute considération d'ordre esthétique-littéraire. Elle est une femme, donc elle écrit une littérature pour femmes. Dans cette perspective, l'adoption de pseudonymes et de noms de plume masculins pour les écrivaines et féminins pour les écrivains représente une stratégie pour contourner l'automatisme et la fixité des assignations genrées en littérature. Si cette dimension sera analysée plus longuement dans les chapitres suivants, à ce stade du discours, elle sert plutôt à historiciser la définition de la littérature féminine et à comprendre de quelle manière elle est lue et donnée à lire dans le Brésil du début du XIXe siècle. Afin d'analyser l'émergence et la réception de la littérature féminine, il est nécessaire de comprendre comment l'évolution du statut sociopolitique des femmes se reflète dans le champ littéraire. L'équation est

[200] L'article de présentation de la collection, non signé, est publié dans le *Boletim de Ariel*, février 1933, p. 135).

[201] Compte rendu sans signature paru dans la rubrique des nouveautés littéraires du numéro d'octobre 1935 du *Boletim d'Ariel* (p.28).

simple : si le lectorat féminin augmente et si, comme les sources le montrent, les femmes lisent des romans et notamment des romans écrits par des femmes, les publications de livres écrits par des femmes doivent augmenter significativement. De même que le nombre d'écrivaines. Dans son analyse de la littérature féminine pendant la Belle Epoque en France, Gabrielle Houbre souligne trois phénomènes qui favorisent l'émergence d'un plus grand nombre d'écrivaines : les réformes scolaires promulguées pendant la deuxième moitié du XIXe siècle qui font progresser le taux de femmes alphabétisées ; l'origine sociale bourgeoise des lectrices qui sont instruites, mais travaillent très rarement et pour lesquelles la lecture est une activité quotidienne ; en dernier lieu, le fait qu'à l'époque, les livres et les journaux ne subissent pas encore la concurrence de la radio ou du cinématographe qui commencent à se populariser par la suite. Toutes ces considérations sont valables pour le contexte socioculturel brésilien du début du siècle, quand la diffusion de la radio et du cinéma ne semble pas avoir encore détrôné la lecture dans les loisirs. Il s'agit d'un ensemble de facteurs qui, au Brésil comme en France, contribuent à offrir une circulation majeure à la production de *autoria feminina*. Comme le souligne Houbre, « escrevendo primeiro e principalmente para as mulheres, as romancistas se beneficiam com o aumento constante do leitorado feminino. Em sua contribuição à *Histoire de l'édition française*, Anne Sauvy afirma que o período de 1890 a 1950 foi aquele em que as francesas mais leram e que elas compõem o "público mais ávido de leitura, principalmente de romances"» (Houbre, 2002 : 326-327)[202]. Et comme les Françaises, les Brésiliennes sont, elles aussi, des lectrices avides de romans.

Malgré l'émergence inédite du lectorat féminin et le nombre croissant de romans écrits par des femmes, cette production reste toutefois aux marges du processus littéraire national. Considérée, souvent *ab origine*, comme non-littéraire et mineure, cette littérature est ignorée par la critique et oubliée par l'historiographie. Les auteurs et les romans marqués par le stigmate du « féminin » disparaissent de la tradition littéraire, malgré des tirages importants et le succès auprès du public. Certes, ces considérations sont valables en général pour la littérature considérée populaire, longtemps snobée par l'académie et absente des volumes d'histoire littéraire. Mais, si le dédouanement de genres longtemps considérés comme mineurs – les romans policiers, les feuilletons, les romans de cape et d'épée - est désormais un phénomène répandu qui a permis de réévaluer et de consacrer des auteurs longuement méprisés et ignorés, dans le cas de la littérature féminine, ce processus est bien plus circonscrit. Il se réduit souvent aux chercheurs qui travaillent dans le champ des études de genres et des women's studies, aux revues et aux colloques qui s'intéressent à la production littéraire féminine. Si les éditeurs ont depuis longtemps redécouvert, réimprimé et donné une seconde jeunesse à de nombreux romans « populaires » du passé[203] qui avaient disparu de la circulation, le phénomène est moins fréquent pour la littérature écrite par ou pour les femmes. Sauf rarissimes exceptions, même les classiques et les bestsellers de la littérature féminine du passé demeurent aujourd'hui hors catalogues. Ou alors, quand l'un de ces romans est réédité, c'est souvent grâce au travail méritoire de maisons d'édition spécialisées, comme la Editora Mulheres au Brésil ou Des Femmes en France. Mais ces textes parviennent difficilement à faire l'objet d'une redécouverte auprès du public et à redevenir populaires. Pour étayer ces affirmations dans le contexte brésilien, il suffit de mentionner Júlia Lopes de Almeida, très réputée et célébrée par ses contemporains, mais aujourd'hui méconnue ou très peu lue.

---

[202] Bien que l'article de Houbre soit originairement écrit en français, nous citons ici sa traduction en portugais car, étant disponible sur internet, c'est celle qui a été consultée.

[203] Il convient de rappeler que la mode éditoriale de la redécouverte des classiques est souvent encouragée par le fait que publier un auteur libre de droits - c'est-à-dire généralement mort depuis de 70 ans - représente aussi un avantage économique non négligeable pour un éditeur.

« Porque escrevem tão pouco as mulheres entre nós? »

Mais qui sont-elles, ces écrivaines brésiliennes qui vivent et publient pendant les trois premières décennies du XXe siècle ? Surtout, qu'écrivent-elles, et comment sont-elles considérées par leurs contemporains ?

Les sources et les catalogues éditoriaux de l'époque montrent que souvent, quand on parle de littérature féminine, on cite des écrivaines étrangères. Les Brésiliennes figurent rarement dans ces collections et peinent généralement à être publiées. Elles sont peu nombreuses et peu connues. Certes la situation évolue rapidement, comme le montrent les sources citées dans le prochain chapitre dédié à l'*autoria feminina* en 1930. Après la publication de *O Quinze,* la critique et la presse commencent à parler d'une « invasion féminine » du champ littéraire, notamment dans la prose. Au point que, en 1939, Valdemar Cavalcanti signe dans le *Diário de Notícias* un long article intitulé *As mulheres estão tomando conta do romance.* Mais, comme toute invasion bien réussie, elle a été préparée depuis longtemps. Ce sont les écrivaines des générations précédentes qui, au moins partiellement, ouvrent la voie pour celles qui viennent ensuite. L'intérêt de consacrer quelques pages à ces *desbravadoras*, bien qu'elles n'entrent pas directement dans le corpus actif de cette étude, réside justement dans la représentation de cette généalogie par les écrivaines des années 1930 elles-mêmes. Dans les métadiscours des auteures et dans les analyses des critiques, la production littéraire féminine « de 30 » est généralement présentée comme nouvelle et inédite. Une volonté de revendiquer son originalité certes, mais qui ne se limite pas au culte de la modernité, héritage encore vivant des avant-gardes. Dans les discours de Rachel de Queiroz, de Lucia Miguel Pereira et de leurs contemporaines, mais aussi des journalistes et des critiques qui parlent d'elles, la production féminine précédente fait l'objet d'un double refus. Elle incarne non seulement une vieille façon de faire de la littérature, mais elle est surtout considérée comme trop féminine. Un adjectif qui, comme on l'a vu, est toujours connoté négativement. C'est donc en s'opposant à la production de la génération précédente, que les écrivaines de la décennie 1930 cherchent une reconnaissance intellectuelle et un positionnement dans le champ littéraire.

De plus, analyser le regard – sous forme de commentaires, de critiques et de comptes-rendus des œuvres – que les contemporains portent sur ces écrivaines du début du XXe siècle permet aussi d'historiciser la définition de *autoria feminina.*

En 1922, Alceu Amoroso Lima – connu aussi sous le nom de Tristão de Athayde - signe un article intitulé *Porque escrevem tão pouco as mulheres entre nós ?* Le texte est doublement intéressant car non seulement il confirme le nombre très restreint d'écrivaines brésiliennes qui parviennent à publier et à s'affirmer, mais il cherche aussi à comprendre les causes de cette rareté :

> Francamente escassa é, entre nós, a produção intelectual feminina. Ainda no verso, a linguagem natural de uma forma de arte particularmente propícia à formação espiritual da mulher, não se distinguem elas por uma produção satisfatória e nem mesmo apreciável. Recato ou preconceito, incapacidade ou desdém? Um pouco de tudo talvez, [...] e sobretudo educação. A emancipação intelectual da mulher brasileira começa apenas a operar-se. Até há pouco, e ainda hoje sem grande exagero, era possível repetir a afirmação da Sra Agassiz, quando por aqui passou em 1865 : "Em geral, presta-se muito pouca atenção, no Brasil, à educação das mulheres. [...] Pode-se dizer que o mundo dos livros lhe é fechado, pois é bem pequeno o número de obras em português que as deixam ler. [...] Enfim, além do estreito círculo de sua existência doméstica, nada existe para elas". [...] Não é, pois, de admirar que todo o nosso movimento literário se tenha operado com absoluta exclusão das mulheres, que só ultimamente, graças ao desenvolvimento da educação e à evolução dos costumes, têm visto surgir a sua tímida arraiada intelectual. Pode-se dizer que o século XX marcará o início da participação efetiva da mulher brasileira no movimento literário nacional. (Lima, 1966 : 196)

Selon Alceu Amoroso Lima, la production intellectuelle des femmes brésiliennes est donc encore « escassa », un mot qui se réfère autant au nombre des intellectuelles qu'à la qualité de leurs ouvrages. Et cela même dans la poésie, genre vers lequel elles seraient naturellement portées et qui correspondrait le mieux à leur sensibilité. En cherchant les causes du phénomène, le critique parle du poids de l'éducation - ou plutôt de son absence - et des mentalités rétrogrades. Malgré les censures d'ordre moral et social qui subsistent encore, Lima reconnaît l'existence timide d'une première vague d'intellectuelles marquant l'inscription inédite des femmes dans le processus artistique-littéraire national. Malgré leur nombre restreint, le critique cite cinq auteures considérées et reconnues pour leur production littéraire au début du XXe siècle : Júlia Lopes de Almeida, Albertina Berta, Maria Eugenia Celso, Gilka Machado et Rosalina Coelho Lisboa (Lima, 1966 : 810). Lima propose également une liste des livres de *autoria feminina* parus en 1922. Il s'agit d'à peine une dizaine de titres, parmi lesquels tout juste deux, des recueils de poésie, à qui l'auteur reconnaît quelque mérite littéraire : *Alma* de Ana Amélia de Queirós Carneiro et *Folhas que caem* de Iainha - ou Yaynha - Pereira Gomes[204]. Le fait que presque toutes les autres auteures analysées soient des poètes montre que, dans la vision de Lima, la poésie est un genre considéré bien plus en harmonie avec la sensibilité féminine que la prose. Malgré cela, pour faire l'éloge des vers de Maria Eugenia Celso, le critique la définit comme une « poetisa poeta » (Lima, 1966 : 811), où le masculin du terme sert à annuler les acceptions négatives du féminin. Pour valoriser Maria Eugenia Celso, Lima insiste donc sur le fait qu'elle écrit bien, une « poetisa » et donc comme un vrai poète, au masculin.

Comme dans l'article de Lima, dans les critiques littéraires et la presse du début du siècle, l'idée que les femmes soient quantitativement et qualitativement peu significatives dans la production littéraire de l'époque est très répandue. Alors que, pendant la *Semana de arte moderna* de 1922, des artistes comme Tarsila de Amaral et Anita Malfatti s'imposent et représentent pleinement l'esthétique avant-gardiste, aucune romancière ou poète ne semble contribuer activement à cette phase « héroïque ». Certes, Pagu participe en personne aux événements de São Paulo, mais il faut attendre 1932, année de la publication de *Parque Industrial*, avant que les instances *modernistas* n'intègrent pleinement son écriture. A cet égard, Nadia Batella Gotlib parle de conservatisme pour décrire la production littéraire féminine de l'époque : « Curiosamente, na década de 20, enquanto as mulheres se notabilizavam pela produção plástica, as escritoras continuavam a escrever como os homens de antes » (Gotlib, 2010). A l'image de Anésia Pinheiro Machado - l'une des premières aviatrices du pays qui, pendant les commémorations pour l'indépendance du pays, réalise un vol entre Rio de Janeiro et São Paulo pour soutenir la cause féministe (Schumaher, 2000 : 73), les artistes avant-gardistes incarnent donc l'esprit moderne et la critique aux canons du passé. Quant aux écrivaines, l'historiographie ne garde pratiquement aucune trace d'une éventuelle participation, si jamais il y en eut une, aux premières phases du *Modernismo*. Ainsi, ce sont plutôt les artistes avant-gardistes et les aviatrices qui représentent une exception à la norme d'une « escassa » et peu novatrice contribution féminine à la vie littéraire et politique du pays. Entre la fin du XIXe et le début du XXe, les femmes sont largement exclues des hauts lieux de la production intellectuelle et artistique. Quand, rarement, elles parviennent à intégrer ces cercles très masculins, elles le font en tant qu'accompagnatrices, que spectatrices discrètes ou, plus rarement encore, en tant que muses de poètes et de peintres. Au tournant du siècle, seuls quelques rares salons littéraires « féminins » existent dans la ville de Rio, capitale et centre culturel majeur du pays. Dans son étude, Paixão cite les

[204] Le premier est publié par la Brasil Editora de Rio de Janeiro et le deuxième par la Casa Mayença de São Paulo. Pour plus d'informations sur ces auteures, consulter l'annexe n. 3 de cette étude.

amphitryonnes de rencontres intellectuelles : Carmen Freyre - connue sous le nom de Baronesa de Mamanguape -, Madame Gomensoro et, pendant les années 1920, Laurinda Santos Lobo (Paixão, 1994 : 430).

Pendant la *República Velha*, décrite par les historiens et les sociologues de la littérature comme une période de formation et d'autonomisation du champ littérature national, les femmes sont reléguées dans les rôles de lectrices et de spectatrices. Alors que, dans la rhétorique républicaine, la patrie est représentée allégoriquement par une femme, dans le quotidien, l'espace symbolique et matériel d'action des femmes est encore restreint à la sphère domestique et familiale. Au tournant du siècle, au fur et à mesure que les mouvements féministes gagnent en visibilité et que la question féminine s'impose à l'attention de l'opinion publique, certains changements commencent à se produire. S'il est vrai que les hommes gardent jalousement restreinte leur place au soleil – académies, institutions littéraires et artistiques, facultés de droit ou de médicine - il existe pourtant une marge d'expression pour certaines artistes et écrivaines dont on se souvient encore aujourd'hui en raison du caractère inédit de leur parcours intellectuel. C'est le cas par exemple de Josefina Alvarez de Azevedo qui signe en 1880 *O Voto feminino*[205]. Il est possible de citer également la figure d'Albertina Berta : journaliste, écrivaine et essayiste de la fin du XIXe siècle, elle collabore à plusieurs revues, dont *Panóplia*, entièrement dédiée à la production littéraire féminine. Bertha était très lue et appréciée par ses contemporaines et son roman *Exaltação* (1916) est défini comme « sensacional » par son éditeur[206] tandis qu'il est considéré par Araripe Júnior comme l'un des romans les plus vibrants de la décennie (Linhares, 1987 : 372). Ce livre « […] escandalo da literatura brasileira » (Martins, 1977 : 37) se vend en deux ans à plus de 9 000 exemplaires, chiffre considérable à l'époque, et connaît un succès si important qu'en 1931, l'éditeur en imprime une sixième édition (Eleutério, 2005 : 210). Quant à Josefina Alvarez de Azevedo et Albertina Berta, autres exemples de ces voix féminines considérées comme dissonantes et scandaleuses par leurs contemporaines, on se souvient aujourd'hui de leur originalité et du caractère inédit de leur production. Schwartz souligne que, comme de nombreuses autres écrivaines, elles :

> […] romperam com os parcos espaços que a República lhe destinara. Reivindicando novos lugares nessa sociedade que se entendia como nova [...] essas escritoras questionam suas relações familiares, [...] lamentam o vazio das suas vidas, descrevem viagens, produzem manuais femininos, reclamam dos homens e do seu tempo. É também com paixão que abordam o tema, quase tabu, do divórcio, discutem política e advogam o direito, ainda seleto, a votar » (Schwarcz, 2005).

Pour parvenir à une meilleure définition de l'*autoria feminina* pré-1930 et pour comprendre quelle est la relation des écrivaines de 1930 avec leurs aînées, certaines d'entre elles sont présentées dans les chapitres suivants, mais sans prétendre aborder exhaustivement une production qui déborde le corpus actif de ce travail. D'autant plus que, ces dernières années, de nombreux travaux nouveaux sont parus sur la production féminine du XIXe siècle, à commencer par le volume de référence *Escritoras Brasileiras do século XIX*, ouvrage encyclopédique qui a eu le mérite de retrouver et recenser beaucoup d'auteures qui avaient été complètement oubliées. Dans l'économie de cette étude, le critère de sélection des romans et des écrivaines citées de suite répond à la nécessité d'historiciser la définition de la littérature féminine, afin de comprendre qui, pour les écrivaines de 30, étaient et ce qu'écrivaient les auteures de la génération précédente. Pour ce faire, elles ont été choisies à titre d'exemple, et il convient de le répéter,

[205] Dans la pièce, la protagoniste imagine un monde où les femmes votent, travaillent et sont indépendantes alors que les hommes restent à la maison et s'occupent des enfants et des travaux domestiques.
[206] Il s'agit de l'éditeur carioca Jacinto Ribeiro dos Santos

il s'agit seulement de celles qui sont le plus souvent citées, lues et publiées encore en 1930. Celles que les romancières du corpus doivent avoir probablement eu l'occasion de lire pendant leur jeunesse, celles qui représentent la vieille école. La notoriété, critère le plus vague et incertain qui soit, a été « mesurée » par la consultation des revues, suppléments et rubriques littéraires, ainsi que par les lectures critiques de l'époque. Une liberté dans la sélection qui trouve sa justification dans l'objet même de cette étude, qui ne propose pas une approche strictement sociologique de l'insertion des femmes dans le champ littéraire, mais prend en compte l'analyse des œuvres et des représentations du féminin qu'elles proposent.

Les précurseurs des précurseurs

Dans le petit volume *Precursoras Brasileiras*[207], paru en 1944, Vidal Barros dresse les portraits des premières femmes remarquées par leurs mérites. Ces biographies de *precursoras* - poètes, aviatrices, médecins, avocates, mais aussi féministes – incarnent le progrès du pays dans la vision de l'auteur et représentent un exemple et une source d'inspiration pour les générations futures. En ce qui concerne l'histoire littéraire, le livre indique Teresa Margarida da Silva e Orta comme la toute première romancière du Brésil. Sont également citées des poètes, de Rita Joana de Sousa, qui a vécu dans le Pernambouc du début du XVIIIe siècle, à sa contemporaine carioca Angela do Amaral Rangel[208]. Barros Vidal rappelle également la première journaliste brésilienne, Violante Bivar qui, à partir de 1852, signe des articles sur la position de la femme dans la société. Avec Joana Paula Manso de Noronha, elle fonde *O Jornal das senhoras*, dans le but de « propagar a ilustração e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher » (Vidal, 1944 : 123). Plus que pour ses portraits anecdotiques, l'intérêt du recueil de Vidal réside dans le fait qu'il témoigne de l'actualité du discours sur la contribution féminine au processus intellectuel national. A la lumière des sources analysées précédemment, il est possible d'affirmer que, si les *precursoras* célébrées par Vidal ont certainement eu le mérite d'avoir ouvert un chemin, fort peu nombreuses ont été celles qui ont pu le suivre et parvenir à la consécration dans le champ intellectuel et artistique de l'époque.

Relativement à la production littéraire entre la fin du XIXe siècle et les premières décennies du XXe, au delà des cinq noms[209] désignés par Lima comme exceptions à l'insignifiante participation des femmes, peu d'écrivaines sont généralement mentionnées par les contemporains. Parmi celles-ci, il est possible de citer par exemple la poète et collaboratrice de *A Mensageira* Francisca Júlia, dont le recueil *Esfinge*[210] connaît un succès discret auprès de la critique et du public. Relativement à la prose, un autre nom illustre la production de la décennie, celui de Amélia Bevilacqua. Auteure prolifique, elle publie 7 romans entre le début du siècle et les années 1940, ainsi que des recueils de contes, des chroniques et

[207] Pendant la deuxième moitié du XXe siècle, dans une phase où l'identité nationale fait l'objet d'une construction complexe, apparaissent certains ouvrages qui rassemblent les profils de Brésiliens célèbres. Parmi eux, deux sont consacrés aux figures féminines, *Brasileiras Célebres* de Joaquim Norberto de 1862 et *Mulheres Célebres* de 1878, et exaltent le rôle de la femme en tant que mère civique, garante de la continuité, de la santé et de l'éducation de la jeune République. L'ouvrage de Vidal reprend en partie cette volonté de célébrer des modèles, constituant ainsi des lignages de femmes exceptionnelles dont la finalité didactique est manifeste.

[208] Parmi les premières poètes brésiliennes, Vidal cite aussi Delfina Benigna da Cunha, qui a vécu dans le Rio Grande do Sul entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, et publie son recueil de poèmes en 1834, et Idelfonsa Laura Cesar, qui signe son premier volume de vers la même année. Le nom de Adelia Josefina de Castro Fonseca (1827 – 1921) auteure de *Ecos da minh'alma* de 1866- figure également dans l'ouvrage de Vidal Barros.

[209] Il s'agit, on le rappelle, de Júlia Lopes de Almeida, Albertina Berta, Maria Eugenia Celso de Mendonça, Gilka Machado et Rosalina Coelho Lisboa (Lima, 1966 : 810)

[210] Le volume est publié en 1920 par Monteiro Lobato.

des articles. Comme Júlia Lopes de Almeida avant elle, sa figure est associée à la polémique autour de l'absence de femmes dans l'*Académie Brésilienne de Lettres*. Sa candidature à l'institution, qui eut une grande résonance dans la presse, représenta à l'époque l'occasion d'un plus ample débat sur la place des femmes dans les lettres contemporaines. Outre les noms déjà cités, un autre personnage significatif du début du XXe siècle est celui de Andradina de Oliveira, auteure de drames, de contes et de poèmes. Ses premiers romans, *O perdão* (1910) et *Divorcio ?* (1912), méritent d'être mentionnés, car ils abordent des questions polémiques comme le divorce et le travail dans une perspective émancipatrice[211].

Parmi les écrivaines qui, selon Lima, ne méritent pas d'être rappelées, se situe la carioca Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos, connue sous le pseudonyme de Chrysantème[212]. Journaliste et écrivaine, elle signe une vaste production en prose, qui va des romans aux contes, de la littérature pour l'enfance et la biographie jusqu'au théâtre. Dans ce panorama de la littérature féminine qui vise à décrire l'étrange créature que devait être une « écrivaine » dans le Brésil du début du siècle, Chrysantème représente un cas d'étude particulièrement intéressant. Un intérêt qui ne réside pas spécifiquement dans le caractère inédit de son œuvre, qui s'insère plutôt dans le courant naturaliste de la fin du siècle précédent, sans se distinguer par l'innovation formelle. Si en 1930, elle encore citée, lue et commentée, c'est plutôt en raison du goût de la provocation que les critiques reconnaissent dans ses romans et dans sa figure. Définie comme la « legendária e desconcertante Chrysantème »[213], elle était considérée comme une anticonformiste qui fustigeait le conservatisme de la société de l'époque à coup de romans à costume farcis de drames amoureux. L'anticonformisme de Chrysantème n'est certainement pas radical et idéologiquement structuré comme celui d'Ercília Nogueira Cobra, qui condamne l'institution matrimoniale et l'obligation de la maternité *in toto*, revendiquant la liberté sexuelle des femmes, ni comme celui d'Adalzira Bittencourt. Bien qu'elle déconcerte ses contemporains, Chrysantème ne peut pas être décrite comme une radicale, outsider ou *paria*. Elle s'installe solidement dans la société intellectuelle de son époque, parvenant même à être reconnue en tant qu'écrivaine par ses contemporains. Fille d'une femme de lettres[214], elle commence dès son plus jeune âge à collaborer avec des quotidiens et des revues importantes[215], comme par exemple *O País*, où elle signait la rubrique "Vida Feminina" dédiée à la condition des femmes. Si la figure de Chrysantème représente un cas d'étude particulièrement significatif, c'est plutôt pour cette capacité à intégrer les cercles littéraires, à être une écrivaine lue, reconnue et consacrée mais, en même temps, considérée comme une anticonformiste. Ses œuvres lui confèrent une grande visibilité, les contemporains ne cessent de juger ses romans et son comportement. Au point que, bien que ses premiers écrits paraissent déjà à la fin du XIXe siècle, elle continue à publier et à faire parler d'elle dans les années 1930. Ce sont les critiques tranchantes et franchement négatives et la recherche de thèmes considérés scandaleux qui lui permettent de ne pas être oubliée ou reléguée aux marges du champ littéraire, lui confèrant aussi une certaine notoriété en assurant à ses livres des ventes considérables. Et du coup, la rendant donc intéressante dans le cadre d'une analyse de l'*autoria feminina* du début du siècle. Certes, pour les écrivaines de l'époque, scandaliser

---

211 Il convient de rappeler que la contribution de Andradina de Oliveira est significative aussi dans la presse. En 1910, elle fonde *O Escrínio*, revue féminine dont l'objectif était d'éduquer les femmes de manière la plus complète afin qu'elles puissent « melhor cumprir a sua divina missão na terra – ser mãe » (Oliveira *apud* Eleutério, 2005 : 259).

212 Selon Magalhães, le pseudonyme serait un hommage à un roman *Mme Chrysantème* de Pierre Loti (Magalhães, 1958 : 77). Eleutério semble du même avis et considère ce nom de plume comme très probablement inspiré par la mode du japonisme du début du XXe siècle (Eleutério, 2005 : 240).

213 Cette citation de João do Rio est reprise de l'article "Escritoras esquecidas pela República" de Lilia Moritz Schwarcz cité en bibliographie.

214 Elle est la fille de la romancière Carmen Dolores. Dans son analyse, Eleutério souligne l'importance du « capital familial » dans la carrière de Chrysantème (Eleutério, 2005 : 240).

215 Notamment *A Imprensa*, *Mundo Literário, Ilustração Brasileira*, Correio Paulista entre autres.

les bienpensants était non seulement une mode littéraire importée de France[216], mais aussi une stratégie pour s'assurer quelques lecteurs, comme l'atteste par exemple *Exitação* de Violeta Denis. Dans le cas de Chrysantème cependant, s'il y a bien une insistance sur des thématiques scandaleuses, ces dernières semblent venir plus de la volonté de révéler l'hypocrisie de la société contemporaine que de la recherche de sensationnalisme facile. Oser critiquer et ridiculiser les coutumes de ses compatriotes devient ainsi une marque de fabrique qui identifie ses écrits.

Analysés dans le détail, le parcours et la posture littéraire de Chrysantème permettent de comprendre les catégories conceptuelles communément utilisées pour évaluer une écrivaine au début du XXe siècle et la classer dans la bonne ou la mauvaise littérature. Suivant l'exemple maternel, Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos commence à écrire des chroniques lyriques et des petits contes qui paraissent dans des quotidiens et des revues de Rio et São Paulo. Parmi ses premières œuvres saluées favorablement par la critique, on retrouve des recueils de littérature pour l'enfance[217], une biographie de Carlota Joaquina et des pièces de théâtre. Tant qu'elle se contente de thématiques et de genres considérés comme féminins – de la poésie, des contes pour enfants ou la biographie d'une impératrice – les critiques l'applaudissent. Mais, en 1921, désormais veuve cinquantenaire, Chrysantème publie son premier roman « de coutumes » *Flores Modernas,* et les contemporains crient au scandale, ne lui pardonnant pas d'avoir abandonné les fables : « Depois de escrever lindas historias para crianças, a Sra. Chrysantème entrou a por venenos borgianos (dos Bórgias) nas compotas de manga ou caju. Seus heróis dantes faziam apenas orgias domésticas com chá, a tisana elegante dos ricos; hoje atiram-se à morfina e cocaína. A Sra. Chrysantème descreve agora, de preferência, um mostruário de homens da avenida e suas heroínas praticam uma espécie de donjuanismo » (Grieco, 1933 : 232). Du thé à la cocaïne, des personnages de contes pour enfants jusqu'aux héroïnes à la conduite morale plus que douteuse, Grieco reproche à l'écrivaine d'avoir abandonné une littérature convenable. Il ne s'agit pas d'une opinion isolée. Dans un compte-rendu sur un autre roman de Chrysantème, *A mulher dos olhos de Gelo* de 1936, un roman à la « leitura sempre crispada de emoções fortes », il est également souligné le changement stylistique et thématique advenu à partir des années 1920 : « A sra. Chrysantème distinguiu-se entre 1910 e 1915 como autora de livros infantis [...]. Cronista, das mais populares do tempo, ficaram memoráveis muitos conceitos que traçou nas colunas de *O Paiz* [...] . Mas, quando cessou o seu interesse pelas narrações destinadas às crianças [...], passou a escrever romances de costumes não raro em tom de polêmica e não fugindo sequer à dissecação de pormenores realistas bem característicos do nosso tempo »[218].

Au delà des différents adjectifs attribués à Chrysantème, - scandaleuse, légendaire et déconcertante – le nombre important de comptes rendus et de critiques, souvent négatives, attestent de sa popularité. Il paraît impossible de l'ignorer et la liste des auteurs qui écrivent sur elle est longue : de Humberto de Campos, qui la traite de « bulhenta senhora » et se dit « espantado » par son langage, l'accusant de ne pas savoir écrire correctement le portugais (Campos, 1951 : 57), à Magalhães qui la définit comme auteure d'histoires exotiques (Magalhães, 1959 : 227), jusqu'à Brito Broca qui la place parmi les décadentistes de la fin du siècle. (Broca *apud* Eleutério, 2005 : 252).

---

[216] A ce propos, Eleutério cite notamment le roman *La garçonne* de Victor Margueritte qui décrète le succès de personnages défiant la morale contemporaine et inaugure une mode littéraire dont les échos sont évidents au Brésil. (Eleutério, 2005 : 245).

[217] *Contos Azuis* e *Contos para crianças* (1906).

[218] Compte-rendu anonyme intitulé *A mulher dos olhos de Gelo* (Livraria H. Antunes, Rio) paru dans le *Boletim de Ariel*, n.2 novembro de 1936, p. 54.

Le succès auprès des lecteurs, ainsi que l'aura de scandale qui enveloppe ses romans, valent certainement à Chrysantème des jugements négatifs de la part de critiques et intellectuels contemporains, mais lui confèrent en même temps une plus grande visibilité. Jugée anticonformiste, l'écrivaine elle-même revendique cette posture : « Nenhum dos meus livros contém sequer um arremedo de prefácio escrito por mim ou pelos outros [...]. E também, jamais me arrependi de assim proceder, sendo, entretanto, uma mulher sozinha entre um exército de escritores, de críticos, de rivais e de... inimigos! » (Chrysantème *apud* Eleutério, 2005 : 254). Critique de la société contemporaine, elle utilise donc le dédain de certains pour réaffirmer sa liberté créatrice et mieux se positionner comme écrivaine. Emphatisant cette attitude, Eleutério affirme que « nenhuma mulher ousou como Chrysantème » (Eleutério, 2005 : 252). Mais, au-delà des lectures plus récentes qui contribuent à sauver l'auteure de l'oubli, l'intérêt, dans l'économie de notre étude, de s'arrêter sur une figure comme celle de Chrysantème, réside plutôt dans la réception et la représentation de son œuvre qu'en donnent les contemporains. Contrairement à de nombreuses autres écrivaines de l'époque qui, même quand elles parvenaient à être publiées, étaient mésestimées par les critiques et ne possèdent donc pas de bibliographie critique, Chrysantème était bien connue. Alors que les auteures considérées médiocres sont tout simplement ignorées, les commentateurs font couler beaucoup d'encre pour désapprouver les romans de Chrysantème. En simplifiant, on pourrait dire qu'elle est significative et intéressante justement en raison du fait d'être considérée comme une mauvaise écrivaine. Les critiques à son œuvre, son parcours et sa posture permettent de comprendre ce qu'une écrivaine ne devait pas faire et ne devait pas écrire pour être reconnue et appréciée. Notamment une femme qui avait eu des débuts prometteurs avec la biographie et la littérature pour l'enfance, avant de se consacrer à des romans dits « scandaleux ». Sur un plan plus général, « l'exemple de Chrysantème » permet de comprendre le fonctionnement des assignations genrées dans la définition de « l'écrivaine » et des genres littéraires. Elle représente un exemple construit en négatif, et donc, encore plus significatif si on le compare à la figure la plus représentative de l'*autoria feminina*. Celle que les critiques célèbrent à l'unanimité comme la seule grande écrivaine de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, celle qui, aux yeux des contemporains, incarne l'exception à l'insignifiance de la littérature féminine : Júlia Lopes de Almeida.

Elle représente sans doute l'écrivaine la plus lue, commentée et publiée de la *Primeira República*, ainsi que la plus louée par la critique et le milieu littéraire. Auteure polygraphe et prolifique, Júlia Lopes de Almeida signe une œuvre vaste et significative : contes, romans, chroniques, littérature pour l'enfance, poèmes, manuels de jardinage et de pédagogie, essais de planification urbaine et aussi pièces théâtrales. Dès son jeune âge, elle écrit des poèmes et collabore avec la presse sous différents pseudonymes : Jalinto, Eila Worms ou encore Filinto de Almeida. De même que pour les écrivaines de la décennie 1930, l'écriture journalistique représente un apprentissage fondamental, comme elle l'affirme elle-même : « O jornalismo criou a profissão, fez trabalhar, aclarou o espírito da língua, deu ao Brasil os seus melhores prosadores ». (Almeida *apud* Linhares, 1987 : 350). Incontestablement, le journalisme lui facilite l'accès à la publication et au milieu littéraire contemporain. Son premier livre, un recueil de contes intitulé *Traços e iluminares* (1887), reçoit l'approbation du public et de la critique et marque le début d'une carrière de plus de quarante ans. Reconnue et célébrée, elle occupe une place de premier plan dans le milieu intellectuel républicain. Dans le « salão-verde » de sa maison de Rio, se réunissent les intellectuels les plus importants de la capitale et sont organisées les réunions préliminaires à la fondation de l'Académie Brésilienne de Lettres, qui deviendra le pôle d'agglutination des lettres nationales. Première femme à être consacrée en tant qu'écrivaine au Brésil, nombreux sont ceux qui

réclament la modification du statut de l'institution afin qu'elle puisse siéger parmi les immortels[219]. Malgré l'impossibilité d'être élue à l'Académie, Júlia Lopes de Almeida bénéficie de la reconnaissance des contemporains, des lecteurs comme des collègues. Dès 1890, João Sincero la définit comme la grande prosatrice du pays « uma escritora moderna, […] sentimental sem pieguismo […] delicada sem preciosismo » (Sincero *apud* Eleutério, 1995 : 75). En 1918, José Veríssimo la consacre en l'inscrivant au panthéon de la littérature nationale : « Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio de Azevedo, o romance no Brasil conta apenas dois autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Dr. Coelho Neto. Sem desconhecer o grande engenho literário do sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito D. Júlia Lopes » (Veríssimo J. *apud* Menezes, 1978 : 24). Quarante ans plus tard[220], Lucia Miguel Pereira reprend l'affirmation de Veríssimo pour donner une lecture plus articulée de la production de l'écrivaine. Dans *Prosa de ficção*, elle consacre trois pages à Júlia Lopes de Almeida et affirme être en désaccord avec Veríssimo quant à sa préférence pour l'écrivaine, monotone et à son avis, dépourvue du pouvoir créateur de Coelho Neto. Dans son analyse, Lucia Miguel Pereira affirme que si la vigilance excessive que Júlia Lopes de Almeida exerce sur son écriture produit un style épuré et élégant, ce *labor limae* la rend assez peu originale. Il convient de souligner que, dans le discours de la critique que cite à son tour Nestor Vítor[221], ce manque d'originalité qui confère à la prose de Júlia Lopes de Almeida un caractère peu brésilien, est considéré comme typiquement féminin (Pereira, 1988 : 260). Malgré cela, Lucia Miguel Pereira reconnaît dans la simplicité de l'écriture et dans la capacité à raconter la réalité du pays les éléments les plus intéressants de l'écrivaine : « misturando à observação certa dose de romantismo, os livros de Júlia Lopes de Almeida, se nada possuem de original, revelam, no seu tom familiar, na sua completa ausência de artifícios, de afetação, inegáveis dons literários. [...] A simplicidade, tão rara sempre, e ainda mais no tempo em que escreveu, é a sua qualidade dominante » (Pereira *apud* Magalhães, 1959 : 173).

La critique souligne également la longévité de la carrière littéraire de l'auteure qui, au-delà des éloges des collègues, était aussi plébiscitée par le public. Nombre de ses ouvrages sont en effet rapidement traduits et réédités après publication et *La Família Medeiros* (1891), son premier roman, pourrait être défini sans exagération comme un bestseller de la fin du siècle. Paru d'abord en feuilleton dans la « Gazeta de Notícias » de Rio de Janeiro, le premier tirage de l'édition en livre est épuisé trois mois à peine après sa parution, comme le rappelle Lucia Miguel Pereira pour signaler l'exceptionnalité de ces chiffres de vente (Pereira, 1988 : 260). Malgré le succès de ses livres et sa participation intense à la vie intellectuelle de la République, Linhares souligne le fait que, à part José Veríssimo, les autres grands critiques et historiens de la littérature de l'époque feignent d'ignorer Júlia Lopes de Almeida. Une seule ligne lui est consacrée dans *A literatura no Brasil* de Agripino Grieco : « Só Lucia Miguel Pereira depois lhe faz alguma justiça » (Linhares, 1987 : 370).

Magalhães contribue également à la reconnaissance de Júlia Lopes de Almeida, affirmant qu'elle est « indiscutivelmente a primeira grande escritora brasileira » (Magalhães, 1959 : 173) et lui reconnaît le mérite d'incarner le *terminus post quem* il n'est plus possible de nier la valeur de la participation féminine aux lettres nationales.

Dans l'histoire de l'*autoria feminina* au Brésil, Júlia Lopes de Almeida est donc la première à être considérée et reconnue en tant qu'écrivaine. Avant la décennie 1930, elle est probablement la seule

[219] Ce sera son mari, Filinto de Almeida, qui occupera à sa place le fauteuil de l'Académie. Il faudra attendre encore longtemps, et plus précisément l'année 1988, avant qu'une femme puisse être élue dans l'institution.
[220] La citation de Veríssimo date de 1913.
[221] Il s'agit d'une citation tirée du volume *A crítica de ontem* publié en 1919. A propos de la *brasilidade* de Júlia Lopes de Almeida, Vítor affirme : Não tem muito modo brasileiro no escrever a notável escritora; se se afirma qualquer peculiaridade na construção dos seus períodos, essa parece antes de feição de lusitana » (Vítor *apud* Pereira, 1988: 260).

femme de lettres à gagner de l'argent avec sa plume et à faire un travail de l'écriture, entreprenant une carrière littéraire qui était jusqu'alors un « ofício de homem » (Telles, 2009 : 410), et d'homme seulement. Comme le souligne Eleutério, Júlia Lopes de Almeida devient ainsi un modèle, « [...]o modelo da mulher letrada bem sucedida da virada do século e no decorrer de toda a *República Velha* » (Eleutério, 1995 : 82). L'analyse de son parcours littéraire et de sa représentation/autoreprésentation montre bien que l'écrivaine concentre autour de sa figure les contradictions qui caractérisent le statut féminin au tournant du siècle. Si d'un côté elle incarne parfaitement le profil de « mulher-esposa-mãe » qui se consacre aussi aux belles-lettres, de l'autre elle est la première femme à être reconnue et consacrée par son écriture. Alors que dans les manuels de savoir vivre pour les femmes [222],- Júlia Lopes de Almeida propose une image traditionnelle du rôle familial et social des femmes, dans ses romans, elle incorpore certaines revendications du féminisme bourgeois de l'époque. Femme publique qui écrit, publie, signe des articles sur la condition des femmes et collabore au projet de réaménagement urbain de Rio de Janeiro, elle incarne aux yeux de ses contemporains la femme moderne qui travaille, gagne de l'argent et exprime clairement ses opinions. Ainsi, Júlia Lopes de Almeida est l'une des premières intellectuelles brésiliennes à développer, par ses écrits et par ses articles, une critique articulée de la condition sociale des femmes au Brésil.

Comme Chrysantème, elle représente l'émergence d'une figure inédite dans le panorama brésilien, celle de l'écrivaine. L'une en représente l'acception positive, reconnue et respectée par les collègues et le public. L'autre est une figure plus controversée, dont le nombre de détracteurs est directement proportionnel à celui de ses lecteurs. Mais, au delà de ces simplifications, sans vouloir réduire à une dichotomie positif/négatif deux figures complexes qui méritent des analyses bien plus approfondies, la comparaison entre ces auteures sert à comprendre le statut d'écrivaine au début du siècle, en historicisant cette définition complexe. Les éloges à Júlia Lopes de Almeida, comme les critiques à Chrysantème, et vice-versa, font émerger les catégories conceptuelles utilisées par les contemporains pour évaluer et classer les femmes dans le champ littéraire et révèlent ainsi ce qui, en littérature, est interdit et ce qui est acceptable pour une femme. Dans un cas comme dans l'autre, le genre joue un rôle fondamental dans la façon dont elles sont lues et données à lire.

Mais, une fois tracé un panorama schématique de l'*autoria feminina* au tournant du siècle, une fois les pionnières globalement identifiées ainsi que les regards que les contemporains portent sur elles, reste à découvrir de quoi elles parlaient et quels étaient les thèmes et les genres littéraires qu'elles privilégiaient.

Genres et thèmes

Répondre de façon circonstanciée à cette question, - à savoir s'il existe bien des genres littéraires et des thématiques privilégiées par les écrivaines du début du XXe siècle -, reviendrait à lire et analyser un grand nombre d'œuvres publiées pendant la période. Une étude qui déborderait le cadre de ce travail et nécessiterait une thèse, ou plusieurs, à elle seule. Limiter l'analyse à une sélection des sources critiques de l'époque semble représenter une première solution. Dans la tentative de définir la littérature féminine, d'en historiciser la définition, mais sans s'éloigner excessivement du corpus actif, les publications les plus récentes sur la littérature féminine de l'époque qui ont eu le mérite d'avoir sorti de l'oubli les écrivaines et leurs œuvres, représentent également une source significative. Dans l'impossibilité de réaliser une étude systématique, il faut considérer deux facteurs en les dissociant : le

[222] Le *Livro das Noivas* et le *Livro de Donas e Donzellas* , voir chapitre 4.1

discours sur la production féminine entre la fin du XIXe et le début du XXe et les chiffres qui montrent sa réelle dimension quantitative.

Quand, en 1918, Leal de Souza publie *A mulher na poesia Brasileira*, il situe la place de la femme dans les lettres nationales dans une double perspective. Il ne se limite pas à décrire l'idéal féminin représenté par les poètes, à célébrer la muse, mais présente aussi les poètes. Dans sa lecture, si le nombre de ces dernières augmente, c'est en raison de l'évolution des mentalités, grâce notamment à l'action des féministes :

> Tenazes, raciocinando com erudita serenidade metódica; pacientes, reclamando as mesmas coisas a todas as horas, hábeis, regrando a cólera devastadora, as sufragistas definiram numa doutrina as latentes aspirações comuns às mulheres de camadas inconciliáveis. Da mansarda ao palácio, o feminismo ostenta a eficácia de tal propaganda. (Souza, 1918 : 94).

Mais si la poésie de *autoria feminina* contribue incontestablement à donner la voix aux aspirations communes des femmes, pour Souza de Leal « la femme » dans la poésie brésilienne est avant toute autre chose l'inspiratrice, la muse. Celle qui est chantée, non celle qui chante. Une muse nouvelle certes, mais qui reste tout de même une entité sans voix : « Única divindade imortal, a mulher triunfará dos nossos despotismo e dos seus desvarios e [...] o poeta num comovido deslumbramento, exclamará : Ave, regina! » (Souza, 1918 : 96). Malgré l'évolution des mœurs et le progrès des femmes, à la fin des années 1920, la production poétique féminine est considérée comme encore marginale. Et cela, alors que pour les contemporains, c'est justement dans l'*ars poetica* que les femmes donnent leur meilleure contribution aux lettres nationales. Dans l'article déjà cité « Porque escrevem tão pouco as mulheres entre nós? », la majorité des ouvrages récents que Lima considère positivement sont des recueils de poésie, tel que *Em pleno sonho* de Maria Eugenia Celso, paru chez l'éditeur Alves de Rio de Janeiro en 1920 et présenté par Lima comme un livre de pur sentiment, à l'essence féminine (Lima, 1966 : 352). Selon l'auteur, au-delà de Celso, Gilka Machado et Rosalina Coelho Lisboa sont les seules auteures qui se détachent dans le panorama poétique brésilien. Pour décrire la production féminine de l'époque, les critiques ont recours à un florilège d'adjectifs qui évoquent les sentiments, l'irrationalité, la délicatesse, la sensualité et la sensibilité et sont universellement associés à la nature féminine. Il s'agit d'une association stable, qui continue de caractériser le regard que les commentateurs portent sur la production féminine, bien au-delà des premières décennies du siècle. Le compte-rendu de la publication de *Ruflos de Asas*, recueil de textes pour le théâtre de Maria Eugenia Celso, est un exemple flagrant de cette terminologie pour décrire les « livros de mulher ». Pour parler de l'écriture de Maria Eugenia, l'auteur utilise les termes « delicadeza », « nobreza », « finura », « graça », « subtileza », « justeza», « precisão », « ironia delicada » et « dicção das mais encantadoras, das mais puras »[223].

La littérature pour l'enfance, est l'autre genre littéraire associé aux femmes et vers lequel les écrivaines seraient donc portées par la nature. Comme Júlia Lopes de Almeida qui signe des manuels de savoir vivre pour jeunes filles et des fables pour l'enfance, une écrivaine digne de ce nom doit avoir à son actif quelques titres pour jeunes lecteurs. Une conception qui participe de l'exaltation du rôle maternel promu par les institutions républicaines et par les mouvements féministes conservateurs qui commencent à s'exprimer à la fin du siècle. Connotée par une évidente valeur didactique, la littérature pour l'enfance représenterait ainsi une extension intellectuelle de la plus authentique vocation féminine, la maternité. Le cas de Chrysantème cité dans le sous-chapitre précédent est un parfait exemple de cette association. Tant qu'une femme écrit des fables et se consacre au-sous genre de la littérature pour

[223] Le texte, publié par la Livraria Francisco Alves, date de 1931. Le compte rendu, anonyme, apparaît à la page 19 du *Boletim de Ariel* de novembre 1931.

l'enfance, elle est louée par ses contemporains. Mais dès qu'elle s'aventure vers les romans, et qu'elle écrit notamment des romans de coutumes où les protagonistes défient volontiers la moralité traditionnelle, elle est jugée très négativement, accusée de ne pas – ou mieux, de ne plus – savoir écrire.

Si la définition de roman féminin a été ébauchée au début de ce chapitre et sera reprise de façon systématique dans le prochain, il convient ici d'analyser les discours qui circulent au début du siècle relativement aux thèmes considérés caractéristiques de la littérature écrite par les femmes, et notamment la prose. Avec quelques variantes, les critiques contemporains semblent se fonder sur les mêmes présupposés. Les livres écrits par des femmes sont vus comme peu originaux et caractérisés par une certaine uniformité. Comme le dira plus tard Humberto de Campos : « […] não sei nada mais parecido com livro de mulher que outro livro de mulher » (Campos, 1951 : 55). Les causes de cette prétendue uniformité sont clairement identifiées : quand elles écrivent, les femmes parlent d'elles-mêmes, elles parlent de femmes, donc leur textes se ressemblent. Une caractéristique que Linhares qualifie à la perfection avec un simple mot : « ginocentrismo » (Linhares, 1987 : 345). Mais c'est à nouveau Lima, le critique de l'époque qui s'intéresse le plus aux écrivaines, qui donne la lecture la plus articulée de cet aspect. Dans un article de 1921, il commente le roman *Caracteres Femininos*[224] de Lila Escobar Camargo, paru la même année en feuilleton dans *O Estado de São Paulo*. Le commentaire du roman devient l'occasion d'une dissertation sur la posture littéraire, sociale et morale des femmes :

> O individualismo das mulheres toma o aspecto de uma revolta contra o pudor. Nos homens é uma afirmação da personalidade, é uma forma peculiar de orgulho. A libertação que o individualismo masculino visa é toda intelectual. [...] As mulheres, porém, visam a libertação do instinto, é [...] contra a disciplina moral e social que elas insurgem. Essa glorificação dos instintos é uma verdadeira vingança da matéria contra o espírito e demonstra um desenvolvimento intelectual incompleto. [...] No romance da Sra Escobar de Camargo o sentimento predominante é a revolta contra toda submissão. (Lima, 1966 : 364)

Pour conclure son éreintage, Lima attaque aussi la liberté lexicale et syntaxique du roman, qui donne un style artificiel. La figure de la révoltée - celle qui défie les conventions sociales pour poursuivre un idéal supérieur, un amour fou ou simplement le plaisir -, est l'un des personnages caractéristiques de la période inspirée par les transpositions littéraires européennes du mythe du surhomme à la Gabriele D'Annunzio. Dans l'analyse de Lima, cette révolte n'a pourtant rien d'héroïque ou de positif, mais dénote au contraire l'individualisme et l'immaturité de l'auteure - et du genre féminin tout entier -, dont les instincts s'opposent au rationalisme masculin. Dans un article postérieur, Lima revient sur le thème et reconnaît dans la question morale « o grande problema feminino » (Lima, 1966 : 811). Selon lui, la littérature de *autoria feminina* ne parvient pas encore à se libérer de la duplicité intrinsèque de la représentation de la femme dans la morale catholique. Incorporant le rôle de la salvatrice ou de la corruptrice, les écrivaines reproduiraient dans leurs pages des personnages dichotomiques, des saintes ou des pécheresses, des anges du foyer ou des prostituées.

Au tournant du siècle, la redéfinition du rôle et de l'image de la femme participe au processus de construction symbolique de la jeune République. A partir d'une analyse de la production artistique-littéraire, Lamego souligne l'importance des personnages féminins imaginés par les artistes et les écrivains dans la construction de l'imaginaire national et de son iconographie : « Pálidas, submissas, doentes, sonolentas, tristes, virgens, mães ou mortas, a mulher foi colocada pelos belletristas [...] nacionais ou na bem decorada sala da burguesia, ou num cenário patriótico. [...] O esforço de

[224] Le livre décrit trois caractères féminins, trois typologies de femmes opposées: la première est une femme forte et consciente, la deuxième fragile et sensible (une tuberculeuse, selon les plus purs canons romantiques) et une troisième volubile et opportuniste, mais au caractère déterminé.

Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, na construção de símbolos nacionais é evidentemente conhecido. » (Lamego, 1991 : 65). A partir des dernières décennies du siècle, le discours sur la représentation du féminin se revêt d'une connotation politique précise, alors que les mouvements féministes portent à l'attention de la classe politique, de la presse et de l'opinion publique, les questions de la pleine citoyenneté, de l'éducation et du travail féminins. Au moment où les femmes veulent assumer pleinement leur citoyenneté, elles réclament une autonomie et une indépendance qui est politique et économique, mais aussi symbolique. Alors que, selon Lima, la littérature écrite par les femmes est encore dominée par la question morale de matrice catholique, d'autres auteurs signalent au contraire la complexité des représentations proposées par cette littérature. Si la question morale est certainement l'un des thèmes caractéristiques, l'analyse des romans prouve qu'il s'agit plus d'une quête identitaire que d'une recherche spirituelle. Par leurs personnages, les écrivaines représentent la tension qui se crée lorsque les conceptions traditionnelles et conservatrices du rôle des femmes se heurtent à l'élan émancipatoire imprimé par les mouvements féminins et la modernisation. Comme le souligne Houbre, la légitimité de l'indépendance morale réclamée par les femmes est l'une des questions les plus débattues au tournant du siècle (Houbre, 2002 : 327). Les écrivaines la représentent dans leur production fictionnelle et deviennent ainsi des interlocutrices privilégiées du discours. Dans cette perspective, la littérature, et le roman en particulier, deviennent un lieu fondamental d'observation de la redéfinition du statut féminin en tant que mise en scène « des opérations fondamentales du travail identitaire » - pour utiliser une définition de Heinich (Heinich, 1996 : 340).

La lecture des romans féminins publiés au tournant du XXe siècle montre que la représentation de ce processus s'articule à partir de deux macrothèmes fondamentaux, identifiables schématiquement par deux simples mots : divorce et travail. Identifier ces deux thématiques implique certainement la simplification d'un questionnement plus complexe sur l'identité féminine qui anime la littérature de l'époque, mais permet de comprendre la fonction de la fiction, et notamment de celle des écrivaines, dans le contexte de sa production. Alors que la question est au centre du débat politique et social, les femmes assument par leur écriture non seulement une position, mais contribuent à donner une légitimité, sinon une existence, à ce qui reste, encore des pures aspirations, des revendications, mais pas encore des droits. Si les femmes brésiliennes ne peuvent pas encore voter, pas plus que divorcer, elles peuvent en faire l'expérience dans l'imaginaire fictionnel.

Les romans signés par les écrivaines de l'époque confirment cette lecture et montrent que, si la critique de l'institution matrimoniale est omniprésente, elle s'exprime souvent par une figuration de la condition de divorcée. Un exemple saillant des représentations littéraires de la fin du mariage et du statut de la femme qui abandonne - ou est abandonnée par son époux - est l'œuvre de Francisca Clotilde, *A divorciada*. Publié en 1902, bien avant qu'on puisse prévoir l'approbation de la loi qui le décrètera, le roman défend le droit au divorce. Comme l'affirme Eleutério, l'écrivaine « antecipa na ficção o que as mulheres esperavam na realidade » (Eleutério, 2005 : 222). Il s'agit de l'une des toutes premières représentations de ce qui est davantage une aspiration qu'une revendication, et qui n'assume pas encore, à ce stade, les contours d'une critique articulée à l'institution matrimoniale en tant qu'instrument de domination masculine. Il faudra attendre encore quelques décennies, et notamment la deuxième moitié du siècle, avant que l'indissolubilité du mariage ne devienne le symbole de la subordination féminine et que le divorce soit revendiqué par les mouvements féministes. L'intérêt de la littérature féminine de cette époque réside justement dans le fait qu'elle représente une apparition à l'état embryonnaire des thèmes qui la caractérisent ensuite.

Comme le divorce, le travail est un autre exemple des thèmes caractéristiques de la fiction féminine qui commencent à émerger au début du siècle. La lecture des romans montre que les deux

éléments – mariage et travail – participent d'un même questionnement du statut féminin. A cette époque, le travail représente d'abord une nécessité économique, avant d'être vu comme instrument d'émancipation et il ne fait presque jamais l'objet d'une revendication primaire. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une nécessité résultant de la condition de veuve ou de femme non mariée qui doit subvenir à ses besoins ou à ceux de ses proches. Les personnages féminins de l'époque cherchent une conciliation possible entre la nécessité économique et les normes sociales et morales qui stigmatisent les femmes qui travaillent. Pour les bourgeoises qui peuplent les pages de la fiction et qui sont souvent confrontées à des difficultés financières, avoir une activité rémunérée signifie bien plus que la perte du statut social. En travaillant, elles risquent de contredire leur identité féminine, telle que la dessine la société.

Dans *Memórias de Marta*, roman paru en 1885, Júlia Lopes de Almeida aborde la question du rôle social et moral des femmes. Dans la vie de la protagoniste, une jeune femme pauvre qui parvient à devenir professeure, l'amour n'a pas beaucoup de place. N'étant pas hantée par des sentiments de révolte ou de grandes ambitions, elle aspire seulement à subvenir à ses besoins, à trouver sa place dans la société, grâce au travail et à sa détermination. Entre les lignes qui racontent les difficultés quotidiennes de la jeune professeure, l'écrivaine semble se demander quel est le rôle d'une femme honnête mais pauvre et à l'apparence peu attirante dans la société contemporaine. Si, à la fin du XIXe siècle, dans les romans féminins, le travail est avant tout une nécessité, pendant les premières décennies, au fur et à mesure que la demande de reconnaissance politique et sociale des femmes se précise, avoir une profession et gagner sa vie commence à devenir un instrument d'émancipation.

Dans le recueil de contes *Gritos Femininos*, publié par Monteiro Lobato en 1922, Chrysantème montre les contradictions profondes d'une société dans laquelle le travail féminin est dévalorisé non seulement sur le plan symbolique, mais aussi sur le plan économique. Dans un dialogue entre la protagoniste, une jeune bourgeoise qui a besoin de subvenir à ses besoins après la mort du mari, et un personnage masculin, l'écrivaine fait prononcer à ce dernier une phrase qui résume bien la mentalité contemporaine : «Trabalhar ! Que idéia ! Trabalho de mulher não vale nada no Rio de Janeiro, minha cara. E o que você sabe fazer ? Tocar piano, cantar, servir chá e ser gentil. Isso, porém, é pouco para se ganhar a vida » (Chrysantème *apud* Eleutério, 2005 : 243-244).

Se consacrer à une carrière et non uniquement au mari et aux enfants, étudier et acquérir des compétences spécifiques, abandonner la demeure familiale pour travailler, tout est considéré comme des actions qui contredisent la nature féminine. Mais, lorsqu'une femme est poussée par la nécessité à défier les normes socioculturelles et à travailler, elle se heurte à l'absence d'une formation professionnelle, à la dévalorisation des compétences de genre et à la faible rétribution des professions féminines et féminisées. Dans le conte *O escrito da dor*, contenu dans le même recueil, se présente un personnage féminin qui semble anticiper certains éléments de la littérature de la décennie suivante. Ambitieuse et déterminée, la protagoniste est une écrivaine qui recherche l'indépendance et tente de vivre de sa plume. Pour elle, le travail est une revendication mais, alors qu'elle parvient finalement à être reconnue en tant qu'écrivaine, son épanouissement professionnel devient inversement proportionnel au bonheur dans la sphère privé. Au début de la décennie 1920, Chrysantème met ainsi en scène l'impossible conciliation entre carrière et travail, thème qui, encore aujourd'hui, près d'un siècle plus tard, ne cesse de faire écrire et discuter. De plus, faisant de sa protagoniste une écrivaine « de profession », elle aborde aussi la question du statut des femmes dans le champ littéraire de l'époque républicaine.

Dans son étude de la production féminine du début du siècle, Eleutério aborde la question de la reconnaissance du travail littéraire des femmes, considérant non seulement les représentations qu'en donnent les écrivaines elles-mêmes, mais également leurs parcours biographiques. Alors que, dans la

plupart des cas, la littérature ne représente pour les femmes qu'une passion et une activité privée, à partir de la fin du siècle, émergent des figures d'écrivaines pour lesquelles l'écriture est un travail, une nécessité plus qu'un hobby. Elle cite à ce propos les noms de Carmen Dolores et Andradina de Oliveira qui, après le décès du conjoint, contribuent avec leur plume à la subsistance de la famille (Eleutério, 2005 : 226).

Qu'elles veuillent travailler, étudier ou divorcer, les femmes représentées par les écrivaines au cours des premières décennies du XXe siècle semblent avancer des éléments qui caractériseront la production féminine postérieure. Sans que cela diminue le caractère inédit et novateur des représentations qui émergent pendant les années trente. Et il ne s'agit pas là d'une nouveauté exclusivement formelle et stylistique, due à l'incorporation des instances avant-gardistes et à la rénovation généralisée de la prose. Ce qui change et devient intrinsèquement nouveau, c'est l'identité féminine que cette fiction informe. Afin de comprendre le caractère inédit de la représentation du féminin véhiculée par le *Romance de 30*, il est donc nécessaire d'analyser avec plus de précision les figurations précédentes. Pour ce faire, et dans l'évidente impossibilité d'étudier un plus grand nombre de personnages, les œuvres de Júlia Lopes de Almeida et de Chrysantème, et en particulier deux de leurs romans, sont étudiées plus spécifiquement dans le prochain sous-chapitre. L'intérêt de citer ces deux écrivaines, à titre d'exemple de la production féminine antérieure à 1930, a déjà été évoqué et justifié au début de ce chapitre, mais il convient ici d'observer plus spécifiquement les personnages féminins qu'elles créent. Et, plus précisément, les protagonistes de *A família Medeiros* de Júlia Lopes de Almeida et de *Flores Modernas* de Chrysantème, choisies justement pour leur intérêt. Comme les sources citées le montrent, la critique de l'institution matrimoniale peut être considérée comme l'un des thèmes qui caractérisent la production fictionnelle féminine au tournant du siècle. Dans les deux romans analysés, la représentation que les auteures donnent du mariage est particulièrement signifante, car elle concentre les aspirations, les désirs et les refus des protagonistes.

Deux personnages féminins : *A Família Medeiros* et *Flores modernas*

Éclectique et polygraphe, écrivaine dont la carrière traverse plus de quatre décennies[225], Júlia Lopes de Almeida signe une production fictionnelle importante, qui a récemment bénéficié de plusieurs rééditions[226]. Paru en feuilleton dans la « Gazeta de Notícias » en 1891, *A família Medeiros* est son premier roman et gagne rapidement la faveur du public et des critiques. Dans l'étude de la représentation du féminin, ce texte représente un objet particulièrement significatif puisque ses pages témoignent de la modification de la famille traditionnelle et du statut féminin dans la société en général. De plus, alors que dans *Livro das Noivas* et dans *Livro de Donas e Donzellas*, déjà cités, l'écrivaine véhiculait des conceptions traditionnelles, au contraire, les personnages féminins fictionnels représentent souvent des agents du changement. Dans cette perspective, les limites que la société impose à l'éducation des femmes deviennent la clef de voûte de l'analyse que l'auteure propose des problèmes sociaux, politiques et économiques du pays. Dans le roman, la protagoniste Eva incarne un nouveau type de femme forte et consciente ; par sa voix, Júlia Lopes de Almeida prend position sur des thèmes de grande actualité, tels que l'esclavage et les droits des travailleurs ruraux. Héroïquement, Eva lutte pour l'affranchissement des esclaves, dénonce l'archaïsme du système latifundiaire et les conditions des hommes qui y sont

[225] Son dernier roman, *A casa verde*, est publié en 1932.
[226] Grâce notamment au travail de l'Editora Mulheres qui, pour ne donner qu'un exemple, a réédité en 2009 *A Família Medeiros*.

soumis. Si les thématiques sociopolitiques trouvent un large écho dans les pages du roman, *A família Medeiros* est aussi un roman d'amour. Par les vicissitudes d'Eva, qui choisit l'homme qu'elle aime et non celui que la famille lui destine, l'écrivaine critique l'institution matrimoniale traditionnelle, le mariage arrangé, en contraste avec le mariage d'amour. Représentant Eva, Júlia Lopes de Almeida dessine une figure non conventionnelle par rapport à la société rurale de son époque. Malgré cette modernité, le personnage d'Eva rappelle plus les héroïnes romantiques que les *melindrosas* qui surgissent deux décennies plus tard. Comme le prouve la description de la jeune femme par son cousin qui l'aime et espère en faire son épouse, la représentation d'Eva rappelle plus la littérature du XIXe siècle qu'elle annonce celle du XXe :

> Pelo seu espírito ia passando a prima, multiplicando-se, como uma procissão singular; era sempre Eva, ora radiante, ora altiva, ora concentrada, ora expansiva; vi-a de costas, à porta do galinheiro, atirando milho às aves, singela no seu vestido de *percale* caseiro, como no dia da chegada; via-a de cetim branco, decotada, sob a luz crua do gás, de joelho no genuflexório da matriz de Campinas; via-a entretecer as hastes do jasmineiro num cuidado de *ménagère* delicada; via-a galopando ao lado de Paulo com a amazona e o véu flutuantes; via-a debruçada no seu leito, tratando-lhe a ferida do ombro, doce e maternalmente; via-a, repelindo a afronta do pai; via-a sempre, ora alegre, ora triste, ora desdenhosa e ora meiga, sucedendo-se, repetindo-se, escarnecendo, chorando, repelindo, atraindo. (Almeida, 2009 : 473)

Sans comparer cette profusion de détails avec les descriptions dépouillées d'une Lucia Miguel Pereira ou d'une Rachel de Queiroz, sans approfondir les éléments stylistiques et narratifs du texte, considérés plus longuement dans les chapitres 7 et 8 de cette étude, à ce stade, c'est bien la représentation du mariage véhiculée par l'écrivaine qui est significative. Alors que, par les mots d'Eva, Júlia Lopes de Almeida condamne les mariages arrangés, l'institution en soi est encore perçue comme nécessaire. Dans la société représentée dans *A Família Medeiros*, l'existence d'une femme est impossible sans la protection économique, sociale et morale d'un homme. Pour héroïque et émancipée qu'elle soit, Eva n'arrive pas à imaginer un futur en dehors du mariage, malgré la pleine conscience qu'il s'agit d'une obligation pour une femme de sa classe et de son âge. Elle revendique l'amour, le libre choix du conjoint, mais toujours dans le cadre du contrat matrimonial.

Pendant les premières décennies du XXe siècle, l'horizon féminin commence progressivement à s'élargir et la représentation que la production fictionnelle féminine donne du mariage sert à mesurer le phénomène. Les romans et les contes de Chrysantème représentent un objet particulièrement significatif de ce processus. Avec un regard anticonventionnel, l'écrivaine ne cesse de raconter la société contemporaine, en critiquant le conformisme[227].

Dans les nombreux romans de l'écrivaine, le statut féminin et le thème du mariage sont les mieux représentés. La formule de Chrysantème, qui lui assure un nombre considérable de lecteurs, est relativement simple : il s'agit d'un récit à la troisième personne des vicissitudes et des malheurs sentimentaux d'une femme plus ou moins jeune. Elle adopte une série d'éléments qui reviennent d'un

[227] Une posture qui se retrouve également dans les livres pour l'enfance qui marquent la première phase de sa carrière. A ce propos, il est possible de citer le conte *A princesa Negra*, contenu dans le recueil *Contos para crianças* de 1908. Dans cette fable émergent les thèmes du genre et de la race, très actuels et polémiques às un moment où le discours sur le « branqueamento » et sur le statut féminin sont à l'ordre du jour dans le pays. En 1929, elle publie aussi *Minha terra e sua gente, comentário social* un essai dans lequel elle dresse un intéressant portrait de la société carioca de l'époque. La ville de Rio de Janeiro y est décrite comme décadente et libertine, où personne ne travaille et où la corruption morale est la norme. Des idées qui, reprises et illustrées aussi dans les contes du recueil éloquemment intitulé *Vícios Modernos*, valent à l'écrivaine les critiques véhémentes des contemporains qui l'accusent d'un cynisme impitoyable (Eleutério, 2005 : 242). Eleutèrio souligne également la question du rôle social de la femme: « Chrysantème se dedica em seus enredos [...] à defesa da emancipação da mulher, a quem trata de modo jocoso e ferino, fazendo críticas mordazes à vida mundana do Rio de Janeiro dos anos 20 » (Eleutério, 2005 : 242)

texte à l'autre et les personnages féminins, incarnant des typologies précises dont la condition sociale intéresse plus que la psychologie ou la personnalité, dominent le récit. De la veuve à la « divorciada » ou à la jeune mariée, les femmes imaginées par Chrysantème sont toutes profondément insatisfaites et animées par un sentiment de révolte, aspirant à un changement. Dans ces portraits de la bourgeoisie carioca, qui témoignent des changements des coutumes urbaines, il n'est pas question d'amour romantique élevant les esprits et balayant les conventions sociales, ni d'une existence paisible et heureuse de mère et *anjo do lar*. Par leur insatisfaction, les personnages de Chrysantème expriment plutôt une critique généralisée à l'institution matrimoniale, décrite comme la principale cause de malheur pour une femme. Cependant, dans une société dominée par l'hypocrisie, telle que l'écrivaine la représente, le mariage reste encore la seule possibilité pour une jeune femme qui veut garder sa respectabilité et sa place dans la société civile. Maria José, protagoniste du roman *Flores Modernas* (1921), incarne la contradiction d'une époque où la modernisation se heurte à des normes morales et sociales immuables. Comme le titre le suggère, la protagoniste est une femme moderne, une *melindrosa*, « tipo faceiro, feminino por excelência », une « fútil pessoinha » [228] comme la décrit la presse de l'époque. Dans les premières pages de la fiction, l'écrivaine dresse un portrait de Maria José qui laisse transparaître clairement son jugement moral sur le personnage :

> Era uma rapariga de cor de pele indefinida, por causa da *maquillage* que usara desde criança, olhos enormes e de um castanho amarelo e cabelos oxigenados. A sua principal beleza eram os dentes, muito alvos e bem alinhados, que a forçavam a sorrir muitas vezes, só para mostrá-los. De uma *coquetterie* endiabrada e felina, fitava os homens de frente [...]. Tinha maneiras livres de virgem moderna. Gozar era o seu único objetivo na vida. Era moça, julgava-se bonita e possuía, portanto, todos os direitos à lisonja, à admiração, às grandezas. (Chrysantème, 1921: 11-13)

Malgré une sensualité affichée et une forte détermination, cette vierge moderne, dont l'hédonisme est le moteur principal, ne parvient pas à atteindre son objectif : « Apesar de todos esses encantos, provocações e facilidades, Maria José não conseguira pescar até então o desejado noivo rico, ideal dela e da mãe » (Chrysantème, 1921 : 13). En quelques lignes, l'écrivaine construit une description impitoyable non seulement de sa protagoniste, mais aussi de sa mère, pour laquelle le mariage de la fille avec un homme riche représente la promotion sociale qu'elle n'a pas su réaliser par son propre mariage avec un simple fonctionnaire public. Cette figure maternelle qui, au lieu de freiner la coquetterie de la fille et de la conseiller, la pousse à vouloir paraître, est particulièrement significative. Seule la grand-mère, qui incarne dans le roman les temps passés et regrettés, possède une moralité inattaquable et déclare qu'elle ne demande que « honra nos homens, pudor nas mulheres e recato nas donzellas » (Chrysantème, 1921 : 17). Au contraire de nombreux romans de l'époque où les jeunes femmes sont condamnées pour leur liberté et leur modernité, la cause de la décadence sociale réside, selon l'écrivaine, dans une crise de valeurs plus profonde. Fille de son temps, Maria José incarne cette crise, qui a son origine dans les relations familiales. Pour elle, le mariage est un moyen et non une fin : « O casamento parecia-lhe, a ela, a única porta de saída para a liberdade e vinha-lhe uma vontade insistente de desposar o primeiro homem que aparecesse para depois [...] poder lançar-se galhardamente no seio de todos os prazeres e de todas as sensações » (Chrysantème, 1921 : 15). Mais, au long du récit, la jeune femme découvre que passer de la tutelle du père à celle d'un autre homme ne représente pas une libération, bien au contraire. Si la richesse est la dot principale que la jeune femme recherche dans un possible fiancé, quelle place reste-t-il à l'amour ? Aucune. Maria José affirme même cyniquement que « Amor é muito bonito [...], mas quem viver dele, morre com certeza. Estou cansada desta vida de privações,

[228] La citation est tiréed'un article paru en 1925 dans la revue *Única* et cité par Paixão (Paixão, 1994 : 433)

preciso de luxo, de gozo e de bem estar » (Chrysantème, 1921 : 17). Par le personnage de Maria José, l'écrivaine pointe du doigt la décadence de la société contemporaine. Alors que les lecteurs de l'époque criaient au scandale et soulignaient la posture anti-conventionnelle de Chrysantème, le roman révèle une évidente finalité moralisatrice. La recherche du plaisir de cette cynique « virgem moderna » n'a rien d'héroïque, et n'exprime ni une révolte contre les conventions sociales ni une recherche identitaire. Caricature de la coquette, elle ne mérite même pas une fin tragique, car elle est incapable non seulement d'aimer, mais aussi de s'élever et de se racheter par la souffrance et la mort, comme une héroïne romantique. Après avoir été infidèle à un mari qui l'a choisie par intérêt, Maria José finit ses jours « gorda et vermelha », peinte dans un peignoir[229] qui laisse entrevoir son corps défraîchi, propriétaire d'un hôtel où se rencontrent les amants clandestins.

Si le mariage bourgeois ne représente qu'un contrat qui n'a rien à voir avec l'amour, mais qui est la seule solution possible pour les femmes désireuses de garder leur respectabilité, d'autre part, le mariage d'amour ne symbolise pas non plus le bonheur pour une femme. Inadaptées et désenchantées, les personnages féminins qui peuplent la fiction de Chrysantème, comme ceux d'autres écrivaines de l'époque, incarnent cette crise. Les normes et les valeurs traditionnelles ne leur suffisent plus, mais la modernité qu'elles réclament n'a pas encore produit de modèles positifs dans lesquels se reconnaître, au point qu'elles finissent souvent par se perdre.

Modèles et anti-modèles

Les romans de Júlia Lopes de Almeida, comme ceux de Chrysantème, représentent un échantillon significatif de la fiction féminine entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Ces fictions sont nécessaires pour historiciser la définition de littérature féminine. Il s'agit de comprendre non seulement ce que les femmes écrivaient – et lisaient – dans cette période, mais aussi de quelle manière leur production était lue et donnée à lire par les contemporains. Les catégories conceptuelles utilisées ici dans l'évaluation de cette fiction, suggèrent aussi d'autres considérations.

Comme les comptes-rendus et les critiques de l'époque le montrent, l'un des *topos* les plus récurrents dans l'évaluation de la littérature féminine est son uniformité. Aux yeux des contemporains, quand une femme écrit, elle le fait avant tout en tant que femme. L'adjectif féminin se revêt ainsi de significations biologiques et esthétiques-littéraires. Ce caractère intrinsèquement féminin, qui marque au même titre l'auteure et son texte, et permet à de nombreux critiques de parler de l'uniformité des œuvres de femmes, en signalant leurs ressemblances. Un prétendu « ginocentrismo », pour reprendre la définition de Linhares.

Lorsque Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Lúcia Benedetti et les autres écrivaines de la décennie 1930 commencent à écrire et publier, elles sont placées automatiquement – ou mieux, naturellement – dans la catégorie « littérature féminine ». L'équation est simple : elles sont des femmes et donc, elles écrivent comme des femmes. Pour lire, évaluer et classer leur production, les critiques contemporains utilisent des catégories qui se rapportent invariablement à la sphère féminine. Qu'elles le veuillent ou pas, les auteures des années 1930 sont *ab origine* comparées avec les autres écrivaines, insérées dans une généalogie littéraire féminine. Une attribution qui implique un évident jugement de valeur. Comme leurs aînées, en tant que femmes ces auteures sont positionnées aux marges de la littérature, placées dans un sous-genre littéraire dont les caractéristiques sont particulièrement stables. Comme sont stables, sinon éternelles, la nature et l'identité féminines. A partir de ces considérations

[229] En français dans le texte

particulièrement significatives dans un moment où les femmes qui écrivent et publient sont encore des bêtes rares, l'analyse de la fiction féminine produite entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe montre toute sa pertinence. Il ne s'agit pas simplement de contextualiser le *romance de 30*, d'expliciter sa place dans une succession historiographique de genres, écoles et styles littéraires. Il ne s'agit pas non plus d'historicise la définition de littérature féminine. Analyser le dialogue qui *nolens volens* s'établit entre les auteures de différentes époques permet de comprendre les stratégies mises en actes pour se positionner et s'affirmer. Si la tension entre générations caractérise l'histoire littéraire dans son ensemble, ce processus assume pour les écrivaines une autre dimension. Alors que dans le dialogue avec ses modèles et antimodèles, un écrivain engage notamment des catégories qui peuvent être d'ordre esthétique, idéologique et stylistique, pour les écrivaines, il est nécessaire aussi de renégocier leur identité. Alors que, dans le Brésil des premières décennies du XXe siècle, le « féminin » en littérature est un attribut négatif, les femmes doivent façonner leur genre, afin d'être reconnues et consacrées bien au-delà de la simple rhétorique du nouveau. Comme les discours de nombreuses écrivaines de l'époque le montrent, elles expriment souvent un refus catégorique du féminin. Afin de marquer une différence des autres auteures, elles qualifient leur écriture de masculine. Une argumentation qui se retrouve également dans les discours des critiques pour lesquels, souvent, louer l'œuvre d'une femme équivaut à dire qu'elle n'a rien de féminin. Bien que la production des écrivaines de la décennie 1930 soit, dans de nombreux cas, construite par opposition à la décennie précédente, les parcours de Júlia Lopes de Almeida, de Chrysantème et des autres écrivaines n'ont jamais cessé de représenter un précédent.

Dans l'introduction à *Precursoras Brasileiras*, Vidal Barros dédie son œuvre aux femmes brésiliennes, ses contemporaines, afin qu'elles n'oublient pas les luttes de celles qui les ont précédées : « É as brasileiras de hoje que venho entregar esta historia das brasileiras de ontem, pedindo-lhes que não esqueçam que as grandes conquistas e a emancipação que desfrutam nasceram das lutas, do sacrifício e até das lágrimas dessas criaturas – hoje símbolos para nós » (Vidal, 1944 : I). Si, pour les écrivaines de la décennie 1930 qui se veulent modernes et non féminines, leurs prédécesseures ne représentent certainement pas un symbole, elles sont pourtant forcément un modèle, qu'il soit positif ou négatif. Analyser les éléments de rupture et de continuité entre ces deux moments de la littérature féminine, permet non seulement d'en reconstituer l'histoire, mais aussi de comprendre de quelle manière évolue la représentation du féminin que cette production véhicule.

Troisième Partie – Les romancières "de 30"

Cinquième chapitre : Rachel de Queiroz et les autres

5.1 Consacrer/oublier : l'académie et l'historiographie

Les sources citées dans le chapitre précédent permettent de définir quantitativement et qualitativement la production littéraire féminine du début du siècle, en mettant en lumière les éléments qui la caractérisent. Tout d'abord, les critiques et les historiens enregistrent la présence croissante des femmes dans le champ littéraire de la période. Les lectrices, les revues et les collections pour le public féminin se multiplient et les catalogues des maisons d'édition montrent l'intérêt des éditeurs pour cette tranche de marché en pleine expansion. Le genre plébiscité par les lectrices est le roman[230]. Parallèlement, puisque la littérature féminine est une littérature à part, une histoire de femmes pour les femmes, le nombre d'écrivaines est également en augmentation. Dans un premier temps, il s'agit notamment d'écrivaines étrangères, - américaines, françaises, anglaises - auteures de bestsellers dans leurs pays qui sont traduites en portugais. Progressivement, les Brésiliennes commencent elles aussi à écrire et publier des articles et des fictions et à être reconnues en tant qu'écrivaines.

Dans son analyse de la période de la Belle Époque en France, Gabrielle Houbre propose des considérations qui semblent valables, au moins partiellement, dans le contexte brésilien. Malgré la distance qui le sépare de l'Europe, malgré l'exaltation de la *brasilidade* par les modernistes, le pays reste largement influencé par la culture européenne, française en particulier. Si une mode littéraire émerge à Paris, il y a de fortes chances que son écho arrive rapidement à Rio de Janeiro et São Paulo, avant de se propager dans les autres villes. A partir d'une citation de Léo Claretie qui, dans son *Histoire de la littérature française*, parue en 1912, salue l'apparition d'un bataillon de femmes en littérature, Gabrielle Houbre signale que l'essor de la littérature féminine est un phénomène reconnu au lendemain du premier conflit mondial. En outre, Claretie affirme que les écrivaines, tout comme les lectrices, privilégient le roman, genre auquel se prêtent à la perfection les qualités féminines telles que « l'imagination et la sensibilité ». Le phénomène secoue le milieu éditorial majoritairement masculin de la Belle Epoque. D'une part, un nombre croissant de femmes écrivent et publient des livres, de l'autre, elles s'affirment généralement dans le roman, un genre qui était un domaine privilégié des écrivains (Houbre, 2002 : 325-326).

Les assignations genrées – masculin/féminin – qui concourent à la définition du genre littéraire roman se modifient au long des siècles, mais il reste incontestable que le milieu littéraire demeure jusqu'à la Belle Epoque presque exclusivement masculin. Cependant, comme le souligne Monique de Saint Martin, dans le discours critique français du début du XXe siècle, l'idée d'une féminisation progressive du champ littéraire s'est répandue. Certains auteurs arrivent à parler d'invasion[231], comme

[230] Dans son analyse des pratiques de lecture des femmes au début du XXe siècle, Lilian de Lacerda souligne que les romans les plus lus et cités sont souvent d'auteurs étrangers. Parmi les Brésiliens, ceux qui apparaissent le plus souvent dans les préférences des lectrices sont José de Alencar, Vicente de Carvalho, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo et Olavo Bilac. (Lacerda, 2003 : 370-371).

[231] Dans le IVe chapitre de son ouvrage *Des femmes en littérature*, Martine Reid parle de la circulation de la « métaphore de l'envahissement » pour décrire la présence d'écrivains femmes (Reid, 2010 : 149).

par exemple Emile Faguet qui présente la littérature comme une profession désormais devenue féminine (Saint-Martin, 1990 : 52).

Au Brésil, comme l'atteste Lima dans l'article déjà cité, *Porque escrevem tão pouco as mulheres entre nós ?*, la contribution des femmes aux lettres nationales paraît encore faible au début des années 1920, malgré le fait que les rangs des écrivaines grossissent progressivement. Comme en France, aux yeux de la critique, elles accordent une nette préférence au roman. Cherchant à classer et analyser cette fiction, les contemporains sont en accord pour souligner le fait que ces romans parlent surtout de femmes. Ou, mieux, de thèmes féminins : les sentiments, la vie conjugale, les aspirations des jeunes filles. Des thématiques qui rencontrent le goût du public, lui aussi féminin, qui garantit à cette fiction des chiffres de vente non négligeables. Dans ce contexte, très rares sont les écrivaines qui, aux yeux des contemporains, peuvent se démarquer des autres par la qualité de leur écriture, intégrant ainsi le milieu intellectuel avec une certaine stabilité.

Tel est, dans les grandes lignes, l'état des lieux de la littérature féminine antérieure à 1930 que nous transmettent les critiques de l'époque. Des prémisses qui laisseraient présager un futur radieux pour la production littéraire féminine postérieure. Les femmes s'alphabétisent, réclament la pleine citoyenneté, questionnent leur statut dans la société et la famille. Elles lisent et écrivent de plus en plus, elles publient. Certaines d'entre elles, à commencer par Júlia Lopes de Almeida, arrivent à intégrer le cercle – très sélectif et masculin – des écrivains consacrés. Les femmes assiègent la littérature, il est désormais impossible de les ignorer. Cependant, l'histoire que nous transmettent les manuels et la critique littéraire postérieure est tout autre.

Une « estranha ausência »

Alors que l'historiographie, la critique et l'histoire du livre reconnaissent les années trente comme le moment de la genèse du roman brésilien dans son acception moderne, soulignant son poids dans le processus culturel brésilien, dans la plupart des textes ne se trouvent pratiquement pas de noms d'écrivaines. Et quand il reste quelque trace de la production féminine, cette dernière est très souvent confinée dans un chapitre, ou un paragraphe, « à part ». Les écrivaines sont ainsi classées à l'aune de leur féminité, en dehors de la périodisation historiographique ou de la participation à un mouvement esthétique-littéraire, critères communément utilisés pour présenter leurs collègues hommes. Un lecteur profane en littérature des années 1930 qui, pour la première fois, s'aventurerait dans les pages des anthologies et des histoires littéraires brésiliennes et chercherait à comprendre quels auteurs signent la fiction connue comme *Romance de 30*, ce lecteur rencontrerait un seul nom de femme, celui de Rachel de Queiroz. Très probablement, ce même lecteur la découvrirait pour la première fois, alors que les noms d'un Jorge Amado ou d'un Graciliano Ramos lui évoqueraient quelque chose, peut-être des souvenirs d'école.

Les femmes semblent donc absentes en tant que sujets d'écriture, ne participant pas à ce moment fondateur de la littérature brésilienne. La seule exception à cette règle est Rachel de Queiroz, valorisée unanimement par la critique en raison de son unicité de femme « qui écrit comme un homme »[232].

[232] Voir à ce propos Schmidt, Augusto Frederico, "Uma revelação – *O Quinze*" et aussi Ramos, Graciliano, "Caminho de Pedras" *apud* Queiroz, 1989.

Dans l'article *A Conquista do espaço : a prosa de ficção brasileira escrita por mulheres*[233], l'écrivain Luiz Ruffato résume efficacement et en quelques lignes, la rareté des femmes dans l'historiographie littéraire brésilienne :

> Uma leitura atenta dos compêndios de literatura brasileira revela-nos uma estranha ausência: podemos contar nos dedos (da mão direita) o número de mulheres ficcionistas que conseguiram romper o constrangimento da mera nota de rodapé: Rachel de Queiroz, Clarice Lispector – eventualmente, Lygia Fagundes Telles. Se o valor da obra das autoras citadas é consensualmente reconhecido, outros nomes importantes, entretanto acabaram empurrados para a nebulosa zona do esquecimento (Ruffato, 2009 : 21)

Une consultation plus systématique des anthologies, histoires littéraires et manuels scolaires confirme cette absence, un oubli qui est bien plus systématique et articulé que le mot *estranha* utilisé par Ruffato ne le laisserait imaginer. A ce propos, Lacerda parle par exemple de « apagamentos » qui expriment une tendance générale à la dévalorisation de la contribution féminine[234] (Lacerda, 2003 : 370-371). Dans la même perspective, Rita Terezina Schmidt souligne les lacunes du discours historiographique traditionnel qui a évincé la production féminine antérieure à 1930, « como se a autoria feminina não tivesse existido antes de Rachel de Queiroz et Cecília Meireles » (Schmidt, 2010 : 177). Observant le même phénomène, mais dans un tout autre contexte[235], Mozet parle de « décalage » entre le nombre relativement important des femmes qui écrivent et publient et le nombre exigu de celles qui arrivent à être reconnues en tant qu'auteur (Mozet, 1999 : 255). A cet égard, pour reprendre une définition de Christine Planté, il est possible de parler d'écart entre la reconnaissance des écrivaines dans leur temps et leur absence de la tradition et de la mémoire transmise (Planté, 2011 : 59).

Pour mieux comprendre et historiciser la marginalité de la littérature produite par les femmes dans l'ensemble du processus culturel brésilien, il est possible de citer une étude de 1954 de Lucia Miguel Pereira. Dans le texte, l'écrivaine réfléchit à l'aspect quantitatif de cette présence : « a proporção de cinqüenta e seis mesquinhas escritoras […] para trezentos anos, ou seja dezoito ou dezenove por século, é quase ridícula – e sintomática »[236] (Pereira, 1954 : 18). Déjà pendant les années 1950, devançant un thème central dans les recherches postérieures sur la littérature écrite par les femmes, Lucia Miguel Pereira se montrait consciente de la dévalorisation systématique des auteures et de leur production dans le discours littéraire national.

Le décalage entre la réelle participation des femmes aux lettres nationales et la représentation qu'en transmet l'historiographie traditionnelle est d'autant plus significatif si on considère que les décennies 1920 et 1930 sont communément décrites comme un moment où les femmes occupent et revendiquent des nouveaux espaces dans la politique, le travail et la société. En 1922, quand il publie son *Perfil da mulher brasileira*, panégyrique de ses concitoyennes célèbres, Antônio Austregésilo Rodrigues

---

233 L'article figure dans le numéro thématique de la *Revista do Livro* de la Biblioteca Nacional consacré aux « Mulheres escritoras », voir bibliographie.

234 Lacerda cite notamment les noms de Nísia Floresta, Amélia de Oliveira, Adelaide Castro Alves Guimarães, Evangelina de Lima Barreto, Perciliana Duarte de Almeida, Amélia Freitas Bevilacqua, Maria Angélica Ribeiro, Carmen Dolores, Luciana de Abreu et Ignês Sabino comme exemple d'écrivaines oubliées par l'historiographie.

235 Le *corpus* de l'étude de Mozet considère la production littéraire française entre 1945 et 1950.

236 Lucia Miguel Pereira se réfère au nombre total de cinquante-six femmes qui apparaissent dans le dictionnaire bibliographique brésilien compilé par Sacramento Blake en 1883, qui considère la production littérature brésilienne dès origines jusqu'au moment de sa publication. L'intérêt de cet ouvrage, comme le souligne Muzart dans l'introduction à *Escritoras Brasileiras do século XIX*, réside dans le fait que son auteur déclare n'avoir adopté aucun critère sélectif, mais qu'il présente tout auteur ayant publié quelque chose, ou même n'ayant laissé que des textes inédits. (Muzart, 1999 : 22)

Lima[237] donne un aperçu de la participation féminine à la vie intellectuelle du pays : « A mulher contemporânea brasileira tem aflorado à tona do nosso progresso em basta messe, quer na literatura, quer na ciência, nas artes, como na música, pintura, escultura etc., e sobretudo no magistério, em que se notam verdadeiras revelações pedagógicas » (Austregésilo, 1938 : 17). Un progrès significatif certes, mais encore trop timide pour le champ littéraire, du moins si l'on en croit Alceu Amoroso Lima. Dans un article paru la même année que le volume d'Austregésilo, le critique analyse les ouvrages signés par des femmes au cours de l'année 1922, s'étonnant de ne pouvoir en observer que dix [238] : « É certo que, há um século, ainda era muito mais imponderável essa literatura feminina, embora já em princípios do século XVII existisse, no Brasil, ao menos uma mulher de letras na pessoa dessa D. Joana Rita de Sousa. Até hoje cresceu o número, sem dúvida, mas não há proporção que fora de esperar da queda de tantos preconceitos » (Lima, 1966 : 810). Qu'elles soient plus ou moins consistantes sur le plan numérique, les sources de l'époque montrent que la présence féminine en littérature représente un phénomène inédit qu'il est difficile d'ignorer pendant la décennie 1920. En bien ou en mal - et c'est souvent le deuxième cas qui prévaut – les critiques en parlent.

Les études récentes sur la production féminine de la période ont permis de mieux situer la question. Viana indique par exemple les années 1920 comme un « divisor de águas » entre le silence et l'ouverture des portes de l'édition à d'autres écrivaines et d'autres écritures (Viana, 1995 : 14). Alors que, pendant la première phase du modernisme, la littérature produite par les femmes manifeste un certain retard par rapport aux arts plastiques, au point qu'on ne trouve aucune femme participant en tant qu'écrivaine à la *Semana da arte moderna* de 1922[239], les instances avant-gardistes créent des possibilités dont bénéficient les auteures de la décennie suivante. A ce propos, Lacerda note l'importance de la révolution littéraire qui commence en 1922 dans la reconnaissance des écrivaines qui viendront ensuite, comme Rachel de Queiroz, Cecília Meireles et Carolina Nabuco entre autres (Lacerda, 2003 : 23).

Bien que les premiers textes publiés par des femmes ayant une certaine diffusion apparaissent au cours du XIXe siècle, les écrivaines de cette époque ont non seulement été systématiquement exclues d'un domaine encore réservé aux hommes, mais ont aussi était évincées de la tradition littéraire (Muzart, 1999 : 18). Si donc, jusqu'au XIXe siècle, l'absence de la littérature féminine est symptomatique d'une plus large exclusion des femmes de la vie publique et intellectuelle, à partir du premier quart du XXe siècle, cette littérature commence à sortir d'une position de subordination et à connaître une relative diffusion.

À partir de ces considérations, il apparaît donc une discordance profonde entre la contribution croissante et définitive des femmes à la littérature dont parlent les sources des années trente et le discours critique-historiographique postérieur. Où sont passées les écrivaines qui, à la fin de la décennie, font affirmer à Valdemar Cavalcanti que « As mulheres estão tomando conta do romance » (Cavalcanti, 1939 : 8)?

---

[237] Médecin et professeur – il fonde la première école de neurologie du pays - Antônio Austregésilo Rodrigues Lima, qui signe ses ouvrages comme Antônio Austregésilo, est l'auteur de nombreux essais sur le Brésil, sa société et sa culture comme par exemple *Pequenos males* (1917), *O mal da vida* (1920), *Preceitos e conceitos* (1921), *Educação da alma* (1921), *Pessimismo risonho* (1922), *Livro dos sentimentos* (1923), *Meditações* (1923) et *Perfil da mulher brasileira* (1924) cités dans ce chapitre.

[238] Lima présente la liste complète des ouvrages considérés dans le sondage : *Alma* de Ana Amélia de Queirós Carneiro, *Folhas que caem* de Yaynha Pereira Gomes, *Heptácordio* de Ibrantina Cardona, *A Veranista* de Abel Juruá, *Alma triturada* de Maria B. Kent, *A caminho da felicidade* de Selda Potocka, *O que a velha paineira contou* de Leila Leonardos, *Coisas da vida* de Iveta Ribeiro , *Sensações* de Regina de Alencar, *Gestos Femininos* et *Enervadas* de Chrysantème.

[239] Nádia Batella Gotlib dans *A literatura feita por mulheres no Brasil*, parle de vigueur mineure et de divulgation réduite de la littérature féminine pendant les années 20 par rapport au succès et à la visibilité d'artistes comme Tarsila do Amaral et Anita Malfatti (Gotlib, 2010)

Et Rachel de Queiroz ? Quelqu'un pourrait être tenté d'affirmer que sa présence dans l'histoire littéraire et sa consécration par l'Académie Brésilienne de Lettres servent à contredire l'invisibilité des auteures de l'époque. Mais, comme l'analyse des paragraphes suivants va le montrer, la représentation de Rachel de Queiroz, la rhétorique de son unicité ainsi que l'exacerbation du caractère masculin de son écriture ne font que confirmer et renforcer la sensation d'absence quand on parcourt les pages des histoires de la littérature brésilienne. Il est indubitable que, au-delà de l'auteure de *O Quinze*, il existe pendant les années trente un nombre significatif de femmes qui écrivent, qui sont publiées par un éditeur national avec un tirage consistant et qui remportent les faveurs du public[240]. Et personne ne peut nier qu'aujourd'hui, elles ont complètement disparu du canon et de la mémoire littéraire.

Comme l'affirme Sadlier, « for much of the twentieth century, women authors in Brazil were denied cultural legitimacy » (Sadlier, 1992 : 1). Étrange absence, invisibilité, silence, déni de légitimité, effacement, les définitions utilisées par les critiques peuvent varier, mais toutes témoignent d'un même oubli.

Les mécanismes de l'oubli

Comment se produit cet oubli ? Quelles catégories interviennent dans l'évaluation de la production féminine ? Comment s'articule le passage de la dévalorisation à l'effacement de cette littérature ? Ces questions interrogent le fonctionnement des institutions littéraires et la production des normes et valeurs utilisées pour consacrer ou déprécier un ouvrage ou un auteur. Afin de comprendre comment l'exclusion ou l'inclusion différentielle des femmes se produit dans le discours critique-historiographique, il est nécessaire de croiser les approches de recherche et d'élaborer l'analyse du fonctionnement des institutions culturelles et artistiques par le prisme des rapports sociaux de sexe. Au Brésil, comme dans de nombreux autres contextes, chercheurs et spécialistes de différentes disciplines ont produit des lectures et des modèles interprétatifs qui utilisent la sociologie, l'histoire culturelle ou encore la psychanalyse, afin de comprendre les mécanismes qui mènent à la sous-représentation et à la dévalorisation de la production féminine.

Comme le suggère l'approche sociologique adoptée par Delphine Naudier qui utilise la notion de champ littéraire, la littérature peut être représentée comme un bastion qui a toujours été - et demeure encore aujourd'hui - masculin. Un milieu dans lequel « les écrivaines constituent une population sous-représentée numériquement et dévalorisée symboliquement » (Naudier, 2010(b) : 6). Un constat nécessaire à la compréhension de la place toute particulière que les femmes occupent en son sein. Cette sous-représentation, en même temps matérielle et symbolique, constituerait la prémisse de l'effacement des femmes de la tradition littéraire. Si elles sont si peu nombreuses et si, de plus, leur production est généralement peu intéressante, leur effacement de l'histoire littéraire apparaît comme parfaitement justifié. Pour comprendre les bases esthétiques et conceptuelles sur lesquelles se fondent l'exclusion et l'oubli de la production féminine, il est nécessaire d'interroger le passage entre la lecture qu'en donnent les contemporains et la représentation – ou son absence de représentation – qui en est ensuite donnée par les historiens et les critiques.

À partir de l'observation du contexte littéraire français, Planté constate qu'au moment où un ouvrage ou un auteur doit être inscrit dans l'histoire littéraire, un décalage s'opère : « Alors que les

[240] Un public de plus en plus féminin, si on considère les chiffres cités par Miceli (Miceli, 1981 : 78) qui indiquent qu'un tiers des romans publiés au Brésil pendant la décennie de 1930, en traduction ou d'auteurs brésiliens, appartiennent à des collections dédiées à un public féminin.

femmes écrivains ont, à toutes les époques, été nombreuses à jouer un rôle important dans la vie littéraire de leur temps, l'histoire littéraire peine à en inscrire et à en transmettre la mémoire » (Planté, 2011 : 55). Quand l'*autoria feminina* n'est pas purement et simplement effacée de cette histoire, elle y est représentée « à part ». Tout comme les créatures à part que sont les écrivaines elles-mêmes, dont on peut éventuellement reconnaître le talent littéraire mais « dont on ne sait pas exactement où elles se situent, ni ce qu'elles écrivent, et que l'on juge plus souvent au nom de la morale et de la définition traditionnelle des obligations et des devoirs de la femme que selon des critères esthétiques ou littéraires » (Saint-Martin, 1990 : 53). À partir de ces présupposés, la production féminine finit souvent par être reléguée dans un chapitre « littérature féminine » dans les anthologies et les manuels de littérature. Une distinction qui, comme le souligne également Naudier, subsume la spécificité littéraire des auteures sous leur identité sexuée, les excluant de la littérature légitime. Quelques figures, au titre de leur exceptionnalité et de leur unicité, parviennent à être retenues par l'historiographie, selon un processus de sélection qui empêche toute normalisation de la présence féminine en littérature. Dans le cas spécifique du roman des années trente, cette figure exceptionnelle est bien évidemment Rachel de Queiroz. Dans un discours historiographique organisé à partir de la succession diachronique des périodes, cette situation « à part » contribue à placer les femmes hors du temps, en gommant leur participation et en opérant un « déni d'antériorité réelle sur la scène littéraire » (Naudier, 2010(b) : 7). Les ouvrages des femmes ne sont donc pas jugés selon les critères habituels d'ordre esthétique et littéraire, mais ils restent confinés dans une catégorie spécifique, aux marges du système littéraire légitime et des valeurs artistiques reconnues qui le régissent. Un processus qui advient au nom du « sempiternel refrain sur l'inaptitude des femmes à la culture » (Moi, 1995 : 118). Ainsi, les écrivaines n'arrivent pas à faire date en littérature. Elles sont des éternelles débutantes, privées de la légitimation que confère l'appartenance à une tradition.

L'historiographie brésilienne offre un exemple significatif de ce phénomène. Comme l'observe Muzart, la représentation de la production féminine comme un objet à part, qui rentre difficilement dans la périodisation adoptée par les manuels et les anthologies, continue d'être reproduite même dans des textes récents. Ainsi, quand les écrivaines, notamment celles du XIXe siècle, ne sont pas tout simplement oubliées, elles figurent dans des chapitres dédiés, sous le dénominateur commun de leur identité sexuelle. Muzart cite à ce propos l'exemple de l'histoire littéraire de Luciana Stegagno Picchio, où les auteures sont reléguées dans les paragraphes « A escrita das Mulheres » et « Poetas Mulheres ». Une place hors littérature, hors temps, hors tout mouvement littéraire qui témoigne d'une exclusion des femmes du canon littéraire plus profonde et systématique « […] forjado unicamente pela crítica e pela historiografia masculina » (Muzart, 1999 : 18).

Au Brésil, comme dans les autres pays du continent latino-américain, nombreuses sont les études récentes qui se focalisent sur le fonctionnement du canon afin d'élaborer des modèles interprétatifs transnationaux. Dans cette perspective, Medeiros-Lichem reconnaît dans les décennies 1920 et 1930 une époque charnière, qui marque l'émergence d'un nombre consistant de figures féminines en littérature, comme Teresa de la Parra et Victoria Ocampo. Malgré cela, la représentation de la période qui est donnée est tout autre : « las escritoras latinoamericanas han estado ausentes del canon literário [...] rara vez aceptadas como actuantes en el discurso del lenguaje » (Medeiros-Lichem, 2006 : 89). Dans cette perspective, la référence au canon est particulièrement utile, car elle permet d'envisager la production littéraire féminine comme un « discours de l'autre », en opposition à la littérature légitime, « privilège du masculin blanc » (Pollock, 2007 : 47). En même temps, l'analyse des éléments qui constituent l'idée de canonicité montre l'impasse représentée par la tentative d'inclure les femmes dans un discours qui est fondé – également – sur leur exclusion.

Le canon littéraire, ou mieux les canons littéraires, désignent l'ensemble des textes considérés comme les meilleurs et les plus significatifs d'une identité culturelle et politique donnée qui, par leurs qualités intrinsèques et par leur représentativité, revêtent la fonction de modèle pour tous ceux qui aspirent à être reconnus en tant qu'écrivains. Dans cette perspective, analyser le canon comme un discours hégémonique dans lequel la catégorie de genre, avec celle de classe et de race, détermine inclusions et exclusions et sert aussi à comprendre comment se constitue une tradition littéraire. Dans son étude, Pollock souligne que, en tant que « versant naturel » du canon, la tradition représente le résultat du processus d'incorporation des valeurs hégémoniques. Une fois que ces valeurs ont profondément saturé la culture d'une société, elles finissent pour être perçues comme un ordre naturel. Ainsi, les auteurs et les œuvres qui subsistent du passé et intègrent la tradition littéraire sont transformés en modèles, arrivant à déterminer « les valeurs du présent » (Pollock, 2007 : 55). Le canon représente donc un processus de sélection fondé sur des valeurs hégémoniques et la tradition littéraire, sa légitimation par l'invocation du passé. Cette analyse permet de réaffirmer que, si les femmes sont absentes de l'un, – le canon – et de l'autre – la tradition –, ce n'est pas en raison d'une production qualitativement et quantitativement faible, mais à cause de leur identité de genre.

La question de l'absence des œuvres de femmes dans la tradition littéraire montre que la négation de la postérité joue un rôle fondamental dans l'appréhension de la création, de l'œuvre littéraire et de la figure de l'écrivain. Comme le souligne Heinich, « seul le passage de la notoriété immédiate à la postérité autorise la reconnaissance des véritables grands écrivains, capables de satisfaire non plus seulement le repérage à court terme d'un ouvrage qui ne soit pas indigne du lecteur, mais l'attente à long terme d'une "œuvre" véritable » (Heinich, 2000 : 233). Les grands écrivains, auteurs de ces œuvres qui appartiennent durablement à la tradition littéraire d'une culture, sont reconnaissables par l'accumulation des formes d'objectivation : études critiques, thèses, prix littéraires, manuels scolaires, articles dans la presse, entretiens et aussi traductions (Heinich, 2000 : 259). Cet ensemble d'éléments assure la postérité qui devient la *conditio sine qua non* pour que la contribution d'un créateur à l'histoire de la littérature soit reconnue.

Dans le processus de reconnaissance et de consécration d'un écrivain, les liens que l'auteur établit avec les grands écrivains - qu'ils soient contemporains ou d'époques plus lointaines -, revêtent une grande importance, car ces noms forment la tradition. Comme les institutions littéraires, les artistes et les écrivains collaborent eux aussi à la définition du canon. Un canon n'est pas seulement le produit du discours hégémonique qui détermine ce qui sera lu ou étudié à l'école et à l'université, mais il est aussi « formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-mêmes des prédécesseurs qui les légitiment » (Pollock, 2007 : 46). Comme les sources citées précédemment l'ont montré, pour une écrivaine, la tradition de référence est *volens nolens* la littérature féminine, le dialogue et la comparaison sont automatiquement établis avec les femmes de lettres qui l'ont précédée. Que le travail d'identification soit revendiqué ou imposé par la critique, cette insertion dans la tradition littéraire féminine équivaut à une éviction de la « vraie » tradition littéraire. Pour une femme qui écrit, « se situer dans l'espace public au sein d'une filiation féminine comporte […] un fort risque de dévalorisation ». (Planté, 2011 : 60). D'où l'insistance avec laquelle de nombreuses écrivaines nient tout caractère féminin et toute appartenance à une généalogie littéraire féminine. Il s'agit là, comme le souligne efficacement Heinich, d'une tension constante entre « […] la conscience d'une tradition, […]et la nécessité de mettre en œuvre un projet personnel » (Heinich, 2000 : 151).

Pendant des siècles, les ouvrages écrits par des femmes ont étés lus, donnés à lire, publiés, critiqués ou loués en tant qu'œuvres de femmes. C'est au titre de cette féminité que ces textes peuvent figurer dans les manuels, les anthologies et les recueils. C'est au titre de cette féminité, attribution qui se

transmet de l'auteur à l'œuvre pour devenir une caractéristique intrinsèque de cette dernière, que la production littéraire féminine a été considérée comme une littérature à part, mineure et peu représentative, avant d'être en tout ou partie oubliée. Alors que, pour un écrivain, la référence à la tradition peut servir à sa consécration et à son inscription dans l'histoire de la littérature, pour une écrivaine, pour laquelle est convoquée tout naturellement la production féminine précédente, cette référence équivaut au contraire à une exclusion de cette même histoire.

L'association entre littérature féminine et littérature mineure, basse et « de genre », est si profondément ancrée dans l'imaginaire et intériorisée par les auteurs que, très souvent, ce sont les écrivaines elles-mêmes qui la reproduisent. A ce propos, on pourrait invoquer le concept d'incorporation élaboré par Bourdieu dans son analyse de la domination masculine[241]. Les exemples de la dévalorisation des collègues et prédécesseurs par une écrivaine sont nombreux. Souvent la tentative de se positionner dans le champ culturel, d'être reconnues en tant qu'écrivain se traduit par un refus de la production féminine précédente ou contemporaine.

Dans *Des femmes en littérature*, Martine Reid analyse l'opinion de Simone de Beauvoir à l'égard des écrivaines de son époque et de la littérature féminine en générale : « pour elle, la production féminine, notamment celle de ses contemporaines, paraît se résumer à un ensemble d'œuvrettes romanesques aux présupposés bien pensants » (Reid, 2010 : 8). Dans le contexte brésilien de la décennie 1930, Rachel de Queiroz donne l'exemple le plus significatif de ce refus du féminin. Comme seule femme qui arrive à être reconnue et consacrée, dès l'apparition de *O Quinze* elle se construit et se représente à partir de la négation du féminin, dans le style comme dans la posture publique. A part Lucia Miguel Pereira et Dinah Silveira de Queiroz, publiées elles aussi par José Olympio et qui fréquentent les mêmes cercles littéraires[242], Rachel de Queiroz semble mal connaître les œuvres de ses collègues. Et quand elle ne les ignore pas, elle fait une critique tranchante des femmes de lettres de sa génération, définies comme une « turba inquieta e duvidosa […], em eterna ebulição sentimental » (Queiroz, 1939)[243] dont l'écriture est un modèle négatif. Comme le souligne Planté, les nombreux obstacles à la reconnaissance, ainsi que la crainte de se voir réduites au féminin font en sorte que les écrivaines cherchent souvent à « s'affirmer contre les autres femmes, ou hors des autres femmes » (Planté, 1989 : 222).

Parmi les causes qui produisent leur dévalorisation, la difficulté que les écrivaines rencontrent pour se positionner dans le champ littéraire représente aussi un élément important. Faire partie d'un groupe, d'une école ou d'une génération littéraire facilite la reconnaissance du statut d'auteur. Une appartenance qui se construit aussi par la fréquentation des cercles littéraires qui peuvent se former dans les académies, les cafés, les rédactions de journaux ou les maisons d'édition (Reid, 2010 : 125). Des lieux qui, il convient de le souligner, demeurent encore largement masculins dans le Brésil du début du XXe, et sont donc peu fréquentables par une jeune femme de bonne famille.

Comme le souligne Naudier à partir de l'observation du contexte français dans la même période, « […] même si au XXe siècle les écrivaines ont connu une plus grande visibilité, grâce au développement de la presse (féminine et féministe en particulier) et à la multiplication des instances de consécration littéraire (prix) qui les ont couronnées, cette apparente routinisation de leur présence médiatique n'en fait pas nécessairement un gage d'abaissement des droits d'entrée pour elles ».

---

[241] Voir le paragraphe « L'incorporation de la domination » de l'ouvrage de Bourdieu *La domination masculine* cité en bibliographie (Bourdieu, 2002 : 39-53).

[242] Rachel de Queiroz et Dinah Silveira de Queiroz avaient aussi des liens familiaux directs. Il convient également de rappeler que Dinah Silveira de Queiroz est la seconde femme à siéger à l'Académie Brésilienne de Lettres.

[243] Voir la citation complète dans le chapitre 4, sous-chapitre 4.2. L'article figure dans l'un des cahiers de coupures de journaux de Lucia Miguel Pereira qui se trouvent dans la Bibliothèque Octavio Tarquinio de Sousa et Lucia Miguel Pereira de Rio de Janeiro. En l'absence de références bibliographiques, l'article est présenté en annexe. Voir annexe n. 5.3, image 5.3-4.

(Naudier, 2010(a) : 46). Les stéréotypes relatifs à l'infériorité des femmes se révèlent particulièrement persistants à cause aussi du mythe du talent inné qui caractériserait le grand écrivain, le grand artiste. Pour mieux expliquer cet aspect, l'auteur signale la persistance de tous ces obstacles d'ordre symboliques qui continuent à limiter la reconnaissance de la création des femmes et à minorer leur participation. Bien que les considérations de Naudier se réfèrent à la situation française, le processus d'inclusion des femmes dans l'espace littéraire observable dans le Brésil du XXe siècle présente des analogies évidentes avec celui qui règne en France. A commencer par les prix littéraires et le changement des statuts des académies de lettres pour permettre l'élection d'une femme[244].

Alors que, jadis, les femmes écrivains étaient des monstres, des êtres hors nature, « des femmes "publiques" dans tous les sens du terme » (Reid, 2007 : 12), au début du XXe siècle leur représentation évolue considérablement. Les critiques et les historiens de la période en exaltent souvent la grâce et le charme, considérant l'écriture comme un ornement qui convient à l'esprit féminin. Comme le signale Monique de Saint Martin, jugées plus pour leurs qualités physiques et leurs aptitudes féminines que pour leurs mérites littéraires, les écrivaines sont souvent perçues comme des amatrices ou des passionnées bien plus que comme des professionnelles des lettres. Même si les présupposés sont inversés par rapport à ces femmes du passé, cette représentation produit une même exclusion de la littérature « sérieuse ». Les femmes sont vues donc non seulement comme d'éternelles débutantes en littérature, selon le principe du déni d'antériorité décrit par Naudier[245], mais aussi comme des dilettantes. Le statut même d'écrivain consacré, revêtu d'une série d'assignations, semble incompatible avec la nature féminine d'une part et les activités traditionnelles associées aux femmes de l'autre. Une incompatibilité qui se traduit aussi dans le discours que les auteures créent sur leur écriture et leurs ambitions littéraires.

Cette hypothèse est confirmée par la lecture des écrits autobiographiques et des quelques entretiens des écrivaines des années trente, dans lesquels elles n'admettent que très rarement écrire par goût de l'écriture, pour satisfaire à une ambition littéraire légitime ou pour devenir pleinement un écrivain. Selon les circonstances, l'écriture est représentée plutôt comme une façon de gagner de l'argent, un passe-temps, un moyen de communiquer un message ou un outil didactique. L'ambition littéraire - si elle existe – reste inavouable, et la pudeur, un attribut bien féminin, semble prévaloir. A ce propos, c'est encore une fois Rachel de Queiroz qui donne l'exemple le plus significatif de la difficulté que les auteures ont à assumer et revendiquer une posture d'écrivain, ainsi qu'à se reconnaître dans la définition. Au début des années 1960, Rachel de Queiroz est une écrivaine consacrée, une personnalité intellectuelle reconnue bien au-delà du milieu littéraire de Rio de Janeiro, au point que le Président Jânio Quadros lui propose le poste de ministre de l'éducation. Poste qu'elle refuse immédiatement, en justifiant ce refus par la négation de son statut : « Sou apenas jornalista e gostaria de continuar sendo apenas jornalista »[246]. Un discours qu'elle utilise souvent au fil des années, même après que l'élection à l'Academia l'ait consacrée première immortelle de l'histoire des lettres nationales et que son statut

---

[244] Au Brésil la première femme à être élue à l'Académie Brésilienne de Lettres est Rachel de Queiroz en 1977, en France Marguerite Yourcenar devient la première immortelle en 1981.

[245] Dans *Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones,* Delphine Naudier définit le déni d'antériorité comme l'un des éléments qui contribuent à minorer la contribution féminine à la littérature : « A l'échelle de l'histoire littéraire, une des procédures de disqualification des femmes consiste à réitérer le caractère inédit de leur présence : les écrivaines sont toujours nouvelles en littérature […] d'éternelles débutantes du monde des Lettres. La rhétorique de la nouveauté les empêche, en conséquence, de faire date en laissant une trace dans l'histoire littéraire » (Naudier, 2010(b) : 7).

[246] "História de um nome" *in* Cadernos de Literatura Brasileira, 1997 : 13. D'autres raisons, d'ordre politique et personnel, sont probablement à l'origine de ce refus, mais dans son discours public Rachel de Queiroz ne parle que de son statut de journaliste.

d'écrivaine ait été objectivement reconnu. A la fin de sa carrière, pendant l'entretien "As três Rachéis"[247], Rachel de Queiroz affirmait :

> Eu tenho dito que me sinto mais jornalista do que ficcionista. Sempre. Na verdade, minha profissão é essa: jornalista. Há cinqüenta e tantos anos que todas as semanas eu escrevo pelo menos um artigo. [...] Eu não só uma romancista nata. Os meus romances é que foram maneiras de eu exercitar o meu ofício, o jornalismo. De um modo geral, eu não tenho prazer ao escrever. Eu escrevo porque vivo disso. (Queiroz, 1997 : 33)

Elle présente l'écriture comme une activité nécessaire à la survie économique, une activité qui est donc menée par obligation et non par plaisir ou par ambition. L'écriture fictionnelle est paradoxalement associée au journalisme. Ainsi, en niant l'évidence, l'auteure peut se représenter comme une écrivaine malgré elle, évitant de se transformer en cette créature « pédante, orgueilleuse, impérieuse et dévorée d'ambition » [248] qu'était, selon un *topos* très répandu, la femme désireuse de publier ses ouvrages pour le plaisir d'être lue. Soit on publie par nécessité, soit on ne publie pas. C'est la publication, au sens propre du mot, qui exprime un passage à l'espace public, montrant la lourde interdiction symbolique qui pèse sur la revendication du statut d'écrivain par une femme. Un passage qui implique la perte même du statut de femme, tant il est considéré incompatible avec la nature féminine. Comme dans l'avertissement que Mme de Genlis fait prononcer à l'un des personnages féminins de la nouvelle *La Femme Auteur* : « Ne faites donc jamais imprimer vos ouvrages, ma chère […] ; si vous deveniez auteur, vous perdriez votre repos et tout le fruit que vous retirez de votre caractère. […] Vous perdriez la bienveillance des femmes, l'appui des hommes, vous sortiriez de votre classe sans être admise dans la leur. Ils n'adopteront jamais une femme auteur à mérite égal » (Genlis, 2007 : 27-28). Certes, il serait possible d'argumenter que la France entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle de Mme de Genlis n'est pas le Brésil de la décennie 1930. Malgré la distance géographique et temporelle qui sépare les deux contextes, le principe de la bi-catégorisation mentionné dans les chapitres précédents est encore opérant et les obstacles d'ordre symbolique à la pleine reconnaissance des écrivaines demeurent importants. Si l'hostilité de la société d'autrefois à l'égard de la femme qui écrit a pris des formes et des registres différents, de l'ironie au mépris, du ridicule au refus de la transmission du texte, « dans des époques plus récentes, se fait jour une tactique plus insidieuse. Ne pas nier l'existence d'une création féminine, mais lui reconnaître une place marginale, inférieure, la reléguer dans une sorte de paralittérature » (Didier, 2004 : 14).

Tous les éléments analysés jusqu'à présent - le manque de reconnaissance par les collègues écrivains, le refus du féminin par les rares écrivaines consacrées, les lectures et les classifications critico-littéraires basées sur le commun dénominateur de la féminité, l'incompatibilité entre le statut d'auteur consacré avec l'identité féminine traditionnelle - participent d'un même processus de dévalorisation. Un processus qui prépare et justifie l'oubli de la production féminine par la tradition et le canon littéraire qui se réalise ensuite. La métaphore de la sœur de Shakespeare imaginée par Virginia Woolf - et reprise ensuite par Planté dans *La petite sœur de Balzac*[249] - représente très efficacement cette dévalorisation, qui se traduit rapidement par un effacement de la mémoire littéraire au titre de l'identité sexuelle de l'auteur.

---

[247] L'entretien est réalisé à l'occasion du numéro de la série monographie *Cadernos de Literatura Brasileira* de l'Instituto Moreira Salles consacré à Rachel de Queiroz et donne aussi une preuve ultérieure de sa consécration définitive.

[248] Telle est la description de la « Femme Auteur » qui figure dans la nouvelle homonyme de Mme de Genlis publiée en 1825. Le petit texte semble servir à mettre en garde les femmes des conséquences du désir de devenir célèbres grâce à la littérature. La citation est tirée du même passage qui est cité de suite dans cette page.

[249] Le titre de l'ouvrage de Planté se réfère à une figure historique réelle, Laure Surville, plus jeune que son célèbre frère.

Dans l'histoire de la littérature brésilienne existent des exemples importants et bien réels de petites sœurs d'écrivaines ou de femmes originaires d'illustres familles d'intellectuels qui, malgré leur production, ont aujourd'hui complètement disparu de la mémoire littéraire. Dans l'article "Escritoras esquecidas pela República", Lilia Moritz Schwarcz cite parmi les oubliées, ou reléguées à un rôle tout à fait secondaire, Amélia Bevilacqua (sœur d'un célèbre juriste) et Maria Eugenia Celso[250], soulignant ainsi que l'appartenance à une importante famille d'intellectuels et d'hommes de lettres ne garantit pas l'accès au champ littéraire comme c'est souvent le cas pour les hommes. Bien au contraire, pour une écrivaine, cette condition représente souvent un facteur ultérieur d'invisibilité. Parmi celles « que ficaram guardadas na memória apenas por suas "relações" e não por suas obras: são sempre, a tido momento, irmãs, filhas, esposas ou mães. [...]» (Schwarcz, 2005), il serait possible de citer également Carolina Nabuco, l'une des écrivaines qui figurent dans le corpus de ce travail. Fille de Joaquim Nabuco, elle est plus souvent citée pour avoir signé la biographie de son célèbre père que pour sa production fictionnelle, bien que son roman *A Successora* ait représenté un véritable best-seller et un cas littéraire notable pendant la décennie 1930. Dans cette perspective, l'image de la sœur – ou de la fille - d'un écrivain consacré est particulièrement significative. Si on prête à cette créature imaginaire un talent égal à celui du frère, à parité de conditions familiales et sociales, dans un même contexte historico-culturel, il ne reste plus que son identité sexuelle pour justifier son « inadaptation » à devenir un grand écrivain comme le frère – ou le père.

Dans l'article "As mulheres na literatura brasileira", Lucia Miguel Pereira cite l'analyse que Virginia Woolf fait de la petite sœur de Shakespeare et la repense dans le contexte littéraire national. Bien qu'elle ne revendique jamais une posture féministe[251], c'est sa profonde connaissance de l'histoire littéraire brésilienne – il ne faut pas oublier que Lucia Miguel Pereira est l'une des critiques littéraires les plus importantes de la moitié du XXe siècle – qui motive son affirmation des lettres comme un domaine masculin où les femmes demeurent des intruses :

> Não sou feminista, nunca o fui, e já agora nem caberia sê-lo, que não resta muito a reivindicar, mas força é reconhecer que tinha razão Virginia Woolf quando, em "A room of one's own", reputava o mundo da cultura um mundo masculino, do qual se viam exclusas as mulheres. [...] E nada prova melhor quando somos toleradas como intrusas na literatura do que o supremo elogio feito a um trabalho feminino: consiste em dizer-se que até parece escrito por homem. (Pereira, 1954 : 24)

Encore une fois, Rachel de Queiroz représente l'exemple le plus significatif de ce mécanisme, consacrée au nom de son unicité de femme qui écrit comme un homme. Dans ce cercle fermé et masculin qu'est la littérature, les femmes s'introduisent donc sans être invitées ni bienvenues. Les rares qui parviennent à s'y maintenir de façon stable, payent comme prix d'entrée le renoncement à leur féminité. Et ce n'est que par l'exaltation du caractère masculin de leur écriture qu'elles peuvent être appréciées[252]. Comme le souligne Sauvé, les écrivaines sont confrontées de facto à un défi tout particulier, un exercice d'équilibrisme très difficile à réaliser dans la pratique. (Sauvé, 2002 : 51) Pour devenir « lisibles », les femmes doivent accepter un compromis identitaire difficile, sinon impossible : elles doivent abandonner leur caractère féminin, mais sans jamais se dénaturer, devenant les monstres,

[250] La première était la sœur d'un célèbre juriste et la deuxième la fille de Afonso Celso (1860-1938), professeur, poète, homme politique et historien qui fut l'un des fondateurs de l'Académie Brésilienne de Lettres.
[251] Voir à ce propos le paragraphe intitulé *Lucia Miguel Pereira, engagement et liberté intellectuelle* dans le sous-chapitre 4.1.
[252] Dans *L'écriture-femme*, Béatrice Didier parle de l'androgynie comme d'un passage nécessaire à l'affirmation d'une écrivaine (Didier, 2004 : 241)

les créatures hors nature que sont les femmes viriles, volontiers ridiculisées et caricaturées par les contemporains.

A chacun(e) son genre

La bi-catégorisation de l'espace social et culturel a longtemps contribué à la sous-représentation matérielle et symbolique de la production littéraire féminine. Comme le souligne Naudier, « derrière le mythe d'une littérature universelle, asexuée, jouent en réalité avec force les rapports sociaux de sexe » (Naudier, 2010(a) : 40).

Les sources analysées au cours du paragraphe précédent montrent que, afin d'être reconnues en tant que créatrices et de valoriser leurs œuvres, les femmes doivent façonner leur identité de genre et négocier constamment leur présence dans la littérature. Toutes ces considérations sont valables pour les femmes des lettres en général, toutes celles qui écrivent et publient. Mais l'objet de cette étude, qui considère non seulement l'identité sexuelle de l'auteur, mais aussi le genre de sa production – c'est-à-dire les femmes et les romans - impose de restreindre le champ. Du moment qu'elles écrivent des romans, les femmes sont confrontées à des contraintes spécifiques du genre romanesque et à un ensemble de catégories esthétiques et sociales à l'intérieur desquelles les assignations sexuées opèrent de façon spécifique. Afin d'interroger cette relation toute particulière entre femmes et roman, il est tout d'abord nécessaire de l'historiciser et de la contextualiser dans le Brésil du début du siècle. Alors que, dans les premiers chapitres de ce travail, les catégories de roman et de femme ont été analysées singulièrement, considérant les modifications qui interviennent au fil du temps dans leur définition et leur représentation, il faut maintenant entrecroiser ces deux éléments. Il s'agit de considérer le processus par lequel la catégorie de genre a contribué à structurer et canoniser celle du roman - et réciproquement - dans le discours littéraire brésilien contemporain. Un processus qui est le résultat d'une interaction complexe entre acteurs différents – critiques, lecteurs, éditeurs, écrivains et institutions littéraires. Il ne s'agit donc pas de ressortir la question de l'écriture féminine en tant que telle, mais plutôt de comprendre comment les catégories du féminin, dans leur dimension esthétique, morale, politique et sociale, interviennent dans la représentation et la perception d'un roman, alors qu'on spécifie l'identité sexuelle de son auteur.

Mais, d'abord, revenons au Brésil des années 1930. Alors que, décrivant le roman de la décennie, l'historiographie et la critique construisent l'idée d'une pratique presque exclusivement masculine, l'historicisation de la catégorie « roman » montre une situation différente. Il s'agit d'une réflexion nécessaire pour introduire toute analyse si l'on considère, comme le fait Christine Planté, que « […] aucune lecture n'est possible hors un souci d'historicité et de la conscience des modèles culturels qui informent une écriture à un moment donné » (Planté, 1998 : 18). Il est possible d'affirmer que, à l'époque, le roman est encore effectivement un genre associé au féminin, une histoire de femmes pour les femmes, écrivaines et lectrices. Cependant, en raison de la difficulté de tracer une histoire de la pratique de la lecture dans la première moitié du XXe siècle, décrire le roman comme un genre lu essentiellement par un public féminin expose au risque de reproduire un *topos* diffus dans la critique et dans l'historiographie, au lieu de représenter une réalité[253]. Au contraire, la représentation du roman

[253] L'idée selon laquelle le roman serait une lecture essentiellement féminine se révèle très diffusée. A ce propos, il est possible de citer les donnée citées dans le volume *Retratos da leitura no Brasil*. Dans le texte qui vise à tracer un profil historique et sociologique de la lecture au Brésil, sont présentés les résultats de l'enquête de l'*Instituto Pró-Livro* en collaboration avec le *IBGE* en 2007. Par genre, le pourcentage des lecteurs montre que les femmes (55%) lisent plus que les hommes (45%), bien que l'écart soit d'à peine 10 points. Une différence bien plus substantielle émerge de l'analyse des

comme une littérature en prévalence féminine en raison de ses auteurs et de son public, semble être confirmée par les sources de l'époque. Encore à la fin de XIXe siècle et jusqu'aux modernistes, la poésie reste au Brésil le genre considéré comme le plus « rentable ». Le roman n'est pas jugé digne d'un investissement univoque, capable de garantir à lui seul une carrière littéraire, la reconnaissance des contemporains et la consécration de son auteur[254]. A la lumière de ces considérations, l'absence des femmes dans ce qui est considéré comme l'ère du roman brésilien (Bosi, 1999 : 388) apparaît d'autant plus paradoxale. L'historicisation de la catégorie roman montre que pendant les premières décennies du siècle, un changement significatif s'est produit dans la représentation, la lecture et la réception de ce genre littéraire et de ses sous-genres. Son poids matériel et symbolique évolue et, d'une littérature au caractère féminin peu rentable en terme de consécration, le roman devient le genre triomphant de la décennie 1930, au point que l'historiographie le considère conventionnellement comme la production la plus significative de la période.

La pertinence d'une analyse qui utilise les catégories du masculin et du féminin pour mesurer le prestige d'une activité, qu'elle soit artistique, littéraire ou professionnelle, est désormais une « évidence sociologique » (Planté, 1989 : 66) et il est inutile de la présenter. En littérature, le fait que des femmes se mettent à écrire et à lire un genre littéraire de façon prioritaire comporte donc nécessairement sa dévalorisation, alors que la caractérisation masculine est, au contraire, un synonyme de prestige. Le discours utilisé par la critique pour célébrer l'auteure de *O Quinze*, femme qui écrit comme un homme, prouve bien qu'à l'époque analysée, l'adjectif masculin évoque une gamme de significations littéraires positives, alors que tout ce qui est féminin est au contraire chargé d'une valeur négative. Une dichotomie profondément intériorisée par les écrivaines qui cherchent à se valoriser en niant tout caractère féminin à leur production. Alors qu'elle parle de la prose féminine des années trente, Rachel de Queiroz décrit une sphère où le discours littéraire est profondément structuré par les assignations de genre : « Quando eu comecei a escrever, a literatura brasileira ainda se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina »[255]. Dans cette citation, on pourrait substituer les adjectifs haute, vraie ou bonne à « masculine » sans changer nullement le sens de la phrase. Dans cette perspective, il est donc plus que pertinent de se demander quels rôles jouent les catégories du féminin et du masculin, ainsi que l'ensemble des valeurs dont elles sont chargées, dans la définition et la représentation du genre romanesque à un moment donné. Dans l'histoire du roman brésilien, de quelle manière le fait que ce genre soit plébiscité par les écrivains pendant la décennie 1930 participe-t-il à son triomphe ?

Le *Romance de 30* a été décrit et analysé dans une perspective plus strictement historico-littéraire dans le deuxième chapitre de cette étude[256]et il reste ici à observer la modification des assignations genrées en son sein et l'impact que celles-ci ont eu sur la valorisation/dévalorisation du genre.

L'association entre femmes et romans ne représente pas une singularité du contexte culturel brésilien. Il s'agit, bien au contraire, d'une conception largement documentée par la critique de différentes littératures occidentales et c'est un thème sur lequel existe une vaste bibliographie. Il paraît

---

préférences des lectures selon le genre. Dans le tableau "Genres le plus lus par femmes et hommes", à côté de 17% des hommes, 44% des femmes déclarent lire des romans. Une note le confirme : « Mulheres leem mais que homens em todos os gêneros, exceto em história, política e Ciências Sociais », mais les pourcentages pour ces genres ne diffèrent que de quelque points alors que l'écart important entre les lecteurs hommes et femmes emmène les auteurs à affirmer que le roman est un « gênero cuja leitura é eminentemente feminina ». (Amorim, 2008 : 167-175).

[254] Voir à ce propos l'analyse de Sergio Miceli, notamment l'introduction et le premier chapitre de l'ouvrage cité en bibliographie. L'auteur souligne aussi que presque tous les grands écrivains de l'époque sont des polygraphes.

[255] La déclaration est prononcée à l'occasion de l'entretien réalisé pour le volume *Cadernos do Instituto Moreira Salles* (p. 26) de 1997. Il s'agit d'une réponse à la considération « toda mulher que escreve é um homem por dentro » de l'écrivain portugais Camilo Castelo Branco.

[256] Voir notamment les sous-chapitres 2.1 et 2.3.

donc superflu de reprendre la question sur le plan général pour essayer de l'introduire et de la démontrer brièvement, alors que de nombreux auteurs et chercheurs confirmés ont déjà longuement écrit sur le sujet. Dans l'économie de cette étude, il est plutôt intéressant de comprendre les éléments qui structurent l'association entre femmes et roman pour pouvoir ensuite les utiliser dans le contexte spécifique du corpus analysé ici.

« Toute considération sur la littérature, même la moins informée, associe femmes et romans »[257] (Reid, 2010 : 131)[258]. C'est à partir de cette évidence que Reid invite à distinguer les discours - qu'ils soient d'ordre esthétique, historique ou critique -, des faits, c'est-à-dire la quantité réelle de femmes auteurs de romans. Mais à partir de quels éléments définir un genre littéraire comme féminin ? Une première réponse, simple en apparence, pourrait être de type quantitatif : un genre féminin est un genre écrit principalement par des femmes. Et, éventuellement, lu en priorité par les femmes, même si les difficultés à reconstruire une histoire genrée des pratiques de lecture ont largement été mises en évidence par les spécialistes du domaine[259]. L'analyse des catégories esthétiques et conceptuelles qui structurent le discours littéraire révèle pourtant une situation bien plus complexe. Les genres littéraires, dans leur évolution, témoignent des goûts et des modes d'une époque. Ils sont le produit de l'interaction de différents éléments, du public aux critiques, des éditeurs aux institutions littéraires, sans oublier les écrivains, exégètes de leurs propres textes et de ceux des contemporains.

Dans la France du XVIIIe siècle, pour citer l'exemple de la littérature « de référence » pour les critiques et les lecteurs brésiliens[260], définir le roman comme un genre littéraire féminin était déjà considéré comme un lieu commun. Au cours du XIXe siècle, l'idée selon laquelle ce genre était devenu un apanage presque exclusif des femmes écrivaines est si répandue, que la presse construit et alimente l'image de l'omniprésence féminine dans cette production. Bien que les chiffres réels de production ne semblent confirmer que partiellement cette affirmation - Shelly Charles spécifie que, parmi les romans publiés dans la première décennie du XIXe siècle, les écrivaines n'en ont écrit que 30 % - il est intéressant de remarquer que l'opinion de la critique concourt à exagérer l'image d'un genre féminin. Ainsi, si les écrivaines ne sont pas, à ce moment, les plus publiées, elles sont toutefois plus souvent recensées que leurs collègues (Charles, 2011 : 87). Comme le spécifie Planté, il s'agit d'une conception largement diffusée qui caractérise l'évolution du genre, bien au delà du contexte français : « Le roman, tel qu'il se développe, en particulier en France et en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, est d'emblée perçu comme étroitement lié aux femmes » (Planté, 1989 : 67).

Selon Shelly Charles, cette idée représentait le résultat de l'axiome selon lequel l'amour est le thème essentiel du roman et aussi la préoccupation principale des femmes. Si roman est égal à amour et amour est égal à femme, roman est donc égal à femme. Une association qui ne se limite pourtant pas à

---

257 Très nombreux sont les exemples français. Joan De Jean cite à ce propos le manuel de Charles de Batteux, le *Cours de belles-lettres* de 1747 où le roman est le genre le plus ouvertement associé aux femmes. A la fin du siècle, La Harpe, dans *Le Lycée*, affirme que le romanesque est le genre « dont les femmes sont les plus capables » (La Harpe *apud* De Jean, 2011 : 82). Voir également l'article de Shelly Charles "Le domaine des femmes : roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières", cité dans ce sous-chapitre.

258 Pour une analyse circonstanciée de l'association entre femmes et romans voir le chapitre VI intitulé *Des femmes et des romans* (Reid, 2010 : 131-150)

259 À commencer par Roger Chartier, auteur d'un nombre important d'ouvrages et d'articles sur l'histoire du livre et des pratiques de lecture, qui dans l'introduction au volume de Lilian de Lacerda s'intéresse plus spécifiquement au contexte brésilien (Chartier *apud* Lacerda, 2003).

260 L'influence des textes français dans la formation des goûts des lecteurs, professionnels ou pas, est l'objet d'une vaste bibliographie. Plus spécifiquement, on se réfère au texte de Sandra Vasconcelos *Romances sem fronteiras* qui, citant Antonio Candido, analyse l'impact du roman français dans la formation des pratiques de lecture du public brésilien (Vasconcelos, 2012 : 4-5). À ce propos, il semble intéressant citer l'article *Declínio de uma influência,* de 1957, dans lequel Lucia Miguel Pereira étudie l'importance de la littérature française, et principalement du roman, dans l'évolution de la prose au Brésil (Pereira, 1957).

l'intrigue, faisant du roman un récit sur l'amour et ses conséquences, mais qui, dans de nombreux cas, reconnaît aussi le style de la prose comme féminin, « dominé par un caractère de tendresse et de séduction » (Dorat *apud* Charles, 2011 : 86). Dans *Des femmes en littérature*, alors qu'elle étudie les différentes déclinaisons de l'association entre femme et roman dans la littérature française, Reid cite les mots de La Harpe comme un exemple de cette conception. Selon l'auteur, « les romans sont des ouvrages de l'esprit, celui dont les femmes sont les plus capables. L'amour, qui en est le sujet principal, est le sentiment qu'elles connaissent le mieux ». Par rapport à des genres considérés plus complexes, comme le théâtre dramatique, dont l'écriture nécessite une « force de conception réfléchie et de travail suivi » le style romanesque, plus immédiat et nourri de petits détails, est à la hauteur d'une plume féminine[261]. Le féminin, dans son acception la plus vague et omni-compréhensive qu'elle soit, participe non seulement à la définition du genre romanesque par rapport aux autres genres, mais contribue également à créer une hiérarchie en son sein. L'observation de l'évolution du champ littéraire dans la France de la fin du XIXe siècle permet à Bourdieu de déterminer des mécanismes afin de mieux comprendre cet aspect. D'abord, il souligne que « la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial » (Bourdieu, 1998 : 193). Relativement aux critères d'appréciation, pendant le Second Empire, le genre le plus prestigieux est la poésie qui est consacrée comme l'art littéraire par excellence, suivant le modèle romantique encore en vigueur. Dans ce contexte, le roman est le genre dont la valeur symbolique connaît les oscillations les plus importantes. Si certains auteurs peuvent contribuer à l'ennoblir – Bourdieu cite les noms de Stendhal, Balzac et Flaubert –, le roman « reste associé à l'image d'une littérature mercantile, liée au journalisme par le feuilleton » (Bourdieu, 1998 : 193). Si les succès des ventes lui confèrent un poids économique considérable, le nombre important de ses lecteurs ainsi que leur « dispersion sociale » - en d'autres termes ils appartiennent à des classes sociales différentes -contribue à en réduire considérablement le prestige.

Ces mêmes mécanismes opèrent également à l'intérieur de chaque genre, produisant un système de valeurs. Une hiérarchie interne qui correspond à celle, externe, des publics. Pour le roman, le positionnement de chaque sous-genre – roman social, psychologique, roman populaire etc. – correspond non seulement au positionnement des publics, mais aussi « à la hiérarchie des univers sociaux représentés et même à la hiérarchie des auteurs selon l'origine sociale et le sexe » (Bourdieu, 1998 : 196). La valeur et le prestige attachés au genre romanesque sont ainsi le résultat de l'interaction complexe de différents éléments. Il est défini non seulement par rapport aux autres genres littéraires, mais aussi par son public, par la société qu'il raconte, par son auteur. Et ce, dans un système de valeurs où l'identité sexuelle est une variable tout aussi déterminante que l'origine sociale. Alors que le roman, comme les sources citées dans ce chapitre le montrent, est génériquement associé aux femmes, les facteurs décrits par Bourdieu contribuent à le placer en bas de la hiérarchie littéraire. Surtout si on considère, comme les exemples cités dans le prochain paragraphe le montrent, que dès qu'une femme signe un roman, ce dernier est perçu automatiquement comme intrinsèquement féminin : une histoire écrite par une femme qui parle de femmes avec un style de femme et pour un public de femmes. Ainsi, tous les facteurs de dépréciation - le public, le thème, l'identité de l'auteur, le registre linguistique – se rapportent à une seule et unique catégorie : le féminin. Ces quatre éléments permettent de mieux analyser le processus d'évolution du genre romanesque dans le Brésil des années 1930, et la hiérarchie qui se crée en son sein.

[261] Les citations de La Harpe, tirées de l'ouvrage *Le Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, dont la première édition est de 1798, sont reprises de Reid (Reid, 2010 : 39)

Les années trente et quarante marquent non seulement le succès d'un genre – le roman - par rapport aux autres, mais plus précisément, d'une typologie de roman, au désavantage des autres. Si le phénomène a déjà été analysé précédemment, à ce stade il faut repenser les considérations d'ordre esthétique et littéraire sous le prisme de la catégorie de genre. Car ce sont précisément les oscillations du genre roman et la hiérarchie de ses sous-genres qui peuvent expliquer l'effacement et l'oubli de la contribution féminine.

Dans l'étude *Uma história do Romance de 30*, Bueno montre que le triomphe du roman social entraîne une dépréciation généralisée du roman dit psychologique ou intimiste. Le couple oppositif roman social/roman psychologique est souvent utilisé dans l'interprétation de la production littéraire de la décennie 1930, produisant l'identification du *Romance de 30* avec le roman social. Cette polarisation reflète aussi celle du champ politique et social, alors que Bueno signale également l'oubli qui atteint les écrivains intimistes, considérés comme non-engagés. L'impératif d'une littérature sociale, qui se doit de raconter la réalité brésilienne et le peuple, oriente significativement le regard des critiques, les goûts des lecteurs et les choix des éditeurs. Si l'on introduit dans le champ la variable du genre, de l'identité sexuelle de l'auteur, on voit que dans le pôle positif/roman social sont réunies des caractéristiques traditionnellement associées au masculin : la thématique sociale, le langage épuré et sans oripeaux, l'engagement du texte. Au contraire, le pôle négatif/roman-psychologique ou intimiste a une connotation nettement plus féminine. Si ces sous-genres littéraires sont considérés comme les extrêmes d'une gamme romanesque où, d'un côté, se trouve la société comme un ensemble et de l'autre l'individu, le masculin est le genre universel par excellence, contrairement à la spécificité du féminin. La hiérarchie interne et les systèmes de valeurs qui définissent le roman et ses sous-genres reflètent ainsi la bi-catégorisation qui domine la société, où la sphère publique et politique est un espace réservé aux hommes.

La littérature dite sociale, qu'elle soit en prose ou en vers, peut ainsi être représentée comme un discours typiquement masculin, où les femmes feraient mieux de ne pas s'aventurer, au risque de paraître pédantes ou, pire, d'être accusées de prendre des airs masculins en imitant leurs collègues. Il s'agit d'une vision traditionnelle, pourtant encore largement acceptée à la fin du XIXe siècle, alors que circulait l'idée que les femmes ne possédaient pas la « virilité nécessaire » pour la poésie sociale. La sphère idéale de la femme, dans la vie comme dans la littérature, devait être « perfumada de sentimento e singeleza », et rien de plus (Telles, 2009 : 423).

Toutes ces considérations permettent de voir comment, en 1930, la valorisation symbolique et matérielle du roman qui passe par l'exaltation de son caractère social, se produit aussi par un effacement des assignations féminines en son sein. Ce genre peut ainsi triompher, s'imposer, adouber les auteurs qui s'y consacrent par la négation de ce qu'il était jusqu'alors aux yeux des contemporains : une prose bourgeoise, profondément influencée par les modèles européens, où le personnage, l'individu, prévaut décidément sur le problème, pour paraphraser la lecture de Candido[262]. Il faut attendre la deuxième moitié du siècle pour que la hiérarchie romanesque évolue à nouveau, marquant l'émergence d'autres solutions narratives, comme celles proposées par Guimarães Rosa et Clarice Lispector. Il faut attendre les années 1950 pour que la présence féminine dans le champ littéraire se normalise vraiment.

Si ces considérations peuvent sembler déjà conclusives, dans le processus de redéfinition que le genre romanesque connaît pendant la décennie 1930 au Brésil, d'autres éléments méritent d'être analysés dans le détail, afin de préciser la réflexion sur l'oubli des femmes et d'introduire finalement les écrivaines du *corpus*.

[262] (Candido, 2006: 131), pour la citation complète voir le sous-chapitre 2.1

Comme les sources l'illustrent, le roman est considéré comme un genre personnel, individuel, situé à l'opposé de la création et de l'universel. Son association au féminin était fondée sur la prédilection du lectorat féminin, sur le nombre d'écrivaines qui le pratiquaient, sur des intrigues où la passion amoureuse occupait souvent un poids considérable, mais aussi sur un registre immédiat et spontané. La lecture de *História crítica do romance brasileiro*, volume où Temístocles Linhares analyse le genre romanesque dans le processus littéraire du pays, représente une source utile pour comprendre comment, des origines à la contemporanéité, l'association entre femmes et romans a été pensée et représentée par la critique au Brésil. Dans le troisième volume de l'ouvrage, deux chapitres aux titres évocateurs, *Sob o signo de Venus* et *O eterno feminino*, sont exclusivement dédiés aux écrivaines. Malgré l'évidente volonté de retrouver des noms souvent oubliés et de souligner le nombre important de femmes qui méritent d'entrer dans le temple des lettres nationales (Linhares, 1987 : 341), dans l'économie de l'ouvrage, les écrivaines finissent par être réduites à une même catégorie. Elles sont ainsi présentées hors littérature et hors temps, sous le commun dénominateur de leur identité sexuelle.

Le critique souligne l'influence de la littérature française au Brésil, et la production des femmes ne fait pas exception. Linhares reconnaît dans *La princesse de Clèves* (1678) de Mme de la Fayette un modèle pour les écrivaines de son pays, en raison de la sensibilité toute féminine qu'il exprime et qui caractérise aussi l'*autoria feminina* au Brésil. Dans son ensemble, cette production représente selon l'auteur un :

> [...] acervo precioso para a compreensão da mulher brasileira, numa espécie de movimento intentado em favor de uma melhor conscientização de sua natureza, de sua visão, [...] de seu espírito de aceitação e recusa, já libertos do convencionalismo, [...] para estabelecer entre ela e seu semelhante, o homem, uma dualidade chocante e impenetrável, gerando duas óticas opostas do mundo e da vida, duas hierarquias de valores verdadeiramente antitéticas.
>
> (Linhares, 1987 : 341)

Au delà de souligner la spécificité de la production féminine et de la vision qu'elle véhicule en opposition à la masculine, Linhares décrit un autre élément traditionnellement associé à la littérature écrite par des femmes. L'ensemble de ces ouvrages représente, selon lui, une archive utile à la compréhension de la femme brésilienne – au singulier dans le texte - car ces romans sont non seulement écrits par des femmes, mais ils parlent de femmes, d'où leur valeur de document. Et on revient à l'opposition déjà mentionnée entre la valeur universelle d'une œuvre littéraire et la spécificité de la production féminine. À partir de ces présupposés, Linhares reconstruit une généalogie de la prose féminine qui commence avec Teresa Margarida da Silva e Horta qui, en 1752, publie sous un pseudonyme, *Aventuras de Diófanes*, et représente « a primeira mulher culta entre nós a defender certas idéias consideradas tabus na época e que nenhum homem ousara fazê-lo com tamanha segurança e convicção ». (Linhares, 1987 : 342). Il paraît intéressant de noter que l'anti-conventionnalisme et l'autonomie de la pensée par rapport aux valeurs contemporaines représente une clé de lecture fréquemment utilisée afin de présenter le parcours et la production de certaines écrivaines. C'est le cas par exemple de la deuxième auteure citée, Nísia Floresta[263]. En *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre souligne le machisme - c'est-à-dire le manque de féminité -, de cette écrivaine et militante dont les mots

[263] Linhares affirme que, malgré une production importante, Nísia Floresta est très peu lue et considérée par les critiques contemporains. Il cite notamment le roman historique *Dedicação de uma amiga*, ouvrage très difficile à repérer et qui manque de bibliographie critique, comme la plupart des titres de l'auteure. Il convient de rappeler que l'ouvrage de Linhares date de la fin des années 1980, que depuis, le travail de Nísia Floresta a fait l'objet d'une significative opération de redécouverte et que nombre d'études ont paru sur ses ouvrages et son rôle dans les luttes féministes du XIXe siècle.

et les actions ne rappelaient en rien les expressions des « sinhazinhas dengosas », ses contemporaines. Freyre décrit Nísia Floresta comme une figure qui « causava pasmo, no meio de homens dominadores […] das próprias baronesas e viscondessas mal sabendo escrever, das senhoras mais finas soletrando apenas livros devotos » (Linhares, 1987 : 343). Le *topos* de la prétendue masculinité – ou de l'absence de féminité – de celles qui écrivent, publient et prennent la parole dans l'espace public est très répandu. Il hante cette étrange créature qu'est la femme auteur, au Brésil comme ailleurs, et, comme les sources le montrent, il est encore d'actualité au début de la décennie 1930.

Dans le chapitre *Eterno Feminino*, Linhares présente un autre aspect pouvant illustrer de quelle manière la relation particulière entre femme et roman est pensée par la critique brésilienne. Après s'être intéressé aux écrivaines, il s'intéresse aux lectrices, et à une catégorie spécifique de lectrices, les professeures. Avides de romans, elles auraient le mérite d'avoir contribué à la diffusion et à la divulgation du roman. Une divulgation autant symbolique que matérielle, illustrée par l'image très plastique de la jeune professeure à la valise pleine de livres :

> O romance brasileiro teve, desde os seus primeiros tempos, uma aliada que muito contribuiu para a sua divulgação. Não eram só as leitoras ouvintes da hora do chá a que se referia Macedo ou Alencar. Essa aliada era a professora das primeiras letras que, dispondo de alguns recursos de cultura e naturalmente de alguns romances em sua bagagem, enfrentava e afrontava as maiores distancias Brasil adentro. (Linhares, 1987 : 391)

Si, de la lecture à l'écriture, il n'y a qu'un pas, comme le rappelle Linhares, les professeures ne se limitaient pas à lire et à divulguer les romans : elles étaient aussi souvent des écrivaines, contribuant encore plus directement à la diffusion du genre. Comme dans le cas de Maria Firmina dos Reis, la première romancière à écrire, en 1859, un roman sur un thème brésilien : *Ursula*. Cette affirmation est d'autant plus importante si on rappelle que ces professeures enseignaient surtout à des jeunes filles comme le chapitre sur l'instruction et le travail féminin l'a montré. Ainsi, l'idée du roman comme une histoire de femmes pour les femmes se trouve matérialisée et contextualisée au Brésil du tournant du siècle, intégrant l'évolution que le genre vit dans cette période. Et Linhares peut donc affirmer que le roman devient l'instrument par excellence d'affirmation des femmes dans le monde littéraire : « No romance já de há muito que ela (a mulher) se firmou, tomando em número e capacidade o seu fervor pelo gênero um fato senão novo pelo menos corriqueiro da presença da mulher, para por à mostra a sua feminilidade e competir mais à vontade com o seu antigo rival » (Linhares, 1987 : 401).

Dans *História crítica do romance brasileiro*, le mot femme/féminin est invoqué à plusieurs reprises et devient une catégorie aux multiples usages. En tant que caractéristique de l'identité sexuelle de la personne qui écrit, il sert à regrouper les écrivaines d'époques et de styles différents. Il est utilisé de la même manière pour identifier le lectorat du roman. En tant que catégorie esthétique-littéraire pure, il est utile pour décrire un style, une écriture et un langage qui expriment la sensibilité – innée ? – de l'auteure. Mais la matière est, elle aussi féminine, dans ce cas, les romans écrits par les écrivaines brésiliennes deviennent des documents utiles pour la compréhension de la femme brésilienne. Les catégories esthétiques qui opèrent dans l'évaluation de ces textes reflètent ainsi, de façon symétrique, les éléments considérés propres à la nature féminine. Un déterminisme biologique qui réduit les femmes à leur nature, leur essence. Comme l'affirme Linhares, « […] as romancistas mulheres, muito mais do que os homens, costumam expressar, em seus romances, antes vivencias puras que erudições literárias. [...] A mulher sempre se mostrou mais objetiva e sempre presa à experiência da realidade ». (Linhares, 1987 : 342)

De l'unité/identité à l'invisibilité

Les études récentes qui analysent les modalités d'inscription de la production des femmes dans l'historiographie et la tradition littéraire *lato sensu* ont montré que la spécificité féminine qui lui est attribuée fonctionne comme un facteur déterminant de dévalorisation[264]. Dans la définition et la réception de ces ouvrages, la catégorie du féminin, dans sa vaste gamme de significations, a tout d'abord été utilisée pour affirmer leur unité et leur identité. Si les écrits des femmes se ressemblent tous plus ou moins, s'ils peuvent aisément rentrer dans un chapitre à part des histoires de la littérature, ce n'est pas simplement en raison de l'identité sexuelle de leurs auteurs. Depuis toujours, aux ouvrages signés par des femmes ont été attribués des éléments stylistiques et des thématiques similaires, caractéristiques intrinsèques sur lesquelles se fonde l'idée qu'ils présentent d'importants traits communs. Des traits qui, s'ils restent relativement stables au nom de l'*éternel féminin* et du déterminisme biologique, sont aussi significativement façonnés selon l'évolution du champ littéraire. A l'intérieur de chaque genre, la modification du système de valeurs interne s'accompagne en effet d'un réajustement des catégories féminin/masculin. La décennie 1930 au Brésil voit parallèlement émerger un réajustement des catégories genrées, lorsque, dans la hiérarchie des valeurs romanesques, le roman social devient le plus valorisé au détriment du roman psychologique.

Traditionnellement, les écrits des femmes sont considérés comme moins érudits, plus immédiats et simples, les femmes étant considérées comme incapables de rationalité, alors que les hommes, êtres rationnels par définition, savent analyser. Ainsi le regard féminin sur le monde ne peut être que personnel et individuel, alors que celui du « premier sexe » est universel.

Dans *La femme jugée par les grands écrivains des deux sexes*, publié pour la première fois à Paris vers la moitié du XIXe siècle, il est possible de lire par exemple que « la femme est naturellement artiste, parce qu'elle est organisée pour sentir ce que l'homme est obligé d'apprendre » (Cerise *apud* Larcher, 1994 : 565). Comme le souligne Charles, la simplicité et la capacité d'observation sont vues comme des caractéristiques de la prose féminine, tant pour les auteurs qui déprécient le roman que pour les auteurs qui en reconnaissent la valeur. Alors que, au cours du XIXe siècle, la compréhension des potentialités du genre comme représentation morale du quotidien devient un élément clé de reconnaissance du roman, « le détail et la nuance, traditionnellement utilisés dans le sens intérieur de l'analyse, sont maintenant discrètement tournés vers l'extérieur et vers l'"observation sociale" ». (Charles, 2011 : 94). Dans cette perspective, les femmes qui, par leur essence, sont incapables d'abstraction et ne se soucient que des contingences, possèdent un accès privilégié au réel, un regard plus immédiat, offrant au lecteur un rapport non filtré à la réalité :

> Tout, de l'incapacité de la femme à s'élever au-dessus de ses intérêts personnels, jusqu'à l'attention qu'elle porte aux « nuances » et aux « détails », implique le fait d'avoir été là, de ne parler que de ce qu'on connaît. De la vérité « essentielle » du document, nous passons ainsi à la vérité « essentielle » d'un auteur qui se définit (et que l'on définit) par la clôture de son champ et par son incapacité foncière à se détacher du concret. (Charles, 2011 : 92)

Citant l'exemple de l'ouvrage *Les femmes auteurs* du vicomte de Broc, Saint Martin affirme que le roman est considéré le genre féminin par excellence, où « les événements imprévus », les « drames du

[264] A ce propos, au cours du sous-chapitre, ont été citées les analyses de Naudier (Naudier, 2010(b): 7), Muzart (Muzart,1999 : 18) et Planté, mais les études qui décrivent le phénomène sont très nombreuses. Voir plus spécifiquement Planté, le chapitre VII de la *Petite Sœur de Balzac* (Planté, 1989).

cœur » et la passion jouent un rôle principal. L'écriture des femmes est ainsi perçue comme une écriture de l'expérience (Saint Martin, 1990 : 53-55). L'ensemble des traits marquants de la production des femmes concourt ainsi à la caractériser par l'immédiateté et à l'associer à la sensibilité, au naturel et à la facilité. Il s'agit d'une conviction fortement enracinée dans la tradition littéraire, au nom de l'éternelle association entre femme et nature, en opposition à celle de l'homme et de la culture. Mais quels traits stylistiques résulteraient donc de cette nature féminine ? De quelle manière la catégorie du féminin intervient dans la perception, la définition et la lecture de l'écriture qui sort d'une plume féminine ? A ce propos, Charles cite l'opinion très répandue, selon laquelle, s'il existe un genre littéraire féminin, il existe aussi bien un style qui lui correspond, un « style de femme » (Dorat *apud* Charles, 2011 : 86).

A partir de l'analyse d'un autre genre, le style épistolaire, conventionnellement associé aux femmes comme le roman, Planté observe certains éléments utiles pour comprendre la définition du style des femmes sur un plan plus général. L'auteure signale que les substantifs et les adjectifs communément utilisés pour décrire le style épistolaire des femmes pourraient être utilisés également pour décrire la femme elle-même : « grâce, nonchalance, négligence, délicatesse, observation, imagination… Ils relèvent d'une idéologie du naturel, constitué en valeur esthétique que les femmes seraient censées incarner, ce qui est encore signifier leur extériorité à – ou leur exclusion de – la nature. » (Planté, 1998 : 17-18). L'invocation de la nature dans la description et la définition de l'écriture féminine contribuent à accentuer, comme le souligne Détrez, son caractère pulsionnel, immédiat et incontrôlable. Si les femmes écrivent suivant leur nature et leur corps, leur création est de facto produite en dehors du *logos*, qui demeure un apanage masculin (Détrez, 2006 : 78). Une conception qui contribue à réduire l'œuvre à son auteur, faisant de ces ouvrages une littérature à part, une deuxième littérature. Le danger de cette vision est analysé également par Moi qui, citant à son tour Mary Ellmann, affirme que « les livres écrits par des femmes sont traités comme s'ils étaient eux-mêmes des femmes et la critique se lance, pour son grand bonheur, dans une mensuration intellectuelle des bustes et des hanches. » (Moi, 1995 : 118).

Ainsi, indépendamment de ce qu'elles écrivent et de comment elles écrivent, les femmes sont toujours réduites à leur nature, leur essence, leur identité : « Peu importe ce qu'une femme peut dire, écrire ou penser : ce qui importe, c'est ce qu'elle est » (Moi, 1995 : 118). Elles écrivent donc exactement comme elles sont, selon l'idée très répandue dans la critique, que leur excessive sensibilité empêche un contrôle stylistique et linguistique, un *labor limae* capable de transformer un flux de sentiments en vraie littérature. Et si on ajoute à cette prédisposition naturelle le manque d'instruction, on a une définition efficace de ce style qui est traditionnellement considéré comme féminin : « un style papillonnant, superficiel et prolixe […]. Typiquement, un laisser-aller, une absence de rigueur plus proche du parler que de l'écrit ». (Didier, 2004 : 32).

Comme les sources citées le montrent, les éléments communément associés à la production féminine transmettent l'idée d'une littérature du quotidien, de l'expérience, plus immédiate ; d'une écriture modelée sur les registres oraux, bien moins érudite que la masculine. Dans le Brésil du début du XXe siècle, alors que le roman social connaît le plus haut degré de valorisation au détriment du roman psychologique, les éléments traditionnellement associés au féminin sont façonnés afin de mieux s'incorporer à l'acception la plus négative de ce dernier. Dans une phase où « literatura » est le contraire de « honestidade »[265], et où l'expérience du réel - mentionnée par Linhares comme l'une des caractéristiques de la production féminine - devient un instrument privilégié de création, le féminin fait l'objet d'une redéfinition en littérature. Oubliés les romans de Júlia Lopes de Almeida engagés dans la cause abolitionniste qui avaient décrit si efficacement la société brésilienne au tournant du siècle,

[265] Voir le sous-chapitre 2.1, la déclaration d'intention de Jorge Amando en ouverture de *Cacau* (Amado, 1933).

oubliées les pages véhémentes de Ercília Nogueira Cobra et de tant d'autres militantes des mouvements féminins et féministes, la littérature écrite par des femmes devient maintenant synonyme d'affectation, de frivolité, de *água com açúcar*. Les écrivaines des années 1920 et 1930 sont souvent décrites par leurs contemporains comme excessivement sensibles - sinon ouvertement hystériques -, atteintes par un excès de nombrilisme, trop occupées avec des intrigues amoureuses et des élucubrations sentimentales pour raconter les changements en cours dans le pays. Même quand le regard des critiques est bienveillant, et l'opinion sur un roman positive, la littérature féminine est considérée comme une littérature où la psychologie du personnage domine, où la sensibilité subjective de l'auteure marque profondément le récit. Indépendamment de la singularité de chaque œuvre et de chaque auteure, l'analyse des sources montre que la gamme de significations qui sont associées aux romans des écrivaines reflète invariablement les éléments les moins valorisés dans la hiérarchie littéraire de l'époque. L'analyse de la réception des œuvres du corpus, systématisée dans le prochain chapitre de cette étude, permet d'observer la malléabilité de la catégorie du féminin dans la dévalorisation des œuvres signées par des femmes. Si le champ littéraire évolue, les éléments qui y sont associés évoluent également. Quand l'érudition, le raffinement et la recherche linguistique sont des préalables à la composition d'une œuvre littéraire, la production féminine est jugée trop simpliste et proche du parlé. Quand, au contraire, un roman doit raconter la réalité, adopter un style immédiat et vrai, l'écriture féminine est associée aux divagations sentimentales, à la prolixité, au maniérisme. Il s'agit là, certes, d'une évidente simplification. Mais souligner ce point sert à montrer que, si en littérature la catégorie du féminin peut évoluer et se modifier, l'effet de dévalorisation qui rejaillit sur les auteures reste quant à lui inchangé, grâce notamment au principe de l'unité/identité des femmes et de leur production. Analysant ce phénomène, Mozet parle de « handicap de la féminité » (Mozet, 1992 : 256) qui se constitue d'un ensemble d'éléments dévalorisants, d'autant plus dangereux qu'ils sont silencieux ou implicites. La critique masque souvent les préjugés envers la production féminine par des considérations d'ordre esthétique-littéraire prétendument pures qui, observées plus attentivement, manifestent leur enracinement dans une vision traditionnelle de la littérature écrite par une femme.

Le texte que Álvaro Lins écrit à la moitié des années 1940, à propos de *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, est un parfait exemple des mécanismes observés au long de ce sous-chapitre. Pratiquement tous les éléments qui sont à l'origine de la dévalorisation de la littérature écrite par des femmes se trouvent concentrés en quelques lignes, montrant le fonctionnement pratique de la catégorie du féminin dans ses différentes acceptions et dans l'évaluation d'un texte littéraire :

> Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora em primeiro plano. É certo que, de modo geral, toda obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade. Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás de suas criações [...]. A objetividade exigia do escritor que a sua personalidade ficasse num plano invisível. Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos, e talvez seja essa uma razão capaz de explicar porque a escola realista e a escola naturalista não foram muito propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência andrógina. As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de a situar ao centro do mundo. Acrescente-se a isto o fenômeno do narcisismo, que é feminino no seu caráter essencial. [...] (Lins, 1946 : 108-109)

Bien que l'occasion du texte soit le compte-rendu du roman de Lispector, le critique débute significativement son analyse en parlant des caractéristiques communes à la production féminine, insérant donc explicitement l'ouvrage en question dans la tradition littéraire des femmes. Cette dernière est présentée comme un ensemble de textes qui se ressemblent en raison de la présence visible et

affichée de l'auteure dans le récit. L'identité et l'unité de la littérature féminine réside, purement et simplement, dans l'identité sexuelle des auteurs. Ce sont des femmes qui racontent le monde des femmes, parlant d'elles-mêmes ou d'autre femmes, ce qui revient au même puisqu'elles se ressemblent toutes. Dans la lecture de Lins, l'utilisation de mots comme personnalité, tempérament, caractère essentiel, est également très significative, car tous ces éléments évoquent la nature et l'essence féminine. Le tout en opposition implicite au *logos* de l'auteur homme qui oublie le narcissisme du créateur pour donner vie à une œuvre plus objective. Et lorsque quelque rare écrivaine arrive à se distinguer des autres, son exceptionnalité est due à son intelligence androgyne. Elle peut être ainsi considérée comme un écrivain consacré et participer de la tradition littéraire car elle est une femme qui écrit comme un homme.

Tous ces éléments contribuent à faire des femmes un groupe sous-représenté et hautement dévalorisé, dans un processus où le principe de l'unité-identité de leur production est sous-jacent à l'effacement de la mémoire et de la tradition littéraires. L'idée implicite que les femmes auteurs se « prêtent particulièrement à un traitement collectif, et que leur production présente une unité *a priori*, celle du féminin » (Planté, 2011 : 58) contribue donc à produire cette sensation d'« estranha ausência » que Ruffato ressent dans les anthologies et les histoires de la littérature brésiliennes. Comme le signale Planté, enfermer les femmes dans un ensemble au nom du dénominateur commun du féminin, catégorie qui est à la fois une détermination biologique et une construction historico-sociale, signifie nier leur individualité (Planté, 1989, 16). Les femmes qui écrivent ne sont pas perçues comme des auteurs qui possèdent une œuvre et un parcours distincts, des créateurs à part entière, des sujets du discours littéraire.

Les premiers chapitres de cette étude ont été motivés par la nécessité de préciser le contexte historico-littéraire dans lequel s'inscrit le Romance de 30. Afin de traiter de façon spécifique les rapports des femmes à la création, il a tout d'abord été nécessaire d'historiciser leur inscription dans l'espace littéraire et public en général, en analysant les modèles culturels, politiques et sociaux qui informent cette production. Une démarche qui a été nécessaire, car il faut remonter le temps pour comprendre l'histoire et la place des femmes dans la littérature (Reid, 2010 : 18). Dans la première partie de ce travail, l'histoire de la littérature brésilienne de la première moitié du XXe siècle a donc été étudiée dans son ensemble, sans porter l'attention sur des écrivaines singulières. Cette démarche a été nécessaire pour saisir les catégories qui informent le discours littéraire à un moment donné et participent à la définition des genres littéraires. Une fois traité le contexte et historicisées la production littéraire et les catégories critiques, il est finalement possible de passer du général au particulier. Si le principe de l'unité-identité participe considérablement à l'effacement des écrivaines et de leur production, réaffirmer le caractère individuel des parcours et de la production de chaque auteure permet de contrer cet oubli. Restituer donc une individualité littéraire et esthétique à ces femmes de lettres, trop souvent réduites à une catégorie uniforme et stéréotypée, permet de réinscrire chaque auteur et chaque œuvre dans l'histoire littéraire. Cette opération permet de de-essentialiser la production féminine et des ouvrages souvent homogénéisés sous prétexte qu'ils ont été écrits par des femmes. Ainsi, libérées de leur étiquette, les écrivaines et leurs romans peuvent être lues et réinsérées dans l'histoire du *Romance de 30* à laquelle elles appartiennent de plein droit.

Pour ce faire, pour restituer une singularité à chacune des écrivaines, à chacune des œuvres, il a tout d'abord été nécessaire de les retrouver, de les nommer et de les faire sortir de l'oubli.

5.2 A la recherche des absentes

Dans l'histoire de la littérature produite par les femmes au Brésil, un ensemble d'éléments contribue à faire du *Romance de 30* un cas d'étude particulièrement significatif. L'affirmation du marché national, l'évolution du lectorat féminin ainsi que la croissante participation des femmes à la vie publique créent des conditions inédites. Alors que le chercheur qui se consacre à l'analyse de la réception de la littérature des femmes du XIXe siècle est confronté à un nombre exigu de sources et de données, la décennie 1930 se révèle plus généreuse. Jamais auparavant les femmes n'avaient autant lu et publié, « tomando conta »[266] de la fiction nationale. Jamais autant d'ouvrages de femmes n'avaient été publiés avec des tirages conséquents rencontrant un succès auprès du public par des éditeurs de premier plan. Pendant cette période, il existe un nombre significatif de femmes qui écrivent, qui sont lues et publiées. Les contemporains, qu'ils les célèbrent ou les critiquent pour leur modernité, ne peuvent s'abstenir de parler d'elles.

Dans un article paru dans *O Estado de São Paulo*, une auteure qui se cache derrière le pseudonyme de Capitu dresse un portrait de ces abeilles de la littérature qui veulent entreprendre la carrière d'écrivaines en dépit des obstacles :

> Todos aqueles títulos eram como retratos vivos dessas abelhas que nessa terra, onde a arte de escrever ainda deixa muito a desejar no que concerne a remuneração, escolheram tão espinhosa tarefa. [...] Mulher que escreve está sempre sujeita a mais aborrecimento do que marmanjo. Se faz obra de mestre, e o livro, ciência ou ficção, obtêm um verdadeiro êxito, não faltam detratores a afirmar que a autora não o fez sozinha. [...] Se o livro não presta, os entendidos vão logo dizendo: "ora, livro de mulher..." como se não houvesse muita obra prima assinada por gente do nosso sexo. (Capitu, 1947)

Malgré tout cela, malgré une production littéraire consistante, les écrivaines des années 1930 et 1940 sont, en grande partie, absentes de l'historiographie et oubliées par les critiques et les lecteurs d'aujourd'hui. L'analyse du paragraphe précédent a montré les dimensions et les significations de cette absence. Au-delà de Rachel de Queiroz, dans les manuels et les histoires de la littérature brésilienne il n'est possible de retrouver que quelques rapides mentions à d'autres auteures : Lucia Miguel Pereira, rappelée plus par sa production critique que comme romancière, Dinah Silveira de Queiroz, la deuxième femme à entrer à l'Académie Brésilienne de Lettres, et Patricia Galvão, connue sous le nom de Pagu, dont on rappelle plus volontiers les vicissitudes sentimentales et politiques qu'on ne lit ses ouvrages. Et les autres ?

Quantité, qualité

Les chercheurs qui utilisent les outils théoriques de la critique féministe ou des *gender studies* sont souvent regardés avec méfiance par les littéraires « purs », accusés de valoriser et racheter un auteur - ou un ouvrage - au seul motif qu'il s'agit d'une femme ou d'un auteur LGBT, indépendamment de sa réelle valeur littéraire. Une méfiance qui peut toucher également la sociologie et l'histoire sociale de la littérature, disciplines qui, comme le souligne Bourdieu, sont associées à une forme de statistique ayant comme effet un nivèlement des valeurs littéraires (Bourdieu, 1998 : 122). Or, si les sociologues peuvent, en raison de l'éventuelle perspective quantitative de leurs études, réhabiliter des auteurs « de second ordre », ils bénéficient toujours de plus de crédit que les chercheurs qui utilisent la catégorie de genre.

[266] L'expression est tirée de l'article déjà cité de Valdemar Cavalcanti (Cavalcanti, 1939 : 8).

Les approches sociologiques sont en effet perçues comme neutres et scientifiques, alors que les *gender studies* sont encore considérées comme peu rigoureuses, partielles et idéologiquement orientées. Alors que les femmes et leurs ouvrages sont traditionnellement considérées comme mineures en littérature, il est possible de recourir aux instruments propres à l'analyse du champ littéraire pour fonder le discours sur l'importance de leur réinsertion dans le même. Une opération motivée non seulement par la volonté de racheter la contribution féminine qui est indispensable à la compréhension et à l'analyse de l'histoire et de la tradition littéraire dans leur ensemble.

Dans son étude du fonctionnement du champ littéraire, Bourdieu prouve l'importance des écrivains mineurs, sans trop entrer dans le mérite de la définition. Snobés par l'historiographie traditionnelle et absents du canon, les auteurs dits « de second ordre » sont nécessaires à la compréhension des grands écrivains, leurs contemporains, qui construisent leur singularité et leur grandeur par contraste :

> […] les auteurs condamnés par leurs échecs ou leurs succès de mauvais aloi et purement et simplement voués à être effacés de l'histoire de la littérature modifient le fonctionnement du champ par leur existence même, et par les réactions qu'ils y suscitent. L'analyste qui ne connaît du passé que les auteurs que l'histoire littéraire a reconnus comme dignes d'être conservés se voue à une forme intrinsèquement vicieuse de compréhension et d'explication : […] ; il s'interdit par là de comprendre vraiment tout ce qui, dans l'œuvre même des survivants, est, comme le refus, le produit indirect de l'existence et de l'action des auteurs disparus (Bourdieu, 1998 : 122)

Il est donc nécessaire de reconsidérer la production littéraire des années 1930 *in toto* pour se demander qui sont ces auteurs mineurs contre lesquels se construisent et se consacrent les grands, de Graciliano Ramos à Jorge Amado, de José Lins do Rego à Rachel de Queiroz. Si l'histoire bien documentée du *Romance de 30* signée par Luís Bueno permet de sortir certains noms de l'obscurité, d'autres restent encore dans l'oubli. Ce sont notamment les écrivaines qui, intrinsèquement mineures et de « second ordre » par leur sexe et leur nature, constituent cependant une partie significative du discours littéraire de l'époque. Certes, la bi-catégorisation qui organise les espaces sociaux et littéraires pourrait laisser penser que les femmes peuvent difficilement représenter un modèle négatif, un autre modèle contre lequel se construire et se consacrer, puisqu'elles sont exclues du champ littéraire. Cependant, questionner le rôle des écrivaines en tant qu'auteurs de « second ordre » dans la construction de la fiction de l'époque constitue une démarche plus que pertinente. Comme les sources analysées dans le sous-chapitre précédent le montrent, les écrivains des années 1930 s'emparent d'un genre, le roman, qui garde encore à l'époque une connotation féminine. Pour le valoriser, pour le rendre un instrument de consécration, il est nécessaire d'éliminer chaque résidu, chaque suspicion de féminité. Non seulement le roman est représenté comme nouveau, mais tous les éléments utilisés pour le définir, de son caractère social et engagé jusqu'à l'aridité et l'essentialité de son style, évoquent le masculin, en nette opposition à ce qui est traditionnellement considéré comme féminin en littérature.

Dans ce processus de redéfinition et de valorisation du roman social, les écrivaines téméraires qui, défiant leur nature féminine, ont voulu s'aventurer dans le genre, ont étés lues et données à lire comme auteures de romans sentimentaux ou psychologiques. Deux étiquettes qui, en 1930, correspondent dans la pratique à une condamnation à la *damnatio memoriae*. C'est par exemple le cas de Ignez Mariz, l'une des auteures du corpus. Son roman *A Barragem*, caractérisé par une évidente vocation sociale et régionaliste, a été étiqueté comme roman féminin, avant de disparaître de la mémoire littéraire. Cette question sera traitée plus longuement dans le prochain chapitre, mais il convient ici de l'introduire.

Le nombre important de romancières qui écrivent et publient pendant la décennie 1930 que les recherches d'archives ont fait émerger, prouvent qu'il est impossible d'écrire une histoire du roman de la période sans tenir compte des femmes. Même pour écrire une histoire de la littérature conçue comme une succession de grands écrivains et de génies, les femmes de lettres doivent être considérées. Elles représentent une partie consistante des « auteurs mineurs », ces auteurs fondamentaux, comme le souligne Bourdieu, pour comprendre les auteurs consacrés.

Cette affirmation se confirme lorsque l'on constate que si la grande majorité des romancières de la décennie 1930 sont aujourd'hui oubliées, elles ont participé de façon déterminante à la vie littéraire de l'époque, établissant forcément des échanges et des contacts avec les hommes de lettres de leur génération. Les archives de presse conservent des traces importantes des activités et des échanges de la communauté littéraire d'une époque où les écrivains collaborent pratiquement tous avec journaux et des revues, signant des articles et des comptes rendus dans les dernières publications des collègues. Il s'agit de points de contacts et de connivences significatives, dont l'écho se retrouve également dans les romans. Il paraît donc difficile de lire et d'étudier les grands écrivains/hommes, sans lire et étudier les mineurs/femmes. Une affirmation qui vaut pour les études littéraires en général, mais qui est particulièrement importante pour les chercheurs qui, adoptant une perspective genrée, se doivent « de ne pas négliger les liens, les passages, les porosités entre les œuvres et leurs auteurs masculins et féminins » (Reid, 2010 : 138). Observant le contexte français, Reid souligne la résistance du milieu académique et critique envers les travaux et les chercheurs qui s'occupent de la production des femmes. Une résistance d'autant plus insidieuse qu'elle reste silencieuse et implicite. Ainsi le canon littéraire, le corpus de référence des études littéraires, peine *de facto* à être remis en question. Les ouvrages des femmes sont peu republiés ou sont publiés dans des éditions coûteuses, souvent par des éditeurs spécialisés, restant donc méconnues d'un large public, « ce qui permet de continuer de les considérer comme mineures ou d'en ignorer l'existence »[267] (Reid, 2010 : 13)

Depuis des décennies, les études et les recherches sur la production littéraire des femmes ont prouvé que la présence des écrivaines a toujours été plus importante que ce qu'enseignent l'historiographie et la tradition littéraire. Il est nécessaire d'interroger les effets de cette sous-représentation non seulement sur les carrières individuelles des auteures, mais dans le champ littéraire dans son ensemble. Et donc de considérer l'impact de ce « handicap de la féminité » tel que le définit Mozet et qui se traduit par une nette minorité des femmes dans les institutions littéraires. L'élément quantitatif – le nombre réduit des femmes qui écrivent et publient – n'a rien à voir, à première vue, avec la qualité littéraire et il est donc, apparemment, peu significatif dans le cas d'une étude monographique sur un auteur ou un roman. Cependant, il convient de souligner qu'« […] à l'échelle de l'institution la quantité est presque toujours un élément déterminant » (Mozet, 1992 : 261). Quantité et qualité sont donc deux éléments indissociables dans la représentation, ou mieux dans la sous-représentation, des femmes en littérature. Ces éléments servent à perpétuer l'idée selon laquelle, s'il y a si peu de grands auteurs femmes dans l'historiographie littéraire, c'est tout simplement parce que les femmes ne sont pas de grands auteurs.

Dans son étude *Des femmes en Littérature*, Reid signale que, malgré le fait que la présence des femmes dans le champ littéraire soit aujourd'hui reconnue – et il faudrait approfondir les contours de cette reconnaissance –, leur place dans l'histoire littéraire et dans la tradition doit encore être problématisée :

[267] Pour ce qui concerne le marché français, Reid souligne que les collections des textes classiques, qui sont aussi les plus abordables et diffusées (Folio, Livre de Poche, Garnier-Flammarion), présentent encore très peu d'ouvrages d'auteures.

> La présence des femmes en littérature a été réduite à quelques œuvres, à un très petit nombre de noms. Les ouvrages récents continuent de saluer quelques grandes figures féminines, se contentant pour le reste de quelques approximations hâtives sur celles qu'on aime qualifier, quelle que soit d'ailleurs la nature de leur production, de "romancières" (Reid, 2010 : 6)[268].

Pour gommer de l'histoire littéraire les effets du handicap de la féminité, il est donc nécessaire de contredire les automatismes quantité/qualité et identité/unité qui ont produit et continuent de produire la dévalorisation matérielle et symbolique des femmes en littérature. Pour ce faire, il faut non seulement affirmer que les femmes ont toujours été plus nombreuses à écrire et publier que ce qu'on imagine, mais aussi souligner l'individualité de chaque auteure et de chaque œuvre.

Nomen omen

Les pages suivantes sont consacrées à la description des différentes sources qui ont permis de dégager les noms et les ouvrages qui figurent dans le corpus. Avant de raconter les résultats et les succès du processus de recherche - et donc les auteures, les romans, les textes critiques rencontrés dans les archives et les bibliothèques -, il paraît important de mentionner les probables lacunes de cette recherche. Il ne s'agit pas là de parler rapidement des auteures dont les noms et les ouvrages ont été rencontrés au cours de la recherche, mais qui ont été volontairement écartées en raison des critères inhérents à la sélection du corpus. Il ne s'agit pas, non plus, d'imaginer la foule de celles qui n'ont jamais pu voir leurs ouvrages publiés ni tous les romans restés à jamais enfermés dans un tiroir, soulignant le fait que les obstacles à la publication sont insurmontables pour une femme dans le Brésil des années 1930. On se réfère ici, au contraire, à des écrivaines qui ont bien écrit et publié, mais qui n'ont pas pu être repérées en raison de l'adoption d'un nom de plume.

Si on ne peut que conjecturer sur la probable existence et le nombre des auteures ou des ouvrages dont on n'a pas retrouvé les traces, il est possible, au contraire, d'analyser les raisons qui ont réitéré leur invisibilité. Les sources citées dans les paragraphes précédents ont mis en évidence l'ensemble des assignations genrées qui minorent la présence et la reconnaissance des femmes en littérature. Il s'agit d'obstacles *ab origine* qui, même s'ils n'empêchent pas purement et simplement l'accès à la publication, produisent une inscription différentielle des femmes et de leur production dans la littérature. Le féminin représente donc une altérité imposée (Reid, 2010 : 18) avec laquelle les écrivaines ont toujours négocié, établissant des stratégies pour se représenter et s'affirmer. L'une de ces stratégies consiste dans la négation ou la dissimulation des stigmates du féminin par l'adoption d'un pseudonyme. Alors que, comme le souligne Heinich, « c'est d'abord à travers le nom que s'opère la montée en singularité des créateurs, et des écrivains en particulier », la signature représente non seulement un acte profondément public, mais aussi un « signe de l'identité »[269] (Heinich, 2000 : 170). Dans cette

[268] Dans *Des femmes en littérature*, Reid analyse non seulement les noms des femmes auteures, mais également la place occupée par les commentaires de leurs œuvres et la nature des propos tenus à leur sujet. Elle souligne par exemple que des 1400 auteurs cités dans l'*Histoire de la Littérature Française* de Gustave Lanson, publiée à la fin du XIXe siècle, à peine 91 sont des femmes. Reid se demande également si l'histoire littéraire récente se montre plus attentive à la production féminine. Pour analyser la question, elle cite trois des textes les plus lus et répandus dans les bibliothèques littéraires et qui figurent encore aujourd'hui dans les bibliographies des études littéraires. Elle y retrouve des associations fréquentes entre roman féminin et roman sentimental, deux étiquettes qui se confondent et sont souvent interchangeables. Pour une analyse de la présence des femmes dans les histoires de la littérature française voir Reid, 2010 : 89-108.

[269] La définition est reprise par Heinich de l'ouvrage de Béatrice Fraenkel *La signature. Génèse d'un signe*, publié par Gallimard en 1992.

perspective, l'adoption d'un pseudonyme peut être analysée comme une façon radicale de « sortir de soi ».

Au fil des siècles, les femmes des lettres ont été nombreuses à choisir un nom de plume masculin ou neutre, selon une « tactique de dissimulation du sexe de l'auteur » (Reid, 2010 : 117) aussi répandue dans la presse que dans la fiction. S'appuyant sur les considérations d'Anne-Marie Thiesse, Monique De Saint Martin analyse de plus près l'utilisation du pseudonyme parmi les romancières françaises du XIXe siècle. Elle reconnaît une corrélation significative entre le genre littéraire et l'adoption d'un nom de plume – qu'il soit masculin, neutre ou féminin. Les femmes qui signent des romans considérés populaires, comme les romans sentimentaux ou psychologiques, ont beaucoup plus tendance à se cacher derrière un nom factice que les écrivaines de romans « bourgeois » (Saint Martin, 1990 : 55). Dans le contexte littéraire du Brésil du début du XXe siècle, à un moment où les femmes revendiquent leur pleine citoyenneté et s'approprient de nouveaux espaces, le recours au pseudonyme semble loin d'être systématique. Malgré cela, l'usage d'un nom masculin ou neutre est très répandu dans la presse, et pas seulement pour de jeunes auteures en début de carrière. Dans les revues et les journaux, les identités littéraires se multiplient, avec une prolifération de sigles et de noms factices parfois difficiles à décrypter.

Dans le cas plus spécifique de la littérature de fiction, l'usage du pseudonyme semble devenir plus courant pour les genres considérés mineurs, comme le feuilleton ou le roman policier. Comme le fait par exemple Nelson Rodrigues qui, en 1944, donne vie à Suzana Flag pour signer le roman à épisodes *O meu destino é pecar*[270].

Patricia Galvão est peut être l'exemple le plus significatif de ce phénomène, alors qu'elle utilise un grand nombre de pseudonymes, du célèbre Pagu aux moins connus Zazá, Pat, Patsy, Mara Lobo, Solange Sohl, Ariel, Gim et Léonie. A la moitié de la décennie de 1940, pour signer des contes policiers pour la revue *Detective*, elle invente King Shelter, un pseudonyme qui n'a pu lui être attribué que récemment[271]. D'autres écrivains et écrivaines ont pu, occasionnellement ou non, masquer leur identité, leur genre ou leur nationalité, afin de mieux s'adapter au système de valeurs du champ littéraire et au goût du public. À un moment où le prestige des romans dits psychologiques est au plus bas, mais avec des chiffres de vente loin d'être négligeables, l'adoption d'un nom de plume étranger pouvait être doublement utile. Non seulement pour cacher l'identité de l'auteur et en sauver la réputation, mais également pour attirer des lecteurs avides de nouveautés provenant d'Europe ou des États-Unis.

Ainsi, dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro figure un ouvrage dont le titre *Uma mulher do século XX – conto realista* et la date de parution, 1941, ont attiré notre attention. Signé du nom de Barbara Norton, le volume ne présentait aucune information complémentaire sur l'auteure, sinon qu'elle était une jeune femme de 23 ans dont l'écriture révélait des «audacias » réalistes[272]. Après

---

[270] Publié dans *O Jornal* à partir de 1944. Comme Suzana Flag, Rodrigues signe sept autres romans pendant les années 1940 et 1950. De l'auteur est connu un autre pseudonyme féminin, Mirna.

[271] Les contes policiers de King Shelter - alias Patrícia Galvão - ont été republiés en 1998 par la José Olympio sous le titre de *Safra Macabra*. Le volume présente une intéressante introduction du fils de l'écrivaine Geraldo Galvão Ferraz qui raconte le rapport de la mère avec ses pseudonymes, à partir de celui de Pagu qu'elle disait détester. Plus que pour ses anecdotes, l'intérêt du texte réside dans les contours de la redécouverte de King Shelter. Le pseudonyme, ainsi que les contes policiers signés de ce nom sont restés longtemps dans l'oubli, sans que les critiques spécialisés et lecteurs songent à les inclure dans la bibliographie de Patrícia Galvão. Ce n'est que par hasard que Geraldo Galvão Ferraz découvre une collection de la revue *Detective* chez un bouquiniste et se rappelle avoir lu quelques lignes à propos de King Shelter dans les lettres de ses parents, dévoilant finalement l'écrivaine qui se cachait derrière le pseudonyme. Voir *A pulp fiction de Patrícia Galvão* introduction au volume Safra Macabra de l'autrice cité en bibliographie.

[272] Le roman raconte les vicissitudes amoureuses de Marila Guedes, « caráter rebelde a qualquer jugo despótico, nunca sujugada » (Bueno, Cerise da Cunha, 1941 : 12) entre révolte contre les conventions sociales et amour fou dans la São Paulo de l'époque. Voir également l'introduction au volume, signée par Carlo Prima. Ni le volume, ni les comptes rendus qui

quelques recherches sur cette écrivaine méconnue, apparemment étrangère, mais qui écrit en portugais et raconte la société brésilienne de l'époque, il a été possible de découvrir que Barbara Norton n'était autre que Cerise da Cunha Bueno, une écrivaine brésilienne née à la fin de la décennie 1910[273]. Difficile de savoir si, dans ce cas, le choix d'un alias littéraire fut une simple tentative d'aiguiser la curiosité et la xénophilie du lecteur ou bien une nécessité. Ou, peut être, les deux à la fois. Quoi qu'il en soit, cet exemple sert à montrer que l'utilisation de noms de plume, « exotiques » ou non, est encore d'actualité. A cette époque, le pseudonyme – qu'il soit masculin, neutre ou étranger – continue de représenter pour les femmes un stratagème utile pour éviter les stigmates du féminin et contourner les interdictions d'ordre familial ou social à la publication[274]. Comme le fait par exemple Iracema Guimarães Villela qui, originaire d'une famille d'hommes de lettres, pour éviter de garder un nom qui aurait pu l'associer à son père[275], adopte dès son premier roman *Nhô-Nhô Resende* (1918) le pseudonyme masculin Abel Juruá.

Paru dans le *Boletim de Ariel* de 1933, l'article "Porque as escritoras usam pseudônimos masculinos" représente une source intéressante pour mieux comprendre le regard des contemporains sur la question. Le texte est signé par Marguerite Picard-Loewy, l'une des rares femmes, avec Lucia Miguel Pereira, à collaborer régulièrement à la revue. Correspondante de la France, elle signe la rubrique « De Paris » sur l'actualité littéraire de l'Hexagone. Les nombreux exemples cités dans l'article se réfèrent donc à des écrivaines françaises ayant adopté un pseudonyme. Ce détail montre aussi la familiarité que les auteurs et les lecteurs brésiliens gardaient avec la littérature française, qui reste encore à l'époque la plus citée et commentée dans le *Boletim*, malgré l'attention portée à la production contemporaine d'autres pays comme l'Angleterre, les États-Unis, l'Allemagne et l'Italie.

Le premier exemple cité dans l'article est celui de la comtesse de Duranti qui, selon Picard-Loewy, aurait recours à une anagramme – Elie Dautrin – pour publier ses romans et ses chroniques dans *Le Figaro*, entre la fin des années 1910 et le début des années 1930. Comme l'écrivaine elle-même l'affirmait, ce choix était motivé par la crainte de voir ses textes refusés, car venant d'une femme. Dans la France du début du siècle, raconte la comtesse de Duranti, les directeurs de journaux avaient la mauvaise habitude de rejeter un article avant même de l'avoir lu à cause d'une signature féminine[276]. Pour confirmer cette crainte répandue parmi les écrivaines françaises de l'époque, Picard-Loewy cite aussi le cas de Claude Jonquière. Elle déclarait avoir adopté un pseudonyme asexué par peur d'être jugée et condamnée avant-même d'être lue, comme il arrivait souvent aux ouvrages signés par des femmes. Celui de Claude Ferval est un autre exemple cité par Picard-Loewy dans la tentative de comprendre pourquoi autant des femmes continuent d'adopter un nom de plume. L'écrivaine française affirmait que, quand elle avait commencé à écrire au début du siècle, le pseudonyme était une nécessité bien plus qu'un choix, la condition de femme mariée étant strictement incompatible avec le métier et le statut public d'écrivaine (Picard-Loewy, 1933 : 190). Incapable de trouver une réponse univoque au questionnement exprimé dans le titre de l'article – pourquoi les écrivaines utilisent-elles un pseudonyme masculin ? -, l'auteure termine par des considérations générales portées sur les femmes de lettres. Selon

---

paraissent dans la presse ne donnent d'information sur l'auteure pas plus qu'ils révèlent sa véritable identité. Comme dans l'article de Nuto Sant'Anna – un éreintage du roman – paru dans l'édition du 5 juin 1941 du quotidien *Correio Paulistano*.

[273] Complètement oublié aujourd'hui, la seule mention du nom de Cerise da Cunha Bueno retrouvé dans les dictionnaires, les anthologies et les manuels consultés apparaît dans le *Dicionário de autores paulistas* de Luís Correia de 1954.

[274] A cette époque, l'utilisation des pseudonymes ne se limite bien évidemment pas au journalisme, à la fiction et à la poésie, mais elle est fréquente dans d'autres domaines de la création.

[275] Le poète Luis Guimarães.

[276] Dans l'article, Picard-Loewy cite les mots de Elie Dautrin qui décrit les réactions du public à la pièce *Un Coquin* donnée au théâtre de l'Odéon en 1913. A la fin de la représentation, surpris par la découverte du genre féminin de l'auteur de la pièce, les réactions du public étaient partagées entre la dévalorisation des hommes face à une œuvre jugée a posteriori trop féminine et la méfiance des dames, incrédules quant au genre de l'auteure. (Picard-Loewy, 1933 : 190)

l'opinion des hommes, c'est la nature de l'âme féminine, inconstante comme le vent, qui suggère l'invention d'un ou de plusieurs noms de plume. Selon Picard-Loewy, ce sont plutôt les préjugés bien plus tangibles, et la crainte d'en être victimes, qui motivent le choix des femmes de se cacher derrière un pseudonyme. Au delà des anecdotes qu'il raconte, l'article montre bien que la question du pseudonyme et des préjugés soufferts par les femmes qui écrivent et signent leurs ouvrages est encore d'actualité en 1933.

Toutes ces considérations permettent donc d'imaginer que nombre d'écrivaines et de romans écrits et publiés par des femmes pendant la décennie de 1930 restent encore dans l'oubli, cachés derrière un nom de plume masculin ou étranger. Loin de représenter une *excusatio non petita* sur l'incomplétude d'un corpus qui n'a aucune prétention d'exhaustivité, cette affirmation vise plutôt à reconnaître l'usage du pseudonyme comme un obstacle ultérieur à la pleine reconnaissance de la production littéraire féminine en 1930.

Les sources

Les recherches sur la production littéraire brésilienne de la première moitié du XXe siècle attestent que la présence des femmes dans le champ littéraire est bien moins exceptionnelle que ne le consignent les anthologies et les histoires littéraires. Pour mesurer cet oubli, il a été nécessaire de s'appuyer sur différents indicateurs. Au delà des textes historiographiques et critiques classiques et des manuels scolaires, la consultation d'encyclopédies et de dictionnaires, ainsi qu'un état des lieux préliminaire de la présence médiatique des femmes écrivaines, ont permis de réaliser un sondage indicatif, dans le but de dégager certains noms et d'ouvrir la voie aux recherches postérieures.

Cet ensemble de documents - livres, anthologies, manuels scolaires, rayons de librairies et de bibliothèques - objectivent l'existence de l'auteur et peuvent en assurer la postérité, une « extension de la personne dans le temps des supports matériels » (Heinich, 2000 : 234). Ou, au contraire, l'absence ou l'exigüité des sources peut déterminer la disparition définitive d'un auteur ou d'une œuvre.

Pour saisir en pratique comment se produit et s'institutionnalise ce processus d'effacement, dont la dimension théorique a été analysée dans les paragraphes précédents, il est nécessaire de traiter tout d'abord les sources selon un critère chronologique, en procédant à rebours. Le choix de présenter les sources à l'inverse, en présentant d'abord celles publiées à partir de la fin des années 1960 et ensuite celles de la décennie 1930, est fonctionnel à l'observation des différentes phases dans la représentation et la réception des écrivaines du corpus. De plus, ce critère illustre également les passages de la recherche documentaire où, pour combler les vides des sources plus accessibles – les histoires de la littérature, les encyclopédies plus récentes et les articles publiés sur Internet -, il a été nécessaire de consulter de façon systématique des collections entières de revues de l'époque, ainsi que les textes critiques des contemporains.

Les actes de colloque, les essais, les monographies et les articles consacrés plus spécifiquement à l'*autoria feminina* et à l'analyse de la catégorie de genre en littérature méritent, quant à eux, un traitement à part, en raison de l'importance qu'ils ont revêtue et continuent de revêtir dans la redécouverte et la valorisation – le *resgate* – de la production littéraire féminine.

Avant d'entrer dans la présentation des sources, une considération méthodologique s'impose. Les pages qui suivent ne présentent pas une analyse exhaustive et systématique de l'évaluation et de la réception des écrivaines des décennies 1930-1940. Les histoires de la littérature, les manuels, les essais critiques, les monographies, les encyclopédies, les dictionnaires littéraires et les articles, – c'est-à-dire l'ensemble des sources disponibles parues depuis 1930 –, ne sont pas traitées au cas par cas, réalisant

une longue liste des omissions/mentions de tel auteur ou tel ouvrage. Il s'agit là d'un travail de compilation qui ne relève pas de l'économie de cette étude dont l'objet et la vocation n'impliquent pas une analyse critique exhaustive de la littérature féminine brésilienne de la période considérée. Une tractation raisonnée et sélective des sources, capable de tenir compte des oublis et des plus rares citations dont font l'objet les femmes, apparaît au contraire fonctionnelle à l'analyse des catégories conceptuelles qui produisent cette insertion différentielle. Un grand nombre d'ouvrages, bien plus nombreux que ceux présentés par la suite, ont été consultés pendant la phase de recherche documentaire. Mais au delà de confirmer l'« étrange absence » des femmes, tous ne sont pas utiles pour comprendre les raisons de cette exclusion. Dans ce sous-chapitre sont donc présentés les textes qui, par ce qu'ils disent ou, plus souvent, par ce qu'ils ne disent pas, se révèlent particulièrement significatifs pour l'ensemble de la production féminine.

Les **dictionnaires** et les **encyclopédies littéraires**, ces ouvrages à vocation universelle qui recueillent les noms des écrivains d'un pays, d'une période ou d'une région sont un exemple intéressant pour introduire la tractation des sources. Organisés selon des critères supposément « neutres », qui ne devraient donc pas impliquer un jugement sur la valeur et la qualité d'un auteur, les textes encyclopédiques deviennent au contraire un instrument puissant de valorisation/dévalorisation d'un auteur. Les écrivains exclus ou oubliés, bien plus que ceux qui y figurent, révèlent donc la conception de littérature que les auteurs et les institutions qui produisent le texte visent à transmettre et canoniser.

Dans l'introduction au volume *Panorama do conto brasileiro*, paru à la fin des années 1950, Magalhães Júnior évoque la richesse de la fiction écrite par les femmes au Brésil, soulignant que son origine est très ancienne. Il cite notamment le fait que le premier roman brésilien, *Aventuras de Diófanes*, inspiré par les *Aventures de Télémaque* de Fénelon, a été écrit par une femme en 1752[277]. L'auteur reconnaît pourtant qu'après ce début prometteur, les femmes écrivaines ont gardé le silence pendant une longue période. Il faut attendre plus de cent ans, c'est-à-dire la deuxième moitié du XIXe siècle, pour qu'une femme se fasse remarquer dans le monde des l,ettres. Il s'agit de la journaliste Violante de Bivar, citée par Magalhães comme « a primeira no jornalismo » (1959 : 1), directrice de la revue *Jornal das Senhoras*. Il y a eu aussi, spécifie l'auteur, un certain nombre de poètes, mais qui n'arrivent pas à s'émanciper d'une approche dilettante de l'écriture. Dans sa tentative de tracer une histoire rapide de la présence féminine dans les lettres brésiliennes, Magalhães décrit la fin de l'époque monarchique comme le moment où elle commence à se manifester de manière plus consistante. Pour ce qui concerne la presse et la fiction, il cite les noms de Inês Sabino, Júlia Lopes de Almeida, Corina Coarací, Adelina Lopes Vieira, Carmen Dolores et Maria Clara da Cunha Santos, considérant la première comme la figure la plus significative de ce groupe, la seule à atteindre une certaine importance dans le processus culturel de la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Authentique pionnière, c'est seulement après elle que la prose féminine commence à susciter un certain intérêt auprès des éditeurs, de la critique et du public. Apparaissent ensuite sur la scène, Albertina Berta, Chrysantème, Abel Juruá, Rosalina Coelho Lisboa, Ruth Leite Ribeiro, Esther Ferreira Vianna, Carolina Nabuco, Maria Eugenia Celso, Lucia Miguel Pereira, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Adalgisa Nery, Helena Silveira, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, Maria de Lourdes Teixeira, Patrícia Galvão, Ruth Guimarães, Alina Paim, Elisa Lispector, Clarice Lispector, Lúcia Benedetti et

[277] Il s'agit de Teresa Margarida da Silva e Orta. Publié pour la première fois sous le pseudonyme de Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira, le roman paraît sous le pseudonyme masculin de Alexandre de Gusmão à partir de la troisième édition, publiée alors que l'auteure était âgée de presque quatre-vingts ans.

> [...] algumas dezenas de outros talentos que se impuseram na ficção como em outros domínios da literatura, como o ensaio e a história. [...] Faltarão aqui alguns nomes, [...] acredito porém que nele [*o volume*] estão apresentadas as figuras mais significativas das nossas letras femininas, ainda que algumas tenham sido apresentadas, como o próprio leitor compreenderá, mais pela significação histórica que têm em nossas letras do que mesmo pelo valor puramente literário (Magalhães, 1959 : 3).

Cette anthologie, dixième volume d'un vaste ouvrage sur le conte au Brésil, organisée selon le critère de la provenance régionale de l'auteur plutôt que selon un ordre chronologique, représente une source intéressante. Non seulement *O Conto feminino* donne un cadre assez précis et complet de la prose écrite par des femmes jusqu'à la première moitié du XXe siècle, mais sa date de publication, 1959, en fait un objet privilégié pour l'étude de la réception critique de la prose féminine de la décennie 1930. Par ailleurs le critère même de l'organisation de ce volume, dans lequel les contes sont sélectionnés selon le sexe de l'auteur et non, comme pour les autres volumes de la collection, selon la provenance géographique, montre comment l'idée qui fait de la littérature écrite par des femmes une littérature « à part » se concrétise dans des ouvrages comme celui-ci. Pour confirmer cette lecture, la phrase de Magalhães Júnior qui s'excuse auprès du lecteur de la valeur littéraire inégale et parfois questionnable des contes sélectionnés, affirme que les textes choisis servent plutôt comme témoignage historique de la production féminine. Une affirmation qui ne s'applique pas à la sélection masculine, pourtant susceptible de recevoir la même critique.

Dans le cas spécifique de l'objet de cette étude, les dictionnaires et les encyclopédies parus à partir de la décennie 1960 montrent une première réorganisation et redéfinition du *Romance de 30*, contribuant à fixer le corpus des auteurs « classiques » de la période[278]. Le *Pequeno dicionário de Literatura Brasileira* paru en 1967, petit mais important en raison des personnalités qui collaborent à sa rédaction[279], représente un exemple de ce processus de sélection des auteurs dont l'œuvre est jugée représentative de la production littéraire d'une trentaine d'années auparavant. Sur plus de 400 entrées du dictionnaire, les écrivaines citées sont très peu nombreuses, pas plus d'une dizaine. La seule à être mentionnée parmi les romancières de la décennie 1930 est, sans surprise, Rachel de Queiroz, en soulignant notamment son penchant pour la littérature sociale : « A cada página levanta-se um problema social, não raro em forma de reivindicação e sempre ligado as criações da imaginação popular, seja em forma de crendice [...], seja aproveitando as distorções dos fatos publicados em jornais, folhetos de feira, etc. [...] » (Moisés ; Paes, 1967 : 202-203). Parmi les lectures critiques citées, apparaît celle de Joel Pontes sur *O Quinze*. L'auteur considère le roman paradigmatique de la littérature sociale de la période, mais il affirme toutefois que le roman n'est qu'un simple prétexte pour raconter et dénoncer la misère des *retirantes*, selon ce qui est défini comme « le matérialisme explicite » de Rachel de Queiroz (Moisés ; Paes, 1967 : 202-203). Ainsi, à la veille de la proclamation du *Ato institucional n.5*, à une époque où l'intellectualité brésilienne est confrontée à une nouvelle phase autoritaire, l'engagement social et politique de la production fictionnelle de la décennie 1930 devient l'élément les plus intéressant et

---

[278] Parmi les ouvrages à vocation encyclopédique publiés au début des années 1960, figure également *Brasil e Brasileiros de hoje*. Les deux volumes, dirigés par Afrânio Coutinho, sont présentés comme une encyclopédie des contemporains « cuja operosidade está promovendo o progresso e o enriquecimento do país nos diversos campos da cultura, da economia, da indústria […] ». Il ne s'agit donc pas d'un ouvrage littéraire ou de critique pure, mais plutôt d'un *who's who* des personnalités contemporaines. A chaque nom, correspond une petite fiche biographique où, à côté de données comme l'année de naissance, le nom des parents, de l'époux/épouse et des fils, figurent également l'adresse et le numéro de téléphone. Il est possible d'y retrouver quelques écrivaines de la décennie 1930, mais plus que pour sa valeur documentaire, le volume représente une curiosité.

[279] Publié par la Cultrix de São Paulo et signé par Massaud Moisés et José Paulo Paes, le dictionnaire fut réalisé avec la collaboration de Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux et Wilson Martins.

idéologiquement le plus proche pour les critiques, qui ont donc tendance à l'exalter au détriment du portrait psychologique des personnages.

Parmi les textes des années 1960, c'est certainement le *Dicionário Literário Brasileiro* de Raimundo Menezes qui représente la source encyclopédique la plus riche sur la production féminine. Les informations contenues dans le volume sont particulièrement précieuses, car l'auteur mentionne de façon systématique les pseudonymes connus des écrivains, détail qui manque souvent dans d'autres publications. De plus, Menezes se montre très attentif aux données biographiques des auteurs présentés et, dans le cas des écrivaines, il fournit presque toujours des renseignements sur la famille d'origine et sur l'époux, sans négliger les petites anecdotes curieuses. Relativement aux décennies 1920 et 1930, Menezes cite les noms de Lúcia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, Làsinha Luís Carlos, Maria Eugenia Celso, Maria José Dupré, Carolina Nabuco, Dinah Silveira De Queiroz, Tetrá de Tefé, Cecília Bandeira De Melo Rebelo De Vasconcelos (Chrysantème), Adalzira Bittencourt, Ercília Nogueira Cobra, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, Elisa Lispector, Helena Silveira et Iracema Guimarães Villela (Abel Juruá) [280].

Avant l'*Enciclopédia de literatura brasileira* organisée par Coutinho e Sousa, qui ajoute des détails et quelques noms à la liste, il est possible de citer également parmi les sources encyclopédiques le volume de Renard Perez *Escritores brasileiros contemporâneos* qui a le mérite de présenter de façon très complète les productions de Lúcia Benedetti[281] et de Dinah Silveira de Queiroz. Parmi les publications plus récentes, on cite également le Dicionário Literário da Paraíba de Muzart, source incontournable d'informations sur Ignez Mariz.

Parmi les **monographies** parues pendant les années 1960, *O Romance brasileiro de 30* de Adonias Filho présente de façon articulée le roman de la décennie, un roman social, « de documento » (Adonias Filho, 1969 : 11), d'après la lecture de l'auteur. Le texte est organisé selon une approche monographique des essais sur les auteurs jugés représentatifs : José Américo de Almeida, Octávio de Faria, José Lins do Rego, Cornélio Pena, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Aníbal Machado, José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso, Marques Rebelo, Érico Veríssimo. Rachel de Queiroz est la seule femme à figurer dans la liste. Avec cet essai, Adonias Filho revient sur une époque déjà analysée dans par *Modernos ficcionistas brasileiros*, paru une dizaine d'années auparavant. S'intéressant aux tendances générales du roman féminin, le critique le considère comme intimiste et psychologique, souvent un exercice d'autoanalyse de l'auteure. Comme Adonias Filho le souligne, dans la production littéraire féminine de la période, la provenance géographique des auteures est aussi très significative. A part Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Clarice Lispector et Lúcia Bendetti, toutes les autres romancières sont originaires de la ville de São Paulo[282].

Paru au début des années 1980, le volume *O Romance de 30 no Nordeste* présente les textes d'un important colloque de l'Université fédérale du Ceará. Comme l'indique son introduction, la finalité du

---

[280] Il rappelle également la production d'écrivaines moins connues, telles que Gilda De Abreu, Josefina Sarmento Barbosa, Albertina Berta (ou Bertha) Lafayette Stockler, Cacy Cordovil, Ana César, Mercedes Dantas, Lourdes Gonçalves, Lídia Moschetti, Guiomar Rocha Rinaldi, Marina Tricanico, Lia Correia Dutra, Ofélia De Avellar Barros Fontes, Ruth (ou Rute) Guimarães. La liste a été rédigée sur consultation de la deuxième édition du *Dicionário Literário Brasileiro* publié par la carioca Livros Técnicos e científicos en 1978.

[281] Ecrivaine qui avait précédemment été reconnue et louée dans le *Dicionário de autores paulistas* de Luís Correia Melo, présentée dans le prochain sous-chapitre.

[282] Adonias Filho cite notamment les noms de Dinah Silveira de Queiroz, Ondina Ferreira, Ruth Guimarães, Lygia Fagundes Telles, Maria de Lourdes Teixiera et Lídia Junqueira. Il s'agit, selon l'auteur, d'un « romance feminino paulista » caractérisé non seulement par la provenance géographique des auteures, mais aussi par le fait que « a condição da mulher é o problema absoluto » (Adonias Filho, 1958 : 162) de ces ouvrages.

volume est de promouvoir une relecture et une révision de cette fiction à l'aune des instruments critiques et métrologiques contemporains. Dans les textes qui présentent tous des thèmes et des perspectives différentes, les auteurs les plus cités sont Graciliano Ramos, Jorge Amado et Rachel de Queiroz, qui font tous l'objet d'études monographiques. Sont aussi fréquemment cités José Américo de Almeida et José Lins do Rego, plus rarement Amando Fontes, Jorge de Lima, Luis Jardim et, parmi les romanciers du sud, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Érico Veríssimo, Octávio Faria, Cornélio Pena et Marques Rebelo.

Dans le texte de Gilberto Mendonça Teles qui figure dans le volume se trouve une histoire de la critique du *Romance de 30* dès ses origines. L'étude, très complète et documentée, permet de dégager d'autres noms, comme ceux de Lúcio Cardoso, Gilberto Amado et Aníbal Machado dont parlent Alvaro Lins et Adonias Filho. Ou encore José Geraldo Vieira et Dionélio Machado, dont les ouvrages ont été analysés par Bezerra de Freitas. L'état des lieux de Teles est intéressant, car il montre quels noms sont évoqués dans le but de définir la production fictionnelle de la décennie 1930, dans le Nord-est comme dans le reste du pays. Grâce à des lectures qui dépassent la dichotomie social/psychologique - comme celles de la critique universitaire de l'époque qui fait un large usage des catégories propres au structuralisme -, peuvent éventuellement être mentionnés des auteurs traditionnellement peu considérés. Malgré cela, malgré l'introduction des nouveaux outils théoriques et conceptuels, le corpus du Romance de 30 reste relativement stable.

Il faut attendre le travail monumental de Luís Bueno, qui ne cache pas sa volonté de réécrire l'histoire du *Romance de 30*, avant que quelque chose de nouveau soit dit sur le sujet. La liste des « Romances Brasileiros dos anos 30 » qui ouvre la section bibliographique de l'étude compte environ 70 auteurs et près de 130 œuvres. Les femmes mentionnées sont au nombre de 7 : Pagu, Nenê Macaggi, Ignez Mariz, Carolina Nabuco, Dinah Silveira de Queiroz, Lucia Miguel Pereira et Rachel de Queiroz. Mais seules ces deux dernières sont considérées et analysées longuement dans son volume. *Parque Industrial*, le roman de Pagu, est également cité dans le discours sur le roman prolétaire, et Ignez Mariz est rappelée en quelques lignes par la citation d'une critique très négative de Octavio Tarquinio de Sousa. Par rapport à la production féminine, Bueno a le mérite de souligner le rôle de Rachel de Queiroz et de Lucia Miguel Pereira dans l'introduction de nouvelles représentations du féminin. Des personnages qui se soustraient à la dichotomie fiancée-épouse / prostituée et la dépassent, sans se limiter à la volonté de représenter l'autre qui caractérise la production fictionnelle de la période[283].

Le *resgate*

Les années 1970, saluées par Coelho comme le moment où les voix divergentes commencent à occuper le discours littéraire et à intéresser les chercheurs, le public et les critiques, sont caractérisées par une attention inédite à la production féminine (Coelho, 1993 : 12). L'affirmation des écrivaines passe à ce moment pour une déclaration de liberté et de différence par rapport à l'image et au rôle traditionnel de femmes. Ainsi, les noms des auteures des époques précédentes, celles qui forment la généalogie féminine dans les lettres brésiliennes, fonctionnent souvent comme l'exemple de ce que les jeunes écrivaines ne veulent pas écrire, l'exemple d'un style qu'elles renient. Dans cette perspective, l'écriture féminine qui se revendique comme telle est représentée comme nouvelle et construite par opposition à la précédente. Dans un essai de 1979, la poète et critique Ana Cristina Cesar souligne les

[283] L'auteur dédie un long paragraphe au thème, *A Figuração do outro : a mulher*, p. 283-233 du volume cité en bibliographie. L'analyse de Luis Bueno est reprise et commentée dans le chapitre de cette étude consacrée à l'analyse des personnages féminins.

limites et l'anachronisme de cette posture qui dérive, selon elle, d'une volonté militante de dépoétisation et de déconstruction du code poétique et littéraire perçu comme féminin :

> A militância desencava com fúria uma operação de reviravolta, uma dialética do conflito […]. Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. […] O que está me parecendo é que esta virada dá no mesmo: recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura (Cesar, A.C., 1999 : 231).

À partir des années 1980, donc, la littérature précédente commence à être considérée comme un héritage à retrouver, à *resgatar*. Dans son essai, Terezinha Schmidt souligne l'importance de l'ensemble d'études qui ont contribué à la récupération progressive de la production littéraire des femmes au XIXe siècle pour questionner l'idée selon laquelle « […] a autoria feminina não tivesse existido antes de Rachel de Queiroz e Cecília Meireles » (Schmidt, 2010 : 177). Dans cette phase, la redécouverte de cette production littéraire si longtemps oubliée est également fonctionnelle à un questionnement d'ordre théorique sur les mécanismes de contrôle et de fonctionnement de l'institution littéraire dans son ensemble. Chercheurs et critiques continuent également de s'interroger sur la spécificité de la posture féminine en littérature. Ainsi, à l'occasion des séminaires A *mulher na literatura brasileira* de l'Université fédérale de Rio de Janeiro (1986), Helena Parente Cunha énumère certaines des tendances générales de la littérature féminine, à commencer par la préférence des écrivaines pour les genres qui permettent une expression subjective. Une autre caractéristique de l'écriture des femmes est, selon Cunha, le poids occupé par les personnages féminins, des personnages parfois fragiles et tourmentés, en opposition au caractère oppresseur associé au masculin (Cunha *apud* Gotlib, 1990 : 121).

Par rapport à la décennie 1930, Cunha souligne le nombre exigu d'écrivaines, ne citant que Cecília Meireles et Henriqueta Lisboa à côté de Rachel de Queiroz. A l'occasion de ces mêmes séminaires, Maria Alice Barroso avait analysé la « fala da mulher », considérant la valeur symbolique de *O Quinze*, un ouvrage « turning point » qui aurait marqué l'entrée de la fiction féminine dans le social. Ainsi, Rachel de Queiroz aurait été la première à abandonner « […] os salões de chá para narrar a áspera tragédia da seca nordestina » (Barroso, 1990 : 117). Après l'auteure de *O Quinze*, Barroso cite également Cecília Meireles, Clarice Lispector et Lygia Fagundes Telles.

Dans cette phase, une contribution intéressante est également celle de Telê Ancona Lopez qui affirme que, pour comprendre l'expression féminine, il est nécessaire « desterrar romances que tiveram sua época entre nós e que depois ficaram esquecidos » (Lopez *apud* Gotlib, 1990 : 130). Et cite à ce propos *Margarida La Rocque* de Dinah Silveira de Queiroz qui, tout comme *Raiz Amarga* de Maria de Lourdes Teixeira, sont de grands romans « de escuta das ressonâncias íntimas da mulher por mulheres » (Lopez *apud* Gotlib, 1990 : 130), mais désormais oubliés par la critique, l'académie et les lecteurs.

Dans *Tendências atuais da literatura feminina no Brasil*, Nelly Novaes Coelho présente un cadre général de la production féminine organisé selon un double critère diachronique et thématique. Une perspective qui essaye d'aller au delà des éléments communément utilisés par l'historiographie traditionnelle. Le paragraphe dédié aux années 1930-1940 est ainsi intitulé « 1° Momento de Conscientização - Predomínio do social ou da Consciência ética » (Coelho, 1989 : 6). Les textes cités par Coelho sont *O Quinze* de Rachel de Queiroz, *A sucessora* de Carolina Nabuco, *Floradas na serra* de Dinah Silveira de Queiroz et le recueil de contes de Lygia Fagundes Telles *Praia Viva*. Tous ces ouvrages sont considérés comme l'expression d'une nouvelle création littéraire, plus libre et objective, caractérisée par des procédés narratifs inédits, cinématographiques, pour reprendre la définition utilisée par Coelho.

Ces analyses, qui se situent dans une première phase de redécouverte de la littérature féminine, ont le mérite d'avoir questionné le silence de l'historiographie et de la critique. Dans la tentative de donner de la valeur à une assignation – le féminin – traditionnellement dévalorisante, certains de ces travaux ont pourtant fini par relancer l'idée que la littérature féminine est une histoire de femmes pour les femmes, exaltant les traits communs de l'écriture féminine, plutôt que de reconnaître la contribution individuelle de chaque écrivaine au discours littéraire de son temps. Si ces études ont été fondamentales pour *resgatar* nombreuses écrivaines du passé, elles ont également suggéré, malgré elles, une lecture hors du temps et de l'histoire, selon une vision où l'écriture participe d'un continuum spécifiquement féminin.

Déjà pendant les années 1990, chercheurs et critiques manifestent la nécessité d'aller au delà de l'approche monographique et de la réévaluation d'une auteure ou d'une œuvre, interrogeant le discours et les institutions littéraires dans son ensemble. Dans deux articles parus en 1992 et 2003, Heloísa Buarque de Hollanda (Hollanda, 1992 et 2003) se propose de faire le point sur la critique féministe et sur les études sur les femmes et la littérature au Brésil. Elle considère que, au début des années 1990, la production critique ayant comme objet la littérature des femmes était quantitativement significative, mais ne représentait pas encore une vraie tendance théorique dans le domaine. Selon Hollanda, cette période serait caractérisée par des études « archéologiques » qui ont pour but de récupérer des écrivaines oubliées et de les réinsérer dans la tradition et qui sont influencées sur le plan conceptuel par les théories critiques anglo-saxonnes ou françaises (Hollande, 1992 : 18-21). Les limites majeures de cette approche sont représentées par la difficulté de caser les auteures sauvées de l'oubli dans les lacunes de l'historiographie traditionnelle, sans problématiser ni redéfinir les critères de la valeur littéraire. Des limites dont les chercheurs et les critiques se montrent pleinement conscients, comme l'attestent Quinlan et Sharpe qui, au milieu des années 1990, affirment que la critique féministe brésilienne « se encontra em um processo de auto-revelação marcado pela necessidade de mover-se dos estudos temáticos aos estudos teóricos » (Quinlan ; Sharpe, 1996 : 13). Selon les auteures, une autre caractéristique de la critique féministe actuelle serait représentée par l'étude de la participation des femmes aux mouvements d'avant-garde, pour comprendre quelle pratique et quels discours écrivaines et artistes élaborent au croisement de la tradition et de l'innovation, entre continuité et rupture.

Relativement au *Romance de 30*, le nombre important d'auteures redécouvertes pendant cette phase « archéologique » permet aux chercheurs de reconnaître la décennie 1930 comme un *marco* de la normalisation de la présence féminine dans le champ littéraire. Il est possible de citer par exemple le texte de De Marco publié en 1993 où l'auteure souligne « o pequeno número de mulheres escritoras do século XIX bem como o sensível aumento depois de 1930 » (De Marco, 1993 : 118). Dans cette phase, la présence et l'activité d'écrivaines pendant les premières décennies du XXe siècle sont donc bien reconnues sur le plan quantitatif, mais moins valorisées sur le plan qualitatif. Même dans les textes qui déclarent la volonté de « resgatar » la production littéraire des femmes, certaines généralisations de l'historiographie traditionnelle se représentent, montrant la persistance du mécanisme du déni d'antériorité, décrit par Delphine Naudier. Dans *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo* (1993), décrivant la littérature brésilienne féminine contemporaine, Nelly Novaes Coelho souligne sa nouveauté et son caractère inédit. Ainsi, la valorisation de la production récente passe par une dévalorisation de celle du début du XXe siècle. La liberté des thèmes traités par les écrivaines contemporaines se compare à une « lírica e frágil literatura que caracterizava a escrita da mulher nos primeiros anos do século, quando a problemática dominante era o eu amoroso, frustrado pelo desamor ou mutilado pela limitação do meio ambiente ». (Coelho, 1993 : 26). Selon Coelho, il est possible reconnaître certains macro-thèmes qui identifient la production fictionnelle contemporaine, une littérature dans laquelle

l'amour n'est plus central. Dans sa lecture, différemment du passé, les romancières s'intéressent aujourd'hui à la dimension existentielle, à la redécouverte du mythe et de l'histoire, à l'érotisme, dans un questionnement de l'être femme. Les tendances, les styles et les thématiques de la production littéraire féminine se multiplient :

> […] é na área da ficção que essa desagregação do tradicional e essa busca do novo se revelam mais contundentes ou explícitas. [Na] produção ficcional dos anos 70/80, pode-se verificar que os principais problemas ali atuantes arraigam-se no questionamento do ser e de seu estar-no-mundo; bem como no experimentalismo formal ou na consciência da palavra como agente criador do real. (Coelho, 1993 : 22)

La fin des années 1990 et le début des années 2000 sont marqués par la publication d'un nombre important d'études et d'ouvrages de vaste ampleur comme l'anthologie *Escritoras Brasileiras do século XIX : antologia* (1999)[284], qui représente un compendium des recherches du groupe d'étude *A Mulher na Literatura*[285], et le *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)* organisé par Nelly Novaes Coelho, deux sources fondamentales pour dégager les noms d'écrivaines de la décennie 1930 – et pas seulement – qui ne sont pas citées dans d'autres ouvrages encyclopédiques.

"A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX", de la même auteure, représente un panorama récapitulatif de la production féminine des origines à la contemporanéité. Pour organiser les ouvrages, l'auteure utilise un critère diachronique qui reprend la périodisation classique basée sur la succession des mouvements littéraires, du romantisme au post-modernisme. Relativement à la période considérée dans cette étude, Coelho étiquette les décennies 1930 et 1940 comme « deuxième phase du Modernisme ». Un moment caractérisé par une littérature féminine qui exprime le conflit entre le rôle traditionnel et les nouvelles aspirations : « Fase da lenta constatação da impossibilidade da coexistência harmônica das duas fazes antagônicas da mulher moderna : a liberada […]e a prisoneira "rainha do lar" […] » (Coelho, 2002(b) : 91). Pour chaque phase du processus littéraire brésilien, Coelho indique les auteures de référence. Dans la phase pré-moderniste, c'est-à-dire la décennie 1910, sont citées deux poètes, Gilka Machado et Colombina, et une romancière, Ercília Nogueira Cobra. Quant aux années 1920, au delà de Pagu, une « figura polémica » en train d'être redécouverte au moment de la publication du texte, c'est Cecília Meireles qui est indiquée comme la grande voix du moment (Coelho, 2002(b) : 103). Dans la deuxième phase du Modernisme, c'est-à-dire les années 1930, la seule écrivaine citée est Rachel de Queiroz. Avec *O Quinze*, elle présente « […] a primeira séria reflexão sobre a dualidade conflituosa do ser-mulher » (Coelho, 2002(b) : 104). Par la suite, Coelho traite les années 1940 dans un paragraphe à part, sous l'étiquette « Modernisme, troisième phase ». Dans sa lecture, il s'agit d'une époque caractérisée par le conte et le roman urbain, dont Lygia Fagundes Telles, Maria de Lourdes et Helena Silveira sont les auteures les plus représentatives, malgré des débuts qui se situent chronologiquement plus vers la fin de la décennie précédente que dans les années 1940. La subdivision du Modernisme en trois phases, qui occupent une décade chacune, révèle la difficulté que Coelho rencontre à « caser » dans un même espace-temps la fiction de Rachel de Queiroz et celle de Lygia

[284] Publié par l'Editora Mulheres de Florianópolis.

[285] Il convient de souligner la contribution fondamentale de ce groupe de travail lié à l'Universidade Federal de Santa Catarina. Au delà du dictionnaire déjà cité (qui malheureusement s'arrête aux écrivaines de la génération précédant celle considérée dans le *corpus* de cette étude) il est impératif de citer le colloque international *Fazendo Gênero*. Comme *A Mulher na Literatura*, un autre groupe d'étude très important dans le *resgate* et la théorisation de paradigmes critiques est *Mulheres em Letras* de l'Université Fédérale de Minas Gerais qui organise le colloque homonyme. L'Editora Mulheres de Florianópolis publie également la *Revista de Estudos Feministas* qui présente régulièrement des articles de littérature ; elle mérite également d'être mentionnée comme l'éditeur de référence des textes consacrés à la littérature féminine et aux textes critiques et théoriques qui l'analysent.

Fagundes Telles, ainsi que celle des autres auteures des années 1940. Ainsi, l'étude contribue à perpétuer l'idée que Rachel de Queiroz est la seule écrivaine, ou la seule digne d'être mentionnée, de la décennie 1930. A l'auteure de *O Quinze* revient encore la tâche de représenter à elle seule une phase de la littérature brésilienne si dense pour la production fictionnelle comme celle des années 1930.

Paru en 2010, *A literatura feita por mulheres no Brasil* de Nádia Batella Gotlib trace une cartographie qui a la vocation de servir comme « um possível caminho para se ler a produção cultural literária feita por mulheres no Brasil » (Gotlib, 2010[286]). Bien que l'auteure adopte également un ordre diachronique, comme le fait Coelho dans le texte précédemment cité, Gotlib adopte une périodisation différente, où la fin du XIXe siècle et le début du XXe sont réunis sous le titre *Belle époque*. Il s'agit d'une dénomination bien moins utilisée par les critiques littéraires que par les historiens brésiliens[287]. Au delà de Júlia Lopes de Almeida, les écrivaines qui représentent le mieux la période sont Francisca Clotilde et la poète Gilka Machado. Et après ? C'est le moment de « a eclosão do modernismo e do romance social » comme l'annonce le titre du chapitre consacré aux décennies 1920 et 1930. Pagu, Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira sont les auteures citées. La poésie de Cecília Meireles, également citée comme exemple de la production féminine de l'époque, annonce quant à elle les thèmes et les instances de la production féminine à venir. Et ce n'est pas par hasard que le nom de Meireles est mentionné à côté de celui de Clarice Lispector pour anticiper les thématiques et les langages qui caractérisent la deuxième moitié du siècle.

Pendant les dernières années, les études qui s'intéressent aux pratiques de lecture et à l'analyse de la réception, ainsi qu'à l'histoire du livre, ont fourni un apport fondamental aux processus de réinsertion des femmes – écrivaines mais aussi lectrices - dans le discours et la mémoire littéraire. Dans le cas du roman, par exemple, des auteures à succès à leur époque et considérées comme trop populaires pour être ensuite retenues par l'historiographie et la critique traditionnelle, ont fait l'objet de nouvelles études. Dans cette perspective, il est possible de mentionner *Álbum de leitura Memórias de vida, histórias de leitoras* (2003) de Lilian de Lacerda, déjà cité. Le texte se propose d'analyser les écrits biographiques, les pratiques de lecture et le parcours littéraire d'un groupe d'écrivaines brésiliennes nées entre 1843 et 1916, parmi lesquelles Carolina Nabuco et Maria José Dupré. L'analyse de Lacerda souligne le fait qu'après la « révolution littéraire » qui débute en 1922, les écrivaines commencent progressivement à être reconnues et à voir s'ouvrir pour elles de plus larges possibilités de publication (Lacerda, 2003 : 56).

Un autre exemple de l'attention grandissante pour la production féminine ignorée par l'historiographie et la critique traditionnelles est représenté par l'initiative de maisons d'éditions spécialisées, à commencer par l'Editora Mulheres. La réédition d'ouvrages clés d'auteures dont les textes étaient désormais introuvables en dehors du circuit des librairies d'occasions, a ainsi permis à de nombreux ouvrages d'être à nouveau visibles et disponibles pour un plus grand nombre de lecteurs. Un exemple de cette opération de *resgate* qui passe d'abord par l'académie et ensuite par les éditeurs - souvent des éditeurs universitaires - est représenté par le volume dirigé par Susan Quinlan et Peggy Sharpe *Visões do passado, previsões do futuro* de 1996. Il s'agit d'une réédition des romans de Ercília Nogueira Cobra *Virgindade inútil* et *Virgindade anti-hygienica* et de Adalzira Bittencourt *Sua Excelencia : a*

[286] Comme l'auteure tient à le spécifier, l'article a été écrit en 1998. La précision relative à la date sert à mieux placer le texte dans le discours critique contemporain.

[287] A ce propos, il convient de rappeler que le troisième volume de *História da vida privada no Brasil*, organisé par Ferdinando Novais, s'intitule justement *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Dans la bibliographie de cette étude, la dénomination « Belle époque » se retrouve également dans le titre de l'ouvrage de Gabrielle Houbre. Dans l'historiographie littéraire, on garde souvent la séquence « romantismo, realismo, parnasianismo, naturalismo, simbolismo » alors que Gotlib se sert justement de la Belle époque pour signaler la coexistence des styles du passé avec l'esthétique nouvelle du symbolisme dans la production littéraire féminine.

presidente da República no ano 2500[288]. La finalité de cette initiative de récupération est indiquée par le titre de l'introduction : *Duas Modernistas esquecidas*. Relativement aux auteures du corpus de cette étude, il convient de rappeler la réédition en 2006 de la fiction de Lucia Miguel Pereira, qui était hors-catalogue depuis plusieurs décennies[289], ainsi que la nouvelle édition, toujours en 2006, de *Parque industrial* de Pagu par la José Olympio.

En 2010, le centenaire de la naissance de Rachel de Queiroz devient également l'occasion pour une relecture de sa production et des initiatives éditoriales consacrées à l'écrivaine, grâce notamment à l'Institut Moreira Salles qui conserve les archives les plus complètes de l'œuvre à son siège de Rio de Janeiro. L'initiative la plus intéressante est la publication du volume de poèmes inédits *Mandacaru*[290]. Organisé par Elvia Bezerra - qui signe aussi une étude-préface très complète sur la jeunesse littéraire de l'auteure -, il présente dix poèmes écrits par Rachel de Queiroz en 1928, antérieurs donc à la parution de *O Quinze*. Comme l'exposition et les journées de conférences *Rachel de Queiroz Centenária*, réalisées par l'Institut, des articles de presse, des colloques et des publications se sont succédés dans le cadre des célébrations du centenaire[291]. L'année 2010 a été l'année de Rachel de Queiroz, période pendant laquelle ses œuvres et son personnage ont attiré une attention médiatique et éditoriale massive. Et, même si l'ensemble de ces initiatives n'a pas contribué d'une façon consistante et novatrice au corpus critique de l'auteure, une telle médiatisation démontre, plus de dix ans après sa mort, la vitalité de l'œuvre de Rachel de Queiroz et l'importance de son héritage dans le panorama de la littérature brésilienne contemporaine[292].

Avant de terminer la présentation des travaux dédiés à la production littéraire féminine brésilienne qui représentent une bibliographie de base pour toute recherche sur le sujet, il paraît opportun de citer également les ouvrages dits de divulgation. Ces textes, destinés – aussi – à un public non spécialisé, contribuent à donner une visibilité à l'*autoria feminina* en dehors de l'académie et des publications universitaires. A titre d'exemple, il est possible de citer l'anthologie *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organisée par Luiz Ruffato. Publiée en 2004 par un éditeur grand public comme Record, le recueil témoigne aussi de la diffusion du débat sur la présence féminine en littérature dans un circuit plus ample, au delà des colloques universitaires et des publications scientifiques. L'introduction du volume, signée par Ruffato, résume efficacement l'état de la question et la présente à un public de non-spécialistes. Dans le texte, le début du XXe siècle est décrit comme une phase où la modernisation des mentalités permet à un plus grand nombre d'auteures de s'affirmer : « Ainda antes de 1930, momento em que o Brasil efetivamente tenta se livrar das amarras de uma ideologia reacionária agrário-aristocrática e se deixa respingar pela "modernidade", várias autoras fizeram-se presentes na

---

288 Le volume est publié par la maison d'édition de l'Universidade Federal de Goiânia en collaboration avec la carioca Tempo Brasileiro.

289 Le volume inclut la deuxième édition de *Maria Luíza* (1933), la quatrième édition de *Em Surdina* (originairement publiée en 1933, sa troisième réédition date de 1979), la troisième de *Amanhecer* (1938) et la deuxième de *Cabra-Cega* (1954).

290 *Mandacaru* présente aussi, à côté des poèmes, la reproduction de pages inédites manuscrites de l'auteur.

291 Entre les nombreuses nouvelles éditions ou rééditions des textes de Rachel de Queiroz, il est possible de citer, à titre d'exemple, celles organisées par la Fondation Demócrito Rocha. Il s'agit de quatre volumes publiés en 2010 : deux recueils de chroniques écrites entre 1920 et 1980 - et jamais parues en livre -, un texte critique avec un choix d'essais sur l'œuvre de l'écrivaine (avec des essais de Luís Bueno, Heloísa Buarque de Hollanda et Nélida Piñon) et une biographie pour le jeune public. A l'occasion du centenaire, a été aussi lancé le projet *Ano Rachel de Queiroz*, à l'initiative du groupe du quotidien du Ceará *O Povo*, avec lequel Rachel avait collaboré en y publiant ses premières chroniques. Au sein du *Ano Rachel de Queiroz* a été aussi créé un site internet et le concours *Prêmio Rachel de Queiroz de Literatura*. Sur le site, qui présente les initiatives pour le centenaire, il est aussi possible consulter les scansions des pages originales de O *Povo* avec les chroniques de l'écrivaine. Voir http://www.anoracheldequeiroz.com.br/home/home/index.shtml

292 Une affirmation à laquelle Rachel de Queiroz, aurait probablement répondu en souriant : «[…] não dou muita importância a esse negócio de "minha obra", acho que da minha boca nunca saiu essa expressão – "minha obra". Eu fiz uns livrinhos, estão aí, tomara que as pessoas continuem gostando, só isso » (1997 : 37).

literatura brasileira » (Ruffato, 2004 : 11)[293]. La première ère Vargas est présentée comme « l'entrée vigoureuse de la femme dans le scénario littéraire » (Ruffato, 2004 : 13). Le premier personnage associé à cette phase est, sans surprise, Rachel de Queiroz, mais Ruffato rappelle également des écrivaines bien moins connues et plus rarement citées, comme Dinah Silveira de Queiroz, Patrícia Galvão et Eneida de Morais. Ensuite, la liste de femmes ayant commencé à publier pendant la décennie 1940 est bien plus longue et celle des années 1950 encore plus détaillée[294]. Toujours dans la préface à l'anthologie, Ruffato affirme que malgré le fait que, au début du XXIe siècle encore, le rôle intellectuel exercé par les femmes dans la société brésilienne continue d'être largement sous-estimé, et que, par rapport au passé leur reconnaissance est infiniment meilleure. Nombreuses sont les femmes qui publient et écrivent dans le Brésil d'aujourd'hui, au point qu'il devient difficile, comme l'auteur le déclare, de n'en sélectionner que 25 pour une anthologie. Mais cela n'a pas toujours été le cas, prévient Ruffato, car « na prosa de ficção, em tudo espelho do mundo que a alimenta, reina absoluto o homem » (Ruffato, 2004 : 7).

En guise de conclusion de ce rapide *excursus* sur les différents textes publiés récemment qui présentent des données ou une réflexion sur la présence féminine en littérature, notamment dans la période considérée par cette étude, il convient de citer également les publications et les initiatives institutionnelles. En septembre 2009, la *Revista do Livro da Biblioteca Nacional* publie un numéro monographique dédié aux « femmes écrivaines » avec des entretiens, des témoignages, des analyses et des essais. Relativement aux auteures du corpus, il faut mentionner notamment l'article *Biografias de mulheres* dans lequel Anna Arruda Callado présente Jenny Pimentel de Borba ainsi que *A conquista do espaço : a prosa de ficção brasileira escrita por mulheres* signé par Luiz Ruffato[295].

Entrent également dans le projet mené par les institutions brésiliennes pour promouvoir la littérature nationale, les publications encourageant sa diffusion à l'étranger par des subventions à la traduction. Dans certains cas, la production féminine contemporaine, comme celle du passé, a pu bénéficier de ces projets de valorisation. Plus que par leur intérêt documentaire négligeable, ces ouvrages et ces initiatives servent à comprendre quelle est la place des femmes dans les politiques de promotion culturelle des institutions. *Guia conciso de autores brasileiros - Brazilian authors concise guide*, volume bilingue publié par la Fondation de la Bibliothèque Nationale et la Presse Officielle de l'État de São Paulo, en est un exemple. Instrument pensé pour la vente de droits éditoriaux lors des salons et des événements littéraires internationaux, outre une liste des éditeurs et des agents littéraires brésiliens, le volume présente de courtes monographies. A chaque auteur est dédiée une page où figurent des renseignements bibliographiques, un fragment de texte et deux citations de la critique. Des 182 auteurs mentionnés au total, seulement 17, entre écrivaines et poètes, sont des femmes. Quant à la décennie 1930, le volume cite Rachel de Queiroz et Lucia Miguel Pereira pour la fiction, et Henriqueta Lisboa et Gilka Machado pour la poésie. Lucia Miguel Pereira est présentée comme romancière et essayiste, l'une des grandes voix de la critique littéraire brésilienne du XXe siècle. Le guide souligne que, outre son étude sur Machado de Assis et la redécouverte d'un auteur comme Manuel Oliveira de Paiva, elle est aussi l'auteure de trois romans publiés pendant les années trente (Meira ; Pucheo, 2002 : 253). Rachel de

[293] Au-delà de Carmen Dolores, les auteures de cette période citées par Ruffato sont Adelina Vieira, Amélia Bevilacqua, Rafaelina de Barros, Maria Clara da Cunha, Elisa Teixeira Leite de Abreu, Úrsula Garcia, Luiza de Camargo Penteado, Anália Franco, Graciema Nobre de Campos, Albertina Berta et Iracema Guimarães Vilhena.

[294] Relativement aux écrivaines ayant publié leur premier ouvrage pendant les années 1940, Ruffato évoque Lia Correia Dutra, Ondina Ferreira, Elisa Lispector, Helena Silveira, Elsie Lessa, Lúcia Benedetti et Alina Paim. (Ruffato, 2004 : 12)

[295] Dans le volume apparaissent également des contributions de Ana Maria Machado, Ivan Junqueira, Constância Lima Duarte, entre autres, ainsi qu'un texte de Nísia Floresta et un entretien avec Cleonice Berardinelli. Il convient de citer également l'article *Mulheres que foram à luta* de Cecília Costa qui présente l'histoire de l'Editora Mulheres, née grâce à l'initiative de Zahidé Lupinacci Muzart.

Queiroz, quant à elle, est saluée comme la novatrice qui inaugure, dans la même période : « uma prosa árida, despojada, o avesso completo de qualquer possibilidade épica » (Meira ; Pucheo, 2002 : 341). Intéressante également la lecture qui est donnée de son parcours littéraire et personnel. Elle est décrite comme l'une des fondatrices du mouvement régionaliste, mais la fiche monographique souligne aussi son rôle de *desbravadora* de la littérature féminine au Brésil, la décrivant comme un symbole des conquêtes de la femme brésilienne, à commencer par l'entrée à L'Académie de Lettres (Meira ; Pucheo, 2002 : 341). Même si c'est de façon insuffisante et partielle, ce volume, comme d'autres initiatives d'ordre institutionnel, participe timidement à la divulgation d'une littérature qui peine à être connue en dehors des milieux académiques.

Les sources des années 1930 et 1940

Comme l'excursus de ces pages l'atteste, différentes sources permettent de dégager et de retrouver les romancières en activité entre 1930 et 1945. La consultation systématique de ces textes encyclopédiques, critiques ou théoriques a permis de rédiger une première liste contenant les noms fondamentaux. De plus, la lecture d'articles et essais scientifiques spécifiquement dédiés à la production littéraire féminine a souligné l'existence d'autres auteures et ouvrages encore moins connus et cités. Mais, une fois rédigée une première version du corpus, les lacunes des sources critiques pouvant permettre une analyse de la réception des auteures ont montré l'incomplétude des documents en question. A l'exception de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira et, en partie, Dinah Silveira de Queiroz et Carolina Nabuco, relativement aux autres écrivaines, il n'avait été possible de retrouver que quelques informations biobibliographiques, et rien d'autre. Il manquait non seulement une bibliographie critique de la plupart des auteures, mais également des analyses sur la production féminine de la période dans son ensemble, ainsi qu'une lecture articulée des romans. Dans la tentative de combler ce vide d'informations critiques, il a été alors nécessaire de recourir à la consultation systématique des revues, des périodiques et des rubriques littéraires de l'époque. Pour citer les mots de Shelly Charles, c'est dans les pages de la presse « […] que non seulement paraissent les comptes rendus des œuvres contemporaines, mais que s'écrit alors, à leur occasion, bien plus que dans les traités ou les ouvrages savants, la théorie du roman » (Charles, 2011 : 86).

Pendant la décennie 1930, les revues deviennent en effet le lieu où le roman contemporain est défini, critiqué et canonisé. Ces publications sont *de facto* les seules qui permettent d'élaborer une analyse de la réception – de la part du public comme de la critique – des écrivaines de l'époque. De plus, la presse documente la visibilité que les romans écrits par des femmes avaient au moment de leur publication, étant considérés, lus et commentés par les contemporains.

L'une des publications les plus importantes est le *Boletim de Ariel*, publié mensuellement à partir du mois d'octobre 1931[296]. La revue, dont le sous-titre est « letras, arte, ciências », était éditée par la maison homonyme. Dirigée par Gastão Cruls, la publication comptait Agripino Grieco comme rédacteur en chef. La vocation du mensuel était de présenter le catalogue et les auteurs d'Ariel Editora, mais aussi de représenter un espace de discussion de l'actualité artistique. La plupart des articles parlent de littérature et sont signés par les figures intellectuelles les plus représentatives du milieu littéraire brésilien de l'époque. Dans le premier numéro figurent par exemple des articles d'Augusto Frederico Schmidt, Gilberto Amado, Manuel Bandeira, Murilo Mendes et Tristão de Athayde, entre autres. C'est également dans les pages du *Boletim* que s'élaborent les premières définitions critiques du roman qui est

[296] Pour la couverture, voir annexe n. 5.1, image 5.1-8.

en train de s'écrire, et que se définit aussi la tendance régionaliste et sociale de la fiction contemporaine. Les pages de la revue accueillent aussi les querelles entre critique et auteurs - qui endossent souvent les deux casquettes - exprimant différentes conceptions du faire littéraire. C'est également grâce aux illustrations, souvent signées par Santa Rosa, et par la graphie moderne et épurée des pages du *Boletim de Ariel*, que s'élaborent le trait et l'aspect qui confèrent une unité esthétique aux livres publiés à l'époque.

En plus des textes critiques et des comptes rendus, la revue a une grande valeur documentaire pour l'analyse des aspects plus spécifiquement littéraires, également significatifs dans l'économie de cette étude. Dans chaque numéro du mensuel, qui continue d'être publié jusqu'en septembre 1938, apparaît une colonne « Memento Bibliográfico »[297] qui présente les nouvelles publications ou les rééditions mois par mois, indiquant aussi des données comme le prix et la typologie d'édition. Dans l'objectif de tracer un cadre complet de la production littéraire des années 1930, le *Boletim de Ariel* représente également une source précieuse d'informations qu'il serait possible de définir accessoires, représentées par exemple par les annonces publicitaires des éditeurs. Ces espaces, qui révèlent des donnés comme par exemple le tirage d'un ouvrage, suggèrent aussi la typologie du public visé par la publication et la stratégie promotionnelle (présentations, lectures, dédicaces, festival et salons littéraires) adoptée par les maisons d'édition.

Mais les pages du *Boletim de Ariel* témoignent aussi de la présence des femmes dans la vie littéraire de l'époque. Si le nombre d'auteures qui collaborent à la revue est loin d'être consistant, il s'agit pourtant de figures significatives : Maria Eugenia Celso, Lucia Miguel Pereira et Rachel de Queiroz sont des collaboratrices assidues de la revue, signant comptes rendus et articles de critique littéraire. Leurs romans sont présentés et font l'objet de lectures par les autres signatures du mensuel. La publication devient ainsi l'espace idéal pour observer la pratique de l'écriture de ces écrivaines, qui y figurent en même temps comme critiques, journalistes et auteures de fiction. Dans les pages du *Boletim de Ariel*, il est donc possible de retrouver des lectures de pratiquement tous les romans du corpus[298] parus entre 1931 et 1938, période de parution de la revue.

A partir de 1938, une autre publication, l'*Anuário Brasileiro de Literatura* représente une source valide dans l'analyse de la littérature de l'époque. Publié à l'initiative des éditeurs Irmãos Pongetti de Rio de Janeiro, l'annuaire se propose de témoigner du développement de l'industrie éditoriale brésilienne, réunissant dans chaque volume les publications de l'année. Ce catalogue des livres publiés année par année, organisé par genres, fournit ainsi des informations synthétiques complètes, facilitant la lecture statistique des données[299].

Cependant l'*Anuário* n'est pas seulement un catalogue utile, organisé par genre, mais aussi une véritable revue littéraire qui publie des comptes rendus, des poèmes, des chapitres de romans et des essais critiques. Les auteurs et les éditeurs brésiliens sont les plus lus et commentés, et la publication sert de vitrine à la production littéraire nationale, d'où son intérêt documentaire dans l'analyse de l'édition et du marché du livre de l'époque. Un article paru dans le premier volume exalte par exemple les progrès et le degré d'autonomie dont jouit désormais la littérature brésilienne :

> Facto inconteste é o desenvolvimento constante e pasmoso do Brasil. […] Mas o nosso País também avança intelectualmente. Aumentam os escritores nacionais de valor. Avultam os livros bons. Toma um caráter definitivo o nosso romance brasileiro. Percebe a gente que o Brasil vem

[297] Pour un exemple de la rubrique voir annexe 5.1, image 5.1-9.

[298] La citation et le rappel des critiques les plus significatives sont présentés de façon systématique dans les pages de cette étude dédiées à la présentation monographique des auteures et des ouvrages du corpus.

[299] Dans le chapitre 6, dédié aux aspects plus strictement éditoriaux du *Romance de 30*, les données présentes dans l'*Anuário* sont analysées de façon plus détaillée.

> adquirindo um estilo todo seu, personalíssimo, peculiaríssimo, inteiramente desembaraçado das velhas formas clássicas portuguesas [...] (*Anuário*, 1938)[300]

Le marché du livre brésilien s'est désormais émancipé des importations du Portugal et de l'Europe, grâce aussi à une production fictionnelle stylistiquement et thématiquement nouvelle, capable de représenter sur le plan symbolique les changements profonds de l'industrie éditoriale. Comme le *Boletim de Ariel*, l'*Anuário* présente un cadre complet de la production littéraire et éditoriale de l'époque, avec articles et comptes rendus signés par José Lins do Rego, Agripino Grieco, Manuel Bandeira et Plínio de Mello, entre autres.

Ces publications, parmi les autres périodiques de l'époque, représentent une source primaire pour reconstituer une cartographie de la production fictionnelle des femmes et de sa réception critique. Dans une perspective plus ample, la consultation systématique de la presse des années 1930 révèle un autre aspect central dans l'analyse du fonctionnement des institutions littéraires et du milieu intellectuel de la période. La presque totalité des romancières, comme leurs collègues hommes, exercent également une activité journalistique, collaborant avec journaux et revues, publiant chroniques et comptes rendus. Une donnée significative qui engendre plusieurs considérations sur les parcours et les carrières des femmes qui écrivent à l'époque. La pratique – constante sinon quotidienne - de l'écriture qui caractérise le journalisme représente souvent un apprentissage fondamental pour les jeunes écrivaines, un instrument pour connaître et se faire connaître non seulement par le public, mais également par les éditeurs et les collègues, dans le but de parvenir à la publication en livre d'un texte de fiction. Une pratique qui permet donc de contourner progressivement les barrières qui continuent à freiner l'accès des femmes au champ littéraire. Mais pour ces femmes, souvent des jeunes aspirantes romancières, le journalisme représente également un travail au sens propre du terme. Comme la traduction, que de nombreuses auteures pratiquent également, il s'agit d'une activité qui permet un certain degré d'autonomie et d'émancipation financière. Gagner sa vie par le journalisme et l'écriture représente donc une option et une possibilité pour une femme, malgré les résistances d'ordre social qui continuent d'exister. Symboliquement, le travail de journaliste contribue à la professionnalisation des écrivaines-journalistes : non plus seulement des dilettantes qui écrivaillent des sonnets ou une ébauche de roman sur leur journal intime, les écrivaines peuvent s'affirmer en tant que professionnelles de l'écriture, en gagnant un statut inédit.

Avant de terminer la présentation des sources de l'époque, il convient de mentionner également les encyclopédies et les anthologies suivant un critère géographique et les plus rares publications dédiées aux femmes et à leur production artistique et littéraire.

Le *Dicionário de autores paulistas* organisé par Luís Correia Melo en 1954 ou, encore, l'*Antologia da Paraíba* éditée par Luiz Pinto en 1951, représentent un exemple de ces sources encyclopédiques utiles pour recueillir des informations accessoires. Dans la finalité de recenser les écrivains de la ville de São Paulo ou ceux de l'État de Paraíba, ces textes sont organisés selon un critère géographique et non qualitatif qui contribue à donner une image plus exacte de la participation des femmes à la vie intellectuelle locale. Dans les pages du *Dicionário* par exemple sont cités de nombreux noms de femmes : écrivaines, poètes et essayistes mais aussi traductrices, éducatrices, artistes, musiciennes, auteures de livres pour l'enfance. Il est possible d'observer que la plupart des auteures citées sont des poètes ou des éducatrices qui publient des livres pédagogiques ou des contes pour le jeune public. Parmi les écrivaines du corpus, le volume organisé par Melo présente la figure de Tetrá de Teffé, montrant comme à

[300] Le texte n'est pas signé.

l'époque l'écrivaine était encore connue et considérée. Comme les autres textes parus pendant les années 1950, les deux volumes ici cités sont effectivement des sources utiles pour tracer une analyse diachronique de la fortune – ou plutôt de l'infortune – critique des romancières étudiées. C'est le cas de Tetrá de Teffé, qui, ayant publié son premier roman en 1941, signe plusieurs fictions qui rencontrent l'approbation du public et de la critique au long de la décennie suivante. Encore connue vers la moitié des années 50, elle disparaît par la suite, témoignant de l'oubli d'une auteure dont le succès est loin d'être épisodique, mais ne perdure guère qu'une vingtaine d'années.

Parmi les textes encyclopédiques consacrés aux figures féminines, il est possible de rappeler le déjà cité *Perfil da mulher brasileira* [301]. Pour Austregésilo, la personnalité intellectuelle la plus remarquable est Bertha Lutz, mais parmi les auteures de fiction, il cite également Júlia Lopes de Almeida, Albertina Berta, Chrysantème, Iracema Guimaraes Villela - plus connue sous le nom d'Abel Juruá -, Lucia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz. Des figures qui, selon l'auteur, « vão compondo os quadros da moderna geração literária feminina » (Austregésilo, 1938 : 44)[302]

Mulheres e Livros. Catálogo da Biblioteca Pública Feminina Brasileira signé en 1948 par Adalzira Bittencourt mérite aussi une mention à part en raison de son intérêt. Non seulement le volume témoigne de la dimension de la production littéraire féminine, mais présente aussi une liste très complète d'auteures et d'ouvrages organisés par genres, pour un total de plus de 1100 volumes. Dans l'introduction, Adalzira Bittencourt souligne le caractère inédit d'une bibliothèque – qu'elle-même a fondée - composée entièrement par des ouvrages écrits par des femmes et, dans la majorité des cas, par des femmes brésiliennes. Les livres témoignent de la fécondité des écrivaines du pays qui publient de tout - romans, contes, essais, ouvrages scientifiques et pédagogiques -, contribuant significativement, comme l'affirme l'auteure, à la culture de la nation. Cette publication, ainsi que la création de la bibliothèque, témoigne de l'inlassable activité de Bittencourt dans la défense et la promotion des créations de ses congénères. Mais, pas seulement. Des initiatives comme celle-ci montrent que la relation toute particulière entre les femmes et les livres est non seulement débattue et questionnée, mais qu'elle occupe aussi un espace bien réel dans le centre ville de Rio de Janeiro des années 1940. La fondation de la bibliothèque suit un autre événement significatif dans la valorisation des lettres féminines, l'*Exposição do Livro Feminino Brasileiro* de 1943 qui, après le succès de Rio de Janeiro[303] arrive à São Paolo dans les salons de la Bibliothèque Publique Municipale, toujours grâce à l'organisation de Bittencourt. Sa mission est claire, promouvoir les ouvrages féminins pour montrer que les femmes méritent d'être considérées comme des intellectuelles, des artistes et des écrivaines à part entière. Leurs livres « merecem ser conhecidos, manuseados, lidos, relidos, copiados e estudados por muita gente » (Bittencourt, 1948 : 12). Et c'est grâce à cette activité promotionnelle que de nombreuses écrivaines de province destinées à être méconnues, peuvent être lues et admirées par les contemporains. Ses nombreux textes célébrant la créativité et la productivité des écrivaines contemporaines ainsi que les articles de la presse[304]qui relatent ses initiatives, font ainsi de Adalzira Bittencourt une figure fondamentale dans l'analyse de la littérature des femmes au Brésil.

---

[301] Publié par la première fois en 1922, le volume est réédité en 1938.

[302] Parmi leurs auteures de fiction, Austregésilo mentionne également Leonor Posadas et, dans les rangs des poètes, rappelle Gilka Machado, Rosalina Coelho Lisboa, Cecília Meireles, Maria Eugenia Celso, Ana Amélia Carneiro de Mendonça. A peine une mention, par contre, pour Raquel Prado, Jenny Pimentel de Borba, Henriqueta Lisboa, Hyldeth Favila, Nenê et Ada Macaggi, ainsi que Tetrá de Teffé, qui n'a pas encore publié ses romans à succès à la fin des années 1930.

[303] L'autrice parle de 800 visiteurs. Alors que le chiffre n'est pas vérifié, l'importance de l'événement est confirmée par les nombreux articles publiés à l'occasion de son inauguration. Voir sous-chapitre 3.3.

[304] L'événement attire un nombre important de visiteurs et nombreux sont les articles qui relatent et racontent les faits. Le texte intitulé "Inaugurada a 1eira exposição do livro feminino Brasileiro" de la *Gazeta de Notícias* annonce l'inauguration de l'exposition - dans le grand salon du Palace Hotel - comme une nouvelle mondaine. Dans l'article, on lit que, pendant la

Critères de sélection

Longue et parfois difficile, la recherche documentaire a montré qu'existait, ensevelie sous des décennies d'oubli, une littérature féminine très riche et variée. Une quantité, mais aussi une qualité bien supérieure aux expectatives formulées au moment de l'ébauche du projet de thèse. Ainsi, la peur de ne pas retrouver assez d'écrivaines et d'ouvrages sur lesquels fonder la relecture de la production féminine et problématiser sa révision critique, a rapidement laissé la place à l'enthousiasme de vouloir lire, étudier et analyser tous ces romans, d'apprendre à connaître toutes ces femmes délaissées. Mais, comme tout chercheur le sait, l'enthousiasme est considérablement redimensionné par les contraintes et les limites du doctorat : le manque cruel de temps - et souvent de fonds -, les échéances, la systématisation préliminaire à la rédaction. Ainsi, après la révision des sources, il a été nécessaire d'opérer une sélection des écrivaines et des romans à inclure dans le corpus.

Le critère préliminaire considéré a bien évidemment été l'identité de l'auteur, ne retenant donc que les femmes[305]. En second lieu, le genre littéraire des ouvrages publiés par ces femmes a présidé à une sélection ultérieure, retenant seulement les auteures ayant écrit un roman en portugais. Puis, la date des ouvrages, aussi bien de composition que de parution, a été un autre critère fondamental. N'ont ainsi été retenues que les écrivaines ayant signé des textes de fiction publiés au Brésil entre 1930 et 1945, suivant la périodisation établie dans le deuxième chapitre de cette étude. Dans le but de réaliser l'analyse de la critique et de la réception prévue par le projet de thèse, il a été nécessaire d'introduire un critère ultérieur, fondé sur des éléments éditoriaux mais aussi strictement littéraires. Ainsi, les romans publiés à compte d'auteur, par un petit éditeur ou une simple imprimerie, avec des tirages inconsistants, ont été écartés. Au delà d'une distribution limitée, c'est notamment l'absence ou le nombre exigu des sources pouvant constituer une bibliographie critique qui a motivé ce choix. Ainsi, seuls les romans publiés par un éditeur à la distribution nationale, qui ont donc pu être lus et commentés par le public et les critiques, sont finalement entrés dans le corpus. Bien plus complexe, en raison des nombreuses variables, ce critère a du être pensé et problématisé cas par cas. Ainsi, même des romans peu ou nullement commentés par la critique et la presse, mais considérés comme des *best sellers* à l'époque de leur parution, ont finalement été inclus dans le corpus. Ces textes, jugés « de genre » et trop populaires pour intéresser les milieux intellectuels, représentent pourtant des sources précieuses dans l'analyse du système de valeurs caractéristique du discours littéraire de l'époque.

Afin d'analyser les figurations du féminin dans les romans sélectionnés, un dernier critère - la présence d'au moins un personnage féminin de quelque poids dans le récit - avait été considéré. De facto, il n'a pas été appliqué. Si tous les romans répondant aux exigences prévues pour appartenir au *corpus* présentent des figures féminines importantes, dans la majorité des cas ils sont construits autour d'une protagoniste, se prêtant donc parfaitement à l'analyse des représentations du féminin.

Le processus de sélection multicritères décrit dans ce paragraphe a permis d'élaborer un corpus choisi de 12 écrivaines et 18 romans. Les critères, et la liste qui s'ensuit, répondent à la volonté de constituer une bibliographie minime mais représentative de la fiction féminine de la décennie 1930,

---

manifestation organisée par Adalzira Bittencourt, le programme prévoit la présentation des livres de Gilka Machado, Iveta Ribeiro, Genny Pimentel de Borba et Luiza Nascimento. Le journaliste fait une liste des personnalités féminines les plus en vue présentes à la soirée, des écrivaines aujourd'hui presque totalement méconnues. Il cite notamment la poète Sylvia Patrícia, les écrivaines Rachel Prado, Alma Cunha Miranda, Iveta Ribeiro, Cacilda Celeste, Maria Rosa Ribeiro, Mercedes Silveira, Juanita Borel Machado et Lola Silveira.

[305] Implicite également, quand on parle d'identité, la question de la nationalité : toutes les écrivaines sont brésiliennes.

affirmant la conséquente contribution des femmes à la production littéraire de la période. Afin de soustraire ces auteures à ce que Planté définit comme la « tyrannie du pluriel générique » (Planté, 1989 : 302), l'analyse de chaque écrivaine, de chaque roman a pour finalité de faire émerger les parcours individuels et les spécificités de l'écriture de chacune.

Cette analyse ne prétend donc pas être une analyse exhaustive, mais une analyse qui prend en compte quelques œuvres décisives. Un corpus choisi certes, mais pas arbitraire. Un corpus qui, par ses lacunes, demande à être questionné, suggérant de nouvelles études et de nouvelles recherches.

5.3 Un corpus choisi

Les douze écrivaines du corpus ont pour point commun d'avoir commencé à écrire et publier entre 1930 et 1945. A un moment de leur carrière littéraire, elles ont toutes été publiées par un éditeur national (généralement installé à Rio de Janeiro, plus rarement à São Paulo) et ont obtenu des recensions dans la presse spécialisée en littérature. Chacune de ces écrivaines, à des degrés différents, a été reconnue par des publics plus ou moins larges. En outre, ces auteures ont toutes, de façon plus ou moins constante, collaboré avec la presse et peuvent être considérées comme des professionnelles de la littérature, au sens le plus large du terme, qu'elles aient ou non vécu des revenus de leur plume. Elles ont souvent été aussi des traductrices. Presque toutes, comme les jeunes filles de la petite et moyenne bourgeoisie de l'époque, ont fréquenté l'École Normale, ayant reçu une formation d'enseignantes[306]. Pendant la décennie 1930, ces femmes ont toutes eu le statut d'écrivaine, avec des parcours et des résultats hétérogènes. Malgré cela, malgré des expériences communes, les ouvrages considérés émanent d'auteures dont la position sociale et littéraire est différente. Politiquement et idéologiquement, elles ne se ressemblent pas, même si les informations très limitées sur certaines d'entre elles ne permettent que des conjectures. Au niveau social, il convient de souligner que, si les femmes du corpus appartiennent toutes à des milieux différents – filles de familles illustres et nobles de la capitale, de petits propriétaires terriens de province ou de fonctionnaires publics plus ou moins importants – dans la société brésilienne de l'époque, elles peuvent toutes, à différents degrés, être définies comme des privilégiées. Aucune d'entre elles n'est issue des classes les plus pauvres, du prolétariat. Aux catégories de genre et de classe, il convient de croiser également celle de race, malgré le fait que toutes soient des blanches et avec des traits européens, dans une société qui n'a aboli l'esclavage qu'une quarantaine d'années plus tôt.

Dans "Mulheres de papel"[307], Chartier souligne la nécessité d'analyser le statut d'écrivaine propre à chaque époque, en interrogeant également les carrières individuelles. Il est nécessaire, paraphrasant les mots de l'auteur, de se demander comment ces femmes ont pu vaincre le préjugé ancien qui limite l'accès des femmes à la littérature, à une époque où l'écriture est encore une compétence jugée dangereuse (Chartier, 2003 : 18). Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'analyser également la trajectoire de composition et de publication des œuvres, ainsi que celle de la légitimation de chaque auteure. Une légitimation qui passe souvent par un apprentissage et une professionnalisation de l'écriture par la pratique du journalisme, étape vitale pour presque toutes les écrivaines considérées ici.

Afin de déconstruire le présupposé d'uniformité des femmes et de leur littérature, afin de restituer une individualité à chacune, les auteures du corpus sont présentées individuellement dans ce sous-chapitre. Les romans sélectionnés et qui vont servir ensuite à l'analyse des personnages féminins sont également indiqués brièvement, en gras pour faciliter la lecture. Le petit dictionnaire qui se trouve en annexe à cette étude, une sorte de « Qui est qui » au féminin du Romance de 30, a été pensé pour

[306] Il convient de souligner que pour certaines auteures, il n'a été possible de retrouver que quelques données biographiques essentielles, et on ne peut donc qu'avancer des hypothèses sur leur formation scolaire. Sur la base des informations recueillies, on peut affirmer que font exception à la formation d'enseignante les écrivaines qui appartiennent aux familles illustres et de noble origine, comme par exemple Carolina Nabuco.

[307] Il s'agit de l'introduction au volume de Lacerda, *Álbum de leitura. Memórias de vida, histórias de leitoras*, déjà cité Il convient de rappeler que *Mulheres de papel* est aussi le titre du volume de Luís Felipe Ribeiro dédié aux personnages féminins dans les romans de José de Alencar et Machado de Assis, publié en 1996.

systématiser les informations complémentaires, importantes mais non fondamentales, qui auraient risqué d'alourdir excessivement la lecture de ces pages[308].

Les courtes monographies présentées ici donnent aussi un premier aperçu de la quantité inégale des données qu'il a été possible de retrouver sur chaque écrivaine. Une différence qui n'est pas seulement la directe conséquence de la « fortune » critique d'une auteure, mais qui se matérialise également dans l'oubli dont font l'objet les femmes de lettres. Ainsi, il est surprenant de découvrir que nombre d'entre elles qui sont aujourd'hui oubliées et dont les livres ont disparu depuis longtemps des étagères des libraires, ont été célébrées par la critique et les lecteurs et considérées comme des auteures de « bestsellers ».

Les informations relatives à la date de publication et à l'éditeur de chaque ouvrage du corpus – qui se trouvent aussi systématisées et résumées dans le tableau présenté en annexe [309]– sont nécessaires pour introduire l'analyse des aspects éditoriaux approfondis au cours du prochain chapitre.

Si l'ordre de présentation des écrivaines ne suit aucun critère – qu'il soit chronologique, alphabétique ou « de valeur » -, seule la première de la liste, Rachel de Queiroz, ne l'est pas par hasard. Il semble intéressant de commencer par le nom le plus connu, par la seule écrivaine qui, comme cela a été affirmé à plusieurs reprises au long de cette étude, représente l'exception à la règle de l'absence des femmes de la production fictionnelle de 1930.

Rachel de Queiroz

Pour le profil bio-bibliographique et la réception critique de Rachel de Queiroz, nous renvoyons à la lecture du troisième paragraphe du chapitre 2 de cette étude. Si dans cette première partie, la figure de l'écrivaine de Paraíba avait été analysée pour sa valeur d'exception qui confirme la règle, il ne s'agit pas là de réitérer le discours sur son exceptionnalité, mais plutôt de lui faire retrouver sa place parmi les écrivaines son temps. L'inclure dans ce groupe signifie aussi re-contextualiser ses premiers romans, les penser dans le champ culturel de la décennie 1930. L'affirmation que Rachel de Queiroz est à plein titre une écrivain*e* – et on souligne l'acception féminine du mot - du *Romance de 30* est confirmée par plusieurs considérations. Elle entretient avec nombre de ses collègues ce que les sociologues définissent comme des liens de sociabilité stables : dans les locaux de la *rua do Ouvidor* appartenant à la maison d'édition José Olympio, elle côtoie souvent Lucia Miguel Pereira, Adalgisa Nery et Dinah Silveira de Queiroz, à laquelle elle est d'ailleurs liée par des liens de famille[310]. Et, au delà, Rachel de Queiroz écrit volontiers des critiques et des comptes rendus sur les livres des autres auteures de la José Olympio, comme les autres le font pour elle. De plus, ces écrivaines collaborent toutes avec la presse, écrivant des chroniques, signant des traductions. Ainsi, malgré une lecture critique et une autoreprésentation qui fonde sa valorisation sur le prétendu caractère masculin de son écriture, la lecture des romans que Rachel de Queiroz publie pendant la décennie 1930 confirme l'intérêt d'une lecture genrée de son ouvrage et de son parcours. En dépit de la prétendue masculinité de son écriture, reconnue dans *O Quinze*, mais bien moins dans les romans postérieurs, Rachel de Queiroz reste une femme dans un milieu d'hommes, et ne se soustrait pas – ou du moins pas complètement - aux préjugés envers la littérature écrite par des femmes. Ainsi, une lecture et une analyse « neutre » de Rachel de Queiroz risque d'être partiale, ignorant les assignations qui accompagnent invariablement sa production. Une

[308] Pour la même raison, figurent également des fiches de présentation des romans, avec un résumé de chaque ouvrage. Voir annexe n. 2 et annexe n. 3.
[309] Voir annexe n.1
[310] Sur l'importance de la maison José Olympio on reviendra dans le chapitre suivant.

considération qui se révèle d'autant plus vraie pour les trois romans publiés postérieurement á *O Quinze*, moins bien reçus que ce dernier et à la fortune critique incertaine. Au point que, souvent, on ne se souvient de Rachel de Queiroz que pour son premier ouvrage. Ou bien pour son dernier roman, *Memorial de Maria Moura* de 1992, connu d'un plus large public grâce à l'adaptation télévisée, réalisée deux ans après sa parution, par la Rede Globo[311]. Mais entre l'alpha du premier roman et l'omega de ce dernier, il y a bien une importante production fictionnelle.

Les romans figurant dans le corpus et qui sont publiés dans la période considérée par cette étude, sont : ***O Quinze*** (1930 - édition à compte d'auteur puis Companhia Editora Nacional et José Olympio ensuite), ***João Miguel*** (1932 - Schmidt), ***Caminho de pedras*** (1937 - José Olympio) et ***As três Marias*** (1939 - José Olympio). Après ce dernier, Rachel de Queiroz ne revient au récit qu'en 1950, quand elle publie dans *O Cruzeiro* le feuilleton *Galo de Ouro*, en 40 épisodes, et à nouveau en 1975, avec le roman *Dôra, Doralina*. En raison de cette chronologie qui fait des romans écrits pendant les années trente une phase fictionnelle distincte, il paraît intéressant de les analyser en tant qu'ensemble narratif. Une affirmation confirmée par la lecture des romans. Traditionnellement, la critique a tendance à considérer Rachel de Queiroz plutôt comme l'auteure de *O Quinze*, d'articles, de chroniques, de deux pièces de théâtre et aussi de quelques autres romans, isolant donc sa première épreuve narrative des suivantes. Du point de vue stylistique et thématique, il existe pourtant une continuité évidente entre *O Quinze* et *As três Marias*, malgré la spécificité de chaque roman. Dans cette perspective, l'analyse de la représentation du féminin s'avère une approche particulièrement intéressante, car la caractérisation des personnages féminins révèle l'existence de traits commun entre des ouvrages à l'apparence très différents. De la *solteirona* Conceição[312], aux trois Maria du roman de 1939, ces caractères féminins ont plus d'un trait en commun, animés par une inquiétude et un sentiment de révolte envers les rôles traditionnellement imposés aux femmes par la société. Cet aspect sera traité de manière plus approfondie, mais sert ici à anticiper le fait que la chronologie de parution des romans, critère suffisant, n'est pas le seul élément d'unité de cet ensemble de romans.

Pensés dans le discours sur le roman social/roman psychologique qui caractérise le *Romance de 30* et marque son évaluation critique, ces quatre titres fournissent une démonstration ultérieure des limites et des contradictions de ces étiquettes. Les critiques qui avaient salué Rachel de Queiroz comme une pionnière de la littérature sociale et régionaliste de la décennie se demandent pour quelles raisons, une fois qu'elle avait été reconnue en tant qu'écrivain, elle avait choisi de déroger aux lois du roman social, donnant autant de poids à la psychologie de ses personnages. Une interrogation qui sert aussi à préciser le choix d'inclure, malgré sa fortune critique, Rachel de Queiroz dans le corpus. Si elle n'a pas besoin d'être *resgatada*, d'être redécouverte, car elle participe déjà de la tradition littéraire et du canon - au point que *O Quinze* figure dans le programme du baccalauréat brésilien -, elle mérite d'être relue et pensée avec les autres écrivaines, ses contemporaines.

Lucia Miguel Pereira

Avec Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira est *de facto* la seule femme de lettres des années 1930 dont ni le nom ni l'œuvre n'ont été complément oubliés par l'historiographie. Les spécialistes de la littérature la connaissent pour son travail de critique et d'historienne de la littérature, notamment pour

[311] Il faut rappeler que *As três Marias* est aussi adapté pour le petit écran par la Rede Globo en 1980.
[312] Protagoniste de *O Quinze*.

son étude sur Machado de Assis (1936), mais bien moins pour sa production fictionnelle. Ses romans, restés longtemps hors-catalogue[313], ne sont que très rarement cités et commentés.

Critique littéraire, journaliste, romancière, auteure de livres pour la jeunesse, traductrice, Lucia Miguel Pereira se consacre aux lettres dès son plus jeune âge. Dans un entretien datant de 1944, elle raconte une enfance où l'écriture représente déjà une pratique quotidienne : « Desde que aprendi a escrever que faço literatura [...]. Em criança, vivia com o lápis na mão e aos oito anos compus uma comédia. Em casa da minha mãe ainda hoje existem diversos romances que arquitetei e passei para o papel na adolescência »[314] (Pereira *apud* Senna, 1944 : 2). Après avoir publié des articles de critique littéraire dans une revue d'anciennes élèves d'un collège de Rio de Janeiro, ses premiers textes pour une publication spécialisée datent de 1931. Dès le deuxième numéro du *Boletim de Ariel*, paru en novembre de la même année, le nom de Lucia Miguel Pereira figure sur la couverture de la revue. Avec Maria Eugenia Celso, elle est la seule femme à collaborer de façon régulière à la publication littéraire la plus représentative de l'époque. Elle écrit également pour la *Gazeta de notícias*, *O Jornal*, *A lanterna verde*, la *Revista do Brasil* et le *Correio da manhã*. Elle intègre rapidement le milieu littéraire de l'époque : ses essais et romans sont publiés par les maisons d'édition les plus prestigieuses[315], ses monographies sur Machado et Gonçalves Dias acclamées et, après son mariage avec l'historien et écrivain Octavio Tarquinio de Sousa, l'appartement du couple devient un point de rencontre connu des intellectuels de l'époque.

À un moment où le débat politique et littéraire se radicalise, profitant de sa position de catholique modérée, Lucia Miguel Pereira accueille dans son cercle littéraire des représentants de différentes factions[316], publiant de nombreux comptes rendus sur les ouvrages de ses collègues et amis. Le nombre impressionnant d'essais et d'articles de critique que Lucia Miguel Pereira publie jusqu'à sa mort révèle une femme de lettres, une professionnelle de la littérature et une lectrice omnivore. Alors que ses ouvrages sont parfois oubliés et sa contribution souvent sous estimée, la bibliothèque de l'écrivaine et celle d'Octavio Tarquinio de Sousa, qui se trouvent aujourd'hui à Rio de Janeiro au siège de la Procuradoria Geral do Estado, témoignent toujours de l'importance de l'auteure dans le panorama des lettres nationales. Au-delà des articles écrits par Lucia Miguel Pereira dans de grands cahiers de cuir, sont conservées les coupures des articles consacrés à l'écrivaine et à ses ouvrages, documents qui mériteraient à eux seuls une ou plusieurs thèses doctorales. Face aux silences de la critique et de l'historiographie contemporaines, le chercheur ne peut manquer d´être surpris aujourd'hui par le nombre et l'importance de ceux qui ont loué et commenté au fil des années la production fictionnelle de Lucia Miguel Pereira. De Rachel de Queiroz à Jorge Amado, Gastão Cruls, Menotti del Picchia, Eloy Pontes, Raul de Azevedo, Dinah Silveira de Queiroz, pour ne mentionner que quelques noms, tous écrivent sur ses romans. Une considération qui prouve que cette auteure intègre pleinement le champ

[313] Jusqu'à leur réédition en 2006 dans le volume *Ficção reunida* de la Editora Mulheres. Comme la note éditoriale qui ouvre la publication l'indique, y sont présentées la deuxième édition de *Maria Luíza*, la quatrième de *Em Surdina*, la troisième de *Amanhecer* et la deuxième de *Cabra-cega*. A noter que, malgré l'importance de Lucia Miguel Pereira dans le milieu intellectuel de la décennie et son succès critique, ses romans ont été très peu republiés.

[314] De ses écrits de jeunesse ne reste malheureusement aucune trace, comme d'ailleurs n'existe aucun inédit de Lucia Miguel Pereira. Après son mariage, l'écrivaine avait spécifié dans son testament qu'en cas de décès aucun de ses écrits ne pourrait être publié sans l'accord de l'époux. En 1959, le couple décède tragiquement dans un accident d'avion et les héritiers, respectant à la lettre la volonté de l'écrivaine, détruisirent les textes inédits et les lettres.

[315] Entre 1930 et 1940, les ouvrages de LMP paraissent chez Schmidt editora, Ariel editora, Companhia editora et José Olympio.

[316] Dans un court texte biographique, Fabio de Sousa Coutinho, petit fils de premières noces de Octavio Tarquinio de Sousa, se souvient de son enfance dans l'appartement du couple dans le quartier de Laranjeiras, où les grands parents recevaient souvent intellectuels et amis de tendances politiques diverses : « […] desde expoentes do pensamento católico, como Alceu Amoroso Lima, até o comunista Astrojildo Pereira, que colaborava na *Revista do Brasil* dirigida por Octavio, e que em diversas ocasiões refugiou-se na cobertura do Parque Guinle para não ser preso ». (Coutinho, FdS, 2011 : 57)

culturel de l'époque et que sa carrière et sa production littéraire sont fondamentales pour comprendre la place occupée par les femmes dans ce cadre. Le consensus des collègues et la réponse du public font de Lucia Miguel Pereira une écrivaine estimée et consacrée qui, de sa confortable position dans le milieu littéraire, peut ironiser sur l'absence de femmes dans la principale institution littéraire du pays : « Se a Academia não quer saber das mulheres, eu também não quero saber dela. Para mim, portanto, a academia não existe » (Pereira *apud* Senna, 1944 : 2).

Les romans analysés dans cette étude sont tous les trois publiés pendant les années 1930 : ***Maria Luisa*** (1933 - Schmidt), ***Em surdina*** (1933 - Ariel Editora, puis José Olympio) et ***Amanhecer*** (1938 - José Olympio). Ces titres représentent la presque totalité de la production romanesque de Lucia Miguel Pereira, puisqu'elle ne se consacre à nouveau à ce genre qu'après une longue pause, publiant *Cabra Cega* en 1954 (José Olympio). Décrivant ces romans, Temístocles Linhares utilise la définition de « psicológico » et décrit l'auteure comme une connaisseuse de l'âme féminine. Selon lui, avec Lucia Miguel Pereira : « a mulher já surgia no mesmo plano do homem, num movimento de compreensão nascido de uma melhor consciência da natureza, das suas vivencias e experiências » (Linhares, 1984 : 4009). L'attention portée à la psychologie des personnages, et notamment à celle de la protagoniste, toujours une jeune femme, est soulignée par les critiques qui parlent souvent de roman psychologique. Aux yeux des contemporains, de même que la Rachel de Queiroz de *O Quinze* représente le roman social, Lucia Miguel Pereira exprime la tendance plus intimiste et urbaine de la prose de la décennie. Dans cette classification rentre certainement la question de l'idéologie de l'écrivaine qui, comme il a été observé au sous-chapitre 4.1, est considérée proche de la sphère catholique et donc, par défaut, plus encline à une littérature de matrice bourgeoise. Cela dit, Carlos Drummond de Andrade écrivant sur la question, tenait à souligner les nombreuses divergences de l'écrivaine avec les catholiques et les conservateurs et les convergences, tout aussi importantes, avec les athées et les marxistes. Une posture marquée par l'indépendance donc, et posture qui se précise avec le temps, comme le prouve le texte de Drummond - de 1959 -, qui affirme que, comme son mari Octavio, elle ne pratique aucun credo religieux (Andrade *apud* Pereira, 2005 : 19).

Dans une note qui accompagne la deuxième édition de *Em Surdina* parue en 1949 (Saraiva), Lucia Miguel Pereira repense à son deuxième roman, presque vingt ans après sa parution initiale, et semble revenir indirectement sur la question. Si la vision contenue dans ces pages ne répond plus à sa vision actuelle, avec un regard critique toujours lucide, l'écrivaine reconnaît la valeur documentaire du texte, sa capacité à raconter les dynamiques familiales d'une époque proche mais révolue :

> [...] relendo agora este livro, escrito há 17 anos, achei-o muito distante da visão que hoje tenho do mundo. Se o fosse corrigir, talvez em grande parte o alterasse. Não o fiz porque não o renego: tal como está, corresponde ao que um dia pensei. Limitei-me por isso a cortar-lhe os excessos próprios da experiência da escritora noviça. Veja-se nele uma tentativa de reproduzir a vida de família em tempo que, embora não muito remoto, parece todavia bastante antigo. A rapidez com que tudo mudou conferiu-lhe um inesperado valor documental. Oxalá possa, sob esse aspecto, interessar os leitores. (Pereira, 2006 : 143)

En 2006, la réédition en un volume de ses quatre romans, ainsi que la publication d'articles et d'études à son sujet, prouvent que l'écriture de Lucia Miguel Pereira continue d'intéresser lecteurs et chercheurs qui la reconnaissent comme romancière et non plus seulement comme critique et historienne de la littérature.

Dinah Silveira de Queiroz

Née à São Paulo dans une importante famille d'intellectuels, d'hommes de lettres – et de femmes, comme sa sœur Helena Silveira, écrivaine elle aussi [317]- Dinah Silveira de Queiroz commence à écrire dans sa jeunesse des pages inspirées par le romantisme. Après son mariage, elle commence à s'intéresser à la psychanalyse, lisant l'œuvre complète de Freud à l'époque encore méconnue au Brésil. Suivant le conseil de son mari, elle écrit le conte intitulé *Pecado*, traduit ensuite en anglais. Le père, son premier lecteur enthousiaste, fait publier le texte dans le *Correio Paulistano* en 1937. Son deuxième conte, *A Sereia Verde*, paraît dans la "Revista do Brasil", dirigée à l'époque par Octavio Tarquinio de Sousa[318]. Les réactions sont très positives et les biographes citent souvent, à titre d'exemple, la lettre que Gilberto Freyre envoie au directeur de la revue, demandant « quem era aquela grã-fina que estava escrevendo tão bem » (Perez, 1970 : 114). Sa collaboration avec la presse s'intensifie : elle garde, pendant plus de dix ans, une chronique quotidienne dans *A Manhã* d'abord, puis dans le *Jornal de Comércio*. Elle anime également des programmes radio.

Le titre qui figure dans le corpus de cette étude, ***Floradas na serra***, est son premier roman, publié en 1939. Le texte, qui raconte le quotidien d'un groupe de malades de la tuberculose[319], avait été conçu originairement comme un conte. En raison de la richesse du matériel narratif – pour l'acquérir, Dinah Silveira de Queiroz séjourne pendant un mois à Campos de Jordão, visitant les cliniques et les sanatoriums - le texte devient un roman publié par la José Olympio. Le succès est immédiat et *Floradas na serra* se transforme rapidement en un authentique best-seller de l'époque : « Aparecido numa época em que estava no apogeu a literatura do Nordeste – 1939 – o livro, delicado e romântico, teve repercussão inesperada. [...] A escritora evoluiria, tomaria novos caminhos mas aquele romance da mocidade ficaria como um marco na sua carreira » (Perez, 1970 : 114-115). L'écrivaine reçoit le prix Antônio de Alcântara Machado de l'Academia Paulista de Letras en 1940 et le roman, en rupture de stock en quelques jours, connaît rapidement un deuxième tirage. Le succès de *Floradas na Serra* est marqué également par son adaptation cinématographique en 1955, avec la célèbre actrice Cacilda Becker, ainsi que par des traductions dans de nombreuses langues.

En 1940, toujours chez José Olympio, paraît le deuxième texte en prose de Dinah Silveira de Queiroz, le recueil de contes *A Sereia Verde*. Mais il faut attendre 1950 pour que l'auteure se consacre à nouveau au roman, en signant *Margarida La Rocque* (José Olympio).

Romancière, journaliste, auteure de textes sur la vie de Jésus, animatrice de programmes radio, auteure pour la jeunesse et pour le théâtre[320], Dinah Silveira de Queiroz se présente comme une intellectuelle reconnue et célébrée par les contemporains. Au succès du public correspond aussi la reconnaissance des institutions : en 1954, elle reçoit le prix Machado de Assis pour l'ensemble de son œuvre et en 1980 elle devient la deuxième femme à entrer à l'Académie Brésilienne de Lettres, après Rachel de Queiroz. En 1962 déjà, le président Jánio Quadros lui avait attribué le poste d'attachée culturelle de l'ambassade brésilienne à Madrid, confirmant le rôle institutionnel de divulgatrice et représentante de la culture de son pays[321].

---

[317] Son père était non seulement un homme politique de premier plan, mais un écrivain lié au mouvement moderniste de São Paulo et auteur de la monumentale *Enciclopédia Brasileira*. Valdomiro Silveira, oncle de Dinah, était l'un des précurseurs du régionalisme et Miroel Silveira, cousin de l'écrivaine, est un important directeur et critique théâtral. Pour le profil bio-bibliographique de Helena Silveira voir l'annexe n.3

[318] Qui est, on le rappelle, le mari de Lucia Miguel Pereira.

[319] Le thème de la tuberculose, central dans son premier roman *Floradas na serra*, est tristement connu par l'écrivaine puisque sa mère, sa grand-mère ainsi que son arrière-grand-mère étaient décédées des suites de la maladie.

[320] Elle écrit deux pièces, *O Oitavo dia* et *Os amores de Celeste*, cette dernière en collaboration avec Lúcia Benedetti.

[321] Veuve en 1962, Dinah Silveira de Queiroz se remarie en deuxième noce avec le diplomate Dário Moreira de Castro Alves qu'elle accompagne pendant ses missions à l'étranger, d'abord à Moscou et ensuite à Rome, d'où elle continue à collaborer avec la presse et la radio. Les chroniques et les articles écrits pendant ses séjours à l'étranger sont publiés dans *Café da manhã* (1969) et aussi dans *Quadrante I* et *Quadrante II* (non datés).

Dans un entretien postérieur à la publication de *Floradas na serra*, Dinah Silveira de Queiroz ne cache pas sa surprise devant le rapide succès de son premier roman et affirme n'avoir rien à redire aux lectures et aux interprétations des critiques : « Ainda que, por vezes, emprestem ao meu livro características desconhecidas para mim, não posso me queixar. Estão fazendo publicidade... E tenho tido surpresas agradáveis »[322].

Au lendemain de la parution de *Floradas na serra*, José Lins do Rego est l'un des critiques qui salue l'apparition d'une nouvelle voix dans la fiction contemporaine : « A verdade é que a nossa literatura de ficção conta com mais uma criadora de força. *Floradas da serra* nos põe em contato com um romancista que tem muita coisa ainda por dizer »[323]. Un succès qui ne s'épuise pas rapidement et qui est confirmé aussi quelques années plus tard par Magalhães, qui décrit Dinah Silveira de Queiroz comme « [...] um dos grandes nomes das letras brasileiras contemporâneas e, em particular, da literatura feminina », définissant son premier roman comme « uma surpresa para a crítica, como para os leitores, que desde então vêm esgotando sucessivas edições desse livro » (Magalhães, 1959 : 73).

Maria José Dupré

Née à Botucatu, une petite ville de l'État de São Paulo, Maria José Dupré grandit dans la fazenda de ses parents. Par rapport à Dinah Silevira de Queiroz, Carolina Nabuco ou Lucia Miguel Pereira, mais aussi d'autres écrivaines du corpus qui appartiennent à des familles intellectuelles connues, l'enfance de Maria José Dupré est aisée, mais plus modeste. Sa formation aussi est différente : à part des études à l'École Normale et un diplôme d'enseignante, elle ne commence pas à écrire dès son plus jeune âge ni à collaborer avec la presse comme le font souvent ses collègues. Le volume autobiographique *Os Caminhos*, (1969)[324] décrit l'enfance et l'adolescence simple d'une jeune fille timide et plutôt solitaire, une « menina caipira do interior que nunca vira cidade grande » (Dupré, 1969 : 103), qui n'aime pas particulièrement étudier ni la vie dans la métropole[325]. Une fois obtenu son diplôme, elle travaille quelque temps comme enseignante, avant d'épouser un ingénieur – Leandro Dupré – et d'abandonner définitivement son métier. Ce n'est qu'après le mariage et selon les conseils de son mari, qui l'invite à raconter l'épisode d'une rencontre avec des *solteironas*, qu'elle commence à écrire. Le résultat est la chronique *Meninas Tristes* qui, sous le pseudonyme Mary Joseph, est envoyée à l'initiative du mari au quotidien *O Estado de São Paulo*, qui la publie rapidement. Suite à cette première épreuve

[322] La date de l'entretien, réalisé par Silveira Peixoto et publié ensuite dans le volume de Silveira Peixoto, José Benedito, *Falam os escritores.* 2º vol. 2ed. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1971, n'est jamais spécifiée. Le texte intégral de la conversation avec Dinah Silveira de Queiroz est disponible en ligne à l'adresse : http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/DinahSilveiradeQueiroz.htm [Consulté le 18 janvier 2012]. La lecture de l'entretien dans son intégralité est particulièrment intéressante, non seulement en raison des mots de Dinah Silveira de Queiroz, qui parle de ses auteurs préférés, de ses premières épreuves littéraires, mais aussi pour les commentaires de l'auteur. Ainsi, rappelant que la conversation avec Dinah avait été interrompue par l'arrivée inattendue de Narcélio de Queiroz, Rachel de Queiroz et Lúcio Cardoso, Silveira Peixoto restitue un photogramme de la vie intellectuelle de la ville de Rio du début de la décennie 1940.

[323] La citation est tirée d'un compte rendu de *Floradas na serra* paru à la page 21 de l'*Anuário Brasileiro de Literatura* de 1940.

[324] Bien que sur la couverture de la première édition Saraiva apparaisse la mention Romance, dès les premières pages, le lecteur s'aperçoit qu'il s'agit d'un texte autobiographique, hypothèse confirmée également par Lilian Lacerda qui inclut *Os Caminhos* parmi les autobiographies d'écrivaines brésiliennes analysées dans son *Álbum de leitura. Memórias de vida, histórias de leitoras* (texte cité en bibliographie).

[325] Ce sont les parents qui décident que Maria ira vivre chez sa grand-mère à São Paulo pour étudier dans une école normale de la ville. Dans les projets des parents, qui reflètent ceux de la petite classe moyenne, l'École représente un futur d'indépendance pour la fille et un travail garanti. Face à la perplexité de la fille, qui n'est pas enthousiaste à l'idée de quitter sa petite ville et la maison familiale, et se demande pourquoi elle irait étudier, la mère lui répond : « estudar na Escola Normal, assim um dia será professora e ficará independente. » (Dupré, 1969 : 103).

paraît *O Romance de Teresa Bernard*, premier roman de l'auteure. Et c'est à nouveau grâce au mari que le manuscrit parvient sur la table de Artur Neves de la Companhia Editora Nacional, qui propose rapidement de le publier, à condition que les Dupré acceptent de se charger des dépenses d'impression. Dans son autobiographie, l'auteure raconte aussi l'épisode du choix du nom : elle insistait pour garder Mary Joseph, alors que l'éditeur soulignait le fait qu'une telle décision aurait dissuadé les lecteurs potentiels. Par pudeur, elle affirme ne pas vouloir inscrire son nom en couverture. Finalement le mari suggère qu'elle signe Sra Leandro Dupré, choix validé par l'éditeur en raison de son originalité. Il s'agit d'un nom de plume que l'auteure va conserver longtemps, jusqu'à la mort de son conjoint, quand elle commence à signer simplement Maria José Dupré.

La première édition du roman, parue en 1941 avec une couverture dessinée par Dorcas, est rapidement épuisée et la Companhia Editora Nacional lance un deuxième tirage à 5 000 exemplaires, cette fois sans l'aide financière de l'écrivaine, dont la participation avait déjà été remboursée par les ventes du premier tirage[326]. Le roman devient 'à la mode' et le nom de Maria José Dupré commence à être connu dans les milieux intellectuels de São Paulo où elle réside. Avec ***O romance de Teresa Bernard*** (1941- Companhia Editora Nacional), le deuxième roman de Maria José Dupré ***Éramos seis*** (1943 - Companhia Editora Nacional) figure dans le corpus de cette étude. La première édition de cet ouvrage présente un long et intéressant avant-propos de Monteiro Lobato. L'auteur célèbre la véridicité et la sincérité de l'ouvrage, avec son langage proche du parlé, aux accents vivants, emphatisant le *coloquialismo* du récit :

> Espécie de *Une Vie* de Maupassant. Mas que encanto de livro! Que riquezas de vitaminas! Não chega a ser um romance. É um borrão, um croquis, um esboço de romance, feito ao galope da inspiração, para depois ser aperfeiçoado, descascado, despeliculado, repolido até ficar nacarino e beribérico – mas a autora, em vez disso, mandou-o ao prelo tal qual lhe saiu. Não teve paciência para estragá-lo nem deixou que nenhum abelhudo o estragasse (Monteiro Lobato, 1949 : X).

Les nombreuses éditions et traductions[327] de *Éramos Seis* donnent raison à Monteiro Lobato, et, en 1944, le prix de l'Académie Brésilienne de Lettres marque une plus ample reconnaissance critique du roman et de l'auteure. À la même époque, Maria José et Leandro Dupré participent activement à la création de la maison d'édition Brasiliense dont ils deviennent des fondateurs associés - ainsi que Monteiro Lobato. Nombreux sont les critiques qui écrivent sur ses romans, dont une sélection apparaît dans un appendice critique qui figure dans la première édition de *Dona Lola* (1949). Au delà de Monteiro Lobato et d'une dizaine de comptes rendus parus en Suède à l'occasion de la traduction du roman en 1947, on remarque les lectures de Menotti Del Picchia, Valdemar Cavalcanti, Jorge de Lima, Sérgio Millet, ainsi que celle de Tarsila do Amaral.

Pendant les années cinquante et soixante, Maria José Dupré continue à publier plusieurs romans et fictions pour la jeunesse. En 1964, son livre pour l'enfance *O Cachorrinho Samba na Rússia*, de la série consacrée au petit chien, gagne le prix Jabuti pour la littérature jeune public. Son plus grand succès reste sans doute *Éramos seis* qui connaît plusieurs adaptations télévisées, par le canal Tupi (1958 et 1977), par le canal Record (1967) et par la SBT (1994), ainsi qu'un grand nombre de rééditions. En 2012, l'éditeur Ática lance la 43e édition du livre dans la collection pour la jeunesse, Vagalume.

---

[326] Ces affirmations, comme les suivantes sur les tirages de *Éramos Seis*, sont contenues dans *Os Caminhos*, l'autobiographie de Maria José Dupré, mais n'ont pas pu être vérifiées par d'autres sources.

[327] Le livre été traduit en espagnol (Argentine) et en français (Belgique) et il a été le premier roman brésilien à connaître une traduction suédoise en 1943. Il a eu également une adaptation cinématographique en Argentine. Relativement aux tirages, dans ses mémoires, l'auteure affirme que pendant la décennie 1940 *Éramos Seis* son volume le plus vendu, est tiré à environ 70 000 exemplaires (Dupré, 1969 : 307)

Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito[328]

Les informations sur la vie et l'œuvre de Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito sont rares, souvent incomplètes et contradictoires[329]. Parmi les écrivaines du corpus, elle est l'une des moins citées et dont les livres sont difficilement repérables. Le *Dicionário Literário Brasileiro* de Menezes est l'une des sources les plus riches à ce sujet. L'auteur rappelle qu'elle est la fille du poète Luís Carlos et de Glicka Suckow da Fonseca, et appartient à une illustre famille de politiciens, intellectuels et hommes de lettres (Menezes, 1978 : 163). Lazinha Luis Carlos commence à écrire dans son jeune âge et son poème *L'heure exquise* - rédigé en français - est publié dans la revue *Ilustração Brasileira*. Dès le début de la décennie 1930, son nom figure parmi ceux des collaboratrices de la revue *O Cruzeiro,* à côté de celui de Rachel de Queiroz, mais elle semble apparaître plus dans les chroniques mondaines qui soulignent ses toilettes élégantes, que comme journaliste. Pendant les années trente, on n'a aucune information relative à une possible production, Menezes mentionne seulement son mariage et la naissance de ses trois enfants comme cause de cet éloignement de l'activité littéraire[330].

Ce n'est qu'en 1943 qu'apparaît chez Pongetti *Um dia voltaremos*, le premier roman de l'auteure. De genre historique, le texte représente le résultat d'un long travail de documentation et de préparation. *Um dia voltaremos* se passe au XVIIIe siècle et raconte l'épopée d'une *bandeira*, une expédition qui, au départ de l'actuel São Paulo, s'aventure dans le *sertão* en quête d'or. L'accueil du public est particulièrement chaleureux et la première édition est en rupture de stock en à peine un mois.

A terra vai ficando ao longe (1946 - O Cruzeiro), est le deuxième roman de l'auteure et le seul inclus dans le corpus de cette étude[331]. Dans la présentation de Làsinha Luís Carlos, Coelho rappelle que, comme le précédent, le roman « teve boa acolhida de crítica e de público » (Coelho, 2002 : 327). Malgré certains auteurs qui indiquent une première publication du roman sous forme de feuilleton dans *O Cruzeiro*, comme c'est le cas pour d'autres romans postérieurs[332], aucune confirmation de ce détail n'a pu être retrouvée dans les pages de la revue. Comme curiosité, on peut citer par contre une adaptation

---

328 Il existe plusieurs graphies du nom de l'écrivaine, elle est citée aussi comme Lasinha ou encore Lazinha. Sur la couverture de *A terra vai ficando ao longe*, elle apparaît simplement comme Làsinha Luís Carlos.

329 Il n'y a pas d'accord par exemple sur le lieu de naissance de l'auteure et si Coutinho (2001-b) mentionne Barbacena dans l'État de Minas Gerais, Coelho (2002 : 327) affirme au contraire qu'elle naît à Rio de Janeiro, sans citer l'année de sa naissance.

330 Dans un article paru dans le *Diário da noite* du 28 octobre 1943 (p.3), à l'occasion de la publication de *Um dia voltaremos,* un long entretien avec l'auteure est présenté, où elle parle du processus d'écriture. Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito déclare avoir commencé à écrire des romans seulement après que ses trois enfants avaient un peu grandi, lui laissant finalement le temps pour se consacrer à l'écriture. Un temps toujours difficile à trouver, car elle déclare n'avoir pu travailler que la nuit, malgré la fatigue et les multiples occupations quotidiennes. Elle tient à préciser que son plus grand bonheur est de voir le livre finalement imprimé et autonome, « seul comme un enfant le premier jour d'école », mais de ne jamais avoir sacrifié ses « deveres de mãe » pour écrire. Il est intéressant aussi de noter comme le journaliste insiste sur l'importance de l'exemple paternel, le poète parnassien Luís Carlos, dont on fait mention chaque fois que le nom de l'écrivaine apparaît.

331 Bien que publié en 1943, *Um dia voltaremos* n'est pas considéré dans le corpus actif de notre étude en raison de la matière historique qui ne se prête pas à une analyse de la figuration du féminin pendant les années trente. De plus, il existe aujourd'hui peu d'exemplaires du roman encore en circulation et nous n'avons pu le consulter à la Bibliothèque Nationale, qu'après une longue chasse au livre. Bien que *A terra vai ficando ao longe* paraisse en 1946 et que la période considérée dans ce travail soit de 1930 à 1945, nous avons choisi d'inclure Làsinha Luis Carlos de Caldas Brito et ce roman en raison de l'intérêt qu'ils revêtent dans l'analyse de la production fictionnelle féminine de l'époque. La question sera reprise et traitée de façon approfondie dans les chapitres suivant, mais il semblait nécessaire de l'anticiper à ce stade du travail pour justifier l'inclusion de l'écrivaine et de l'ouvrage dans le corpus.

332 *Naufrágio no Porto* (1948) et supposément *A lua na poça da calçada* de 1949.

en bande dessinée par les Edições Maravilhosas parue en septembre 1957[333]. La fin des années quarante marque le début d'une période particulièrement prolifique pour l'auteure qui publie huit romans en l'espace de quelques années, tous aux éditions de O Cruzeiro de Rio de Janeiro[334].

Si les sources récentes sont avares d'informations à l'égard de Làsinha Luís Carlos, la presse contemporaine permet de restituer une image plus précise de la fortune critique et de la réception de l'auteure. Non seulement elle intègre l'Académie Carioca de Lettres, signe une biographie de son père, des chroniques de voyage, une étude historique sur les *bandeiras*, mais elle est souvent citée comme auteure de best-seller. Dans un article paru dans *A Noite* en 1949 sont célébrées les capacités d'analyse psychologique et sociologique de l'écrivaine ainsi que le succès de public, qui dévore (sic) les pages des romans de Làsinha Luís Carlos (C.K., 1949 : 13). Alors que les sources biobibliographiques ne citent aucun prix littéraire ou reconnaissance institutionnelle reçue par l'auteure, pendant les années 1940, elle est souvent citée comme l'une des écrivaines les plus importantes du moment, comme l'atteste le discours de l'académicien – de l'Académie Brésilienne de Lettres – Osvado Orico en 1951. A côté des femmes de la génération plus récente, il rappelle celles qui méritent d'occuper une place dans la vénérable institution, citant Làsinha Luis Carlos à côté des bien plus célèbres Rachel de Queiroz, Carolina Nabuco, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz et Cecília Meireles (Venâncio Filho, A. 2006).

Ainsi, les contemporaines parlent d'une écrivaine à la « carreira das mais surpreendentes quer pela rapidez quer pela qualidade do êxito », auteure de romans qui lui confèrent « um dos lugares mais destacados na literatura feminina, na literatura geral de hoje em dia. E tal categoria, na estréia conquistada, ninguém se lembra de lhe a negar » (Luso, 1948 : 36)

Lúcia Benedetti

Originaire du côté paternel d'une famille italienne émigrée au Brésil, ses premières épreuves littéraires datent de l'époque du collège. Elle écrit notamment *Piratas em alto mar*, feuilleton paru dans la revue de l'école, *O Ensaio*. Lúcia Bendetti raconte que les lectures qui influencèrent le plus ces écrits d'adolescente ont été *Cuore* de De Amicis et les romans de Dumas et de Jules Verne. Mais c'est après avoir lu *Madame Bovary*, à l'âge de 14 ans, qu'elle commence à rêver de devenir romancière. En raison de sa santé fragile, elle doit abandonner ses études à la faculté de droit et commence à fréquenter une École Normale, devenant ensuite enseignante au collège. Son premier roman, *Uma luz na janela*, reste inédit, car le jugeant trop immature, l'écrivaine détruisit le manuscrit original.

Plusieurs auteurs, à commencer par Sadlier (1992 : 84), mentionnent les débuts littéraires peu habituels de Lúcia Benedetti. A l'âge de 19 ans, elle participe à un concours lancé par le journal *A Noite* pour la meilleure lettre d'amour dédiée à l'acteur Ramón Navarro. Lúcia Benedetti arrive en deuxième place, mais elle commence à collaborer de façon régulière avec le journal. A cette occasion, elle fait la connaissance de Raimundo Magalhães, qui était à l'époque le rédacteur en chef du quotidien et qu'elle épouse en 1936. Lúcia Benedetti publie une série de chroniques intitulées *Diário de uma professorinha* sur ses expériences d'enseignement dans le journal *A Noite*, et collabore aussi avec de nombreux journaux

[333] Les affirmations sont contenues dans la monographie de Melissa Cristina Forato *José Alencar em quadrinhos : três versões de O Guarani* dont le pdf est disponible en ligne sur le site de la Biblioteca Digital de l'Unicamp [consulté le 08/05/2016]

[334] Éditeur qui pendant la même période publie également Nelson Rodrigues, – aussi bien les pièces de théâtre de *Vestido de Noiva* et *A Mulher sem pecado*, que le feuilleton signé sous le nom de Suzana Flag.

et revues de Rio de Janeiro – notamment O *Cruzeiro*, *Carioca* et *Vamos Ler*[335]. Elle publie également ses premières traductions. Entre 1940 et 1942, alors qu'elle réside aux États-Unis avec son mari - une expérience racontée plus tard dans *Chão Estrangeiro* (1956 - José Olympio) -, elle écrit ***Entrada de serviço*** (1942 – José Olympio) qui figure dans le corpus de cette étude. À son retour au Brésil, Lúcia Benedetti est surprise par l'accueil très favorable du public et des critiques qui célèbrent le livre et saluent la naissance d'une romancière[336]. Ce premier roman, ainsi que le recueil de contes *Vesperal com chuva* (1950), sont également publiés en Allemagne chez Minerva Verlag. Les décennies 1940 et 1950 représentent un moment d'intense activité littéraire pour Lúcia Benedetti, qui signe des fictions – parues chez José Olympio et O Cruzeiro –, des recueils de contes et un volume biographique, au-delà de la collaboration avec la presse. Avec de nombreuses personnalités de la scène littéraire brésilienne - comme Sergio Buarque de Hollanda, Alceu Amoroso Lima, José Lins do Rego, Murilo Mendes, Valdemar Cavalcanti, Vinicius de Moraes et Lucia Miguel Pereira -, en 1945, elle signe la pétition « Contra as restrições à liberdade de pensamento », lancée par l'Association Brésilienne des Écrivains dans le but de protester contre le délit d'opinion et les attaques du régime aux intellectuels.

Parallèlement, elle publie des textes et du théâtre pour l'enfance, comme la pièce *O casaco encantado* (1948) qui reçoit, parmi d'autres reconnaissances[337], le prix Arthur de Azevedo de l'Académie Brésilienne de Lettres. Pour le théâtre, elle écrit aussi l'acte unique *O Banquete*, inspiré par une chronique de Dinah Silveira de Queiroz, avec laquelle Lucia Bendetti cosigne la farce *Amores de Celeste.* Parmi ses ouvrages, figurent également le texte d'hagiographie chrétienne *Os santos na economia cristã* (1978) et un livre de préceptes religieux pour enfants, *O espelho que vê por dentro* (1965). En l'absence d'autres sources sur sa posture idéologique, la datation tardive de ces deux titres ne permet pas de les considérer comme un signal évident de la participation de Lúcia Benedetti au courant des intellectuels catholiques de la décennie 1930 et 1940.

Décrivant l'éclectisme de sa collègue qui, selon elle, aurait eu le mérite d'inventer le théâtre pour la jeunesse au Brésil, Rachel de Queiroz affirme que « […] ela é capaz de tudo : conto, romance, teatro – o que quer » (Rachel de Queiroz *apud* Melo, 1954 : 93). Malgré les éloges de la critique, sa participation à la vie intellectuelle de la Rio de Janeiro des années quarante et cinquante et son importante activité journalistique, Lúcia Benedetti semble être rapidement oubliée. Dans l'historiographie, on retrouve difficilement trace de son nom et les références critiques plus récentes sont pratiquement absentes. A l'exception de quelques uns de ses titres pour la jeunesse qui ont été réédités plus récemment, ses romans, à commencer par *Entrada de Serviço,* sont aujourd'hui hors catalogues et pratiquement introuvables.

Ignez Mariz

Ignez Mariz est l'une des écrivaines du corpus sur laquelle les sources bio-bibliographiques sont les plus limitées. Dans son *Enciclopédia de literatura brasileira*, Coutinho lui consacre à peine trois lignes, affirmant qu'il s'agit d'une auteure de contes et une romancière, rappelant la publication de *A Barragem* chez José Olympio (p.1021). L'écrivaine ne figure ni dans le *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras* de Coelho, ni dans le *Dicionário de mulheres* de Flores, ni dans le *Dicionário Literário Brasileiro* de Menezes,

[335] Dans l'*Enciclopédia de literatura brasileira* Coutinho rappelle que Lúcia Benedetti utilise aussi le pseudonyme Lois Bennet (Coutinho, 2001-b).
[336] Écrivent sur *Entrada de Serviço* notamment Álvaro Lins, Tristão de Athayde, Tasso de Silveira, Raul Lima, Oscar Mendes, Aires de Mata Machado.
[337] Dont, notamment, le prix de l'Association brésilienne des critiques théâtraux.

mais elle est en revanche citée longuement dans le *Dicionário Literário da Paraíba* de Muzart. Les données biographiques sur Ignez Mariz sont vagues et présentent souvent des discordances. Certaines sources situent par exemple sa naissance en 1909, d'autres en 1905. Sur Ignez Mariz, on sait seulement avec certitude qu'elle naît dans la ville de Sousa, dans le *sertão* de l'État de Paraíba et qu'elle s'établit ensuite à Rio de Janeiro. Le *memorial* de l'Institut Historique et Géographique de la Paraíba, dont Ignez Mariz occupa le fauteuil n.34, rappelle que l'écrivaine était la fille d'un médecin et homme politique et qu'elle avait fréquenté un cours de pédagogie dans un collège de Parahyba, la capitale de l'époque. Pendant sa jeunesse, l'une de ses premières activités publiques est une campagne en faveur de la création de bibliothèques municipales[338]. Dans l'introduction à la réédition de *A Barragem*, pour cerner la figure de l'auteure, Evandro Nóbrega rappelle les circonstances de la mort d'Ignez Mariz en 1952. Voulant réaliser un reportage sur les dysfonctionnements des hôpitaux publics brésiliens, l'auteure s'était fait passer pour une indigente qui devait subir une opération des amygdales, alors qu'elle était en parfaite santé. Hospitalisée, elle meurt au cours de l'opération suite à l'absence d'une bouteille d'oxygène de rechange. Par cette anecdote, Nóbrega illustre la volonté de l'auteure de dénoncer les conditions de vie des plus pauvres et son engagement.

Sur la production littéraire de Ignez Mariz, il est possible de citer son premier roman ***A Barragem*** (1937 – José Olympio) qui figure dans le corpus actif de cette étude et qui reçut plusieurs critiques positives au moment de sa parution. À l'initiative du Conseil de Culture de l'État de Paraíba, le roman connaît une deuxième édition en 1994. Relativement à la fortune éditoriale de l'auteure, il faut rappeler que si le roman longtemps oublié et devenu introuvable, est aujourd'hui disponible, c'est grâce à une réédition facsimilaire et à l'action de chercheurs des universités de Paraíba[339] qui travaillent au *resgate* de la littérature de l'État – féminine, mais pas seulement – que *A Barragem* a pu être relu et commenté. Parmi les ouvrages de Ignez Mariz, on rappelle également le petit volume d'éducation sexuelle *O problema sexual nas crianças* (1940) - analysé au cours du sous-chapitre 4.2 -, publié à Rio de Janeiro par le *Círculo Brasileiro de Educação sexual* qui lui attribue le prix José de Albuquerque.

Parallèlement à la littérature, Ignez Mariz collabore avec la presse, publiant des articles dans *O Cruzeiro* et notamment dans la revue *Eu Sei Tudo*, fondée en 1917 et distribuée jusqu'à la fin des années 1950. Elle y signe à partir de 1947 la série de reportages *Revelando o Brasil para os brasileiros*, série dans laquelle elle présente « Fatos da História e da Geografia de tantos municípios brasileiros » (Mariz, 1948 : 47).

Carolina Nabuco

Fille du sénateur de l'Empire et homme de lettres Joaquim Nabuco, Carolina reçoit une éducation cosmopolite, et apprend à lire et à écrire en français et en anglais, alors que le portugais reste une langue utilisée uniquement pour la communication orale. C'est la lecture de Eça de Queiroz et la nécessité de « por os pensamentos sobre o papel » – comme l'écrivaine elle-même le rappelle dans son autobiographie (Nabuco, 1973 : 52) – qui l'initie à la rédaction dans sa langue maternelle. Contrairement à la plupart des autres écrivaines du corpus qui commencent à écrire et publier dès leur plus jeune âge, les débuts littéraires de Carolina Nabuco sont tardifs. Née en 1890, c'est seulement en 1929 qu'elle

[338] Les informations sont consultables en ligne sur le site du Instituto Histórico e Geográfico Paraibano www.ihgp.net/memorial7.htm [consulté le 23/05/2016]

[339] Parmi les travaux scientifiques qui représentent la plus récente fortune critique sur Ignez Mariz, il est possible de citer la thèse de doctorat de Ana Maria Coutinho de Sales. *Tecendo fios de liberdade*: escritoras e professoras da Paraíba do começo do século XX, Recife: UFPE, 2005.

publie *A vida de Joaquim Nabuco*, qui reçoit le prix de l'Académie Brésilienne de Lettres. A propos de son premier roman, ***A Sucessora*** (1934 – José Olympio) le seul qui figure dans notre corpus, Nabuco affirme que, après sa publication, « o livro teve alguma procura, graças a meia dúzia de artigos elogiosos, mas só alcançou boa venda alguns anos mais tarde e por um motivo incidental » (Nabuco, 1973 : 111). Ce qui fait le succès de *A Sucessora* est dû à sa ressemblance avec le bestseller de la décennie, *Rebecca* de Daphné du Maurier, paru en 1938. Dans son autobiographie, Nabuco déclare que l'œuvre de l'écrivaine anglaise est un plagiat, puisqu'elle-même avait traduit son roman en anglais et l'avait envoyé à des agents américains dans l'espoir de le voir publié aux États-Unis et en Angleterre. Mais, contrairement à ce que Coelho affirme dans son *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras*, Nabuco n'attaque pas du Maurier en justice pour plagiat, se contentant de voir que l'opinion publique reconnaît le fait : « Tive a princípio um grande desgosto, mas veio a convicção que houve realmente plágio. O fato alcançou tal repercussão no Brasil que me consolei perfeitamente » (Nabuco, 1973: 112)[340]. A la faveur de la thèse du plagiat, Álvaro Lins publie un article dans lequel il compare longuement *A Successora* et *Rebecca*, prouvant que les similitudes ne pouvaient pas être dictées par une coïncidence. Le public lit avidement le roman qui connaît ainsi quatre éditions entre 1934 et 1947[341]. Un succès amplifié aussi par l'adaptation cinématographique de *Rebecca* réalisée par Hitchcock en 1940.

Comme Carolina Nabuco le souligne elle-même dans son autobiographie, alors que le volume sur la vie de son père avait été apprécié notamment par l'élite intellectuelle du pays, les fictions – *A sucessora* et *Chamas e Cinzas* (1947) – rencontrent la faveur des lectrices de tous âges[342]. Au delà des lectrices enthousiastes, nombreux sont les auteurs qui commentent le roman, dont Afonso Arinos qui, malgré les éloges, souligne l'imperméabilité du texte à la réalité sociopolitique du pays (Arinos *apud* Nabuco, 1973 : 102). Ces considérations, confirmées par l'auteure elle-même qui se décrit comme une spectatrice distraite face aux événements de la décennie 1930, montrent la position particulière de Carolina Nabuco. Alors que, selon les canons de l'époque, elle est une femme mûre quand elle commence à écrire – elle a 39 ans au moment de la parution de *A vida de Joaquim Nabuco* (1929) et 44 au moment de la publication de son premier roman - elle reste en dehors des disputes idéologiques qui caractérisent les milieux intellectuels de l'époque. Bénéficiant de l'aura de prestige qui entoure la figure de son célèbre père, elle se tient soigneusement à l'écart des débats qui divisent le champ culturel des années trente et s'inspire de la doctrine catholique, mais sans jamais être une écrivaine militante. En 1974, Carolina Nabuco signe le volume autobiographique *Oito Décadas*, où elle rappelle ces détails et raconte divers épisodes de sa vie, de l'enfance à la « Vieillesse », titre du dernier chapitre.

Emi Bulhões Carvalho da Fonseca

---

[340] Au delà du succès au Brésil, la traduction espagnole du roman reçoit un accueil favorable des lecteurs, avec trois éditions en cette langue. Le roman est également publié au Portugal.

[341] La consultation exceptionnelle de certains documents du fonds José Olympio qui se trouve dans la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, et qui n'avait pas encore été catalogué ni mis à la disposition du public en mars 2013, dernière période de nos recherches documentaires au Brésil, a permis de mieux détailler la vie éditoriale du roman de Nabuco. Il n'a pas été possible de trouver des informations sur les chiffres relatifs à la première édition de *A Sucessora*. Cependant, les documents comptables de la maison d'édition indiquent les tirages des trois éditions successives : IIe édition, décembre 1941, 2 200 exemplaires ; IIIe édition, mai 1941, 2 200 exemplaires, IVe édition, juin 1947, 2 000 exemplaires. Les paiements effectués à l'auteure et une lettre datée du 30 août 1952 montrent que la quatrième édition est en rupture de stock en l'espace de cinq ans.

[342] L'idée selon laquelle *A Sucessora* est un texte pour femmes contribua également à l'adaptation télévisée de la Rede Globo transmise d'octobre 1978 à mars 1979.

Les informations sur la biographie de l'écrivaine *carioca* sont pratiquement inexistantes, il est même difficile d'indiquer une date de naissance avec certitude. Dans un article paru dans *O Cruzeiro* en 1950, Gilberto Trompowsky informe que Emi Bulhões Carvalho da Fonseca appartient à une famille « abastada » - elle est la fille d'un illustre avocat -, mais qu'étant devenue orpheline en bas âge, a été recueillie par un oncle. Le journaliste mentionne aussi l'éducation cosmopolite de Emi Bulhões, qui perfectionne ses études lors de voyages en Europe. Encore jeune, elle épouse Celso da Fonseca, fils du poète Luís Carlos et frère de Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito, déjà citée. Selon l'article, Emi Bulhões n'aurait songé à publier qu'après avoir élevé ses enfants. Le premier ouvrage qu'elle signe, le recueil de contes *No silêncio da casa grande* (1941 – Pongetti), connaît un bon succès auprès du public et reçoit la même année le prix Afonso Arinos de l'Académie Brésilienne de Lettres. Le texte qui figure dans le corpus de notre étude, ***Mona Lisa*** (1941 - Agir) est son premier roman. Pendant les décennies 1940 et 1950, elle publie de nombreuses fictions, parmi lesquelles *O Oitavo pecado* (1948), *Jóia* (1948), *Pedras altas* (1949), *Anoiteceu na charneca* (1951) et *Siá Menina*. Ces titres deviennent très populaires, grâce à leur parution en feuilleton dans *O Cruzeiro*, revue dans laquelle Emi Bulhões signe également des articles. L'auteure publie ensuite un volume biographique et un recueil de contes pour la jeunesse. Ses contes paraissent dans plusieurs anthologies comme *O Conto Feminino* organisée par Magalhães ou *Brazilian Women's fiction in the 20th Century* de l'Indiana University Press.

Aujourd'hui ignorée par l'historiographie et la critique - ses titres sont tous hors catalogue -, elle est pourtant une écrivaine connue et appréciée par les lecteurs et les critiques contemporains, comme le rappelle Coelho dans le *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* : « romancista, contista, cronista carioca Emi Bulhões de Carvalho foi uma das escritoras de maior sucesso de crítica e público, entre nós, nas décadas de 1940 e 1950. [...] Sua obra faz parte daquelas injustamente esquecidas » (Coelho, 2002(a) : 193).

Jenny Pimentel de Borba

Jenny Pimentel de Borba naît en 1906 dans la petite ville de Serra Negra, dans l'État de São Paulo, dans une importante famille *paulista* désormais en déclin. Après un mariage qui ne reçoit pas l'approbation des parents, en 1930 elle part à Rio de Janeiro avec son mari. Comme le suppose Callado, n'ayant vraisemblablement pas de liens familiaux ou amicaux dans la capitale, le couple " veio fazer a cidade grande" (Callado, 1994 : 349). Une chose qui semble lui réussir plutôt bien puisque, quatre ans à peine après son arrivée, elle fonde *Walkyrias*[343], publication à laquelle collaborent assidument Bertha Lutz et Adalzira Bittencourt. De 1934 à 1957, Jenny Pimentel de Borba dirige et conserve la propriété de la revue, qui ne change pas de direction mais de vocation : l'engagement féministe militant exprimé dans ses premiers numéros commence à s'estomper vers la fin des années trente, laissant la place à des articles de mode et des reportages sur les événements mondains de la capitale. Outre son activité dans la rédaction de *Walkyrias*, l'écrivaine collabore également avec *Fon-fon* et ses contes paraissent dans les suppléments littéraires de quotidiens importants comme *Diário de Notícias* et *Correio da Manhã*. Elle publie son premier ouvrage littéraire en 1935, le recueil de contes *Mendiga de amor*, paru chez la Livraria Jacinto. ***40° à sombra*** (1940 – Pongetti), qui figure dans le corpus de ce travail, représente le début de Jenny Pimentel de Borba dans le genre romanesque. Le volume rencontre un bon succès auprès du public et parvient rapidement à la quatrième édition. Au cours des années quarante, l'auteure signe

[343] L'analyse de la revue et de son importance dans le cadre du mouvement féministe de la moitié des années trente figure dans le sous-chapitre *Amazonas* et *Feministas* du quatrième chapitre de ce travail.

pratiquement un roman par an : *Mormaço* (1941), *Brasa* (1942) et encore *Paixão de homens* (1943)[344]. Femme de lettres reconnue par la critique et aimée des lecteurs, elle intègre le Pen Club brésilien et reçoit également des hommages de l'Académie Brésilienne de Lettres. L'auteure ne se limite pas à l'écriture, mais devient aussi une chanteuse et une peintre appréciée[345], comme l'attestent les articles sur la vie artistique de Rio de Janeiro dans lesquels elle est fréquemment mentionnée. Malgré son importante activité journalistique, sa militance dans le mouvement féministe, son rôle de promotrice de la littérature et de la production artistique féminines, malgré le succès de sa prose, Jenny Pimentel de Borba est absente de l'historiographie littéraire et ses ouvrages sont pratiquement introuvables. A partir de la moitié des années 1990, les études sur les mouvements suffragistes et féministes ont permis un *resgate* partiel de sa figure, notamment en tant que fondatrice et rédactrice de *Walkyrias*[346]. Si elle est donc mentionnée dans les histoires des mouvements féminins, qui soulignent l'importance de son activité journalistique, ses romans et ses contes restent encore aujourd'hui introuvables, et en tant que romancière et écrivaine, Jenny Pimentel de Borba reste encore méconnue.

Ondina Ferreira

Mise à part la date de naissance, 1908, et le lieu, la ville de Araraquara dans l'État de São Paulo, les informations sur la vie de Ondina Ferreira sont pratiquement nulles. Coutinho mentionne seulement le fait qu'elle travailla comme fonctionnaire publique et fut membre de l'Union brésilienne d'écrivains et du Pen Centre de São Paulo. (Coutinho 2001(b) : 686). Son parcours littéraire est mieux défini, et on sait qu'elle commence à collaborer avec la presse vers la moitié des années trente, époque où ses articles paraissent dans les suppléments littéraires des quotidiens *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Folha de São Paul* et dans les revues *O Cruzeiro* et *Fon Fon*, où elle publie aussi des contes. Auteure de chroniques et traductrice, elle commence, à partir de 1940, une longue carrière de romancière qui se poursuit jusqu'aux années quatre-vingts. Son premier roman, ***Outros dias virão*** (1943 - Civilização Brasileira), qui figure dans le corpus actif de cette étude, devient une *radionovela* populaire présentée à la Radio Nacional à partir de 1947. Ses ouvrages sont reçus favorablement par le public et la critique, et elle gagne de nombreux prix et reconnaissances, à commencer par le prix Alcântara Machado de l'Académie Paulista de Lettres pour le roman *Inquietação* (1945 – Companhia Editora Nacional). Parmi ses romans, on peut citer également *…E ele te dominará* (1944) et *Vento da esperança* (1947) qui sont considérés comme des bestsellers de l'époque. Selon Coelho, elle s'insère dans le groupe de ces romanciers qui actualisent le roman traditionnel, de matrice romantique et réaliste, et dont l'intention est « revelar a complexa teia social e os desacertos entre ela e os indivíduos ». (Coelho, 2002(a) : 530).

Malgré ce que Magalhães définit comme une vocation de romancière (Magalhães, 1959 : 317), une bibliographie importante et sa participation à la vie littéraire, les textes de Ondina Ferreira ne sont pas réédités et son nom n'est cité que très rarement par l'historiographie littéraire. A l'exception de quelques articles ou citations sporadiques, comme celui d'Edna Nascimento cité en bibliographie, Ondina Ferreira et ses romans attendent encore leur *resgate*.

---

[344] Ces trois romans ne figurent pas dans le corpus actif de ce travail non par choix, mais en raison de l'impossibilité de trouver des copies - lisibles - sur lesquelles travailler.

[345] Dans le Anuário Brasileiro de Literatura Pongetti, de 1941 paraît un article illustré consacré à l'œuvre picturale de Jenny Pimentel de Borba. Voir annexe n. 5.2, image 5.2-4

[346] On cite à ce propos l'article de Anna Arruda Callado, présent en bibliographie, où l'auteure analyse l'exceptionnalité et les contradictions du parcours de Jenny Borba, soulignant aussi sa disparition de l'histoire littéraire.

Tetrá de Teffé

Relativement à la biographie de Tetrá de Teffé, il est possible d'affirmer avec certitude qu'elle naît à São Paulo, s'installe ensuite à Rio de Janeiro et épouse le fils du baron de Téffé, dont elle signe la biographie *Barão de Teffé, militar e cientista*.

Pour augmenter le mystère autour de la figure de l'écrivaine, la fiche du catalogue de la bibliothèque de l'Institut historique et géographique brésilien attribue le volume de chroniques *Palco Giratório* de 1937 à Nair de Teffé, peintre, caricaturiste et musicienne célèbre et aussi Première Dame du Brésil[347] qui aurait donc utilisé Tetrá de Teffé comme nom de plume. Une hypothèse qui semble toutefois largement improbable : non seulement aucun autre auteur ne mentionne la chose, mais la régularité des textes publiés dans la presse et signé par Teffé ainsi que les comptes-rendus contemporains, qui présentent l'écrivaine, excluent l'utilisation du pseudonyme.

Les textes recueillis dans le volume *Palco Giratório* paraissent dans la presse carioca pendant la décennie 1930. Tetrá de Teffé collabore régulièrement avec *D. Casmurro* et le *Correio da Manhã*, dans le supplément dominical duquel elle signe articles et chroniques à partir de janvier 1932. Dans l'un des premiers articles, intitulé *"Cock-tail" de rainhas* (sic)[348], elle déclare que « apesar de republicana *enragée* », en français dans le texte, elle a toutefois un faible pour les reines. Les titres des différents textes publiés successivement révèlent la pluralité des intérêts de l'écrivaine qui écrit sur tout, des soirées mondaines à la musique de Chopin ou aux glaciers argentins. A partir de septembre 1935, elle signe également une rubrique actualités dans le *Correio Feminino*, supplément du *Correio da Manhã*.

En 1941, paraît son premier roman, ***Batí à porta da vida*** (1941- Pongetti), titre qui figure dans le corpus actif de notre étude. Elle est lauréate de la première édition du prix Machado de Assis, décerné aux écrivains par L'Académie Brésilienne de Lettres pour l'ensemble de leur œuvre. Le livre est rapidement réimprimé. Comme le premier, le deuxième roman *Destinos no meu destino*[349] de 1945 est également apprécié par les lecteurs. Les critiques sont également nombreux à célébrer la production fictionnelle de Tetrá de Teffé, et beaucoup de comptes rendus sont publiés dans les suppléments littéraires[350].

Dans le *Dicionário Critico de Escritoras Brasileiras,* Coelho présente Tetrá de Teffé comme une romancière à succès. Elle est mentionnée également dans les dictionnaires de Menezes, de Melo et dans l'encyclopédie de Coutinho, même très brièvement. Mais aujourd'hui ses romans sont hors catalogue et difficiles à retrouver et l'auteure est complètement ignorée par l'historiographie et la critique.

Qui manque ?

Les noms et les ouvrages cités ici constituent une bibliographie représentative des romans de *autoria feminina* publiés au Brésil entre 1930 et 1945. Un corpus raisonné et pourtant réduit, qui suit des critères de sélection répondant aux finalités de l'étude. Il s'agit d'un corpus, et il convient de le répéter, qui n'a pas la prétention d'être extensif et exhaustif. Ni, d'autant plus, encyclopédique.

Lisant les douze noms présentés ici, le lecteur averti pourrait remarquer qu'il y a, à première vue, une omission importante. L'absente la plus illustre de la liste est certainement Patrícia Galvão -

[347] En 1913 Nair de Teffé épouse le président Hermes da Fonseca.
[348] Le texte est publié le 24 janvier
[349] Le roman ne figure pas dans le corpus actif de cette étude car nous n'avons pas pu trouver de copie sur laquelle travailler.
[350] En 1941, signent des critiques de *Batí à porta da vida* Alcides Maya, Eloy Pontes, Chrysantème, Roberto Lyra, Antonio Leão Velloso Oswaldo Sousa e Silva et Edmundo Bittencourt, entre autres.

Pagu. Figure culte des lettres féminines, écrivaine engagée et personnalité littéraire de premier plan, la décision de l'exclure du corpus a été motivée par la lecture de *Parque Industrial* ainsi que par l'analyse de sa plus récente fortune critique. Malgré l'intérêt indéniable du roman, et une date de publication – 1933 – qui le fait rentrer parfaitement dans les limites chronologiques de sélection, le texte semble exprimer plus les instances *modernistas* que celles de la prose des années trente. Il s'agit d'une opinion largement partagée par la critique qui reconnaît dans les choix narratifs et formels de Pagu une adhésion aux conquêtes avant-gardistes. En outre, le parcours intellectuel et politique de l'écrivaine se rapproche beaucoup plus de celui des intellectuels et des artistes de la *Semana* que des auteures de la décennie 1930. Ainsi, sa spécificité rend problématique une inclusion dans le groupe des romancières du corpus. De plus, au cours des dernières années, la figure de Pagu a fait l'objet d'un nombre important d'articles scientifiques et de monographies académiques, une bibliographie critique qui a permis non seulement de la sauver de l'oubli, mais de la transformer en une figure presque mythique des lettres et de la participation politique féminine au Brésil. Ainsi, outre qu'elle serait problématique sur le plan strictement littéraire, l'inclusion de Pagu dans le corpus a semblé inutile, et n'ajouterait rien aux études qui lui sont déjà consacrées.

Si Pagu est la seule absente illustre de la liste des auteures étudiées ici, il y a d'autres noms qui ont été volontairement exclus, malgré une production littéraire qui respectait certains critères du corpus. Il s'agit notamment de Maria Eugenia Celso et de Helena Silveira[351].

Maria Eugenia Celso participe intensément à la vie littéraire de la décennie 1930 : elle publie des poèmes et signe des articles dans le *Boletim de Ariel*, elle participe avec Jenny Pimentel de Borba à la fondation de *Walkyrias*, signant des articles sur les conquêtes politiques des femmes brésiliennes[352]. D'une dizaine d'années plus âgée en moyenne que les écrivaines du corpus[353], elle publie des recueils de poèmes et deux de contes pendant les années vingt. Militante pour les droits des femmes et intellectuelle de premier plan de son époque, ce qui a motivé la non inclusion dans le corpus est le fait qu'elle rentre difficilement dans la catégorie de romancière. *O diário de Ana Lúcia*, son unique roman, paru aux éditions José Olympio en 1941, est un texte qui ne s'insère dans les courants de la prose de la décennie 1930. Sous la forme d'un journal intime où le je de la protagoniste domine complètement l'espace narratif, le texte est un long monologue intérieur qui traduit la psychologie tourmentée de la jeune femme qui se confesse sur la page[354]. *O diário de Ana Lúcia* est ainsi à peine classable comme roman, autonome par rapport à la rénovation de la prose contemporaine. Une lecture et une analyse du texte dans le cadre d'un discours sur le *Romance de 30* ne pourrait être faite qu'en méconnaissant sa spécificité, motivée exclusivement par l'intérêt représenté par son auteure. C'est donc pour une raison purement littéraire que l'ouvrage de Maria Eugenia Celso ne figure pas parmi les sélectionnés. A contrecœur, car il s'agit d'une intellectuelle et activiste fondamentale pour son époque, dont le parcours et la pensée attendent encore d'être pleinement reconnus.

Comme Maria Eugenia Celso, c'est en raison du genre de son ouvrage que Helena Silveira ne figure pas non plus parmi les écrivaines considérées par cette étude. Sœur de la plus célèbre Dinah Silveira de Queiroz, écrivaine, journaliste et auteure de théâtre connue et appréciée, entre 1930 et 1945, elle ne publie qu'un volume de contes. Elle ne se consacre au roman que pendant la décennie 1960. Malgré l'intérêt de la production littéraire de Helena Silveira, les contes *A Humilde espera*, parus en 1944

[351] Pour les détails bio-bibliographiques des deux écrivaines, voir annexe n. 3.
[352] Voir le sous-chapitre 4.1.
[353] A l'exception de Carolina Nabuco, elle aussi née en 1890.
[354] Une lecture confirmée par les critiques des contemporains. On peut citer à ce propos l'article de 1942 de Manuel Anselmo qui affirme que *O diário de Ana Lúcia* est le « [...] desenvolvimento de um caso psicológico interessante [...] o voluminho não sai disso, é certo, de uma muito literária confissão amorosa » (Anselmo, 1942).

aux éditions Globo de Porto Alegre, ne rentrent pas dans la catégorie roman qui régit la sélection des ouvrages analysés.

Le choix de parler, même aussi brièvement, des écrivaines dont les romans ne rentrent pas parmi les ouvrages analysés au cours des prochains chapitres a pour but de mieux expliquer le processus de sélection. En outre, ces noms, comme tant d'autres qui ne figurent pas non plus dans cette étude, donnent une idée de la richesse et de la diversité de la production féminine entre 1930 et 1945.

En formulant l'hypothèse initiale du projet de thèse, on avait espéré retrouver un nombre suffisant d'écrivaines et de romans pouvant contredire l'absence des femmes du *Romance de 30*. La recherche dans les bibliothèques et les archives brésiliennes a fait émerger au contraire une production trop vaste, complexe et diversifiée pour rentrer dans les limites objectives d'une étude doctorale, rendant donc nécessaire un processus rigoureux de sélection.

Sixième Chapitre : Critique, réception et édition

6.1 La critique et la réception des contemporains

Dans le processus de sélection du corpus, dont le résultat est la liste d'auteures et de romans présentés dans le sous-chapitre précédent, le critère qui a produit le plus d'exclusions est sans doute celui de la réception. Le choix de n'inclure que les romans ayant été publiés par un éditeur ayant une distribution nationale, considérés par la critique et lus par les lecteurs, est une exigence fondamentale pour analyser la répercussion et la circulation des ouvrages.

Au cours du cinquième chapitre, les catégories qui interviennent dans l'évaluation de la fiction féminine, et qui contribuent à leur sous-représentation et à leur effacement progressif, ont été analysées sur un plan théorique et conceptuel général. Dans ce sixième chapitre, il s'agit de comprendre le fonctionnement de ces assignations dans le cas spécifique de notre objet d'étude. Pour ce faire, il faut considérer deux éléments : d'une part, l'évaluation critique et la réception des contemporains, de l'autre, les aspects plus strictement éditoriaux. Deux éléments distincts mais qui participent au même titre à la représentation symbolique et matérielle de cette littérature, et auxquels sont consacrés les deux sous-chapitres qui suivent.

Après la présentation des écrivaines et des romans sélectionnés, une première évidence s'impose : non seulement il y a bien des femmes qui écrivent et publient entre 1930 et 1945, mais ces romancières intègrent pleinement le milieu littéraire, gagnent des prix, vendent - en général - un bon nombre d'exemplaires, sont lues et considérées par la critique. Elles peuvent parfois être accusées d'écrire mal, de pécher par excès de romantisme, mais elles ne sont certainement pas ignorées.

Dans l'analyse du fonctionnement des assignations de genre, dans la définition du roman de « autoria feminina » et dans un contexte historico-géographique précis, les critiques parues dans les périodiques de l'époque représentent des sources primaires. C'est en effet dans les pages des journaux et des revues qu'apparaissent les résumés des ouvrages récemment publiés et que s'écrit la théorie du roman des années trente, bien plus que dans les textes érudits et les essais littéraires. Surtout la théorie du roman féminin, qui peine à être considéré comme un objet littéraire digne d'une étude critique. Ainsi, les comptes rendus, les critiques et les articles qui paraissent au moment de la sortie du roman - ou peu après -, deviennent un terrain idéal d'observation du fonctionnement pratique des assignations genrées dans la classification et l'évaluation des auteures du corpus et de leurs romans. De plus, il convient de rappeler que ces textes, mis à jour après de longues recherches dans les archives de la presse, constituent souvent la seule bibliographie critique de nombreuses auteures que l'historiographie et la critique contemporaines ignorent. Mais que disent ces critiques et comptes rendus ? Quels sont les éléments utilisés pour décrire les romans de *autoria feminina* ?

Avant de procéder à une analyse plus circonstanciée, il est possible d'anticiper une considération. La première lecture « d'ensemble » des commentaires critiques sur les écrivaines du corpus laissent au lecteur une étrange sensation d'uniformité, ou de confusion. Même s'il s'agit d'auteures et d'ouvrages qui ne se ressemblent en rien, les textes qui parlent d'elles semblent tous dire la même chose. Ou mieux, les mêmes choses. Il y a des éléments qui, aux yeux des contemporains, rapprochent considérablement les unes des autres. Le commun dénominateur de la féminité émerge d'un texte à l'autre, reliant idéalement romans et auteures en une unité/identité qui finit souvent par gommer les spécificités individuelles.

Une précision s'impose avant de procéder à l'étude de la réception. Au cours de ce sous-chapitre, le lecteur pourra probablement trouver longues et répétitives les citations des articles et des comptes rendus. Le choix de citer ces sources de façon extensive est pourtant délibéré et fonctionnel pour donner accès à ces documents indispensables à fonder l'analyse littéraire des ouvrages, en l'absence d'une biographie critique[355]. Mais pas seulement. La sensation de répétition et de monotonie que ces lectures peuvent provoquer sert justement à montrer et à matérialiser la gamme très réduite des catégories esthétiques et littéraires qui interviennent dans l'évaluation du roman féminin. Une présentation thématique des sources critiques a ainsi été préférée à la constitution d'une annexe spécifique, organisée par auteur. De plus, placer ces documents à l'extérieur du corps de la thèse aurait non seulement eu moins de poids dans l'économie de l'étude, mais l'approche monographique aurait rendu moins lisible l'uniformité des critiques dont font l'objet les écrivaines et les romans du corpus. Ainsi, les sources sont présentées ici selon la thématique principale qu'elles présentent. Tout d'abord ce que les contemporains décrivent comme l'appropriation du roman par les femmes. Ensuite, l'authenticité et la capacité de raconter la vie comme elle est qui, selon les sources de l'époque, caractérisent la fiction féminine. Dans le troisième et quatrième sous-chapitre, sont considérés l'usage que la critique fait des catégories du féminin et du masculin ainsi que leur imbrication avec celles du roman social/ roman psychologique dans l'évaluation de la fiction des écrivaines du corpus.

Le roman, un monopole féminin ?

En 1930, après que la jeune Rachel de Queiroz ait ouvert la voie en secouant les fondations – solidement masculines – des lettres brésiliennes, les contemporains signalent une présence croissante d'écrivaines et de romans féminins. Très souvent, le lexique utilisé par certains auteurs évoque une invasion, une occupation illicite par les femmes d'un espace et d'un statut qui ne leur appartiendraient pas. D'autres, les enthousiastes, célèbrent la littérature féminine, en louant les progrès des compatriotes. Quoi qu'il en soit, la présence féminine en littérature peine à se normaliser, demeurant, aux yeux des contemporains, un phénomène nouveau et extraordinaire.

En 1939, dans l'article *As mulheres estão tomando conta do romance*[356], Valdemar Calvacanti affirme que les femmes se sont emparées du genre romanesque et analyse les caractéristiques de leur production. Il reconnaît dans cette littérature une différence substantielle de ce qui était considéré jusqu'à l'époque comme roman féminin. Le caractère inédit de cette fiction réside dans : « […] o equilíbrio, a naturalidade, a força de ir até o fundo das coisas e, sobretudo, o encanto bem feminino, de sentir e dizer tudo » (Cavalcanti, 1939). Une tendance romanesque qui, dans ses premières manifestations – c'est-à-dire les années dix et vingt -, avait signifié une concession à l'élément du scandale et à une recherche de la nouveauté stylistique, et qui se consolide à la fin de la décennie 1930. Dans la lecture de Cavalcanti, le roman féminin a évolué considérablement au cours des dernières années, un changement qui se manifeste tant dans la forme que dans la substance. Les nouvelles romancières sont finalement capables de « conduzir o romance por outros caminhos, que nos levem direta e soberanamente à vida, sem deixar de pisar o chão da literatura » (Cavalcanti, 1939). Après en avoir loué l'authenticité et la capacité d'exprimer la vie, Cavalcanti finit toutefois par ramener cette

[355] C'est également pour cette raison que les sources critiques sur Rachel de Queiroz ne sont citées que dans une moindre mesure au cours de ce sous-chapitre. On a préféré « céder la place » à ces auteures dont la bibliographie critique est très réduite, voire pratiquement nulle, et dont la révision demeure donc inédite. Pour plus de précisions sur la réception critique de Rachel de Queiroz, on renvoie au sous-chapitre 2.3 de cette étude.

[356] Le titre de cet article, paru dans le *Diário de Notícias*, a été cité au sous-chapitre 4.2.

fiction à l'éternel féminin. Ainsi, les romans de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira et Dinah Silveira de Queiroz, les trois auteures les plus citées dans l'article, seraient marquées par une vague douceur de ton, un « miel » qui, cependant, n'alourdit pas excessivement le récit. Et si on est bien loin de l'effet eau de rose, tant décrié par Rachel de Queiroz, et souvent utilisé pour identifier la littérature féminine, un *je ne sais pas quoi* de féminin est bien là, selon Cavalcanti. Une délicatesse qui trahit le genre de l'auteur et fonctionne comme commun dénominateur de ces romans. En affirmant que Rachel de Queiroz et Lucia Miguel Pereira ont en commun : « graves e sinceros olhos abertos, ávidos para a vida », la lecture de Cavalcanti exalte la valeur purement expérimentale de la littérature, selon un *topos* largement diffusé dans la critique de la production féminine.

Pendant la décennie 1930, l'idée de la nouveauté représentée par l'accès au champ culturel d'un nombre important de femmes participe d'un plus ample discours rhétorique. Au cours des chapitres 3 et 4 de cette étude, il a été observé que, entre curiosité, prévisions apocalyptiques et louanges, les contemporains observent et décrivent avec attention les femmes de lettres. Des créatures modernes qui, comme leurs contemporaines, travaillent, votent et veulent, elles aussi, raconter le monde par la littérature. De nombreux auteurs interprètent, en bien comme en mal, la présence croissante des femmes comme un symptôme de la vague d'émancipation venue de l'étranger et qui bouleverse les équilibres sociaux au Brésil. Une ère nouvelle que certains craignent et d'autres applaudissent, comme c'est le cas de Austregésilo[357].

Dans un texte de 1941, l'auteur reconnaît dans le premier conflit mondial le moment qui inaugure le processus d'émancipation des femmes dans les différents champs : « [...] depois da Grande Guerra de 1914, a mulher apareceu no cenário internacional com fórmulas sociais e intelectuais acentuadamente marcantes: na literatura, na música, na burocracia, na política, no comércio e nas industrias, enfim em todos os setores da civilização, ela surgiu triunfante. [...] ». Dans cette phase de progrès, selon Austregésilo, la culture et les lettres représentent le secteur dans lequel les femmes réussissent le mieux : « A literatura sul-americana, e especialmente a brasileira, manifestou-se triunfante na pena feminina. Romancistas e poetisas [...] surgiram com grande freqüência, ousadas e cheias de sentimento estético » (Austregésilo, 1941 : 59). Si l'exaltation des compatriotes peut être interprétée comme l'expression des sentiments nationalistes qui caractérisent l'époque, l'insistance avec laquelle Austregésilo, comme tant d'autres auteurs, parle de l'essor des lettres féminines, montre qu'il s'agit d'un phénomène qui caractérise le processus culturel national des décennies 1930 et 1940. Un phénomène inédit, à propos duquel coule beaucoup d'encre et sur lequel on interroge souvent les premières intéressées, les écrivaines. L'une d'entre elles est Dinah Silveira de Queiroz. Au cours d'un entretien, elle interprète la participation croissante au discours littéraire comme une manifestation du progrès généralisé des rôles féminins. Ainsi, à la question « Que acha da mulher escritora? », elle répond :

> Todos sabemos que a contribuição feminina tem sido considerável na literatura universal. Por todos os países verifica-se a mesma coisa. Escritoras, poetisas, jornalistas, pouco a pouco, vão invadindo o campo que, até bem pouco tempo, quase só aos homens pertencia. Isso já está mesmo assumindo aspecto alarmante e já surgem na imprensa uns comentários maliciosos... Mas a verdade é que há muita confidência, muita maneira de encarar a vida, muita queixa sensacional que futuros livros de mulheres irão revelando[358].

[357] Le médecin, professeur, essayiste et membre de l'Académie Brésilienne de Lettres, Antônio Austregésilo Rodrigues Lima signe ses nombreux ouvrages du nom Antônio Austregésilo. Dans la référence des citations, nous respectons le choix de l'auteur.

[358] La date de l'entretien - réalisé par Peixoto n'est pas spécifiée (Peixoto, 1972). Le texte intégral de la conversation avec Dinah Silveira de Queiroz est disponible également en ligne à l'adresse : http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/DinahSilveiradeQueiroz.htm [Consulté le 18 janvier 2012].

Effectivement, les commentaires malicieux ne manquent pas. Comme Dinah de Queiroz l'affirme elle-même, cette invasion d'un champ qui était un bastion masculin est considérée négativement par de nombreux auteurs.

C'est le cas de Guilherme Figueiredo[359] qui, dans *Alguns romances de 38*, ébauche un premier bilan de la production romanesque de l'année précédente. Si son panorama est négatif, c'est notamment à cause du roman féminin qu'il définit comme « pobre e oscuro […] » (Figueiredo, 1939 : 221). Les écrivaines sont décrites comme des dilettantes, incapables d'écrire un authentique roman réaliste : « As nossas romancistas são mais ou menos improvisadas, e por isso raramente possuem uma visão real e equilibrada do que seja um romance e como o produzir. [...] Um romance realista seria aquele em que a gente vai contando as coisas, ali, pão-pão, queijo-queijo, sem sentir vergonha » (Figueiredo, 1939 : 221).

Qu'elles soient vues comme dilettantes ou comme voix nouvelles de la littérature nationale, ce que la grande majorité des textes sur les femmes de lettres montre, c'est que la rhétorique de la nouveauté est réitérée à l'infini. Les femmes sont éternellement présentées comme nouvelles en littérature.

Malgré les années quarante qui s'annoncent comme une nouvelle saison propice aux lettres féminines, un moment où « a palma de ouro do romance no Brasil continua em mão de mulher »[360], en 1947, la prédilection des écrivaines pour les romans est encore perçue comme une usurpation :

> A arte do romance está sendo monopolizada pelas mulheres. Em entrevista que publicamos [...], o escritor Aníbal Machado dizia justamente isso. E acrescentava: « o homem está perdendo a supremacia na arte de narrar. Isso, em todas as literaturas ocidentais [...]. No Brasil, particularmente, podemos assinalar nos últimos anos o aparecimento de um grande número de escritoras. E, fenômeno curioso, são justamente essas romancistas que, de certo modo, possuem maior público. (Condé, 1947)

Ces mots soulignent un autre élément fondamental, celui du succès de public. Un phénomène que l'auteur définit comme curieux, mais il s'abstient de préciser de quel public il parle. Cet argument est largement utilisé par la critique pour étiqueter la production féminine comme populaire, de genre ou, pire, comme littérature pour femmes, créant ainsi les bases pour un effacement de la tradition littéraire et du canon. On reviendra sur la question à la fin du chapitre. Mais d'abord, afin de mieux introduire le discours sur la réception critique de la production fictionnelle des femmes, il convient d'analyser un autre élément récurrent dans les évaluations de ce roman.

Pour exprimer ce caractère inédit de l'appropriation du genre roman par les femmes, les critiques contemporains ne cessent de rechercher des analogies entre un ouvrage et un autre, entre une écrivaine et une autre. Ainsi, souvent, le compte rendu sur un roman signé par une auteure devient l'occasion de parler de toutes les écrivaines de l'époque, identifiant des liens et des similitudes stylistiques et thématiques entre des auteures qui, à part le fait d'être une femme, n'ont que très peu en commun. Les exemples du fonctionnement pratique de ce principe précédemment décrit, celui de l'unité/identité des femmes et de leurs ouvrages[361], sont très nombreux.

---

[359] Guilherme de Oliveira Figueiredo (1915 - 1997). Écrivain, critique et dramaturge, il écrit d'abord des critiques théâtrales dans *O Jornal* et littéraires dans *Diário de Notícias*.

[360] Le texte, dont est mentionné seulement le titre de la publication dans laquelle il figure - "Vanguarda" – apparaît dans l'appendice critique situé à la fin du roman de Maria José Dupré *Dona Lola*, première édition de 1949.

[361] Dans la dernière partie du sous-chapitre 5.1 la question de l'unité/identité a été analysée d'un point de vue théorique.

Un article paru dans la *Revista da Semana* en octobre 1943[362] montre bien comment s'articulent ces différents éléments. Pour introduire le compte rendu de *Outros dias virão* de Ondina Ferreira, l'auteur affirme tout d'abord qu'il s'agit de : « […] mais uma romancista. A galeria está realmente ficando numerosa, além de ilustre. A mulher assume naquele ramo das letras brasileira uma situação de evidência, quase diríamos de domínio, e que, não há muitos anos, ninguém se lembraria de lhe atribuir. Para nos restringirmos a tal gênero, e a criações de caráter mais amplo e mais profundo, quase não havia escritoras ». Mais les romancières formant une galerie idéale de femmes de lettres et dominant le genre littéraire ne sont pas seulement nombreuses, leur apparition représente aussi une nouveauté. Désormais, à la moitié des années quarante, l'auteur affirme qu'il est impossible de nier le triomphe de la production féminine au Brésil : « Hoje, as cultoras consagradas do romance e do conto formam um conjunto parecido com uma legião e já, por assim dizerem, compõem um catálogo ». Parmi celles qui forment cette légion, l'article cite Carolina Nabuco, Rachel de Queiroz, Tetrá de Teffé, Dinah Silveira de Queiroz, Maria José Dupré et, bien évidemment, Ondina Ferreira. Pour la qualité de leurs ouvrages, elles se distinguent de la littérature féminine précédente car, comme l'affirme l'auteur, elles ont su s'émanciper du lyrisme et du sentimentalisme auxquels les écrivaines des générations précédentes semblaient condamnées. Avant les romancières de 1930, seule Júlia Lopes de Almeida avait été capable d'exceller.

L'idée que les écrivaines représentent un groupe, une légion, suggère fortement celle d'unité. Elles sont toutes insérées dans une généalogie littéraire qui, non seulement, est exclusivement féminine, mais aussi universelle et transnationale. Ainsi, Dinah Silveira de Queiroz illustre cette universalité et selon lui, elle est considérée comme « aparentada muito aproximadamente com Jane Austen de quem foi tradutora[...] »(Anselmo[363], 1942). Adonias Filho[364] va encore plus loin, imaginant une lignée de femmes de lettres qui traversent l'espace et le temps, allant de Virginia Woolf, Jane Austen, Françoise Sagan, aux romancières brésiliennes des années trente, jusqu'à Lygia Fagudens Telles (Adonias Filho, 1958 : 163). De toutes les grandes auteures du passé, celles qui sont reconnues comme inspiratrices du roman brésilien de *autoria feminina* des années 30 sont aussi les sœurs Brontë, considérées comme des divinités tutélaires universelles des lettres féminines.

Les différents comptes rendus de l'époque révèlent que l'idée d'une généalogie féminine du roman fonctionne aussi bien verticalement – des écrivaines du passé à celles du présent – qu'horizontalement – entre écrivaines de la même époque. Ainsi, chaque fois qu'une nouvelle auteure ou un roman apparaissent, pour le présenter, les contemporains recourent systématiquement à la comparaison avec d'autres auteures de la même période. Selon ce présupposé, Carolina Nabuco forme avec Rachel de Queiroz et Lucia Miguel Pereira « [...]o grupo de mulheres de talento que atualmente escrevem romances no Brasil » (Rego[365], 1935 : 227) et « Lúcia Benedetti se enfileira, sem inferioridade alguma, ao lado de nossas três maiores romancistas : Lucia Miguel Pereira, Diná Silveira de Queiroz e Rachel de Queiroz » (Miroel Silveira *apud* Melo, 1954 : 93). Dans cette perspective, des ouvrages très

---

362 L'article, anonyme, qui apparaît dans la rubrique "Novos", est publié dans l'édition du 23 octobre 1943 de la *Revista da Semana* (p. 11)

363 Nous n'avons pu retrouver aucune information bio-bibliographique relative à Manuel Anselmo. Il est cité comme critique littéraire et collaborateur de la *Revista de Portugal* vers la fin de la décennie 1930 par Luís Bueno dans l'essai "Utopia dos dois lados do Atlântico : Literatura e política no Brasil e em Portugal na década de 30" cité en bibliographie.

364 Adonias Filho (1915-1990) est un critique littéraire, essayiste et romancier, membre de l'Académie Brésilienne de Lettres. Pendant les années trente et quarante, il collabore notamment avec nombre de quotidiens et revues, notamment avec le *Correio da Manhã* et dirige les éditions A Noite (1946-1950). Dans la bibliographie de cette étude nous citons également ses volumes *Modernos ficcionistas brasileiros* de 1958 et *O romance brasileiro de 30* de 1969.

365 Aluísio (ou Aluízio) Napoleão de Freitas Rego (1914-2006), écrivain et diplomate. A partir des années trente, il collabore avec la presse, signant articles, chroniques et critiques littéraires.

différents comme le roman historique *Um dia Voltaremos* de Làsinha Luís Carlos, la biographie de Gonçalves Dias de Lucia Miguel Pereira et le roman *Éramos Seis* de Maria José Dupré témoignent tous de l'« [...] estado de euforia para as letras femininas do momento »[366].

Le parallèle avec d'autres écrivaines à succès de la période est aussi un argument de vente privilégié par les éditeurs. Ils l'utilisent volontiers pour attiser la curiosité des lecteurs avec des *slogans* qui se répètent, affirmant par exemple que, si vous avez lu passionnément le roman de telle auteure, vous allez adorer le nouveau titre de cette autre.

Quand, en 1948, l'éditeur Saraiva de São Paulo lance *Navio ancorado*, le dernier roman d'Ondina Ferreira, il publie sur le rabat de la jaquette du livre une présentation de José Lins do Rego, l'un des auteurs canoniques de la période et une autorité dans les lettres brésiliennes : « Agora mesmo acabo de ler um romance de uma moça paulista, um romance cheio de muito talento, de admirável poder de fixação de tipos. A sra. Ondina Ferreira, autora de *Vento de Esperança*, aparece ao lado da Sra. Leandro Dupré e da minha cara amiga Dinah Silveira de Queiroz, como um autêntico valor das letras paulistas » (Rego, 1948).

Les citations analysées au cours de ce paragraphe montrent à quel point l'idée est répandue que, pendant les décennies 1930 et 1940, les romancières sont assez nombreuses pour pouvoir former une légion et s'emparer du genre littéraire. Aux yeux des contemporains, elles forment un groupe, une affirmation que dément nettement celle de l'unicité de Rachel de Queiroz transmise par l'historiographie postérieure. Il paraît important d'insister sur ces aspects de la réception des écrivaines du corpus, car ils influencent la façon dont la critique et l'historiographie cataloguerontensuite - ou effaceront tout court - cette production. Comme nous l'avons observé au sous-chapitre 4.2, affirmer que les ouvrages des femmes se ressemblent, présentant tous une spécificité intrinsèque, est un procédé qui ouvre la voie de leur exclusion du canon littéraire. Ainsi, dans la récente *História e crítica do romance brasileiro*, Linhares peut classer dans deux chapitres à part, intitulés *Sob o signo de Venus* et *O eterno feminino*, toutes les femmes des lettres brésiliennes. Actualisant l'idée d'une généalogie féminine, il présente ce qu'il appelle une *via sacra* qui va, pour la période considérée par cette étude, de Maria Eugenia Celso à Lucia Miguel Pereira et de Carolina Nabuco jusqu'à Clarice Lispector (Linhares, 1987 : 441-443).

Vida, vida e mais vida, porém vida de verdade

Dans la préface à la première édition de *Éramos Seis* de Maria José Dupré, c'est en ces termes que Monteiro Lobato décrit la matière du roman. Le texte, une petite merveille débordante d'hyperboles et d'ironie, devient l'occasion pour l'auteur-éditeur d'un bref état des lieux du roman contemporain. Après une digression sur la langue écrite et parlée, il décrit les modes littéraires récentes qui, entre un excès d'artificialisme d'un côté et de vulgarité de l'autre, produisent un grand nombre de romans illisibles. La critique la plus véhémente est dirigée à Coelho Neto et ses émules, coupables d'écrire des phrases si longues et articulées qu'elles doivent être traduites pour être comprises (Monteiro Lobato, 1949 : IX). A propos du roman de la Dupré, Monteiro affirme que, dans un premier temps, il avait refusé de le lire, car il s'agissait d'un livre de femme, et « Mulher é só para… fazer doces » (Monteiro Lobato, 1949 : V). C'est grâce à l'intervention d'un collègue de la maison d'édition Artur Neves, qui l'invite à écrire l'introduction et à découvrir ainsi a « maior romancista do Brasil » (Neves

[366] La citation est reprise d'un article non signé publié dans la rubrique des nouveautés littéraires de l'édition du *Diário da noite* du 28 octobre 1943 (p.3).

apud Monteiro Lobato, 1949 : IX), qu'il s'aventure finalement dans les pages de *Éramos Seis*. Il y découvre une langue vivante et réelle, qui ne s'intéresse pas à la beauté de la phrase, mais seulement à dire les choses avec simplicité. Selon Lobato, l'auteure fait preuve non seulement d'un réalisme intense - « e sem realismo a coisa hoje não vai » (Monteiro Lobato, 1949 : X) -, mais également d'une remarquable capacité d'observation psychologique. Dans le livre, il y a donc bien de la vie, de la vraie vie. Il affirme que Maria José Dupré est en train d'opérer une révolution littéraire : « Está nos ensinando a escrever – e eu já muito aproveitei a lição. Revelou-me um tremendo segredo: o certo em literatura é escrever com um mínimo possível de literatura » (Lobato, 1949 : XI-XII)[367]. Avec cette affirmation, Lobato semble oublier que, pendant la décennie 1930, les romanciers avaient déjà opéré une profonde réélaboration de la prose, en opposition au maniérisme et à la verbosité du roman traditionnel. De plus, les mots de Lobato rappellent de très près la note introductive de *Cacau* (1933) où Jorge Amado déclarait vouloir raconter la vie des travailleurs ruraux du sud de Bahia avec un minimum de littérature et un maximum d'honnêteté[368], en se demandant si, ainsi faisant, il créait un roman prolétaire. (Amado, s.d. : 4)

Or, en 1943, date de parution du roman de Maria José Dupré, la phase héroïque du *Romance de 30* social et engagé est désormais révolue, et la prose commence déjà à chercher de nouvelles directions. Cependant, comme l'auteur lui même le souligne, le réalisme est encore considéré comme un ingrédient nécessaire pour écrire un bon roman et le débat autour de l'opposition entre roman social et roman psychologique n'a pas encore cessé de vivre. Mais l'élément le plus intéressant de la lecture de Lobato réside dans le fait qu'il décrit la prose de Maria José Dupré – une femme – comme authentique, anti-formelle et réaliste. Une authenticité qui n'est pas une qualité reconnue à la littérature féminine, considérée traditionnellement comme redondante, trop introspective, futile et frivole. C'est en raison de cette capacité de raconter les choses comme elles sont, avec simplicité, que Lobato exalte le roman de Maria José Dupré.

Une anecdote relative à la préface de *Éramos seis*, mérite d'être rappelée ici, car elle révèle un aspect intéressant de la société littéraire de l'époque. Dans un milieu comme celui de l'édition, en rapide évolution, mais encore lié à une dimension « artisanale » où les goûts et les relations sociales de l'éditeur et de ses collaborateurs dictent la ligne éditoriale, l'enthousiasme de Lobato pour Maria José Dupré est regardé avec suspicion. Le bruit circule que l'avant-propos de l'auteur aurait été commandé et payé par Leandro Dupré, le mari de l'écrivaine[369]. Dans une lettre de 1943, Monteiro Lobato tient à déclarer que la préface à *Éramos seis* n'avait pas été demandée par l'auteure qu'il ne connaissait même pas personnellement à l'époque des faits. Une version confirmée par l'auteure elle-même qui, dans l'autobiographie *Os Caminhos*, consacre quelques lignes à la querelle (Dupré, 1969 : 297). Même si la sincérité et la pleine bonne foi de l'avant-propos ont été remises en question, la petite querelle autour du texte montre de quelle manière les liens personnels et politiques qui relient auteurs, éditeurs et journalistes peuvent influencer la fortune d'un ouvrage. Qu'il soit spontané ou pas, l'avant propos de Monteiro Lobato mérite d'être cité car l'authenticité et la simplicité qu'il retrouve dans le roman de

---

[367] La citation est tirée d'une lettre dirigée à Godofredo Rangel et datée du 1º février 1943 qui paraît dans la première édition de *Dona Lola* (1949 – Brasiliense). L'avant propos de Monteiro Lobato est cité également au sous-chapitre 5.3, dans la fiche bio-bibliographique de Maria José Dupré.

[368] La traduction est la nôtre. Pour la citation en portugais : « com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade » - voir *Cacau*, édition sans date citée en bibliographie. (Amado, s.d. : 4)

[369] Il s'agit d'un détail mentionné également par Bianca Ribeiro qui, dans un article de 2010, définit comme payante l'introduction de Lobato (Ribeiro B., 2010 : 154). On rappelle que, après la publication de *Éramos Seis*, Maria José Dupré participe directement à la fondation de la Brasiliense et, avec son mari Leandro, détient une bonne part de la maison d'édition dirigée par Lobato.

Maria José Dupré représente un facteur constant dans l'évaluation de la production féminine de la période. Avant de passer à son observation dans la réception critique d'autres écrivaines, il convient d'analyser les critiques de Maria José Dupré qui permettent d'introduire le mieux cet aspect.

Après avoir lu *O Romance de Tereza Bernard*, Menotti Del Picchia signe un compte-rendu qui exemplifie l'idée de la simplicité de la prose et de la structure narrative qui se retrouve souvent associée à d'autres romans de *autoria feminina* de l'époque. Il découvre une authenticité qui le captive et lui fait lire le roman en un rien de temps : « […] Maria José Dupré escreveu um livro que li de um fôlego. Por que? Pela sua prosa simples, às vezes tão caseira que parece falada e não escrita? Pelo encanto em que soube envolver essas banalidades? Não sei, sei apenas que o livro possui esse "it": é legível » (Del Picchia, 1941). C'est donc la langue, plus proche du parlé, qui renforce la sensation d'observation des scènes vivantes, réelles. À Del Picchia fait écho Valdemar Cavalcanti qui retrouve dans l'apparente banalité du roman *Éramos Seis* sa qualité principale :

> […] é de coisas na aparência insignificantes ou demasiado banais que se aproveita a nova romancista brasileira. Nada de grandioso na estrutura do seu romance, nada de excepcional na fisionomia de seus personagens, nada de enfático na narrativa, feita na primeira pessoa: tudo simples e natural [...] Foi para uma realidade miúda e fatigantemente cotidiana que se voltou o olhar minucioso da autora. Saiu-lhe o livro, por isso mesmo, de uma flagrante autenticidade humana e social. A história que ela nos conta é uma história a bem dizer comum, que se repete em toda parte e a casa instante: a história de alguns destinos secundários [...]. É um desses dramas raros e surdos que se desenrolam diariamente entre quatro paredes humildes. (Cavalcanti, 1943 : 17)

De la citation émergent des éléments qu'illustrent les lignes générales de l'évaluation critique des romans des écrivaines des années trente et quarante. Tout d'abord, une thématique considérée secondaire, quotidienne, banale. Il n'y a pas dans cette fiction la puissance du drame collectif des *retirantes* ou des travailleurs ruraux. Il n'y a pas, non plus, une toile de fond épique, comme la tragédie majestueuse qu'évoque le sertão du Nord-est. Absente aussi la violence séculaire des plantations de cacao, des *fazendas*. Aux romans féminins, il manque généralement un message, un idéal qui les régit comme une colonne vertébrale. Les écrivaines semblent privilégier le personnage, délaissant le problème, pour gloser la célèbre définition de Candido. Ainsi, une fois retirés tous ces éléments qui caractérisent le *Romance de 30* tel que le représentent l'historiographie et le canon, la question sociale semble passer en deuxième plan et le roman féminin peut difficilement se parer de l'étiquette « sociale ». Mais de quel roman, s'agit-il donc ? Les adjectifs utilisés par Cavalcanti suggèrent une première réponse : banal, simple, « miúdo », quotidien, commun, secondaire. En un mot : mineur.

Dans un article intitulé "A angústia cotidiana" et également consacré à *Éramos seis*, Barreto Filho admet avoir été surpris par le roman. Page après page, le livre dément la première impression qui laissait présager une lecture légère, agréable, mais sans caractère. Le critique ne spécifie pas quels éléments exactement lui avaient suggéré ces idées, mais on pourrait conjecturer que le genre de l'auteure et la couverture - où campe le dessin coloré d'une petite maison avec des enfants qui jouent sur le trottoir -, puissent lui avoir suggéré cette impression. Mais il ne s'agit que d'une « ilusão que se desfaz algumas páginas adiantes, quando o livro nos morde [...] ». Au cours de la narration, surgissent des personnages authentiques, simples êtres humains qui n'ont pas d'idéaux supérieurs, mais qui vivent une vie modeste et obstinée et dont le problème majeur est le remboursement du crédit pour l'achat de la maison de famille (Barreto Filho, 1943 : 15). L'auteur introduit un autre élément intéressant qui se retrouve aussi implicitement dans la lecture de Cavalcanti, c'est-à-dire la classe sociale des personnages. Tous deux insistent sur la tragédie mineure de ces petits bourgeois qui n'ont rien d'extraordinaire, dont la seule aspiration est d'améliorer le statut social de leurs enfants ou, du moins, de ne pas perdre leur position

actuelle, souvent incertaine. Une simplicité reconnue et louée également par Tarsila de Amaral, qui affirme que si Maria José Dupré « consegue com tão poucos elementos fazer obra de arte, é porque realmente tem talento de romancista »[370].

Au cours de la lecture préliminaire des sources sélectionnées pour l'analyse de la réception des romans du corpus, le premier élément qui a émergé, non sans surprise, a été la forte ressemblance des textes critiques sur les romans féminins. D'une écrivaine à l'autre, d'un roman à l'autre, les caractéristiques mises en évidence par les critiques sont, en substance, les mêmes. En lisant les comptes rendus, sans connaître les romans, on aurait l'impression que ces auteures écrivent toutes, plus ou moins la même chose. Une sorte de récit à plusieurs mains, dont les caractéristiques intrinsèques sont la simplicité, l'authenticité, la vie qui pulse dans ses pages.

Les lectures que les critiques font de *Batí à porta da vida* de Tetrá de Teffé représentent un exemple de cette interprétation. Velloso souligne la capacité d'observation des coutumes des contemporains de l'auteure, qui signe « uma análise feita com arte da vida contemporânea, tomando como objeto de estudo a sociedade carioca, pode-se aplicar a qualquer outra no mundo, pois todo ele se rege hoje pelas mesmas lei sociológicas » (Velloso A., 1940 : 4). Le roman est donc lu comme une analyse sociologique de la société carioca mais, en même temps, profondément universelle, ne cédant pas aux facilités de tons de la couleur locale et du pittoresque.

Lors de la parution de la deuxième édition du roman, lancée en 1942, paraît un article qui présente les comptes rendus des critiques les plus importants sur Tetrá de Teffé. L'auteur, après avoir signalé le succès connu par le livre – d'où la réimpression qu'il qualifie de rapide -, affirme que les opinions des contemporains montrent que « a romancista é nada menos que um gênio feminino do romance brasileiro » (Lys, 1942 : 4). Parmi les auteurs cités, figure João Luso, qui souligne la valeur du portrait social représenté par le roman, capable de raconter avec précision « uma era e uma gente ». Dans cette direction va aussi la lecture de Alcides Maya, qui parle d'un ouvrage de vérité, bien articulé et bien écrit, l'une des meilleures études de la société brésilienne dans la fiction littéraire. L'écrivaine Chrysantème écrit aussi sur *Batí à porta da vida* et souligne comment les personnages, même si ce ne sont pas des figures très élaborées, sont profondément humains et intemporels, tout comme Antonio Leão Velloso qui parle de figures tracées avec vérité et courage[371].

Tous ces commentaires enthousiastes font conclure au journaliste que, « como se vê o romance é uma obra prima, e a autora, genial. [...] Diante disto, *chapeau bas*... » (Lys, 1942 : 4). Dans pratiquement toutes les critiques consacrées à *Batí à porta da vida* émerge donc l'idée que le roman représente un portrait social vrai et réel. Une authenticité qui réside principalement dans les personnages qui, tout en incarnant des typologies précises – la jeune femme libre et sportive, la *desquitada*, la veuve à la vie monotone, la mère de famille traditionnaliste -, ne perdent jamais leur authenticité. C'est donc cette capacité d'observer la vie contemporaine et de l'infuser dans ses personnages – pratiquement tous des personnages féminins, convient-il de rappeler – qui est le plus grand mérite littéraire de Tetrá de Teffé. Dans l'*Anuário Brasileiro de Literatura* de 1941, paraît un article qui résume bien l'évolution de la fortune critique de l'écrivaine. Certes, l'éditeur de l'*Anuário* est le même qui publie *Batí à porta da vida* mais, malgré l'enthousiasme au trait excessif, le texte mérite d'être cité :

---

[370] La citation est tirée d'un article anonyme et sans titre paru dans la rubrique des nouveautés littéraires du *Diário de Notícias* du 23 mai 1943 (p.15). Le texte présente une synthèse des opinions de la critique sur *Éramos Seis* de Maria José Dupré.

[371] Dans l'article, Edmundo Lys cite également les commentaires de Eloy Pontes qui fait appel à rien moins que Georges Sand pour louer le travail de Teffé - « a trama que mantém os episódios tem intensidade... não sabemos bem porque, a lembrança de Georges Sand nos persegue » et encore Oswaldo Sousa e Silva, qui rappelle que l'écrivaine « se inscreve entre as maiores figuras de nossa literatura » (Lys, 1942 : 4).

> Tetrá de Teffé surgiu com o seu *Batí à porta da vida* [...]. A princípio, apenas a curiosidade social. Logo, porém, toma-se conhecimento de que é alguma coisa mais do que um bom romance. Cresce a figura da romancista no conceito da crítica, representada em número e qualidade como há muito não se conseguia reunir com tanto brilhantismo. E as edições se sucedem em ritmo acelerado. O público verificou que Tetrá de Teffé não tinha feito um desses livros cacetes, gerados apenas para explorar fundos falsos e dar expansão a melindre e recalques. Gostou, porque *Batí à porta da vida* é, de fato, um romance cheio de vida, dessa vida que tem coisas boas e más para ser fixadas com realismo, porém isento das extravagâncias [...]. (*Anuário*, 1942 : 208)

Vie, réalisme, simplicité. Des éléments qui caractérisent les pages de Tetrá de Teffé comme celles de Maria José Dupré. Mais aussi, les romans de Làsinha Luís Carlos. A propos d'elle, Austregésilo de Athayde salue par exemple la naturalité de la romancière « [...]que está marcando bem o seu lugar na literatura de ficção. As suas criações saem da vida, retratam almas existência genuína. [...] os caracteres são fixados com exatidão psicológica » (Athayde, A., 1947 : 5). De même, dans un article de 1948, l'auteur rappelle la critique largement positive de Júlio Moura, qui recommande la lecture de *A terra vai ficando ao longe* pour l'excellence du style, l'exactitude du langage et l'atmosphère de vie que cette romancière légitime sait exprimer par son écriture[372].

Quand, à son tour, Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito devient une critique, signant dans la revue *Fon-Fon* un compte-rendu sur le nouveau roman de Ondina Ferreira, elle reconnaît dans la prose de sa collègue une authenticité semblable à celle que les critiques retrouvent dans sa propre écriture. L'écrivaine célèbre tout d'abord le succès de la consœur, une « vecedora da mesma lide » et parle do « júbilo de poder pegar a pena para exaltar os méritos de um companheira vitoriosa ». Pour présenter Ondina Ferreira, elle affirme que sa collègue est déjà renommée dans le milieu littéraire et appréciée par les lecteurs, grâce notamment à un style défini comme profondément humain. De plus, le roman est considéré comme répondant à l'esprit du temps, car il raconte « o drama das almas em choque com a fria civilização. […] Seu livro é um trecho de vida, arrancado, ainda sangrante, a suas personagens ». (Brito, 1947 : 10). Une lecture similaire à celle de Monteiro Lobato, qui souligne le talent dans la caractérisation des personnages, notamment les féminins. Plus spécifiquement, il reconnaît « [...] uma analista segura, de grande penetração psicológica e muito hábil da descrição de tipos humanos, em especial moças pouco amparadas e que lutam pela subsistência. De tudo resulta uma dessas leituras que nos levam à deriva água abaixo, sem nunca o menor enfado. Isso é uma grandíssima coisa, porque é muito fácil escrever para enfadar os leitores »[373].

De Làsinha Luís Carlos et Ondina Ferreira, il est possible de passer aisément à l'évaluation critique de Jenny Pimentel de Borba toujours dans le même ton. Dans un compte rendu non signé de *Mendiga de Amor*, l'auteur signale le parcours de l'écrivaine qui, après avoir fait ses épreuves comme journaliste et directrice de presse, se consacre maintenant à la prose. La brillante publication citée à la première ligne de l'article est bien évidemment la revue *Walkyrias*[374]:

> Diretora de uma brilhante publicação feminina que conta com uma profusão de leitores, a Sra Jenny Pimentel de Borba evidencia, com a publicação de agora, não circunscrever ao jornalismo suas aptidões mentais. Contista, ao que ela própria esclarece nas palavras liminares de *Mendiga de Amor*, seu principal objetivo é refletir o humano, o real. Em vez de calcar personagens nas personagens dos livros alheios, decalca-os na vida. [...] Os seus trabalhos são em geral ligeiros e

[372] La citation complète de Moura est la suivante : « pela excelência do estilo, pela correção da linguagem, pela densa atmosfera de vida e de emoção de todo o romance, enfim, pela superioridade de pensamento da autora » (Moura *apud* Neves, B., 1948 : 24).
[373] La citation est reprise de la jaquette de la première édition du roman de Ondina Ferreira *Navio Ancorado* de 1948, publié par la maison d'éditions Saraiva.
[374] Voir le sous-chapitre 4.1.

> incisivos, todos em quadrinhos e esbocetos dialogados com espontaneidade (*Boletim de Ariel*, 1935: 291)[375].

L'idée que le roman devient un espace de représentation de l'humain, et que l'écriture fonctionne comme une loupe qui permet de mieux l'observer, est évoquée principalement par le biais de personnages réels, humains et nullement littéraires. Des individus donc, des personnages personnes qui représentent la force de l'écrivaine. Dans une présentation parue dans l'*Anuário* de 1940, cet aspect est analysé plus longuement et mis en relation directe avec l'œuvre picturale de Jenny Pimentel de Borba qui, quand elle peint, privilégie le portrait, et notamment le portrait féminin. Comme dans le cas de la précédente citation de Tetrá de Teffé, il faut souligner que Pongetti est l'éditeur de l'Annuaire mais aussi des romans de Borba, les deux sont donc des écrivaines « da casa ». L'auteure est présentée comme l'une des figures les plus intéressantes de la génération d'écrivains et d'artistes qui montent « […] um acentuado pendor para o individualismo. Liberada de escolas, de academicismos, formou o seu prestígio intelectual devido à sua maneira original de ser simples, de ser ela mesma, escrevendo de forma agradável as sátiras mais chocantes em torno de vultos que caracteriza com a sua pena. Pintando é autodidata, é revolucionária » (*Anuário*, 1940 : 248). Le journaliste termine l'analyse de deux peintures de Jenny Pimentel de Borba et déclare qu'il s'agit d'un nom dont on parle déjà beaucoup pour son brio en peinture, en littérature et aussi dans le journalisme.

Dans les critiques analysées jusqu'à présent, le réalisme et l'authenticité des romans féminins émanent directement de la capacité de pénétration psychologique, notamment dans le cas des caractères féminins, des écrivaines. Dans cette perspective, la réception de *Entrada de Serviço* de Lúcia Benedetti représente un cas d'étude particulièrement original. La première édition du roman, paru chez José Olympio en 1942, présente certaines informations bio-bibliographiques sur l'auteure, encore peu connue du public. En prenant le livre et en lisant la jaquette, le lecteur découvre qu'il a entre les mains la première fiction de « a mais jovem romancista do Brasil ». De plus, le texte lui garantit l'entrée dans le panthéon des lettres féminines, à côté de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz et Carolina Nabuco – on rappelle que toutes les quatre publient chez José Olympio. Alors que les données biographiques démentent le fait que l'écrivaine soit très jeune – pour les canons de la période, avoir 28 ans signifie être une femme mûre –, l'argument de la jeunesse est utilisé pour accroître l'exceptionnalité de l'ouvrage, exactement comme cela avait été fait dans le cas de *O Quinze* de Rachel de Queiroz[376].

Dans un compte rendu de *Entrada de serviço* de 1942, l'auteur prédit un succès de public pour la nouvelle romancière : « […] o romance revela ao público uma escritora nova e talentosa. [...] Romance forte, delineado por mão de mestre, escrito com elegância e que está fadado a encontrar um grande sucesso de livraria. [...] A autora é ainda muito jovem » (*A Noite*, 1942 : 5)[377].

Alors qu'il écrit sa critique sur le roman, Lins utilise l'argument de la jeunesse de l'auteure pour souligner la force du roman. Le prétendu jeune âge de l'écrivaine est d'autant plus surprenant en considération de la difficulté et du caractère inédit du thème qu'elle traite :

> O tema da Sra Lúcia Benedetti era dos mais perigosos: a história de uma criada. E não de uma criada terrível, como a do *Primo Basílio*, mas de uma criada normal. [...] É verdade que o romance tem todas as fraquezas dos principiantes: insegurança do estilo, ingenuidade, cenas supérfluas, efeitos fáceis e teatrais, algum sentimentalismo, mas há também os aspectos superiores que

[375] Le texte, non signé, paraît dans le *Boletim de Ariel* n. 11, août 1935.
[376] Cf. le sous-chapitre 2.3.
[377] Non signé, le texte est publié dans l'édition de *A Noite* du 8 août 1942.

> definem um escritor: a certeza que estamos diante de uma natureza de romancista. Esta indicação vale mais do que a obra. (Lins, 1944 : 117)

Si donc, sur le plan formel, Lins impute à l'inexpérience de l'auteure les principales faiblesses de l'ouvrage, ce sont le thème et la caractérisation des personnages, et notamment de la protagoniste, qui représentent la force du livre.

De l'analyse de la réception critique des romans féminins des décennies 1930 et 1940, on peut déduire que l'analyse psychologique est un don commun aux différentes auteures. Ce sont des femmes qui parlent de femmes, donc l'idée d'une narration qui relève indirectement de l'autobiographie est toujours évoquée, même implicitement. La question sera traitée de façon plus approfondie au cours des prochains paragraphes de ce sous-chapitre, dans le but de mieux spécifier le genre littéraire de cette production – roman social, roman psychologique -, mais ce qui intéresse ici est la capacité de Lúcia Benedetti à dessiner avec authenticité et précision introspective le personnage principal. Un personnage qui ne lui ressemble pas, et dont le vécu est très différent de celui de l'écrivaine. Maria, la protagoniste du roman est une femme de ménage, aux traits métis, comme le laisse deviner la couverture de la première édition illustrée par Santa Rosa[378]. La question de la classe sociale entre ainsi dans le discours et, malgré son jeune âge, Lúcia Benedetti se montre capable de rendre vraisemblable et même profondément humaine, la figure de l'autre, de la prolétaire, de la *empregada* : « Penetrar no espírito de outra mulher, imprimir reações psicológicas a esta personagem, movimentá-la com segurança e habilidade, transmitir da sua existência uma sensação de verossimilhança, como faz a sra. Lúcia Benedetti, não é comum em autor de vinte anos » (Lins, 1944 : 117). Entre les lignes de la critique de Lins, on peut lire que le réalisme de *Entrada de serviço* est donc d'autant plus surprenant, car il n'est pas fondé sur l'expérience personnelle, mais plutôt sur l'observation et l'identification.

Les sources critiques citées se référent toutes à des écrivaines considérées mineures. Mais ce serait une erreur de penser que les deux auteures les plus célébrées de la période, Rachel de Queiroz et Lucia Miguel Pereira, puissent échapper à des lectures similaires à celles des collègues. La réception de Rachel de Queiroz a déjà été analysée au cours du sous-chapitre 2.3, et sera également reprise ultérieurement, mais il convient ici de s'arrêter sur l'interprétation que les contemporains donnent de la prose de Lucia Miguel Pereira.

Tout d'abord, les critiques s'accordent à reconnaître l'auteure comme l'une des figures les plus significatives des lettres brésiliennes, en tant que critique, mais aussi en tant que romancière. Dans la quatrième de couverture de la première édition de *Amanhecer* (1938), l'éditeur propose une sélection des opinions de la critique brésilienne sur l'écrivaine. On peut lire ainsi les mots de Tasso da Silveira : « [...] Não creio que nenhuma pena feminina, no domínio da prosa de pensamentos, honre melhor as nossas letras do que a desta franco-atiradora, de tão gentil audácia [...] e tão nobre finura de gestos e atitudes ». Mais aussi l'opinion de Augusto Frederico Schmidt qui parle de la clarté et de la sobriété rares de son style. Il s'agit d'éléments déjà repérés dans *Maria Luíza*, le premier roman de Lucia Miguel Pereira : « nenhuma contorção sintática, nenhuma ênfase, nenhuma rebusca de efeitos de dramaticidade ou comicidade. Tudo correntio, tudo natural como na pobre vida que todos vivemos, que vivem todas as creaturas. [...] Tudo isso é vida realmente vivida »[379].

---

[378] L'analyse des aspects graphiques des couvertures est réalisée dans le sous-chapitre 6.2 ; on renvoie également à cette partie du travail pour les images en annexe.

[379] La citation est tirée d'un compte-rendu anonyme sur *Maria Luíza* de Lucia Miguel Pereira paru dans le *Boletim de Ariel* de juin 1933 (p. 229)

Il est surprenant d'observer le nombre de fois où le terme vie, avec ses multiples significations, se retrouve dans les textes critiques consacrés aux romans féminins.

Dans une critique de 1934, José Mariz de Moraes analyse plus spécifiquement la matière de *Em Surdina*, le deuxième roman de Lucia Miguel Pereira. Le récit, qui raconte les vicissitudes d'une jeune femme et de sa famille dans le Rio de Janeiro du début du siècle, dessine des « quadros de uma humanidade tanto mais viva quanto mais ligada à vida quotidiana, rotineira, de todos nós ». Un quotidien universel, qui se répète dans des millions de foyer anonymes. « Foi aí que Lucia Miguel Pereira veio buscar material para os seus romances. Sua grande vocação, ela o confessa, está em fixar só dramazinhos de todos os dias, tecidos na ponta das agulhas de crochet ». Le critique souligne également le progrès de l'écrivaine qui, de *Maria Luíza* à *Em Surdina* – du premier au deuxième roman -, fait preuve d'une écriture plus dense et efficace. La dernière fiction communique mieux les émotions et fait oublier la précision de l'essayiste qui avait alourdi, à son avis, la prose du premier roman. Selon le critique, l'importance du roman réside dans le fait qu'il fournit un précieux matériau de recherche psychanalytique. Mais surtout, il y a les « revelações de uma alma de mulher, que sendo grande artista continua sendo muito mulher » (Moraes, 1934 : 247). Et c'est donc cette spécificité toute féminine, cette capacité à s'identifier aux personnages – féminins bien évidemment – qui représente l'élément le plus intéressant de sa prose. Et qui la distingue clairement de ses collègues : ses romans ne racontent pas le *Nordeste* de José Lins do Rêgo ou de Jorge Lima ni les dynamiques collectives des textes de José Américo de Almeida et Jorge Amado. Mais que reste-t-il donc à la romancière ? Quelle réalité raconte-elle sur la page ? La réponse est simple : « O mundo de Lucia Miguel Pereira é feito de clichês tirados, como que num Kodak vulgar, de vida calma e indiferente de todos os dias » (Moraes, 1934 : 247). Des mots qui rappellent de bien près ceux que Menotti Del Picchia avait écrit sur *Éramos Seis* de Maria José Dupré, cités précédemment.

En 1942, paraît dans *O Jornal* un texte qui présente brièvement la fortune critique de l'auteure. L'auteur affirme que, si : « seu nome passa, por enquanto, quase despercebido entre os demais romancistas brasileiros contemporâneos, a verdade é que lhe pertence, entre eles, a glória de ter sabido tentar, com êxito, a penetração psicológica de certa mulher brasileira » (Anselmo, 1942). Il est possible d'observer que, très rapidement, une dizaine d'années à peine après leur parution, les romans de Lucia Miguel Pereira passent déjà inaperçus, malgré le bon accueil qu'ils avaient reçu au moment de leur sortie.

Masculin vs Féminin

Entre les lignes des critiques et des comptes rendus que les contemporains écrivent sur la fiction du corpus, il est possible d'observer le fonctionnement des assignations genrées. Il est possible d'étudier en pratique comment, dans l'évaluation de la prose écrite par des femmes, les catégories esthétiques-littéraires pures se confondent avec des déterminations d'ordre biologique et identitaire, en suivant le processus analysé sur le plan théorique au cours du cinquième chapitre.

Comme le montrent les réactions à la publication de *O Quinze*, toujours dans les années 30, la production littéraire féminine est délégitimée et dépréciée de façon systématique, révélant la persistance de stéréotypes négatifs qui, dès le XIXe siècle, caractérisent les lectures des romans des femmes. Sur un plan plus général, il est possible d'affirmer qu'il s'agit de la répétition d'un procédé très diffusé dans la critique, qui associe automatiquement le masculin au positif et le féminin au négatif. Ainsi, pour valoriser une écrivaine et célébrer son œuvre, il suffit de parler de la virilité de son intelligence et des

traits masculins de son écriture. Un mécanisme d'évaluation qui se manifeste dès que les femmes commencent à exister dans le champ littéraire.

L'article de Lúcio de Mendonça "As três Júlias", paru dans l'*Almanaque Brasileiro Garnier* de 1907, montre un exemple de cette virilisation des écrivaines. Selon Mendonça, les indéniables qualités littéraires de Júlia Lopes de Almeida, Júlia Cortines et Francisca Júlia ont leur origine en « uma feição comum – a índole máscula do seu talento » (Mendonça *apud* Eleutério, 1995 : 76). L'auteur n'a pas besoin d'ajouter ni d'expliquer exactement en quoi consiste ce caractère viril, l'adjectif *máscula* suffit pour dire qu'il s'agit de vraie et grande littérature.

En 1930, ce *topos* est encore très répandu, comme la réception critique de Rachel de Queiroz et de Lucia Miguel Pereira le prouvent. Si Rachel de Queiroz, LA grande écrivaine de la décennie, écrit comme un homme, ou pire comme un *sujeito barbado* (Ramos, 1989 : LXII), les opinions sur la prose de Lucia Miguel Pereira sont bien plus nuancées. Selon différentes lectures consacrées à l'auteure de *Em Surdina*, il est possible d'observer, à l'échelle réduite, comment les assignations de genre travaillent à l'intérieur des catégories esthétiques et stylistiques, prétendument neutres, de la bonne et de la mauvaise littérature.

Pour certains auteurs, Lucia Miguel Pereira est une femme qui écrit comme une femme. Parmi ceux-ci, Jorge Amado, toujours très critique à l'égard de l'écrivaine. Le compte-rendu de *Em Surdina*[380] montre un exemple des attributions sexuées qui interviennent dans l'évaluation de la prose : « [...] a senhorita Lucia Miguel Pereira continua a mesma escritora brilhante, realmente um dos melhores escritores novos do país, agilíssima. E como no primeiro romance, nesse segundo a escritora, a ensaísta, continua a fazer mal à romancista, se metendo na vida desta, empatando que o romance saia sozinho sem explicações inúteis » (Amado *apud* Bueno, 2006 : 327). Entre Amado, écrivain qui milite pour la cause communiste et Lucia Miguel Pereira, proche du groupe des intellectuels catholiques, il y a une évidente fracture idéologique qui se manifeste par un échange réciproque de critiques parfois acerbes. Lucia Miguel Pereira critique le message trop encombrant et le prosélytisme de Amado qui, à son tour, lui reproche de signer des romans bourgeois, hantés par une spiritualité conservatrice. Mais, dans l'article de Jorge Amado, un petit mot révèle que la question du genre de l'écrivaine est aussi bien présente, même si de façon implicite. Il reconnaît la valeur de Lucia Miguel Pereira comme l'un des meilleurs nouveaux écrivains du pays – et on souligne qu'il utilise le masculin du terme, alors que le portugais présente les deux genres. Mais, au début de l'article, il l'appelle *senhorita* qui sert à qualifier l'état civil de l'écrivaine. Ce mot n'est pas innocent, si l'on considère qu'à l'époque Lucia Miguel Pereira est une femme de 32 ans, quand une « demoiselle » devient une vieille fille, une *solteirona*. Dans la décennie 1930, la condition de l'auteure – mariée ou célibataire – ne représente, en aucun cas, une donnée biographique comme les autres. Dans un article de 1934 pour le *Boletim de Ariel*, Raul de Azevedo présente la « senhorinha » Lucia Miguel Pereira comme une nouvelle romancière intéressante. Il semble presque plus intéressé par l'état civil que par sa production littéraire : « se casada ou solteira a autora, não sei. E escolho a primeira formula [senhorinha] para tratá-la, de certo mais amável, na dúvida » (Azevedo, 1934 : 151). Le statut privé d'une femme qui, en tant qu'écrivaine, devient une figure publique, revêt une grande importance. Souvent, critiques et éditeurs s'intéressent à la question, spécifiant dans les articles et la quatrième de couverture si l'auteure en question est mariée ou célibataire, de qui elle est l'épouse, de qui elle est la fille.

Dans les opinions des contemporains sur Lucia Miguel Pereira, les assignations de genre se manifestent aussi de manière plus évidente. Ainsi, parmi les commentaires les plus enthousiastes sur ses romans, il est possible de retrouver une panoplie d'adjectifs à l'évidente connotation masculine :

[380] Article paru dans le numéro de janvier 1934 de la revue *Boletim de Ariel*.

Anselmo parle d'un style « árido, seco » – deux adjectifs souvent utilisés pour décrire l'œuvre de Graciliano Ramos et de José Lins do Rego – et d'une technique narrative moderne (Anselmo, 1942). Pour présenter *Amanhecer*, défini comme la meilleure surprise littéraire de 1938, Cavalcanti souligne de même la force et la précision de la prose de l'écrivaine (Cavalcanti, 1939).

Dans *Evolução da prosa brasileira*, Agripino Grieco analyse les tendances du roman en 1933. Parmi les noms les plus intéressants et prometteurs de la période, il cite Miguel Pereira, très appréciée par l'auteur. Pour exprimer son admiration et célébrer la qualité littéraire de sa prose, Grieco n'a besoin que d'une courte ligne : « pensa como um homem e como um homem inteligentíssimo » (Grieco, 1933 : 227-228), et cela suffit à affirmer qu'il s'agit d'un grand écrivain.

Entre la *senhorita* et l'*homem inteligentíssimo*, le genre de l'auteure est ainsi façonné par celui qui parle d'elle, dans une équation où la féminité est inversement proportionnelle à la qualité littéraire, et vice-versa.

Cette lecture des romans de Lucia Miguel Pereira ne parvient pas à se soustraire à un mécanisme qui, comme l'écrivaine elle-même l'observe dans un essai sur Gilberto Freyre, caractérise l'histoire du Brésil dès ses origines. Dans le texte, intitulé *A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre*, elle retrouve l'origine des préjugés misogynes dans la présence numériquement inférieure des femmes dans la phase du peuplement du pays. Des préjugés qui produisent l'exclusion presque totale des femmes dans l'historiographie. Mais avec un distinguo, car la femme est : « [...] excluída, bem entendido, na medida em que se mantinha especificadamente feminina a sua ação; quando, ao contrário, se distinguia por qualidades tidas como masculinas, não lhe faltaram loas » (Pereira, 1962 : 352).

Rachel de Queiroz et Lucia Miguel Pereira ne sont pas les seules écrivaines évaluées sur la base des niveaux de féminité ou de masculinité de leur écriture. Dans la page des nouveautés littéraires du *Boletim de Ariel*[381] de 1938, figure un compte rendu de *A Barragem* qui vient de paraître chez José Olympio. Dans l'article, l'auteur souligne le fait que la fiction aborde des thèmes inédits dans la prose féminine. Le récit, qui raconte les vicissitudes des familles d'ouvriers qui travaillent à la construction d'un barrage dans le sertão du Ceará, est donc un roman du nord-est qui révèle une évidente vocation sociale. Comme Rachel de Queiroz, Ignez Mariz est ainsi considérée une écrivaine courageuse, qui s'aventure dans un territoire littéraire peu fréquenté par les autres romancières :

> O que há de curioso neste romance é o destemor com que a sra Ignez Mariz afronta certos aspectos por vezes rudes da vida sertaneja do nosso Brasil. Em geral, as escritoras patrícias ficam numa literatura dulcificada, uma inofensiva timidez romântica. A autora da *Barragem* rompe com esses produtos para pensionatos de menores e diz o que observou e sentiu em meios agrestes, com uma linguagem calorosa e franca que vai por vezes às notas de uma intrépida masculinidade. É nome que cumpre não esquecer [...]. (*Boletim*, 1938 : 38).

La spécificité et les qualités littéraires de Ignez Mariz résident donc dans les notes masculines qu'exprime son écriture. Si *A Barragem*, par sa thématique, semble se prêter plus aisément à une lecture qui en souligne la virilité, il paraît bien plus surprenant de découvrir que cet adjectif est également utilisé pour la valorisation de romans difficiles à qualifier de masculins. Ainsi, pour présenter le roman, *Entrada de Serviço* de Lúcia Benedetti, Guilhermino César affirme que la jeune écrivaine mérite de plein droit d'être considérée comme l'une des meilleures représentantes de la prose féminine contemporaine. Mais, au-delà, son écriture révèle un caractère qui la distingue des collègues :

[381] L'article, non signé, paraît dans le numéro du 12 septembre 1938.

> A autora desenvolve um tema simples, como convém aos escritores que têm alguma coisa que dizer. Mas o seu modo de dizer, a sua maneira de realizar o romance, isso importa no caso. Representa um bom capital, por si só, a experiência de vida condensada em *Entrada de Serviço* [...]. Não serei exagerado dizendo que o nome da sra Lúcia Benedetti pode ser alinhado entre os das melhores representantes da prosa feminina contemporânea. Mas não me satisfaria, de nenhum modo, igualá-la às suas ilustres colegas de ofício, pela razão pura e simples de que a sua prosa assinala um temperamento bem marcado – digamos logo, uma prosa viril.
> Aparentemente, há pouco material poético em *Entrada de Serviço*. A linguagem direta e os períodos secos não escondem, porém, a cálida simpatia humana [...]. É que para a Sra Lúcia Benedetti a poesia não está nas palavras da prosa, mas nas situações, nas pinturas exatas e sugestivas. Poderia, agora, sumariar alguns de seus defeitos mais visíveis. Mas, para que? Nasceu uma romancista entre nõs e basta.[382]

La virilité de la prose de *Entrada de serviço* réside donc, selon César, dans l'absence d'excès poétiques, dans un langage direct et sans fioritures, éléments que les critiques contemporains prêtent volontiers à une écrivaine quand ils veulent affirmer la qualité de ses ouvrages. Même si, avant Lúcia Benedetti, d'autres ont été considérées comme des écrivaines à la prose masculine, César utilise cet élément pour affirmer l'unicité et la différence de l'auteure, réitérant ainsi les stéréotypes négatifs associés au roman féminin.

Les documents cités jusqu'à présent suggèrent que les écrivaines du corpus ont été généralement reconnues et appréciées par les contemporains. Mais, à côté des critiques positives, il en existe d'autres, bien moins chaleureuses. Dans *O romance brasileiro*, l'opinion de Olívio Montenegro sur la fiction écrite par des femmes donne un exemple des *topoi* traditionnellement utilisés pour la critiquer :

> A literatura de ficção, de autoria feminina, entre nós, tem sido quase sempre um calete fraco. Sentimental e pueril. E quando aparece com uns estremecimentos maiores de emoção, no fundo, é histerismo. A exaltação não é da imaginação, é do desejo. São autoras mais fiéis ao sexo do que à literatura. Entretanto não é a literatura o melhor derivativo para o sexo, nem o mais são. Seria a maternidade bem compreendida e bem aproveitada (Montenegro, 1938 : 273).

Il ne s'agit que d'un exemple, mais dans les années trente et quarante, les éreintages violemment misogynes sont plus fréquents qu'on pourrait l'imaginer. A commencer par l'exception de Rachel de Queiroz et de *O Quinze*, dont les contemporains soulignent les incohérences et les faiblesses dues au genre de l'écrivaine[383].

La façon la plus efficace pour nier la valeur littéraire d'un roman et d'une auteure est de l'ignorer purement et simplement. Ce sont donc les silences et les omissions de certains critiques qui témoignent le mieux de la méfiance et des préjugés qui circulent encore largement. Pour donner un exemple des critiques négatives sur le roman féminin, où les attributions de genre se manifestent clairement, il est possible de citer l'article signé par Manuel Anselmo dans le *Diário de Pernambuco,* en 1942. Le texte est particulièrement intéressant car son analyse porte sur *Alguns romances femininos no Brasil* de l'époque. Le premier roman considéré est *Mormaço* de Jenny Pimentel de Borba. Le commentaire d'Anselmo n'est pas tendre, il définit l'ouvrage comme un « [...] livro mal construído, sem ideal literário de qualquer espécie, com uns diálogos absurdos, foi publicado apenas para fazer escândalo. [...] Nenhum intuito sério presidiu, decerto, a criação deste livrinho cálido e mal escrito, onde não há um sonho, nem gramática, nem bom senso [...] » (Anselmo, 1942). L'idée que les femmes, quand elles écrivent, le font pour s'afficher et pour scandaliser n'est pas originale, il s'agit d'un *topos* critique

[382] Le texte, originairement paru dans *Folha de Minas*, est présenté sur la jaquette de *Noturno sem leito*, roman de l'écrivaine paru chez José Olympio en 1948.
[383] Cf. sous-chapitre 2.3 pour la critique du premier roman de Rachel de Queiroz.

répandu dès le tournant du siècle, souvent associé à des figures comme Josefina Alvarez de Azevedo, Albertina Berta ou encore Chrysantème[384]. Selon Anselmo, il n'y a donc rien à sauver dans le *livrinho*, au point que, pour conclure, il se demande pourquoi Mme Pimentel de Borda ne se consacre pas plutôt à la puériculture, une activité bien plus féminine – et convenable pour une femme - que l'écriture de romans. Une autre écrivaine qui, selon Anselmo, ferait mieux d'abandonner la littérature est Tetrá de Teffé. En outre : « Há sobretudos uma incompreensão absoluta das finalidades da ficção e das regras da composição romanesca. A Sra Tetrá de Teffé pertence à categoria dos literatos que julgam superficialmente o romance ainda como uma espécie de crônica avulsa sem freios e sem objetivos, de determinados casos humanos » (Anselmo, 1942). C'est donc l'absence d'une ossature et l'espace excessif que l'écrivaine concède à ses personnages et à leur vie intérieure – tous des personnages féminins, il convient de le rappeler - qui le mène à motiver son éreintement.

Dans son panorama, Anselmo présente également *Floradas da serra* de Dinah Silveira de Queiroz, auteure qu'il considère comme proche de Jane Austen, dont elle signe les traductions en portugais. L'auteur affirme que, malgré les incertitudes techniques et son désarroi littéraire, le roman révèle une vocation romanesque complètement féminine. Un élément qui permet certes à Dinah Silveira de Queiroz une compréhension des drames féminins, mais qui, en même temps, se traduit par un excès de romantisme. Le roman qui en ressort est médiocre et superficiel par moment :

> De certo não há, nas suas páginas, grandes altitudes. É certo que não há, como nos romances de Rachel de Queiroz, uma penetração psicológica capaz de revelar-nos [...] a realidade de certas personagens que, em *Floradas na Serra*, apenas conhecemos superficialmente. Mas há [...] uma sutil compreensão dos dramas femininos e um poder de expressão brilhante, ainda que demasiado romântico por vezes. (Anselmo, 1942)

Si la critique est mitigée, ce sont certainement les tons excessivement féminins qui dérangent.

Pour conclure ce paragraphe et exemplifier le fonctionnement des assignations de genre dans l'évaluation critique du roman féminin, il convient de mentionner la lecture que Álvaro Lins donne de *Inquietação* de Ondina Ferreira. Le compte-rendu devient l'occasion d'un panorama de la prose féminine jusqu'à la première moitié des années quarante, dans la tentative de reconnaître des caractéristiques communes à cette production. La citation est longue, motivée non seulement par l'importance de l'auteur – Lins est une autorité critique de l'époque -, mais parce qu'il ébauche une théorie de la prose féminine :

> Tão simples, tão direto no estilo, tão sem complexidade, tão sem originalidade na história ou nos personagens, o romance *Inquietação* de Ondina Ferreira, apresenta algumas qualidades, que não sendo propriamente da arte literária, são contudo de uma agradável evidencia. Lembro-me de que me senti perturbado na leitura de *Éramos seis* da sra. Leandro Dupré: percebia claramente que o romance não era de uma alta categoria literária, mas o seu drama, contudo, me atraia e me interessava, levando-me a um estado de verdadeira comoção. [...] É um romance comovente embora sem maior importância no plano da literatura. Aparecem de vez em quando livros dessa espécie, com histórias [...] que são contadas com naturalidade e realidade objetivas, sem caírem, no entanto, no pieguismo e na vulgaridade. Um equilíbrio difícil, o desses romances sentimentais, que se destina a comover o leitor como se ele não estivesse colocado diante da arte de ficção, e sim diretamente em contato com a vida. Uma grande parte, por exemplo, do sucesso de *Floradas na serra* da sra. Dinah Silveira de Queiroz decorreu dessa circunstancia, da capacidade de comover pela exposição como que natural da situação humana. Sem dispor de toda a intensidade emocional de *Floradas na serra* e *Éramos seis*, o romance da sra. Ondina Ferreira

[384] Cf. le sous-chapitre 4.2.

> pertence à mesma família literária, uma família que é, pelo menos entre nós, exclusivamente feminina. (Lins, 1947 : 155-156)

Observation de la vie, simplicité, authenticité, toutes les caractéristiques traditionnellement associées au roman féminin sont identifiées et résumées par le critique. Mais de quelle littérature s'agit-il ? En plusieurs occasions - trois pour la précision -, Lins affirme que ces romans ne peuvent pas être qualifiés d'art littéraire, de littérature. Ils appartiennent à une catégorie secondaire, externe à la littérature. Des romans qui ont des qualités certes, qui présentent au lecteur la vie comme elle est et qui ont la capacité d'émouvoir. Des romans sentimentaux, mais sans jamais être mièvres. Des romans de genre, des romans écrits par des femmes.

Le genre du roman

Dans la tentative de réaliser une révision critique du roman féminin des années trente aux années cinquante, Adonias Filho introduit un nouveau critère, proposant une systématisation qui tienne compte de l'aspect géographique de cette production. Il signale que, à l'exception de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Clarice Lispector et Lúcia Bendetti, toutes les autres romancières brésiliennes sont originaires de la ville de São Paulo[385] : « Um dos aspectos curiosos da moderna literatura brasileira é o da concentração, em São Paulo, do romance feminino – feminino não apenas porque escrito por mulheres, mas sobretudo porque se realiza em função dos problema e dos conflitos e da condição feminina. Corresponde em outro plano, no sentido da caracterização de um grupo, ao romance nordestino ». (Adonias Filho, 1958 : 161)

Il s'agit d'un roman doublement féminin où le genre de l'auteur s'accompagne d'une thématique précise, celle de la condition féminine. Un groupe caractérisé donc par un discours littéraire et stylistique commun, exactement comme l'était le groupe d'écrivains régionalistes, bien que sur un plan différent. L'analogie fonctionne ici comme une opposition, selon une vision critique très répandue qui voit la production fictionnelle des femmes comme une littérature opposée à celle du *Nordeste*, cette dernière étant une littérature sociale et engagée, valorisée de façon unanime par les contemporains comme moderne, inédite et fondatrice des nouvelles tendances de la prose. En deux mots, la littérature par excellence des années trente. Ce roman féminin *paulista*, dont l'importance est reconnue par Adonias Filho, est décrit comme un récit qui se restreint au psychologisme, sans prendre en compte la dimension sociale. Selon Adonias Filho, dans l'économie narrative, le noyau fondamental est la famille bourgeoise (Adonias Filho, 1958 : 162- 164). Et c'est notamment la condition féminine qui représente le problème central et unique d'un récit dont la femme, toujours au singulier, est la grande protagoniste. Si l'on considère la date de publication de l'article, 1958, il est possible d'observer qu'à l'exception de Lygia Fagundes Telles, toutes les écrivaines majeures, les plus considérées et célébrées du moment, ne rentrent pas dans le groupe des romancières *paulistas*, puisqu'elles résident à Rio de Janeiro. Ainsi, la distinction purement géographique en laisse sous-entendre une autre, où « la valeur » de l'auteure est également prise en compte. Pour parler de ce roman où l'action est atrophiée et la dimension intérieure des personnages prépondérante, Adonias Filho cite également l'exemple de Virginia Woolf et de Jane Austen, actualisant l'idée d'une généalogie littéraire féminine transnationale. Le verdict est net : « a verificação é incontestável : romancista, a mulher prefere a introversão. A imposição do sexo – como

[385] Parmi les écrivaines les plus prolifiques du moment – *Modernos ficcionistas brasileiros* est publié en 1958 -, Adonias Filho mentionne notamment Maria de Lourdes Teixeira, Lígia Junqueira, Dinah Silveira de Queiroz, Ondina Ferreira et Ruth Guimarães.

conduta, sensações, inteligência, reações – é flagrante na moderna ficção feminina » (Adonias Filho, 1958 : 163). A l'occasion de la lecture de *Cabra Cega* de Lucia Miguel Pereira, toujours dans *Modernos ficcionistas brasileiros*, Adonias Filho observe aussi que cette tendance introspective est de plus en plus diffusée dans le roman féminin[386], selon un processus qu'il interprète comme une tentative de la femme de « […]compreender-se através da análise extrema » (Adonias Filho, 1958 : 72).

Cette lecture, qui fait également écho à celle de Lins, est particulièrement significative puisque Adonias Filho considère la fiction féminine dans sa relation avec la production littéraire contemporaine. Il peut ainsi affirmer en même temps, l'unité de cette production toute féminine et dominée par l'introspection psychologique du personnage féminin, et son opposition au roman à vocation sociale. L'analyse du Romance de 30 et de sa réception critique a montré que cette opposition est chargée de significations d'ordre esthétique et littéraire, mais aussi idéologique et social.

La lecture de Adonias Filho, intéressante pour sa valeur de systématisation et de théorisation de la question, n'est cependant pas inédite. Elle reflète la façon dont la critique a lu et donné à lire les romans des écrivaines des décennies 1930 et 1940 dès leur parution. Sur un plan plus général, la question qui hante les contemporains est la définition de cette production littéraire, un objet nouveau qui a besoin d'être analysé et classé. Les étiquettes communément utilisées, outre la féminine, sont celles de roman psychologique, roman introspectif, roman sentimental, roman bourgeois - ou petit bourgeois -, en opposition évidente au roman social et engagé. Dans cette catégorisation, les jugements critiques se fondent très souvent sur le poids du personnage –toujours féminin. Même dans le cas de récits plus complexes, où il y a bien d'autres éléments de poids qu'une protagoniste féminine en quête existentielle, la tendance de la critique est d'accentuer l'élément introspectif, afin de faire rentrer l'ouvrage dans la catégorie immuable de la littérature féminine. Et l'exemple le plus éloquent de l'universalité de ces assignations est encore Rachel de Queiroz, celle qui représente une exception, mais qui ne se soustrait pas, malgré tout, aux préjugés qui affligent ses collègues.

Au lendemain de la parution de *O Quinze*, l'accueil qu'Athayde réserve au roman est mitigé. Il apprécie le thème et les choix expressifs de Rachel de Queiroz, mais critique ouvertement ce qu'il appelle le « espírito interior » exprimé par le roman. La présence trop encombrante du personnage principal – une femme ! – le dérange, d'autant que, avec son individualité et sa psychologie, elle vole de la visibilité à la tragédie humaine des *retirantes* et affaiblit la vocation réaliste du récit (Athayde *apud* Bueno, 2006 : 287)[387]. De même, Agripino Grieco, qui apprécie le roman pour sa capacité de raconter la sécheresse et la misère humaine sans lieux communs, avec un langage que chaque Brésilien peut lire et comprendre, émet lui aussi des réserves. Avec ses éléments dissonants, cet ovni littéraire qu'est *O Quinze* est difficile à classer, désorientant le critique. Il affirme ainsi qu'il ignore même s'il s'agit d'un roman, puisqu'il y manque une trame et une action qui définissent la structure du genre[388] (Grieco *apud* Teles, 1983 : 57). Il paraît impossible de concilier la protagoniste Conceição, la sècheresse, le réalisme, sans oublier le genre et l'âge de l'auteure. Certes, les critiques enthousiastes sur le premier roman de Rachel de Queiroz ne manquent pas mais, comme le souligne Bueno, son acceptation dans la cour des grands passe toujours par la sublimation de son identité féminine (Bueno, 2006 : 286).

Ce sont les critiques des romans successifs de Rachel de Queiroz qui permettent de comprendre le mieux cet aspect. Après *O Quinze*, les contemporains se demandent si Rachel de Queiroz va rester l'auteure d'un roman unique ou si son talent et son statut seront confirmés par une nouvelle épreuve. En 1932, Octávio de Faria pose la question : « seria Rachel de Queiroz realmente uma

[386] Adonias Filho cite à ce propos les derniers titres publiés par Maria de Lourdes Teixiera, Lígia Junqueira, Ondina Ferreira et Heloneida Studart.
[387] Cf. le sous-chapitre 2.3.
[388] Pour la citation complète de Grieco cf. le sous-chapitre 2.3.

romancista? Ou fora apenas uma autora de um romance? […] É tão raro encontrar no Brasil um verdadeiro "romancista" que não estranha que muitos tenham duvidado de que Rachel de Queiroz – ainda mais tratando-se de uma mulher – conseguisse mais do que já dera, renovar-se, ela que parecia ter dado tanto de si » (Faria, 1932 : 8). L'auteur termine l'article affirmant que, si *João Miguel* est indiscutablement un grand roman, il lui semble cependant inférieur au précédent.

Après un premier roman à succès, Rachel de Queiroz doit donc confirmer sa valeur, comme tout jeune écrivain, mais surtout, comme femme dans un domaine masculin. Les critiques sont partagés sur la qualité littéraire de *João Miguel*, - malgré le thème, le réalisme de la prose et un protagoniste masculin et prolétaire, présupposés plutôt positifs en 1932. *Caminho de Pedras*, publié en 1937, reçoit un accueil encore plus froid que le précèdent : « O acolhimento que a crítica fez ao último romance de Rachel de Queiroz contrasta de modo curioso com o acolhimento feito às suas obras anteriores. Ouvimos acusações as mais disparatas e ridículas » (Andrade, A., 1937 : 274). Par ces mots commence un long article de Almir de Andrade, paru la même année dans le *Boletim de Ariel*, qui révèle les oscillations de la fortune critique de *Caminho de pedras*. Il mentionne notamment ces lectures très négatives qui remettent en cause la capacité littéraire de l'auteure, affirmant que *O Quinze* n'est qu'une heureuse exception. Selon Andrade, si la plupart des commentateurs ont gardé une certaine réserve, très peu ont su reconnaître les mérites du livre. L'auteur regrette que, après avoir presque passé sous silence le deuxième roman de Rachel de Queiroz, les critiques contemporains aient privilégié le ton de l'éreintage pour le troisième. Mais quelles sont les raisons d'une telle hostilité ? Andrade reconnaît que l'atmosphère qui caractérise la prose de l'écrivaine est difficilement compréhensible pour la plupart des lecteurs : « uma atmosfera profundamente trágica, mas de uma tragédia pura, recolhida, sem encenação. […] Ela consegue transportar-se – sem ruído, sem excessos de transbordamento afetivo – a um plano de vida interior [...]. Um plano de sinceridade absoluta e paradoxal, que fica para além de todas as nossas convenções [...] » (Andrade, A., 1937 : 274). Selon l'auteur, Rachel de Queiroz avait déjà prouvé ses capacités littéraires avec *João Miguel*, l'un des ouvrages contemporains significatifs sur le thème de la liberté, l'un des textes les plus forts – textuellement - de la littérature nationale, « que até parece incrível pudesse ter saido das mãos de uma mulher » (Andrade, A., 1937 : 274). Comme dans le cas du roman précédent, caractérisé par un thème et une expression sobres et sans prétention, l'élément le plus intéressant de *Caminho de Pedras* est la capacité de l'écrivaine d'analyser l'âme humaine et de transmettre la force intérieure de ses personnages. Mais quelle est alors la limite principale de ce roman? La réponse de Andrade est sans équivoque : c'est la « partie prolétaire » du texte, car il est évident, selon l'auteur, que Rachel de Queiroz a senti le besoin d'insérer le thème prolétaire dans le corps du roman (Andrade, A., 1937 : 275). Malgré cette incorporation considérée forcée, le personnage de Noemi exprime une humanité profonde et vivante. Son drame est si réel, que le roman demeure, selon l'auteur, l'une des meilleures réalisations de la littérature contemporaine, communiquant une « grandeza espiritual » hors du commun. Après la lecture du roman, il ne reste qu'une interrogation : « conseguirá a romancista superar a tragédia da sua personagem principal ? Conseguirá ela vencer, em suas obras futuras, a silenciosa descrença do mundo [...] ? » (Andrade, A., 1937 : 275).

Dans l'économie du récit, le poids du personnage et la représentation de sa vie intérieure doivent être ainsi considérés des éléments primaires de l'évaluation et de la classification de la production féminine. Dans le discours littéraire des années 1930 et 1940, la question de la centralité de l'individu est loin d'être marginale et semble hanter la critique qui voit dans la présence trop marquante de l'individu le plus grave péché d'un romancier. Au point que Candido fonde sur cette opposition sa lecture de la prose de la décennie, reconnaissant dans la prédominance du problème sur le personnage –

c'est-à-dire de la question sociale sur l'individu – la caractéristique la plus marquante de la littérature de la période (Candido, 2006 : 131).

L'opposition roman social/roman psychologique est bien plus nuancée qu'il n'apparaît dans la représentation de la critique et de l'historiographie[389]. Ainsi, des ouvrages canoniques de la période révèlent une complexité qui supère et annule cette opposition.

Dans l'économie d'un roman, c'est notamment l'espace occupé par le personnage principal et sa dimension psychologique qui compliquent sa classification, comme par exemple le personnage de Conceição, qui incarne la composante introspective de *O Quinze*. Contrairement à ce que certaines simplifications de la critique pourraient laisser imaginer, il ne s'agit pas là d'une spécificité de la littérature écrite par des femmes. A ce propos, il est possible de citer l'un des romans les plus célèbres de la période, reconnu comme un ouvrage qui définit et donne le ton à la prose postérieure, *São Bernardo* de Graciliano Ramos, publié par José Olympio en 1934.

Lucia Miguel Pereira, ici en qualité de critique, analyse et explique cet aspect. A l'occasion de la publication de *São Bernardo*, c'est-à-dire quatre ans avant la parution de *Vidas Secas*, elle signe une lecture articulée du roman. Elle considère d'abord les choix linguistiques et stylistiques de l'auteur, affirmant qu'il est difficile d'imaginer quelque chose de plus « sec », littéralement que les ouvrages de Graciliano Ramos : « O estilo é seco, seco o ambiente, secos de fazer sede, secos como uma rajada desse vento quente que sopra em dias de verão, levantando uma poeira ressequida e como que queimada » (Pereira, 2005 : 108). Si la critique célèbre la cohérence et la force expressive du récit de Ramos, elle affirme que la seule limite du texte est d'être trop bien écrit pour être porté par la voix de Paulo Honório, « um matuto bronco e rude » (Pereira, 2005 : 108). Mais la force du roman réside aussi dans ce personnage, une figure « bem construída, bem lançada, cruelmente verídica e muito humana mesmo em seus excessos ». Comme cette figure, les autres personnages sont tous aussi authentiques et vraisemblables (Pereira, 2005 : 110). Et même si Paulo Honório est incontestablement le protagoniste du roman, le centre du livre est cependant occupé par la figure de Madalena, énigmatique et un peu effacée, mais capable d'irradier son influence sur les autres. Un personnage complexe et contradictoire, qui a des idéaux socialistes, mais finit par se marier par intérêt, montre peu d'affection pour son enfant, mais se préoccupe du sort des habitants les plus pauvres de la fazenda. Un personnage difficile à cerner : « parece haver muito de intelectual nas suas teoria e na sua bondade, mas não se sabe ao certo » (Pereira, 2005 : 110)[390]. C'est en raison de cette complexité et de l'humanité que Graciliano Ramos infuse à ses personnages que Lucia Miguel Pereira célèbre la qualité de *São Bernardo*, bien plus que pour son caractère social et engagé.

Il en est de même pour *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, dont les figures humaines, authentiques et vivantes, vont au-delà de l'esprit régionaliste, contribuant à sa rénovation. La lecture que Lucia Miguel Pereira fait du Romance de 30 se propose de montrer les limites du dogme qui voit dans l'exaspération de l'objectivité et de la question sociale la seule raison d'être de la littérature de l'époque. Dans cette perspective, l'homme n'existerait sur le plan littéraire qu'en fonction de sa relation à la société : « aqui no Brasil, com o excesso que pomos em tudo, essa tendência se generalizou, induzindo os romancistas a só quererem tratar das classes populares, porque nelas a dependência da sociedade é mais sensível » (Pereira, 2005 : 134). Une tendance qui, par conséquent, se retrouve directement dans les jugements critiques qui valorisent le plus les romans qui racontent les prolétaires, les travailleurs ruraux, les *retirantes*. Un manichéisme que Lucia Miguel Pereira ne cesse de dénoncer

[389] Cf. les sous-chapitres 2.1 et 2.3.

[390] Dans sa lecture de *São Bernardo*, Candido affirme que c'est l'humanité singulière du personnage qui domine la trame, la question sociale et les éléments restants du roman (Candido, 2006 : 131). Cf. le sous-chapitre 2.2.

dans ses essais et ses analyses littéraires. Dans un compte-rendu sur *Jubiabá*, la critique célèbre le roman en raison de l'authenticité des personnages créés par Jorge Amado. Non plus des types ou des masques comme dans ses premiers romans, mais des êtres humains :

> Afinal, Jorge Amado cumpriu a promessa do *País do Carnaval* e nos deu um romance de verdade. Um romance onde a classe não absorveu a humanidade, onde o homem, trabalhando numa estiva ou num escritório, morando num casebre ou num palacete, é sempre um homem, e não um operário ou um patrão. Essa importância da pessoa humana é um elemento novo na obra de Jorge Amado (Pereira, 2005 : 141).

Le choix de citer dans le détail ces lectures de Lucia Miguel Pereira sur les grands romans canoniques de la décennie est motivé, outre l'intérêt de ces textes, par le fait que, en tant que romancière, elle est à son tour lue et jugée sur la base des mêmes simplifications critiques qu'elle décrie. La quatrième de couverture de la première édition de *Amanhecer* présente une intéressante sélection des opinions de la critique brésilienne sur l'auteure. A l'unanimité, les critiques reconnaissent dans la capacité d'approfondir la psychologie du personnage l'élément qui identifie le mieux la prose de Lucia Miguel Pereira. Plínio Barreto affirme par exemple que Lucia Miguel Pereira représente une rareté par sa capacité de rendre la dimension intérieure des figures humaines qu'elle crée sur la page[391]. Dans l'article sur le roman féminin au Brésil déjà cité Anselmo affirme que, si « [...] é sempre difícil, mesmo para uma mulher e principalmente para uma mulher culta, tratar num romance qualquer tema da psicologia feminina », Lucia Miguel Pereira arrive à objectiver et décrire magistralement un personnage féminin, sans tomber dans l'autobiographisme. Pour cette qualité qui distingue les vraies romancières des autres, elle est la seule brésilienne, avec Rachel de Queiroz, à se rapprocher des écrivaines anglaises[392], et notamment des sœurs Brontë. Sur ces présupposés, Anselmo peut affirmer que « Lucia Miguel Pereira, revela [...] que tem em si predisposição natural para a averiguação dos problemas psicológicos da mulher e o estofo de uma verdadeira romancista [...] » (Anselmo, 1942).

La lecture extensive des opinions des critiques sur Lucia Miguel Pereira montre que ses romans sont considérés unanimement comme des romans psychologiques. Mais, certaines critiques ne se contentent pas d'une telle étiquette et recherchent dans la typologie des personnages un autre élément de classification. Dans le sous-titre de l'article *Uma escritora brasileira*, Homero Silveira considère Lucia Miguel Pereira comme la romancière de la petite bourgeoisie[393]. Jorge Amado, dont l'échange critique avec l'écrivaine a déjà été mentionné[394], interprète son deuxième roman à l'aune de la représentation de la classe sociale qu'il présente :

> *Em Surdina* se situa, no momento presente, bem junto de *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade. Isso em relação à burguesia da qual ambos descrevem a derrocada. [...] Oswald de Andrade, intelectual de esquerda, tem por fim mostrar exatamente essa derrocada. Lucia Miguel Pereira, intelectual da direita, quer apenas contar a vida de uma senhorita meio litteratizada [*sic*], e esbandalha com a sua classe. Deixa uma esperança no fim: Deus. (Amado, 1934 : 97).

---

391 Le texte cité sur la quatrième de couverture, est publié pour la première fois dans le quotidien *Estado de São Paulo* en 1937.

392 Il paraît intéressant de souligner que Lucia Miguel Pereira signe plusieurs articles et essais sur la littérature féminine anglaise qu'elle interprète comme un moteur de l'innovation que la littérature britannique connaît au cours du XIXe siècle. Tous ces éléments sont présentés également dans un article signé Marilù et paru dans *A Gazeta Magazine* où l'auteure souligne l'intérêt de Pereira pour le genre roman, qu'elle étudie en tant que critique et qu'elle pratique en tant qu'écrivaine (Marilù, 1941 : 12).

393 L'article représente l'une des coupures de journal - sans date - présents dans les cahiers de l'auteure consultables dans la bibliothèque Octavio Tarquinio de Sousa et Lucia Miguel Pereira de Rio de Janeiro. Considéré l'intérêt du texte et l'absence d'une référence bibliographique complète, nous le présentons en annexe de cette étude afin de pouvoir le citer. Voir annexe 5.3, image 5.3-5.

394 Voir supra, paragraphe *Masculin vs Féminin*.

La lecture de Amado résume en quelque lignes, les oppositions binaires qui caractérisent le discours littéraire et critique des années trente et quarante. Ainsi, *Em Surdina* et le pastiche littéraire de *Serafim Ponte Grande* se trouvent à l'opposé d'une échelle de significations dont le roman de Lucia Miguel Pereira exprime les positions les plus réactionnaires. Lui est de gauche, elle de droite, lui décrit la décadence de la bourgeoisie pour la critiquer, elle pour évoquer un retour à l'ordre sous l'égide de la morale catholique. De plus, Amado minimise aussi le choix de faire de la protagoniste du livre une *senhorita*, une vieille fille avec velléités intellectuelles. Ainsi, dans la gamme des typologies littéraires, le roman social, prolétaire et du nord-est, jouit d'un prestige infiniment plus grand que le roman psychologique, bourgeois et urbain. Des éléments auxquels il faut additionner celui du genre de l'auteur, lourdement chargé de significations.

Dans les critiques contemporaines, pratiquement toutes les écrivaines sont classées, presque par défaut, dans la catégorie roman psychologique-bourgeois-urbain, et cela même quand le texte présente des éléments qui vont clairement à l'encontre de ces attributions.

C'est le cas, par exemple, de *A Barragem* de Ignez Mariz. Alors que le roman présente des caractéristiques propres au roman social – les protagonistes sont des prolétaires, les événements se passent dans le sertão –, ces éléments sont minimisés et d'autres, secondaires mais correspondants à la littérature féminine, exagérés. Aldemar Vidal définit éloquemment *A Barragem* un « romance de costumes com signais admiráveis de segurança psicológica e elegância de linguagem ». Et relativement au milieu représenté, l'auteur affirme que l'écrivaine oublie complètement de décrire le paysage, dans une terre ou les changements de saison sont pourtant très évidents et représentent une excellente matière littéraire (Vidal, 1938 : 156). Il convient de rappeler que l'abandon des descriptions minutieuses et naturalistes du paysage est l'un des éléments qui incarnent l'évolution du réalisme du Romance de 30 par rapport au régionalisme du XIXe siècle[395]. Mais cela ne vaut évidemment pas pour Ignez Mariz, accusée de mettre trop peu de paysage dans les pages de son roman.

Làsinha Luís Carlos est un autre exemple de la lecture à sens unique des romans écrits par des femmes. *A terra vai ficando ao longe*, son deuxième ouvrage en prose, est difficile à classer. En deux volumes et plus de 600 pages, le récit raconte, entre autres choses, le quotidien d'une jeune femme de Rio de Janeiro qui s'installe, après son mariage, dans la ville de Manaus. Page après page, le centre de gravitation du récit change. La protagoniste, la description de sa routine dans la maison familiale, les petites joies et tragédies du quotidien disparaissent, pour laisser la place à de longues pages, presque des digressions, consacrées à la condition de vie des habitants de la région et des seringueros qui travaillent à l'extraction du caoutchouc. Roman social ou psychologique ? Les deux ? Nombre de critiques reconnaissent la particularité du roman et sa valeur documentaire. Ainsi, par exemple, Berlio Neves souligne la « descrição muito viva e real do drama da Amazônia » (Neves, B., 1948 : 24) et, dans un article de 1942, on lit que le roman « focaliza aspectos da vida amazônica e procura mostrar o drama áspero da extração da borracha nos seringais. [...] A paisagem e os homens se retratam nesse romance com precisão e realismo »[396]. La réception du roman est plutôt encourageante et vaut à Làsinha Luís Carlos plus d'une critique positive. Dans le compte rendu de João Luso, publié dans les pages littéraires de la *Revista da semana*, l'auteure est « um nome grande que está se tornando um grande nome ». L'auteur nous raconte le parcours de la jeune Làsinha, qui écrit des vers encore enfant - un talent hérité du père poète -, jusqu'à la collaboration avec la presse, qui lance sa carrière et lui permet de perfectionner sa prose :

[395] Voir sous-chapitre 2.1.

[396] Le compte-rendu anonyme sur *A terra vai ficando ao longe* paraît dans l'édition du 14 décembre 1946 de *O Cruzeiro* (p.20).

> A crônica de jornal lhe proporcionou uma carreira das mais surpreendentes quer pela rapidez quer pela qualidade do êxito. O seu primeiro romance deu a impressão de uma obra alta e ampla [...] se era ainda tão moça, muito a romancista já aprendera do mundo e da gente. [*A terra vai ficando ao longe*...] representa a prova real da natureza do seu talento [...]. Dramatizava a vida dos trabalhadores de seringais no cenário do Amazonas; e pelo vigor panorâmico, pela profundeza mais adivinhada que observada, da psicologia coletiva, reclamava para a escritora um dos lugares mais destacados na literatura feminina, na literatura geral de hoje em dia. E tal categoria, na estréia conquistada, ninguém se lembra de lhe a negar (Luso, 1948 : 36).

Le jugement positif de Luso n'est pas épisodique, car l'année suivante, dans un article publié dans *A Noite*, les qualités du livre et de l'auteure sont également reconnues. Le ton de la critique est très positif, et le journaliste loue le pouvoir d'observation de Làsinha Luís Carlos, capable de transformer « a existência humana, com a variedade de tipos, situações e cenas, num laboratório magnífico de estudos psicológicos e sociológicos ». Le tout, joint à une capacité expressive et un goût littéraire, font d'elle un écrivain inné (sic). Le journaliste insiste aussi sur le fait que tout le monde reconnaît en elle une écrivaine authentique, à commencer par le public qui dévore (sic) les pages de ses romans (C.K., 1949 :13).

Pour décrire *A terra vai ficando ao longe*, Athayde affirme que les vicissitudes des protagonistes, racontées avec un réalisme impressionnant, évoluent « entre as águas e as selvas, na atmosfera primitiva do vale ainda misterioso ». Malgré le fait que, selon l'auteur, ces caractéristiques « fazem a escritora ingressar de direito na roda mais ilustre dos autores brasileiros », il tient à spécifier que l'auteure développe la trame dans un milieu dont elle n'a pas une expérience directe, ce qui finit par ternir le ton réaliste du livre (Athayde, A., 1947:5). Malgré ces présupposés positifs et des lectures qui reconnaissent la valeur documentaire et l'attention de Làsinha Luís Carlos pour le drame humain des seringueiros, le roman est très vite catalogué comme roman féminin, un « dramalhão », avant d'être complètement oublié par l'historiographie. La confirmation de cette lecture se trouve dans le *Dicionário* de Coelho qui, à propos de Làsinha Luís Carlos, affirme qu'à partir de son deuxième roman *A terra vai ficando ao longe*[397], la thématique dominante de la prose de l'écrivaine est la frustration amoureuse, la nostalgie et la solitude intérieure, omettant donc la valeur de portrait social représenté par le roman. Coelho rappelle aussi que l'auteure avait reçu un accueil positif du public et de la critique contemporaine (Coelho, 2002 : 327).

Les écrivaines, associées par nature et par tradition à une prose psychologique, sont souvent accusées de ne signer que des ouvrages nombrilistes qui parlent des femmes et de leurs drames intérieurs. La lecture qu'Afonso Arinos fait de *A Successora*, comme d'un texte imperméable à la réalité nationale, est du même ordre : « A falta de ambiente social é coisa que se nota em todo o livro. O enredo se desenvolve num meio de alta burguesia, onde se encontram ricaços, parasitas, diplomatas. Quando se transporta para o campo, a ação do romance não se afasta da casa grande » (Arinos *apud* Nabuco, 1974 : 102). Le critique reproche à Carolina Nabuco d'avoir créé des personnages qui vivent dans un monde où ne filtre aucun signe des événements qui agitent le pays. Pour reprendre une définition de Luís Bueno, qui voit le Romance de 30 comme une littérature qui se propose de raconter *o outro* – c'est-à-dire le prolétaire, le *retirante*, le paysan -, celui-ci est complètement absent des pages de *A Sucessora*, où la protagoniste s'intéresse exclusivement au drame vécu dans sa fastueuse demeure et, surtout, dans sa tête.

[397] Dans le volume de Coelho, le titre du roman est cité de façon erronée, *A terra vai ficando longe* (Coelho, 2002 : 327).

Dans cette même perspective, Aluízio Napoleão de Freitas Rego critique l'excessive présence de l'auteure : « Acabo de ler *A Sucessora*, o romance de Carolina Nabuco. [...] Se, muitas vezes, a autora deixa o espírito se introduzir demais na narrativa, em frases prolixas que perturbam a vida do romance, em outras, no entanto, nos dá cenas psicológicas penetrantes. [...] ». Une prose excessivement introspective qui équivaut, en effet, à l'absence de l'élément social remarquée par Arinos. Cette capacité de représenter et donner de la profondeur aux personnages, notamment de la protagoniste, est l'élément le plus réussi du livre. Un élément spécifiquement féminin, car « […] só mesmo uma mulher poderia realizar com exatidão a figura de Marina, personagem central da ficção » (Rego, A. 1935 : 227). Si cette lecture correspond à celle du roman féminin en général, la comparaison que l'auteur propose entre *A Sucessora* et la focalisation du protagoniste de José Lins do Rego en *Menino de Engenho*, *Doidinho* et *Banguê* paraît plus surprenante (Rego, A. 1935 : 227).

Les critiques sur *Floradas na Serra* et *Éramos Seis* représentent une ultime confirmation de la tendance à considérer les romans féminins comme des récits de la psychologie des personnages féminins[398]. Sur ces mêmes présupposés se fonde par exemple la lecture que Velloso donne de *Batí à porta da vida*, soulignant le fait que les figures féminines éclipsent complètement les masculines : « os homens ocupam espaço menor na recomposição da vida feita pela Sra Tetrá de Teffé. E certamente não lhe faltará razão para assim os colocar na penumbra pois realmente quem detém os cordéis da vida moderna, quem está consumindo, com sofreguidão, as mais amplas conquistas sociais é a mulher ». (Velloso, A. 1941 : 4). Comme pour Tetrá de Teffè, les critiques retrouvent également dans la prépondérance du personnage féminin la caractéristique la plus saillante des romans de Ondina Ferreira. Ainsi, dans un compte rendu de 1943, on peut lire que, malgré certaines imprécisions et négligences du langage, l'ouvrage vaut d'être lu, grâce notamment à l'authenticité du portrait de la protagoniste. Le roman *Outros dias virão* présente une fresque de la vie de São Paulo, marquée par l'héroïne, Maria Benta, « moça pobre e ambiciosa, trabalhadora, lutadora, sonhadora, a quem estão reservadas aventuras simples, [...] com o seu esforço honesto, os seus projetos de carreira profissional, seus amores[...] »[399].

Commentant le deuxième roman de Ondina Ferreira, Álvaro Lins reconnaît la valeur de témoignage social de la condition de la femme, même si les catégories analytiques utilisées dans l'évaluation de l'ouvrage ne diffèrent pas de celles observées au long de ce sous-chapitre et sont communes à la critique de la production fictionnelle féminine. Dans l'opinion de Lins, le drame de la protagoniste de *Inquietação* - une femme prisonnière des conventions sociales - doit certes être considéré, comme un drame sentimental, mais aussi, et surtout, social. Le portrait et les tourments intérieurs de cette *desquitada* relèvent plus du document d'une époque que de l'œuvre d'art. Pour conclure le compte-rendu et renforcer ce concept, l'auteur invite les législateurs et les politiciens à lire le livre, car « um romance de mulher, escrito com veracidade e emoção, pode esclarecer muito mais o problema do casamento e do divórcio do que os compêndios de doutrinação jurídica [...] » (Lins, 1946 : 2)[400]. C'est à partir des éléments traditionnellement associés à la production littéraire féminine – tels que l'approfondissement de la dimension intérieure, le poids de la figure féminine – que Lins démentit l'association automatique entre roman féminin et roman psychologique, affirmant qu'un portrait de

[398] Il est possible de citer la lecture de *Éramos Seis* de Sérgio Millet, qui parle de « psicologia seguríssima » (Millet, 1943 : 15), ou encore celle de Cavalcanti. A propos du premier roman de Dinah Silveira de Queiroz, ce dernier affirme que l'auteure donne de ses personnages une image « sobria e precisa » définie comme inespérée. Pour décrire le roman, il utilise une terminologie plus classiquement associée à l'écriture féminine, employant des substantifs comme « sentimentalismo, mansidão, poesia » (Cavalcanti, 1938).

[399] L'article, anonyme, est publié dans la *Revista da Semana*, à la rubrique "Novos", le 23 octobre de 1943 (p. 11)

[400] Le texte, publié également dans le volume *Jornal da crítica* de 1947, paraît pour la première fois dans le *Correio da Manhã* du 7 mai 1946 (p. 2), sous le titre "Jornal de crítica. Romances".

femme peut, lui aussi, représenter un instrument de dénonciation des problèmes de la société contemporaine.

Cette lecture trouve des échos dans la critique actuelle, comme le montre l'analyse que Coelho fait des romancières des années quarante. Pour décrire ce groupe d'écrivaines, elle affirme que, malgré l'incorporation de nouveaux éléments expressifs, « prossegue no caminho aberto pelo romance tradicional (o romântico-realista do século XIX) cuja intenção básica era revelar a complexa teia social e os desacertos entre ela e os indivíduos, que a "tramam" e por ela são "tramados"» (Coelho, 2002 (a): 530).

Un roman universel

Pour clore la révision de la réception critique de la littérature féminine, on cite Lucia Miguel Pereira encore une fois, non par spéciale prédilection, mais parce qu'en sa qualité de critique littéraire et de profonde connaisseuse de la littérature et du milieu intellectuel brésilien, elle fustige avec précision les modes littéraires et les manies de ses collègues, analysant les catégories conceptuelles les plus communément utilisées et à la mode de l'époque. Les citations qui suivent focalisent trois dimensions primaires dans le discours critique de la période : la région, la race, le personnage.

Dans l'article *Regionalismo e espírito nacional* de 1935[401], elle questionne la lecture que la critique contemporaine donne de la littérature du nord-est du pays, en soulignant comment le centre littéraire du pays semble s'être désormais déplacé vers cette région. Il ne s'agit pas, pour Pereira, de souhaiter un retour au bon vieux temps, lorsque la vie culturelle nationale était pratiquement nulle en dehors de Rio de Janeiro et plus tard, de São Paulo. Bien au contraire. Comme va ensuite l'affirmer Candido, pour l'auteure le roman dit du Nord-Est a, au contraire, le grand mérite de raconter le Brésil aux Brésiliens. Et c'est grâce à cette littérature que « o nortista deixou de ser, para nós do Sul, o "flagelado" esquálido ou o Bacharel arrivista para se tornar um homem que pensa e sofre » (Pereira, 2005 : 60). Elle se montre méfiante envers la volonté diffuse de reconnaître le dit « esprit brésilien » dans des ouvrages distinctement « nordestinos ». Une tendance dans laquelle Lucia Miguel Pereira voit une confusion évidente entre « brasilidade » et « regionalismo » :

> Quando uma sensibilidade mais viva e uma inteligência mais penetrante conseguem fixar os tipos de um determinado ponto do país logo gritamos, na nossa ânsia de unidade: "Está quente! A brasilidade anda por aqui! É o 'decoroçoamento' do jeca ou a energia taciturna e humilde dos moleques da bagaceira". [...] Essas súbitas explosões da nacionalidade em livros tão diversos, surgindo aqui e acolá, [...] só podem honestamente levar a uma conclusão: a brasilidade totalitária é um mito, uma lenda, um tabu a que se apela a nossa vaidade (Pereira, 2005 : 61).

Pereira conteste le fait que les écrivains les plus importants du moment, à commencer par José Lins do Rego, soient trop souvent réduits à cette expression régionaliste. Dans les grands romans de la première moitié de la décennie, la question locale et régionale ne doit pas cacher l'universalité du message exprimé par les personnages, avec leur profonde humanité et le drame qu'ils vivent. Sinon, comment ces œuvres pourraient-elles connaître la répercussion immense qu'elles ont dans le pays tout entier et toucher autant de lecteurs ?

Dans le discours sur la représentation de la brésilianité et du peuple brésilien, Lucia Miguel Pereira aborde également la question raciale. Elle cite notamment l'ouvrage de Arthur Ramos, *O Negro*

[401] Paru pour la première fois dans la *Gazeta de Notícias*.

Brasileiro, reprenant l'affirmation de l'auteur qui regrette l'absence de *livros negros* dans le pays, ouvrages qui pourraient remplir un vide en exprimant l'identité d'une partie fondamentale du pays trop souvent invisible. Ce roman « seria um romance nacional, no sentido de não precisar ser circunscrito ao determinismo geográfico, mas poder se passar em qualquer ponto do país ». Cependant, termine amèrement l'auteure, si un roman *negro* venait à paraître, la vanité de « pseudo-arianos » des Brésiliens pourrait difficilement le reconnaître comme une expression de l'esprit national et le considèrerait comme littérature d'une minorité. (Pereira, 2005 : 63)

Dans l'article *Romance de tese e individualidade*[402] de 1934, elle aborde également la question épineuse que la construction du personnage représente pour les écrivains de l'époque qui, profondément influencés par la radicalisation du discours littéraire, sont confrontés à l'impératif de l'engagement et obligés de prendre parti par leur écriture :

> A urgência de escolher, de tomar partido, que é o drama da inteligência moderna, colocou de novo o romancista diante de um dilema. Criar apenas ou dirigir? Dar liberdade inteira às criaturas, ou servir-se dela para provar a superioridade das próprias convicções? Como pensador e como homem ele é compelido a pender para um lado, ocupar uma posição definida. [...] Mas como criador, como artista, a gratuidade e o desinteresse se lhe impõem. [...] O romancista não pode ter uma finalidade preconcebida sem correr o risco de sacrificar o homem ao tempo, a imprevisibilidade da vida à rigidez das teorias. (Pereira, 2005 : 99-100)

Avec ces mots, Lucia Miguel Pereira entre aussi en polémique, par articles interposés, avec Jorge Amado, coupable d'avoir critiqué *Maleita* de Lúcio Cardoso, roman catholicisant [sic], dont la seule finalité aurait été d'amuser des lecteurs riches et gras. L'auteure répond en accusant à son tour *Cacau* et *Suor* d'être des textes de propagande, qui se destinent eux aussi à des lecteurs riches et gras, non pour les amuser, mais pour les convaincre. Elle dénonce également une tendance généralisée à l'anti-individualisme qui produit des essais romancés plus que des romans, privés d'humanités et bourrés de thèses.

Ce texte et les deux présentés précédemment, sont certainement très utiles pour comprendre les opinions de Lucia Miguel Pereira et son positionnement dans le débat contemporain. Mais c'est pour une autre raison qu'ils sont cités ici. La réception et l'évaluation critique des romans des écrivaines de l'époque sont fondées, elles aussi, sur une gamme très réduite de catégories. Tout d'abord la dichotomie entre roman régional et roman urbain : la prose féminine est généralement une prose urbaine, et même quand paraissent des ouvrages difficiles à classer[403], des étiquettes telles que « romance de costumes », sont très souvent utilisées, réduisant ainsi la dimension régionale. Alors que, comme le souligne Lucia Miguel Pereira, régional est synonyme d'universel et d'authentiquement brésilien, les ouvrages des femmes sont situés par la critique à l'opposé de cette gamme de significations : comme une œuvre particulière, privée, introspective et, pour tout dire, très peu brésilienne. Un aspect que les critiques rappellent avec insistance, en invoquant invariablement des écrivaines anglaises et françaises pour retrouver leur généalogie et leurs origines. Dans un moment où les revendications du *Modernismo* résonnent encore, ce détail est loin d'être négligeable.

La validité de ces affirmations est confirmée aussi par l'analyse que Lucia Miguel Pereira fait du « romance negro », ou mieux de son absence de la scène littéraire nationale. Si l'association entre cette littérature et la littérature féminine paraît forcée, il suffit de relire la citation de l'auteure substituant le mot *negro* par le mot femme. Paraphrasant ses mots ce roman féminin, qui serait capable d'exprimer

---

[402] Paru pour la première fois dans *Gazeta de Notícias* du mois d'octobre 1934.

[403] Cela a déjà été observé dans la critique de *O Quinze*, mais aussi de *A Barragem* de Ignez Mariz, *Entrada de Serviço* de Lúcia Benedetti et aussi *A terra vai ficando ao longe* de Lásinha Luís Carlos.

l'esprit de la nation, sans pour cela être circonscrit à un espace géographique déterminé, ne serait malgré tout pas reconnu et interprété comme un roman universel. Le genre et la race peuvent, dans cette perspective, être lus comme des catégories qui participent d'un processus de dévalorisation similaire.

Quant au dilemme des écrivains contemporains - résumé par l'auteure dans l'interrogation « criar ou apenas dirigir » ses personnages ? -, les sources montrent que les auteures du corpus sont souvent louées pour le réalisme et pour la vie qui animent leurs personnages. Cette posture, la présence trop marquante de l'individu et l'attention à sa dimension intérieure, sont utilisées pour classer la prose féminine dans la case « roman psychologique » - ou, pire, dans la case « roman sentimental ». Des étiquettes qui correspondent à un degré zéro d'engagement, mais aussi de qualité littéraire. Il s'agit certes d'une généralisation, certaines voix s'élèvent pour affirmer la qualité exceptionnelle d'un roman de femme, d'une écrivaine. Mais, au fil du temps, ces voix se perdent dans le chœur des critiques qui affirment que les romancières des années trente et quarante écrivent des romans pour femmes qui parlent de femmes. Une lecture qui place les écrivaines du corpus en dehors de la littérature qui s'écrit à l'époque, en marge du *Romance de 30*, et permet ainsi qu'elles soient rapidement oubliées.

Et si, comme l'affirme Lucia Miguel Pereira décrivant l'identité brésilienne, « [...] somos um todo, mas um todo heterogêneo, que só pode viver na medida de sua complexidade » (Pereira, 2005 : 60), dans ce tout il y a encore, pendant les années trente et quarante, trop peu de place pour la littérature des femmes.

6.2 L'édition

Avant les critiques et les lecteurs, un ouvrage est lu par l'éditeur, le premier à imaginer comment le roman sera lu, perçu et évalué par la suite. Lorsqu'un manuscrit arrive chez un éditeur, il commence immédiatement à être pensé, évalué et ensuite optimisé pour répondre aux critères internes à chaque maison d'édition, dont les buts peuvent être différents. De la vente du plus grand nombre d'exemplaires à l'acquisition d'un catalogue prestigieux, ou encore à la publication d'ouvrages à la connotation idéologique précise.

Dans le Brésil des années trente, plus que d'industrie éditoriale on peut parler de maisons d'édition de petite et moyenne taille, où souvent les goûts et les intuitions de l'éditeur et de ses collaborateurs continuent à prévaloir sur une logique purement financière. Dans un tel contexte, la question de la réussite d'un ouvrage se mêle forcement à celle de sa valeur plus intrinsèquement littéraire. Une fois décidé de la publication, l'éditeur effectue des choix qui influencent directement sa lecture postérieure. La collection, le nombre d'exemplaires, la graphique de la couverture et la typologie du volume (taille, qualité du papier, typologie de reliure), la campagne promotionnelle, les journalistes et les critiques auxquels sont envoyées les copies hommage, sont tous des facteurs qui agissent sur le regard qui sera porté ensuite sur l'ouvrage, déterminant sa fortune. Comme l'affirme Chartier « os autores não escrevem livros, mas estes sempre supõem escolhas, competências e gestos que não são os da escrita, e sim os das empresas editorial e gráfica » (Chartier, 2003 : 19)[404]. Après l'étude de la réception critique, au cours de ce sous-chapitre, sont analysés les transformations postérieures à l'écriture des romans du corpus. Pour ce faire, il faut observer les caractéristiques du marché éditorial du Brésil des années trente et quarante, en étudiant notamment la maison d'édition qui représente le *Romance de 30*, la José Olympio Editora.

La première version du projet doctoral prévoyait une analyse détaillée des aspects graphiques et plus strictement techniques – typologies de reliure et de couverture, tirages, présentation typographique, prix de vente et distribution. Cette partie a dû être considérablement réduite en raison de la difficulté d'accéder aux archives des éditeurs, quand elles existent encore, et de repérer les données nécessaires à l'analyse de tous les romans sélectionnés. D'autre part, les contraintes chronologiques et les délais de rédaction de ce travail ont joué également dans la décision. Cela dit, en raison de la qualité particulière des couvertures et de l'intérêt des données partielles qu'il a été possible de repérer, nous avons choisi d'introduire également certains de ces aspects. Il ne s'agit donc pas d'une tractation systématique, mais d'une première analyse qui prétend ouvrir la voie à des analyses ultérieures.

Publier, devenir publiques

L'analyse des pratiques éditoriales pourrait apparaître comme secondaire dans une étude sur les romans écrits par des femmes et la représentation du féminin qu'ils véhiculent. Cependant, l'observation de la trajectoire et les caractéristiques de la publication permettent de comprendre comment une femme qui écrit acquiert le statut d'écrivaine, un passage à l'acte qui se réalise aussi bien sur le plan matériel que sur le plan symbolique. Si cette affirmation est vraie pour toute étude de la

[404] La citation de Chartier est en langue portugaise, car l'ouvrage *A Força das representações: história e ficção* dont elle est tirée présente une sélection des communications de l'auteur à des colloques brésiliens et elle est publiée directement en portugais. Voici notre traduction « Les auteurs n'écrivent pas de livres, mais ceux-ci supposent des choix, des compétences et des gestes qui ne relèvent pas de l'écriture, mais bien des entreprises éditoriales et typographiques » (Chartier, 2003 : 19).

littérature écrite par des femmes, elle l'est d'autant plus pour le roman des années trente et quarante. Les données montrent qu'à l'époque, un tiers des romans publiés au Brésil, traduits d'autres ou d'auteurs brésiliens, appartiennent à des collections dédiées à un public féminin[405]. Tous les principaux éditeurs de la période ont une ou plusieurs collections féminines à leur catalogue, comme par exemple José Olympio avec la *Coleção Menina e Moça* et Civilização Brasileira avec la *Biblioteca da Mulher Moderna*, ou encore les *Romances para Moças* des éditions Anchieta. La constitution même du marché éditorial de la période permet de faire émerger la relation toute particulière entre genre littéraire et *gender*. Dans la définition du statut des genres littéraires, et du prestige qui leur est attribué, l'identité de l'auteur et du public de destination pèsent considérablement. Comme il a été déjà observé, le roman est encore souvent représenté comme une histoire de femmes pour les femmes, une association qui sous-tend une conception sociale bi-catégorisée, où la sphère privée a une évidente connotation féminine tandis qu'inversement, la sphère publique est un domaine exclusivement masculin. Dans ce contexte, pour une femme, le passage de l'une à l'autre par la publication est d'autant plus compliqué et chargé de significations.

Dans l'introduction au volume *Álbum de leitura* de Lilian de Lacerda, observant le contexte culturel du Brésil entre le XIXe et le début du XXe siècle, Roger Chartier se demande : « como, numa época em que continua forte o antigo preconceito que limita o acesso das mulheres à escrita, considerada como uma competência perigosa, algumas entre elas puderam se apoderar dessa competência ? » (Chartier, 2003 : 18)[406]. Pendant les décennies 1930 et 1940, ce questionnement n'est plus d'actualité, car l'alphabétisation croissante permet à un nombre de femmes toujours plus grand de lire et écrire. Il reste encore à comprendre comment et par quelles prémisses se réalise le passage à la publication. A cette époque, pour une femme, l'écriture est une activité permise et même encouragée dans certains milieux. Les jeunes bourgeoises écrivent souvent des lettres, des journaux intimes, remplissent des cahiers de voyages, composent des sonnets. Des passe-temps considérés comme tout à fait convenables et qui, de plus, servent à donner libre cours à une sensibilité jugée excessive. C'est plutôt l'accès à la publication, la professionnalisation, la volonté d'entreprendre une carrière littéraire, donc l'expression publique de cette écriture qui est perçue comme contraire ou peu indiquée pour une femme qui doit s'épanouir en créant des enfants, et non des romans. A ce propos, Delphine Naudier note que : « La différence biologique entre les sexes, érigée en principe de division du travail social, limite l'extension du domaine du pensable : écrire mais non publier. […] La publication déplace les lignes qui séparent les attributions socialement dévolues aux hommes et aux femmes, ces dernières abandonnant leur place traditionnelle, en arrière-plan du monde social, pour devenir visibles » (Naudier, 2010(a) : 46-48).

Devenir visibles, devenir des femmes publiques signifie occuper une position nouvelle et incertaine qui, dans le Brésil du début du XXe siècle, doit encore être définie. Comme le souligne Martine Reid, l'impression ne change pas seulement le statut des ouvrages, mais surtout celui de l'auteur, le plaçant alors dans le champ littéraire. La publication représente donc une « entrée en littérature » (Reid, 2010 : 121), un passage qui rend la disparité de situation entre hommes et femmes particulièrement évidente. Une disparité exprimée non seulement par le nombre réduit des auteures dans les catalogues des éditeurs, mais aussi par le peu de prestige et le peu de qualités littéraires attribués à leurs ouvrages.

---

[405] Cf. le sous-chapitre 4.2, notamment les recherches de Miceli dans le volume cité en bibliographie.

[406] La citation de Chartier est en langue portugaise car, tirée de l'introduction à *Álbum de leitura. Memórias de vida, histórias de leitoras* de Lilian de Lacerda, est publiée directement en portugais.

Dans le volume *Être écrivain,* Nathalie Heinich observe les conséquences de l'action de publier non seulement sur le statut « externe » d'un auteur, mais également sur le plan identitaire : « Au delà de l'acte même de la création, […] la publication assure un degré supplémentaire dans ce processus d' "objectivation" au sens plus littéral de transformation des mots en objets. […] Ainsi se comprend l'investissement dont ce passage de seuil fait l'objet, en tant qu'épreuve où se joue - d' "écrivant" à "écrivain" - un changement de grandeur en même temps que d'identité » (Heinich, 2000 : 217-218).

Par conséquent, le refus d'un éditeur ou le recours à une édition autofinancée est vécu comme un échec ou un manque de reconnaissance. Les tentatives et les stratégies utilisées par les écrivains révèlent la valeur identitaire de l'acte de la publication, après lequel il est possible de se dire et d'être perçu en tant qu'écrivain. Malheureusement, l'exigüité et le caractère fragmentaire des données sur les auteures du corpus rendent impossible une analyse détaillée des parcours et des trajectoires individuelles qui ont permis à ces femmes d'être publiées. Impossible de savoir, par exemple, combien de temps chacun des romans est éventuellement resté dans un tiroir avant de trouver un éditeur, et quels éléments ont joué dans le choix de le publier.

Sur un plan plus général, on peut observer que, dans de nombreux cas, l'auteure a d'abord besoin de se légitimer et de se professionnaliser par l'activité journalistique, qui est vécue comme un apprentissage de l'écriture et une étape préliminaire à la publication. C'est le cas, par exemple, de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Làsinha Luís Carlos, Lúcia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, et Ondina Ferreira, dont on sait qu'elles collaborent toutes avec la presse avant la parution de leur premier ouvrage.

Un autre facteur déterminant dans l'accès à la publication est représenté par les liens personnels et familiaux. Les biographes et les journalistes qui signent des articles sur les écrivaines du corpus mentionnent très souvent une figure masculine - un père ou un mari attentif - qui aurait conseillé ou aidé l'auteure dans sa recherche d'un éditeur. Dans plusieurs cas, c'est « lui » qui a envoyé l'article ou le manuscrit à une revue ou à une maison d'édition, à l'insu de l'écrivaine qui commence ainsi sa carrière. Si on ignore la véracité de ces anecdotes, cette vision est bien propre à l'idéal féminin de l'époque, où l'ambition littéraire, l'autopromotion et l'envie d'être reconnue en tant qu'auteure sont considérées très peu convenables pour une femme, d'autant plus si elle est jeune. Penser donc que l'accès à l'écriture et à la publication s'effectue sous l'égide d'une figure masculine avec laquelle l'écrivaine a des liens de famille rend la position de cette dernière moralement et socialement acceptable, alors qu'elle pénètre dans un territoire masculin comme celui des lettres.

Dans son autobiographie, Maria José Dupré, qui, non par hasard, signe ses publications du pseudonyme Sra Leandro Dupré, raconte par exemple qu'une fois son premier roman écrit, c'est son mari qui se charge de l'envoyer à l'éditeur. De même, c'est l'époux de Dinah Silveira de Queiroz qui l'encourage à écrire et à publier ensuite. La même chose arrive aussi, à ce qu'en disent les sources de l'époque, à Emi Bulhões de Carvalho da Fonseca. Dans un milieu intellectuel encore restreint comme celui du Brésil de l'époque, les liens familiaux jouent toujours un rôle primaire. Appartenir à une famille importante et de renom représente toujours une aide importante, même pour celles qui travaillent déjà comme journalistes. On pense notamment au cas de Carolina Nabuco qui, n'ayant jamais collaboré avec la presse auparavant, ne doit vraisemblablement pas avoir eu trop de difficultés pour trouver un éditeur à son premier ouvrage, une biographie du père décédé, grâce au prestige de cette figure.

Quelles que soient les motivations ou les occasions à l'origine de la publication d'un ouvrage, il faut souligner, comme le fait Moizet, l'importance du rôle de l'éditeur. Ce dernier non seulement permet à l'écrivaine d'objectiver son statut mais, par la gamme de pouvoirs et de compétences spécifiques qu'il possède, il participe à la gestion d'une œuvre. Car une œuvre littéraire s'écrit, mais

ensuite « […] se gère, et cette gestion produit des effets en retour qui jaillissent sur l'écriture, bien ou mal selon les cas » (Mozet, 1992 : 261).

La réception critique analysée dans le sous-chapitre précédent montre que, si l'éditeur « met à l'épreuve » la publication, il ne peut pas, à lui seul, assurer la reconnaissance et la consécration d'un auteur. Les critères éditoriaux répondent en effet à une échelle de valeurs mouvante et informelle, qui rend la publication une condition nécessaire, mais non suffisante à l'affirmation d'un auteur (Heinich, 2000 : 76). Avant d'être reconnu comme écrivain, il est nécessaire que d'autres instances – la critique, l'académie, les autres écrivains - valident le choix de l'éditeur. Si, comme le souligne Heinich, l'éditeur ne fait que participer avec ses compétences spécifiques à une gamme de « pouvoirs de valorisation » (Heinich, 2000 : 76), sa fonction est primaire dans tout processus de canonisation d'un auteur. Pour qu'il puisse intégrer le milieu littéraire en tant que créateur, et s'inscrire éventuellement dans une tradition littéraire, un auteur a tout d'abord besoin d'être publié. Ainsi, Christine Planté souligne le fait que le canon littéraire doit être lu comme un ensemble de textes qui « témoignent des goûts et de la curiosité d'une époque, de spéculation de librairie ». Et, au-delà, « […] ce sont donc avant tout les pratiques d'édition, puis la réception de la critique et du public qui ont constitué la part visible et lisible »[407] (Planté, 1998: 14-15) des processus de consécration d'un auteur et d'un ouvrage.

L'édition et le marché éditorial dans le Brésil des années trente et quarante

> O que espanta o Brasil de hoje é a revelação espiritual contida nos boletins de produção das suas casas editoras de livros. [...] Até dez anos atrás [...] raramente uma obra de ficção merecia as honras dos prelos. Ninguém queria saber de literatura, de cultura superior [...]. Portugal traduzia dois romances europeus por ano e eles nos chegavam [...]. Em 1937, graças à Monteiro Lobato que desandou a imprimir livros de toda gente como um alucinado, fracassando comercialmente mas provando que os mais completos analfabetos do país eram os livreiros antigos, o Brasil lê como só imagináramos que pudesse ler em 1960 (Pongetti H., 1937: 33).

Avec ces mots, Henrique Pongetti - l'un des frères de la maison d'édition homonyme Irmãos Pongetti - salue l'émergence d'un nouveau marché éditorial. Le Brésil est décrit comme un pays à la croissance vertigineuse, où les gratte-ciel poussent du jour au lendemain comme des champignons. Dans cette phase de rapide modernisation et urbanisation, il observe avec enthousiasme l'affirmation d'un lectorat avide de littérature nationale. Sur le plan éditorial, le premier à avoir eu l'intuition de l'envie que les Brésiliens avaient de lire finalement leurs auteurs est Monteiro Lobato qui, dès les années vingt, commence à publier systématiquement des écrivains du pays.

Comme Pongetti, dans l'essai *A Revolução de 30 e a cultura*, Candido reconnaît également le rôle de Lobato et présente les éléments qui caractérisent l'édition et le marché éditorial de l'époque. Selon Candido, les innovations principales introduites par Lobato concernent non seulement la préférence accordée aux auteurs nationaux, mais surtout un intérêt pour les problèmes contemporains. Sur le plan graphique, Lobato est également animé par la volonté de créer un objet-livre de qualité et novateur par rapport aux standards traditionnels importés de Lisbonne et de Paris. Et le tout à un prix accessible pour les lecteurs brésiliens. Ainsi, il anticipe des tendances qui vont s'affirmer et se généraliser au cours

[407] Il est nécessaire de rappeler que les mots de Christine Planté cités ici se réfèrent au genre épistolaire et non au roman. Une citation hors contexte semble toutefois justifiée par la réflexion contenue dans le texte qui, transcendant l'objet de la recherche, présente une réflexion qui intéresse le discours littéraire dans son ensemble.

de la décennie suivante : « [...] só depois de 1930 se generalizaria em grande escala este desejo de nacionalizar o livro e torná-lo instrumento da cultura mais viva do país » (Candido, 1987 : 191- 193).

Dans cette phase, la recherche de la *brasilidade* et l'opposition aux influences étrangères passent aussi par la publication de livres qui ne sont pas seulement écrits, conçus et imprimés dans le pays, mais qui puissent être aussi authentiquement brésiliens. Si les années trente représentent symboliquement « o início de outros rumos, sobretudo na prosa » (Candido, 1974), la décennie correspond aussi à l'essor du marché du livre au Brésil et à l'affirmation de maisons d'édition qui contribuent à construire et canoniser l'idée d'une littérature nationale (Miceli, 1981 ; Sorà, 2004).

La littérature est la grande bénéficiaire de cet élan et notamment le roman, qui occupe de plus en plus d'espace dans les catalogues des éditeurs. On assiste parallèlement à une multiplication d'essais et de collections consacrés à expliquer les problèmes du pays, à raconter le Brésil aux Brésiliens. En mai 1936, la collection *Brasiliana* de la Companhia Editora Nacional compte déjà 57 volumes et, pour la promouvoir dans les journaux et les revues, l'éditeur utilise un slogan éloquent : « Quer conhecer o Brasil sob todos seus aspectos e em todos seus problemas ? É ler as obras da coleção Brasiliana »[408]. Les thèmes sont différents, comme l'attestent les titres - de *Pedro II*, signé par le vicomte de Taunay, à une *Historia Militar do Brasil*, des *Ensaios de Antropologia Brasiliana* ou encore *O problema Nacional Brasilieiro* a *Os Africanos no Brasil* – mais tous ont la même finalité qui est d'analyser le pays, dans son histoire et sa spécificité. Comme le souligne Lippi, le Brésil devient un thème littéraire à part entière : « Vários *Retratos do Brasil* foram produzidos então, procurando diagnosticar os males do país e apresentar os remédios necessários » (Lippi, 2003 : 330).

L'analyse du contexte historique montre qu'il s'agit d'une tendance répondant, sur le plan littéraire et culturel, à l'héritage *modernista*, mais également aux discours nationalistes qui caractérisent le moment politique. Entre 1920 et 1940, on assiste à une nationalisation progressive de la culture dont le secteur éditorial représente un élément significatif.

A l'affirmation d'un marché éditorial interne contribuent également les réformes de l'instruction publique réalisées pendant les années trente. Si le taux d'alphabétisation augmente et l'accès à une éducation primaire et secondaire commence à se généraliser, les éditeurs doivent fournir les nouveaux textes et manuels pour instruire les citoyens et substituer les volumes auparavant importés d'Europe. Pour donner un exemple du phénomène, Candido cite la *Biblioteca Pedagógica Brasileira* qui, comme la collection *Brasiliana* déjà citée caractérise le catalogue de la Companhia Editora Nacional et représente « [...] talvez o mais notável empreendimento editorial que o país conheceu até hoje » (Candido, 1987: 192). Avec des livres didactiques, des traités sur la pédagogie contemporaine, des volumes de divulgation scientifique et de la littérature pour la jeunesse, cette bibliothèque répond sur le plan éditorial à la volonté réformatrice de l'école publique et à l'uniformisation des programmes scolaires sur le plan national. A cet égard, Candido mentionne également la Editora Globo de Porto Alegre qui, outre les volumes didactiques, contribue à la diffusion et à la popularisation d'auteurs contemporains étrangers auparavant méconnus dans le pays, comme Joseph Conrad, Thomas Mann, Somerset Maugham, Aldous Huxley, William Faulkner et Sinclair Lewis. A ce projet éditorial qui inclut l'important investissement consacré à la traduction portugaise de la *Comédie Humaine*, ainsi qu'à celle de la *Recherche* de Proust, participe également Érico Veríssimo, en qualité de traducteur et de conseiller éditorial (Candido, 1987: 193).

Dans un moment où l'éditeur n'est plus un simple imprimeur, mais devient un agent du développement culturel de la nation, intellectuels et écrivains participent directement aux projets éditoriaux. La collaboration directe des auteurs et des éditeurs se révèle d'une importance fondamentale

[408] Voir annexe n. 5.1, image 5.1-2.

et elle a des conséquences directes sur le plan matériel et symbolique : dans de nombreux cas, le prestige et le renom d'un éditeur participent à la consécration des auteurs qu'il publie, et réciproquement.

Dans son *História Geral da Civilização Brasileira*, Boris Fausto propose une lecture des changements d'ordre matériel, mais aussi esthétique que le secteur de l'édition connaît pendant les années trente et quarante. Il analyse notamment la naissance du marché éditorial à l'aune des équilibres nationaux. L'apparition de nouvelles maisons d'édition, interrompant le monopole des grands éditeurs du passé qui, jusqu'aux deux premières décennies du XXe siècle, étaient concentrés dans la Rua do Ouvidor de Rio de Janeiro, représente un élan fondamental pour la promotion de nouveaux auteurs : « O aparecimento de editores corajosos, na senda aberta por Monteiro Lobato, facilitou-lhes a divulgação. Menos talvez no Norte e no Nordeste. Muitos autores surgidos nesta vasta área, tal como se dera no século XIX, continuam a migrar para o Rio e São Paulo, em busca de trabalho » (César, 2007 : 541). Même si le marché se nationalise au fur et à mesure que les romans d'auteurs brésiliens connaissent un succès croissant, ce mouvement reste polarisé, quant à la production éditoriale, entre les villes de Rio et São Paulo (Fausto, 2007 : 541). Cependant, la plupart des maisons d'édition choisissent encore Rio de Janeiro comme siège principal. Le parcours de José Olympio est éloquent : après avoir ouvert en 1931 la Livraria qui portait son nom dans la rua da Quitanda, dans la capitale paulista, trois ans plus tard, il la ferme et se transfère à Rio, où il s'implante dans la célèbre Rua do Ouvidor.

Hallewell signale qu'à ce moment, la seule à aller contre cette tendance est la Livraria Martins Editora, qui eut un important rôle culturel et finit par rétablir les équilibres intellectuels de l'activité éditoriale entre Rio de Janeiro et São Paulo. Ainsi, se référant à la période postérieure à la révolution constitutionnaliste, l'auteur affirme que :

> Em 1937, quando já decorrera tempo suficiente para a recuperação dos paulistas do choque inicial, eles começavam a dar os primeiros passos para corrigir a situação. O próprio Martins, referiu-se à "um instante excepcional em nossa vida espiritual – a criação da Universidade e do Departamento de Cultura, duas realizações que modificaram completamente o panorama intelectual de São Paulo (Hallewell, 1985 : 413)

A l'essor du secteur éditorial national contribue également la conjoncture particulière de la finance internationale. La crise économique de 1929 rend les éditions brésiliennes plus compétitives par rapport aux livres importés. Si certaines maisons d'édition traditionnelles disparaissent - comme la Garraux de São Paulo - d'autres augmentent leurs tirages de façon significative[409], comme la Companhia Editora Nacional. Dans l'expansion généralisée du marché éditorial, s'affirment aussi des maisons d'édition plus petites qui se spécialisent dans la production littéraire brésilienne contemporaine, devenant ainsi une référence pour les intellectuels de l'époque. A cet égard, il est possible de citer les éditions Schmidt, la Ariel Editora qui imprime le fameux *Boletim* et ensuite la José Olympio, qui symbolise le Romance de 30 et qui, pour cette raison, fait l'objet du prochain paragraphe de ce sous-chapitre.

Dès1940, Peixoto reconnaissait l'augmentation des prix des produits importés, qui va s'aggraver pendant la décennie, jusqu'au blocage des importations à cause du deuxième conflit mondial, comme un facteur qui encourage le secteur éditorial : « [...] Como o câmbio é vil e proibitivo, os livros europeus são raros e caros, e a inflação de papel nacional promove a inflação literária do papel impresso. [...] Mas há, também, crise econômica, de onde a social e a política. [...] » (Peixoto, 1940 : 22).

[409] Relativement à la Companhia Editora Nacional, Lúcia Oliveira Lippi signale l'impressionnante progression de 350 000 à deux millions d'exemplaires dans la période 1931 -1937 (Lippi, 2003 : 330).

Une lecture reprise également pas Aderbal Jurema, qui pointe le prix du papier, et donc du livre, comme le principal frein à la popularisation de la culture nationale. Dans sa *Conversa com os livreiros*, Aderbal Jurema réalise une petite enquête auprès des libraires de l'État de Pernambuco pour découvrir quels sont les goûts des lecteurs. Un reportage paru en 1936 qu'il convient de mentionner ici pour sa valeur de photographie du marché éditorial et des modes libraires. Jurema constate tout d'abord que l'auteur le plus vendu n'est pas l'un des nouveaux, mais Humberto de Campos, avec la réédition de son œuvre complète organisée par José Olympio et dont les volumes « […] mal esquentam as prateleiras que já estão voando para as mãos do seu grande público ». Et les auteurs les plus récents ? La réponse des libraires interrogés est unanime : les auteurs les plus lus sont José Lins do Rego, Jorge Amado et Érico Veríssimo. De ces écrivains, les livres les plus vendus sont *Banguê* (José Olympio), *Jubiabá* (José Olympio) qui a dépassé le succès de *Cacau* (Ariel editora) et aussi *Caminhos Cruzados* (Globo). Selon Jurema, le fait que les trois auteurs ne soient pas de la région montre que cette ouverture est « o resultado da compreensão que o povo vem tendo dos nossos romancistas de talento, graças à simplicidade, à sinceridade e a poesia que se encontram nesses romances onde os conflitos sociais e psicológicos se agitam com toda a força dos fenômenos vividos » (Jurema, 1936 : 270).

Les libraires interrogés observent que les lecteurs qui ont aimé un roman, ont tendance à acheter tous les titres disponibles du même auteur. Malgré l'enthousiasme du public, la limite majeure à la diffusion et à la popularisation de la littérature nationale reste le prix des livres, encore prohibitif pour une grande partie de la population. Ainsi Jurema lance un appel aux éditeurs et aux auteurs pour qu'ils organisent une campagne pour la baisse du prix du papier, rendant les livres plus accessibles. En conclusion de l'article, observant l'origine des auteurs plébiscités par le public, il note que, s'ils sont originaires des différentes régions du pays, ils ont tous besoin de se rendre dans la capitale pour construire leur carrière, même s'ils n'oublient jamais la terre d'où ils viennent » (Jurema, 1936 : 270).

La petite enquête de Jurema, ainsi que les autres sources citées précédemment, restituent l'image d'un pays qui imprime et lit toujours plus de livres, et notamment des livres d'auteurs nationaux. Comme nous l'avons observé, ce sont les essais sur le Brésil et la prose qui recueillent les faveurs de la critique et du public, pleinement conscients de l'âge d'or de la littérature du pays. A ce propos, il est possible de citer l'article daté de 1935, *Literatura Brasileira*, de Samuel Putnam, auteur américain spécialiste de la littérature latino-américaine et traducteur. Il déclare que « Há poucos anos apenas, assim me parece, que o mundo, de um certo modo, tomou conhecimento da literatura brasileira » (Putnam, 1935 : 27). Une littérature nouvelle et universelle qui, selon l'auteur, serait caractérisée par une préoccupation pour les problèmes sociaux du pays. Sur le plan formel, l'élément distinctif décrit par Putnam est un modernisme tardif. L'auteur souligne également que la décennie 1930 semble caractérisée par les nombreuses études sur le roman brésilien, ses origines et son évolution. Il cite notamment les travaux de Lucia Miguel Pereira ainsi que l'article de Rui Bloem sur *As aventuras de Diófanes* de Teresa Margarida da Silva e Orta.

L'affirmation et la valorisation de la littérature et du livre national représentent une révolution pour une société encore profondément influencée par les courants littéraires et les modes éditoriales, mais pas seulement, qui arrivent d'Europe, de la France en particulier. Et si l'avant-garde moderniste a fait de l'opposition à cette dépendance un élément nodal de son intervention, les préférences des lecteurs et les catalogues des éditeurs montrent que, en 1930 encore, les Brésiliens ont des goûts très cosmopolites.

Dans son analyse des pratiques de lecture au début du XXe siècle, Lilian de Lacerda souligne par exemple que dans les collections pour un public féminin, les plus lus et cités sont les ouvrages d'auteurs

étrangers. Parmi les brésiliens, les auteurs plébiscités par les lectrices sont José de Alencar, Vicente de Carvalho, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo et Olavo Bilac (Lacerda, 2003 : 370).

Ainsi, il n'est pas surprenant que, malgré le succès de la littérature nationale, à la moitié de la décennie 1930, apparaissent encore des éditeurs et des libraires spécialisés dans les livres d'importation et la traduction d'auteurs étrangers. C'est le cas par exemple de la Livraria Martins, déjà citée, dont les catalogues sont composés essentiellement de volumes importés. Même si la crise et la dévalorisation de 1930-1935 avaient produit une baisse significative de ce marché, il était pourtant encore représentatif des goûts du public : « Havia uma grande parte do público comprador de livros que continuava a exigir que sua leitura literária ou recreativa fosse em francês, e que podia e estava disposta a pagar os novos preços. Em 1935, a França ainda supria um quarto das importações de livros do Brasil » (Hallewell, 1985 : 414).

Dans son autobiographie, Maria José Dupré donne un aperçu des manies xénophiles des élites nationales. Elle raconte que la publication de *Éramos Seis* et les éloges de la critique lui valent un grand nombre d'invitations aux événements mondains de la bonne société paulista. Dans ces occasions, elle affirme que : « [...] ouvi muitas pessoas dizerem que nunca tinham lido livro de escritor brasileiro, o meu era o primeiro. Liam os livros franceses, alguns ingleses, mas os brasileiros? ». Ces mêmes lecteurs enthousiastes lui avouent avoir apprécié son roman, car il ressemble à un portrait du quotidien plus qu'à de la littérature et pour l'authenticité et la capacité de raconter des épisodes qui ressemblent à la vie de tous les jours (Dupré, 1969 : 295).

Lors de la publication d'une nouvelle édition de *Jubiabá* de Jorge Amado, Graciliano Ramos signe un article qui, non seulement confirme sa finesse critique, mais révèle également sa remarquable perspicacité dans la description des habitudes des lecteurs brésiliens :

> Muita gente ignora que esse livro foi publicado em francês […]. O editor Gallimard meteu numa coleção onde figuram escritores terrivelmente importantes uma história de negros e mulatos, arranjada aqui pela Bahia e vizinhanças. [...] Jubiabá é uma espécie de contrabando literário – e está aí o maior elogio que podemos fazer-lhe: tem de impor-se por suas virtudes. [...] Entre nós o livro ganha por estar em língua estrangeira e ser caro. Pessoas finas que desprezaram o volume de José Olympio ilustrado por Santa Rosa vão achar excelente a mercadoria importada. O que será muito bom, o romance de Jorge Amado conquistará mais alguns leitores indígenas.
> (Ramos, 1939 : 97)

Comme l'affirme non sans ironie Graciliano Ramos, c'est grâce à l'édition française de Gallimard que certains lecteurs brésiliens arriveront paradoxalement à connaître Jorge Amado. Dans cette perspective, le Romance de 30 et les nombreux essais qui racontent et analysent le Brésil, permettent à ses habitants de connaître leur pays dans ses différentes dimensions. Lucia Miguel Pereira, dans un texte de 1932 intitulé *Cabocla* signale l'importance du moment littéraire dans la construction de l'identité nationale. Elle décrit ses compatriotes avec férocité, comme des individus avec le vice de la xénophilie : « O Brasileiro escreve em português, lê em francês e fala em brasileiro. Talvez por isso lhe seja tão difícil pensar... ». Une situation qui, cependant, est en train d'évoluer. Et ce ne sont ni l'avant-garde ni les discours nationalistes qui réveillent la conscience et l'orgueil national, mais une question financière bien plus prosaïque :

> O preço proibitivo do livro importado, entretanto, parece ir agora valorizando a prata de casa. Se a lata continuar a literatura indígena dominará o mercado como a indústria da casimira o das meias de seda – por falta de concorrentes estrangeiros. O fator econômico apresentará uns aos outros os brasileiros que sabem ler e os que sabe escrever (Pereira, 1932 : 80).

L'éditeur du roman de 30 : José Olympio

Analysant le rôle de l'éditeur, Heinich souligne que, dès que le marché de l'édition se spécialise et se fragmente, ce dernier est de moins en moins un imprimeur, mais devient le détenteur d'un « pouvoir de valorisation » (Heinich, 2000 : 76) qui doit être pris en compte dans l'analyse de la fortune d'un auteur ou d'un ouvrage. Dans le contexte brésilien de la décennie 1930, l'exemple le plus éloquent du poids symbolique que l'éditeur revêt est représenté par la figure de José Olympio. L'historiographie le décrit comme l'éditeur par excellence de ces années-là, le premier éditeur moderne du pays, celui qui permet à la révolution en acte dans la prose brésilienne de se concrétiser. La bibliographie qui raconte et analyse son aventure éditoriale est riche, et au cours des dernières années sont apparus de nombreux articles et monographies[410]. Dans un article de 2009, Ricardo Vieira Lima en vient à affirmer que, pour l'édition brésilienne, José Olympio est ce que Cervantes et Baudelaire représentent pour le roman et la poésie modernes, c'est-à-dire un précurseur : « […] não se pode negar que José Olympio Pereira Filho (1902-1990), com o seu monumental e singularíssimo catálogo de 4.850 edições, foi o primeiro editor moderno do Brasil e o mais importante do século XX, em seu ofício, entre nós » (Lima, R.V., 2009 : 137).

Mis à part les enthousiasmes, l'observation du tableau chronologique du Romance de 30[411] permet de formuler deux observations qui introduisent le discours sur le rôle de l'éditeur à l'époque. Premièrement, il est possible d'observer que, parmi les écrivains canoniques de la période, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado et José Américo de Almeida ont été publiés par la Maison à un certain moment de leur carrière. Pour ce qui concerne les noms du corpus, Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Ignez Mariz, Carolina Nabuco et Lúcia Benedetti, toutes sont également des auteures de la José Olympio.

Une deuxième considération concerne le fait que ces auteurs ne débutent pourtant pas chez José Olympio, à l'exception des trois dernières écrivaines citées qui signent leur premier roman vers la fin de la décennie. Les maisons d'édition qui publient les premiers ouvrages des romanciers de l'époque, qui les découvrent, sont en effet la Schmidt Editora et la Ariel Editora, deux petites maisons d'édition dont Candido souligne l'importance (Candido, 1987 : 191-193). Malgré leur dimension réduite, ces éditeurs investissent considérablement dans des auteurs brésiliens, souvent jeunes et méconnus, donnant visibilité aux lettres nationales.

La Schmidt est fondée en 1930 par le poète et intellectuel Augusto Frederico Schmidt, qui publie notamment Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Lucia Miguel Pereira, Jorge Amado et Gilberto Freyre, mais aussi Tristão de Athayde. Outre la fiction contemporaine, dans le catalogue des éditions Schmidt figure aussi une importante collection d'essais consacrée à l'analyse du Brésil et de son histoire plus récente[412].

Comme Schmidt, la Ariel editora contribue elle aussi à divulguer les auteurs du Romance de 30 à leurs débuts. Maison fondée par Gastão Cruls et Agripino Grieco, son catalogue présente des titres importants comme *São Bernardo*, *Doidinho*, *Cacau* et *Em Surdina*. Le prestige de la maison d'édition est étroitement lié au *Boletim de Ariel* qu'elle édite. Les auteurs qui figurent dans ses collections collaborent aussi activement à la rédaction de la revue, qui devient rapidement la publication littéraire la plus

[410] Parmi les monographies, il est possible de citer les volumes de José Mario Pereira, *José Olympio, o editor e a sua Casa*, celui de Antonio Carlos Villaça, *José Olympio, o descobridor de escritores*, ou encore celui de Lucila Soares, *Rua do Ouvidor 110, Uma história da Livraria José Olympio*, tous publiés entre 2001 et 2008 et cités en bibliographie.

[411] Voir annexe n.1

[412] A ce propos, Lippi mentionne à titre d'exemple l'essai de Martins de Almeida intitulé *Brasil Errado* (Lippi, 2003 : 330).

importante de la période. Pendant la première moitié de la décennie 1930, les tirages augmentent parallèlement à ceux de la maison d'édition, comme l'illustre bien une annonce en pleine page dans une édition de la revue de 1935. L'éditeur célèbre la « tiragem ascensional » de la publication, qui, de 6 000 exemplaires en 1931 passe à 36 000, à peine cinq ans plus tard. Dans la même période, la production de la Maison passe de 8 500 volumes en novembre 1931 à 106 800 en août 1934 [413]. Pour les auteurs de la Ariel, cela représente la garantie d'une divulgation optimale : non seulement ils peuvent signer des textes de critique littéraire sur le *Boletim*, consolidant leur position dans le milieu intellectuel, mais les nombreux comptes rendus et articles consacrés à leurs ouvrages qui y figurent leur donnent une excellente visibilité auprès du public. Malgré cela, aussi bien la Ariel que la Schmidt, perdent progressivement le rôle d'éditeurs de la littérature contemporaine, qui passe à José Olympio. Ironie du sort, les mêmes Gastão Cruls, Agripino Grieco et Augusto Frederico Schmidt finissent par publier leurs ouvrages chez celui qui leur a « volé » le métier.

Ainsi, il est possible d'affirmer que si José Olympio n'a pas le mérite d'avoir découvert ces auteurs quand ils étaient encore méconnus, s'il n'a pas « inventé » ce qui va être défini ensuite comme le Romance de 30, il est certainement devenu son principal divulgateur. Avec le prestige dont jouissent ses publications, José Olympio contribue à la consécration des écrivains qu'il publie, jouant un rôle qui mérite d'être analysé plus longuement.

Comme ses biographes le rappellent, José Olympio est un self made man que rien ne prédestinait à une brillante carrière éditoriale. Simple coursier de la célèbre Casa Garraux, l'une des plus prestigieuses librairies de São Paulo, il y devient rapidement vendeur et puis gérant. En 1931, il ouvre sa propre librairie et, l'année suivante, lance déjà le premier titre de sa maison d'édition[414].

Bien qu'à São Paulo le marché soit paralysé à cause de la *Revolução Constitutionalista*, José Olympio initie la publication des ouvrages de Humberto de Campos, qui confèrent le prestige à la jeune maison d'édition. Toujours en 1932, il décide également de publier la deuxième édition de *Menino de Engenho* et la première de *Bangüê*, payant à José Lins do Rego des droits d'auteur anticipés, une pratique alors inédite au Brésil. En 1935, José Olympio édite *Jubiabá*, roman qui connaît un succès considérable auprès de la critique et du public. Il décide alors de rééditer tous les titres précédents de Jorge Amado et a l'idée de les regrouper, créant la série « romances da Bahia ». C'est donc une intuition éditoriale qui est à la base de la célèbre série qui n'avait pas été conçue comme telle par l'auteur. Une opération similaire est à la base du « ciclo da cana-de-açúcar » et, selon Hallewell, l'idée d'attribuer ce titre aux romans de José Lins do Rego serait due à l'épouse de José Olympio, à l'occasion de la parution du roman *Usina*, qui en constitue le dernier volet (Hallewell, 1985 : 355).

Déjà en 1939, la position de José Olympio en tant qu'éditeur de référence de la littérature contemporaine est largement reconnue, et ses éditions gagnent tous les principaux prix littéraires du pays. Dans la liste des lauréats de cette année figure par exemple Rachel de Queiroz, à qui est attribué le prix Felipe de Oliveira pour le roman *As três Marias*.

Si le roman défini comme régionaliste représente une partie considérable du catalogue de la José Olympio, l'éditeur se montre sensible aussi aux autres tendances de la prose contemporaine, publiant des textes plus introspectifs et urbains comme ceux de Lúcio Cardoso, Octavio de Faria et Adalgisa Nery. En dépit du transfert à Rio en 1934, il attire également des auteurs de la dite « ficção paulista »

---

[413] Il paraît intéressant de remarquer que, pour célébrer la croissance de la maison, au-delà d'une graphie moderne et épurée, les tirages moyens sont également privilégiés. Ainsi, si en 1931 chaque titre était tiré à environ 1700 exemplaires, quatre ans plus tard on passe à 3 300 volumes en moyenne, un chiffre non négligeable pour l'époque. Voir annexe 5.1, images 5.1-3 et 5.1-4.

[414] Plus précisément un très moderne manuel de self-help psychologique traduit de l'anglais, *Conhece-te pela psicanálise*.

(Pereira, J.M., 2008 : 77) et de la première génération moderniste, comme Oswald de Andrade et Mário de Andrade, ce qui confirme la versatilité et le prestige de la maison d'édition.

Mais, si José Olympio est associé à la fiction contemporaine, il publie également d'importantes collections consacrées à l'analyse des questions politico-sociales brésiliennes. Le catalogue de l'éditeur se révèle ainsi un instrument pour la compréhension du processus culturel de l'époque, dans une plus large perspective qui ne se limite pas à la littérature.

Dans la *Coleção Documentos Brasileiros*, dirigée d'abord par Gilberto Freyre, ensuite par Otavio Tarquinio de Sousa, figurent essais historiques, sociologiques et politiques parmi les plus représentatifs de la période comme, par exemple, *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda qui inaugure la collection. Parallèlement, *Problemas Políticos Contemporâneos*, dirigé par Plínio Salgado, et donc avec une connotation idéologique conservatrice, inclut des textes qui prétendent analyser les problèmes de la nation brésilienne, argument central de l'époque. Il faut mentionner également les volumes à la vocation pédagogique, comme *Educação para a Democracia* de Anísio Teixiera, qui participent également de la question nationale. Tous ces titres et collections, qui reflètent la nécessité de repenser le passé dans le but de comprendre la réalité contemporaine, représentent l'esprit intellectuel des années trente[415].

La liste des noms qui, avant ou après, entrent dans le catalogue de la Maison est impressionnante. Il suffit de donner un aperçu des auteurs brésiliens qui y figurent, outre ceux qui y figuraient déjà, pour comprendre le poids de cette affirmation : Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Marques Rebelo, Jorge de Lima, Anibal Machado, Rubem Braga, Dinah Silveira de Queiroz, Ciro dos Anjos, Otto Lara Resende, Adalgisa Nery, Elisa Lispector, Lygia Fagundes Telles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Orígenes Lessa, Antonio Callado et Cornelio Pena. On peut donc affirmer que tous les écrivains et les intellectuels les plus importants de l'époque publient chez José Olympio, et nombreux sont ceux qui ont l'habitude de fréquenter la librairie de la Rua do Ouvidor, comme l'affirme Graciliano Ramos : « move-se diariamente em redor daquelas mesas boa parte da literatura nacional » (Ramos *apud* ereira, 2005 : 15). A l'exception de Érico Veríssimo, qui reste fidèle à la Globo Editora de Porto Alegre.

Avec un catalogue vaste et hétérogène, José Olympio devient l'éditeur le plus représentatif des années trente et quarante, celui qui sait le mieux interpréter les goûts de la nouvelle classe moyenne en train de se développer et d'augmenter son capital économique et culturel. L'éditeur peut donc compter sur un bassin croissant de lecteurs assurant la réussite économique de ses choix littéraires.

Dès les débuts de son activité éditoriale, José Olympio ne se limite pas à divulguer la littérature nationale en publiant les auteurs autochtones, mais il institue aussi des concours et des prix pour écrivains débutants[416] .Comme le souligne José Mario Pereira, ses initiatives représentent également un instrument efficace de divulgation de l'activité et du catalogue de la Maison, dans un pays où les communications restent encore difficiles (Pereira, J.M., 2008 : 34). Pour contourner les limites d'un système de distribution encore lent et défaillant, dans la tentative de faire arriver ses livres jusque dans les coins les plus éloignés du pays, José Olympio met en place un système efficace de vente par correspondance qui prévoyait également différentes formes d'abonnement. Les auteurs qui racontent l'histoire de la Maison affirment que Jorge Amado a travaillé pendant quelque temps comme représentant et vendeur de la José Olympio. Une anecdote curieuse certainement, mais qui témoigne

[415] Voir annexe 5.1, image 5.1-5.
[416] Comme ceux en hommage à Humberto de Campos avant et José Lins do Rego après.

aussi des liens particuliers qui se créent entre l'éditeur et ses auteurs dont il devient souvent l'employeur.

Il convient de souligner que le travail de José Olympio dans la promotion et la divulgation de la littérature contemporaine ne se limite pas à la publication et à l'institution de prix. Non seulement il imprime et distribue les nouveaux auteurs mais, en tant que libraire, il importe un certain type de littérature qu'il était difficile, comme les sources de l'époque le rappellent, de trouver ailleurs dans les librairies et les bibliothèques du pays. A ce propos, Lucia Miguel Pereira met directement en relation la difficulté de repérer la littérature contemporaine avec un certain retard dans l'évolution des goûts des lecteurs brésiliens :

> […] é de notar como escasseiam cada vez mais entre nos as obras novas. A prudência timorata de nossos livreiros não lhes permite importar obras que não estejam ao alcance de todos os gostos, cuja venda não seja, portanto, garantida. Pingam, de vez em quando, dois ou três magros exemplares no Garnier ou no José Olympio, logo descobertos e arrecadados pelos freqüentadores diários, e é tudo. (Pereira, 2005 : 64).

Si, comme le dit Lucia Miguel Pereira, la Garnier et la José Olympio sont les deux librairies les plus fournies de la ville, elles incarnent cependant deux conceptions bien distinctes de la littérature et de l'édition. Avec des vitrines qui donnent toutes les deux sur la Rua do Ouvidor, la Garnier représente la culture du passé, où les modèles intellectuels et les livres étaient importés directement d'Europe, et notamment de France, un éternel modèle pour les Brésiliens. La José Olympio, au contraire, avec ses vitrines art déco scintillantes, est la libraire du Brésil qui se veut moderne et qui s'analyse et recherche son essence authentique aussi bien dans les pages des romans que dans les essais de ses écrivains. Une opposition entre deux mondes, décrite avec maestria par le poète Lêdo Ivo dans ses souvenirs de la Rio du début des années quarante[417]. Après s'être installé dans la capitale, il raconte sa fréquentation quotidienne de la librairie José Olympio, qui se trouve juste à côté de la Garnier, « obscura como uma gruta ». Selon les mots de Ivo, cette dernière :

> Simbolizava o passado literário, um tempo que o Modernismo abolira. Nas suas cadeiras vazias e vetustas haviam se sentado Machado de Assis e Rui Barbosa, Nabuco e aqueles poetas parnasianos de ouvidos amestrados, que o solene e malicioso Paul Claudet [...] compara à "une petite collection de canaris mécaniques", A Garnier era o passado, - nas suas vitrines amareleciam velhos títulos que, na República Velha, haviam [...] conduzido seus autores à glória das tribunas políticas e assentos acadêmicos. E a livraria José Olympio era o presente, juncado de frêmitos e inquietudes (Ivo *apud* Pereira, J.M., 2008 : 367).

Si, aujourd'hui, José Olympio est reconnu et célébré comme une figure fondamentale du contexte littéraire des décennies 1930 et 1940, les contemporains étaient déjà conscients du rôle que l'éditeur jouait dans la divulgation des lettres nationales. Dès le début de son activité, il fait l'objet de nombreux articles et ses premières publications sont saluées avec enthousiasme par les lecteurs et les journalistes.

Lors de l'inauguration du nouveau siège de la Maison à Rio de Janeiro, la presse décrit largement l'événement. *O Jornal* célèbre l'arrivée de "Uma nova casa editora no Rio" : « O Sr. José Olympio se dedica aos misteres do livreiro desde tenra idade. Ele se iniciou como empregado humilde da casa Garraux de São Paulo, quando contava apenas 15 anos. [...] Os autores que ali estão fazendo

[417] La citation, sous le titre *A Manhã dentro da tarde*, est originairement publiée dans le volume *Confissões de um poeta* de 1979. Nous reprenons ici la transcription qu'en fait José Mario Pereira dans sa monographie sur José Olympio.

"ponto" antes mesmo de estar de portas abertas a livraria são José Lins do Rego, Armando Fontes, Jorge Amado, Valdemar Cavalcanti, os pintores Cícero Dias e Santa Rosa ». Interviewé à propos de la nouvelle maison d'édition, l'auteur de *Banguê* affirme qu'elle est « "[...]o editor dos novos"– disse nos José Lins do Rego ». Quant a José Olympio, il révèle au journaliste : « [...] Tirei 10 000 exemplares de *Banguë*. Mas não diga isso para os jornais [...]. Do contrário podem querer levar-me para o hospício » [418]. Ces mots montrent que l'éditeur, comme les écrivains et la presse, est conscient - et pleinement satisfait du courage dont il fait preuve en pariant sur des auteurs « novos ».

En 1939, le *Anuário Brasileiro de Literatura* publie un dossier sur la littérature contemporaine qui inclut un entretien collectif des auteurs les plus significatifs de l'année. La maison José Olympio est décrite comme le haut lieu de la vie culturelle de l'époque, un espace de discussion ouvert et accessible où se rencontrent les personnalités littéraires : « […] corremos para a José Olympio. Eram quatro horas da tarde e a livraria da rua do Ouvidor devia estar regurgitando de celebridades » (Pongetti, 1939 : 343-344). Une fois arrivé à la librairie, le journaliste n'est pas déçu. Il rencontre José Lins do Rego : « O autor de *Banguë* estava rodeado de uma turma do barulho: Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Santa Rosa, Peregrino Júnior, etc. [...] Na Livraria José Olympio atrai sempre uma roda em que ele pontifica com as anedotas e os fatos lá do Norte » (Pongetti, 1939 : 343-344). José Lins du Rego est donc décrit comme une figure centrale du cénacle qui se réunit dans la librairie. Déjà en 1937, il avait été présenté comme l'un des auteurs brésiliens vivants les plus lus et les plus vendus : « Seus livros, tão pitorescos no seu proposital abuso de linguagem, tem prendido a atenção de todos os brasileiros, do norte ao sul do país » (Pongetti, 1937 : 258)

Dès son installation à Rio de Janeiro, José Olympio est salué comme un pionner de l'édition moderne, et le mythe autour de sa personne et de son rôle commence à se construire. Ce sont aussi les écrivains de la maison qui l'alimentent, reconnaissants pour le travail fait dans la promotion de leurs ouvrages, mais pas seulement.

Dans l'article *Escritores e editor*, Lucia Miguel Pereira décrit les liens particuliers qui se créent entre la « geração de 30 » et son éditeur. Certes, sans éditeur un écrivain reste incomplet et il est incapable de se réaliser, mais l'écrivaine souligne l'importance de la fonction de José Olympio, non seulement dans l'affirmation d'une carrière individuelle ou d'un ouvrage en particulier, mais également dans la définition et la diffusion d'un mouvement littéraire :

> […] nenhum movimento literário pode ser levado a cabo sem a ação de um editor amigo, compreensivo, entusiasta. Esse editor amigo, compreensivo, entusiasta, nos o encontramos em José Olympio. [...] Quando ele se estabeleceu no Rio, era jovem e cheia de ambição a geração de 30, a geração que, Deus ajudando, está entrando na velhice sem se academizar, sem adquirir a gravidade oca dos medalhões. [...] O editor José Olympio, moço e arrojado, logo foi atraindo a gente também moça e arrojada que escolhe a carreira literária num país onde tão pouco se lê. É um privilégio, para uma geração que começa, encontrar um editor ainda recente, que com ela se identifique. Esse privilégio nos o tivemos e bem o sabemos apreciar (Pereira, 1953 : 6).

Dans le texte, Lucia Miguel Pereira précise aussi que presque tous les auteurs de cette « génération de 30 » avaient déjà publié dans la maison homonyme du poète Augusto Frederico Schmidt, la Companhia Editora Nacional ou encore la Ariel editora. Mais c'est José Olympio qui a le plus influencé leur carrière. L'auteure rappelle aussi que les écrivains de toutes les tendances politiques finissaient par converger dans la maison de la Rua do Ouvidor dont le prestige était directement proportionnel à la vaste diffusion que ses publications avaient dans le pays entier (Pereira, 1953 : 6).

[418] L'article, anonyme, paraît dans *O Jornal* du 4 juillet 1934.

Effectivement, les sources mentionnent souvent le fait que, dans un moment où littérature et idéologie sont inséparables, la librairie que les auteurs fréquentent habituellement, quotidiennement dans certains cas, demeure un espace ouvert à la discussion politique. Quand le petit-fils de Lucia Miguel Pereira et Octavio Tarquinio de Sousa décrit son enfance avec ses grands-parents, il raconte qu'ils passaient leurs journées à travailler dans leur bibliothèque et que « tal rotina só se interrompia quando iam à editora José Olympio, onde se reuniam políticos a falar de literatura e literatos a falar de política » (Fonseca Jr, 2011 : 17).

A ce propos, dans son histoire du livre au Brésil, Hallewell souligne le fait que l'éclectisme de José Olympio et l'ouverture idéologique dont il faisait preuve étaient particulièrement appréciés par ses auteurs. A commencer par Drummond de Andrade qui rappelle que « José Olympio editou com o mesmo espírito autores da direita, do centro, da esquerda, e do planeta Sirius » (Drummond *apud* Halewell, 1985 : 450). Graciliano Ramos s'exprime dans le même sens, en disant de José Olympio : « O editor é liberal. Se tem simpatia para qualquer extremidade, oculta-a. Aparentemente está no meio, aceita livros de um lado e de outro, acolhe com amizade pessoas de cores diferentes ou sem nenhuma cor » (Ramos *apud* Villaça, 2001: 165). Libéral oui, mais pas sans caractère, vu que Gilberto Freyre le traitait de dictateur pour l'autorité avec laquelle il dirigeait sa Maison et ses auteurs (Freyre *apud* Pereira, 1953 : 6).

Une analyse du catalogue de la maison d'édition par le biais des tendances exprimées par les écrivains qui y figurent montre que José Olympio privilégiait effectivement la qualité des textes et les intérêt éditoriaux, publiant par exemple l'*integralista* Plínio Salgado et le militant communiste Jorge Amado. Dans son étude, Lúcia Oliveira Lippi affirme que José Olympio avait une admiration profonde pour Getúlio Vargas, au point de publier, entre 1938 et 1947, les onze volumes de son ouvrage *A nova política do Brasil*. Malgré ses liens avec le pouvoir et son amitié avec Lourival Fontes, qui fut jusqu'en 1942 le directeur du *Departamento de Imprensa e Propaganda*, de nombreuses publications de la maison José Olympio furent saisies et détruites par l'organisme de censure et ses auteurs persécutés. Parmi les intellectuels et les écrivains qui figurent dans les catalogues de la José Olympio, ou liés à l'éditeur, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos et Eneida de Morais furent incarcérés pour leurs positions politiques et d'autres, comme José Lins do Rego, Oscar Niemeyer, Candido Portinari et l'illustrateur Tomás Santa Rosa, furent victimes de la censure en plusieurs occasions.

Les femmes dans le catalogue de José Olympio

Dans son histoire des éditions José Olympio, Lucila Soares tente une timide approche de genre et présente un portrait de ce qu'elle appelle le *Quarteto feminino*, c'est-à-dire les quatre écrivaines que la Maison publiait dans la décennie 1930. Il s'agit de Rachel de Queiroz, Adalgisa Nery, Dinah Silveira de Queiroz et Lucia Miguel Pereira :

> Eram quatro mulheres talentosas e à frente do seu tempo. Um tempo em que até nos suplementos literários, editados pela vanguarda intelectual, se achava que o lugar delas era na cozinha. Por isso os produtos de limpeza reinavam na publicidade dirigida ao publico feminino (Soares, 2006 : 88).

Soares présente aussi un portrait de ce quartet : « Rachel [...] tinha seu espaço na roda garantido pelo reconhecimento literário e pelo bom humor. Os companheiros a tratavam como um dos seus pares, inclusive compartilhando piadas "de homem" ». Ces mots montrent bien comment les accents

masculins que la critique retrouve dans *O Quinze* se reflètent directement dans la description qui est faite de l'auteure elle-même. Ainsi, l'acceptation de Rachel de Queiroz dans un cercle masculin comme celui-ci, passe par la sublimation de sa féminité, sur le plan littéraire aussi bien que comportemental. Une affirmation d'autant plus authentique quand on observe la façon dont les autres trois auteures du dit quartet sont représentées. Au contraire de Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira « [...] era uma linda mulher e a encarnação da intelectual sofisticada » (Soares, 2006 : 88). Mais, surtout, elle est l'épouse de l'historien et écrivain Octavio Tarquinio de Sousa qu'elle rencontre justement à la José Olympio, à l'époque de la publication de ses deux premiers romans. Dans les années suivantes, le couple assume un rôle non négligeable dans la vie littéraire de Rio, et leur appartement devient un espace de rencontre de nombreux intellectuels de l'époque.

Quant aux autres écrivaines du groupe, Soares mentionne Dinah Silveira de Queiroz, célèbre pour son élégance et qui, selon la description qui en est faite, semble être connue davantage pour ses toilettes à la mode, toujours avec gants et chapeau, que grâce à son écriture. Il convient de rappeler aussi que l'auteure est apparentée, par son mari, avec Rachel de Queiroz - d'où le nom de famille -, et bénéficie également du prestige intellectuel de sa famille[419]. Adalgisa Nery, qui rivalise d'élégance avec Dinah, est décrite par Soares comme une femme séduisante, et les écrivains de la maison se montrent très sensibles à son charme, à commencer par Graciliano Ramos et José Lins do Rego. A propos d'elle, l'auteure affirme aussi que, dans un premier temps, elle fréquente le groupe de la rua do Ouvidor grâce à son mari, le peintre Ismael Nery[420]. Il est intéressant de souligner que, dans le quartet décrit par Soares, à l'exception de Rachel de Queiroz, les trois autres écrivaines entrent dans le cercle de la José Olympio grâce aux liens de famille ou plus simplement grâce à leur époux.

L'idée d'une présence féminine très réduite se retrouve aussi dans la présentation que Bernardo de Mendonça fait de l'auteure de *Em Surdina*, affirmant qu'elle représente « uma das três solitárias representantes da agitada vida literária carioca de então », à côté de Adalgisa Nery et Rachel de Queiroz. (Mendonça *apud* Soares, 2006 : 89).

Il est indéniable que Rachel de Queiroz représente l'écrivaine de la José Olympio par excellence, dans une collaboration qui est bien plus qu'une simple relation auteur-éditeur : sa figure et son écriture semblent en effet grandir et mûrir dans et avec la José Olympio qui, de petit éditeur méconnu, se transforme en vraie usine culturelle et littéraire, lieu privilégié de l'intelligentsia. Un rôle dont les mots de Rachel de Queiroz témoignent bien :

> […] recebi a proposta de um então modesto editor [...]: a firma usava o nome de José Olympio Editor. Aceitei a proposta e por daí por diante nasceu uma associação que durou cinqüenta e sete anos, entre mim e José Olympio e seus irmãos Daniel e Athos. Foram eles os meus editores únicos, até que a morte nos separou. Dentro de alguns anos já não éramos simples editor e editada, mas amigos fraternos, posso dizer irmãos. [...] José Olympio dava palpites na minha vida pessoal, lia os meus livros no original, mas aí não dava palpites. Seu respeito pela liberdade do autor era famoso. (Queiroz ; Queiroz, 1998 : 185-186)

C'est ainsi qu'après une première édition autofinancée de *O Quinze* et une deuxième chez la Companhia Editora Nacional, elle entre dans le catalogue de la Maison, pour y rester longtemps. En 1989, l'éditeur organise la publication de l'*Obra Reunida*, réunissant ainsi tous les textes de l'auteur

[419] Cf les pages consacrées à Dinah Silveira de Queiroz dans le sous-chapitre 5.3.
[420] En effet, c'est seulement en 1937 que Adalgisa Nery commence à se consacrer à la poésie, publiant le poème *Eu em ti* dans la *Revista Academica* (Soares, 2006 : 89).

destinés aux adultes : ce sera la dernière fois qu'un livre de récits de Rachel de Queiroz sera publié par l'éditeur, après une collaboration de presque soixante ans[421].

Comme les catalogues de la maison d'édition le prouvent, au delà du quartet – ou du trio – que les historiens décrivent souvent, la présence féminine est bien plus significative. Parmi les écrivaines du corpus, outre celles déjà citées, il faut rappeler également Ignez Mariz, Lúcia Benedetti, Carolina Nabuco, cette dernière également une auteure fidèle de la Maison, qui continue de publier avec la José Olympio jusque dans les années soixante-dix. Parmi les autres écrivaines, on peut citer également Maria Eugenia Celso et Eneida de Morais, et cela seulement pour les premières années d'activité de la maison d'édition.

Si José Olympio devient rapidement le principal éditeur national, être publié par lui, signifie pour un auteur bénéficier du prestige qui l'entoure et du pouvoir matériel et symbolique associé à son nom. Certes, l'éditeur ne peut pas, à lui seul, garantir la consécration d'un auteur, d'autant plus s'il s'agit d'une femme, mais « ses écrivains » jouissent d'un statut privilégié dans le panorama littéraire de l'époque.

Au cours des recherches en archives, une lettre de Maria José Dupré a été retrouvée, lettre qui montre qu'elle avait proposé son deuxième roman à José Olympio ; l'écrivaine avait publié son premier livre chez la Companhia Editora Nacional, qui accepte ensuite de publier aussi le suivant. Vraisemblablement, la proposition n'est donc pas motivée par la recherche d'une maison d'édition qui accepte de publier le manuscrit, mais plutôt par la volonté de rentrer dans le catalogue le plus prestigieux de l'époque. Pour se présenter, Maria José Dupré utilise des arguments très concrets, affirmant que la première édition de *O romance de Tereza Bernard*, tirée à 2 000 exemplaires en septembre 1941, s'est vendue en moins d'un an et qu'elle est déjà en réimpression. Et, à propos de *Éramos Seis*, elle écrit : « Esse segundo romance passa-se em São Paulo numa família da pequena burguesia e será um livro de trezentas páginas, talvez menos. Tenho também um livro para crianças pronto para publicação e está sendo ilustrado por Belmonte. [...] Caso haja algum interesse na sua editora, tenham a bondade de me responder sobre as condições de publicação »[422]. La réponse exacte de José Olympio n'a pas été retrouvée et l'écrivaine ne fait pas mention de l'épisode dans ses mémoires *Os Caminhos*. Le livre est finalement publié par la Companhia Editora Nacional et Maria José Dupré ne devient jamais, ni à ce moment ni plus tard, l'une des femmes de la José Olympio.

Comme elle, ils ont sûrement été nombreux ceux et celles qui ont proposé sans succès leurs ouvrages à José Olympio[423].

Une lecture du catalogue de José Olympio par le prisme du genre révèle un autre élément qu'il est nécessaire de considérer, celui des collections dans lesquelles figurent les romans des écrivaines du corpus et, par conséquent, le public de référence. Tous ces textes, de *A Sucessora* à *Caminho de Pedras*, de

---

[421] A l'époque, la maison d'édition n'était plus la propriété de José Olympio, qui avait dû vendre l'entreprise en raison de problèmes financiers. Comme Rachel de Queiroz, d'autres auteurs très significatifs de la période restent liés à vie à la maison d'édition. Comme le souligne Hallewell, "Entre os autores que permaneceram fiés à *Casa* até o fim, estavam nomes prestigiosos como Pedro Calmon, José Cândido, Luís Jardim, Mário Palmério e [...] José Lins do Rego" (Hallewell, 2005 : 481). Ce prestige continue, en particulier pour les écrivains originaires du Nord-est, bien au-delà. Ainsi Ariano Suassuna publie son premier roman chez José Olympio en 1971, avec une préface de Rachel de Queiroz. Les rééditions se succèdent jusqu'en 1976, mais s'interrompent brusquement, alors même que la demande du public reste forte. En effet la José Olympio a cessé toute activité éditoriale et Ariano Suassuna refuse de rééditer son roman chez un autre éditeur, jusque dans les années 2000, où le roman sera nouvellement publié... par la maison José Olympio, reprise par le groupe éditorial Record, qui maintient précieusement le nom et le patrimoine culturel incomparable de la célèbre maison éditoriale.

[422] La lettre, signée Maria José Dupré - Senhora Leandro Dupré, Rua Cuba 290, São Paulo - est inédite et a été consultée dans les archives de la Fondation Casa de Rui Barbosa de Rio de Janeiro, le 5 octobre 2012.

[423] A l'époque de notre recherche documentaire à Rio de Janeiro, l'absence d'un catalogue et l'inaccessibilité des archives de l'éditeur qui venaient d'être léguées à la Bibliothèque nationale a rendu malheureusement impossible l'approfondissement de cette question.

A Barragem à *Amanhecer* paraissent sans autres distinctions dans la catégorie Romances, comme le montre bien une publicité de 1939[424], avec les titres de Graciliano, Jorge Amado, José Lins do Rego et José Américo de Almeida.

Une donnée non négligeable car, comme le font habituellement les éditeurs de l'époque, José Olympio édite aussi une collection spécifiquement consacrée au public féminin[425]. Il s'agit de la *Coleção Menina e Moça*, - dont le sous-titre est « Do conto de fada ao romance » -, et qui est pensée spécifiquement pour les jeunes femmes. Comme l'éditeur l'explique, la série est composée de « pequeninos romances especialmente escritos para a idade em que a menina deixa de ser criança sem chegar a ser moça ». Il est donc doublement intéressant de voir comment l'idée d'une littérature de formation, sinon didactique, pour femmes est associée à de petits romans traduits de l'anglais et du français. La plupart des titres de la collection sont traduits de la Bibliothèque de Suzette, série publiée en France par l'éditeur Gautier-Languereau à partir des années vingt. Les couvertures, où ne figure pas le nom de l'auteur - que nous savons être en presque totalité des auteures – présentent aussi une adaptation de l'image originelle, qui représente très souvent une jeune femme rêvant d'amour en technicolor. Pour donner un exemple de ces publications, il est possible de citer l'édition de 1947 de *Senhorita indesejável* de Madame H. Giraud et traduit par M.J. Pinto, ou encore *A casa dos cravos brancos*, de Y Loisel, publié la même année dans une traduction de Rachel de Queiroz [426]. Comme le souligne Hallewell, *Menina e Moça* est une collection qui s'éloigne de la ligne éditoriale de la José Olympio, caractérisée par des auteurs brésiliens contemporains. L'auteur souligne aussi qu'il s'agit de la seule série que l'éditeur consacre au jeune public[427] (Hallewell, 2005 : 481).

Un style éditorial

> As mudanças na educação, na literatura e nos estudos brasileiros repercutiram na indústria do livro, desde o projeto gráfico até a difusão; mas sobretudo quanto à matéria preferencial das suas páginas, cada vez mais receptivas aos autores novos integrados nas tendências do momento. Pode-se dizer que, reciprocamente, essas tendências foram estimuladas pelo livro renovado, na medida em que os autores procuravam se ajustar à preferência da moda e dos editores — como, por exemplo, o "romance social" e os estudos brasileiros (Candido, 1987 : 194)

La révolution que la littérature et le livre brésilien vivent pendant les décennies 1930 et 1940 se réalise aussi bien dans le contenu que dans la forme. De la présentation graphique à la qualité du papier, tout est amélioré et rénové : l'objet-livre devient incontestablement moderne. Les couvertures représentent certainement l'élément le plus évident de ce processus : la nouvelle graphique intègre les innovations esthétiques des avant-gardes de la décennie précédente, contribuant à les rapprocher d'un public plus vaste et à les intégrer aux goûts de la classe moyenne. Un rôle qui est loin d'être négligeable, à une époque où la circulation des images est encore limitée. Comme le souligne Candido, c'est grâce à la graphique éditoriale que, « insensivelmente, o leitor se familiarizou com o cubismo, o primitivismo, o surrealismo, as estilizações do realismo — nas capas de Santa Rosa, Cícero Dias, Jorge de Lima, Cornélio Pena, Fulvio Pennacchi, Clovis Graciano, João Fahrion, Edgard Koetz e outros » (Candido,

[424] Voir annexe 5.2, image 5.2-1.
[425] Voir annexe 5.1, image 5.1-5.
[426] Voir annexe 4, image 4.17.
[427] D'autres importantes maisons d'édition de l'époque, à commencer par la Companhia Editora Nacional avec la *Terramarear* pour les garçons et *Biblioteca das Moças* pour les filles, créent des collections pensées pour un jeune public, masculin ou féminin.

1987 : 194). Des artistes qui travaillent pour ces mêmes maisons d'édition qui publient les jeunes auteurs brésiliens et promeuvent la rénovation de la prose.

Déjà pendant les années vingt, certains artistes modernistes[428] avaient réalisé des couvertures innovantes, notamment pour les livres de Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Raul Bopp, mais à l'époque, le phénomène reste limité à quelques rares éditions. En 1930, grâce notamment à la clairvoyance d'éditeurs tels que Ariel, Schmidt, Adersen et José Olympio, la tendance s'affirme et se généralise.

Les historiens du livre indiquent comme le meilleur exemple de cette phase de rénovation graphique la prolifique collaboration entre l'éditeur José Olympio et l'artiste Santa Rosa :

> Desde a fundação, a José Olympio se preocupou com a qualidade gráfica do que editava. Para isso buscou a colaboração de grandes artistas, a começar por Santa Rosa, que desempenhou com brilho, sendo responsável pelas capas e ilustrações de quase toda a melhor literatura ali editada até 1956, ano da sua morte durante viagem à Índia. Esse pintor, homem de teatro e figura humana especialíssima é um capitulo a parte na história da Casa, pois colocou sua assinatura em mais de 200 obras. Otto Maria Carpeaux escreveu que ele era "um artista enciclopédico, um condensador do espírito da literatura brasileira" (Pereira, J.M., 2008 : 34).

Santa Rosa dessine des couvertures qui donnent aux livres de la période, et notamment à ceux du Romance de 30, une identité visuelle forte et immédiatement reconnaissable, contribuant ainsi à la définition de cette littérature. Un style qui est reconnu et célébré par les contemporains, comme l'atteste un long article paru dans le *Boletim* de Ariel en 1933. Le journaliste salue le travail de ce « Paraibano de extraordinário talento » qui s'est fait connaître comme l'illustrateur des frontispices de nombreuses éditions modernes et de la presse, après avoir abandonné un emploi confortable dans une banque pour tenter fortune à Rio de Janeiro. L'article commente notamment les images que Santa Rosa a créées pour illustrer la couverture et les pages du dernier opus de Jorge Amado : « […] Não sei de mais expressivas ilustrações de livro que as que Santa Rosa realizou para o último volume de Jorge Amado, *Cacau*. Uns desenhos, estes, que dão ao admirável ensaio de romance proletário [...] uma impressionante decoração a branco e preto ». Une contribution au roman loin d'être négligeable, car sans les dessins de Santa Rosa, « *Cacau* falaria uma linguagem ainda meio bárbara para o nosso mundo de pequenos burgueses. Dessa língua áspera é que tais desenhos foram, a cada página, uma tradução parcial maravilhosa » (Cavalcanti, 1933 : 8)[429]. Pour les écrivains de l'époque, Santa Rosa est non seulement l'illustrateur de leurs romans, mais aussi un membre assidu du cercle qui se réunit chez José Olympio. Ainsi, Graciliano Ramos lui dédie[430] la première édition de *Caetés* (Schmidt, 1933).

De même, Rachel de Queiroz souligne l'importance et l'éclectisme de Santa Rosa : « Santa era o capista de todos nós, na José Olympio ilustrava também os suplementos dos jornais, onde também nos já aparecíamos. Mas, inquieto sempre, Santa foi alargando os seus interesses [...], fez sucesso com os ousados, belíssimos cenário de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues"» (Queiroz *apud* Pereira, J.M., 2008 : 32). L'auteure n'exagère certainement pas quand elle affirme que l'artiste avait dessiné pratiquement toutes les couvertures du Romance de 30 : *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* et *Vidas Secas* de Graciliano Ramos ; *Doidinho*, *Moleque Ricardo* et *Usina* de José Lins do Rego ; *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar Morto* et *Capitães de areia* de Jorge Amado ont tous une couverture signée par Santa Rosa, et on ne considère ici que les premières éditions.

---

[428] Candido cite à ce propos les noms de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Brecheret et Flávio de Carvalho.
[429] Voir annexe 4, image 4.5.
[430] Le roman est dédié aussi à Jorge Amado et Alberto Passos Guimarães.

Parmi les écrivaines du corpus, ont été également illustrées par Santa Rosa les couvertures de *Caminho de Pedras* et *As Três Marias* de Rachel de Queiroz ; la deuxième édition de *Floradas na serra* de Dinah Silveira de Queiroz ; *Amanhecer* de Lucia Miguel Pereira ; *Entrada de Serviço* de Lúcia Benedetti et *Mona Lisa* de Emi Bulhões de Carvalho da Fonseca. La couverture de la première édition de *A Successora* n'est pas signée, mais présente toutefois un style similaire à celui des autres couvertures de la période de Santa Rosa, et si elle ne lui est pas attribuable avec certitude, elle est certainement inspirée par ses illustrations.

L'observation de l'ensemble des images présentées dans l'annexe iconographique de notre étude permet de formuler des considérations fondamentales sur le Romance de 30 et, aussi, sur la place des femmes en son sein, et en premier lieu, le rôle unificateur que l'esthétique de Santa Rosa joue pour la littérature de l'époque[431]. Comme le souligne Candido se référant au travail de l'artiste, et notamment à sa collaboration avec la José Olympio : « A mancha colorida com o desenho central em branco e preto se tornou nos anos 30, por todo o país, o símbolo da renovação incorporada ao gosto público » (Candido, 1987 : 191-193). Cette rénovation est communément associée au binôme José Olympio-Santa Rosa, mais les couvertures présentées dans l'annexe montrent que c'est plutôt l'artiste qui propose de nouvelles solutions graphiques, avant même la rencontre avec l'éditeur. Ainsi, ses premières couvertures pour Schmidt et Ariel révèlent déjà les traits qui vont s'affirmer par la suite : le noir, les lignes nettes des figures, la couleur saturée, les volumes géométriques.

Avec des illustrations de grand format, les premières couvertures de la décennie de Santa Rosa, comme celle de *Menino de Engenho* signée par le peintre de Pernambouc Manoel Bandeira[432] s'inspirent fortement de l'esthétique moderniste. A partir de la collaboration avec José Olympio, la graphique des couvertures change et devient plus uniforme : un rectangle coloré occupe la presque totalité de l'espace où, en noir ou plus rarement en blanc, figurent le nom de l'auteur en majuscules, le titre et l'éditeur. Au centre de la couverture, se trouve l'illustration de Santa Rosa, de taille réduite et rigoureusement en noir et blanc, encadrée par une simple ligne noire.

A partir des années quarante, le bloc de couleur qui caractérisait les précédentes couvertures est abandonné en faveur du blanc. Les caractères du titre, le nom de l'auteur et la maison d'édition sont maintenant colorés et l'illustration de Santa Rosa, toujours en noir et blanc, occupe le centre de l'espace et n'est plus encadrée de noir comme au début. Ces éléments représentent les traits distinctifs des volumes édités par José Olympio et confèrent aux romans publiés par l'éditeur pendant les années trente et quarante une unité graphique facilement identifiable. Il s'agit d'un aspect qui influence directement la réception de la critique et du public. Le prestige de José Olympio et le trait hautement reconnaissable de Santa Rosa contribuent à placer dans le *Romance de 30* les romans des écrivaines qui publient avec la Maison, à côté des auteurs les plus célèbres comme Jorge Amado, Graciliano Ramos ou encore José Lins do Rego.

Si, comme l'affirme Ricardo Vieira Lima, grâce à son prestige, ses éditions soignées et imprimées sur un papier de bonne qualité, « a José Olympio deu dignidade ao livro brasileiro » (Lima, R.V., 2009 : 140), il est certainement vrai que l'éditeur a aussi contribué à donner une dignité et une légitimité au roman féminin, en le publiant dans les mêmes collections et avec les mêmes couvertures que des auteurs de renom.

[431] Voir Annexe n.2 et n.4.
[432] À ne pas confondre avec Manuel Bandeira.

Dans l'histoire de José Olympio, d'autres artistes et illustrateurs ont contribué, après Santa Rosa, à élaborer une identité graphique novatrice, comme Cícero Dias, Portinari, Luís Jardim, Eugenio Hirsch et Poty[433].

Pour comprendre la portée du processus de rénovation graphique et technique du livre brésilien pendant les années trente, il suffit de comparer les éditions de l'époque avec celles de la décennie précédente. Pour ce qui concerne le roman féminin, il est possible, par exemple, d'observer les couvertures des trois volumes cités dans le chapitre 4.2 à titre d'exemple de la littérature féminine des deux premières décennies du siècle, pour observer la modernité de la présentation graphique et typographique. Un goût nouveau, initié par la Ariel, la Schmidt et affirmé grâce à la José Olympio, qui influence presque toutes les maisons d'édition de la période.

Parmi les romans du corpus, il est possible de citer notamment les couvertures colorées et inspirées de l'esthétique moderniste des frères Pongetti, comme *40 graus à sombra* ou encore *Mormaço* de Jenny Pimentel de Borba. Ou encore l'illustration de Arcindo Madeira, un artiste portugais qui travaille au Brésil à partir des années quarante, pour la deuxième édition du roman *A Terra vai ficando ao longe* de Làsinha Luís Carlos, aux éditions O Cruzeiro. Malgré le fait que l'éditeur choisit de publier les romans signés par des femmes dans une collection spécifique, la *Coleção Aurora*[434], graphiquement les volumes ne présentent pas tous une connotation féminine[435]. Différemment de la première édition[436], dont la couverture signée par E. Bianco évoque plutôt une illustration publicitaire de rouge à lèvres aux tons pastel, au centre de l'image moderne – et moderniste - de Arcindo Madeira figure un très masculin *seringueiro* aux couleurs franches.

Quant aux premiers romans de Maria José Dupré - *O romance de Tereza Bernard* de la Civilização Brasileira et la deuxième édition de *Éramos Seis* de la Brasiliense - ils présentent un projet graphique plus traditionnel. Selon Bianca Ribeiro qui cite les critiques lors de la parution du roman, les images de ces couvertures rappellent celles du mélodrame et du feuilleton, dont les tons se retrouvent aussi dans le texte caractérisé par un style littéraire conventionnel : « O toque folhetinesco, além de discreto, é impressionante, pois, ao não descambar nos exageros do gênero, torna-se extremamente verossímil » (Ribeiro B., 2010 : 154).

Dans ce panoramique, la première édition de *O Quinze* mérite une attention particulière. Publié en 1930 dans une édition financée par Rachel de Queiroz elle-même, avec la contribution financière de ses parents et imprimée par la typographie Urania de Fortaleza, le volume présente une graphique extrêmement moderne. L'illustration, non signée, occupe entièrement la couverture, le dos et la quatrième et pour l'apprécier, il est nécessaire d'ouvrir complètement le livre et de l'observer de dos. Sur le devant, la silhouette d'un homme couvert de haillons et bras levés devant un ciel orangé, dominé par un soleil géant, jaune vif. Sur la quatrième de couverture, un arbre desséché, tout en noir, étend ses branches vers l'homme, traversant le dos du livre. Au loin, apparaît une petite ville déserte et de grands

---

[433] Pendant la phase de recherche documentaire à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, malgré l'absence d'un catalogue complet des archives de la José Olympio, il a été possible de consulter des « artes de capa », des projets de couvertures qui laissent imaginer le processus d'élaboration et de sélection préliminaires au choix d'une couverture. L'absence de données complètes rend impossible l'utilisation de ces documents pour une analyse diachronique des aspects graphiques des romans féminins dans le catalogue José Olympio. Cependant, nous avons choisi de présenter tout de même ces images dans l'annexe iconographique, car il s'agit de documents inédits qui concernent les écrivaines du corpus et qui, pour leur intérêt et leurs qualité, méritent d'être connus, en l'attente d'une étude plus approfondie. Voir Annexe n.4, images 4.18, 4.19, 4.20 et 4.21.

[434] Les écrivaines qui signent les premiers romans de la collections sont Làsinha Luís Carlos, Emi Bulhões, Florence Bernard, Maria Elena Fontana, Wanda Fabian, Bárbara de Araújo, Lúcia Machado, Maria da Conceição Neves Abud et Francisca de Bastos Carneiro.

[435] Voir annexe n.2.

[436] Qui ne figure pas dans la collection *Aurora*, inaugurée plus tard.

oiseaux dans le ciel. Les couleurs sont saturées et violentes, les lignes et les taches noires qui dominent le premier plan sont épaisses. L'image communique à la perfection la brutalité et la désolation de la terre, l'impuissance de l'être humain face à la nature, à son destin. Difficile de connaître le processus qui a porté à l'élaboration et au choix d'une couverture aussi marquante, notamment pour le premier ouvrage d'une jeune femme de vingt ans. S'agissant d'une édition à compte d'auteur, on peut imaginer que l'écrivaine a participé activement à la sélection de la couverture qui anticipe le drame de la sécheresse raconté dans le roman. Cette image si marquante a contribué à susciter cette impression d'âpreté que les critiques retrouvent dans les pages du livre.

Dans cette phase de rénovation éditoriale, ce ne sont pas seulement les couvertures et la présentation typographique qui évoluent considérablement, mais également les éléments paratextuels, qui contribuent à rendre « modernes » les livres qui se publient en 1930. L'usage des rabats de la jaquette se généralise : la première sert souvent de présentation de l'auteur ou de l'ouvrage, la seconde présente les opinions de la critique, ou vice-versa. Le blurb - phrase, plus ou moins longue, d'un écrivain ou d'un critique de renom célébrant la qualité du livre ou de l'auteur - est répandu et utilisé comme un argument de vente. Dans certains cas, les extraits d'articles de la critique peuvent occuper entièrement la quatrième de couverture, en une sorte de compendium critique sur l'auteur. Ces espaces sont aussi utilisés pour promouvoir les autres publications du même auteur et/ou éditeur, suivant une nouvelle stratégie de promotion éditoriale encore répandue aujourd'hui. Tous ces éléments construisent une idée nouvelle du livre : c'est un véhicule de connaissance et de culture indispensable, il sert à éduquer et parfois à endoctriner les citoyens, mais il est aussi un objet qui doit être vendu.

Comme le souligne ce sous-chapitre, c'est le système éditorial dans son ensemble qui évolue et se modernise, de l'impression à la distribution. Et dans ces aspects aussi, encore une fois, c'est José Olympio qui ouvre la marche : « No aspecto comercial, de distribuição e vendas, a José Olympio (que nunca teve gráfica) mostrou igualmente criatividade e ousadia. Muitos títulos publicados foram a seguir reunidos em edições belamente encadernadas, para venda à crediário, de porta em porta[...]. Em termos de marketing, a Casa inovou ao criar o Clube do Livro Selecionado [...] » (Pereira, J.M., 2008 : 34).

Auteures de best-seller

Dans le marché éditorial en train de s'affirmer, le succès et les ventes d'un volume représentent un facteur significatif. Un élément qui ne peut pas être négligé dans l'analyse de la réception de la littérature féminine de la période. Les livres sont imprimés pour être vendus, et les éditeurs multiplient les moyens pour attirer le public. Les vitrines des librairies, illuminées, se font plus alléchantes et les publicités, qui apparaissent toujours plus nombreuses dans la presse ou à la radio, invitent le lecteur à ne pas perdre de vue le roman de l'année. Pour consolider le marché, il est nécessaire de changer les habitudes des Brésiliens, de populariser l'achat de livres encore réservé aux élites. Dans la première édition de *Menino de Engenho* de l'éditeur Adersen, apparaît en exergue un petit texte qui montre que cet aspect est prioritaire, au point de mériter une campagne de la part des maisons d'édition :

> Leitor: coopera conosco na campanha em prol do livro Nacional. Agirás com patriotismo se resistires às solicitações de empréstimo dos teus livros, porque a pior classe dos que gostam de ler é justamente a dos que não gostam de os comprar. Se o teu amigo é pobre, ajuda-o na aquisição de um novo exemplar, porque assim, sem sacrifícios, ajudarás não somente à todos que vivem da indústria do livro, mas influirás decisivamente numa campanha de proteção à cultura nacional.

Dans l'appel de l'éditeur, l'industrie du livre – à noter la modernité du terme -, est représentée comme un acteur fondamental de la culture nationale, qui doit donc patriotiquement être soutenue et défendue.

Les femmes, quant à elles, contribuent significativement à cette phase de modernisation et d'affirmation du secteur éditorial brésilien : lectrices et écrivaines, elles achètent et signent les romans des collections féminines, qui en viennent à représenter un tiers du marché du roman[437]. Et cela sans même considérer les ouvrages de *autoria feminina* qui figurent dans des collections neutres - tout public -, qui sont bien plus nombreuses que ce qu'on pourrait imaginer, comme l'atteste aussi le catalogue de la José Olympio. Ignorée par la critique et l'historiographie des époques successives, cette littérature représente pourtant une part non négligeable du chiffre d'affaire des éditeurs des décennies 1930 et 1940. Les femmes écrivent, publient et sont acclamées par les lecteurs et les critiques, au point que le public - femmes et hommes, à ce qu'en dit la presse qui décrit l'événement - fait la queue pour voir leurs œuvres dans les salons de la deuxième édition de l'*Exposiçao do livro feminino*. Entre mai et juillet 1947, des quotidiens comme *Diário da Noite*, *Correio Paulistano*, *Folha da Manhã* et O *Estado de São Paulo* y consacrent tous de longs articles. Si la plupart des articles se contentent d'encenser la production littéraire et les initiatives féminines, sans trop analyser la nouveauté du phénomène, dans un texte paru dans *O Estado de São Paulo* [438], le journaliste mentionne la difficulté matérielle rencontrée par une écrivaine qui essaie de se professionnaliser et d'être reconnue en tant qu'acteur de la nouvelle industrie culturelle nationale. Dans un secteur en pleine expansion, intellectuelles et écrivaines ne demandent plus seulement que la valeur esthétique et littéraire de leurs écrits soit prise en compte, mais réclament également le statut de professionnelles de la littérature. Si pour la complète reconnaissance de la production féminine il faudra encore attendre, il convient de souligner que, dans la presse de l'époque, les auteures sont célébrées aussi pour le volume de ventes atteint par leurs ouvrages.

Un article de 1947 du *Correio da Manhã* souligne le succès croissant des ventes du roman féminin, citant notamment Dinah Silveira de Queiroz, traduite et appréciée au Brésil comme à l'étranger, Maria José Dupré, auteure de « autênticos best-sellers » et également Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito et Ondina Ferreira (Condé, 1947). Ainsi, en lisant la presse de l'époque, on découvre non sans surprise, que nombre des écrivaines du corpus, surtout celles qui sont aujourd'hui complètement oubliées, étaient considérées comme des auteures à succès par leurs contemporains. Si, au début du siècle encore, les écrivaines anglaises et françaises étaient les plus connues et vendues au Brésil, à partir de la décennie 1930, les Brésiliennes commencent à disputer leur primat en termes de notoriété et de ventes.

Dans une rubrique qui présente les nouveautés éditoriales de 1934, figure une courte présentation de *A Successora*, le roman de Carolina Nabuco. L'auteur de l'article affirme que, en publiant ce roman, José Olympio veut montrer aux lectrices qu'au-delà des écrivaines françaises et nord-américaines qu'elles ont l'habitude de lire, existent aussi des romancières brésiliennes dignes de note[439]. Et effectivement le public valide le choix de l'éditeur, faisant de *Floradas na serra* l'un des grands succès de la Maison, comme le souligne Soares, citant les critiques des contemporains :

---

[437] Cf. le sous-chapitre 4.2, notamment les recherches de Miceli dans le volume cité en bibliographie.

[438] Non signé, l'article *Exposição do livro feminino* est publié dans *O Estado de São Paulo* le 13/06/1947. Une citation du même texte est présentée dans le sous-chapitre 5.2.

[439] L'article, non signé, figure dans la rubrique des nouveautés littéraires du numéro de décembre 1934 du *Boletim de Ariel* (p. 91)

> Dinah [...] era a autora de maior sucesso de público da José Olympio. *Floradas na serra*, até hoje sua obra mais conhecida, estourou em 1939. O livro mereceu espaço destacado no boletim da rádio Mairynk Veiga, na seção dedicada ao programa *Bibliotheca do ar* [...] no qual Dinah foi saudada como "o último talento feminino do nosso país, a derradeira e grande revelação", e seu romance como "uma obra prima de delicadeza literária, elegante na forma, agudo nas observações, com uma extraordinária verdade e uma doce e mansa poesia" (Soares, 2006 : 89).

À côté de Dinah Silveira de Queiroz, se détache aussi, pour le succès rencontré auprès du public, Maria José Dupré. Dans l'introduction de *Éramos Seis*[440], Monteiro Lobato, qui se dit enthousiaste du roman, ne se limite pas à en vanter les mérites, mais lui prédit un succès retentissant. Rappelant le dialogue avec Artur Neves de la Brasiliense, il affirme : « a mulher saiu-me uma Margaret Mitchell das boas ! Se não virar o maior "best seller" destas plagas, macacos nos lambam, a mim e você » (Monteiro Lobato, 1949 : XI). Une prédiction confirmée par les ventes du volume qui, comme le souligne Hallewell, arrive à huit éditions et reste très populaire au Brésil (Hallewell, 1985 : 291)[441].

Une autre auteure dont la popularité est comparée à celle de Dinah Silveira de Queiroz est Làsinha Luís Carlos, comme l'atteste un article de 1946 :

> O êxito da sra Làsinha Luís Carlos de Caldas Brito como romancista é idêntico ao da sra Leandro Dupré. Essas duas escritoras possuem atualmente um grande público. Os seus livros logo atingem grandes tiragens e entram no rol dos best-sellers nacionais. *A terra vai ficando ao longe*, de Lásinha Luís Carlos de Caldas Brito está nesse caso. Lançado há pouco, já percorre os caminhos do sucesso popular e o nome da escritora se espalha por todos os recantos. A autora pode não gozar os elogios da crítica mas, em compensação, o público lhe admira os romances. A prova do que dizemos está na alta cifra atingida pelas edições da sua obra[442].

Dans les articles et les comptes rendus qui leur sont consacrés, le mot best-seller, qui entre dans le langage commun vers la fin des années 1930, apparaît souvent. Une étiquette qui, à l'époque, était utilisée pour décrire l'immense succès des romans américains, notamment ceux dont sont tirés les films hollywoodiens. A commencer par *Gone with the wind* de Margaret Mitchell dont l'édition brésilienne de Pongetti de 1940 connaît un succès retentissant, ou encore *Rebecca* de Daphné du Maurier[443].

Dans son essai sur le marché de l'édition au Brésil, Sandra Reimão analyse le phénomène. Selon sa périodisation, il n'est pas possible de parler de bestseller avant les années 1960. La naissance de ce qui, selon elle peut s'appeler l'industrie culturelle, est cependant plus ancienne et remonte à la décennie 1920 : « É consenso entre os estudiosos da comunicação assinalar o ano de 1922, ano do advento do rádio no Brasil, como aquele que marca o início da indústria cultural entre nós [...]. É também consenso entre os teóricos brasileiros da comunicação que a indústria cultural no Brasil veio e se desenvolver em termos quantitativos realmente significativos apenas na década de 1960 » (Reimão, 1996 : 57). Si, selon l'auteure, il faut donc attendre les années 1960 pour qu'on puisse parler de best-seller, une analyse du marché de l'édition et des critiques de la décennie 1930 montrent que le mot est déjà largement utilisé pour décrire le succès commercial et l'engouement du public envers certains livres.

Mais quelles sont les caractéristiques d'un best-seller ? Quelle est cette littérature, souvent définie paralittérature, sous-littérature, littérature de masse ou de marché ? Il convient de souligner que

---

[440] Le texte est cité plus longuement dans le sous-chapitre 6.1.

[441] Hallewell se réfère ici à Maria José Dupré, un « terceiro membro da diretoria da Brasiliense [...], bem sucedida escritora para crianças com o nome de Senhora Leandro Dupré » (Hallewell, 1985 : 291).

[442] L'article, sans signature, paraît dans l'édition du *Diário da noite* du 28 octobre 1946, (p.3).

[443] Au Brésil, les ventes du roman de Daphné du Maurier augmentent aussi en raison de l'accusation de plagiat de l'ouvrage de Carolina Nabuco *A Successora*. Voir le sous-chapitre 5.3, la présentation de Carolina Nabuco. Voir annexe 5.2, images 5.2-2 et 5.2-3.

la définition du best-seller comporte toujours deux champs de significations différents : un champ qui tient à la dimension de vente, selon laquelle le best-seller est un livre qui est vendu en quantité significative, dans un marché et un moment déterminés ; un deuxième champ d'ordre esthétique et stylistique, selon lequel le mot best-seller identifierait aussi un genre littéraire, un style déterminé d'écriture fictionnelle.

Alors que la définition de best-seller indique généralement un ouvrage qui s'est vendu un nombre important d'exemplaires, en raison de la partialité des données relatives aux tirages des romans du corpus, il est plus difficile de mesurer matériellement le phénomène considérant les chiffres des ventes de cette production. Il est toutefois possible de formuler certaines considérations.

A propos de l'évolution du marché éditorial, dans un article de 1936, Tristão de Athayde affirme que : « No Brasil a indústria editorial já pode tomar novos rumos de definitiva consolidação ». Une progression qui est représentée par l'augmentation des tirages : « quando um livro é bom mesmo, haverá leitores para 4, 5 ou 10.000 dos seus exemplares » (Athayde, 1936 : 22). On sait, par exemple, que Adersen tire la première édition de *Menino de engenho* à 5 000 exemplaires et que José Olympio imprime 10 000 exemplaires de *Banguë*, chiffre absurdement élevé pour l'époque, comme lui-même le reconnaît[444].

Au début de la décennie 1920, l'éditeur Jacintho Ribeiro dos Santos présente dans une publicité la cinquième édition de *Exaltação* de Albertina Berta, et affirme que le roman : « é o mais extraordinário e sensacional que se tem publicado até hoje, pois já se venderam 25.000 exemplares, o maior sucesso de livraria » (*apud* Fontes, 1922 : 5). De même, *Mulher Nua* de Gilka Machado est présenté comme un livre aux ventes exceptionnelles, dont la première édition tirée à 5 000 exemplaires avait été vendue en moins d'un mois. Ces chiffres peuvent suggérer une idée générale du nombre d'exemplaires qui doivent être vendus pour qu'un roman soit considéré un succès de public.

Relativement aux écrivaines du corpus, les données fragmentaires ne permettent pas une analyse approfondie de cet aspect, pourtant important. Dans les archives de José Olympio conservées à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, il n'a été possible de retrouver que des informations partielles. Les documents indiquent, par exemple, un tirage de 2 000 exemplaires pour la première édition de *Caminho de Pedras* de Rachel de Queiroz et de *Amanhecer* de Lucia Miguel Pereira, et de 2 200 pour les trois premières éditions de *A Sucessora* de Carolina Nabuco, publiées respectivement en 1934,1940 et 1941. La quatrième édition de 1947 est tirée à 2 000 exemplaires[445].

Pour comprendre au mieux ce que signifie le mot best-seller pendant les années trente et quarante, il est possible de citer Lucia Miguel Pereira, qui se prononce sur le phénomène, à l'occasion d'un long entretien paru dans le supplément littéraire de *O Jornal* en 1944. Répondant à une question de Homero Senna, l'écrivaine affirme :

> Não acho que se deva condenar o best-seller, uma vez que é ele o gênero literário do grande público. Pois eu não conheço uma senhora, até inteligente e de certo nível de cultura, que foi ver *E o vento levou* dezesseis vezes? A meu ver, essa pessoa, que já passou portanto cerca de três dias inteiros no cinema, assistindo ao romance que Clark Gable e Vivian Leigh viveram na tela, é bem um exemplo da atração, da sedução que o best-seller exerce sobre o espírito do povo.

[444] L'article, anonyme, paraît dans *O Jornal* du 4 juillet 1934.

[445] Ces affirmations ont été retrouvées, entre juillet 2012 et juillet 2013, dans les lettres pour le paiement des droits d'auteurs que José Olympio envoyait périodiquement à ses auteurs, conservées dans les archives de la maison d'édition léguées à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro. Malheureusement, en raison de la politique de reproduction des documents de l'institution, il a été impossible de photocopier ou photographier ces lettres originales. Malgré cela, il nous a semblé opportun de les citer en raison de l'intérêt qu'elles présentent, notamment en l'absence d'autres sources sur cet aspect.

> Combatê-lo seria, por conseguinte, inútil. O best-seller desaparecerá quando sobre a face da Terra não existir mais gente capaz de se embevecer com tal gênero de literatura [...].
>
> E convenhamos que é melhor ler o best-seller que os americanos nos enviam, juntamente com tantos outros artigos, neste momento, do que não ler nada. Pense nas horas de evasão, nos instantes de felicidade que tais livros proporcionam ao público. Atrás desses, adquirido o hábito da leitura, talvez venham outros melhores, e assim, aos poucos, o nível cultural do povo se irá elevando. Quanta gente por esse Brasil afora não aprendeu e não continua a aprender história dos Estados Unidos através do cartapácio da Sra. Margaret Mitchell? O best-seller não precisa ser combatido. Acabará por si, no dia em que todo mundo preferir ler Shakespeare (Pereira *apud* Senna, 1944).

Il paraît intéressant de souligner que, dans les sources de l'époque, l'étiquette de best-seller est volontiers utilisée dans le cas de romans écrits par des femmes, comme l'américaine Margaret Mitchell et la britannique Daphné de Maurier. En ce qui concerne la littérature nationale, les contemporains évoquent souvent le terme de best-seller à propos de Dinah Silveira de Queiroz, Ondina Ferreira, Làsinha Lúis Carlos ou encore Maria José Dupré, sans oublier le cas de *A Sucessora* de Carolina Nabuco.

Quant à la critique plus récente, dans le *Dicionário Crítico*, Coelho considère *Floradas na serra* comme un exemple de best-seller, une fiction à succès qui, selon elle, provient du roman psychologique du XIXe siècle et se développe parallèlement au roman social. Une littérature qui, moins appréciée par la critique, est pourtant plébiscitée par le public, qui lui garantit des ventes importantes (Coelho, 2002(a) : 159).

De l'entretien de Lucia Miguel Pereira émergent aussi d'autres éléments qui permettent de mieux historiciser la définition de best-seller et de comprendre les significations qui y sont associées à l'époque. Tout d'abord, il s'agit d'une littérature, ou mieux d'un genre littéraire, qui plaît au grand public. Une littérature d'évasion, attribution qui, dans une phase où la littérature se veut encore engagée et militante, est loin d'être positive. Mais l'écrivaine ne condamne pas cette fiction, reconnaissant son pouvoir de captiver le plus grand nombre de personnes, les rapprochant ainsi de la lecture et de la littérature. Ce n'est pas Shakespeare, certes, mais qui sait si, de livre en livre, les lecteurs ne finissent par lire des ouvrages de meilleure qualité ? Entre les lignes du discours de Lucia Miguel Pereira, apparaît une typologie du public qui représente également un facteur fondamental dans la définition du best-seller. Même si l'écrivaine ne le dit jamais ouvertement, alors qu'un roman est signé par une femme, on considère normalement que ses lecteurs appartiennent au même sexe. Ainsi, le best-seller de *autoria feminina* peut être décrit comme un roman d'évasion qui plaît à un grand nombre de femmes, dans une équation où le nombre et l'identité des lecteurs participent au même titre, à la dévalorisation de l'ouvrage[446]. C'est Carolina Nabuco qui, dans son autobiographie, explicite cette association et parle de ses lecteurs :

> Ao contrário ao que acontecera com a biografia de meu Pai *[Joaquim Nabuco]*, cujos leitores pertenciam sobretudo a uma elite intelectual, minhas obras de ficção alcançaram um público pela maioria feminino e jovem. Seus aplausos, por gratos que me fossem, não podiam ter a autoridade daqueles que recebi e continuo a receber dos leitores de *A Vida de Joaquim Nabuco* (Nabuco, 1973 : 112).

Carolina Nabuco est consciente d'une échelle de valeur des publics, féminin signifie jeune et s'oppose diamétralement à l'élite intellectuelle. Le terme *autoridade*, dans la citation, pourrait être

[446] Pour une analyse plus approfondie de la valorisation/dévalorisation d'un genre littéraire par rapport à la typologie de son public voir aussi le paragraphe *A chacun(e) son genre* du sous-chapitre 5.2.

substitué par le terme prestige pour comprendre combien cet élément est déterminant dans l'évaluation et la classification d'un roman. Notamment à une époque où le féminin en littérature, comme le dit Humberto de Campos, est encore un attribut hautement négatif :

> […] não sei nada mais parecido com livro de mulher que outro livro de mulher. Ã escritora de ficção, por maior que seja seu talento, por mais masculina que se afigure sua mentalidade, por menos femininos que lhe nasçam os pensamentos, denuncia, fatalmente, às inteligências menos perspicazes, a sua condição. [...] Em literatura, as mulheres vestem uniformes (Campos, 1951 : 55).

Ainsi, il apparaît logique que ces best-sellers féminins, qui finissent tous par se ressembler comme les femmes elles-mêmes se ressemblent, ne puissent intéresser que des lectrices. Une littérature doublement de genre, qui ne mérite pas d'être mentionnée par la critique et l'historiographie, ni de rentrer dans le canon.

Quatrième Partie – La représentation du féminin dans les personnages

Septième chapitre : La déconstruction des rôles traditionnels

Dans les chapitres précédents, la production littéraire féminine de la période 1930-1945 a été étudiée sous différentes perspectives. Après avoir analysé les catégories qui sont à la base de son exclusion de la tradition littéraire, une fois les auteures et les romans sortis de l'oubli, une fois la réception critique et les aspects éditoriaux étudiés, c'est maintenant la lecture approfondie des romans du corpus qui guide l'analyse de l'insertion de cette production dans le discours littéraire contemporain et, plus particulièrement, révèle ce que les écrivaines communiquent par leur écriture.

Dès l'analyse préliminaire, cet ensemble de romans révèle une constante macroscopique : c'est le personnage féminin – singulier ou pluriel – qui prévaut dans l'économie narrative de la plupart des ouvrages. Comme l'affirment, non sans mépris, les critiques de l'époque, quand les femmes écrivent, elles ne font rien d'autre que de parler d'elles-mêmes, que de parler de femmes. Une affirmation que la lecture de 17 des 18 romans sélectionnés confirme, la seule véritable exception à la domination des figures féminines étant *João Miguel* de Rachel de Queiroz. Des figures qui dialoguent avec leur temps, vivent et expérimentent les contradictions identitaires d'une époque où le discours sociopolitique encadre avec précision le rôle et l'identité des femmes dans le projet national. De quelle manière la fiction féminine dialogue avec les représentations de la femme de l'époque ? Quelles figurations du féminin élaborent les écrivaines ? Il faut chercher la réponse à ces questions dans la fracture entre tradition et modernité, entre les nouvelles images et les *topoi*, ces « images-thèmes constituant des invariants conventionnels de certains genres » (Agenot, 1979 : 54).

Une fois analysée la question sur le plan du contexte historico-social, du discours et des pratiques – positionnement, métadiscours et engagement des auteures - il est indispensable d'interroger finalement les représentations.

La lecture des romans montre qu'il existe bien des nœuds thématiques qui informent l'ensemble de la fiction féminine des années trente et quarante. Au cours des deux derniers chapitres de l'étude, nous avons choisi d'organiser le discours selon un critère fondé non sur les arguments traités par les romans, mais qui se propose d'aller au delà d'un simple catalogue thématique. Interrogeant la fracture entre respect et transgression du rôle de la femme au sein de la famille et de la société que ces ouvrages expriment, il est possible de reconnaître deux moments fondamentaux de cette littérature : une *pars destruens* et une *pars contruens*. Dans cette littérature, la négation des figurations traditionnelle coexiste toujours avec une affirmation de désirs et d'aspirations nouvelles.

Dans ce septième chapitre, sont analysés les éléments que les personnages des romans refusent, ce qu'elles affirment - haut et fort - ne pas vouloir. Dans la plupart des cas, il s'agit du mariage et de la maternité, c'est-à-dire les deux piliers sur lesquels se fonde la construction du féminin, selon une vision où la fonction biologique et la raison socio-politique définissent ce que doit être une femme. Une représentation qui n'est certainement pas inédite, mais que l'*Estado Novo* actualise dans le cadre de son projet national.

Si les personnages féminins semblent exprimer leurs refus plus clairement que leurs désirs, leurs aspirations seront analysées au cours du huitième et dernier chapitre. A commencer par la

revendication, parfois vague et confuse, d'indépendance. Une aspiration qui se réalise par le travail, par la nécessité de trouver un espace de vie, une chambre à soi. Une aspiration qui se heurte parfois aux limites de la morale.

Afin d'introduire l'analyse des sous-chapitres 7.2 et 7.3 et de compléter le discours sur la réception critique des romans du corpus, les – rares - comptes-rendus et études consacrés dans cette fiction à la représentation du personnage féminin seront cités dans les prochaines pages. Ainsi que des sources contemporaines ou plus récentes, pour une vision générale de la question.

7.1 Dire tout ce qu'on refuse

Dans *La théorie du roman*, Lukács analyse la transition entre l'épopée et le roman, qu'il voit réalisée dans les personnages de la *Divina Commedia* de Dante qui « […] sont déjà des individus qui se dressent sciemment et avec énergie contre une réalité qui les emprisonne et deviennent, par cette résistance, des personnages véritables » (Lukács, 1995 : 62). Selon cette prémisse, si les romans sont hantés par des personnages qui ne sont plus des types, mais des individus, il est possible d'analyser la contribution de ce genre littéraire à la consolidation de la notion culturelle d'individu[447]. Alors que, dans le passé, le roman a été considéré comme une « histoire de femmes pour les femmes », son influence a probablement été plus directe sur l'imaginaire et les représentations du féminin.

Au XIXe siècle, quand ce genre littéraire se codifie et triomphe, il participe à l'élaboration d'un modèle précis de femme. Comme il a été observé, c'est généralement l'épouse sensible et discrète qui est mise en valeur, par sa capacité à gérer la maison et l'éducation des enfants, le domaine qui lui est réservé. Alors que la beauté et un éventuel titre de noblesse passent désormais au deuxième plan, la femme de la classe moyenne bourgeoise triomphe. Le roman devient ainsi un formidable instrument de construction, de divulgation et d'institutionnalisation des modes de vie de la bourgeoisie, suivant une trajectoire où les catégories de classe et de genre s'entrelacent constamment[448]. Suivant l'analyse proposée par Elsa Dorlin, il faut donc remonter au XIXe siècle pour observer la généalogie de la féminité moderne. A ce moment commence à se manifester de façon plus systématique, un culte de la « véritable féminité » fondé sur « […] l'ensemble des medias (représentations iconographiques, journaux, romans, règlements, manuels de savoir-vivre) qui ont produit une définition inédite de La Femme ». Une femme qui doit être l'incarnation des quatre vertus cardinales : piété, pureté, soumission et domesticité. (Dorlin, 2005 : 145)

Dans le contexte brésilien, De Marco observe que la fiction du XIXe siècle a pour fonction de renforcer une représentation hégémonique. Elle cite à titre d'exemple la représentation de la famille dans *Dom Casmurro*, ouvrage fondamental du processus culturel et social du pays entre le XIXe et le XXe siècle : « a obra tem a dimensão […] de pilar fundador para a construção de um conjunto de valores que […] prestou-se a fornecer sinais de identidade a camadas sociais médias em ascensão. […] O romance do mundo doméstico teria contribuído para por em circulação uma ideologia de classe média mesmo antes que ela se consolidasse como agente econômico e social » (De Marco, 1995 : 118). Cette analyse

[447] A cet égard, nous nous référons à la réflexion de Nancy Armstrong qui met en évidence le caractère normatif du processus de formation du roman dans la figuration de la femme (Armstrong, 1987).

[448] Il ne faut pas oublier la catégorie de race, qui s'entrecroise avec celles de classe et de genre, parfois de façon implicite. A ce propos, analysant les États-Unis du XIXe siècle, Elsa Dorlin observe que l'acception de la féminité qui se réalise à l'époque est influencée par une idéologie raciste. La féminité est une féminité racisée : « il n'y a des femmes que blanches » (Dorlin, 2005 : 147).

soulève une première question : les romans signés par des femmes véhiculent-ils des figurations inédites de la femme et de son rôle ou consolident-ils une représentation hégémonique ?

Plusieurs études montrent que, quand la littérature féminine commence à se manifester au Brésil, pendant la deuxième moitié du XIXe siècle - dans un processus similaire à celui de l'Europe et des États-Unis – elle se caractérise par l'expression d'une pensée libertaire :

> Reunidas ao redor de revistas para mulheres [...], as escritoras visavam não apenas abrigar e desenvolver a mão-de-obra literária feminina, como lutar pela libertação dos escravos, por melhor educação e pelos direitos das mulheres. Eram pré-feministas, preparando o terreno para as reivindicações que viriam em seguida (Colasanti, 1997: 38).

Une littérature qui naît donc du besoin de s'exprimer sur des questions politiques et sociales d'extrême actualité, dans un moment où toute participation politique est encore niée aux femmes. Dans ce cadre, c'est surtout la « question féminine », comme on l'appelait à l'époque, qui apparaît entre les lignes des ouvrages des auteures : « [...]os papeis desempenhados, ou a desempenhar pela mulher na sociedade, a questão de seu acesso à cultura, a discussão sobre a influência que exerce a leitura são preocupações correntes na segunda metade do século XIXe » (Miné, 1990 : 177).

En qualité de femme publique dont le statut demeure encore incertain au début du XXe siècle, l'écrivaine est, par définition, porteuse d'une différence. Avec son écriture, elle transgresse les rôles traditionnels. Une affirmation qui semble confirmée par la lecture que donne Álvaro Lins, en 1946, de la production fictionnelle féminine contemporaine : « Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora em primeiro plano » (Lins, 1946 : 108-109). Une affirmation critiquable, mais utile pour introduire le discours sur la représentation des phénomènes identitaires dans la production fictionnelle féminine. Comme le souligne Heinich, les femmes écrivaines, par leur pratique de l'écriture, créent souvent des figurations romanesques de leur position (des femmes qui écrivent parce qu'elles désirent le faire) et, en même temps, l'incarnent avec leur présence, leur nom sur la couverture du livre, leur identité. (Heinich, 1996 : 307-308). Un procédé qui a un impact évident sur la manière dont les femmes, de lettres et non, peuvent se représenter. Écrire et publier est en effet une action qui, en soi, représente déjà une transgression des frontières de genre : « Réussir à être publiée suppose de nombreuses barrières à franchir car, pour une femme, tenir la « posture d'écrivain » consiste à s'approprier les signes du masculin » (Naudier, 2010(a)p. 50-51). Une femme, pour s'imaginer écrivaine, doit : « échapper objectivement aux normes qui confinent les filles dans certains statuts, traverser les frontières de genre ouvre la voie à d'autres pensables. La perception de l'écart réalisé au regard des trajectoires modales féminines autorise à se penser différente » (Naudier, 2010(a) : 50-51). Et les personnages féminins que les écrivaines imaginent sont donc aussi différents.

La représentation du féminin

Rejetant le mimétisme, la prose des années trente et quarante obéit au processus de « desrealização » qui, comme le signale Rosenfeld, caractérise non seulement la littérature, mais les différentes expressions artistiques. Dans la fiction se défait « a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance tradicional ». (Rosenfeld, 1969: 85). Les personnages perdent ainsi leurs attributs physiques et leurs corps disparaissent laissant la place à la dimension psychologique, de plus en plus présente et encombrante, complexifiant les représentations. Antonio Candido affirme que le personnage cesse d'être un schéma fixe qui répond à des relations de casualité linéaires. (Candido, 1972 : 59). Pour ces raisons, Regina Dalcastagné met en garde les imprudents qui s'aventurent dans

l'analyse du personnage du roman contemporain, un « objeto bastante escorregadio » qui, depuis le début du XXe siècle, est de plus en plus dépouillé d'attributs : « Sendo assim, qualquer pesquisa que tenha a pretensão de traçar um perfil das personagens contemporâneas, vai esbarrar em um grande número de "sem indícios" – o que também é relevante » (Dalcastagnè, sd : 2-3).

La lecture des romans du corpus montre bien les effets du processus de « desrealização » dans la construction du personnage, notamment celle des protagonistes. Pour ne citer que deux exemples, le lecteur sait seulement que Conceição de *O Quinze* porte des nattes et que Maria Isabel de *Entrada de serviço* « não era bonita » (Benedetti, 1942 : 7) et avait un handicap au bras. L'analyse détaillée de ces aspects et des différentes techniques de construction du personnage de chaque auteure, représenterait à elle seule le sujet d'une thèse entière. Notre étude, qui parle bien évidemment de personnages féminins, n'est cependant pas une étude du personnage dans la fiction des années trente et quarante, ni ne prétend à l'être. Le terme est souvent utilisé mais, comme l'introduction l'explique, notre analyse se focalise plutôt sur les représentations, mot plus vague, mais à la gamme de significations plus ample, qui se prête mieux à une approche thématique et à un discours sur le texte littéraire comme terrain d'observation des phénomènes identitaires. Cela dit, des analyses sur la construction et la typologie du personnage sont citées ici ou là, quand elles se révèlent utiles à la définition de l'objet de recherche.

Dans le but d'analyser le thème "mulher e família burguesa", Maria Angela D'Incao s'appuie sur un grand nombre de textes littéraires, utilisés en guise de documents historiques pour illustrer les mœurs au tournant du siècle. Dans son essai, l'auteure reconnaît des constantes utiles pour tracer une chronologie des représentations. La littérature romantique, notamment celle qu'il serait possible de définir « urbaine », présente une idéalisation de la relation amoureuse dans laquelle l'amour est une condition platonique plus que physique : « Ama-se. Porque todo o período romântico ama. Ama-se o amor, não propriamente as pessoas. [...] O amor parece uma epidemia. [...] o amor dos romances vence sobretudo o interesse econômico no casamento. No mundo dos livros os heróis sempre amam » (D'Incao, 2009 : 234). Le choix du conjoint devient ainsi une condition nécessaire au bonheur, qui ne se réalise que dans le mariage.

Dans la littérature de fiction, la représentation de la femme se modifie graduellement entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Bien que, dans les romans, les personnages féminins ne soient plus associés de façon exclusive au *topos* de l'ange du foyer comme auparavant, ils continuent cependant à être définis par les sentiments et par leur expérience émotionnelle. Selon ces présupposés, l'histoire de la littérature féminine peut être lue comme une évolution de la conscience critique des femmes en relation à la société et à l'image que celle-ci impose, dictant des modèles de morale et de comportement de matrice chrétienne, bourgeoise et patriarcale. Des figurations normatives qui, au Brésil, commencent à être critiquées au début du XXe siècle, dans un questionnement qui trouve un écho formidable dans les pages de la production littéraire féminine. A ce moment, l'image idéelle de la femme fait l'objet d'une profonde critique (Coelho, 1989 : 12).

Les écrivaines élaborent de façon différente ce questionnement des représentations traditionnelles, mais témoignent toutes de la révolution qui est en acte dans l'imaginaire et les désirs. Dans les romans de Ercília Nogueira Cobra et Adalzira Bittencourt par exemple, la crise des figurations traditionnelles se traduit en « imagens positivas de uma sociedade melhor », une vision utopique et égalitaire (Quinlan ; Sharpe, 1996 : 17). Les personnages de Chrysantème vivent au contraire dans le présent. Insatisfaites et amères, elles ne peuvent que raconter leurs aspirations, incapables de les vivre : « nos queremos a liberdade […] ou pelo menos a sua igualdade com o homem, o nosso despota, o nosso tirano » (Chrysantème *apud* Maluf; Mott, 1998 : 370). Analysant les romans des écrivaines du début du siècle, Eleutério reconnaît dans la critique à l'institution du mariage, « tão cara ao ideário

republicano » et dans la revendication du travail comme instrument d'émancipation, les deux constantes de cette production littéraire (Eleutério, 2005 : 226)[449]. Mais il est nécessaire d'attendre plusieurs années pour que le contraste entre la vision normative de la femme et la transgression des rôles traditionnels soit élaboré plus amplement par la littérature féminine. Selon Coelho, ces sont les années trente qui représentent un premier moment de conscientisation où prédominent les thèmes sociaux et moraux. Dans *A literatura feminina no Brasil*, l'auteure décrit cette période comme une phase pendant laquelle la production féminine est caractérisée par la conscience de la fracture profonde entre une femme libérée par le travail et l'étude et l'éternelle mère et ange du foyer, encore hautement valorisée dans le discours politique et social. Une fracture qui produit souvent un « desencontro » (Coelho, 2002-b : 91) amoureux et une frustration profonde du personnage féminin. Pour appuyer son analyse, l'auteure cite notamment *O Quinze* de Rachel de Queiroz, *A sucessora* de Carolina Nabuco, *Floradas na serra* de Dinah Silveira de Queiroz et le recueil de contes de Lygia Fagundes Telles *Praia Viva*. Des ouvrages qui, selon Coelho, présentent des héroïnes partagées entre l'acceptation mélancolique des rôles traditionnels, le désir de choisir librement leur chemin, la frustration amoureuse et la tentative de valorisation de leurs capacités intellectuelles et artistiques. Sur le plan formel, ces romans présentent une nouvelle forme d'écriture et de construction narrative ainsi qu'un langage concis, descripif, moins fleuri, inspiré par le style journalistique et cinématographique. Dans l'analyse de l'auteure, la modernité de ces récits se retrouve dans plusieurs éléments : la rupture de la linéarité temporelle, l'utilisation du discours direct, l'abandon des structures lexicales et grammaticales classiques et un point de vue interne et ambigu, où le bien et le mal ne sont plus deux sphères nettes et diamétralement opposées. Cependant, malgré le renouvellement de la structure narrative et des figurations inédites du féminin, Coelho affirme que le sentiment amoureux représente encore l'ossature centrale de cette fiction, élément de continuité avec le roman romantique. C'est toujours l'amour qui déclenche les conflits, les frustrations et les révoltes de l'âme. Selon elle, il est nécessaire d'attendre les années 50 pour que les limites imposées par la société commencent à être critiquées de façon plus organique. C'est seulement dans la deuxième moitié du siècle que les femmes parviennent à créer des personnages qui ne se contentent plus de chercher leur réalisation dans la relation avec l'autre sexe[450]. (Coelho, 1989 : 12). Pour soutenir son propos, l'auteure cite *A Successora*, considéré comme un exemple de l'acceptation du statu quo et de la centralité du thème amoureux. Une lecture qui semble cependant sous-estimer le malheur et l'angoisse de la protagoniste tout au long du roman, des sentiments qui révèlent déjà une critique à l'institution matrimoniale dans laquelle la protagoniste Marina semble incapable de se réaliser. Certes, dans les dernières pages du roman, la jeune femme qui a découvert sa grossesse rentre dans les rangs de la bonne épouse et future mère, mais son inquiétude ne l'abandonne pas, et l'écrivaine laisse le lecteur imaginer quel sera son futur. Il ne s'agit là que d'un premier exemple, mais les considérations de Coelho sur la centralité de la thématique amoureuse dans la fiction féminine des années trente et quarante sont partiellement démenties par la lecture des ouvrages du corpus, comme ces deux derniers chapitres vont le montrer.

Dans *Uma história do romance de 30*, Bueno propose une interprétation du personnage dans le roman de l'époque qui constitue un intéressant point de départ pour l'analyse des figurations féminines. Dans son opinion, la prose de la période est caractérisée par la représentation de l'autre. Tout d'abord le prolétaire - dans le sens le plus large du terme -, « a grande personagem do romance brasileiro » (Bueno,

[449] Dans l'opinion d'Eleutério, ces revendications rappellent, en l'anticipant, la réflexion de Simone de Beauvoir sur le travail, le mariage, la maternité et la liberté des femmes (Eleutério, 2005 : 226). Il s'agit d'une lecture suggestive mais, comme l'auteure elle-même le souligne, la lecture des romans montre que la critique la plus sévère est dirigée à l'institution du mariage, alors que les autres éléments ne sont traités que vaguement par la littérature des deux premières décennies du siècle.
[450] Dans l'analyse de Coelho, à partir de la décennie 1960, la critique aux modèles traditionnels est désormais généralisée et l'amour cesse d'être le thème central de la production littéraire féminine.

2006 : 283) du début de la décennie, qui occupe tant de pages d'une littérature qui se veut sociale et militante et dans laquelle la représentation de l'homme du peuple sert souvent de gage à l'engagement de l'auteur. Mais, pour les écrivains des années trente, l'autre est aussi la femme, personnage de plus en plus complexe qui révèle la volonté des auteurs d'explorer des mondes jusqu'à présent marginalisés par la littérature. Pour donner un exemple de cette nouvelle typologie de femme qui apparaît dans la littérature, Bueno fait appel à Rachel de Queiroz et à Lucia Miguel Pereira, dont les premiers romans créent des figures bien plus élaborées que dans la grande majorité des romans contemporains. Selon Bueno, dans le *Romance de 30*, le personnage féminin le plus répandu est celui de la prostituée, en opposition à celui de la fiancée pure et honnête : « Não há nenhum meio termo : ou é o amor recatado das moças que se casam, ou o amor degradado das prostitutas » (Bueno, 2006 : 284). Une représentation fictionnelle qui reflète bien le discours sociopolitique de l'époque qui voit un vrai danger public dans la dépravation de la femme de la rue, préoccupation centrale des hygiénistes et des gardiens de l'ordre (Telles, 2009 : 427).

Le rôle et le destin féminins sont ainsi définis par la norme morale dominante, où le corps féminin est le simulacre de l'honneur de l'homme et de la famille. Si pour une jeune femme, il est très facile de tomber dans la condition de prostituée - il suffit de « céder » avant le mariage pour « se perdre » définitivement – il est évidemment impossible, sauf rarissimes exceptions[451], de parcourir le chemin inverse, suivant un automatisme qui caractérise de nombreuses figures féminines de la fiction de l'époque. Malgré cette rigidité, émerge progressivement la conscience du fait que la femme représente encore un terrain fictionnel inexploré : « o que se confirmou com a boa aceitação dos romances escritos por mulheres que foram surgindo aos poucos e que, de uma forma ou da outra, contribuíram para dar uma nova figuração da mulher em nosso romance » (Bueno, 200 : 303). Dans cette perspective, les romans féminins contribuent significativement à montrer que la femme mérite d'être représentée de façon plus complexe en littérature, au-delà de la dichotomie pure/impure. Et si, comme nous l'avons observé, l'accueil des contemporains aux romans féminins n'est pas toujours chaleureux, Bueno souligne qu'il faut reconnaître à cette littérature le mérite d'avoir créé des figurations inédites, complexes et anticonformistes, qui ne sont certainement pas des prostituées, mais qui ne rêvent pas non plus de devenir des fiancées, des épouses et des mères.

Dans certains cas, les critiques de l'époque semblent déjà conscients des limites de la figuration contemporaine du féminin. Déjà en 1930, on questionne l'absence de femmes « réelles » dans les romans qui s'écrivent. Comme le fait Lins qui, commentant les romans de Jorge Amado, affirme que l'écrivain « parece ter conhecimento muito limitado da alma feminina e dos seus sentimentos amorosos » (Lins *apud* Bueno, 2006 : 289).

L'une des exceptions à ces figurations est représentée par Érico Veríssimo, dont les romans sont caractérisés, dans l'opinion de plus d'un critique, par la centralité du personnage féminin. A cet égard, il est possible de citer un article de 1940 de João Rubem. Citant *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Caminhos Cruzados* et *Olhai os lírios do campo*, le journaliste dit de l'écrivain que « o seu desejo é de conquistar para a mulher uma independência excepcional e a tornar aos nossos olhos como uma figura de rara envergadura moral » (Rubem, 1940 : 209). Veríssimo est décrit comme un auteur profondément ancré dans son temps, interprète de la réalité contemporaine, mais dans l'article, il n'apparaît aucune mention de la posture littéraire de l'écrivain par rapport à la tendance sociale qui domine la prose de la décennie. La centralité des personnages féminins, leur degré de complexité ne fait ainsi que confirmer la

[451] Bueno cite à ce propos les deux figures féminines de *O País do Carnaval* de Jorge Amado : l'une, Conceição, est une prostituée qui abandonne la rue grâce à l'amour d'un homme, l'autre, la *mulatinha* Maria de Lourdes, arrive à se marier malgré sa condition de jeune femme pauvre qui a perdu la virginité à cause d'une erreur de jeunesse (Bueno, 2006 : 287 : 289).

lecture de Candido, selon laquelle Veríssimo serait plus intéressé au personnage qu'aux questions sociales, à contrecourant des autres romanciers de la décennie. La présence de figures féminines particulièrement élaborées dans la fiction de l'écrivain ne fait que confirmer cette lecture. João Rubem affirme que les figures de Veríssimo sont toujours authentiques, sans aucune fioriture romantique. Des femmes vraies, concrètes et très peu idéalisées, qui questionnent leur rôle dans la société. Pour appuyer sa thèse, le critique cite un passage du discours de Olivia, la protagoniste de *Olhai os lírios do campo*, qui montre une profonde conscience d'elle-même et de la société dans laquelle elle vit, révélant aussi le caractère très personnel de son engagement. Comme le souligne bien João Rubem, les personnages féminins de Veríssimo représentent non seulement une nouveauté dans le panorama littéraire contemporain, mais ont valeur d'une préfiguration de la femme du futur, capable de réagir aux difficultés « com a ambição sincera de resolverem os assuntos pacificamente, somente com a inteligência » (Rubem, 1940 : 211). Créer des personnages féminins complexes et pensants représente donc un élément qui distingue l'auteur de ses collègues.

O Enigma da Mulher Moderna

Mis à part Veríssimo, le *Romance de 30* s'intéresse peu aux femmes. Dans un moment où elles votent, s'instruisent et travaillent, les romanciers, encore attachés aux figurations schématiques, semblent incapables de décrypter cette créature nouvelle. Ainsi la femme moderne, tant célébrée et décriée, semble être oubliée par la littérature contemporaine. Ou, du moins, telle est l'opinion de Peregrino Júnior, qui signe un long article consacré à ce thème. Paru dans l'*Anuário Brasileiro de Literatura* de 1937, le texte mérite d'être cité car, comme celui cité précédemment sur Veríssimo, il représente l'une des rares études de l'époque sur le personnage féminin dans la littérature contemporaine. Dans la première partie de l'article, l'auteur pose une question rhétorique : « Existirá de fato aquilo que se convencionou denominar – a mulher moderna ? Existe sem dúvida » (Peregrino Júnior, 1937 : 73). Il observe cependant que les écrivains contemporains ne s'intéressent nullement à cette créature[452]. Certains, imperméables aux changements des coutumes et des comportements, continuent à proposer les vieux *topoi* liés à l'éternel féminin désormais « uma bobagem sem sentido » dans l'opinion de l'auteur (Peregrino Júnior, 1937 : 73). Il s'étonne d'autant plus du silence de la littérature contemporaine, qu'il considère l'intérêt et les potentialités fictionnelles du thème :

> Entretanto, eu não creio que haja matéria mais sedutora para um romancista do que a mulher moderna, seja ela a secretária, a datilógrafa, a enfermeira, a advogada, a médica, a engenheira, a pequena funcionária, etc. Seria de maior interesse estudar as condições sociais e econômicas em que se debate [...] o drama interior, a luta de consciência, as inquietações de ordem moral e sentimental. Tudo isso, nas mãos de um verdadeiro romancista, será material de primeira ordem para o levantamento da carta topográfica da vida atual da nossa sociedade. [...] A alma feminina, na hora presente, está varrida por um sopro terrível de inquietações e revoltas. Deixando o plano lírico onde a colocara a mentalidade do século passado, a mulher desceu para o contato da terra e da vida, veio ombrear-se no trabalho e na luta, com o homem, transformando-se em sua companheira, quando não em sua competidora. Esse fato subverteu completamente as relações de ordem moral e social existentes entre os dois sexos. [...] O seu drama interior complica-se, a

[452] Peregrino Júnior propose une comparaison avec la France, citant l'opinion d'Émmanuel Berl qui remarque que les écrivains contemporains méconnaissent la femme moderne : « Dir-se-ia que os nossos novelistas e romancistas, como os franceses, não vêm a mulher do seu tempo, ou viram o rosto para não vê-la ». Les auteurs français auxquels on fait référence dans l'article sont Valéry Larbaud, Maurois, Bernanos, Malraux et Montherlant. Dans ce contexte, Mauriac est cité comme une exception (Peregrino Júnior, 1937 : 73).

> sua alma enriqueceu-se de experiências novas [...], a sua vida, em suma, se transformou de modo radical (Peregrino Júnior, 1937 : 73).

Ce sont donc les changements socio-économiques et l'évolution des mentalités que la femme expérimente directement dans son quotidien, qui font d'elle une matière littéraire aux possibilités infinies. Le journaliste parvient à donner des indications et à suggérer des thématiques possibles à différents écrivains : Gastão Cruls, après *Vertigem*, pourrait écrire un roman sur une femme médecin, avocate ou encore ingénieure. En tant que spécialiste de la petite bourgeoisie urbaine, Marques Rebelo pourrait raconter la vie de celles qui travaillent comme employées, secrétaires ou archivistes. Et Jorge Amado ? Son domaine pourrait bien évidemment être celui de la prolétaire, de celle qui, ouvrière ou infirmière, représente tant de travailleuses dans le pays. Et Érico Veríssimo, qui a déjà su peindre des types de « moderna girl cinematográfica » (*sic*) dans *Caminhos Cruzados*, est invité lui aussi à approfondir ultérieurement la question. En conclusion de son article, Peregrino Júnior affirme que, pour que la littérature découvre et explique finalement ce thème inédit et palpitant, il faudra attendre que les romanciers s'y intéressent : « tenhamos paciência, esperemos mais um pouco, que eles nos vão dar a chave do enigma da mulher moderna » (Peregrino Júnior, 1937 : 73).

Est-il donc nécessaire d'attendre que les romanciers – des hommes seulement, comme l'atteste l'article -, se décident à peindre la femme moderne ? Dès le début de la décennie, les romancières y pensent déjà et elles s'efforcent de combler cette lacune littéraire. Dans le panoramique sur le personnage féminin, Peregrino Júnior ne mentionne aucun roman écrit par une femme. Il parle seulement des écrivains contemporains et évidemment aucune auteure ne mérite de rentrer dans la catégorie, car il paraît peu probable que quelqu'un comme lui, qui participe aussi activement à la vie littéraire de la Rio de Janeiro de l'époque, puisse ignorer l'existence des écrivaines.

Alors que l'auteur omet complètement cette production littéraire, la tendance générale de la critique contemporaine est d'interpréter les romans écrits par des femmes comme des récits dominés par le personnage féminin. Il s'agit, on le répète, du vieil adagio de l'histoire de femme pour les femmes. Souvent la présence féminine est considérée trop encombrante et se retrouve à l'origine de critiques négatives. C'est un des paradoxes de la critique contemporaine qui, d'une part, déplore le fait que la littérature brésilienne ne sache pas expliquer le mystère de la femme moderne, comme le fait Peregrino Júnior, et de l'autre ne reconnaît pas la contribution fondamentale des écrivaines à sa représentation. Au contraire, nombre de critiques se disent gênés par ce qu'ils interprètent comme un excès de nombrilisme bien féminin. Comme le fait Athayde, qui, après avoir lu *O Quinze,* se lamentait sur l'individualisme excessif de la protagoniste Conceição[453], nombreuses sont les lectures qui interprètent un roman féminin à l'aune de la figure de la protagoniste. Ainsi, à la critique plus récente de Coelho, qui décrit Rachel de Queiroz comme une pionnière dont l'écriture dénonce « o cerceamento à liberdade de pensar imposto à mulher pela sociedade tradicional » (Coelho, 1993 : 315), fait écho celle de Amir de Andrade, écrite à l'époque de la parution de *Caminho de pedras*[454]. Noemi est sans doute une femme moderne, l'une de ces prolétaires dont les drames profonds sont ignorés par Jorge Amado et tous les écrivains contemporains, selon le reproche de Peregrino Júnior. Le personnage de Rachel de Queiroz se révèle en cohérence avec elle-même, jusqu'à la fin :

---

[453] Voir sous-chapitre 6.1, paragraphe *Le genre du roman*.

[454] L'article a déjà été cité, dans le sous-chapitre 6.1, à propos de l'analyse de la réception critique des écrivaines du corpus. Il convient cependant de reconsidérer cette source, car l'analyse proposée par le texte montre un aspect non traité précédemment et aide à comprendre la typologie du personnage principal, témoignant en même temps de l'interprétation qu'en donnent les contemporains.

> Noemi é [...] a heroína silenciosa, a quem o mundo venceu com as suas incompreensões e com a sua fatalidade inexorável mas que conservou, mesmo assim, essa identidade completa consigo mesma, essa energia de seguir sempre o caminho ditado pela sua própria sinceridade. [...] Nunca vemos aparecer, no espírito de Noemi, nenhuma das razões habituais de agir que orientam os homens na rotina social. [...] Todos os seus motivos de agir são motivos de sinceridade que ela constrói consigo mesma e para si mesma. (Andrade, A., 1937 : 274-275).

Tout au long du roman, elle reste fidèle à ses principes et ne se repent jamais. Elle choisit la solution la plus douloureuse et radicale, sa vie est une lutte pour l'affirmation de soi dans laquelle l'aspect moral de l'adultère n'a aucun poids.

Comme Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira choisit d'articuler ses récits autour d'une figure féminine. Analysant cet aspect, Linhares affirme que les protagonistes de sa fiction sont « quatro mulheres, bem entendido : […] todas elas personagens admiráveis que enriqueciam a galeria feminina de nosso romance » (Linhares, 1987 : 400). Parmi ces personnages, c'est certainement la protagoniste de *Em surdina,* Cécilia, qui se fait remarquer par sa différence et sa complexité, comme l'observe José Mariz de Moraes au lendemain de la parution du roman : « [...] foi muito expressivamente que a autora pintou a alma de Cecília – esta, que sendo tão mulher, ficou sem casar: talvez até por ser demasiado mulher » (Moraes, 1934 : 247).

L'analyse des sources montre que l'étiquette de roman psychologique est facilement attribuée, souvent à priori, à la fiction féminine, en raison notamment du poids occupé par le personnage féminin. Quand les critiques examinent plus longuement ces figures, ils observent cependant des éléments qui complexifient cette attribution. Dans les ouvrages des romancières de l'époque, il n'y a pas que l'individu avec ses drames personnels, mais aussi un questionnement social qui considère largement l'appartenance de classe et les conflits inhérents à la société contemporaine.

Les lectures critiques des romans de Maria José Dupré montrent un exemple des différents niveaux interprétatifs à considérer. Comme l'auteure l'explique elle-même, la protagoniste de *O romance de Teresa Bernard* incarne l'inquiétude des femmes des élites. Riche et sans problèmes, elle est pourtant malheureuse :

> [...] não sabe o caminho a seguir; pensa que é o marido e o troca por outro, mas tudo continua da mesma maneira. Símbolo das insatisfeitas e torturadas Teresas Bernard de todos os países do mundo. Se ela seguisse os conselhos de André Maurois: "A mulher deve sempre dar e não receber...". Mas as mulheres de hoje, com a quase igualdade entre os sexos, acham-se com os mesmos direitos de receber tanto quanto dão, em amor e carinho, daí os conflitos, as incompreensões. (Dupré, 1969 : 292)

Ainsi, l'insatisfaction de la protagoniste est personnelle autant que collective. Femme moderne, ou mieux, « femme d'aujourd'hui » comme la définit moins emphatiquement l'écrivaine, elle subit les conflits de son genre. La révision que l'auteure fait du personnage une trentaine d'années après sa création, ne cache pas une vision réactionnaire des relations homme-femme. Cependant, alors qu'elle reproche à la protagoniste de ne pas savoir se contenter et d'être la cause de son propre malheur, l'auteure exprime les changements d'une classe, d'une société face à la modernisation des coutumes et des mentalités. Et si le jugement de Menotti Del Picchia sur cette figure féminine est impitoyable, il considère le roman positiviment, car il se lit « d'um fôlego » : « […] Maria José Dupré, com muita inteligência, desenha o tipo dessas moças ricas, falantes, apressadas, metediças, que discutem arte,

filosofia e questões sociais tirando os mais profundos dos seus conhecimentos de revistas de uma fútil revista de modas »[455] (Del Picchia, 1941).

Dans le deuxième roman, Maria José Dupré oublie les belles demeures des élites de São Paulo pour raconter les vicissitudes de la petite bourgeoisie urbaine, incarnée par la figure de Dona Lola. Par sa voix, la vieille dame construit le récit suivant la trame irrégulière des souvenirs. À propos du roman, Cavalcanti affirme que : « A sra Leandro Dupré põe-nos diante de um lar pequeno burguês, que a pobreza e o infortúnio dissolvem da maneira mais cruel. Destroçada a família, é a viúva-náufraga que nos oferece as suas reminiscências » (Cavalcanti, 1943 : 17). Selon le critique, le texte présente un portrait éloquent des classes moyennes. Les souffrances de Dona Lola, qui lutte pour ne pas perdre la petite maison qui symbolise la vie et l'unité de la famille, sont celles de toutes ces femmes qui, seules, n'arrivent pas à subvenir aux besoins de leurs enfants et observent, impuissantes, l'inévitable décadence du statut familial.

Il s'agit d'un roman introspectif, raconté à la première personne, mais qui décrit un vécu commun, comme le reconnaît Lobato dans l'introduction au livre :

> [...] quem fala no livro inteiro é a protagonista, a viúva, e essa boa mulher fala e pensa exatamente como todas as mulheres do seu tipo e de sua classe entre nós. Fala e pensa e age como milhões de nossas mulheres – as ignoradas heroínas do trabalho caseiro e da criação de filhos. E como fala uma criatura assim? Exatamente como a autora a faz falar (Monteiro Lobato, 1949 : XI).

Ainsi, cette fiction peut être considérée une représentation de la condition de l'individu dans la société urbaine créée par le processus de modernisation : si la famille traditionnelle ne peut plus garantir le succès de tous ses membres, il peut prospérer grâce à son initiative personnelle, mais aussi s'effondrer. Ainsi, par ses souvenirs d'un temps désormais révolu, Dona Lola peut témoigner de la crise des oligarchies, des tensions qui se créent entre les nouveaux riches en pleine ascension sociale et les vieilles familles de propriétaires terriens en décadence, dans un contexte où l'argent est la seule valeur encore actuelle. Si la riche et raffinée Teresa Bernard qui voyage et connaît la musique et la littérature peut se permettre la liberté d'un *desquite* et survivre plus ou moins indemne au scandale que l'acte implique, pour Dona Lola il n'y a que le refuge dans les valeurs chrétiennes, le conformisme et la résistance qui se traduit en immobilisme et en nostalgie du bon vieux temps. Un sentiment qui se retrouve déjà dans le titre *Éramos seis*. Comme l'affirme Bianca Ribero, la pertinence d'une interprétation qui considère l'aspect de la classe sociale est confirmée aussi par Ecléa Bosi dans son étude sur les lectures des ouvrières[456]. Interviewées, nombreuses sont celles qui déclarent avoir retrouvé dans le vécu de Dona Lola une histoire commune et réelle qu'elles partagent, au point que Ribeiro souligne la valeur de « apelo interclassista do fracasso social » représenté par le roman (Ribeiro B., 2010 : 154).

Une autre crise, celle des élites traditionnelles, est racontée par Carolina Nabuco dans *A Successora*, mais dans une perspective diamétralement opposée. Le mariage tourmenté de la protagoniste Marina, issue d'une ancienne famille de fazendeiros désormais déchue, avec un homme qui incarne la richesse du capital urbain et dont les grands parents sont des immigrés européens, symbolise à une moindre échelle la confrontation entre deux mondes, deux systèmes de valeurs, deux composantes de la société brésilienne. De cette manière, le livre peut être considéré comme le registre des métamorphoses

[455] Une partie de l'article figure également sur le rabat de la jaquette de la première édition de Dona Lola, parue en 1949 chez Editora Brasiliense de São Paulo. Cf. le sous chapitre 6.1, paragraphe *Vida, vida e mais vida, porém vida de verdade*.
[456] Le volume de Ecléa Bosi est cité en bibliographie.

d'une époque, un aspect que la critique a souvent tendance à sous-estimer, se focalisant davantage sur les inquiétudes et le drame de la jalousie de la protagoniste. Dans l'introduction à *A Successora*, Osmar Barboso affirme que « [...] Carolina Nabuco procura questionar o valor da mulher de certa forma brasileira, arcaizada por um sem número de tabus e tradicionalismos superados » (Barboso, 1988 : 7) et reconnaît que, pour cette raison, il représente un portrait significatif de la période.

Dans son étude de la production littéraire féminine des années trente et quarante, Nelly Novaes Coelho souligne les éléments qui la caractérisent. Cet ensemble de romans, qui privilégient tous un point de vue féminin, présentent selon elle un portrait de la société et de l'individu contemporain qui critique, de manière plus ou moins radicale, l'hypocrisie des relations sociales. Examinant plus spécifiquement la génération des romancières des années quarante, elle affirme que ces auteures discutent de préférence

> [...] o problema da mulher, enfrentando os preconceitos de uma sociedade endurecida em seus valores, e transgredindo os limites que lhe eram impostos, seja no âmbito da profissão, escolhida fora da servidão do lar, seja no âmbito pessoal amoroso, transgredindo o tabu do sexo e o assumindo corajosamente fora do casamento, mas tendo como conseqüência a funda frustração existencial, vivida ocultamente em silencio e solidão (Coelho, 2002-a : 530-531)

Pour donner un exemple de cette littérature, Coelho mentionne Ondina Ferreira. Comme d'autres contemporaines, elle emprunte le chemin initié par le roman du XIXe siècle « romântico-realista, cuja intenção básica era revelar a complexa teia social e os desacertos entre ela e os indivíduos, que a "tramam" e por ela são "tramados" ». (Coelho, 2002-a : 530). Selon l'auteure, la fiction de Ondina Ferreira est caractérisée par la prépondérance des figures féminines, dont elle raconte le quotidien avec profondeur. Des femmes au foyer préoccupées par la famille, des travailleuses qui luttent pour garder leur emploi ou des jeunes mariées malheureuses et insatisfaites qui se laissent séduire, à la recherche de l'amour romantique. La lecture de Coelho rappelle celle de Monteiro Lobato, qui loue l'auteure de *Outros dias virão* pour l'authenticité de ses personnages, notamment les personnages féminins, et la vivacité de son récit :

> Encontrei ali uma analista segura, de grande penetração psicológica e muito hábil da descrição de tipos humanos, em especial moças pouco amparadas e que lutam pela subsistência. De tudo resulta uma dessas leituras que nos levam à deriva água abaixo, sem nunca o menor enfado. Isso é uma grandíssima coisa, porque é muito fácil escrever para enfadar os leitores. (Monteiro Lobato, 1948)

Une autre représentante de celles que Coelho définit comme la génération des romancières des années quarante est Tetrá de Teffé, elle aussi créatrice de figures capables de raconter le quotidien et les questionnements des femmes contemporaines.

Dans un compte rendu de *Batí à porta da vida* contemporain de la parution du roman, Antonio Leão Velloso affirme que les personnages qui animent le récit incarnent des typologies féminines représentatives de la société contemporaine : la « rapariga moderna » Dorinha, la divorcée Martina, Heloisa, jeune veuve qui questionne son futur et sa place dans la société et, finalement la mère Lydia, veuve nostalgique des temps passés et à la morale inattaquable qui est désormais une figure en voie de disparition dans la société de l'époque. Le récit représente ainsi, selon Velloso :

> Uma análise feita com arte da vida contemporânea, tomando como objeto de estudo a sociedade carioca, pode-se aplicar a qualquer outra no mundo, pois todo ele se rege hoje pelas mesmas leis

> sociológicas que fazem com que em Paris, em Nova York, em Buenos Aires, em São Paulo, as donas Lydias estejam sendo ameaçadoramente varridas do cenário social (Velloso, A., 1940 : 4).

Si Peregrino Júnior affirme qu'à la fin de la décennie 1930, la « mulher moderna » représente encore un sujet méconnu par les romanciers contemporains, les sources citées dans ces pages ainsi que l'analyse proposée au cours des sous-chapitres suivants, montrent que les romancières, au contraire, fondent leurs récits sur des figurations du féminin souvent inédites. Des femmes nouvelles et complexes donc, qui questionnent souvent leur rôle dans la société, à commencer par le mariage et la maternité, mais sans s'y enfermer. Par les personnages qu'elles créent, ces auteures déconstruisent la dichotomie femme honnête/femme perdue, épouse/prostituée, en montrant son anachronisme. Certaines des protagonistes de ces romans témoignent du sentiment de perte et des incertitudes face aux changements de comportements et à l'abandon progressif des vieilles normes, d'autres profitent pleinement de cette liberté et en réclament davantage.

Quand il décrit la fiction féminine de 1922, Alceu Amoroso Lima affirme que « o grande problema feminino é hoje, como sempre, o problema moral. A mulher sempre foi a santificadora ou a corruptura » (Lima, 1966 : 811). Dans son analyse, la centralité de la question morale est due aux origines catholiques de la culture brésilienne, et occidentale en général, imprégnée du dualisme « mulher santificadora » versus « mulher corruptora », repris ensuite pas la littérature romantique. Le trait distinctif de la production littéraire féminine des années vingt serait donc une reprise de cette opposition : « Ao passo que se revoltam umas contra o que lhe parece uma tirania, levantam-se outras como vestais do templo. Enquanto algumas […] exaltam os sentimentos nobres e puros, clamam outras, a minoria mais sonora, pela liberdade dos instintos. Anjos e demônios, como nos tempos idos » (Lima, 1966 : 811). Selon le critique, les romancières de la période ne parviennent pas encore à se libérer des images du féminin élaborées par les codes moraux du passé. Malgré cette reprise de la tradition, d'autres critiques et historiens de la littérature soulignent le fait que, écrivant et publiant, les auteures du début du siècle s'approprient l'acte de la création. Une nouveauté par rapport au passé, quand la femme en littérature était « musa ou criatura, nunca criadora » (Telles, 2009 : 402).

Si on accepte l'analyse de Lima, schématique, mais tout de même intéressante par sa tentative de retrouver des constantes thématiques dans la fiction féminine des années vingt, il est nécessaire d'attendre les années trente pour que les écrivaines parviennent à s'affranchir des représentations traditionnelles pour en rechercher de nouvelles qui leur soient propres. Dans cette perspective, il est possible d'affirmer que le roman des écrivaines du corpus devient le terrain idéal de représentation de l'identité féminine, sous ses différentes formes. Un aspect qui est l'expression du processus culturel du Brésil des années trente et quarante, mais qui, en même temps, peut être considéré universel. Ou, mieux, universellement féminin si l'on considère que, comme l'affirme Didier :

> la femme a souffert pendant des siècles [...] d'un malaise de l'identité, bien compréhensible dans des sociétés où elle ne pouvait même pas conserver son nom. Où on lui enseignait systématiquement à s'anéantir, où sa plasticité était essentiellement utilisée comme un moyen de la mouler parfaitement à la personnalité de son partenaire. […] La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité (Didier, 2004 : 34).

Dans cette perspective, au Brésil comme partout où les femmes écrivent, la littérature peut être considérée comme un espace privilégié de représentation des phénomènes identitaires. Cependant, en raison de ce que Détrez définit comme le « caractère discursif » propre à la littérature, cette fiction n'est jamais dissociée de son époque. Le roman doit donc être considéré une expression de son temps, participant significativement à l'élaboration des représentations caractéristiques d'une période (Détrez,

2006 : 165). Alors que, souvent, les femmes du passé ont été des sujets invisibles pour l'historiographie traditionnelle, la fiction, et notamment la fiction féminine, peut contribuer à combler les lacunes de l'histoire, en suggérant des représentations inédites.

Cependant, comme le suggère Nathalie Heinich, les figurations et les comportements proposés par les romans ne peuvent pas être considérés comme réels, mais plutôt comme des représentations imaginaires qui, dans leur ensemble, forment des systèmes symboliques (Heinich, 1996 : 342). Ainsi, l'analyse des personnages fictionnels permet de comprendre les changements et les tensions qui caractérisent le symbolique, lesquels se réverbèrent dans le réel. Les deux sphères sont distinctes, mais s'influencent mutuellement, dans un dialogue où la littérature remplit une fonction essentielle :

> […] le roman possède […], comme tout système narratif, la capacité d' "informer" à son tour les représentations, au sens où il leur confère une forme, une stabilité, une définition qui les rend plus opérantes. […] Il bénéficie donc d'un double pouvoir sur les structures imaginaires de l'expérience : d'une part, il a la capacité d'exprimer, de fixer dans l'esprit des lecteurs les formes relationnelles dont il est l'effet ; de l'autre, cette capacité de fixation produit elle-même des effets sur les esprits, en donnant un statut […] une force de référence à des affects qui, sans le travail du roman resteraient […] moins partageables (Heinich, 1996 : 342).

Ces considérations permettent donc d'affirmer que le roman ne se limite pas à décrire et raconter des identités préexistantes, mais il peut en créer des inédites, les faisant rentrer dans la sphère symbolique et donc dans l'univers des possibles.

Recherchant une spécificité dans la littérature féminine ou considérant plutôt les conditions de production et d'exercice de l'activité littéraire, la critique et les études de genre féministes ont longuement analysés ces différents aspects, entrecroisant le genre de l'auteure avec d'autres catégories. Comme l'affirme Thébaud, cette démarche est nécessaire pour dénaturaliser la différence des sexes : « le genre invite également à réfléchir aux différences entre femmes (appartenance sociale, nationale ou religieuse, classe d'âge, origine ethnique, orientation sexuelle) et aux identités multiples des individus » (Thébaud, 2005 : 63).

Ainsi, si le féminin en littérature représente le discours de l'autre, l'introduction de la catégorie de genre montre qu'il est nécessaire d'interroger les figurations qu'il crée dans l'articulation des dimensions historiques, politiques et sociales.

Les protagonistes

Les sources citées au long de ces pages ont la fonction de montrer des exemples de la lecture qui a été faite par les contemporains du personnage féminin dans le *Romance de 30*. Et, au delà, d'introduire certains instruments analytiques sur lesquels se fonde la lecture des sous-chapitres suivants. La fiction féminine des décennies 1930 et 1940 représente encore, en grande partie, un terrain d'investigation vierge et méconnu. Ainsi, en l'absence d'une bibliographie critique sur la majorité des romans du corpus, notre étude s'appuie sur différentes catégories conceptuelles, dont certaines sont propres aux études de genre.

L'analyse des assignations de genre dans les romans du corpus montre que le questionnement identitaire, qui s'exprime par différentes figurations du féminin, est non seulement une constante de cette production, mais l'un des éléments les plus significatifs. La littérature féminine devient l'espace privilégié de représentation des tensions du tissu social dans une phase de rapide modernisation. La fiction exprime ainsi, d'une part, la tendance à « transporter dans le domaine symbolique et esthétique

les relations de pouvoir qui sous-tendent le corps social dans son ensemble » et, de l'autre, la tendance opposée, qui fait du questionnement de ces relations « le sujet même de la littérature » (Mozet : 1992, 253). Lire les romans du corpus par le biais du conflit entre défense de la tradition et critique radicale du statu quo permet de reconnaître une continuité dans les représentations fictionnelles du féminin qu'ils véhiculent. Et, de plus, ce procédé souligne également le caractère novateur de ces représentations.

Les protagonistes des ouvrages analysés sont l'incarnation de cette tension, de cette lutte. Elles semblent affirmer avec force ce qu'elles ne veulent pas être, plutôt que revendiquer une différence positive. Comme l'affirme Heinich, « le roman est un excellent terrain d'investigation pour qui veut observer les phénomènes identitaires, parce que c'est à l'état de crise qu'il tend à les mettre en scène. Or, ce n'est pas dans son état "normal", non problématique, que peut s'appréhender l'identité, mais dans son état critique […] » (Heinich, 1996 : 332-333)[457]. La lecture des romans du corpus confirme cette analyse et montre que les personnages qui les peuplent expriment souvent un état de doute, un sentiment d'incomplétude, une révolte intime. Des ouvrages douloureux qui, page après page, démentent toute attente d'une fiction légère et agréable, d'une fiction à l'eau de rose. Dans les romans les plus tardifs, c'est-à-dire ceux de la moitié des années quarante, semble apparaître une lueur d'espoir, l'affirmation des personnages féminins demeure cependant souvent timide et le bonheur intangible, comme l'analyse du chapitre 8 va le montrer.

Par rapport à celles qui hantent la « lírica e frágil literatura que caracterizava a escrita da mulher nos primeiros anos do século, quando a problemática dominante era o Eu amoroso, frustrado pelo desamor ou mutilado pela limitação do meio ambiente » (Coelho, 1993 : 26), les personnages féminins de la fiction des années trente et quarante sont certainement des créatures nouvelles, mais encore inaccomplies. Des sujets « mutantes, […] em trânsito » (Colasanti *apud* Coelho, 1993 : 14) qui ne cessent de questionner, au long de leur existence sur la page, leur rôle dans la société, la famille et la politique.

[457] A cet égard, l'auteure souligne aussi le caractère relationnel des processus identitaires : quoique personnelle et intime, la construction de l'identité n'est pas un processus solitaire, mais se réalise par l'interaction du sujet avec d'autres sujets, « avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots » (Heinich, 1996 : 332-333).

7.2 Le mariage et le prix de la liberté

Pour décrire les profonds changements qui intéressent la vie privée dans l'Europe du début du XXe siècle, Nathalie Heinich parle de « déréliction de repères» (Heinich, 1996 : 315), un phénomène qui concerne notamment la morale sexuelle et les structures familiales. Le premier de ces éléments - qui définissent l'identité féminine - à entrer en crise à cause du changement des coutumes et des mentalités, c'est le mariage qui perd son caractère d'évidence pour une femme. Trouver un mari, un bon parti, n'est plus la destinée naturelle d'une jeune fille ni son unique désir. Le choix entre le mariage et l'autonomie est de plus en plus présent dans les pages de la littérature et le questionnement s'élargit à la nature des rapports homme-femme, au désir et à l'amour.

Dans le roman européen d'entre deux guerres, il est possible d'observer l'émergence d'une nouvelle typologie du personnage féminin, celui de la garçonne, libre et émancipée[458]. Il s'agit de figures toujours partagées entre l'enthousiasme pour la conquête d'une nouvelle liberté et la conscience des renonciations qu'elle implique. Cette créature inédite qui apparaît dans les pages des romans de l'époque, est une femme qui, souvent, refuse les liens du mariage : « non liée, la femme moderne ou émancipée l'est par effet de cette déliaison » (Heinich, 1996 : 304).

La représentation de cette femme non liée - ou qui, étant liée, exprime de toute manière une critique à l'institution du mariage -, est l'objet d'analyse de ce sous-chapitre. En raison du nombre important de romans présents dans le corpus, il a été nécessaire de sélectionner les représentations les plus significatives pouvant illustrer cet aspect. Mais cela ne veut pas dire qu'un roman ne figurant pas dans ces pages ne présente pas d'éléments significatifs. Dans la tentative d'examiner dans la fiction féminine les éléments communs, mais respectant la singularité de chaque récit et du personnage qui y figure, des observations et des citations synthétiques qui abordent le thème traité ici ont été privilégiées. Une démarche thématique qui, si elle n'est que l'une des possibles, semble cependant la seule qui permette de réaliser une analyse circonstanciée d'un nombre aussi important de personnages féminins.

Quand le mariage ne vaut pas la peine

O Quinze

Si on considère le critère chronologique dans les romans du corpus, la première des figures féminines qui refuse le mariage c'est Conceição, la protagoniste de *O Quinze*. La lecture de la fiction de Rachel de Queiroz permet, par le biais de l'analyse de la figuration du féminin, de réinsérer l'écrivaine et son œuvre dans la production féminine, montrant bien que, contrairement à ce que l'historiographie et la critique enseignent, elle n'est pas la seule femme à écrire des romans pendant les années trente et quarante. Encensé par la critique comme l'un des ouvrages les plus représentatifs du roman social et régionaliste des années 30, *O Quinze* a en toile de fond la grande sécheresse de 1915 – d'où son titre - et raconte le voyage tragique d'une famille de *retirantes* forcée par le manque d'eau à quitter sa maison. Mais le livre raconte aussi, et surtout, le quotidien d'une jeune femme, Conceição.

[458] Dans *États de femme*, Heinich souligne que dans l'histoire de la littérature on retrouve aussi plusieurs exemples de figurations qui représentent l'incompatibilité entre identité d'écrivain et féminité, notamment dans les romans écrits par des femmes (Mme de Staël, Mlle Ulliac Tremadeure ou encore George Sand). Si la profession d'écrivain est considérée comme la plus terrible pour une femme, pour une jeune femme, c'est la garantie du malheur sentimental. Ainsi, les figures des grandes écrivaines revêtent une valeur symbolique autant qu'historique : « Germaine de Staël à George Sand, Colette, Virginia Woolf ou Simone de Beauvoir, […] sont doublement emblématiques de la femme libre qui s'affirmera à l'époque moderne ». (Heinich, 1996 : 307, 308)

Sans aucune description ni prologue aux événements, Rachel de Queiroz ouvre la narration sur une scène familiale et féminine, un simple dialogue entre deux femmes. Page après page, le personnage de Conceição se révèle plus par les dialogues que par des éléments descriptifs dont l'écrivaine est plutôt avare en ce qui concerne ses protagonistes. Le lecteur découvre que la jeune femme aime lire – à la troisième page, elle lit un traité en français sur les religions – et travaille comme enseignante dans une École Normale. L'information n'est pas négligeable et entraîne une série de considérations sur les intentions de l'auteur par rapport au personnage. L'écrivaine rend Conceição moderne en faisant d'elle une femme qui travaille, condition plutôt exceptionnelle pour une jeune fille de la campagne du Ceará au début du XXe siècle, comme on l'observera dans le sous-chapitre 8.2. En réaction aux modèles féminins traditionnels, non seulement Conceição travaille en ville, loin de la famille, mais elle se révèle encore plus atypique, pour ne pas dire unique, car elle ne montre aucune volonté de se marier :

> Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão... (Queiroz, 2007: 14)

En quelques lignes, Rachel de Queiroz dessine la figure de Conceição, renforçant son individualité par le contraste entre ses idées et celles de la grand-mère. Non seulement la protagoniste « não fala em casar », mais il n'y a aucun élément dramatique dans cette renonciation : elle n'est décrite à aucun moment comme une victime des circonstances ou comme étant condamnée à ne pas se marier pour une raison spécifique. Elle est jeune, belle, saine et chaste : une parfaite future épouse et mère. La perspective ne semble toutefois pas intéresser la jeune femme qui, joyeusement - et il est nécessaire de bien souligner l'adverbe chargé ici de significations –, affirme être née pour rester célibataire. L'utilisation du mot *solteirona*, terme familier et quotidien toujours employé dans son acception péjorative, est ici associée à l'*alegria*, faisant de Conceição un personnage complexe. Surtout si l'on considère que les figures féminines fièrement et joyeusement célibataires sont assez rares, dans la littérature comme dans l'imaginaire collectif, et que le préjugé qui associe l'image de la femme célibataire à une réalisation manquée, à une personne malheureuse, se révèle particulièrement persistant. Rachel de Queiroz renforce la personnalité du personnage en nommant avec précision les raisons de sa volonté de ne pas se marier, de ne pas épouser son beau cousin Vicente, bien que ce mariage ait toutes les apparences d'une fin naturelle et heureuse. Il est beau et fort, il l'aime et de plus, il appartient à la même classe sociale, à la propre famille de Conceição. Malgré cela, quelque chose de profond éloigne la jeune femme de celui qui semble l'incarnation du conjoint idéal :

> Deitada na cama, com a luz apagada, Conceição recordava Vicente [...]. A verdade é que ela era sempre uma tola muito romântica para lhe emprestar essa auréola de herói de novela![...].
> Se lembrou que, provavelmente, Vicente nunca lera o Machado nem nada do que ela lia. [...] Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida. O seu pensamento, que até há pouco se dirigia ao primo como a um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada e não soube ir adiante. [...] Pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura que o separava. (Queiroz, 2007 : 84-85)

Scène magistrale, où le personnage de Conceição se montre extrêmement lucide, réaliste et consciente de ses propres désirs. Ainsi, bien que le mariage soit la fin ultime de la femme, un destin inscrit dans sa propre nature – et il est intéressant de souligner ici la valeur symbolique du terme –, Conceição choisit lucidement son indépendance, une vie faite de travail et de lectures. Décision qui

semble incompréhensible aux yeux de la société. Le personnage de la grand-mère qui donne voix au sens commun affirme avec insistance que le mariage est la fin naturelle pour une jeune fille qui doit s'habituer et accepter les comportements et les faiblesses d'un homme, comme toutes les femmes le font. Mais Conceição répond avec véhémence : « Pois eu não! Morro e não me acostumo » (Queiroz, 2007 : 66).

Il s'agit d'une révolte profonde, douloureuse, non comme celle superficielle d'un autre personnage féminin du roman, Lourdes, la cousine de Conceição. Alors que sa seule occupation et préoccupation est l'organisation de son futur mariage et de sa dot, sa « modernité » se limite à monter à cheval comme un homme dans la chaleur de l'été du *sertão*, pour s'évanouir trois minutes plus tard et être sauvée par le frère Vicente.

C'est encore un dialogue avec la grand-mère que choisit l'auteure pour donner voix à la jeune femme et lui permettre d'expliquer sa différence. Vers la fin du roman, à Mãe Nácia qui lui demande encore une fois « […] para que você torceu a sua natureza ? Porque você não se casa ? », Conceição répond en prononçant une phrase hautement significative : « Nunca achei que valesse a pena… » (Queiroz, 2007 : 131). Le mariage est donc *uma pena*, et il faut souligner ici la valeur sémantique du mot qui, dérivé du latin *poena*, *poenae*, garde la double signification de punition et de souffrance. Une peine que Conceição ne veut pas accepter. L'affirmation est centrale et réitérée : au dernier chapitre du roman qui a une fonction d'épilogue puisqu'il décrit la vie des protagonistes trois ans après les événements racontés précédemment, Conceição réaffirme son refus. Quand on lui demande pour quelle raison elle est restée célibataire, et si l'amour ne lui a jamais fait désirer de se marier, elle répond en souriant - sans amertume ni regrets - :

> Mas se eu nunca encontrei ninguém que valesse a pena! [...] Ora o amor!... Essa história de amor, absoluto e incoerente, é muito difícil de achar... eu, pelo menos nunca o vi... o que vejo, por aí, é um instinto de aproximação muito obscuro e tímido, a que a gente obedece conforme as conveniências... Alias não falo por mim... que eu, nem esse instinto... tenho a certeza de que nasci para viver só... (Queiroz, 2007: 156)

Conceição n'accepte ni la *pena* que le mariage représente ni l'amour vu comme un instinct mystérieux qui finit par pousser les personnes à se conformer aux convenances. Elle nie donc à la fois l'institution du mariage et le sentiment amoureux, en identifiant sa personnalité et son caractère par la négation de ces deux éléments. Aucun romantisme, aucune illusion : l'une des rares certitudes de la protagoniste de *O Quinze* est, au contraire, la conscience de sa profonde solitude, de sa différence et de son unicité[459].

« Eu penso demais e quem pensa não casa »

Em Surdina

[459] Pour mieux comprendre la complexité d'une telle représentation, il est intéressant de comparer la Conceição de *O Quinze* avec un autre personnage hautement représentatif du *Romance de 30*, celui de Madalena du roman *São Bernardo* de Graciliano Ramos, publié en 1934. Comme la jeune femme imaginée par Rachel de Queiroz, la *nordestina* Madalena est orpheline, a étudié à l'école normale et s'intéresse à la littérature et à la politique. A la différence de Conceição, à cause de ses conditions économiques précaires, elle finit par accepter l'avantageuse proposition de mariage du riche et grossier Paulo Honório. Si Rachel de Queiroz laisse entrevoir un futur paisible pour sa protagoniste qui arrive à se créer une *chambre à soi* et à réaliser son désir d'indépendance, aucun *happy end* n'est possible pour Madalena qui, malheureuse dans son rôle de mère et épouse, se suicide.

Comme Conceição, Cecília, protagoniste de *Em Surdina* de Lucia Miguel Pereira ne cesse jamais de questionner son identité, ses désirs et ses aspirations pour le futur. Dans un passage marquant de la première partie du roman, elle affirme ne connaître d'elle-même que les éléments qui figurent sur son passeport :

> Cecília Vieira, brasileira, solteira, nascida em 14 de março de 1895 (Meu Deus! Já ia fazer vinte e três anos!) cor branca, cabelos e olhos castanhos, estatura média. E depois? E por dentro disso? Por que desdenhara do noivo tão desejado? [...] Não o entendia.
> E sobretudo não entendia porque estava agora tão inquieta. E vibrante. Sem saber o que queria. Uma excitação nada desagradável, entretanto. De repente, pusera-se a esperar muito da vida. Justamente por não saber bem o que. (Pereira, 1979 : 21)

Cecília, inquiète et indécise, rêve romantiquement d'un fiancé charmant. Elle a horreur des *solteironas*, et finit par refuser toutes les propositions de mariage, incapable de s'imaginer dans le rôle d'épouse et mère. Ainsi, paradoxalement, elle qui, selon Linhares, est « uma jovem que tinha tudo para casar, mas que as circunstancias da vida familiar não permitirem, inibindo-a para o casamento e acabando por inscrevê-la no rol das solteironas » (Linhares, 1987 : 401) finit donc par choisir le célibat.

Un choix qui s'annonce dès les premières pages du récit et qui se concrétise dans la rencontre avec une collègue de l'époque du collège qui ne fait qu'augmenter sa perplexité envers l'institution matrimoniale et la maternité. Celle qui, dans les souvenirs de la protagoniste, était l'une des filles les plus admirées de l'école, brillante et vive, s'est maintenant transformée en une *matrona* en surpoids, entourée d'enfants et affublée d'une robe démodée. Consciente de son état, elle affirme que : « […] o casamento acaba com a gente ». Entre Cecília - toujours mince et à la mode, qui participe aux fêtes et apparaît dans les chroniques mondaines de la ville -, et la femme fanée à la silhouette déformée par les grossesses, la voix de l'écrivaine se manifeste clairement sur la page. Cette rencontre entre deux mondes différents, entre la continuité et le respect des rôles féminins traditionnels incarné par l'ancienne camarade de classe, et une nouvelle identité encore indéfinie, marque dans le texte une prise de conscience de la protagoniste. Cette rencontre acquiert une valeur d'épiphanie :

> Vibrar pelo homem, […] estaria nisso a vida feminina? Enquanto se encaminhava para a casa da avó, aspirou alegremente o ar fresco do morro. Sentia-se alegre, porque era livre, porque não fora reduzida a um instrumento de prazer ou de procriação. Alegria obscura, indefinida, e por isso mesmo completa. Eu penso demais, concluiu de si para si, quem pensa não casa... (Pereira, 1979 : 39).

Dans la vision de la protagoniste, la vie conjugale est représentée comme une humiliante « servidão escondida » (Pereira, 1979 : 36), une forme d'esclavage créée par la dépendance économique et par un système de normes qui restreignent la liberté d'une femme.

Pour réaliser son projet de vie, pour ne pas se transformer en une vieille fille amère et pleine de rancune, Cecília a besoin de construire son quotidien, de remplir ses journées, comme elle-même l'affirme. L'instrument de cette émancipation, encore timide et *in fieri*, mais déjà évident, c'est le travail dont l'idée surgit dans sa vie comme un « raio de luz ». Le père s'oppose nettement au projet et même le frère João, lui qui a longuement voyagé en Europe et qui manifeste la mentalité la plus ouverte, critiquant férocement le « burguesismo » de la famille, conseille à Cecília de se marier : « no Brasil, a única saída para as mulheres […] ; isto é a terra das convenções » (Pereira, 1979 : 109). Un conseil qu'elle devrait suivre pour éviter de devenir une vieille fille triste qui se contente d'être la gouvernante des enfants de sa sœur. Le triste destin de la *solteirona* est un épouvantail utilisé pour convaincre celles qui ne veulent pas se marier. La sœur Heloísa, mariée à un homme qu'elle n'aime pas et qui ne l'aime

pas, observe avec pitié la vie de célibataire de Cecília qu'elle trouve ridicule dans son obstination à la solitude. Pour la convaincre d'accepter la demande d'un prétendant, elle affirme que le célibat est contre nature et « o casamento, na pior das hypothèses, é uma carta de alforria. Uma mulher casada, mesmo mal casada, ainda é mais feliz do que uma solteirona. Ao menos tem mais liberdade ». La réponse irritée de Cecília est sans appel : « Mais? Não vejo como. A solteira não tem marido nem filhos para prendê-la » (Pereira, 1979 : 128).

Incomprise par la famille, la jeune femme cherche alors un soutien dans Paulo, ami du frère pour lequel la jeune fille développe un sentiment d'amitié profonde nourri d'échanges de lectures et de longues conversations. Il n'est pas beau, mais la communion de leurs esprits pourrait le transformer en un possible compagnon pour la vie. Mais, alors que Cecília lui avoue son malheur et son besoin de travailler pour développer sa personnalité et être indépendante, pour toute réponse, Paulo lui met la bague au doigt. Il ajoute aussi que le seul emploi qu'il envisage pour elle est celui d'être son épouse. Pourquoi vouloir travailler, affirme l'homme, quand on peut être la reine de sa propre maison ? Nullement émue malgré la sincérité d'une proposition à laquelle elle aurait probablement répondu affirmativement en d'autres circonstances, Cécilia se sent profondément trahie par Paulo, qui malgré les apparences, n'a compris ni ses désirs ni ses aspirations. Comme son père, il n'est lui aussi, qu'un égoïste :

> Também Paulo falhava; também ele queria-a para si, egoisticamente. Também ele achava que o seu lugar era dentro de casa, na servidão, na dependência. Oferecia-lhe um emprego de esposa, como o pai lhe oferecera de filha. Foram essas duas palavras – era um emprego que tinha a lhe dar. Um emprego. Queria uma pessoa que lhe cosesse as meias e cuidasse da comida. [...] Ele reclamava seu carinho – e a sua submissão. (Pereira, 1979 : 57)

Cette conscience empêche Cecília de désirer une vie commune avec cet homme et crée une distance définitive entre eux deux. Après la demande en mariage de Paulo et celle d'un autre homme, charmant et « excellent parti », il ne reste à la jeune femme que la solitude et une vie faite de petites riens. La conclusion du roman est amère : Cecília ne se marie pas, mais cède à la pression de la famille et de la société en abandonnant l'idée de travailler. Comme Conceição, Cecília préfère rester seule et habiter la maison du père plutôt que d'accepter le rôle d'épouse. Elle ne parvient pas à réaliser ses projets d'indépendance et d'autonomie, mais, cohérente, continue jusqu'à la dernière page à questionner son identité par rapport à la famille et à la société.

Maria Luíza

Dans *Maria Luíza*, première fiction de Lucia Miguel Pereira, parue quelques mois avant *Em Surdina*, l'écrivaine avait également dépeint la crise de l'institution matrimoniale, représentée par la protagoniste. Femme à la vie irréprochable, elle est l'image de la perfection : épouse et mère attentive, fille affectueuse, administratrice capable de la demeure familiale, croyante engagée dans le bénévolat. Malgré une façade impeccable, Maria Luíza est décrite comme une femme rigide et intolérante envers les faiblesses des autres, une femme qui fait de sa respectabilité et de son honnêteté sa seule raison d'être. Au point de tenir à distance la belle-sœur qui, restée veuve, a une conduite socialement douteuse, car « uma mulher de quem se fala era uma mulher com quem não se fala » (Pereira, 2007 : 14). Ainsi, dans son petit monde de femme honnête, entre la maison, l'église - qu'elle fréquente plus par habitude que par dévotion - et l'éducation rigide des enfants, elle conduit une vie austère de bourgeoise, incapable de percevoir son propre malheur. Un monde « eriçado das pontas agudas dos deveres imperiosos. Mas por isso mesmo claro, reto, bem ordenado. Nele [Maria Luíza] movia-se à vontade,

sem hesitações, sem medo de errar, porque o caminho estava sempre traçado. E traçado geometricamente » (Pereira, 2007 : 28). L'écrivaine insiste particulièrement sur ce point, expliquant à plusieurs reprises que les devoirs impérieux qui règlent la vie de la protagoniste, « une vidinha pacata sem sofrimentos nem tentações » (Pereira, 2007 : 56) sont aussi dictés par la morale catholique que la femme ne suit pourtant que par simple habitude. La voix du narrateur se manifeste clairement sur cet aspect, fustigeant ouvertement l'hypocrisie bourgeoise. Une société qui a comme devise « famille, patrie et honneur » et condamne la femme à porter la croix de la respectabilité, en même temps qu'elle pardonne à l'homme toutes ses « escapades » hors des devoirs du mariage.

Dans cette perspective, la lecture rapprochée de *Maria Luíza* et de *Em Surdina*, en raison aussi de la contigüité de leur publication – les deux paraissent en 1933 – permet de mieux comprendre la représentation que l'écrivaine donne de l'institution matrimoniale. Maria Luíza incarne la mère et l'épouse parfaite, mais finit par trahir les préceptes et les normes qu'elle défend avec tant d'ardeur. À la fin du récit seulement, la protagoniste commence à s'humaniser, semblant prendre conscience de ses erreurs et rechercher un équilibre dans la dévotion. Il est cependant difficile pour le lecteur de s'identifier avec ce personnage qui ne parvient ni à se racheter ni à s'affirmer positivement. Face à Maria Luíza, Cecíliare présente la cohérence et la détermination de celle qui veut rester fidèle à elle-même, sans pouvoir réellement imposer ses choix. Un personnage qui incarne une féminité en crise, mais aussi, dans le même temps, l'affirmation d'une nouvelle identité féminine.

« Maria não queria ninguém »

Entrada de Serviço

Dans le compte rendu de *Entrada de Serviço*, Lins souligne la particularité du thème choisi par Lúcia Benedetti. Parler d'une *criada*, d'une femme de ménage ordinaire, et en faire la protagoniste d'un roman, est considéré par le critique comme dangereux et original à la fois (Lins, 1944 : 118). Lúcia Benedetti ne se limite pas à faire de ce personnage un objet littéraire, à raconter son histoire et ses vicissitudes, mais elle la transforme en sujet du discours grâce à une écriture introspective. Álvaro Lins, l'un des premiers lecteurs du roman, loue la capacité d'analyse psychologique et la maîtrise de la matière littéraire de l'écrivaine, capable de donner vie à un personnage à la psychologie complexe et de le rendre vraisemblable. *Entrada de serviço* est donc un roman psychologique et urbain, fondé sur une description efficace et presque impitoyable de la bourgeoisie observée par les yeux d'une femme de ménage.

En représentant une jeune femme très pauvre qui, avant de devenir une femme à ménage dans un appartement de Rio de Janeiro, travaillait la terre dans un village du Minas Gerais, Lúcia Benedetti semble participer, comme les autres romanciers de 30, de la représentation de l'autre – l'ouvrier, le travailleur rural, le sous-prolétaire. L'écriture introspective permet à l'auteure de contribuer à cette *descoberta do povo* que Antonio Candido décrit comme l'un des traits fondamentaux de la littérature de l'époque (Candido *apud* Bosi ; Garbuglio ; Facioli, 1987 : 426).

Entrada de serviço montre une représentation de l'autre qui est doublement autre – par son sexe et par sa classe sociale – et qui se dessine *ao avesso*, grâce à une narration des états d'âme plus que des événements. La différence et le caractère inédit du roman de Lúcia Benedetti résident aussi dans un autre 'détail', qui n'en est pas un : la couleur de la peau de la protagoniste. Si la classe sociale et le genre sont des catégories que l'écrivaine utilise ouvertement pour définir son personnage, celle de la race est moins visible. L'auteure ne donne en effet aucune description de la jeune femme et le lecteur sait seulement qu'elle a une malformation au bras ; ce n'est que par contraste avec les autres personnages

qu'il est possible de « déduire » l'apparence de Maria Isabel. La jeune femme n'est certainement pas l'une des « negrinhas » qui travaillent dans la cuisine de la fazenda, mais elle n'est pas, non plus, « branca » comme Maria définit elle-même les riches propriétaires terriens. Sur la couverture de la première édition, Santa Rosa imagine pour la protagoniste des traits métis, avec des lèvres charnues et des cheveux frisés qui se laissent deviner sous le foulard, dessinant une figure capable de représenter efficacement l'idée que le lecteur se fait de Maria Isabel au long du récit.

C'est grâce à la capacité de raconter les sentiments de la protagoniste que Lúcia Benedetti parvient à construire un personnage à part entière, vraisemblable et avec une individualité bien définie, et non seulement un masque tragique. Pauvre et analphabète, la jeune femme questionne son rôle dans la société et dans la famille, révélant des traits qui la rapprochent des bourgeoises Cecília et Conceição. Mais la révolte de Maria Isabel, profonde et radicale, ne se nourrit pas de lectures et de vagues aspirations à l'indépendance, elle semble l'expression viscérale de l'instinct de conservation. Une révolte qui, dans les toutes premières pages du livre, s'exprime par le refus du mariage. Au lieu de se réjouir d'avoir trouvé quelqu'un qui désire l'épouser, elle qui n'est pas une fille désirable à cause d'un « braço meio inutilizado », Maria Isabel refuse violemment la proposition d'un homme, causant la colère de la mère :

> Maria não queria ninguém. Queria a sua vida livre, queria debruçar-se sobre a enxada, continuar suando de sol a sol, sentar-se no terreiro, comer jabuticabas, escutar o canto dos pássaros. Queria ir à vila uma vez ou outra, queria dançar nos batuques, queria continuar como sempre tinha sido. A mãe se irritava com aquela estupidez. Insistia nas vantagens do casamento. […] E então Maria se revoltava, respondia com desaforos. Não era bonita, era imprestável, mas quem é que arranjava dinheiro todas as semanas para a comida? Quem é que conseguia fazer mais no eito? (Benedetti, 1942 : 7)

Pour Maria qui peut travailler pour subvenir à ses besoins et aider la famille, le mariage n'a aucun sens. Elle veut simplement être libre. Si la jeune femme finit par céder, elle quitte très rapidement le mari, sans jamais manifester de regrets. Au contraire, ce geste lui donne une confiance nouvelle dans le futur, une forme de bonheur irrésistible. Elle pense à la liberté retrouvée de sa vie simple, faite de choses quotidiennes : « não teria a presença daquele homem odioso, não ouviria seus palavrões, não se submeteria a ele. A noite, quando estivesse cansada, se sentaria no terreiro, olhando as árvores, escutaria o pio dos pássaros. […] Seria livre » (Benedetti, 1942 : 7). Pour mieux comprendre la portée de ce geste, il est nécessaire de rappeler qu'à l'époque le divorce n'existait pas encore au Brésil et le *desquite*, l'acte de quitter le conjoint, était considéré déshonorant pour une femme. Dans les romans de l'époque, une femme *desquitada* a souvent une condition sociale similaire à celle d'une prostituée. Pourtant, Maria accepte pleinement les conséquences de son geste. Elle condamne l'institution du mariage en général et non seulement son union avec un homme grossier et violent. Quand Renata, la fille du riche propriétaire de la fazenda où la protagoniste travaille comme cuisinière, annonce ses fiançailles, elle essaie de comprendre les raisons qui auraient pu pousser la jeune femme à prendre une telle décision :

> Maria Isabel pensa naquela tristeza que não lhe pertence. Não compreende o entusiasmo de Renata. Não compreende nada.
> - Meus Deus... se a mãe dela estivesse obrigando, vá lá... Se fosse como eu, uma mosca morta... Mas assim, com tanto dinheiro, podendo viver sozinha, sem ter ninguém para aturar, como é que ela vai se meter numa dessa? - Maria Isabel não entende. (Benedetti, 1942 : 69)

L'obsession du mariage que montrent les autres, ces femmes blanches et bourgeoises pour lesquelles Maria travaille, reste pour elle incompréhensible, et sert à marquer la distance entre les deux mondes, celui de la patronne et celui de l'employée. Le contraste entre ces deux visions du monde s'accentue lorsque Maria part pour Rio, pour devenir la femme de ménage de l'une des filles de la riche fazendeira. Sa patronne Eunice est - mal - mariée à un homme intéressé par son argent qui la néglige et lui est infidèle. Le regard de Maria est désenchanté et, observant le malheur de la patronne, ressent une peine croissante pour toutes les femmes mariées, car tout mariage est destiné invariablement à « acabar mal » : « casamento dava sempre nisso. Não podia entender o alvoroço daquelas moças para casar. Eunice não precisava casar. Se queria vir morar no Rio, podia ter vindo até sozinha. Para que aquelas complicações de arranjar marido ? Besteira. » (Benedetti, 1942 : 93-94)

Cette conscience contribue à élargir la distance qui sépare Maria des bourgeoises. Elle observe avec une lucidité impitoyable ces femmes qui sont la cause de leur propre malheur puisqu'elles continuent de faire du mariage leur unique raison de vivre.

L'incertitude d'une vie sans mariage

Outros Dias Virão

« Não pretendia casar-se, tinha a certeza de que não se casaria. Queria estudar para depois utilizar-se dos estudos » (Ferreira, 1943 : 14). En quelques mots, Ondina Ferreira décrit les projets de Maria Benta, la protagoniste de *Outros Dias Virão*, un autre exemple de personnage de jeune femme qui aspire à bien autre chose que le mariage. Issue d'une famille très modeste de la banlieue de São Paulo, pour réaliser ses rêves d'indépendance elle n'a pas d'autre moyen que les études et le travail. Ainsi, à 18 ans, Maria Benta est déjà employée dans un bureau du centre ville et ne s'intéresse pas aux hommes qui, eux au contraire, se montrent très sensibles à son charme : « ela ainda não tivera namorados. Verificara, pela agitação das companheiras, o trabalho que acarretavam. Preferia sentir-se livre » (Ferreira, 1943 : 48). La liberté et la carrière représentent l'idéal de Maria Benta, mais elle se heurte à la mentalité des parents qui, au contraire, espèrent la voir bientôt mariée à un bon parti, car ils considèrent moralement inacceptable qu'une jeune femme puisse travailler. Dans la famille, Maria Benta n'est épaulée que par son frère Geraldo, militant du parti communiste et qui essaie de la convertir à la cause prolétaire. Lors de rencontres clandestines auxquelles Maria Benta participe en sa compagnie, elle s'intéresse notamment à la question de la condition féminine. Les militants - hommes et femmes - critiquent violemment la société bourgeoise et l'institution du mariage, considérée comme « uma escritura de propriedade, um contrato econômico, a maneira apropriada de assegurar capitais paternos aos descendentes » ou, encore, une forme de « prostituição legalizada ». Dans cette perspective, l'épouse, éternellement soumise au mari, n'est rien de plus qu'une bête de charge ou un animal de luxe, selon sa condition sociale (Ferreira, 1943 : 84). Lors d'une réunion, Maria Benta fait la connaissance de Paula, une ouvrière textile d'origine polonaise chargée de la propagande dans le secteur féminin. Ce personnage incarne à la perfection la figure de la militante, celle qui a été capable d'abandonner les préjugés et l'égoïsme de la société pour se vouer entièrement à la cause. Malgré la critique au mariage et à la mentalité rétrograde que les deux jeunes femmes partagent, Paula est très distante de Maria Benta. En effet, cette dernière nourrit des aspirations intellectuelles, aime lire Bergson et Freud et désire faire carrière et gagner de l'argent. La militante est intelligente et déterminée, mais la dureté de ses traits et de son accent ainsi que la ferveur pour la cause communiste la séparent de la protagoniste, consciente du fait que « o seu individualismo não vestia bem aqueles [*do partido*] moldes coletivistas » et que, pourtant,

elle « nunca seria boa comunista » (Ferreira, 1943 : 85-88). La découverte de l'idéologie communiste de la part de Maria Benta et l'épisode de sa rencontre avec Paula sont utilisés par Ondina Ferreira pour préciser la psychologie de son personnage et sa position dans la société contemporaine. La révolte de Maria Benta est personnelle et profonde, son refus du mariage naît des lectures et de l'envie d'être indépendante et non de la filiation à une idéologie communiste qu'elle connaît et apprécie, mais qu'elle est incapable d'embrasser sans réserves. Dans le contexte de l'époque, cet élément est loin d'être négligeable si l'on considère que, très souvent, les critiques accusent les romancières de se désintéresser des problèmes sociaux, trop préoccupées par les vicissitudes amoureuses. Grâce à la figure de Geraldo et à celle de la militante Paula, Ondina Ferreira traite ainsi la « question prolétaire » qui occupe tant de place dans la fiction de la période. Ainsi Maria Benta qui fréquente les réunions, mais choisit sa cause en autonomie et élabore un système de valeurs propres, est une femme de son temps, consciente des problèmes de la société contemporaine et des limites qu'elle impose aux femmes.

Dans la première partie du récit, intitulée *Alvorecer*, Maria Benta est décrite comme une jeune femme qui cherche encore son chemin, qui sait ce qu'elle ne veut pas, mais pas encore ce qu'elle désire. Entre le travail et la vie dans la maison familiale, son quotidien de jeune fille célibataire est monotone, égayé seulement par une promenade ou une séance de cinéma avec ses sœurs. Son envie d'indépendance grandit jour après jour et, quand un garçon honnête et travailleur de son quartier lui fait une proposition de mariage, elle refuse catégoriquement. Sans hésiter, elle explique que : « Não vale a pena. Eu não daria boa esposa, nem para você nem para ninguém » (Ferreira, 1943 : 92). Pour la convaincre, le jeune homme ajoute qu'elle ne devra pas s'occuper des travaux domestiques, car il payera une femme de ménage qui les fasse à sa place, pour que rien ne l'oblige à devenir une femme au foyer, condition qu'elle déteste[460]. La jeune femme réitère son refus du mariage, son refus d'un avenir sûr avec un homme qui l'aime et qui pourrait lui donner une vie aisée, et même riche, pour choisir la solitude et l'incertitude de la *solteirona*, comme sa famille l'appelle déjà.

Les mots utilisés par Maria Benta pour expliquer son refus au prétendant sont particulièrement significatifs. Pour elle, comme pour la Conceição de *O Quinze*, le mariage, même un bon mariage, ne vaut pas la peine. Mais alors, comment occuper sa vie de jeune femme non mariée ? Le travail, la carrière, l'étude des langues étrangères, les événements politiques remplissent son quotidien :

> Maria Benta assistira à revolução de 1930. Compartilhara da vaga de entusiasmo que encrespara a alma dos paulistas, por ocasião da campanha de 1932. Tornara-se eleitora, aprendera a estenografia; aperfeiçoara-as no francês e no inglês [...]. Conseguira empregar-se numa casa americana, com sensível melhoria de ordenado (Ferreira, 1943 : 100).

Malgré cela, Maria Benta considère sa vie comme littéralement dévorée par la monotonie. Elle aspire, avant toute autre chose, à être complètement autonome et à vivre seule. Son indépendance réalisée – un appartement, un bon emploi, des amies affectueuses – la proposition de mariage que lui fait Epaminondas, un jeune magistrat destiné à hériter d'une fortune et qui l'aime sincèrement, ne fait que renforcer l'envie de Maria Benta de garder sa liberté. Face au refus catégorique de la jeune femme, l'homme essaye de la convaincre énumérant les dangers auxquels s'expose une femme honnête qui, comme elle, s'obstine à vouloir vivre seule :

[460] Il convient de rappeler que Maria Benta est issue d'une famille très modeste et que pour elle, n'être pas condamnée aux travaux domestiques qui usent les femmes de sa condition sociale, à commencer par sa mère, est un argument important face à une proposition de mariage.

> Ele [Epaminondas] reprovava a vida que Maria Benta […] levava. A mulher não nascera para viver sozinha. Acabaria se perdendo, por bem intencionada que fosse… Deus destinara-a para companheira do homem, para a penumbra do lar. Aquelas que perseguiam a quimera da independência, acabavam por extraviar-se [...]. Que ela [Maria Benta] acreditasse ou não, as moças metidas a independentes eram olhadas com desconfiança pelas pessoas de bom senso. [...]. (Ferreira, 1943 : 167).

Irritée par la vision de Epaminondas qu'elle juge rétrograde et conservatrice, Maria Benta accuse les hommes de se ressembler tous : en considérant les femmes comme des proies plus ou moins faciles, et non comme des personnes ayant une âme et une intelligence, ils les couvrent de galanteries, mais leur refusent le respect. L'épisode sert à Ondina Ferreira à dénoncer la morale sociale dont le personnage masculin devient porte-voix, et à réaffirmer la critique radicale au mariage. Maria Benta n'est plus la jeune idéaliste qui vit avec ses parents et refuse la proposition d'un garçon du voisinage ; elle travaille désormais dans une grande société et vit seule dans l'appartement qu'elle a loué. Même le charmant et cultivé Epaminondas ne peut la convaincre de renoncer à sa liberté. Une conviction renforcée par l'exemple négatif de sa sœur Penha qui représente l'épouse et la mère frustrée et malheureuse qui prend trop tard conscience de sa condition. Peu de temps après le mariage, Penha découvre que la vie conjugale imaginée et rêvée pendant les fiançailles n'était qu'une illusion : « […] os aborrecimentos roiam-na por dentro, e indispunham-na contra tudo e contra todos. O casamento aparecia-lhe como o receptáculo de injustiças, como uma servidão imposta à mulher » (Ferreira, 1943 : 172). Ces mots sont d'autant plus surprenants qu'ils sont prononcés par un personnage qui est, au début du récit, l'incarnation de la jeune femme frivole et coquette qui ne rêve que de trouver un mari, en opposition avec sa sœur aînée, que Penha considère comme une *solteirona* sans futur.

Dans les dernières pages du roman, la protagoniste trace un bilan amer de sa vie amoureuse qui prouve l'incompréhension absolue entre les sexes :

> Não fora feliz com os homens… só encontrara neles sensualidade, egoísmo e amor próprio. A teoria da amizade entre os sexos servia, quando muito, para assunto de palestra, em salões elegantes. Na realidade nada significava. A mulher não conseguira, ainda, impor sua alma ao homem. Ele tinha olhos, unicamente, para a porção de carne, mais ou menos apetecível, que lhe revestia o corpo (Ferreira, 1943 : 251).

La *desquitada*

La figure de la *desquitada*, celle qui quitte ou est quittée par le mari bien avant que le divorce soit légalisé, n'est certainement pas inédite dans la fiction féminine brésilienne[461]. Pendant les deux premières décennies du XXe siècle, paraissent déjà des romans qui mettent en scène cette condition, dénonçant le hiatus entre la vie réelle où les mariages finissent souvent mal, et la législation qui considère indissoluble l'union entre les conjoints. À cet égard, il est possible de citer plusieurs titres, comme *A divorciada* (1902) de Francisa Clotilde, le roman engagé dans la défense des droits des femmes *Divórcio ?* (1912) de Andradina de Oliveira, ou encore *A Luta* (1911) de Emilia Moncorvo. Une fiction qui est décrite par Lucia Miguel Pereira comme expression de « a instabilidade social e moral das mulheres que não se resignavam à sujeição da existência familiar » (Pereira *apud* Linhares, 1987 : 349).

[461] Il convient de souligner que le mot divorce est largement utilisé comme synonyme de *desquite*. Ainsi, quand dans les romans du corpus un personnage envisage la possibilité de « divorciar » ou du « divórcio » il se réfère bien évidemment au *desquite*, le seul admis par la législation brésilienne. Voir le sous-chapitre 3.1, notamment le paragraphe intitulé *La sphère privée*.

Au cours des années trente et quarante, alors que la question du divorce est débattue par la société et la presse - féminine mais pas seulement, les figures des *desquitadas* se multiplient dans la fiction. La littérature, et notamment celle signée par des femmes, représente ainsi les différentes facettes de la condition incertaine de l'ex-épouse qui, selon la morale et la loi contemporaines, vit dans une zone d'ombre.

O Romance de Teresa Bernard

L'un des personnages les plus représentatifs de cette galerie de *desquitadas* est la protagoniste de *O Romance de Teresa Bernard*, écrit en 1941 par Maria José Dupré. Par les vicissitudes de Teresa, l'écrivaine élabore une critique à la société contemporaine qui sacrifie le bonheur et la liberté des femmes au nom de la morale bourgeoise. Teresa, orpheline issue d'une riche et prestigieuse famille *paulista*, représente une jeune femme destinée « naturellement » au mariage par son éducation et sa condition sociale. Teresa, qui grandit avec les rigides préceptes moraux d'une tante, décrit la solitude et le manque de liberté de sa jeunesse : « eu crescia e me desenvolvia rapidamente como as plantas más que crescem em qualquer terreno, mesmo sem trato e sem carinho. Como não podia sair muito, nem fazer esporte, dedicava muito do meu tempo aos estudos, principalmente ao piano » (Dupré, 1951 : 69). Teresa est pleinement consciente que le mariage représente la seule manière de se libérer de la tutelle de la famille :

> E assim cheguei aos dezoito anos. Nessa época resolvi casar-me como quem resolve fazer uma viagem de repente. Tivera admiradores até as dezenas, mas até ali não desejei casar. Ao atingir essa idade, porém, me senti tão desamparada em casa dos meus tios que resolvi ligar-me ao rapaz que mais encontrava na sociedade. Chamava-se Luiz Alberto, descendente de uma distinta família portuguesa. [...] Quando os meus tios receberam o pedido de casamento e eu disse que aceitava com muito alvoroço, marcaram o mesmo para quatro meses depois, o que achei um pouco cedo, mas nada disse. Pensei que meus tios queriam livrar-se de mim o mais depressa possível e, como eu também queria livrar-me deles, entrei de acordo em tudo. (Dupré, 1951: 88)

Dans le choix de l'époux, le romantisme et la passion n'ont aucun poids. Jeune et ingénue, Teresa fait ce que la famille attend d'elle et choisit l'un des jeunes hommes de son cercle social, beau et riche comme elle. Après la lune de miel, le mari change et commence à censurer le comportement de sa femme, lui interdisant de se promener à cheval et de sortir seule et il se désintéresse complètement de la musique et de la littérature, les grandes passions de Teresa. Ainsi, elle comprend rapidement que le joug du mariage est infiniment plus pesant que celui de la famille. Après la naissance de sa fille, les relations conjugales se refroidissent et, lors d'une violente discussion, face à l'ultimatum du mari : « - Ou voce me obedece e entramos num acordo ou então… », Teresa évoque la possibilité d'une séparation, (Dupré, 1951 : 106). A partir de ce moment, la jeune femme est contrôlée de près par le mari de plus en plus jaloux qui lui fait subir une inquisition quotidienne et menace d'abuser d'elle, lui rappelant que le mariage lui attribue des droits sur elle et sur son corps. Quand la situation empire, désespérée, elle cherche l'appui de l'une de ses tantes, mais celle-ci lui conseille d'accepter la situation, d'être raisonnable, de ne pas se venger, de seconder le mari, renonçant au sport et aux sorties. Face à la pression de la famille, Teresa essaie dans un premier temps de maintenir les apparences, soucieuse du futur de la fille, mais à long terme la situation devient insoutenable[462]. Quand la séparation apparaît à Teresa comme la seule solution possible, elle est consciente que son choix équivaut à une lutte : « sabia

[462] Maria José Dupré décrit dans les détails le quotidien de Teresa, emprisonnée par les conventions sociales dans un mariage sans amour. Dans le choix de rester avec le mari joue d'abord la peur de perdre la garde de la fille que le mari menace de lui enlever en cas de divorce, détail qui révèle un autre aspect de la condition des femmes *desquitadas*.

que iria lutar com minha família e com meu marido, por causa do divórcio e seria uma luta sem tréguas, mas não havia outra solução. O mais difícil seria enfrentar meus parentes: como receberiam tal resolução? » (Dupré, 1951 : 118). La jeune femme est consciente du fait que le principal obstacle à son *desquite* est représenté par sa famille et non par son époux qui finit par accepter la décision de Teresa. Ils se quittent froidement, « como dois simples burgueses que se cansam de viver juntos e se despedem um dia na esquina de uma rua qualquer : "Então passe bem", diz a mulher. "Passe bem", diz o homem tirando o chapéu » (Dupré, 1951: 123). Une fois le *desquite* obtenu pour « incompatibilidade de gênios » (Dupré, 1951 : 140), ce sont les familiers de Teresa qui représentent l'obstacle majeur au bonheur et à la réalisation de la protagoniste. L'écrivaine insiste particulièrement sur ce point, car le divorce d'une femme représente, dans la mentalité de l'époque, un scandale qui peut éclabousser le nom d'une famille entière :

> notei logo que toda a família estava contra mim; indignada, revoltada, enjoada com meu procedimento. Começaram a me tratar friamente, quase com desprezo, e pensei que a maior felicidade para todos seria me verem em pedaços debaixo de um automóvel. Tornei-me a "ovelha negra" uma espécie de "vergonha da família" (Dupré, 1951 : 195)

Dans une société où la morale catholique et bourgeoise régit les relations sociales, la dissolution du lien matrimonial est encore un acte impensable. Et là encore, ce sont les femmes, notamment celles des vieilles générations qui le considèrent comme « um grande desgosto » (Dupré, 1951 : 131) et jugent très durement les jeunes femmes. Ainsi, le *desquite* devient le centre d'un conflit générationnel. Le personnage de Tianinha, tante de Teresa, incarne la gardienne de l'ordre, celle qui censure les libertés de la vie moderne, topos très diffusé dans la fiction de l'époque. Selon elle, la faute de la décadence des mœurs est indubitablement due à l'éducation contemporaine qu'elle abomine, et aux films et romans immoraux à la mode. Dans l'esprit de cette réactionnaire, ce sont notamment les revendications égalitaires des femmes qui ont provoqué le chaos social :

> As mulheres querem ser iguais aos homens. Os mesmos direitos, a mesma liberdade, a mesma vida : viver na rua. Andam só por toda parte, fumam ; as moças tem conversas como os rapazes, conversas que me envergonham... e tudo isso para que? Para que? Serão mais felizes que as nossas antepassadas que viviam em seus lares, criando os filhos, bordando e cosendo? A verdadeira felicidade está no lar, o resto é romantismo. Você [*Teresa*] gosta muito de romances e romances só ensinam bobagens. (Dupré, 1951: 132)

Pour comprendre la fonction de ce personnage construit en opposition à celui de Teresa, il convient de souligner que, dès les premières pages, la figure de la tante est décrite de façon négative. Rigide et froide, éternellement préoccupée par l'opinion « des autres », Tianinha représente une femme ancrée dans le passé, ridiculisée pour son aversion pour les choses modernes, des films américains à la musique de Gershwin. Quant au divorce, l'opinion de la vieille dame ne pourrait être plus nette : « Divórcio ? está brincando ou está louca ? Não temos leis de divórcio. E sua filha? Já pensou em sua filha? Não temos um caso na família e você não vai ser o primeiro. Impossível » (Dupré, 1951 : 128).

Choisissant comme protagoniste – et narratrice - de son premier roman une *desquitada*, Maria José Dupré montre, sous une perspective nouvelle, la condition de celle qui décide de quitter son mari : elle n'est pas une héroïne sensuelle et scandaleuse qui défie les conventions sociales ni une victime, une malheureuse abandonnée par le mari. Teresa recherche le bonheur, l'amour, et cette affirmation est incompatible avec un mariage qu'elle n'a pas vraiment choisi. Quand le *desquite* se profile comme la seule possibilité qui lui reste, la protagoniste pondère bien les conséquences de son choix, s'interroge sur le futur de la fille, souffre de la condamnation des femmes de sa famille. Il s'agit donc d'un

personnage vivant et humain, en quête de soi, qui contraste par sa complexité avec les stéréotypes de la divorcée qui circulent encore largement dans la littérature de l'époque.

Em Surdina

Pour mieux comprendre cette affirmation, et le poids symbolique que les représentations des *desquitada*s revêtent dans la fiction féminine des décennies 1930 et 1940, il convient de citer d'autres exemples. A commencer par Lucia Miguel Pereira qui, dans *Em Surdina*, aborde le thème du divorce par deux figures qui servent aussi à mieux comprendre la protagoniste Cecília. Au début du récit, l'écrivaine présente D. Sinhazinha, une vieille tante décrite comme hystérique, amère et perpétuellement de mauvaise humeur. Son passé, et notamment la séparation d'un mari qui l'a abandonnée, représente pour la famille « um segredo vergonhoso e inviolável » (Pereira, 1979 : 13). Sans enfants, cette femme incarne aux yeux de Cecília les attributs les plus négatifs d'une vieille fille, tout ce que la jeune ne veut pas devenir. L'autre personnage significatif est celui de Heloísa, sœur aînée de la protagoniste. Malheureuse et emprisonnée dans un mariage de convenances et d'infidélités réciproques, elle avoue à sa sœur entretenir une relation adultère avec un ami de famille mais : « divorciar ? que idéia… e a sua posição social ? E os filhos; não, não podia revoltar-se abertamente contra a sociedade, seria uma loucura ». (Pereira, 1979 : 130). Le roman se passe dans les années 1920 et le *desquite* est considéré comme un acte de révolte contre la société inacceptable pour la bourgeoise Heloísa qui préfère sauvegarder les apparences.

Batí à porta da vida

La question du *desquite* et de la condition de la femme qui abandonne son mari occupent aussi les premières pages de *Batí à porta da vida* de Tetrá de Teffé. Marta, la sœur de la protagoniste, abandonne le mari infidèle et retourne vivre avec son enfant unique chez sa mère et ses sœurs. Au long d'une conversation qui occupe toute la première partie du livre, elle explique et analyse les raisons de son choix. Une fois découverte la relation adultère du mari, elle se dit obligée à le quitter, car faire semblant de rien savoir pour garder la paix conjugale représente un comportement contraire à sa nature. A la sœur Heloisa qui objecte que « [...] a tolerância, a paciência, a resignação vencem muitas dificuldades, e tem apaziguado uma porção de casais » (Teffé, 1941 : 31), Marta répond avec véhémence : soit elle déclare au mari qu'elle accepte son infidélité, « o que talvez seja sublime para a mentalidade muçulmana de muitas mulheres » (Teffé, 1941 : 31), soit elle feint de l'ignorer. Son refus des deux attitudes lui fait considérer le *desquite* comme le seul choix possible. Cependant pour espérer recevoir une pension ou une partie du patrimoine du mari, c'est ce dernier qui doit ouvrir la procédure de séparation, sinon la femme renonce à toute aide économique de son ex-conjoint et peut perdre la garde de l'enfant. Cette descripiton des vicissitudes de la *desquitada* Marta permet à Tetrá de Teffé d'analyser la condition de la femme qui, à cette époque, veut rompre les liens matrimoniaux. A la différence de la Teresa Bernardt de Maria José Dupré, dont la seule préoccupation était de salir le nom de la famille, de provoquer un scandale, le point de vue du personnage de Teffé est bien plus concret. Elle ne pense pas à la morale, mais se demande comment faire face à la condition de dépendance économique et comment voir reconnus ses droits d'ex-épouse et de mère, dans un système qui discrimine ouvertement les femmes.

A plusieurs reprises, Marta exprime son hostilité au mariage, affirmant que les hommes étouffent toutes les ambitions féminines, indépendamment de leur condition sociale. Le portrait social qu'elle trace est impitoyable : « As ricas, […] embotam-se, sob a influência masculina, nas futilidades do bridge, das recepções, dos chapéus e dos vestidos, enquanto as pobres se deixam esmagar pelas

sucessivas gravidezes e trabalhos caseiros » (Teffé, 1941 : 93). Dans cette perspective, le *desquite* pourrait représenter la possibilité de rattraper une erreur que trop de femmes commettent par ingénuité ou par faiblesse : le mariage. Mais la condition de *desquitada* est trop incertaine sur le plan moral et financier et conduit souvent la femme à renoncer à vivre une nouvelle relation, à se remarier et avoir des enfants dans la légalité du mariage.

Avec ces personnages, et tant d'autres de *desquitadas* qui peuplent leurs fictions, les écrivaines des décennies 1930 et 1940 représentent et analysent une condition féminine bien réelle, encore socialement inacceptable et indicible. Ces personnages, avec leur humanité, leur recherche du bonheur, expriment une critique profonde de l'institution du mariage, au même titre que les *solteironas* et les autres figures féminines qui refusent le mariage parce qu'elles en connaissent le prix, la peine et le risque.

Des femmes sans hommes

Dans la littérature écrite par les auteures du corpus, les personnages de femme non liée, de femme sans homme, sont très nombreux. Des figures féminines qui ne se ressemblent pas, qui ont un vécu et des positions sociales différentes, mais qui partagent une même absence de liens, lien du mariage ou lien des fiançailles. Outre les personnages déjà analysés plus haut, apparaissent plusieurs figures de jeunes femmes qui n'aspirent pas au mariage ou ne le considèrent pas comme la réalisation de leur existence : elles incarnent la jeune femme moderne qui fait du sport, travaille et a d'autres aspirations que le mariage et la maternité.

Batí à porta da vida

Dans la galerie de portraits féminins présentée par *Batí à porta da vida* de Tetrá de Teffé, Dorinha symbolise cette nouvelle génération, consciente de ses choix de vie et ne doit pas connaître les malheurs et les désenchantements de ses sœurs aînées, comme la veuve Heloisa et la *desquitada* Marta. Dorinha est une femme sûre d'elle-même et confiante en l'avenir : « Quero saborear a vida, divertir-me, ser admirada, ter dez ou vinte flirts ao mesmo tempo sem dar satisfação a ninguém » (Teffé, 1941 : 81). Elle n'est pas un personnage frivole ou une *melindrosa* à la seule recherche du plaisir, mais une jeune femme honnête qui cherche d'autres voies que les femmes de sa famille. Elle explique sa position à un ami : « […] sempre tive horror à ideia que o casamento possa tornar-se a finalidade da minha vida, a razão da minha presença no mundo » (Teffé, 1941 : 81). […] « Que paulificação essa história de casamento ! Parece que não se pensa em outra coisa! Já decidi pelo emprego, está acabado! Case-se você com uma moça rica e não me faça concorrência na vaga em que estou de olho. E tenha muitos filhos ! » (Teffé, 1941 : 84).

40 graus à sombra

Comme elle, la protagoniste d'un autre roman du début de la décennie 1940, *40 graus à sombra*, refuse d'entendre parler de mariage. Par rapport à la riche bourgeoise de Copacabana Dorinha, la protagoniste de l'ouvrage de Jenny Pimentel de Borba est issue d'un milieu très modeste et vit avec ses parents dans la banlieue de Rio. L'inconstante et hystérique Regina Cœli – ne supporte plus les limitations de son quotidien dans la petite maison de la famille, observant la vie sans y participer :

> Não podia suportar aquela vida cuja monotonia não lhe permitia vislumbrar uma evasão à mediocridade. […] Um tédio incomensurável possuia-a, assistindo à passagem dos comboios da Central, da sua janelinha, quase à beira da estrada. Fazia-lhe mal o contraste, quotidiano, da sua

> existência com o movimento incessante daquelas locomotivas. […] Ah! Estar parada, viver presa entre as paredes modestas do preconceito, e da pobre residência, entre um pai, vaidoso e inútil, e uma mãe, resignada e ignorante (Borba, 1940 : 7-8).

Sans aucune velléité intellectuelle ni aspiration de carrière, n'ayant que sa jeunesse et un joli visage, le mariage pourrait représenter une issue sociale, en l'absence d'autres perspectives. Cependant Regina Cœli refuse nettement l'idée de se marier et rend vaines les tentatives de la mère qui essaye de la convaincre des avantages d'un mariage avec un commerçant du quartier.

Le choix de Dorinha et Regina Cœli est certainement moins réfléchi que celui des autres figures de célibataire analysées dans ce sous-chapitre. Ces deux personnages n'ont certainement pas la complexité et la conscience d'eux-mêmes des protagonistes de *O Quinze*, *Em Surdina* ou *Entrada de Serviço*, pour lesquelles le célibat est un choix réfléchi, parfois douloureux, certainement définitif. Cependant, l'une et l'autre semble incarner la « juventude de hoje » (Teffé, 1941 : 71) qui rêve de quelque chose de plus que se caser avec un bon parti.

Des figures qui contrastent nettement avec le topos de la femme non mariée, triste et amère, qui hante les pages de tant de romans, qu'on l'appelle vieille fille, *sprinster*, ou *solteirona*. Une figure traditionnellement négative et fortement stigmatisée[463]. Dans le Brésil des années trente et quarante, le célibat féminin est toujours considéré comme moralement dangereux et fait l'objet d'une réprobation sociale : les traités d'hygiène mettent en garde contre les risques du célibat censé provoquer l'hystérie et la perte de la beauté chez les jeunes femmes, et la publicité utilise l'image la vieille fille moche et fanée comme avertissement pour inciter à l'achat de produits de beauté[464].

La fonction des *solteironas* stéréotypées, est de représenter un modèle négatif par rapport à la protagoniste. Une affirmation confirmée par le fait que, dans les romans du corpus, les vieilles filles tristes et éternellement de mauvaise humeur appartiennent généralement à une autre génération. Ce sont des vieilles tantes qui n'ont qu'un rôle de figurantes dans l'économie narrative et sont utilisées comme épouvantail pour convaincre les jeunes qui refusent le mariage, comme D. Sinhazinha de *Em Surdina*, que la famille évoque pour pousser Cecília à accepter une proposition de mariage.

Amanhecer et *O Romance de Teresa Bernard*

Dans *Amanhecer* c'est le personnage de D. Cândida qui incarne la vieille fille stéréotypée. Elle exhorte Maria Aparecida à accepter la proposition d'un homme honnête, même sans amour : « - Case Aparecida, case. Você não sabe como é triste a vida de uma mulher sozinha ». Pour la convaincre, elle lui raconte sa propre histoire, l'amour avec un homme que la famille n'accepte pas, la solitude, les regrets. « Estou sozinha, enjeitada de todos, um cachorro sem dono. […] Eu sempre fui séria, e qual a

---

[463] Voir le sous-chapitre 3.1, notamment l'analyse de Sheila Jeffreys.

[464] Dans "Recônditos do mundo feminino" Maluf et Mott soulignent le rôle que les publications de divulgation médicale jouent pour donner un fondement scientifique à la stigmatisation du célibat féminin. Encore au début du XX siècle, ces textes informent que : « A maior parte das mulheres que ficam virgens depois de ter atingido o desenvolvimento completo são assaltadas por uma multidão de indisposições mortais, inimigas da beleza e da saúde. Na medida em que tardam a cumprir os deveres de amante e de mãe, sua pele tende a tornar-se terrosa e baça » (Maluf ; Mott, 1998 : 387).
De même, dans l'étude, "Dos cuidados com o corpo feminino em reclames na *Revista do Globo* da década de 1930", Schossler et Correa montrent que la publicité utilise largement la vieille fille comme modèle négatif, puisque le bonheur féminin est directement en rapport avec le mariage. Un argument qui fonctionne pour tout produit d'hygiène et beauté, à commencer par le dentifrice : « […] os anúncios de líquidos purificadores se dirigem ao público feminino e relacionam o bom hálito como requisito para casamento e, por conseguinte, para a felicidade da mulher [...]. Em vários anúncios de líquidos purificadores, como *Colgate* e *Kolynos*, a representação da mulher de mau hálito é a da solteirona » (Schossler ; Correa, 2011 : 57).

paga que tenho ? Esta vida de miséria. [...] Coração de mulher é para querer bem, barriga de mulher é para ter filho. [...] Case Aparecida. » (Pereira, 2006 : 315)

Dans *O Romance de Teresa Bernard*, la protagoniste raconte son histoire à la première personne et dresse en quelques lignes un portrait magistral de vieille fille. Tia Linda, sa tante, est la *solteirona* de la famille. Moche et fanée, elle est décrite comme triste et sans illusions, le jardinage étant sa seule occupation. Sa vie est faite de petits riens et Teresa, vers la fin du roman, envie presque cette tranquillité monotone, humanisant le personnage : « para ela não havia tormentos, nem inquietudes ; tudo era paz, paz perpétua e imperturbável. Pensava só em comer coisas gostosas. […] Serenidade. Era como o riozinho do fundo do vale, ninguém reparava nele, por isso era feliz » (Dupré, 1951 : 186). La comparaison avec le ruisseau qui coule placidement évoque une vie qui passe sans être vécue. Tout le contraire de ces jeunes femmes qui revendiquent leur refus comme une déclaration d'autonomie.

A terra vai ficando ao longe, *Outros dias virão*, *A sucessora* et *Mona Lisa*

Amália, l'un des personnages de *A terra vai ficando ao longe*, est l'une d'elles : comme une « criatura ativa e decidida » qui travaille et aide la famille dans les moments difficiles (Brito, 1957 : 632). Ou, encore, comme la jeune vieille fille épanouie Cândida – un nom qui reflète sa pureté - qui donne à son amie Maria Benta, la protagoniste de *Outros dias virão*, une leçon de vie et de liberté. Décrivant son existence, ses choix, elle ironise sur les préjugés contre les *solteironas*, les démentant un par un :

> Não me lastime… Considero-me feliz, à minha maneira. Eu tinha um receio, o de me tornar histérica. Falam tanto nos recalques das solteironas e das suas conseqüências no equilíbrio íntimo de seus organismos. Pois eu tenho trinta e quatro anos, e sinto-me perfeitamente sadia, senhora absoluta dos meus nervos. [...] Gosto de minha liberdade... a liberdade não consiste, como pensa muita gente, em praticar certos e determinados atos, vedados pelo hábito ou pelos preconceitos. A liberdade está na facilidade de fazer aquilo que nos agrada. Adoro a música, a leitura, as viagens, as boas palestras. [...] Se algum dia eu adotar gostos mais extravagantes, não terei pessoa alguma, na minha frente, para tolher-me (Ferreira, 1943 : 260).

Candida, sûre et consciente de soi, incarne à la perfection la célibataire positive et dynamique telle que la représente la fiction féminine des années 1930 et 1940. Une typologie de personnage qui contredit le schématisme de la littérature contemporaine décrit par Bueno. Candida, comme les autres femmes non liées qui peuplent les romans du corpus, « não cumpre o seu destino de esposa, mas também não cai no papel oposto, de prostituta. Só lhe sobra o não-papel de solteirona. É, no entanto, um caso de solteirona por vocação » (Bueno, 2006 : 324)[465].

Dans le Brésil de la première moitié du XXe siècle, celui de célibataire peut être considéré un non-rôle social, pour reprendre la définition de Bueno, un non-statut pour une femme. La lecture des romans analysés montre qu'au contraire, dans la fiction féminine de l'époque, c'est la *solteirona*, la femme non liée, qui tient l'un des rôles principaux. Une condition que les écrivaines racontent, dissèquent et analysent grâce à la psychologie de leurs personnages. Cette littérature représente non seulement une critique à l'institution du mariage, à l'impératif de la maternité, mais une tentative de construction d'une identité et d'un statut féminin autre, autonome par rapport au masculin. Non plus fiancées et épouses, les personnages du corpus déconstruisent ainsi les stéréotypes, à une époque où les femmes seules ne sont que très rarement décrites de façon positive ou élogieuse. Veuves, *solteironas* ou *desquitadas*, elles sont conventionnellement représentées comme des ratées, des frustrées. En littérature, leur rôle est

[465] L'analyse de Bueno se réfère spécifiquement au personnage de Cecília, protagoniste de *Em Surdina* de Lucia Miguel Pereira. Nous avons choisi de la citer de façon plus générale, car ces mots illustrent bien la représentation de la célibataire dans les romans écrits par les femmes de la période.

souvent limité à celui de conseillères et auxiliaires qui, tout au plus, aident une protégée, normalement une femme plus jeune qui veut se marier, à réaliser ses rêves (D'Incao, 2009 : 237-238). Mais cette affirmation n'est pas valide pour les écrivaines qui font de ces non-personnages, de ces figurantes, des protagonistes. Pour y parvenir, il faut libérer le champ de l'imaginaire de ce qui est considéré comme la finalité d'une femme, son unique mission et vocation : le mariage et la maternité[466].

Dans cette perspective, la fiction des écrivaines des années trente et quarante doit en premier lieu déconstruire la représentation du sentiment amoureux que le roman romantique avait contribué à élever à un état de l'âme et de l'esprit, élément central de l'économie narrative. Dans cette littérature, le choix du conjoint était idéalement dicté par les sentiments, et le mariage d'amour représentait une forme d'opposition directe au mariage traditionnel arrangé par les familles. Les romans de Joaquim Manuel de Macedo et de José de Alencar sont souvent cités comme exemples de la représentation conventionnelle de l'amour – et du mariage – dans la littérature romantique (D'Incao, 2009 : 234). A cet égard, De Marco considère la Moreninha, protagoniste du roman homonyme de Macedo, comme l'une des figures prototypiques de la littérature nationale. Un personnage qui, comme ceux de Alencar, est caractérisé par des « tensões provocadas pela contradição entre o ideal amoroso, o desejo de ser dama merecedora da devoção que ela dedica ao amado, e as impossibilidades […] impostas pelo modo de funcionamento da sociedade brasileira » (De Marco, 1995 : 116-117). Dans cette littérature, le sentiment amoureux se heurte à la réalité de la vie, dans un contexte où les lois sociales et les coutumes représentent une source constante de frustration. L'analyse du roman *A família Medeiros* de Júlia Lopes de Almeida[467], montre que la célébration du mariage d'amour comme un défi aux conventions sociales est encore d'actualité à la fin du XIXe siècle.

En 1930, la fiction féminine donne du sentiment amoureux une image tout autre. Les personnages féminins sont plus désenchantés et savent bien que l'amour est loin de ressembler à ce qu'en disent les romans qu'elles lisaient dans leur jeunesse. Pour les écrivaines, la critique du mariage passe donc, d'abord, par la démystification du sentiment amoureux tel que l'imaginaire romantique le représente. Il ne s'agit pas de célébrer l'amour libre et d'encourager le libertinage, mais de dénoncer l'état de crise de l'institution matrimoniale. Les relations sentimentales en dehors du mariage sont une question épineuse pour la fiction féminine de l'époque qui a encore manifestement du mal à les représenter. Un personnage féminin qui transgresse la morale et vit un amour hors du lien officiel, connaît difficilement un final heureux, comme on l'observera au cours du prochain chapitre. Pour cette raison, beaucoup de figures féminines des romans du corpus, en renonçant au mariage, renoncent aussi à une vie amoureuse, en opposition aux codes de la fiction romantique. L'amour ne suffit plus à « sauver » l'institution du mariage. Pour vivre heureuse, il ne suffit plus de choisir librement le conjoint en suivant les indications de son cœur.

Quand elles ne sont pas des *solteironas*, des *desquitadas* ou des veuves, elles sont généralement des épouses malheureuses, des mal mariées. Malheureuses comme les protagonistes, leurs sœurs, leurs cousines, leurs amies. Une lecture rapide des titres objets de notre étude le confirme : dans les 18 romans du corpus, rarissimes sont les portraits de femme mariée heureuse et comblée.

Au-delà des ouvrages déjà cités, il est possible de mentionner aussi, à titre d'exemple, la protagoniste de *A sucessora*, Marina. Les inquiétudes et les incompréhensions de son mariage se matérialisent dans le regard que la première épouse décédée du mari lui lance du portrait accroché dans le salon de sa luxueuse maison. La Mona Lisa du roman homonyme de Emi Bulhões Carvalho da

[466] Un dernier thème analysé dans le prochain sous-chapitre de cette étude est dédié à la représentation de la maternité dans les romans du corpus.
[467] Voir le sous-chapitre 4.2.

Fonseca est une autre épouse morose. Ayant perdu la virginité très jeune, par ingénuité, elle finit mariée à un homme bien plus âgé, gros, laid et invalide. Son destin est ainsi marqué par le sacrifice et le renoncement au bonheur, à la maternité et à l'amour.

Toutes ces figures féminines incarnent donc un état de crise et expriment l'incertitude du présent. Célibataire, *desquitada* ou veuve, tel est « l'état des états de femme propre à la post modernité : l'impossible retour à ce qu'on a renié » (Heinich, 1996 : 325). C'est-à-dire l'idée d'une réalisation pleine et exclusive dans le mariage, dans la maternité, dans la maison.

La condition de la femme sans homme que cette fiction représente n'est presque jamais victorieuse, elle est incertaine et oscille entre liberté et solitude. Une condition flottante, ambivalente, incohérente, que les écrivaines des années trente et quarante ne cessent d'analyser et de raconter.

7.3 La Maternité écartelée

La lecture de la fiction féminine des années trente et quarante montre que la représentation de figures de célibataires, de femmes non liées, sous-tend une autre question, celle de la maternité et du désir d'enfant. À un moment où le discours institutionnel dominant glorifie la femme dans son rôle de procréatrice, cet aspect est loin d'être marginal. Et surtout il est actuel, si on considère que, comme le fait D'Incao dans l'étude sur *Mulher e família burguesa* dans la littérature de l'époque romantique, la maternité n'était pas encore représentée comme l'accomplissement ultime et que l'aspiration majeure d'une femme reste encore le mariage, couronnement du sentiment amoureux. Cependant le système des valeurs évolue rapidement à la fin du XIXe siècle, introduisant de nouvelles représentations du féminin. Les images de la mère sanctifiée par la douleur et le sacrifice deviennent alors de plus en plus fréquentes et l'amour maternel commence à être exalté par la littérature comme fondement de la famille bourgeoise[468].

En 1930, les personnages féminins des romans du corpus témoignent en effet de la crise de cette même famille, expression du hiatus entre la survie des valeurs conservatrices et l'exaltation de la modernité qui implique une notion d'évolution des mentalités. Pour ces jeunes femmes qui aspirent avant tout autre chose à être indépendantes, quelle place peut occuper le désir d'un enfant, si même il existe ? Comment une femme non liée peut-elle concilier sa condition avec celle de mère ?

Pour les écrivaines du corpus, la solution n'est pas de préconiser une inversion des codes moraux, célébrant une maternité libre et libérée du mariage comme le font les militantes anarchistes. Avoir un enfant en dehors du lien officiel est encore inacceptable selon les codes moraux de l'époque[469] et les personnages de cette fiction, des femmes qui vivent dans leur temps, ne dérogent généralement pas à la règle. Le désir d'enfant ou la renonciation à la maternité représentent ainsi un élément central du questionnement identitaire des personnages de la littérature féminine.

Les enfants des autres

Être *solteirona*, choisir de renoncer définitivement au mariage signifie donc, dans le Brésil des années trente et quarante, résister à l'idée d'avoir des enfants. Ou bien faire front et devenir l'objet de la réprobation sociale, faire scandale et salir le nom de la famille. Une règle qui, avec quelques différences, vaut autant pour les bourgeoises que pour les femmes des classes les plus modestes, comme le montre la fiction de l'époque. Pour les unes, la grossesse matérialise la perte de leur capital symbolique majeur, la pureté et l'honneur, indispensable pour se marier. Pour les autres, cela implique souvent la perte du travail et donc l'impossibilité de subvenir à ses propres besoins. 'Tomber enceinte' sans être mariée est ainsi ce que tous les personnages féminins craignent le plus, l'éventualité qui transforme une jeune fille honnête en une femme « perdue ».

Dans les stéréotypes qui caractérisent la représentation de la vieille fille, apparaît souvent le sentiment de frustration généré par la renonciation à la maternité. Des « recalques de solteirona »[470] que toute femme célibataire doit forcément connaître. Les écrivaines qui créent des personnages positifs de

---

[468] D'Incao cite comme exemple le roman de Machado de Assis, où les personnages féminins sont, selon elle, marqués par la conscience de leur mission maternelle (D'Incao, 2009 : 234).
[469] Un aspect qui sera analysé dans le sous chapitre 8.3.
[470] L'expression est tirée de *Outros dias virão* de Ondina Ferreira (Ferreira, 1943 : 260), mais le même concept se retrouve dans plusieurs des romans du corpus.

vieilles filles qui le sont par vocation, déconstruisant ainsi l'imaginaire traditionnel, s'efforcent de trouver des solutions narratives à la maternité 'manquante'.

O Quinze

La protagoniste de *O Quinze* est un exemple significatif de la négociation entre le désir d'autonomie et le désir de maternité. Une solution possible se trouve dans le compromis : ne pas avoir d'enfants, certes, mais élever et éduquer ceux des autres, adopter un enfant, souvent de l'entourage. C'est le cas de Conceição qui adopte son filleul Duca, mal nourri et gravement affaibli par les privations de la sécheresse. La mère de ce dernier est la *retirante* Cordulina qui se voit obligée de confier son fils à Conceição. Alors que le mari lui demande où elle va trouver le courage de donner son enfant, « que nem gato ou cachorro », elle répond que son fils aura ainsi une chance de survivre, d'étudier, de devenir « gente ». Conceição, qui manifeste à plusieurs reprises son désir d'élever un enfant[471], peut finalement en avoir un dont elle pourra prendre soin. Dans une page qui communique puissamment le drame de la sécheresse, et surtout celui des mères qui voient leurs enfants mourir pendant le voyage ou sont obligées de les confier à d'autres pour espérer les sauver, Rachel de Queiroz décrit le jour où Cordulina laisse son fils à Conceição : « Cordulina levou o Duca, com a camisinha lavada, escanchado ao quadril, tão triste e tão magro que não tinha para onde descarnar mais, e petrificada as feições numa careta de choro, parado e sem voz ». Quand Conceição se rapproche pour le prendre dans ses bras, l'enfant s'accroche de toutes ses forces à la mère, « incristando-lhe no ombro a sua pequena garra enegrecida » (Queiroz, 2007 : 109).

L'enfant est décrit comme un petit animal blessé et affolé qui, après le départ de sa mère, se réfugie sous la table, sans laisser personne l'approcher. Rachel de Queiroz ne donne aucune description idéalisée de l'enfant, Duca n'est à aucun moment un petit ange qui va remplir le vide dans le cœur de Conceição, mais juste un squelette desséché, presque mort, comme tant d'autres enfants pendant la sécheresse. De plus, la scène est racontée brièvement, à partir d'un point d'observation neutre qui ne dévoile pas les sentiments de la jeune femme. L'écrivaine consacre à peine quelques lignes à la réaction de la grand-mère qui, observant Conceição qui se « desvelava em exageros de maternidade » (Queiroz, 2007: 112), en déduit sa 'capacité' à se marier.

Dans la conclusion du roman, trois ans après le récit lui-même, la question de la maternité est reprise, mais cette fois dans une perspective introspective, lorsque la protagoniste fait le bilan de sa vie :

> […] Sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... "*vãe solis*!" Bolas! Serei sempre estéril, inútil, só… seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma… Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade (Queiroz, 2007 : 156).

Si la jeune fille ne manifeste aucun regret d'avoir renoncé au mariage avec le cousin Vicente, ne pas avoir pas donné la vie est ce qu'elle semble regretter le plus. Seule la vision du filleul qui surgit et accourt vers elle bras ouverts peut éloigner cette tristesse, cette amertume. Le livre se termine ainsi avec une Conceição qui ne renie à aucun moment ses choix de vie et, aux toutes dernières lignes du roman, consolée, elle affirme que « Afinal, também posso dizer que criei um filho… » (Queiroz, 2007 : 156).

Le recours à l'adoption est ainsi utilisé par Rachel de Queiroz pour faire de cette célibataire qui ne regrette pas ses choix et demeure jusqu'à la fin sûre d'elle, un personnage authentique, réaliste et

[471] Par les mots de Cordulina, Rachel de Queiroz décrit Conceiçao comme une femme : « que anda com o destino de criar uma criança » (Queiroz, 2007 : 108).

surtout crédible. L'écrivaine écarte ainsi tout soupçon de frustration, son personnage n'est pas une « recalcada », comme le sont toujours les *solteironas*.

Em Surdina

Lucia Miguel Pereira a recours à une solution narrative similaire pour traiter la question de la maternité dans l'épilogue de *Em Surdina*. Cecília, l'autre grande figure de célibataire de la fiction féminine des années trente et quarante, finit par s'occuper de plus en plus de l'éducation de sa nièce, Baby. C'est elle qui prend soin de l'enfant alors que la mère, sa sœur Heloísa, est trop occupée par les malheurs de son mariage et par une relation adultère :

> Em geral, mal chegava do colégio, a sobrinha ia procurá-la. [...] Era a confidente, a companheira predileta. [...] E Cecília não precisava de fato fazer menor esforço para se irmanar à adolescente [...]. Era como se a intimidade com essa criaturinha nova lhe tivesse dado uma alma fresca, simples, quase pueril. Sentia-se moça, tão moça quanto Baby. (Pereira, 1979 : 132).

Si elle semble rajeunir grâce à la compagnie de la nièce, comme l'écrivaine le précise elle-même, elle avait au début, évité de s'en occuper par peur de ressembler, aux yeux de son entourage, à toutes les *solteironas* en mal d'enfant : « sempre gostara muito da sobrinha mas, antes, quase lutara contra essa afeição. Não queria ser posta no papel de solteirona, que cuida dos filhos dos outros. Supersticiosa, tinha medo de se prejudicar, desvelando-se pelas crianças. Depois, nem pensara mais nisso » (Pereira, 1979 : 133-134). Dans les dernières lignes du roman, Cecília se montre consciente de ce à quoi elle a renoncé, et malgré tout, pourtant consciente d'avoir vécu intensément. Et surtout sans compromis. Dans son lit, la jeune femme pense à sa nièce, à leurs projets pour le lendemain, et s'endort sereine. Ainsi, cette célibataire qui décrit la maternité comme une « escravidão humilde e profunda » (Pereira, 1979 : 39) trouve dans le compromis sa réalisation personnelle.

Maternité rêvée, maternité redoutée

La lecture des romans écrits par des femmes révèle une représentation ambivalente et particulièrement complexe de la maternité, contrastant avec les discours politiques, médicaux et religieux qui exaltent le rôle maternel. Les personnages féminins de cette fiction donnent aussi voix au refus et à l'angoisse de devenir mère souvent malgré soi, montrant que toutes les femmes ne rêvent pas d'un enfant.

Entrada de Serviço et *João Miguel*

Le personnage de Maria Isabel, protagoniste de *Entrada de Serviço*, représente magistralement cette contradiction que les femmes vivent dans leur corps, terrain où les contraintes sociales se heurtent aux désirs et aux aspirations existentielles.

Au cours du sous-chapitre précédent, la représentation que Lúcia Benedetti donne du mariage a été analysée telle que le vit la protagoniste, c'est-à-dire comme une obligation à laquelle elle s'oppose de toutes ses forces, avant de céder pour le bien de sa mère et de ses frères et sœurs. Mais la révolte de la *criada* imaginée par l'écrivaine ne se limite pas au mariage. Dans un passage fondamental de la première partie du roman, en quelques lignes très crues et violentes, l'écrivaine décrit le refus de maternité de Maria Isabel. Une condition que, tout comme celle de femme mariée, elle n'a pas choisie. La jeune femme parle de l'enfant qui grandit dans son ventre comme d'un intrus, un « hospede imundo » :

> Tem certeza que vai odiar aquele filho. Enquanto os outros comem tranquilamente, Maria sente que está repartindo o seu prato com aquele intruso que habitava seu ventre. […] o dia da libertação estava perto. Botava aquele demônio no mundo. Ele se desprenderia dela, então poderia contemplar aquele bicho repugnante que lhe tirava o sono, que lhe perturbava todas as horas do dia, que lhe amargava até o almoço magro. Olharia para ele. Seria o máximo. Não lhe daria mais que um olhar. Um olhar que matasse, que o destruísse. Iria vigiar sua agonia. Deixaria que ele se acabasse aos poucos, morto de fome, se aniquilando devagar. (Benedetti, 1942 : 13)

Imaginer tuer ce qu'elle considère comme un parasite qui se nourrit de son corps, comme une prolongation du mari qui continue à la torturer même après que Maria Isabel l'a quitté, apaise la jeune femme qui attend la fin de sa grossesse comme une libération. Lucia Bendetti décrit la scène du travail et de l'accouchement dans une perspective introspective et inattendue, avec un réalisme cru et douloureux où la haine pour ce fils qui réclame de vivre soutient la protagoniste et lui permet de vaincre la douleur qu'elle ressent. Immédiatement après la naissance de l'enfant, cependant, ses sentiments changent radicalement : Maria Isabel découvre qu'elle a eu une fille, une créature fragile et seule comme elle alors qu'elle avait toujours imaginé un garçon, à l'image de l'homme qui la répugne.

> Subitamente todo o cansaço, todo o sofrimento, todas as angústias lhe parecem distantes, absurdamente distantes. Ódios e rancores apagam-se subitamente de sua lembrança. Qualquer coisa nascia dentro dela, poderosa, infinita. O sangue aquecia-lhe o coração, espantava as últimas aflições. Toda ela se revigorava, renascia ao contato daquelas mãos pequeninas,vacilantes, que se agitavam dentro da sua mão. Descobriu, então, que nunca mais estaria só, que nunca mais se sentiria perdida dentro do mundo, desamparada, abandonada, sofrendo e chorando. Tinha uma filha. Tinha aqueles olhos tímidos e escuros para contemplar.
> Uma grande paz a envolveu toda (Benedetti, 1942 : 23)

A partir de cet instant, sa fille devient sa raison de vivre. La protagoniste part à Rio de Janeiro pour travailler afin de lui offrir une existence meilleure, bien que cela signifie se séparer de l'enfant qu'elle se voit contrainte de confier à sa famille. Décrivant les sacrifices de cette mère célibataire, la nostalgie qui la déchire, le sentiment de culpabilité pour ne pas élever elle-même son enfant, Maria Benedetti représente la maternité telle que la vivent, dans le pays, les femmes des classes les plus modestes. À une époque où nourrir et élever ses enfants est considéré comme l'accomplissement de la femme, les travailleuses - qu'elles soient ouvrières, paysannes ou employées -, ne peuvent pas vivre pleinement leur condition de mères. Pour survivre, elles sont obligées de confier leurs enfants encore bébés, à une femme de la famille ou à une voisine, séparation qui est une source constante de frustration et de tristesse. Dans *Parque Industrial*, Pagu décrit cette réalité et raconte la maternité des ouvrières : des indigentes qui, dès la naissance, « preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige » (Galvão, 2006 : 63). Des mères qui, à la sortie de l'usine, « saem apressadas para encontrar em casa filhos maltratados, que nenhum gatuno quer roubar » (Galvão, 2006 : 22).

La femme de ménage Maria Isabel est l'une de ces indigentes dont la condition est encore plus douloureuse et précaire. Sans mari ni maison, immigrée dans une ville où elle ne connaît personne, elle est obligée de se séparer de sa fille qu'elle ne voit que pendant ses rares jours de congé et lorsque ses maigres finances lui permettent d'acheter le billet de train pour son village de Minas Gerais. Malgré ses sacrifices, la protagoniste est constamment torturée par le sentiment d'être une mauvaise mère. Une figure qui dénonce les contradictions et l'hypocrisie d'une société qui célèbre les mères, stigmatisant celles qui ne veulent ou ne peuvent pas l'être, mais en même temps empêche celles qui travaillent pour survivre de prendre soin de leurs enfants.

Quand longtemps après, Maria Isabel rentre au village et découvre que sa fille est décédée à cause d'une maladie, la douleur semble lui faire perdre la raison. De femme forte et déterminée, elle se transforme en « um trapo […], pior que um burro velho porque já envelhecera, engelhara e não tinha um canto para se acabar » (Benedetti, 1942 : 303). L'épilogue du roman laisse cependant entrevoir un futur moins tragique. C'est à nouveau un enfant qui change radicalement la vie de Maria Isabel et la sort de sa torpeur et de sa morosité. Retournée à Rio et ayant repris son travail de femme de ménage, Maria Isabel se voit confier malgré ses réticences, la garde du nouveau-né de sa sœur morte en couches. Et, même si elle perd son emploi, la petite créature qui dépend d'elle réveille son envie de vivre. La dernière scène décrit la jeune femme marchant dans les rues de Rio, le bébé dans les bras, à la recherche d'un travail et d'un endroit où vivre. Confiante, malgré les difficultés qui l'attendent, elle en retrouve sa jeunesse :

> Vem-lhe a sensação de que é moça. Sente-se estranhamente moça, admiravelmente moça, com o sangue correndo nas veias, o coração pulsando, os pés se movendo rápidos, uma alegria incontida. [...] Sente sob os trapos de flanela o corpinho morna da criança que respira tranquilamente. Que idade terei? Pensa. Vinte? Vinte e dois? Vinte e oito? (Benedetti, 1942 : 328).

Ces lignes, les toutes dernières du livre, laissent présager sinon une fin heureuse, au moins un futur possible pour Maria Isabel.

Ces possibilités sont refusées à Santa, l'une des figures féminines de *João Miguel* de Rachel de Queiroz. Au contraire de Maria Isabel de *Entrada de Serviço* pour qui le rôle maternel représente une raison de vivre et une forme de rachat, l'attente d'un fils n'est, pour Santa, que la dernière d'une série d'adversités. Cette jeune femme du peuple, abandonnée par l'homme avec qui elle vivait sans être mariée, perd son travail à cause du ventre qui grossit. Et Rachel de Queiroz la décrit comme une épave : « tão magra, tão amarela, com o bucho por acolá… e toda cheia de pereba pelas mão, pelas pernas. […] É capaz até de já estar tísica » (Queiroz, 1998 : 113). La grossesse met en jeu la santé et la survie de Santa dont le destin semble très incertain à la fin du roman. La pauvreté la condamne, bien plus que la réprobation sociale et le scandale qui préoccupent tant les bourgeoises. L'écrivaine se sert ainsi du personnage de Santa pour donner une représentation réaliste de la maternité des femmes des classes les plus modestes, en dénonçant leurs conditions de vie ou de survie.

A Barragem

Comme Rachel de Queiroz, Ignez Mariz décrit également la maternité sans aucune idéalisation, livrant un portrait réaliste des conditions de vie des femmes dans le nord-est du pays. Dans *A Barragem*, devenir mère représente pour les femmes, notamment les plus pauvres, une forme profonde et subtile d'esclavage qu'elles continuent de subir inconsciemment. Les épouses des travailleurs du sertão de la Paraíba dont l'écrivaine raconte le quotidien, sont doublement victimes, opprimées par l'ordre social et familier. Celles qui travaillent sont assujetties au patron, toutes le sont au mari qui est souvent un mari-patron. Pour ces femmes, les grossesses répétées n'ont rien d'un accomplissement ni d'une source de bonheur, mais sont vécues comme une malédiction à laquelle il est impossible de se soustraire, un danger pour leur santé et leur survie. Mariquinha, l'un des personnages principaux du roman, en est l'exemple. Impuissante, elle subit sa énième grossesse dans un état de passivité presque animale : « Como de grão em grão, a galinha enche o papo, de ano em ano ela se rodeia de filhos. Um ainda dependurado nos peitos murchos como bexigas vazias, já outro lhe enfuna a barriga. E ela pra cima e pra baixo, no serviço da cozinha, na lavagem da roupa » (Mariz, 1937 : 30).

Au long du roman, l'écrivaine dénonce à plusieurs reprises la condition des femmes les plus pauvres due, selon elle, à l'égoïsme des hommes[472]. Si Mariquinha travaille jusqu'à l'épuisement, usée et vieillie précocement par les grossesses, « é por causa dele, do seu homem. Foi para lhe satisfazer os apetites que se entregou todas as vezes, boa ou doente, nos braços do macho egoísta. Foi para lhe criar a filharada que ele lhe deu de dez em dez meses sem remissão, que ela desde os dezesseis anos se mata de trabalhos. E parece uma velha, aos trinta e três » (Mariz, 1937 : 141). Dans ce roman, la représentation de la maternité oscille entre la dénonciation des conditions de vie des femmes et l'exaltation de leur abnégation. Ainsi, la mère *sertaneja* qui se dévoue totalement à ses enfants est représentée comme une victime, mais aussi comme un modèle de sacrifice :

> Com os filhos criados, ela ainda se compraz em lhes dar o melhor de suas energias. E mesmo sabendo que vai morrer, ela tem filhos, porque jamais se compenetrará de que a sua vida possa valer mais que as dos seres pequeninos que Deus lhe confiou. Mariquinha se dá aos poucos, em holocausto, à sua família (Mariz, 1937 : 298).

Les romans des écrivaines des années trente et quarante montrent les éléments, parfois contradictoires, associés à la maternité, telle que la vit et la raconte une femme. Contredisant le caractère monolithique des discours officiels et désacralisant l'image de la mère, les personnages de cette fiction montrent qu'à côté de la joie et du sentiment d'accomplissement, il y a souvent la peur, l'angoisse et le refus d'avoir un enfant.

Pour mieux comprendre cette dimension, il faut interroger les représentations, analyser les personnages par lesquels la question de la maternité est abordée, de façon implicite ou explicite. Si, pour les figures de femme des classes les plus pauvres observées dans ces pages, avoir un enfant signifie souvent perdre son travail, la santé et parfois la vie, pour celles qui appartiennent à un milieu plus aisé, les préoccupations sont d'un autre ordre, mais elles existent toujours.

As três Marias et *Amanhecer*

La jeune protagoniste de *As três Marias* de Rachel de Queiroz, Maria Augusta - ou Guta, son surnom– après avoir étudié dans un collège religieux, travaille comme dactylographe à Fortaleza où elle vit avec son amie Maria José. Non mariée, elle est l'une de ces femmes modernes à la recherche de quelque chose de plus qu'un bon parti à épouser. Après une relation avec un homme qu'elle aime, mais ne va pas épouser, l'éventualité d'une grossesse est une crainte permanente :

> Andava assustadíssima, com medo de ir ter um filho. O pensamento disso não me abandonava. [...] E o meu coração era uma confusão dolorosa de coisas ruins e boas, covardes e heróicas. Tinha medo da luta com toda a gente, da dramática e oficial maldição de Madrinha, da surpresa desesperada do papai, do emprego perdido – tudo que ia desabar em cima de mim, brutal, impiedoso.
> [...] Começava a pensar nesse filho, nesse meu filho possível que ainda era apenas uma ameaça, que seria dentro em pouco uma coisa quente e viva dentro de mim [...].
> E pensando nele, em geral perdia o medo (Queiroz, 1970 : 140).

[472] Ignez Mariz semble reprendre ici l'un des discours des militantes féministes du début du XXe siècle. En littérature, dans les décennies 1910 et 1920, des écrivaines comme Ercília Nogueira Cobra et Adalzira Bittencourt avaient utilisés leurs écrits pour dénoncer les conditions des travailleuses, désignant l'égoïsme masculin comme l'une des causes. Cf sous chapitre 4.1 et notamment le paragraphe intitulé *la politique du privé*.

Les drames et les conséquences de la grossesse sont résumés dans ces lignes. Maria Augusta ne risque ni sa santé ni sa vie, mais plutôt sa place dans la société et dans sa famille. Le scandale, la honte, l'idée de perdre son travail l'angoissent. De plus, le désir d'un fils se heurte à la morale. L'épilogue du roman est particulièrement amer et Maria Augusta finit par perdre l'enfant au tout début de la grossesse. Une perte que l'écrivaine décrit en trois lignes douloureuses : « Foi-se embora para sempre o pobre pequenino. Quem sabe não teria os mesmos olhos azuis de Isaac? Nem mesmo chegou a ter olhos, coitadinho » (Queiroz, 1970 : 69). Une perte qui marque profondément la jeune femme et qui définit sa vie et sa condition. Le désir de l'enfant qu'elle n'aura jamais éloigne définitivement Maria Augusta de ses amies Maria Glória et Maria José. Inséparables à l'époque du collège, elles représentent trois états de femme, trois conditions différentes que Rachel de Queiroz décrit comme les trois étoiles d'une constellation. Maria Glória est l'épouse et la mère comblée qui « reluz, impassível, num raio seguro e azul ». Maria José, pure et pieuse, est celle qui a choisi le célibat. Animée par une foi religieuse qui semble inébranlable, « pequenina, fulge tremendo, modesta e inquieta como sempre ». Et enfin Maria Guta qui incarne le doute et la solitude : « E eu, ai de mim, brilho também, hei de brilhar ainda por muito tempo – e parece que minha luz tem um fulgor molhado e ardente de olhos chorando. E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague » (Queiroz, 1970 : 156). C'est elle, la plus complexe et torturée des trois Marias, que Rachel de Queitroz choisit comme narratrice.

Dans *Amanhecer*, le roman de Lucia Miguel Pereira paru en 1938, à la même époque que *As três Marias*, la figure principale est Maria Aparecida. Comme Guta, elle est une jeune fille d'à peine vingt ans qui, malgré sa liberté – un travail, un appartement, un amour sans lien –, regrette une vie plus ordinaire et traditionnelle : « No fundo, gostaria tanto de uma existência normal... se ao menos eu pudesse ter um filho, creio que me sentiria mais tranqüila; mas Antônio não pode nem ouvir falar disso. E eu precisaria encher este vazio imenso que há dentro de mim. » (Pereira, 2006 : 366)

La jeune femme vit par choix en dehors de la normalité associée au mariage et à la maternité. Amoureuse d'un homme qui refuse l'institution matrimoniale au nom de ses idéaux, la protagoniste d'*Amanhecer* accepte l'incertitude qu'implique la condition de femme non liée. Mais c'est l'absence d'un enfant, bien plus que celle d'un lien officiel, qui crée le vide immense que Maria Aparecida ressent et lui fait désirer ce retour à la normalité qu'elle a voulu fuir. Sa situation est sans issue, car même son compagnon Antônio, intellectuel aux idéaux communistes qui prêche l'amour libre, considère impensable le fait d'avoir un enfant en dehors du mariage. Comme celui de Guta, le destin de Maria Aparecida est marqué par cette absence, par cette maternité qui lui est refusée et qui représente le prix à payer pour ses choix, pour sa liberté.

Tous ces personnages témoignent d'une même crise et montrent que, comme le mariage, la maternité semble aussi impossible à vivre. Les mères heureuses et comblées sont en effet très peu nombreuses dans les romans du corpus, et ce sont plus souvent les malheurs et les angoisses de la maternité, ou son refus, que ces femmes racontent.

O romance de Teresa Bernard et *Caminho de pedras*

Pour la Teresa de *O romance de Teresa Bernard* de Maria José Dupré, l'expérience de la maternité commence de manière négative et aboutit à un épilogue tragique. La grossesse limite beaucoup ses sorties, elle ne peut plus faire de sport ni se promener et, en proie à l'ennui, elle commence à fumer et à broder pour s'occuper. A cause de son état, le mari la laisse de plus en plus seule et quand elle se plaint, il répond irrité que la maternité change beaucoup de choses dans le mariage : « não seja absurda : então porque minha mulher está grávida e não pode sair, eu preciso ficar em casa chocando? […] Você pensa

que, por que casamos, vamos viver agarrados e aos beijos o tempo todo? A lua de mel já passou, menina. Precisa ser razoável depois… por que você quis isso? – E apontou meu ventre disforme » (Dupré, 1951 : 99-100). La grossesse est décrite comme une source de malheur, une soumission encore plus subtile : « […] Sofria por causa do meu estado. Tinha mal estar, tonturas, ânsia e uma enorme falta de ar. [...] Tinha o corpo todo inchado e pesado. Estava horrível com minhas feições assim transformadas ». Quand une fille naît, Teresa est heureuse, mais elle constate que le mari lui reproche de ne pas lui avoir donné un héritier, un fils homme. Il ne manifeste aucune affection pour sa fille, si bien que la mort accidentelle de l'enfant et la froideur de l'homme créent une fracture définitive entre eux.

Nombreux sont les personnages féminins qui, comme Teresa, voient leur enfant mourir. Outre la protagoniste de *Entrada de Serviço*, dans *A terra vai ficando au longe*, la fille de l'irresponsable Eleonora est tuée dans un accident. La Dona Lola de *Éramos seis* perd aussi l'un de ses enfants qui périt lors d'une opération chirurgicale. Mais, de tous les titres analysés, c'est certainement la mort de Guri, l'enfant unique de Noemi de *Caminho de pedras* qui représente le mieux la mort d'un enfant, telle qu'une mère la vit. Dans une scène magistralement construite, Rachel de Queiroz raconte au travers du regard de Noemi les derniers instants de Guri : « a morte é silenciosa e modesta. Os vivos é que a cobrem de gritos, de aglomeração, de ritos. O Guri morreu suavemente, sem falar, sem saber, decerto sem saudade de nada. Apenas abriu a boca e aspirou o ar numa angústia mais forte do que tudo » (Queiroz, 1989 : 89).

Dans la fiction du corpus, les écrivaines racontent aussi une autre tragédie toute féminine, l'avortement, dont les cas sont également assez fréquents[473]. Le thème est abordé par exemple dans le troisième roman de Lucia Miguel Pereira, *Amanhecer*. La riche bourgeoise Sonia, dans un accès de fièvre, confie à son amie Maria Aparecida qu'elle a dû avorter, mais elle n'est pas mariée et donc une grossesse est impensable. Dans son délire, elle déclare : « Eu ontem… fiz uma besteira. Não podia deixar de fazer. E agora vou morrer, estou castigada. Mas eu não matei, aquilo ainda não vivia, não podia viver. Era uma coisa sem forma, eu vi, não era gente ainda » (Pereira, 2006 : 318-319). Le personnage de Sonia incarne la bourgeoise de Rio de Janeiro aux mœurs assez libres qui fait allusion, « como se fosse coisa natural », au fait que les amies recourent à l'avortement pour se libérer d'une grossesse indésirable. Dans le même roman, le personnage de Antônio, ce militant communiste qu'aime Maria Aparecida, défend l'acte et le considère comme une forme de « maternidade consciente » (Pereira, 2006 : 319).

Le modèle de la mère

Si les personnages féminins imaginés par les écrivaines des années trente et quarante ne veulent ou ne peuvent devenir des mères, elles ne vivent pas non plus sereinement leur condition de fille. Dans le but d'approfondir la représentation que cet ensemble d'ouvrages donne de la maternité, il est nécessaire de considérer également la représentation de la figure de la mère du point de vue des protagonistes et la relation entre deux générations de femmes. Quand les personnages principaux ne sont pas des orphelines[474], la confrontation entre mères et filles est une thématique récurrente utilisée

[473] Pour ne citer que les exemples de deux des personnages analysés au long de ce troisième sous-chapitre, il est possible de mentionner Maria Isabel de *Entrada de serviço* , qui essaye d'avorter sans y parvenir, et Maria Guta.
[474] Notamment dans *Outros dias virão*, *Em Surdina*, *O Quinze*, *As três Marias* et *O Romance de Teresa Bernard*, parmi les romans du corpus.

par les écrivaines pour matérialiser la tension entre le passé et le présent, entre l'évolution des mentalités et le maintien du statu quo.

Batí à porta da vida

Dans le compte rendu de *Batí à porta da vida*, Antonio Leão Velloso considère la représentation de la relation mère/fille comme l'un des éléments d'intérêt majeur du roman, soulignant la capacité de Tetrá de Teffé de raconter le choc générationnel. La « veuve du passé » Dona Lídia représente le centre de la famille, elle est comparée à un rocher de granit alors que ses filles sont plus « modernes » et bien moins rigides. Elles incarnent deux époques très différentes, « embora separadas por uma única geração » (Velloso, A. 1941 : 4). La lecture du roman confirme l'intuition du critique. Les trois filles de Dona Lídia incarnent trois « états de femme »[475] différents – la veuve, la *desquitada*, la célibataire – qui, inquiètes et critiques, questionnent toutes leur rôle dans la société. La mère, quant à elle, illustre une vision plus conservatrice, celle du maintien de la tradition. Dans une longue conversation avec sa fille Marta qui vient de se séparer de son mari, la vieille femme exprime longuement sa vision du monde et de la société. Elle compare notamment la liberté et l'indépendance des « moças modernas » à la soumission des femmes de son époque. En ce temps-là, les pères, « mais atormentados pelo receio do escândalo do que pelo drama íntimo das filhas », imposaient aux filles de tout supporter avec résignation (Teffé, 1941 : 93). Certes, les hommes d'aujourd'hui, affirme Dona Lídia, n'ont pas su accompagner les changements de la mentalité féminine, et c'est pour cela qu'autant de mariages s'achèvent en *desquite*. Malgré cela, la veuve conseille à la fille de comprendre que le bonheur ne fait pas partie de la condition humaine, et certainement pas du mariage. Il s'agit donc du message de profonde résignation et de pessimisme d'une femme âgée qui ne croit pas que l'évolution des mentalités et des lois puisse aider les femmes à vivre plus heureuses. La scène de la conversation entre la mère et la fille est parfaitement construite par Tetrá de Teffé. Tandis qu'elle discute avec la fille, Dona Lídia tricote et les souvenirs de sa jeunesse émergent dans ses pensées. Et de même que le rythme des mains qui tissent la maille est constant, les mots laissent progressivement la place aux réminiscences silencieuses, et la veuve en vient à se remémorer son mariage. Un souvenir qui ne laisse pas place à la nostalgie de l'époux décédé, mais qui ravive au contraire la rancune et la déception : « sua grande desilusão nos derradeiros anos de casada proveio do sentimento, misto de ciúme e comiseração, que lhe inspirava a falta de senso do ridículo do marido. Vivia ele constantemente à cata de aventuras. Achava com certeza que a ela, a companheira de uma vida, estava faltando então o que não via desaparecer em si mesmo: juventude » (Teffé, 1941 : 99). L'écrivaine suggère donc que le bon vieux temps que Dona Lídia insiste à défendre n'était finalement pas si beau et, qu'alors comme aujourd'hui, les femmes étaient malheureuses en mariage.

O Romance de Teresa Bernard

Dans *O Romance de Teresa Bernard*, qui raconte aussi la haute bourgeoisie urbaine comme le fait Tetrá de Teffé, le contraste entre la protagoniste et les femmes plus âgées de la famille représente le choc entre les valeurs conservatrices et progressistes à petite échelle et dans une perspective toute féminine. Les conversations que la jeune Teresa entend dans son entourage dessinent un portrait particulièrement vivant et réaliste des élites de São Paulo. Pendant les après-midi interminables où la seule occupation des femmes est de rendre ou de recevoir la visite d'amies et de familiers, ou encore pendant les soirées où la grande famille se réunit après le dîner, les conversations révèlent l'existence de

[475] On cite ici le titre du volume de Nathalie Heinich *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Pour la référence complète, voir bibliographie.

deux mondes distincts : les hommes discutent d'économie, de politique, de travail et de guerre alors que les femmes parlent des enfants, de la maison, de mode ou, tout au plus, se livrent à des commérages sur la vie des autres. La coexistence est difficile entre ces deux mondes - le masculin et le féminin - mais aussi entre les temps, le présent et le passé, incarnés par la génération des parents et celle des fils.

L'une de ces conversations écoutée par Teresa tourne en effet sur la façon « moderne » d'élever les enfants et d'éduquer les jeunes qui est considérée comme un symptôme de la décadence généralisée de la société. Aujourd'hui, dit une vieille dame, les mères n'allaitent plus les bébés et l'éducation n'est plus sévère comme celle du temps. Si de plus en plus de mariages finissent dans un *desquite*, la faute en revient à la vie moderne : « Hoje está tudo diferente. Até a educação de uma moça dá dor de cabeça. É um verdadeiro problema. Parece que a guerra transformou o mundo ». Mais les coupables de cette décadence sont toujours les femmes. Avec leurs revendications égalitaires, elles ont déboussolé l'ordre social et miné l'institution du mariage dans ses fondements. Observant la scène, Teresa considère amèrement que l'ordre du monde repose sur cette division hommes/femmes et vieux/jeunes (Dupré, 1951 : 44), se montrant ainsi pleinement consciente non seulement de la bi-catégorisation sociale, mais aussi de l'incompréhension et de la distance qui séparent les femmes de générations différentes.

Le personnage de Tianinha, la tante qui élève l'orpheline Teresa, représente une caricature de toutes celles qui voient dans la modernisation des coutumes un signe de la décadence des temps, un crime que les jeunes acceptent avec enthousiasme. Quand, par exemple, le fils Lúcio rentre des États-Unis et décrit la liberté dont jouissent les femmes dans ce pays, elle se révolte. Apostrophant les jeunes filles de sa famille, Tianinha leur demande si, selon elles, leurs arrière-grand-mères étaient toutes malheureuses. Des femmes qui n'avaient aucune liberté, qui ne fumaient pas, ne buvaient pas, ne sortaient pas seules et passaient leur temps à la maison à broder, coudre et élever les enfants. Des femmes qui acceptaient de bon gré d'épouser des maris choisis par les parents. Auraient-elles toutes vécu une existence misérable ? Selon Tianinha, la vie ordonnée, simple et rationnelle d'autrefois est à envier et représente un modèle encore actuel. Et aux jeunes qui protestent, affirmant que les femmes du passé « eram infelizes, não diziam nada mas sofriam » (Dupré 1951, 55) et que l'évolution fait partie de l'ordre naturel des choses, la tante répond ironiquement :

> Houve um tempo em que as mulheres eram honestas. Pois agora bem poucas é que são. Não criam mais os filhos, entregam-nos à governante e toca a passear, toca a se divertir e a dançar nos "cabarets" até alta madrugada, bebendo e fumando. [...] As mães de famílias estão no mesmo nível das mulheres desclassificadas. Essa é verdade, elas se igualam (Dupré, 1951 : 56).

C'est bien la conception différente de ce qui est moral ou immoral, admissible ou inadmissible pour une femme qui oppose les deux générations et crée une incompréhension mutuelle.

40 graus à sombra et *Mona Lisa*

Le roman de Jenny Pimentel de Borba s'ouvre aussi sur le contraste entre une mère et sa fille à propos du mariage et de la liberté des « femmes modernes » : la protagoniste Regina Cœli est agacée par Dona Laura qui veut l'obliger à se marier et déclare la haïr : « odiava-a. Acreditava mesmo uma felicidade Dona Laura ser sua progenitora e não sua filha, porque então havia de bater-lhe, esmurrar-lhe-ia os olhos, as ventas. Horrorizou-se com a crueza dos maus pensamentos » (Borba, 1940 : 7). La raison de cette aversion si violente est non seulement le mariage, mais, sur un plan plus général, les visions opposées que les deux femmes ont de la vie et du futur. Regina Cœli veut travailler et devenir aviatrice, la mère est scandalisée par les modes modernes qui arrivent des États-Unis. Comme un mantra, comme tant d'autres mères et grand-mères des romans étudiés, elle condamne les jeunes

femmes pour leurs comportements immoraux. Dans les dialogues, l'écrivaine choisit de reproduire mimétiquement le parlé du peuple de Rio de Janeiro, à commencer par Dona Laura qui, malgré ses origines modestes, essaie de se comporter comme une dame de la haute société. Dans une langue truffée de fautes, elle pontifie sur la décadence des coutumes féminines : « Mulher de hoje só pensa em namorado, pra viver metida em cinemas e fandangos, aos beijos e outras indecências. *Mais* [*sic, en italique dans le texte*], que não se fale em casamentos, em filhos, em caçarolas, em panelas, e barriga. Querem é ser doutoras, deputadas, jornalistas, poetisas, escritoras e aviadoras » (Borba, 1940: 11). Et ce n'est pas par hasard si l'auteure fait prononcer ces mots à la mère, une figure ridicule – l'italique souligne encore plus son ignorance -, et caricaturale de matrone passive et rétrograde, sans aucune autorité morale sur sa fille. Ainsi, dès les premières pages, Jenny Pimentel de Borba condamne la mentalité conservatrice, célébrant les femmes jeunes et libres. Une position d'autant plus compréhensible si l'on considère que l'écrivaine, elle-même femme qui travaille, journaliste et directrice de revue, devait très probablement avoir fait l'objet de commentaires similaires au long de sa vie. Ainsi, le personnage de Regina Cœli est construit en explicite opposition à celui de sa mère.

Un procédé similaire est utilisé également par Emi Bulhões Carvalho da Fonseca qui exalte le caractère de son héroïne par la confrontation avec sa mère, femme entretenue par ses nombreux amants. Le passage à l'âge adulte de Lisa est représenté par le regard qu'elle porte sur sa mère, qu'elle adorait quand elle était enfant, mais qui lui apparaît désormais comme une femme au passé équivoque qui ne saurait vivre sans les soirée mondaines, le luxe et surtout l'adoration masculine. Les sentiments de la fille changent : « amava-a ainda, mas […] esse amor se havia de ir transformando numa condescendência paciente, numa piedade disfarçada, na desilusão constante que lhe iria trazendo a descoberta da verdadeira personalidade daquela que ela havia admirado com tanta exaltação » (Fonseca, 1946 : 144). Cette conscience, le fait d'avoir une nature opposée à celle de la mère, l'éloigne définitivement d'elle. L'écrivaine analyse longuement la relation entre les deux femmes qui, apparemment affectueuse, n'est qu'une façade qui cache une incompréhension mutuelle : « Lisa ia se sentido distante, afastada, como se as palavras, caindo entre as duas, se fossem amontoando, amontoando até formar um imenso bloco de gelo, intransponível. » (Fonseca, 1946 : 207).

Outros dias virão

Dès les toutes premières pages du roman de Ondina Ferreira, *Outros dias virão*, la protagoniste Maria Benta se découvre et commence à imaginer son futur en observant sa mère, Dona Elídia, qui incarne la femme au foyer des classe modestes de la périphérie de São Paulo. La jeune fille, au contraire, veut étudier et travailler : « o futuro, segundo entendia, acenava-lhe outras possibilidades ». Des possibilités autres par rapport à la mère qui représente ainsi tout ce que Maria Benta veut éviter de devenir : « Não nascera para gastar-se junto do fogão, como gata borralheira sem madrinha » (Ferreira, 1943 : 11). Et si, au début, elle pense trouver en Dona Elídia une alliée et un soutien pour convaincre le père de lui faire poursuivre des études, elle ressent clairement la distance qui s'installe entre elles :

> No horizonte de Maria Benta, D. Elídia movia-se tão impessoal como um autômato. […] De tanto a ver ocupada, arrumando, cozinhando, costurando, integrara essa atividade na ordem natural das coisas. Achava-a áspera, sem ternura. Não sabia associar a irritabilidade às dificuldades e às fadigas quotidianas. Com as suas ordens, queixas e zangas, D. Elídia refletia o aspecto trivial da vida. […] O casamento, os insucessos do marido, os filhos que se seguiram, os trabalhos caseiros, duros e repetidos, tinham cortado seus lazeres e engrossado suas mãos. Não se pertencia mais. A vida era assim (Ferreira, 1943 : 11).

L'incompréhension entre les deux femmes est profonde et définitive : D. Elídia est décrite comme une victime des circonstances qui a renoncé à elle-même pour la famille, incapable de faire ou de dire quoi que ce soit pour éviter que sa fille subisse le même sort. Sa résignation est absolue car, comme elle-même l'affirme, la vie, et surtout la vie des femmes, est ainsi. La mère veut donc que Maria Benta reste à la maison pour s'occuper des frères et sœurs, et pour apprendre à cuisiner, coudre et broder. La jeune fille s'oppose, affirmant qu'il y a des choses plus importantes à connaître dans le monde et qu'elle veut à tout prix continuer à aller à l'école pour les étudier. De plus, elle ne veut pas se marier, donc pourquoi se préparer à devenir une « boa dona de casa ? » (Ferreira, 1943 : 14). La passivité et la résignation de la mère se heurtent ainsi ouvertement à l'ambition de la fille.

Quand Maria Benta commence à fréquenter Sérgio, la distance entre les deux femmes ne fait qu'augmenter. La mère, préoccupée par l'opinion que les gens pourraient avoir de sa fille, lui demande si les intentions du garçon sont sérieuses. Elle condamne le comportement des jeunes filles, regrettant le temps de sa jeunesse quand les femmes avaient plus de dignité et les hommes étaient plus respectueux. La fille, irritée, affirme que les choses ont bien changé depuis son époque, sans cacher un sentiment de supériorité, comme le narrateur le précise : « Não se preocupe comigo, mamãe. Eu sei defender-me » (Ferreira, 1943 : 53). Avec le temps, le regard de Maria Benta, devenue plus sage et plus mûre, commence à évoluer. Les résistances de la mère à ses ambitions intellectuelles, à son envie d'avoir une profession, « em lugar de a revoltarem, como nos tempos anteriores, [...] sensibilizavam-na. Via nelas, filosoficamente, o atrito das gerações que se chocavam, ao influxo de orientações diferentes » (Ferreira, 1943 : 77). Le contraste est donc présenté comme inévitable et D. Elídia, incapable d'évoluer, ne peut que rester accrochée au passé, à une vie de sacrifice qui la consume rapidement, jusqu'à la mort.

Maria Luíza et *Amanhecer*

La fiction de Lucia Miguel Pereira représente aussi la distance et l'incompréhension qui séparent les deux générations de femmes. Dans *Maria Luíza*, la confrontation entre la vie de la mère D. Constança, et celle de la fille Maria Luíza, se réalise sur le plan de la morale. Le système rigide des normes qui ont scandée la vie de la première ne suffit plus à diriger l'existence de la seconde. À la placidité de la mère qui accepte sans discussion ni révolte le rôle que la société lui impose, correspond ainsi le mauvais caractère et l'instabilité de la fille. Incapable de déclarer son mécontentement et de défier ouvertement les conventions sociales en quittant un mari qu'elle n'aime plus, Maria Luíza entame une relation adultérine, sombrant dans le malheur et l'inquiétude. La distance entre les deux femmes n'est pas seulement due à une différence de tempérament, mais c'est surtout la conséquence du changement des mentalités, comme l'explique longuement le narrateur en insistant particulièrement sur cet aspect. Dans la plupart des autres romans du corpus, l'incompréhension profonde entre mères et filles naît d'une façon différente de représenter et de vivre le mariage. Dans l'ouvrage de Lucia Miguel Pereira, D. Constança est scandalisée par la sévérité avec laquelle Maria Luíza traite son mari, Artur. Un comportement impensable pour la vieille dame qui vient d'une époque où les époux étaient redoutés et vénérés comme des divinités, comme « amos e senhores » de la femme :

> Dona Constança era do tempo em que os maridos – cabeças dos casais – eram temidos pelas mulheres, que os tratavam, [...] como visitas de cerimônia. [...]
> Era daquela geração de moças que consideravam o casamento quase um milagre – talvez porque o implorassem a Santo António, ardentemente, no silêncio dos oratórios!
> Influência do subconsciente, sem dúvida, o misto de veneração e respeito com que tratavam os esposos; estes beneficiavam, assim, de um estado de espírito especial, criado nas moças pelo receio de não se casarem. Apareciam-lhes sob o aspecto de salvadores. E de fato as salvavam da ameaça de ficarem solteiras; de serem essas "tias" lamentáveis e um pouco ridículas que ajudam

> estoicamente as irmãs e primas a cuidarem dos filhos, vivendo ao lado de outros, das migalhas da sua vida...
> Dessa sombria perspectiva, nasceu o preconceito da gratidão pelo homem que a afastava.
> Por isso, D. Constança via quase um sacrilégio na pouca consideração de Maria Luíza pelo marido. (Pereira, 2006 : 42)

Avec le personnage de Maria Luíza, une femme rigide qui se comporte comme une épouse et une mère idéale, Lucia Miguel Pereira représente la frustration qui dérive de l'impossibilité d'être à la hauteur de ces modèles idéaux. La jeune femme ne critique pas ouvertement le système de valeurs et les codes du passé incarnés par la mère, mais aspire au contraire à être une femme parfaite, l'ange du foyer que la société de l'époque glorifie. Cependant, elle ne parvient pas à se contenter du mariage et de la maternité : elle traite froidement son mari, comme le lui reproche sa mère et ne s'intéresse pas trop non plus à ses enfants. Son malheur dérive donc de l'incapacité d'être comme sa mère, d'un sentiment de révolte envers elle et la société que la jeune femme ignore et dans laquelle elle étouffe.

Dans sa fiction, Lucia Miguel Pereira aborde à nouveau la question de la relation mère-fille et du modèle maternel dans *Amanhecer*, son troisième roman. Le personnage de Maria Aparecida se construit en opposition aux parents, en particulier à la mère. Dès l'adolescence, la jeune fille se sent plus proche des filles de son âge que de ses parents : « vivia muito mais perto das heroínas de Delly, das minhas colegas, de todas as moças desconhecidas que existiam no mundo » (Pereira, 2006 : 279). La thématique est centrale dans le récit et le portrait de sa mère par la protagoniste révèle la distance entre les deux femmes, l'une jeune et pleine d'attentes, l'autre sans illusions, maltraitée par la vie, créature inutile en dehors de la maison :

> Reparei em mamãe; fora de casa, metida num vestido preto muito mal tinto, [...] ela era outra. Examinei-a como se a visse pela primeira vez. Estava magra e mal tratada. A pele encardida, os cabelos desajeitados e um olhar tão tímido, tão indeciso. Jogada no banco do trem, [...] o corpo sumido dentro do vestido largo demais, parecia uma bruxa de pano. Ridícula e comovedora, enternecia-me e irritava-me. (Pereira, 2006 : 310)

Le regard de Maria Aparecida sur sa mère est particulièrement significatif puisqu'il révèle le rapport au monde si différent chez les deux femmes. Autoritaire et intransigeante à la maison, la mère est représentée comme une créature ridicule et inutile lorsqu'elle sort de chez elle et qu'elle voyage. En dehors de son espace, de la maison, elle n'a aucune fonction et paraît donc transformée. Pour Maria Aparecida, au contraire, l'abandon de la maison et du village signifient un changement par rapport à la monotonie de son existence. Son futur est incertain, mais le voyage vers Rio de Janeiro symbolise la promesse d'un futur qui, s'il n'est pas meilleur, sera sûrement différent de celui de la mère.

O Quinze

Pour clore l'analyse de la représentation de la maternité dans la fiction féminine des années trente et quarante, il paraît important de citer à nouveau *O Quinze* de Rachel de Queiroz. Le personnage de Conceição et celui de sa grand-mère, Dona Inácia[476], permettent en effet de résumer tous les éléments analysés dans ce sous-chapitre.

Dans la toute première page du roman, la vieille dame est représentée en prière, dans l'espoir que São José puisse faire arriver la pluie, alors que la jeune femme est complètement absorbée par la lecture, bien qu'elle connaisse déjà par cœur tous les livres de sa petite bibliothèque. Cette scène, sans

[476] On rappelle que Conceição est orpheline et donc c'est sa grand-mère Dona Inácia qui endosse le rôle maternel dans le roman.

qu'il y ait besoin d'aucune description physique, permet à Rachel de Queiroz d'introduire les personnages de Conceição et de Dona Inácia. Elles représentent deux générations de femmes, deux figures qui, bien qu'appartenant au même milieu social et économique, à la même famille, incarnent une dichotomie évidente : Mãe Nácia, attachée à la terre et à la maison, représente la tradition – manifestée aussi par le sentiment religieux - alors que Conceição aime étudier et travailler et ne semble pas partager ses croyances.

Pour contrebalancer et éclairer la complexité de la jeune femme, Rachel de Queiroz donne voix à la grand-mère qui a pour fonction d'incarner la norme du comportement féminin et, par contraste, de souligner l'exceptionnalité de Conceição et de son système de pensée. Si, comme il a été observé dans le sous-chapitre précédent, pour Dona Inácia une femme qui ne se marie pas est un être mutilé et contre nature, un « aleijão »[477] (Queiroz, 2007: 14), à ses yeux les idées de sa petite-fille apparaissent totalement incompréhensibles et absurdes. Malgré cela, il n'y a pas de conflits entre les deux femmes et le regard de la grand-mère est toujours bienveillant. Mais il n'y a pas, non plus, de vrai dialogue entre elles et Dona Inácia semble accepter, sans jamais les comprendre, les raisons profondes de l'altérité de sa petite fille.

Quand la sécheresse se manifeste dans toute sa violence, Rachel de Queiroz lui attribue la fonction d'élément de rupture du statu quo : Dona Inácia - « que se apegara a tudo que a pudesse reter no sertão, rabujou, zangou-se, gritou que faria como quisesse, que não iria, não iria, não iria! » (Queiroz, 2007 : 38) – est obligée de quitter la *fazenda* pour se rendre à la ville, suivant les conseils de Conceição. Dans le récit, la description du départ de la vieille dame revêt une valeur hautement symbolique. Dans cette scène, l'auteure condense dans les personnages féminins la dichotomie entre tradition et modernité, mouvement et immobilité, maison et monde extérieur. Au moment de quitter la *fazenda*, Dona Inácia qui, en tant que femme appartient à la dimension domestique, est tellement bouleversée qu'elle semble perdre son statut d'être humain, devenant un objet inanimé. Utilisant l'une des rares métaphores qui apparaissent dans *O Quinze*, Rachel de Queiroz représente efficacement la vieille dame, désolée et en train de pleurer, comme « uma velha estátua a quem roubam o pedestal, e carregam atabalhoadamente, na confusão de uma mudança feita as pressas » (Queiroz, 2007 : 39). Une image qui rappelle évidemment celle de Lucia Miguel Pereira citée à la page précédente de la « velha bruxa de pano » dans laquelle se transforme la mère de Maria Aparecida quand elle voyage.

Sortir de sa maison, pour quelqu'un qui a toujours vécu dans l'espace protégé de la demeure familiale, implique ainsi la perte de sa propre nature : Dona Inácia ne peut se réfugier que dans la prière. Ainsi, pendant le voyage en train, elle trouve réconfort dans la présence tangible de la « maleta cheia de santos », une valise pleine d'images pieuses qui, comme des lares, représentent un foyer symbolique et immatériel, la prolongation de la maison. Encore une fois, c'est en contraste avec la figure plus traditionnelle de la vieille dame que Rachel de Queiroz construit l'individualité atypique de Conceição : elle est tout à fait à l'aise avec l'idée de laisser la maison et de voyager. Et ce n'est pas seulement en raison de son habitude des déplacements, puisqu'elle travaille en ville et va périodiquement visiter la famille à la campagne. Cette aisance semble plutôt due à l'absence d'un sentiment d'appartenance à un lieu, d'appartenance à la demeure familiale. Le voyage, l'acte d'abandonner la maison, représente toujours un moment fondamental de formation et d'affirmation pour les femmes imaginées par Rachel de Queiroz : bien que dans *O Quinze* le départ soit causé par l'arrivée de la sécheresse, la tranquillité avec laquelle Conceição affronte le voyage - soulignée par la réaction opposée de la grand-mère - fait

[477] Cfr. Le paragraphe intitulé *Quand le mariage ne vaut pas la peine* du 7.2 pour la citation complète.

d'elle la première représentante d'une généalogie de femmes voyageuses qui vont apparaître dans les romans suivants de l'écrivaine[478].

Ainsi, malgré l'affection profonde qui unit les deux femmes et l'absence de conflits, Conceição se construit en opposition à Dona Inácia, une figure que la jeune femme compare à un personnage de roman du passé, « àquelas senhoras de *alma azul*, de que fala Machado de Assis » (Queiroz, 2007: 84).

La lecture des romans analysés dans ce sous-chapitre permet en premier lieu d'affirmer que la question de la maternité et de la relation mère-fille est une thématique centrale de la fiction féminine des années trente et quarante. Les écrivaines abordent la question de manière similaire, avec des éléments qui se ressemblent d'un roman à l'autre. C'est pour signaler cette continuité que les exemples ont été multipliés, citant un grand nombre d'ouvrages au lieu de réaliser une analyse approfondie de deux ou trois personnages pouvant résumer la question. La lecture extensive et la comparaison de plusieurs ouvrages servent aussi à présenter des textes largement méconnus. L'éventuelle sensation de répétitivité que les extraits cités peuvent donner au lecteur est utilisée pour souligner l'unité et les traits d'union qui rapprochent un roman de l'autre, une écrivaine de l'autre, dans une même trame narrative dont les motifs se présentent avec des variantes plus ou moins accentuées.

Comme le mariage, la maternité est l'autre grande question présente dans la construction des personnages principaux de cette fiction. Élément qui se construit en négatif, il est le refus et l'opposition plus que l'affirmation à définir la spécificité de ces personnages. Les mères symbolisent généralement les valeurs conservatrices à partir desquelles s'élabore le questionnement du modèle féminin traditionnel. Souvent, les protagonistes des romans analysés ne veulent pas être des mères, ni devenir comme leur mère. Ce dernier aspect est particulièrement significatif, car il exprime une critique profonde des canons du féminin qui va bien au delà de la représentation du choc générationnel. Il ne s'agit pas d'une actualisation – ou d'une féminisation - d'un topos très répandu dans la littérature de tous les temps, d'une révolte contre le père, de jeunes qui réclament leur liberté et se heurtent à la rigidité. Le refus du modèle maternel, tel que cette fiction le construit, exprime le plus profond et l'intime. C'est d'abord une question de genre. Les protagonistes des romans analysés renient le modèle représenté par leurs mères, tantes ou grand-mères et pas seulement parce qu'elles sont des femmes modernes qui veulent se distinguer des femmes du passé. Renonçant à être comme leurs mères, renonçant à être des mères, elles expriment une critique viscérale de l'identité féminine telle que la politique, la religion et la société la représentent.

[478] On se réfère ici à la valeur hautement symbolique que le voyage et l'abandon de la demeure familiale assume pour le personnage de Maria Augusta, l'une des protagonistes de *As Três Marias*, pour Dôra dans *Dôra, Doralina* et, naturellement, pour Maria Moura du *Memorial* homonyme.

Huitième Chapitre : Nouvelles figurations de la femme

Dans les romans des écrivaines brésiliennes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle existent déjà des personnages féminins qui préfigurent ceux qu'on retrouve dans la fiction du corpus : figures *in fieri*, expression d'un processus encore inaccompli, femmes en transit, qui entrevoient les changements sociaux qui vont se réaliser dans les décennies successives, mais restent encore souvent ancrées aux valeurs du passé. Elles annoncent une crise qui se précise dans la production littéraire à venir.

La lecture des romans des écrivaines des années trente et quarante montre que les images du féminin qu'ils véhiculent expriment une critique aux normes morales et sociales qui encadrent la vie des femmes ainsi qu'une volonté de se différencier des modèles du passé. La différence de ces personnages se résume souvent à un renoncement : à la maternité, à la vie amoureuse, à la sexualité. Un renoncement fondamental et significatif qui exprime la volonté de libérer le champ des modèles traditionnels et des stéréotypes du passé avant d'en construire de nouveaux. Cette littérature exprime certes une *pars construens* bien plus incertaine et timide que la *pars destruens*, mais elle est bien présente.

Au cours de ce dernier chapitre, nous allons nous intéresser aux nouvelles figurations de femme que les romans du corpus proposent. Ils témoignent de la recherche de nouvelles identités du féminin. Par rapport au chapitre précédent qui souligne l'existence de deux blocs thématiques centraux dans la fiction féminine, les pages qui suivent révèlent des images plus fragmentaires. Les protagonistes des romans du corpus semblent bien savoir ce qu'elles ne veulent pas, mais ont plus du mal à affirmer leurs désirs. Leurs aspirations apparaissent en effet encore à l'état d'ébauches bien plus incertaines que la critique qu'elles expriment avec leurs choix. Toutefois, il est possible d'identifier trois éléments récurrents dans les romans autour desquels est organisé le discours de chaque sous-chapitre : la recherche d'un espace de vie - qu'il soit matériel ou symbolique -, le travail et enfin, le corps et le désir à l'épreuve de l'ordre moral.

8.1 Une chambre à soi

Pour mieux comprendre la société dans un moment historique déterminé, il est nécessaire de reconnaître et d'analyser les représentations et les fantasmes qui nourrissent son imaginaire. Ainsi, ce n'est pas par hasard que nous avons choisi de citer dans le titre de ce sous-chapitre l'essai de Virginia Woolf *A Room of One's Own* dont la première édition date de 1929. Il est impossible de savoir si les écrivaines du corpus ont pu lire le texte ou connaître l'ouvrage de l'écrivaine anglaise dès les années 1930 et 1940[479], mais il semble évident que les revendications de *A Room of One's Own* sont l'expression d'une même critique des rôles féminins traditionnels de la fiction analysée. Sous une perspective plus large, ce discours est présent dans les revendications des mouvements féministes, dès la fin du XIXe siècle. L'analyse de Virginia Woolf est très spécifique et concrète. L'écrivaine dénonce le manque d'indépendance économique des femmes et leur difficulté à trouver un espace de vie et de création comme l'obstacle principal à l'affirmation des artistes, des femmes de lettres et des intellectuelles en général. Ainsi, la représentation de l'espace de vie apparaît cruciale dans une société qui ne conçoit le

[479] Dans les documents et les romans étudiés, on retrouve une mention à l'essai de Virginia Woolf dans un article de Lucia Miguel Pereira sur le féminisme, daté de 1954. Pour la citation, cfr. le paragraphe intitulé *Les mécanismes de l'oubli* du sous-chapitre 5.1.

féminin que dans son lien au masculin. Si les femmes transitent normalement de la maison du père à celle du mari, où vivre alors qu'on ne veut ni de la maison paternelle ni du foyer conjugal ? La question implique tant la sphère matérielle que la sphère symbolique, et peut être considérée comme la « […] la traduction dans l'espace de cette impossibilité d'ordre existentiel » (Didier, 2004 : 13) qu'est la vie d'une femme célibataire.

Les femmes non liées dans la littérature féminine doivent ainsi imaginer leur vie à partir d'une page blanche et, bien plus prosaïquement, trouver un moyen et un espace pour réaliser l'indépendance à laquelle elles aspirent.

Créer son espace

> A famosa pergunta de Freud [...], "mas afinal o que querem as mulheres?!". - Da minha parte, eu quero apenas entrar para a Faculdade de Direito do largo São Francisco -, respondi ao meu pai. Lembrei ainda que poderia trabalhar para pagar esses estudos. Quanto aos tais contos que já começava a esboçar, desses me ocuparia nas horas vagas. Mas essa sua reivindicação aconteceu na Idade da Pedra Lascada? Alguém pode perguntar. Não, [...] começava a década de 40.

Par ces mots, Lygia Fagundes Telles évoque le moment où elle communique ses projets à ses parents. En les écoutant, la mère ne cache pas son appréhension : « Faculdade de Direito, filha? Entrar numa escola de homens, verdadeira temeridade que iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim? Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha -, ela advertiu [...] ». Malgré l'avertissement de sa mère, elle se souvient lui avoir répondu que « Antes a mulher era explicada pelo homem [...] agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica » (Telles, 2009 : 671). Cette scène appartient au vécu d'une figure bien réelle, mais pourrait très bien figurer dans l'un des romans du corpus. L'écrivaine Lygia Fagundes Telles est une jeune femme qui, au début des années 1940, imagine un futur où figurent bien d'autres choses qu'un mariage avec un bon parti, une maison, un enfant. D'abord les études, le travail et l'écriture. Elle est une femme de son temps, comme le sont les personnages de la fiction féminine de l'époque.

Em Surdina

Dans la critique de *Em Surdina* et *Amanhecer*, Manuel Anselmo montre une certaine difficulté à décrypter les deux figures des protagonistes. Selon sa lecture, ces deux admirables jeunes femmes expriment la « turbulenta ansiedade » de l'âme féminine quand la vie s'oppose à la réalisation de ses desseins les plus intimes. Le critique n'arrive pas à comprendre le refus du mariage du personnage Cecília, bien qu'elle ait « tout » pour devenir une parfaite épouse. S'agit-il d'un sacrifice au nom de la famille ou d'un manque de volonté ? Ou plutôt de « masoquismo sentimental? Não, apenas um mistério psicológico bem personalizado e documentado » (Anselmo, 1942).

Le personnage de Cecília, célibataire par vocation, devait effectivement plonger dans la perplexité les critiques et les lecteurs contemporains qui cherchaient à expliquer son mystère. Mais, si on compare la protagoniste de *Em Surdina* aux autres figures de la fiction féminine de l'époque, ses choix et son caractère se révèlent bien moins énigmatiques. Les dernières pages du roman montrent que Lucia Miguel Pereira ne fait pas de Cecilia une femme qui choisit de rester célibataire par indolence, manque de volonté ou esprit de sacrifice, comme le suppose Anselmo. Pour elle, la solitude est un moyen de garder son autonomie, sa liberté. Seule, elle peut rester fidèle à elle-même. Dans une scène où Cecilia observe avec tristesse sa sœur, fatiguée et vieillie qui pense remplir sa vie et oublier le malheur de son mariage avec un amant et quelques soirées mondaines, Cecília reconsidère sa propre existence : «

Ela, que cada vez saía menos, imaginou a escravidão que deve ser essa necessidade imperiosa de outras pessoas. Sentia-se tão bem, tão bem, em sua casa. Tinha as suas costuras, os seus livros, e sobretudo tinha Baby », sa nièce (Pereira, 1979 : 132). Aux yeux de tous, Cecília est devenue l'une de ces vieilles filles qu'elle affirmait détester dans les premières pages du roman. Toutefois, elle ne regrette pas ses choix, comme le montre la dernière scène du roman où elle est représentée seule, inquiète, le regard perdu dans le paysage nocturne :

> A noite sem lua […] era muito profunda, muito misteriosa. Misteriosa como a vida. Que coisa complicada, a vida. Nunca chegaria a compreendê-la? Entretanto tinha a impressão de ter vivido [...]. Uma vida diferente das comuns talvez, feita de migalhas da existência dos outros. Não importava se com essas migalhas, com essas sobras, ela conseguira construir a sua. Porque se sentia ela feliz com aquilo que para os outros era um sacrifício? (Pereira, 1979 : 135)

Malgré cette vie faite des restes des autres, elle ne regrette rien, consciente d'avoir vécu. À sa façon certes, mais « via que vivera, quando não o tentara mais fazer. Vivera plenamente. Inteiramente. » (Pereira, 1979 : 133-134). Par ces mots, Lucia Miguel Pereira transforme en une affirmation d'autonomie ce qui est généralement considéré comme un renoncement.

O Quinze

Pour mieux comprendre cet aspect, il est utile d'observer la protagoniste de *O Quinze* qui apparaissait elle aussi bien mystérieuse aux yeux des critiques contemporains, comme les comptes rendus du roman le montrent.

« Esta menina tem umas *idéias*! »[480], affirme la grand-mère Mãe Nácia dans la première partie du récit. Rachel de Queiroz qui n'explique jamais complètement son personnage, se limite à décrire des idées encore vagues, mais très personnelles :

> Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse *umas idéias*; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais *idéias*, estranhas e absurdas à avó. Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para o seu uso idéias e preconceitos próprios. (Queiroz, 2007 : 14)

Les idées de Conceição se révèlent progressivement au long du récit et Rachel de Queiroz utilise la confrontation entre la petite-fille et la grand-mère pour mieux définir son personnage. Vers la fin du roman, c'est lors d'un dialogue avec Mãe Nácia que Conceição explique son projet de vie et ses aspirations. C'est dimanche et seule, la jeune femme, profite du calme de la maison pour lire. La grand-mère rentrant de la messe la trouve complètement absorbée par la lecture. La religion dont l'une se désintéresse complètement, mais que l'autre pratique avec ferveur, représente un élément qui différencie les deux femmes. Après lui avoir reproché de ne pas être venue à l'église, Mãe Nácia demande à Conceição s'il s'agit bien d'un livre convenable pour une jeune fille. A son époque, souligne-t-elle, les femmes lisaient seulement les romans que le prêtre leur indiquait. Amusée par la question, Conceição réplique qu'il ne s'agit pas d'un roman, mais d'un livre sérieux, d'un essai qui traite de la question féminine, « da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema... ». Mãe Nácia ne lui laisse même pas terminer la phrase et, affligée, déclare ne pas comprendre les raison de son intérêt pour ces arguments, des bêtises qui lui abiment les yeux et la santé : « Você quererá ser doutora, dar para escrever livros ? ». La réponse de Conceição ne pourrait être plus claire :

[480] L'italique est dans le texte, comme dans les lignes suivantes.

> Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar... [...]. Quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... senão a vida fica vazia demais. (Queiroz, 2007: 131)

À nouveau, Conceição réaffirme que le mariage, les enfants et la famille sont une obligation à laquelle elle choisit de renoncer, préférant conserver son autonomie et sa liberté. Une liberté qui est avant toute autre chose intellectuelle et qui signifie avoir le temps pour lire, étudier, écrire et non seulement travailler ou voyager. Rachel de Queiroz insiste sur le fait que, malgré la solitude et les difficultés, Conceição ne cesse de rechercher une voie positive d'affirmation. Et si, aux yeux de sa grand-mère et de son entourage, ses choix paraissent incompréhensibles, c'est grâce aux livres qui lui suggèrent ces autres possibilités qu'elle peut penser son existence :

> A gente precisa criar o seu ambiente, para evitar o excessivo desamparo… Suas idéias, suas reformas, seu apostolado… Embora nunca os realize... nem sequer os tente… mas ao menos os projete, e mentalmente os edifique...
> [...] Mergulhou os olhos no livro, as letras negras clamavam: "E a eterna escrava vive insulada no seu próprio ambiente, sentido sempre que carece de qualquer coisa superior e nova" (Queiroz, 2007 : 132-133).

Les livres aident donc Conceição à construire un système de valeurs sur lequel fonder sa recherche d'autonomie. Mais pour cette jeune femme célibataire, le principal problème est d'ordre matériel, et non existentiel. Orpheline, elle ne peut rester dans la maison de famille, comme le fait la protagoniste de *Em Surdina* ni vivre avec Mãe Nácia à la campagne, trop loin de l'école où elle travaille. Pour la mentalité de l'époque, il est inacceptable qu'une jeune fille puisse habiter seule, notamment dans une petite ville du nord-est du pays. La seule solution convenable est donc de louer une chambre dans la demeure de deux sœurs célibataires, les Rodrigues. Une solution que la jeune fille accepte à contrecœur, car cela signifie devenir « […] logo uma solteirona, velha como elas… » (Queiroz, 2007 : 145), comme elle-même l'affirme. Pendant la sécheresse, alors que la grand-mère avait dû quitter le *sertão* pour s'installer en ville, les deux femmes avaient habité ensemble, une période que Conceição décrit comme un retour à l'enfance. Dans le roman, la recherche d'une place où vivre revêt une valeur symbolique complexe. Pour la protagoniste de *O Quinze*, abandonner la maison où elle vit avec sa grand-mère signifie sortir de l'enfance pour entrer directement dans la vieillesse. Dans la géographie du féminin de la première moitié du XXe siècle, le mariage et la maison de l'époux marquent le passage à l'âge adulte. Pour Conceição qui refuse de se marier, il n'existe donc aucun espace qui puisse être exclusivement à elle. Une impossibilité qui, comme l'écrivaine le souligne, ne fait qu'augmenter cette « estranha impressão de estar sozinha no mundo » que ressent Conceição (Queiroz, 2007 : 86).

Un autre aspect doit être considéré dans l'analyse des nouvelles représentations du féminin. Comme cela a été observé dans le sous-chapitre 7.3, le moment du voyage, l'acte d'abandonner la maison, est souvent utilisé par les écrivaines du corpus pour matérialiser la différence entre deux générations de femmes. Dans *O Quinze* et dans toute la production fictionnelle de Rachel de Queiroz, le voyage est un élément central dans la construction des personnages féminins[481]. Symbolisant le passage de la maison à la rue et l'appropriation de l'espace public, l'acte exprime une rupture profonde avec l'image traditionnelle de la femme qui est un ange dans son foyer, mais une prostituée - une fille des

[481] On rappelle que Elódia Xavier, dans son essai sur la représentation de la famille dans l'imaginaire féminin au Brésil, intitule significativement le chapitre consacré à l'écrivaine, *Rachel de Queiroz, da casa para a rua*, soulignant la centralité du voyage dans les romans de Rachel de Queiroz.

rues - quand elle circule dans l'espace public. La solteirona Conceição qui n'est ni l'une ni l'autre se déplace dans la ville et prend seule le train. Et au cousin Vicente qui lui demande, perplexe, pourquoi elle a voyagé seule, Conceição explique : « Só ? Eu sempre ando só! Tinha que ver, de casa vez que fosse à escola, arranjar uma companhia… ». Et quand il objecte qu'il croyait qu'une jeune femme ne pouvait pas se promener seule en ville, une liberté que Mãe Nácia considère également inappropriée, elle répond : « Mas eu, é porque sou uma professora velha, que vou para meu trabalho ! Uma mocinha bonitinha não passeia só não ! » (Queiroz, 2007 : 80). C'est donc grâce à son statut de *solteirona*, de jeune femme devenue vieille fille en raison de son renoncement au mariage, que Conceição peut circuler dans les rues et se rendre seule au travail.

Nouveaux espaces

As três Marias

Dans son quatrième roman, Rachel de Queiroz traite à nouveau la question de l'espace de vie. La protagoniste Guta qui raconte ses vicissitudes à la première personne exprime le manque d'autonomie qui caractérise les jeunes femmes de bonne famille, décrivant la condition d'éternelle enfant de la femme qui ne se marie pas. Après de longues années d'internat dans un collège religieux, une fois ses études terminées, Guta retourne dans la maison familiale où le père vit avec sa deuxième épouse et leurs enfants. Et si la maison était un lieu rêvé par les collégiennes qui attendaient impatiemment les vacances pour rentrer chez elles, ce retour représente une déception profonde pour la jeune femme. Dès les premiers jours, elle se sent étrangère dans sa propre maison et souffre violemment de la monotonie de la vie familiale : « não sentia necessidade do lar, e tudo me parecia monótono e intruso. Em casa a monotonia era tão opressora, tão constante, que chegava a doer como um calo de sangue. Chegava a ter equimoses de tédio » (Queiroz, 1970 : 58). Dès son arrivée, sa belle-mère lui explique ses devoirs de fille et de sœur : une routine rigide et laborieuse, faite de cuisine, de couture et d'autres taches ménagères. Un apprentissage dont la finalité est claire aux yeux de Guta : « O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. Eu, no entanto, sentia apenas que queriam aproveitar minha presença em casa, tirar serviços de mim, e os mais desinteressantes e ingloriosos ». Pour Guta qui avait cru se libérer des obligations et des horaires de la vie du collège, le travail à la maison est d'autant plus insupportable que personne ne semble comprendre sa soif de liberté, à commencer par sa belle-mère :

> Mas, Deus do céu, ela não via, papai não via, ninguém via que o único desejo do meu coração era derrancar hábitos, esquecer a escravidão do sino, das rezas, da cama feita? Para que sair do Colégio, para que ser afinal uma mulher, se a vida continua a mesma e o crescimento não me libertara da infância?
> É difícil exprimir em algumas linhas tudo o que foi para mim esse tempo decisivo, [...] para dizer minhas rebeldias, minhas lágrimas à noite, meu desesperado desejo de fuga, que chegou a ser quase uma obsessão. (Queiroz, 1970 : 60)

Pour vivre finalement une vie adulte, il faut donc abandonner la maison familiale. Et la seule alternative au mariage que la protagoniste n'envisage pas encore, car elle se considère trop jeune, c'est le travail. Le cours de dactylographie représente cet espoir de changement et d'indépendance auquel la jeune fille s'accroche avec ténacité. Ayant trouvé un travail, Guta peut s'installer à Fortaleza. Comme Conceição, il est impensable pour elle de vivre seule. Après avoir résidé dans la maison d'une parente, elle finit par partager une chambre avec une amie du collège, Maria José, qui vit avec sa mère et ses

petits frères. Mais le moment d'enthousiasme rapidement passé, quand elle pense avoir trouvé finalement sa liberté, Guta s'aperçoit que sa routine de travailleuse dans la grande ville est aussi pesante et vide que celle de la maison familiale :

> […] a vida era igualmente monótona, cheia de outros pequenos deveres enfadonhos. Tudo corria dentro de uma rotina que eu teimava em querer imaginar provisória, mas que se eternizava implacavelmente.
> Tinha eu dezoito anos quando comecei a trabalhar, e seis meses depois já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o mundo.
> O mundo: grande era a minha sede.
> [...] Andar, viver. Viver uma vida complexa, onde as criaturas realmente existem, amam, sofrem, morrem, não sabem o que é passar a vida sentadas a uma máquina escrevendo fichas [...]. (Queiroz, 1970 : 60)

La jeune femme ne se satisfait pas d'habiter dans une grande ville et de travailler, et elle comprend qu'elle aspire à un changement plus profond et radical. Quand la routine lui devient insupportable, le voyage incarne encore une fois l'espérance de nouvelles possibilités, et Guta décide de partir pour Rio. Dans la capitale, lieu longuement rêvé, la jeune femme tombe amoureuse et vit son premier rapport amoureux. Après des instants de bonheur, elle prend douloureusement conscience de ne pas avoir de futur avec l'homme qu'elle aime et elle décide de rentrer à Fortaleza. Le voyage représente donc toujours un moment crucial dans le parcours existentiel de la protagoniste et symbolise la recherche d'une vie meilleure, mais aussi la désillusion profonde et définitive. Cette lecture est confirmée aussi par la conclusion du roman de Rachel de Queiroz, une énième scène de voyage. Après que les rêves et les aspirations de la jeune femme se soient violemment heurtés à la réalité, elle ne peut que retourner vivre dans la maison paternelle : « Vou para o sertão, para casa. [...] Sinto-me cada vez mais triste, doente e só » (Queiroz, 1970 : 154). Un retour qui condamne la protagoniste à un futur que le lecteur imagine triste et malheureux. La recherche existentielle de Guta s'achève donc sur une complète défaite : avoir une chambre à soi et un travail ne suffisent pas à se réaliser et à trouver sa place dans le monde.

Si, dans *As Três Marias*, Rachel de Queiroz donne une issue négative au parcours de la protagoniste, la fiction féminine des années trente et quarante aborde la question de la recherche de nouveaux espaces sous des perspectives différentes, suggérant d'autres possibilités.

Amanhecer

Dans le troisième roman de Lucia Miguel Pereira, la protagoniste et narratrice n'arrive pas à donner forme à ses aspirations qui demeurent incommunicables. Elle est incapable d'expliquer à sa mère ce qu'elle désire : « Como exprimir os anseios vagos que eu sentia, essa obscura necessidade de agir, de procurar... o que, eu mesmo não sabia; como dizer-lhe essa força dentro de mim, quase estranha a mim, que queria expansão? (Pereira, 2006 : 345). Maria Aparecida sait seulement avec certitude qu'elle veut quitter le village de São José, où vivre « era quase não viver » (Pereira, 2006 : 349-350). Comme pour Guta, la destination rêvée est Rio de Janeiro qui symbolise des possibilités infinies. Dans la ville, elle imagine pouvoir étudier et se spécialiser, bref, s'affirmer et tout simplement vivre comme elle l'entend. L'arrivée dans la métropole est ainsi décrite comme une libération, une renaissance :

> Cem anos eu viva, cem anos guardarei a lembrança dos primeiros dias no Rio. [...] Quando me olhava no espelho, [...] eu me sentia outra. Como se tivesse acabado de nascer. Novinha em

> folha. Um século me separava de São José, de Antonio, de mamãe. [...] Tudo era novidade, tudo era alegria. (Pereira, 2006 : 349-350)

Pour Maria Aparecida, la première difficulté est, avant même de trouver un travail, de trouver un endroit où vivre. Hébergée dans la riche maison de son amie Sonia, elle réalise que ce confort est illusoire et qu'elle vit là comme un parasite. La conscience de la précarité de sa condition et celle des difficultés qui l'attendent réveillent dans la jeune femme les rêves d'adolescente, quand elle s'imaginait en train de lire des poèmes aux côtés d'un fiancé parfait. Mais « tudo isso era mentira, a vida não era um romance de mocinhas, era agora a que eu estava vivendo » (Pereira, 2006 : 359). Maria Aparecida comprend que sa réalité est la lutte, le doute, « e não aquela vidinha insossa que não era minha » (Pereira, 2006 : 358). Trouver un lieu où vivre seule devient donc une nécessité pressante et, malgré le salaire réduit, elle loue une chambre dans une pension de famille qu'elle meuble à son gré : « Quando me vi só, no quarto modesto, mas que era meu, tive uma sensação indefinível, onde se misturavam medo e orgulho » (Pereira, 2006 : 363). Mais son installation est provisoire, et Maria Aparecida doit abandonner sa chambre à cause des visites de son compagnon Antônio, jugées scandaleuses par la propriétaire de la pension. La jeune femme finit donc pour louer un petit appartement, grâce à l'aide financière de l'homme. Une solution qui matérialise à nouveau sa dépendance affective du compagnon, comme il apparaît clairement dans l'épilogue du roman[482].

Batí à porta da vida

Dans le roman de Tetrá de Teffé, la question de l'espace – la maison, la rue – sert à illustrer la condition de la protagoniste. Après la mort de son mari, Heloisa encore jeune, n'a d'autre choix que de retourner vivre dans la grande maison familiale. Un espace qu'elle partage avec sa mère, également veuve, et ses sœurs, l'une encore jeune et célibataire, l'autre *desquitada* avec un enfant. Ces trois figures féminines qui incarnent trois états de femme bien différents sont donc toutes des femmes sans hommes. Une condition encore impensable pour la société contemporaine, mais pourtant bien réelle et douloureuse pour celles qui la vivent. A cause de leur état civil, les trois sœurs n'ont d'autre possibilité que d'habiter dans la demeure familiale, protégées par le nom du père.

Tetrá de Teffé décrit Heloisa comme une femme apparemment sage et posée, mais profondément inquiète. Elle s'interroge sur sa condition et sur son futur avec une rare capacité introspective. Par moment, la placidité de son quotidien est bouleversée par une anxiété imprévue, par un désir de sortir, de connaître le monde :

> Olha a rua com desejos de fugir, por um momento que seja, da torre de cristal da sua situação social, de onde vê o mundo sem, por assim dizer, tomar contato com ele. Talvez reanimasse seu viver insípido imiscuindo-se na agitação que lhe é estranha. Sorri. Sabe perfeitamente que não o faria. Por que lhe teria ocorrido semelhante tolice?
> "Que eu será este em mim que gostaria de sair, de andar, movimentar-se, sentir-se livre na cidade quase deserta à esta hora? ". (Teffé, 1941 : 42)

Comme elle-même l'affirme, c'est la « tour de cristal » de sa classe qui l'éloigne de la vie pour l'enfermer dans la maison, sous la menace de perdre sa précieuse respectabilité. Alors qu'elle imagine la vie dehors, dans les quartiers de la ville qu'elle ignore, ses pensées vont aussi à celles qui, au contraire, connaissent bien les rues. Elle pense notamment aux filles des rues du Mangue, à l'époque un quartier de la prostitution de Rio de Janeiro, des « desgraçadas que ganham o pão na mais imunda torpeza »

[482] Il s'agit d'un aspect analysé plus longuement au cours du sous-chapitre 8.3.

(Teffé, 1941 : 42). Heloisa affirme comprendre leur désespoir et ressent la violence des contrastes qui séparent les êtres humains. Dans l'échelle des valeurs et des normes sociales de l'époque, Heloisa, la veuve bourgeoise à la vie irréprochable, se trouve à l'opposé des prostituées auxquelles elle se compare. Ces deux catégories si différentes du féminin sont toutes deux limitées dans leur liberté de mouvement, également assignées à un espace précis et réduit : la maison familiale pour Heloisa et la rue pour ces femmes perdues, pour lesquelles le retour à la dimension domestique est impossible, déshéritées par leurs parents et sans espoir de se marier. Dans un cas comme dans l'autre, l'espace de vie sert clairement à définir la condition féminine, selon une géographie rigide dans laquelle Heloisa se sent emprisonnée. Comme les prostituées qui finissent souvent par se tuer[483], pour cette veuve bourgeoise, incapable d'enfreindre les règles sociales, le suicide apparaît comme la seule issue possible.

Dans *Batí à porta da vida*, les interdictions qui limitent la liberté de la protagoniste sont d'ordre social et moral, inhérentes donc à sa condition de femme bourgeoise. Mais, comme Heloisa le pressent en évoquant les femmes les plus pauvres, toutes subissent un même destin.

Entrada de Serviço

La lecture du roman de Lúcia Benedetti révèle en effet que l'aspiration à la liberté, la nécessité d'un espace de vie autonome rapproche l'*empregada* Maria Isabel des autres personnages féminins plus aisés représentés dans les romans du corpus, indépendamment de leur position sociale. En tant que femme de ménage, Maria Isabel occupe une petite chambre à l'arrière de l'appartement moderne de sa patronne. Pour elle, son transfert de la campagne de Minas Gerais où elle travaillait comme cuisinière, à la grande ville Rio de Janeiro, ne signifie rien de plus qu'un simple changement de décor. Rien ne change dans son quotidien de travail intense au service des autres, et la cuisine reste son espace. Dans un premier temps, la métropole rejette Maria Isabel qui craint les voitures, les ascenseurs, la foule dans les rues et préfère ne jamais sortir de la maison. Sa perspective change quand elle connait une autre femme de ménage qui travaille dans le même bâtiment et qui l'invite à sortir pour lui montrer la ville. Lors d'une rare soirée de liberté, les deux femmes rendent visite à une autre *empregada* qui habite seule. La découverte de la chambre de la « baiana » qu'elle décrit minutieusement représente une révélation pour la protagoniste :

> O quarto é amplo e tem uma janela que dá para a rua. Para as pessoas que passam no bonde não enxergarem lá dentro, a baiana pendurou uma cortina de crochê. [...] A cama está num canto, forrada também com uma colcha grande, de crochê. Os móveis brilham. O rosto da baiana brilha também de orgulho, de satisfação. Move-se devagar pelo quarto, puxa uma cadeira com modos de senhora. [...] Maria Isabel não sabe nem se acomodar direito naquela cadeira. [...]
> Estava agora ali olhando com assombro para aquele quarto. Parecia quarto de gente branca e a baiana não era branca. Era uma negra gorda e risonha, que amarrava as tranças no alto da cabeça. (Benedetti, 1942 : 106-107)

Observant la chambre, son décor soigné, Maria Isabel découvre que les femmes de ménage peuvent avoir un espace à elles, un confort qui ressemble à celui de leurs patronnes. Et dans ce lieu, le personnage de la baiana se transforme, elle devient elle-même une dame, comme sa patronne. Ainsi, cet espace matérialise une inversion très significative. Une inversion qui est en même temps de classe – une femme de ménage qui se conduit comme une *senhora* –, de race – une *preta* qui se comporte comme une *branca* –, et de genre – une femme non mariée qui vit seule comme un homme. Finalement consciente des nouvelles possibilités que la chambre lui laisse entrevoir, Maria Isabel commence à connaître la ville

[483] C'est l'écrivaine qui l'affirme dans un passage du roman (Teffé, 1941 : 42).

et à profiter de son temps libre. Malgré les adversités, l'épilogue du roman montre qu'il s'agit d'une prise de conscience qui ne l'abandonnera jamais.

Chercher son espace, chercher sa place

Dans les moments de crise, d'incertitude ou de tristesse, les protagonistes de la fiction féminine décident souvent de partir ou de voyager. Elles se déplacent, à la recherche d'autres perspectives ou simplement d'elles mêmes. Pendant le voyage, elles se retrouvent ou se perdent, mais toutes rentrent à la maison plus conscientes de leur condition. La ville, notamment Rio de Janeiro et São Paulo, représente le lieu rêvé, l'endroit où une réalisation apparaît possible. Et il suffit de feuilleter les ouvrages du corpus pour voir que l'étiquette « roman urbain » que les critiques contemporains attribuent à la fiction féminine souligne bien cet aspect. Des 18 romans étudiés, la majorité décrivent la vie dans une grande ville : 8 se passent dans la capitale, 3 à São Paulo, 1 à Manaus, 2 à Fortaleza –au moins en partie -, et seulement 4 dans des petites villes du *sertão* de l'État du Ceará ou de la région montagneuse de l'État de São Paulo[484].

Les plus chanceuses des figures féminines passent des vacances à la plage ou à la campagne, voyageant seules, comme la protagoniste de *Outros dias virão* ou en compagnie de camarades de collège, comme le personnage de Lisa dans le roman de Emi Bulhões. Le voyage à l'étranger[485], luxe réservé aux plus fortunées, est réalisé en compagnie des parents ou de l'époux, à l'occasion de la lune de miel.

O Romance de Teresa Bernard

Seule la *desquitada* Teresa Bernard, aussi riche que libre, part seule pour l'Europe, où elle séjourne longuement entre Paris, Londres et la Côte d'Azur. Dans la capitale française, elle fait le deuil de la mort de sa fille et peut retrouver ses aspirations, grâce aussi à l'anonymat que la métropole assure : « Gosto de sair só e andar pelas ruas de Paris, sem destino. [...] De vez em quando entro num café [...] e observo as pessoas; como é bom ser ninguém num grande cidade. Ninguém olha para nós, ninguém repara em nós » (Dupré, 1951 : 205). Pour ce personnage qui est tout sauf conventionnel, le voyage représente aussi une solution aux malheurs du quotidien : quand elle quitte son mari, elle part pour Rio de Janeiro, pour expérimenter pour la première fois son indépendance. Teresa explore la ville et ses infinies possibilités en compagnie de ses amies, les seules qui peuvent la comprendre et partager ses goûts artistiques et ses aspirations intellectuelles, en contraste flagrant avec son ancien mari, décrit comme un matérialiste qui ne pense qu'à l'argent, à la nourriture et au jeu. Dans la capitale, Teresa peut commencer à vivre et, avec d'autres femmes jeunes et libres, s'amuser dans les cabarets en buvant du champagne, se promener sur les plages au clair de lune et participer à des soirées mondaines, finalement libre du joug du mariage.

---

[484] Plus précisément, les romans dont la vie des protagonistes se passe principalement à Rio de Janeiro sont : *A sucessora*, *Maria Luíza*, *Em Surdina*, *Amanhecer* (la première partie du roman se passe dans la petite ville de São José), *Entrada de Serviço*, *Mona Lisa*, *40 graus à sombra* et *Batí à porta da Vida*. Quant aux romans de São Paulo, il s'agit de *Outros dias virão*, *O romance de Teresa Bernard*, *Éramos seis*. Em *Floradas da Serra,* Dinah Silveira de Queiroz décrit la vie des malades de la tuberculose dans la petite ville de Campos de Jordão, dans l'État de São Paulo. La plus grande partie de l'action de *A terra vai ficando ao longe* se passe dans la ville de Manaus, exception faite pour les longs excursus qui décrivent la vie dans les exploitations de gomme et la forêt. Rachel de Queiroz place ses personnages à Fortaleza dans *As três Marias* et *Caminho de Pedras*, alors que le protagoniste de *João Miguel* est emprisonné à Baturité et *O Quinze* se passe dans la région de Quixadá, les deux dans l'État du Ceará, comme le São Gonçalo décrit par Ignez Mariz em *A Barragem*.

[485] La destination privilégiée est Paris et l'Europe en général, mais aussi les autres pays de l'Amérique Latine, à commencer par l'Argentine. Dans *Batí à porta da vida*, Heloísa se souvient brièvement des atmosphères exotiques du Caire, visité avec son mari pendant la lune de miel.

Quand voyager et partir se révèlent impossibles, c'est dans les livres et l'imaginaire que les protagonistes des romans analysés cherchent à construire leur espace, à trouver leur place dans le monde. A l'exception des personnages à la condition sociale plus modeste qui travaillent et n'ont donc certainement pas le temps de lire, ou ne savent pas lire, pratiquement toutes les autres figures féminines imaginées par les écrivaines des années trente et quarante sont des lectrices passionnées. Elles aiment la littérature, les essais, les poèmes et sont très souvent représentées en train de lire. Bien plus que la radio, le piano ou encore le cinéma, la lecture est un passe-temps, mais aussi une façon de connaître le monde, d'autres mondes dont l'expérience directe leur est refusée.

La lecture participe ainsi significativement à la définition de l'identité de genre des personnages : la lecture, notamment la lecture d'ouvrages littéraires, est une activité féminine, une passion que les hommes ne partagent généralement pas. Un élément qui est utilisé pour exprimer l'incompréhension qui sépare les deux sexes, une distance souvent perçue comme infranchissable et définitive.

Quand Teresa Bernard essaie d'expliquer à sa tante et à sa grand-mère qui l'ont élevée, le malheur de son mariage et sa volonté de divorcer, elle évoque tout d'abord le manque de curiosité intellectuelle et le matérialisme du mari : « […] lembro de uma vez que fiquei horrorizada ao perguntar-lhe quais os livros que ele mais gostava de ler. Ele riu-se e respondeu que não lia livros, pois já tinha bastante trabalho em ler os livros das fábricas e os livros sobre finanças. Que só os vadios gostam de ler » (Dupré, 1951 : 138). C'est la première raison de son désamour, et c'est seulement plus tard que Teresa considère le fait que le mari préfère sortir seul le soir et est obsédé par les jeux de hasard. Elle ne peut pas aimer un homme qui ne partage pas son amour pour la littérature, comme la protagoniste de *O Quinze*. Le cousin Vicente est beau et fort, en un mot il représente le fiancée idéal, mais Conceição n'arrive pas à imaginer un futur avec lui qui « […] sempre dizia que, de livros, só o da nota do gado » (Queiroz, 2007 : 84)[486].

Comme le font Rachel de Queiroz et Maria José Dupré, les écrivaines du corpus décrivent aussi dans le détail les goûts littéraires de leurs personnages. Maria José Dupré explique les changements du personnage de Teresa au travers de l'évolution de ses lectures. Pendant l'adolescence, elle lit en cachette *O Guarany* de Alencar, Anna Karenina, les romans de Jules Verne et de Walter Scott ; adulte, elle préfère Somerset Maugham, Pirandello, Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevski, Maupassant et Balzac. Le cousin qui rentre des États-Unis lui fait connaître des auteurs comme Sinclair Lewis, Huxley, Keats ou encore Browning. Teresa emprunte aussi des livres à ses tantes qui ont l'habitude de faire venir les nouveautés littéraires directement de France, les ouvrages de Gorki, Mauclair, Hansum. Pour elle, la lecture est une vraie passion, comme pour la protagoniste de *Mona Lisa* qui se réfugie pendant les vacances du collège dans la solitude de la maison maternelle (Fonseca, 1946 : 41).

Caminho de Pedras

Les livres servent non seulement à se cultiver, à s'occuper et à rêver, mais ils suggèrent surtout d'autres possibilités par rapport à celles expérimentées dans le quotidien. Dans *Caminho de Pedras*, ce n'est pas la lecture d'un roman, mais la politique et l'engagement qui restituent à la protagoniste les rêves de sa jeunesse, l'espérance d'un changement. Lorsqu'elle rentre chez elle après avoir participé à un « curso político » du mouvement communiste, Noemi arrive à imaginer une vie différente. Les femmes libres dont elle a écouté l'histoire lui apparaissent comme des héroïnes de roman :

[486] Pour la citation complète et un approfondissement de la centralité de cette scène de *O Quinze* , voir le sous-chapitre 7. 2, dans le paragraphe intitulé *Quand le mariage ne vaut pas la peine*.

> Sentia-se a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heróicas, livres e valentes. Esquecida, naquele momento, das contingências da sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém.
> Era apenas uma alma livre, ouvindo a história de outras almas livres. Fugira do seu centro habitual de gravidade, perdera a noção do pão nosso de cada dia. Naquele momento, nada era moral nem imoral, nada proibido nem permitido; não havia hora, não havia espaço: só a embriaguez do momento de revelação, das possibilidades de libertação.
> Sentia que confusamente vinham à tona, naquele instante, todos os seus sentimentos e desejos sufocados desde pequenina, que se tinham enquistado lá dentro, bem fundo – porque se envergonhava deles, porque lhe diziam que era pecado, mas agora se mostravam estranhamente nítidos e atuais, atropelando-se uns aos outros, desiguais, reabilitados, novíssimos. (Queiroz, 1989 : 35)

Noemi pense à son enfance, au sentiment de révolte envers les injustices de la société et la violence des hommes. Mais aussi à son envie toujours réprimée de voyager, de connaître des villes et des pays lointains. Elle sent renaître les désirs confus de l'adolescente que le mariage et les difficultés quotidiennes avaient brutalement étouffés. Les souvenirs du passé se confondent avec une nouvelle vision du monde qui ouvre à la jeune femme une perspective de liberté : « Tudo isso e muito mais, sobrenadava naquele instante. Sentimentos e impressões sufocados, caluniados, envergonhados, surgiam agora à luz do dia, vitoriosos, justificados, triunfantes. Podia pensar tudo, desejar tudo. Nada era proibido, nada era pecado. Sentia-se livre » (Queiroz, 1989 : 36). Mais les aspirations de Noemi se heurtent encore à la réalité, à un mari qui veut l'empêcher de participer aux réunions bien qu'il ait été lui-même un militant. L'homme lui rappelle que sa place est à la maison où il y a un enfant qui a besoin d'elle. Ainsi, après avoir entrevu la possibilité d'une libération et d'une vie différente, la jeune femme se voit à nouveau confinée dans son rôle de mère et d'épouse (Queiroz, 1989 : 37).

40 graus à sombra

Si la lecture et les livres fonctionnent généralement comme moteur du changement pour les figures de femmes imaginées par les auteures du corpus, il existe un personnage qui déroge à cette règle. Dans *40 graus à sombra*, Jenny Pimentel de Borba décrit la protagoniste Regina Cœli comme une ignorante, à l'esprit obtus. Ses lectures, - « bons e maus livros, novelas terroristas, contos macabros e assuntos bem ao gosto dos jornais da época, nas suas seções sensacionalistas copiadas dos newspapers norte-americanos » (Borba, 1940 : 32) - ne suffisent pas à la cultiver et à ouvrir son esprit. La jeune femme est sans instruction et elle lit *Germinal* et *Madame Bovary* sans vraiment les comprendre : les mineurs de Zola lui semblent des créatures factices comme les cow-boys qu'elle voit dans les films américains, et l'empoisonnement d'Emma ne la touche pas particulièrement, « pois a leitura diária das folhas cariocas a habituara, bem nova, a esses fins de tragédia » (Borba, 1940 : 32). Le rêve de Regina Cœli qui veut devenir une aviatrice comme ses héroïnes Amelia Earhart, Maryse Bastié ou encore Anne Lindbergh, n'est autre que l'illusion d'une jeune femme ingénue et superficielle qui cherche à se démarquer des autres.

Outros dias virão

De tous les personnages représentés par la fiction féminine des années trente et quarante, une figure résume parfaitement par son parcours, cette nécessité d'une chambre et d'un espace à soi décrite tout au long de ce chapitre. La protagoniste de *Outros dias virão* vit seule, est consciente des possibilités que seule une métropole peut lui offrir et elle voyage. Quand la réalité lui barre la route, c'est grâce aux livres qu'elle parvient à construire son espace, la place qui lui est propre.

Dès l'enfance, Maria Benta aime la lecture plus que toute autre chose. Elle veut étudier et lutte pour pouvoir le faire, bien que les modestes conditions économiques de la famille représentent un obstacle à ses aspirations. Pendant l'adolescence, c'est dans les livres que la protagoniste cherche un refuge au sentiment de diversité et d'isolement qu'elle ressent constamment. Quand elle visite la fastueuse maison d'une camarade du collège, la riche Semiramis, elle admire et envie par-dessus tout l'immense bibliothèque et la quantité de volumes, se désintéressant complètement de la riche décoration de la demeure : « nunca vira tão grande acúmulo de livros. Forradas de estantes altas, as paredes exibiam uma variedade estonteante de volumes [...]. Que mistérios desvendaria aquela imensidade de letras impressas? » (Ferreira, 1943 : 22).

Les livres que Maria Benta désire, mais qu'elle ne peut pas avoir, matérialisent sa condition et lui font désirer d'étudier et de travailler pour gagner de l'argent, « dinheiro para comprar mobílias, quadros e muitos livros » (Ferreira, 1943 : 37). Quand elle commence finalement à travailler, à la sortie du bureau, elle s'arrête tous les jours pour admirer les vitrines des libraires, bien moins scintillantes que celles des boutiques et des bijouteries du centre de São Paulo devant lesquelles les autres femmes se pressent. La petite somme que la jeune femme arrive à épargner chaque mois est destinée à l'achat des volumes qu'elle choisit avec soin. Oubliés les romans de jeunesse, elle s'intéresse à des lectures bien plus sérieuses, à commencer par la philosophie et la science : « educava o gosto, lenta mas seguramente. […] Pretendia formar uma cultura sólida, com sentido prático, que a habilitasse melhor para a luta pela vida » (Ferreira, 1943 : 49).

Maria Benta est un personnage complexe qui, après avoir été abandonnée par son amour - platonique - de jeunesse, n'aspire qu'à l'indépendance et à la liberté que ses lectures lui suggèrent. Elle travaille, gagne un salaire raisonnable, mais « o desejo de liberdade mais ampla gritava mais alto do que tudo » (Ferreira, 1943 : 101). Ce qu'elle désire, c'est vivre seule, avoir un espace à elle seule. Quand le père est obligé de quitter São Paulo à cause de son travail, le déménagement de la famille devient l'occasion parfaite pour faire accepter à ses parents la possibilité de vivre seule. Le problème principal de Maria Benta est alors de trouver un endroit convenable pour une jeune femme honnête et célibataire. La mère lui propose d'abord d'aller habiter chez les voisins qui ont une fille de son âge, mais la jeune femme refuse. La seule solution possible est alors une pension située dans le centre ville : « a perspectiva de viver quase anônima, sem dar a ninguém satisfação de seus atos, excitava-a antecipadamente » (Ferreira, 1943 : 101).

La vie dans le petit monde de la pension est cependant bien moins libre que Maria Benta l'avait imaginé, tous les pensionnaires se connaissent et les médisances sont monnaie courante. Les femmes les plus âgées qui passent la journée dans le hall à bavarder se considèrent les gardiennes de la morale des plus jeunes et contrôlent Maria Benta dont le comportement est toujours irréprochable, bien plus que le faisaient ses parents. Elle recherche finalement un « cantinho seu, todo seu » malgré les sacrifices économiques considérables que cette autonomie requiert (Ferreira, 1943 : 115). Dans une scène centrale pour la définition du personnage, Ondina Ferreira décrit le moment où elle rentre à la maison, le soir après le travail. Le confort de l'appartement, le décor moderne et sobre qu'elle a choisi, la joie d'être seule dans un espace qui lui ressemble, incarnent la réalisation de la jeune femme : « Maria Benta tirou a chave da bolsa para abrir a porta do apartamento. Aquele gesto, repetido inúmeras vezes, dava-lhe, ainda, sensações inéditas. Representava a compensação requerida pelo dia de trabalho ». Dans son petit coin, comme elle l'appelle, petit coin qui n'est qu'à elle, Maria Benta se retrouve chaque soir, pense à sa journée, écoute de la musique. Et, surtout, elle lit : de Freud aux romans de Matilde Serao ou à Bergson, qu'elle définit comme le « filósofo das hora difíceis » (Ferreira, 1943 : 200), dont la pensée a pris la place, dans ses préférences, d'auteurs comme Marx, Lénine ou Bukharin. Il s'agit d'une vie simple et

austère, faite de sacrifices. Mais une vie qu'elle a choisie et voulue : « fora ela que a escolhera, de livre e espontânea vontade. Bastava-se a si mesma ».

L'amitié avec les deux sœurs qui habitent dans l'appartement voisin et qui, comme elle, sont indépendantes et célibataires, vient compléter l'existence de Maria Benta. Ensemble, elles assistent à des concerts, à des pièces et à des conférences, et commencent aussi à fréquenter la maison d'une riche femme *desquitada* qui se dit définitivement dégoutée du sexe masculin après une expérience matrimoniale. Elle rêve de créer un club exclusivement féminin, interdit aux hommes, et anime des réunions « […]onde se discutia arte e se ventilavam assuntos feministas » (Ferreira, 1943 : 148). Dans la vie de Maria Benta, les hommes n'ont que très peu de place, et seulement en qualité d'amis quand ils se montrent capables d'entretenir une relation amicale sincère avec une femme jeune et belle.

Le quotidien du personnage de Ondina Ferreira est surtout fait du travail et des études qu'elle décide de poursuivre pour assouvir sa passion pour le livre et la lecture : « todos seus minutos eram tomados pelo trabalho e pelo estudo. Estudava, agora, furiosamente, apaixonadamente. Decidira-se a seguir o curso de biblioteconomia, inaugurado, havia pouco, em São Paulo. [...] Todas as cadeiras do curso agradavam-lhe; pendia, porém, com indisfarçado entusiasmo para a que versava sobre a arte e a indústria do livro ». Elle étudie aussi l'allemand, et passe ses soirées à la bibliothèque municipale, transformée « em máquina de adquirir e reter conhecimentos » (Ferreira, 1943 : 188). Fidèle à son amour pour la lecture, Maria Benta tente de s'instruire et de trouver un emploi meilleur en suivant toujours ses inclinations et au prix de nombreux sacrifices – le temps libre, les sorties avec les amies, l'amour -, mais toujours passionnée et fière de construire son chemin de façon indépendante. Maria Benta qui poursuit ses objectifs avec ténacité représente remarquablement cette conquête de nouveaux espaces qu'expriment les personnages de la fiction féminine contemporaine. Elle profite des possibilités que lui offre São Paulo qu'elle déclare aimer : l'animation du centre ville, les théâtres, les bibliothèque, les salles de concert, mais aussi les cinémas, les bars, les salles et les rues où se fête le carnaval. Des espaces qui sont à l'opposé de la « penumbra do lar » (Ferreira, 1942 : 167) dans laquelle la voit idéalement confinée l'homme que Maria Benta finit par épouser[487].

Cette jeune femme non seulement circule librement dans la ville et vit seule, mais elle travaille, autre élément central de la redéfinition de l'identité féminine qui sera observé dans le prochain sous-chapitre.

Ces figures de femme qui contredisent par leur existence la rigide géographie du féminin et luttent pour la conquête de nouveaux espaces incarnent, dans une perspective introspective et individuelle, les revendications égalitaires des mouvements féminins et féministes contemporains.

[487] L'épilogue de *Outros dias virão* est analysé dans le sous-chapitre 8.3.

8.2 L'indépendance par le travail

« A todas as mulheres que trabalham ». Avec ces mots, Maria José Dupré dédie son deuxième roman à toutes les femmes qui travaillent[488]. Ces mots peuvent être considérés comme un symbole de l'importance de la question du travail féminin dans les ouvrages des romancières de l'époque. La question n'est pas discutée que par les femmes, dans les pages de leurs revues ou dans les réunions politiques, mais de façon bien plus large. En effet, pour avoir une idée plus précise du phénomène, pendant les deux premières décennies du XXe siècle, les femmes sont entrées dans le monde du travail en plus grand nombre qu'à toute autre époque (Hudock, 2005 : 235)[489].

Au Brésil, l'*Estado Novo* promulgue une série de mesures qui réglementent le travail et assurent la protection des catégories les plus faibles, y compris les femmes. A cet élan réformateur institutionnel qui, du moins formellement, instaure le principe de la parité salariale entre hommes et femmes, correspond cependant un discours qui stigmatise fortement la travailleuse. Les stéréotypes négatifs qui pèsent sur celles qui travaillent en dehors de la maison sont très présents dans le débat politique et social[490]. Les institutions, l'Église, les médias et les médecins mettent en garde contre les risques du travail et créent une image de la travailleuse qui est antithétique à celle d'épouse et de mère idéale. Abandonnant tous les jours son foyer, elle est représentée comme un danger pour la croissance démographique de la nation. De plus, les travailleuses bouleversent l'ordre social et familial en négligeant leurs devoirs conjugaux et en livrant à eux-mêmes les enfants de tout âge. Par ailleurs, elles volent les emplois des hommes. Elles dérogent aussi aux règles morales, en circulant dans l'espace public et en côtoyant les hommes dans des situations de promiscuité. En un mot, le travail féminin est considéré comme une source de chaos et de décadence, tout comme le divorce.

La lecture des romans féminins montre que les écrivaines choisissent, elles aussi, de parler des travailleuses et de raconter le travail selon leurs perspectives[491]. Leur donnant corps et voix dans la dimension fictionnelle, les romancières contredisent souvent les discours officiels et représentent la question sous un autre angle, plus introspectif et complexe. Dans le processus de déconstruction de l'identité féminine traditionnelle et d'élaboration de nouvelles figurations, le travail revêt des significations très différentes. Pour les personnages analysés, travailler a la valeur d'une déclaration d'indépendance qui est symbolique avant-même qu'économique, mais qui représente aussi un moyen d'obtenir cette chambre à soi dont on a rêvé, une façon d'occuper les longues journées de la célibataire ou, encore, la conquête de sa dignité personnelle.

Métiers de femme

---

[488] La dédicace figure dans la deuxième édition du roman, tout de suite après la célèbre préface de Monteiro Lobato. Dans les éditions plus récentes, la dédicace ne figure pas toujours, comme dans le cas du volume de Editora Ática cité en bibliographie. Il paraît intéressant de souligner que la protagoniste du roman, Dona Lola, est une veuve qui n'a jamais travaillé, comme la figure féminine de *O Romance de Teresa Bernard*, premier ouvrage de fiction. Ainsi, même si l'écrivaine ne représente pas de travailleuses, elle choisit cependant d'introduire la question du travail féminin par la dédicace.

[489] Nous proposons une traduction libre de la citation originale anglaise : « more women entered the professional workforce during the first two decades of the century (XXe) than at any other time in history ».

[490] Cf. notamment le sous-chapitre 3.2.

[491] Au cours de ce sous-chapitre, lorsque nous nous référons aux travailleuses et au travail des femmes, nous considérons exclusivement le travail rémunéré et en dehors de la maison. Ainsi, quand nous affirmons que tel personnage ne travaille pas, cela signifie qu'il n'a pas d'emploi. L'organisation de la maison, la cuisine et les taches ménagères, parfois très lourdes et pénibles, sont une constante implicite de la vie féminine telle que la fiction du corpus la représente. Mais, en raison de la dimension domestique de ces tâches, elles ne rentrent pas, sur le plan symbolique, dans la catégorie « travail » et ne sont donc pas considérées dans ces pages.

Dans le Brésil des années trente, les professions ouvertes aux femmes qui n'enfreignent pas les normes de conduite imposées par la morale ne sont pas très nombreuses. Ainsi, celles qui veulent travailler se heurtent au veto du mari, sans l'accord duquel une femme mariée ne peut pas travailler[492], ou à celui des parents. Et quand elles accèdent finalement au marché du travail, les femmes sont souvent cantonnées dans des emplois hautement féminisés et aux salaires dérisoires. Dans la définition des métiers de femme, le genre n'est évidemment pas la seule variable à considérer, mais les catégories de classe et de race s'y enchevêtrent, restreignant la gamme des possibilités.

En 1922, alors qu'il trace son *Perfil da mulher brasileira*, Austregésilo mentionne des exemples de femmes qui excellent dans le domaine professionnel. Et si les avocates, les femmes médecins ou scientifiques ne sont que très rares dans le pays, au point que l'auteur peut les énumérer, celles qui se consacrent à l'enseignement et à la pédagogie sont bien plus nombreuses :

> [...] capacidade especial possuem as Brasileiras para a educação, como em toda parte do mundo civilizado.
> O magistério primário e secundário público e privado é um enxame de senhoras eruditas, operosas e dedicadas à causa que abraçaram. Quantas, porém, guardam no recesso do lar os primores dos seus talentos! (Austregésilo, 1938 : 52)

Dès la fin du XIXe siècle, enseigner à l'école primaire et secondaire, c'est en effet la profession par excellence des jeunes femmes des classes moyennes. Ainsi, il n'est pas étonnant que le personnage de la professeure soit l'une des premières figures de travailleuse que la fiction nationale représente. La *normalista*[493], élève ou professeure de l'*École Normale*, est une figure très présente dans la littérature brésilienne. Les écrivains qui lui consacrent des pages sont nombreux, mais sa représentation la plus célèbre est probablement celle du roman homonyme d'Adolfo Caminha, publié en 1891.

O Quinze et *As Três Marias*

La protagoniste de *O Quinze* est elle aussi une diplômée de l'École Normale. Même si Rachel de Queiroz ne rend jamais explicite le parallèle avec le personnage de Maria do Carmo créé quarante ans auparavant par Adolfo Caminha, cette jeune femme, dont la beauté physique est inversement proportionnelle à la force de caractère, semble représenter un anti-modèle pour la construction de la protagoniste Conceição. Au-delà des références littéraires possibles et des différences profondes entre les deux personnages, il convient de souligner que, pendant la décennie 1930, les *normalistas* occupent encore un espace important dans l'imaginaire littéraire brésilien. Et ce n'est pas par hasard car, à la campagne, le collège représente le seul lieu de socialisation possible pour les jeunes filles de « bonne famille » et le professorat demeure la seule occupation considérée respectable pour une jeune femme. Dans *O Quinze*, Rachel de Queiroz, elle-même élève et ensuite enseignante pendant quelque temps dans une École Normale, n'évoque pas la vie professionnelle de Conceição. Mais le collège, avec sa vie toute féminine, représente un lieu central de *As Três Marias*, dont l'un des personnages principaux devient enseignante par la suite.

Parque Industrial de Patricia Galvão – Pagu – est une autre référence littéraire utile pour comprendre ce que l'École Normale représente pour les femmes de cette génération. L'ouvrage ne figure pas dans le corpus du travail, mais nous le mentionnons ici, car le roman décrit bien la fonction

[492] On rappelle que, à l'époque, le droit au travail d'une femme mariée est encore subordonné à l'accord de l'époux. Voir le sous-chapitre 3.2, notamment le paragraphe *Le travail possible*.
[493] Voir le sous-chapitre 3.2 pour l'analyse de l'impact de la diffusion de l'École Normale dans le processus d'émancipation des femmes au Brésil.

que l'École Normale garde encore à l'époque dans un contexte urbain. Malgré l'ouverture progressive du marché du travail, dans le São Paulo en rapide croissance du début des années 30, les jeunes femmes continuent à devenir *normalistas* : « Escola Normal do Brás. Reduto pedagógico da pequena burguesia. O estudo não é muito caro. Os pais querem que as filhas sejam professoras, mesmo que isso custe comer feijão, banana e broa todo dia » (Galvão, 2006 : 35). Critique attentive des coutumes sociales de son époque, Pagu dénonce le caractère réactionnaire et l'hypocrisie de la morale bourgeoise qui, malgré les changements en cours dans la société, continue à limiter à l'enseignement le parcours professionnel de ses filles.

Les romans féminins publiés pendant les décennies 1930 et 1940 continuent à témoigner du potentiel littéraire de la figure de la *normalista*, mais l'actualisent par un plus ample questionnement du rôle de la femme dans la famille et la société. Dans l'imaginaire traditionnel, celle qui fréquente l'École Normale et, éventuellement, y enseigne après le diplôme, le fait dans l'attente du mariage. Il s'agit donc d'une occupation temporaire que les jeunes femmes abandonnent dans la plupart des cas quand elles se marient, étant donné l'incompatibilité de la condition d'épouse avec celle de travailleuse. Ainsi, suivant cette équation, ne continuent à enseigner que celles qui ne se marient pas : être professeure devient donc un synonyme de *solteirona*. Comme l'explique Louro, cette représentation de la professeure idéale, « a grande mestra » qui, pour se dévouer entièrement aux élèves, renonce aux relations affectives, devenant une sorte de sœur laïque, a des conséquences tant sur le plan symbolique que matériel :

> Essa representação de professora solteirona é, então, muito adequada para fabricar e justificar a completa entrega das mulheres à atividade docente, serve para reforçar o caráter de doação e para desprofissionalizar a atividade. A boa professora estaria muito pouco preocupada com seu salário, já que toda a sua energia seria colocada na formação de seus alunos e alunas (Louro, 2000 : 454)

Dans *Anarquistas graças a Deus*, alors qu'elle évoque le temps de l'école, Zélia Gattai donne une description exemplaire de la professeure : « devia beirar os trinta anos, era considerada já por todos uma solteirona, sem perspectiva de amor ou casamento » (Gattai, 2002 : 305). Les deux personnages des romans du corpus qui travaillent comme enseignantes ne dérogent pas, du moins en apparence, à cette règle. Conceição et Maria José, imaginées par Rachel de Queiroz, sont toutes les deux *solteironas*.

Des trois personnages féminins de *As três marias*, Maria José est décrite comme la plus croyante et chaste des trois. Sa vie se partage entre le travail, la messe et la prière, comme sa chambre le laisse deviner : « Junto à sua cama, Maria José tinha um genuflexório e no alto de uma cantoneira, um Cristo e uma Nossa Senhora de gesso; a um lado, a mesinha cheia de livros da escola e de cadernos por corrigir, o véu, o manual grosso de ir à missa » (Queiroz, 1970 : 62). Comme Conceição, elle ne rêve pas du fiancé idéal. De même, pour Maria José, la condition de travailleuse n'est pas transitoire ni simple moyen d'occuper le temps en attendant mieux. Bien que pour des raisons différentes, ces deux figures féminines ne vivent pas le travail comme une solution de rechange à un mariage qui ne se concrétise pas. Toutes les deux travaillent pour vivre, pour être libres de se consacrer à ce qu'elles aiment : Conceição, l'indépendance et la lecture et Maria José, la spiritualité.

Le travail comme libération

« Comecei a trabalhar. E parecia-me que a felicidade começava. Viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre! » (Queiroz, 1970 : 60). C'est en

ces termes que Guta, protagoniste de *As três Marias,* décrit ce que signifie pour elle le travail. Si Maria José trouve sa dimension de vie dans la foi, l'inquiète Guta aspire à l'indépendance et vit le travail comme une libération. Pour elle, comme pour tant d'autres figures féminines de la fiction du corpus, entreprendre une carrière signifie sortir de la maison, se libérer de la tutelle économique et du contrôle des parents, rompre la monotonie du quotidien.

Em Surdina et *Amanhecer*

La protagoniste du roman voit la possibilité de travailler comme une révélation, une solution à une inquiétude qu'elle ne parvient pas à expliquer. Elle ressent le besoin de réaliser quelque chose, « não poderia continuar a arrastar essa vida insípida, entre costuras e visitas » (Pereira, 1979 : 39). Cette envie de réalisation se concrétise quand Cecília rencontre une amie, employée comme dactylographe, qui lui raconte que, grâce à son occupation, elle se sent utile et surtout indépendante, gagnant de l'argent et dépensant sans la permission de personne : « Isso foi um raio de luz para Cecília. Era do que precisava : trabalhar. […] Dias a fio, alimentou esse sonho, sem ousar falar com ninguém » (Pereira, 1979 : 52). Cecília imagine sa vie de travailleuse, se voit sortir tôt tous les jours, habillée simplement, prendre un thé dans le centre ville après le travail et être finalement regardée avec considération par son entourage. Pour cette jeune bourgeoise, le travail n'est pas une nécessité économique, mais représente un intérêt, une manière d'occuper ses journées et une source - plus symbolique que matérielle - d'indépendance.

Forte de ses compétences - le français et l'anglais qu'elle parle couramment et la dactylographie – Cecília croit pouvoir trouver rapidement un emploi convenable, grâce aux nombreuses relations de son père. Si en Europe et en Amérique, les femmes ont l'habitude de travailler, pourquoi ne pourrait-elle pas en faire autant ? Mais les rêves de Cecília se heurtent au refus catégorique du père qui commence par lui proposer de lui donner plus d'argent pour ses dépenses. Quand le père comprend que ce n'est pas la nécessité économique qui pousse sa fille à vouloir travailler, mais plutôt la recherche d'une occupation pour remplir ses journées, il répond sèchement que « trabalho de moça é em casa » et qu'elle n'est qu'une « bobinha » à vouloir travailler, comme si elle n'avait pas un père pour subvenir à ses besoins (Pereira, 1979 : 53). Si Cecília a besoin de s'occuper, continue-t-il, elle peut très bien veiller à l'organisation de la maison et ranger sa bibliothèque. Il termine en rejetant la responsabilité des idées bizarres de sa fille sur les temps modernes et la guerre[494]. Les jeunes Brésiliennes veulent en effet imiter les Européennes qui ont dû travailler alors que les hommes étaient dans les tranchées. Mais si cela se passe tragiquement en Europe, dit le Dr. Vieira, ce n'est pas le cas au Brésil où, « graças à Deus », la famille existe encore.

Par cette description minutieuse des réflexions de la fille et du père, Lucia Miguel Pereira montre que l'incompréhension entre eux est complète. L'homme, optimiste, croit pouvoir faire passer ces « caprichos de mulher » - qui s'en vont comme ils arrivent, changeants comme un coup de vent -, en donnant à Cecília un peu plus d'argent, en attendant qu'elle trouve finalement un bon mari. Face aux certitudes du père, Cecília s'indigne, comprend qu'il pense seulement à sa réputation, à ce que les gens pourront dire. La jeune fille insiste, essaie de lui expliquer ses raisons, parvient à lui avouer qu'elle est malheureuse, qu'elle a besoin de travailler pour remplir le vide de son existence. Face à la réponse négative du père, « a eterna vaidade dos homens, o egoísmo monstruoso dos pais », elle sent grandir son envie de liberté (Pereira, 1979 : 53). Malgré tout, Cecília finit par renoncer, étouffant ses aspirations et ses désirs. Un sentiment de révolte muette grandit alors dans son esprit, magistralement décrit par Lucia Miguel Pereira :

[494] Il s'agit de la Première Guerre mondiale, le roman se situe au moment de la fin du conflit

> A medida que refletia, ia crescendo a mágoa. Uma cólera fria, raciocinada, saía de dentro de si, das regiões onde moram, nas melhores criaturas, a vaidade e o egoísmo. Do eu, do eu absorvente, que se queria afirmar e expandir. Do eu que vê um inimigo em cada obstáculo e em cada concorrente.
> Não contou a ninguém a sua decepção, como a ninguém falara dos seus projetos. Ruminou-a sozinha, amargamente.
> […] A sua vontade de trabalhar cresceu, tornou-se necessidade imperiosa; era o único meio de criar sua personalidade, independente do núcleo familiar; tinha a impressão de que começaria afinal a viver, no dia em que começasse a dedilhar na máquina ofícios ou cartas comerciais (Pereira, 1979 : 54-56)

Cette scène marque un tournant dans la construction du personnage. La Cecília sereine et placide, toujours souriante et attentive aux besoins de sa famille, toujours prête à se sacrifier pour les autres, cette Cecília disparaît, faisant place à une femme morose et silencieuse. Malgré tout, les aspirations et les désirs de la protagoniste ne sont pas compris et la famille demeurant convaincue qu'elle a seulement besoin d'un mari cherche à la caser avec un bon parti.

Face à l'interdiction paternelle et à l'incompréhension de ses proches, consciente de l'impossibilité de réaliser son envie d'indépendance par le travail, Cecília la cultive alors en son for intérieur. Pour protéger son autonomie, elle renonce au mariage, devenant une *solteirona*.

Si, pour Cecília, le travail est une nécessité d'ordre existentiel, une façon de se construire, pour les jeunes filles des classes plus modestes, il s'agit aussi d'une manière de gagner de l'argent et d'un moyen plus que d'une fin. C'est le cas de Maria Aparecida, la protagoniste de *Amanhecer*, roman avec lequel Lucia Miguel Pereira propose une autre représentation du travail au féminin.

Fille unique, elle habite avec ses parents dans la petite ville de São José. Après le collège, sa tante professeure, lui conseille de devenir à son tour enseignante dans l'une des écoles de la région. Mais la jeune fille a d'autres projets et rêve de s'employer dans une société de Rio de Janeiro comme secrétaire et dactylographe. Comme il faut s'y attendre,, les parents « horrorizados » par les idées de leur fille s'y opposent fortement. Les réticences de la mère sont d'ordre moral : pour elle, femme au foyer qui a toujours vécu au village, un emploi dans une grande ville mène littéralement à la perdition. Le père - comme le bourgeois Dr Vieira de *Em Surdina* -, semble au contraire surtout préoccupé par sa propre réputation. Dans la mentalité de l'époque, une fille ne travaille en dehors de la maison que si son père ne suffit pas à subvenir à ses besoins. Pourquoi Maria Aparecida voudrait lui infliger une telle humiliation ? La seule alternative qui se présente à la jeune femme est de rester au village en attendant un homme qui puisse la sauver de sa vie triste et monotone (Pereira, 2006 : 277). Mais quand l'homme tant attendu survient, il ne va cependant pas changer l'existence de Maria Aparecida en faisant d'elle son épouse. Antonio, un étudiant qui milite pour la cause communiste, lui montre au contraire que la vie lui réserve d'autres possibilités. Il essaie de la convaincre de ne pas considérer le mariage comme son seul avenir : « Só o trabalho enobrece a criatura humana ; as mulheres são inferiores aos homens porque até aqui procuraram burlar essa lei. Acabam trabalhando do mesmo jeito, em casa, mas como escravas dos homens. E o trabalho do escravo é o único que degrada » (Pereira, 2006 : 308). Dans l'impossibilité de contourner le refus paternel, ce n'est qu'après la mort du père que Maria Aparecida peut enfin réaliser son ancien projet de partir à Rio de Janeiro pour y travailler.

40 Graus à sombra

Le roman représente aussi un conflit entre père et fille autour de la question du travail. La protagoniste Regina Cœli, indécise sur son futur, veut travailler pour sortir de la maison tous les jours,

plus que pour satisfaire une véritable envie d'indépendance. Dans ce cas aussi, le refus paternel est net. L'homme déclare avec véhémence : « Filha minha não deve trabalhar fora. Quer ajudar, ajude: trabalhe, porém o serviço seja feito em casa. Cosa, borde, economize, faça marmelada, mas não saia de casa. O que não hão de dizer os meus colegas do banco, o pessoal que *sabem* [*sic*, italique dans le texte] as minhas idéias a esse respeito? » (Borba, 1940 : 16)[495].

La jeune femme, habituée à transgresser les interdictions des parents, ne semble prêter aucune attention à ces mots. Perdue dans ses pensées, elle a des inquiétudes bien plus concrètes : sans spécialisation ni expérience, comment trouver un travail honnête, un patron qui puisse lui offrir un poste sans attendre rien d'indécent en échange ? La recherche se révèle difficile et fastidieuse, mais Regina Cœli arrive finalement à se faire embaucher comme vendeuse. Sans instruction et sans capacité particulière, elle ne peut qu'aspirer à un travail humble, pour un salaire misérable. Les longues heures dans la boutique, le salaire dérisoire et le contact avec le public deviennent rapidement une source de frustration pour la jeune femme. L'écrivaine donne ainsi une représentation bien moins idéalisée de la travailleuse qui, au lieu de se réjouir de son autonomie, se plaint plutôt de sa condition. Insatisfaite, Regina Cœli finit par travailler à la radio : en plus d'animer une émission pour le public féminin, elle est chargée de vendre des espaces publicitaires pour l'antenne[496]. Face aux réticences maternelles sur sa nouvelle profession, la jeune fille réagit mal, car sa mère, en tant que femme, devrait se montrer plus compréhensive et solidaire. Il y a bien assez des hommes pour critiquer et juger férocement les travailleuses, à commencer par son père : « o esforço feminino e o trabalho da mulher deve ser encarado com mais complacencia, pois para atacá-lo […] chegam os homens » (Borba, 1940 : 87).

La lecture du roman montre un autre aspect implicite de la représentation de la femme qui travaille. Dans le compte-rendu de *40 graus à sombra*, Austregésilo présente les trois personnages féminins comme « […] três virgens loucas que cedem à força da liberação e da sexualidade ». Et il poursuit : « O assunto é comum, trivial. Nada de novo. Isso acontece em todas as grandes cidades do mundo onde a mulher consegue trabalho e emancipação » (Austregésilo, 1941). Malgré ce thème controversé, la critique de Austregésilo est positive, car il reconnaît que l'écrivaine a la capacité de créer des personnages féminins réels et vivants, avec une psychologie complexe. La lecture du critique entraîne des considérations sur la question du danger moral du travail féminin. Les trois protagonistes de *40 graus à sombra* sont célibataires, ont un emploi et vivent leur première relation sexuelle avec un homme connu au travail ou présenté par un collègue. Mais le fait de travailler en dehors de la maison mène les trois femmes à faire des choix moralement douteux. Un comportement jugé inappropriée par l'écrivaine qui condamne les amies de la protagoniste à une fin tragique : l'une se suicide et l'autre devient une « mulher perdida » sans possibilité de rédemption. Le sort de Regina Cœli est plus vague. À la dernière page du roman, Jenny Pimentel la dépeint comme « obcecada pela paixão » (Borba, 1940 : 360) dépourvue de dignité et de contrôle de soi. La vision que la jeune femme a d'elle-même est différente : Regina Cœli « não se sentia uma mulher baixa, perdida, apenas porque se rasgara o documento precioso da sua virgindade, não. Sabia-se perdida, irremediavelmente desgraçada, por um grande amor, ao perceber que nunca mais se livraria daquela paixão ». Si donc le sort de Regina Cœli reste en suspens - Borba ne la condamne pas à un sort tragique comme les autres figures féminines du roman - c'est en raison de cette fidélité au grand amour qui fait de Regina Cœli une femme victime de

[495] Quant au style de Jenny Borba qui, dans les dialogues, réalise un calque du parlé – et des fautes - des habitants des banlieues de Rio de Janeiro, voir l'analyse de la figure de la mère de Regina Cœli dans le sous-chapitre 7.2, notamment le paragraphe intitulé *Le modèle de la mère*.

[496] Une petite curiosité : Regina Cœli cherche des textes pour sa rubrique radiophonique dans les pages de la revue *Walkyrias* dont Jenny Borba est elle-même directrice.

ses propres idéaux romantiques. Dans les dernières lignes, la protagoniste se promène dans les rues de Rio de Janeiro et questionne son destin alors qu'une voix intérieure lui suggère de continuer sa vie sans plus penser au passé. Elle est à un carrefour : téléphoner à l'amant ou se reconstruire en cherchant son chemin toute seule ? Le roman termine sur ce doute, laissant au lecteur le soin d'imaginer le futur de Regina Cœli.

Dans le récit, le travail et la vie dans la métropole représentent indéniablement un facteur de corruption des mœurs. Malgré cela, le message que le roman véhicule ne semble pas être complètement réactionnaire, car Regina Cœli qui n'est pas une héroïne romantique n'expie pas ses péchés par la souffrance. Entre insouciance et inconscience, elle continue sa vie de femme moderne, toujours confiante dans le futur.

Le travail comme dignité

Si pour la bourgeoise Cecília de *Em Surdina*, comme pour les autres personnages analysés ici, le désir d'un emploi représente une affirmation de liberté et d'autonomie, pour la prolétaire Maria Isabel de *Entrada de serviço* travailler est au contraire avant toute autre chose une nécessité et un moyen de survivre. Depuis son enfance, le travail fait partie de son quotidien et trimer et transpirer « de sol a sol » (Benedetti, 1942 : 7) est toute sa vie, comme elle-même l'affirme. Une fois le mari quitté, Maria Isabel devenue mère est engagée comme nourrice dans une fazenda puis, presque par hasard, devient cuisinière. L'organisation de la cuisine et de la gestion du cellier donnent à la jeune femme la sensation d'avoir trouvé sa place : elle a des responsabilités et l'impression de compter pour quelque chose. Il s'agit d'une première prise de conscience qui advient grâce au travail et à la reconnaissance de ses capacités (Benedetti, 1942 : 76). Quand elle part pour Rio de Janeiro travailler comme cuisinière et femme de ménage, c'est à nouveau le travail qui donne à Maria Isabel la conscience de sa valeur. Dans un premier temps, la jeune femme a peur de la ville et elle est rongée par le sentiment de culpabilité, pour avoir laissé sa fille au village. Progressivement, elle comprend cependant qu'à Rio de Janeiro elle peut être libre, trouver un emploi meilleur si elle le souhaite, des amies et aussi un compagnon. La capitale devient ainsi le symbole des possibilités : « Gostava. Tinha vergonha de confessar, mas gostava. O Rio era mesmo uma coisa louca. Podia ser feio, podia até ser pecado. Mas gostava. [...] Estava solta no mundo, no novo mundo que viera descobrir. [...] E aquele medo estúpido da cidade tinha passado » (Benedetti, 1942 : 117).

Dans la métropole, Maria Isabel prend pleinement conscience d'être une travailleuse. Après avoir quitté son mari, elle n'est plus une épouse ni une mère car, éloignée de sa fille, elle ne peut plus exercer son rôle maternel. L'identité de la protagoniste se construit grâce à l'amitié avec d'autres femmes de ménage, mais aussi, par contraste, avec sa patronne qui se révèle complètement dépendante de Maria Isabel.

Au cours d'un dialogue avec son amie Justina, elle aussi *empregada* dans un appartement du centre ville, Maria Isabel découvre l'importance de son travail et décide de chercher un emploi meilleur :

> [Justina] – Você é alguma criança ? Mulher casada, mãe de filho, com medo de mudar de emprego, só porque acha que deve obrigação à mãe da patroa. Francamente! Você sabe porque é que lhe deram emprego? Porque você merece. Porque você sabe trabalhar![...]
> Maria Isabel suspirava, deliciada, diante daquela noção do seu próprio valor. Nunca pensara que seu trabalho valesse tanto. A única coisa que tinha sempre em mente é que era uma pobre moça,

> com um braço meio inutilizado, que devia graças a Deus por ter um canto onde encostar e arranjar alguma coisa para sua filha. Agora via tudo diferente. Não era uma pobre coisa abandonada, era uma cozinheira. Cozinheira, co-zi-nhei-ra. (Benedetti, 1942 : 117)

Maria Isabel acquiert donc une confiance nouvelle, la sensation d'avoir finalement trouvé sa fonction. C'est encore l'amie Justina qui, solidaire et plus expérimentée, explique à Maria Isabel quel est l'ordre des choses : au contraire de ce qu'elle pense, ce sont les patronnes, les bourgeoises, qui ont besoin d'elles, les *empregadas* :

> [Justina] – Você não calcula como elas precisam de nós. Não seja besta, minha filha, finca a unha!
> Elas. As patroas. As madamas. Aquelas madamas de luvas, de chapéu, de boca pintada e cheias de perfume, não vivem sem criada. Precisavam delas. […] "Uma criada boa, manda mais na patroa que o patrão. A gente faz delas o que quer. Elas precisam da gente !"
> Maria Isabel suspirava, deliciada, diante daquela descoberta. Tudo mudava. […]
> Satisfeita como se tivesse nascido de novo, em um outro mundo cheio de coisas boas. (Benedetti, 1942 : 119)

Par les yeux de Maria Isabel, le lecteur découvre ainsi un monde où les relations de dépendance sont inversées et où une femme pauvre et sans instruction peut acquérir la notion de sa propre valeur. Grâce aux observations de la protagoniste et aux conversations avec les autres domestiques, Lúcia Benedetti réalise un portrait particulièrement réussi et féroce des femmes des élites carioca : mal-mariées alcooliques, maîtresses qui s'ennuient dans leurs appartements luxueux, nouvelles riches, descendantes de grandes familles désormais ruinées qui, pour maintenir les apparence, deviennent pathologiquement radines et mesquines. Cette opposition entre les femmes de ménage et les patronnes représente un élément fondamental dans l'économie du roman et exprime à la perfection cette « représentation de l'autre » qui, comme il a été observé, caractérise tout le *Romance de 30*. Par rapport à la littérature contemporaine, *Entrada de Serviço* propose cependant une inversion des rôles : celui qui incarne l'autre n'est plus le prolétaire, mais le bourgeois. Ou mieux la bourgeoise, car la perspective du roman est entièrement féminine et tous les personnages principaux imaginés par Lúcia Benedetti sont des femmes.

Ces éléments créent une structure narrative inédite, surprenante, d'autant plus réussie que la figure de la protagoniste est particulièrement vivante et authentique. Elle n'est à aucun moment une caricature d'*empregada*, mais une femme bien réelle qui souffre et qui lutte.

Face aux patronnes, malheureuses qui ne savent pas comment occuper leurs journées, Maria Isabel et les autres femmes de ménage qui travaillent inlassablement émergent comme des héroïnes, des femmes vivantes et sincères qui gagnent la sympathie du lecteur.

Le travail et la carrière comme réalisation de soi

Outros dias virão

Dès les premières pages de *Outros dias virão*, dans une scène fondamentale pour la construction du personnage de Maria Benta, la jeune femme déclare à sa famille vouloir étudier pour gagner de l'argent et être indépendante. Si les parents s'opposent catégoriquement à la volonté de leur fille, le frère Geraldo l'avertit des difficultés auxquelles elle devra faire face pour réaliser son projet. Il affirme qu'il est pratiquement impossible pour une jeune femme de gagner honnêtement assez d'argent pour subvenir à ses besoins. La solution la plus simple et la plus courante est tout autre :

> – Será muito difícil para você enriquecer com o seu próprio trabalho. As moças, em geral, acham mais simples namorar homens ricos. [...]
> – Eu não quero me casar -, protestou impetuosamente Maria Benta. – Quero trabalhar e viver sozinha. [...] Sentia-se dotada de inteligência, energia e vitalidade suficientes para aspirar a qualquer vitória (Ferreira, 1943 : 37-38).

Dans la première partie du récit, intitulée *Alvorecer*, Ondina Ferreira semble vouloir démentir les affirmations de son personnage qui, jeune et immature, échange ses rêves d'indépendance contre un fiancé beau et, en apparence, fortuné. Mais quand le garçon l'abandonne pour épouser son amie, la riche Semiramis, Maria Benta tire la leçon des événements. Elle devient consciente qu'elle ne parviendra pas à s'élever socialement grâce à un mariage avantageux, mais par son propre travail. Sa volonté de construire son chemin en autonomie apparaît ainsi renforcée : « De futuro, orientaria a sua ambição, articularia as suas possibilidades na intenção de elevar-se, merecidamente, a um plano mais alto. Queria justificar-se perante si mesma, reabilitar-se perante o seu próprio orgulho repizado » (Ferreira, 1943 : 76). La jeune femme n'a que vingt ans, mais ces mots sont une affirmation de force et de volonté d'améliorer sa position sociale. Pour ce faire, Maria Benta décide de s'inscrire à un cours d'anglais le soir après le travail, espérant trouver un jour un emploi meilleur que celui de simple dactylographe. A nouveau, ses projets se heurtent aux réticences des parents, et notamment de la mère, qui voit sa fille s'éloigner toujours plus de la vie modeste que les femmes de la famille ont toujours connue. De plus, D. Elídia souligne les dangers d'ordre moral auxquels Maria Benta va s'exposer en circulant seule dans la ville en soirée, une conduite scandaleuse pour une jeune célibataire comme elle. Grâce à l'intervention de son frère qui propose de lui servir de chaperon, Maria Benta peut finalement fréquenter le cours. Diplômée, elle parvient rapidement à trouver un emploi dans une entreprise américaine, avec un salaire bien meilleur que celui de dactylographe. Malgré tout, elle demeure insatisfaite, aspirant à plus de responsabilités et à une reconnaissance dans l'entreprise :

> Sonhava com ocupações mais variadas, menos mecânicas, onde empregasse os recursos da inteligência. A correspondência estrangeira, repleta de fórmulas técnicas, cotações, faturas, circulares comerciais, dava-lhe certo fastio. Entretanto, preenchia corretamente as suas funções, ciente da luta amarga que representa a conquista de um emprego razoável. (Ferreira, 1943 : 100)

Quand le père, vieux et malade, ne peut plus travailler, c'est Maria Benta qui subvient aux besoins de la famille. Ondina Ferreira donne une description réaliste des obstacles quotidiens, surtout d'ordre économique, que la jeune femme devenue « chef de famille » doit surmonter. Fatiguée par le travail et les responsabilités, elle repense aux mots du frère qui, alors qu'elle était une adolescente, l'avait mise en garde contre la difficulté de gagner sa vie en travaillant. Comme elle le constate, l'argent arrive plus facilement dans les mains d'une femme quand c'est son mari qui le donne :

> Casar-se com um homem rico, ou negociar o corpo, aberta ou veladamente, continuava sendo o meio mais rápido para qualquer moça pobre adquirir os confortos [...] apetecidos. Maria Benta, porém, apesar de seu desprezo pelos preconceitos sociais, não admitia tal solução, por mais fácil que lhe parecesse. A liberdade encarnava, a seu ver, a melhor forma de riqueza.
> (Ferreira, 1943 : 111)

Cette conscience se double de la difficulté de progresser dans le monde du travail dominé par les hommes. Elle constate que, dans les bureaux du São Paulo moderne, les femmes ne sont pas considérées égales à leurs collègues de sexe masculin qui parviennent à faire carrière. Ondina Ferreira

insiste particulièrement sur cet aspect, dénonçant l'hostilité des hommes qui barrent systématiquement la route des femmes dans le monde du travail. Mais le coupable d'une telle situation est-il exclusivement l'égoïsme masculin ? L'auteure dénonce aussi ces femmes qui, souvent, « aviltavam o trabalho, servindo-se dele apenas como instrumento, e objetivando, na verdade, intuitos menos confessáveis? Sabiam elas que, agindo assim, prejudicavam as outras, as sinceras, as que faziam do trabalho o eixo da sua própria existencia? » (Ferreira, 1943 : 111).

Les expériences et les considérations de la protagoniste servent à Ondina Ferreira pour aborder sous différentes perspectives la question du travail comme un élément de plus en plus présent dans la vie de ses personnages féminins.

Le quotidien de Maria Benta, comme celui de nombreuses employées des entreprises du centre de São Paulo, est scandé par le rythme du travail. Pendant la pause du déjeuner, elle fréquente le *Restaurante Feminino* où elle peut observer les autres femmes : « gostava de estudar as moças, tentando pequenos ensaios psicológicos ». Ainsi, sous le regard de sa protagoniste, Ondina Ferreira peint une fresque vivante des travailleuses de l'époque. Plus que les toilettes ou les coiffures, Maria Benta s'intéresse à la façon dont ces femmes, pour la plupart jeunes, parlent de leur profession et de leur quotidien d'employées. Dans une page qui ressemble plus à un essai sociologique qu'à une fiction, Maria Benta énumère les différentes significations que les femmes qu'elle côtoie attribuent à leur travail : divertissement, fardeau, source de frustration, prétexte pour sortir de la maison ou pour se montrer, donnant libre cours à sa vanité, mais aussi confort financier. Il ne manque pas non plus de considérations sur les salaires trop bas, sur les conditions de travail et la malice des employeurs qui promettent des promotions rapides à celles qui se montrent plus disponibles. Mais les travailleuses parlent aussi « des autres », de celles qui font le métier le plus vieux du monde et qui, avec l'argent qu'elles gagnent, peuvent se payer bien plus de luxe que les simples dactylographes : « a vida é dura para quem quer ganhar o pão honestamente ! » (Ferreira, 1943 : 131).

Les différents portraits de travailleuses se retrouvent dans les dialogues transcrits dans le texte et, en l'espace de quelques pages, la narration devient chorale et la présence de Maria Benta s'efface, pour laisser parler les autres, ces femmes modernes qui travaillent et discutent de leur condition.

Batí à porta da vida

Comme Maria Benta, qui veut faire carrière et rêve de diriger un jour une entreprise de commerce international, Dorinha, l'un des personnages féminins du roman de Tetrá de Teffé, présente elle aussi une conception inédite du travail. Cette femme moderne ne veut pas travailler pour simplement s'occuper, mais a des idées très précises sur son futur, aspirant à un poste de haut niveau dans l'administration publique : « Se o conseguir poderei viver sem a tutela finaceira e moral de um marido. Aí está meu ideal » (Teffé, 1941 : 81).

La jeune fille qui appartient à une famille aisée n'est pas poussée par la nécessité économique ni le désir, comme pour Maria Benta, d'améliorer sa position sociale par le travail. Malgré son enthousiasme et sa détermination, Dorinha se montre consciente des limitations que la société et l'État imposent aux femmes qui veulent travailler et faire carrière. Au cours d'une promenade dans le centre de Rio, Dorinha passe devant l'Itamaraty, le ministère des affaires étrangères. En observant l'escalier qui mène à l'entrée, elle commente amèrement : « Eis uma escada que eu desejaria subir ! Infelizmente barraram-me a passagem com o tal decreto anti-feminino. Foi mais uma ursada que os homens não

pregaram » (Teffé, 1941 : 81)[497]. Des mots qui montrent que la question de la carrière féminine, le « plafond de verre », dirait-on aujourd'hui, était déjà débattue au début de la décennie 1940.

Pour toute réponse, Jorge, l'ami de Dorinha, pourtant présenté comme un défenseur des droits des femmes, affirme comprendre la résolution du gouvernement relativement à la diplomatie. La carrière diplomatique impliquant des déplacements à l'étranger, elle est incompatible avec la vie d'une femme qui, normalement, à l'âge de 20 ans, est déjà mariée. Et si elle devient consule, que faire du conjoint ? Il ne pourrait jamais la suivre et vivre « à custa dos vencimentos da esposa, esta mesma acabaria por desprezá-lo » (Teffé, 1941 : 82). Pour Jorge, le problème n'a donc pas de solution, et les femmes devraient éviter d'entrer en concurrence avec les hommes, du moment qu'ils ont, eux, la nécessité de gagner de l'argent pour subvenir à la famille (Teffé, 1941 : 84). Dorinha se moque des idées passéistes de son ami et affirme que nul ne peut la détourner de ses projets de carrière. Il paraît important de rappeler que ce personnage, sœur cadette de la veuve Heloisa et de la *desquitada* Marta, incarne la femme moderne, celle qui a d'autres perspectives dans la vie que le mariage. Si les sœurs sont irrémédiablement malheureuses, Tetrá de Teffé laisse entrevoir un futur plus radieux pour Dorinha qui fonde son existence sur autre chose que le mariage.

Mona Lisa

Dans le roman de Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, apparaît un autre portrait de jeune femme qui rêve de faire carrière. Il s'agit de Jorgina qui représente un type féminin à l'opposé de son amie Lisa, la protagoniste. Cette dernière est belle, sensible et raffinée, alors que l'écrivaine décrit Jorgina comme une femme peu attirante. Très mince et anguleuse, « pareceria doente se não fosse a sua atitude decidida e enérgica, o ar viril dos gestos, a expressão resoluta e masculina » (Fonseca, 1946 : 42). Intelligente et nerveuse, la masculine Jorgina a des aspirations qui correspondent parfaitement à son physique. Au contraire de ses amies et camarades de collège, elle ne s'intéresse nullement aux garçons et aux discours frivoles. Son projet pour le futur est bien différent et, une fois terminées ses études, elle se prépare à passer un concours pour accéder à la carrière diplomatique. Son rêve est très précis : « Sonhava com um consulado no estrangeiro, com as terras novas que pretendia ver, costumes exóticos a descobrir. Casar-se? Nunca, nem que a forçassem. Prender-se a um lar, a filhos, cortar ela própria as asas da sua fantasia? Nunca » (Fonseca, 1946 : 102). La jeune femme imaginée par Emi Bulhões Carvalho da Fonseca est donc consciente que son rêve de carrière est incompatible avec la maternité et le mariage auxquels elle affirme renoncer sans qu'il lui en coûte. Pour éviter de reproduire le topos de la femme androgyne dont la seule perspective est le travail parce que trop laide, elle ne peut trouver un homme, l'écrivaine approfondit la psychologie du personnage. Elle explicite ainsi que « não era por ser feia que Jorgina pensava desse modo, era mesmo o seu gênio, a sua forma profunda de ser » (Fonseca, 1946 : 102). Ainsi, dans la tentative d'expliquer et d'humaniser Jorgina sans tomber dans la caricature, l'auteure donne une représentation claire des attributions de genre qui distinguent le masculin du féminin. Elle est présentée comme un phénomène curieux de la nature :

> Boa peça lhe pregara a natureza! Arranjara-lhe uma alma de homem, confeccionara-lhe um rosto masculino, dera-lhe aspirações másculas, energia nas decisões, inteligência precisa [...] e, ironicamente, sem causa, sem proveito para ninguém a fizera mulher. Farsa engraçada da qual ela própria era a primeira a rir (Fonseca, 1946 : 102).

[497] Très probablement les mots du personnage de Tétra de Teffé se référant au Décret de Protection de la Famille de 1941 qui, entre autres choses, réglemente l'accès à la fonction publique, discriminant ouvertement les femmes. Cf sous-chapitre 3.2, notamment le paragraphe intitulé *Les années 1930 : normes et reformes.*

L'écrivaine n'en dit pas plus et ne projette aucune ombre sur ce garçon manqué capable de rire sans amertume de sa condition très particulière. Jorgina est un personnage positif, sans regrets, tout à fait secondaire dans l'économie du récit. Si l'écrivaine s'attarde sur les détails de sa personnalité, c'est bien pour expliquer au lecteur que le projet de carrière ne représente pas, pour cette femme qui a tout d'un homme, une solution de rechange au mariage et à la maternité, mais une vocation authentique. Ainsi faisant, l'écrivaine montre ne pas avoir l'intention de brouiller complètement les frontières du genre ni de questionner radicalement l'identité féminine : Jorgina aspire à une carrière, car elle n'a rien d'une femme, car elle n'est pas, en réalité, une femme. Au contraire, les autres personnages féminins respectent bien le rôle que la société leur attribue en rêvant de choses bien plus convenables, comme le mariage, les enfants, une belle maison. Mais si *Mona Lisa* ne bouleverse pas l'ordre social, dans la dernière partie du roman, Jorgina est décrite comme « Viajando sempre. Contente […], uma que acertou a vocação » (Fonseca, 1946 : 102), au contraire de la protagoniste Lisa, malheureuse, frustrée et sans perspective d'une existence meilleure. Parmi les figures féminines de Emy Bulhões, le garçon manqué Jorgina est la seule qui parvient à une vie heureuse. Une coïncidence ?

Travailler ? Jamais !

La série de portraits de femmes qui travaillent analysée dans ce sous-chapitre montre que, dans la fiction féminine des années trente et quarante, la condition de travailleuse est très courante. Cependant, la lecture de l'ensemble des romans prouve que les personnages de femmes qui travaillent représentent encore une minorité. Une rapide analyse du « taux d'occupation » des figures féminine souligne que seulement dans 7 des 18 titres de la bibliographie, la protagoniste est une femme qui travaille. Mais toutes les écrivaines, sans exception, abordent la question du travail féminin. Et ce n'est pas une spécificité de la littérature de cette période, car dès le début du siècle la question est traitée par la prose féminine, sous différentes représentations.

Dans les contes *Gritos Femininos* de Chrysantème, parus en 1922, on retrouve un exemple de cette thématique. Le personnage de Laura, une jeune veuve, représente l'une de ces femmes belles et sensuelles pour qui le destin se montre particulièrement cruel. Malgré une situation économique difficile, Laura refuse les avances d'un homme riche qui lui propose de devenir son amante, et elle affirme qu'elle préfère plutôt travailler. Narquois, l'homme lui lance : « Trabalhar! Que idéia! Trabalho de mulher não vale nada no Rio de Janeiro minha cara. E você o que sabe fazer? Tocar piano, cantar, servir chá e ser gentil. Isso, porém, é pouco para se ganhar a vida » (Chrysantème *apud* Eleutério, 2005 : 244). Des mots qui anéantissent les projets d'indépendance de la jeune femme et décrivent bien la condition incertaine de celles qui, issues des classes les plus aisées, ayant perdu leur statut d'épouses n'ont plus aucune fonction ni place dans la société de l'époque. Chrysantème montre que les difficultés qu'une bourgeoise doit affronter si elle veut subvenir à ses besoins en travaillant sont d'ordre matériel – sans une spécialisation et sans expérience, aucune profession n'est adaptée pour elles – et symbolique – la réprobation de l'entourage. Ainsi, même si le travail pourrait représenter une solution aux problèmes financiers, pour nombre d'entre elles, il est encore impensable. C'est le cas, par exemple, de Regina, protagoniste du roman *Mãe* (1924). Enceinte, alcoolique et abandonnée par le mari, elle se reproche de ne pas avoir trouvé la force de braver les interdictions de l'appartenance de classe pour travailler en devenant autonome : « Por que, Deus meus, não tentara ganhar sua vida, (…) como uma criatura forte, livre. Nem pensara nisso. No seu mundo, as mulheres julgar-se-iam decaídas se trabalhassem fora »

(Chrysantème *apud* Eleutério, 2005 : 252). Ce monde où travailler représente l'impensable, est décrit aussi par une autre écrivaine du début du siècle, Albertina Berta. Comme le souligne Eleutério à propos du roman *Exaltaçao* de 1916, l'écrivaine « não aventa que trabalhar seja uma opção. Existir seria deslumbrar os homens, ser correspondida no amor e desenvolver o intelecto, estudante. Não é pouco para um período e uma sociedade em que as mulheres nada podiam » (Eleutério, 2005, 212).

Malgré l'intérêt de cette interprétation, Lacerda souligne le fait que, trop souvent, les études sur la littérature de la fin du XIXe siècle et du début du XXe s'enferment dans une typologie féminine bien déterminée :

> a bibliografia especializada na literatura enfatiza, demasiadamente, a mulher em contextos de reclusão e confinamento aos afazeres do lar. [...] A historiografia atual sobre a família e o feminino vem demonstrando a liderança que elas tiveram na administração da vida doméstica, com ou sem a presença dos maridos, nas fazendas e nos sítios espalhados pelas regiões interioranas e no enfrentamento das barreiras sociais e culturais que lhes permitiram a fundação, edição, co-edição e a colaboração em jornais e periódicos diversos, além da publicação de livros de romances, contos, crônicas, poemas e poesias (Lacerda, 2003 : 56).

La production fictionnelle des années trente et quarante photographie une réalité où les femmes vivent à cheval sur deux époques : pour les unes, le travail est impensable, pour les autres, il est un instrument de libération et d'affirmation. Comme le montrent les personnages analysés, la distance et l'incompréhension qui souvent règnent entre les unes et les autres ne sont pas seulement le résultat d'un conflit générationnel. Il s'agit aussi d'une question de classe où les représentantes des élites traditionnelles, indépendamment de leur âge, semblent des dinosaures à côté de celles de la petite ou moyenne bourgeoisie qui veulent travailler pour être autonomes et faire carrière. Dans *Romance de Teresa Bernard*, la protagoniste est issue d'une riche famille bourgeoise. Si la jeune femme se révèle très moderne, car elle quitte son mari pour vivre le grand amour et accepte le scandale d'être une *desquitada*, elle reste très conservatrice quant au travail qu'elle considère encore comme une humiliation. Pendant un séjour à Paris, Teresa fait la connaissance de Sonia, une aristocrate russe dont la famille a dû fuir la Russie après la Révolution et elle ne peut s'empêcher de s'apitoyer sur le sort de cette jeune femme belle, noble et cultivée qui est obligée de travailler comme couturière et styliste pour gagner sa vie (Dupré, 1051 : 202).

Les représentations que la fiction du corpus donne du travail différent considérablement et expriment les conflits d'une société et d'un pays où cohabitent des réalités très différentes – les métropoles en plein essor et l'immobilité des campagnes, les élites traditionnelles et les nouvelles classes moyennes, les travailleuses faisant carrière et les femmes au foyer qui vivent comme une honte de devoir vendre des gâteaux pour gagner un peu d'argent -. Les personnages analysés illustrent non seulement les différences de classe sociale, mais dessinent aussi ce qu'il serait possible de définir comme une géographie du travail féminin dans le Brésil de l'époque : dans la ville, les dactylographes, les secrétaires, les vendeuses et à la campagne, les professeures d'école. Malgré toutes ces différences, cet ensemble d'ouvrages expriment tous l'impossible conciliation entre mariage et travail : aucune des travailleuses représentées dans ces romans n'est mariée.

Alors que Simone de Beauvoir affirme « c'est le travail qui peut seul lui [à la femme] garantir une liberté concrète. Dès qu'elle cesse d'être une parasite, le système fondé sur sa dépendance s'écroule » (Beauvoir, 1996 : 597), ces personnages incarnent des femmes qui, une fois expérimentée

l'indépendance grâce au travail, ne veulent plus accepter la dépendance de l'homme que le mariage implique.

8.3 Le corps et les limites de la morale

La fiction féminine des décennies 1930 et 1940 représente des personnages de femmes en transit qui expriment une critique à l'identité traditionnelle et, dans le même temps, une tentative d'en construire une nouvelle. Le travail, la conquête de nouveaux espaces matériels et symboliques, le voyage et la recherche d'une « chambre à soi », sont le terrain idéal d'observation de ces phénomènes identitaires. Mais un autre élément manque encore pour comprendre pleinement ces créatures littéraires, un élément plus souterrain et fragmentaire, révélé parfois par son absence même. En effet, les ouvrages analysés ne parlent que très peu, voire jamais, d'amour. Rachel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Lúcia Benedetti, Ondina Ferreira et les autres écrivaines semblent si occupées à démolir les représentations traditionnelles et les modèles romanesques romantiques, que rien ne survit des sentiments et des drames du cœur qui étaient la matière fictionnelle par excellence de cette littérature.

Dans *États de femme*, Heinich observe les changements de la représentation littéraire du mariage. La lecture du roman *Femmes amoureuses* de D.H. Lawrence permet des considérations d'ordre plus général, utiles pour introduire notre discours : « Car l'amour existe toujours, certes, mais pour qui, sous quelle forme, à quelle fin ? […] Le mariage a-t-il perdu pour elles [*les personnages féminins du roman "Femmes amoureuses", nda*] son caractère d'évidence, de destinée normale : c'est qu'il entre en contradiction avec la conscience d'une autonomie, d'une identité propre appelant un peu plus que le choix entre accepter et refuser un époux » (Heinich, 1996 : 316). Cette réflexion s'applique bien à la fiction du corpus : si le mariage - et la maternité – ne sont plus une évidence, si le choix n'est plus seulement entre un prétendant et l'autre, alors, que faire de l'amour, des corps et du désir ? Les écrivaines des années trente et quarante semblent se trouver dans une impasse. Si elles ne veulent pas reproduire les stéréotypes du passé, la solution n'est pas non plus de proposer une subversion radicale des normes morales. Déjà au début du siècle, des écrivaines comme Albertina Berta, Ercília Nogueira Cobra ou encore Adalzira Bittencourt avaient emprunté ce chemin, publiant des romans considérés « scandaleux » ou des fictions utopiques sur un futur lointain où les femmes, finalement libérées, auraient dominé le monde. Mais la direction de la littérature féminine en 1930 est désormais autre.

Le corps des femmes

Les personnages féminins analysés incarnent en effet une conception inédite du féminin : par rapport aux femmes des générations précédentes, elles ont des comportements, des aspirations et des possibilités différentes. Les corps évoluent aussi et changent. À un moment où le processus de « desrealização »[498] propre à la littérature contemporaine fait progressivement disparaître du récit les adjectifs et les descriptions détaillées, les personnages se construisent plus par leur intériorité que par leur extériorité et la façon dont leurs corps sont représentés évolue considérablement. Les écrivaines semblent alors davantage intéressées par ce que les protagonistes de leurs romans font et pensent que par leur apparence. Ainsi, les corps féminins sont décrits par leur fonction – des corps qui travaillent, marchent, nagent et dansent – plutôt que par leur aspect.

Dès les années vingt, les médias observent avec un regard particulièrement critique l'apparition de la dite « femme moderne » :

> Esta criatura merecedora do ridículo da gente séria, se assemelha às bonecas que servem para distrair crianças. É uma escrava da moda, do luxo. Sacrifica a saúde, a graça natural, a honra da

[498] Voir le paragraphe intitulé *La représentation du féminin* du sous-chapitre 7.1

> família e a sua própria com insensatez reprochável, só visando efeito; quer, custe o que custar, ser o ponto de convergência na sociedade. (*apud* Bernardo, s.d.)[499]

En 1925, la revue *Única* publie un portrait amusant de la *melindrosa*, un « tipo faceiro, feminino por excelência, uma versão tupiniquim das *femmes savantes* francesas », qui montre les stéréotypes utilisés pour décrire les jeunes femmes considérées trop modernes. Les dix commandements de la *melindrosa* soulignent ironiquement les changements dans les comportements et l'habillement :

> 1. Não te descuides de andar despida… o que é bom é para ser visto. [...] 3. Não esqueça a tua hora de cinema. [...] 4. Não durma menos de 10 horas. [...] 5. Não coma doces demais, perdes a linha do anzol. [...]7. Não te ocupes senão da tua fútil pessoinha. (*apud* Paixão, 1994 : 433).

Alors que les corps féminins s'exposent et se libèrent progressivement des corsets et des coiffures imposantes, provocant l'indignation des conservateurs, la littérature féminine raconte elle aussi cette évolution. Dans *Flores Modernas* par exemple, Chrysantème décrit le changement des coutumes qui permet aux jeunes célibataires de montrer quelques centimètre de peau en plus, comme un symptôme de la civilisation progressive de la capitale : « O Rio civilizava-se, os costumes permitiam às moças solteiras a nudez de colos e ombros, que nada podiam invejar aos das senhoras casadas » (Chrysantème, 1921 : 5). A la même époque, surgit également le culte de la maigreur, exaspéré par les coupes droites des modèles qui arrivent de Paris, mode que les Brésiliennes suivent avec un « mimétismo exagerado » (Austregésilo, 1938 : 95). Dans la description des comportements des compatriotes, Austregésilo souligne un autre élément significatif de l'évolution des corps : « São raras as que cultivam desportos, as que amam a equitação, o jogo e o treinamento físico, enfim a ação fora do lar e do passeio urbano. [...] Em todo caso, o amor pelos desportos vai se desenvolvendo e apurando rapidamente » (Austregésilo, 1938 : 95). La littérature du corpus confirme cette nouveauté : le sport commence effectivement à faire partie du quotidien de la femme moderne des années trente et quarante. La minceur continue de représenter un idéal esthétique mais, par rapport à la *melindrosa* des décennies précédentes, il s'agit d'une minceur tonique, saine, sculptée par l'exercice physique, les promenades, la natation. Les corps des athlètes des jeux olympiques de Berlin en 1936, dont les images connaissent une circulation exceptionnelle grâce à la couverture médiatique sans précédent de l'événement, imposent de nouveaux modèles.

O romance de Teresa Bernard

La protagoniste du premier roman de Maria José Dupré est l'une de ces jeunes femmes sportives qui aiment le tennis, la natation et l'équitation plus que les événements sociaux de la bourgeoisie de São Paulo :

> Não gostava muito de freqüentar sociedade, só gostava dos esportes. Natação, tênis e principalmente equitação. […] Eu tinha mandado fazer umas calças de montaria […], passava assim quase o dia todo, com um chicotinho de castão de prata que de vez em quando batia nas botas, como os homens. Estava entusiasmada com cavalos e vivia acompanhada dos cães. (Dupré, 1951 : 77-80)

Belle est raffinée, elle porte des pantalons – chose encore peu commune pour les femmes de sa génération – et elle abandonne les bas pour exhiber des ongles vernis sur des pieds bronzés, chaussant des sandales ouvertes dernier cri (Dupré, 1951 : 177). Elle est mince et, malgré le fait que son mari

[499] L'article, paru dans la revue *Era Nova* en 1922, est cité par Ana Maria Coutinho Bernardo.

insiste afin qu'elle prenne du poids après le mariage, affirmant « não gosto de mulher magra, gosto de carne » (Dupré, 1951 : 109), Teresa fait un régime pour retrouver sa silhouette après la grossesse. Dans le roman, la maigreur est un élément qui distingue nettement les femmes des différentes générations. Les matrones à l'allure imposante, en surpoids après la naissance des enfants, représentent le passé, alors que dorénavant même les mères de famille suivent des régimes et font de la gymnastique pour garder la ligne. La cousine de Teresa, Angelina, est décrite comme un exemple de l'évolution des corps qui accompagne celle des mentalités. Une fois *desquitada*, au grand désespoir de la mère[500], elle change radicalement :

> Angelina […] guia um Cadillac último tipo, fuma um maço de cigarros por dia, não usa meias no verão, mostrando as unhas vermelhas e tratadas na ponta das sandálias abertas [...]. Entregou os filhos para uma governanta inglesa e leva a vida como pode, causando a Tianinha graves dores de cabeça. [*Angelina*] faz um regime feroz para não engordar e como anda muito bem vestida e tem atitudes elegantes, tornou-se uma mulher bem atraente » (Dupré, 1951 : 386)

Maria José Dupré ne se contente pas de faire d'Angelina une femme à l'apparence moderne et à la mode. Grâce au *desquite*, elle a renié son rôle d'épouse et a délégué celui de mère à une gouvernante afin de vivre selon ses inclinations. Et sans regrets, car lorsque Teresa lui avoue désirer des enfants, Angelina s'exclame : « Boba ! Para que ter filho ? ».

A Barragem

Mais les bourgeoises des métropoles ne sont pas les seules femmes à incarner l'évolution des mentalités dans leurs comportements et leurs corps. Dans son roman, Ignez Mariz représente une jeune fille du sertão du Paraíba qui incarne les changements de l'identité féminine. Issue d'une famille très humble, Remedio est cependant une « moça moderna », ou du moins aspire à l'être. Elle fréquente l'école du village et aime faire des promenades à cheval avec des amis, vêtue de pantalon d'amazone : « um culote sintético que ainda escandaliza os que teimam em viver anos atrás » (Mariz, 1937 : 247). La mère Mariquinha, préoccupée par le comportement de la fille, se souvient que quand elle était jeune, une femme qui portait des pantalons était considérée scandaleuse et immorale. Le discours sur les vêtements des jeunes femmes devient l'occasion d'un excursus sur l'évolution des coutumes et des mentalités. La voix de l'écrivaine interrompt brusquement le dialogue entre Remedio et sa mère, occupant une demi-page pour exposer son opinion sur la question. Ignez Mariz abandonne donc la narration à la troisième personne et commence à utiliser le « nous », sans se soucier de la cohérence textuelle : « Muitos são de opinião que tenhamos evoluído demais, em matéria de costumes » (Mariz, 1937 : 243). Une évolution qui, dans le *sertão*, ne concerne que les classes inférieures, car les jeunes filles des élites continuent à être élevées de façon très rigide, comme le souligne l'écrivaine. Le contraste entre ces deux modes de vie est évident : « ou rigor de claustro, moças que não dançam e só usam mangas nos pulsos ou, então... » (Mariz, 1937 : 243). Ignez Mariz construit le personnage de Remedio en opposition à celui de Mariquinha, et le comportement et la liberté de la jeune fille expriment bien les changements en acte dans la société que sa mère, ancrée dans le passé, ne parvient pas à comprendre[501].

---

[500] Il s'agit de la très traditionnaliste Tianinha, un personnage analysé au cours du sous-chapitre 7.3.

[501] Il paraît significatif de souligner la centralité de ces deux figures et leurs représentations qui sont à la base des critiques que Ademar Vidal fait du roman. L'auteur qui reproche à Ignez Mariz de ne pas avoir su donner au paysage du Nordeste le relief qu'il méritait, affirme que l'écrivaine ne met pas non plus en évidence « o sentimento de honra sertaneja » de la jeune protagoniste Remedio, « um anjo de candura que não se prostituiu entre elementos perigosos que entraram na construção da barragem de São Gonçalo » (Vidal, 1938 : 156).

Batí à porta da vida

Parmi les personnages féminins du corpus, c'est certainement Dorinha, sœur de la protagoniste de *Batí à porta da vida*, qui représente le mieux le portrait de la femme moderne dans son acception la plus positive. Tetrá de Teffé ne condamne pas sa liberté et son envie d'indépendance, mais la décrit comme une créature jeune et saine, consciente de ses possibilités. Son corps « anatomicamente impecável, livre de cinta e soutien », modelé par le sport et par les bains de mer, manifeste cette liberté. Pour ceux qui l'observent, elle incarne l'évolution rapide des canons de beauté au cours des dernières années : « músculos rijos, linhas delgadas, originalidade nos traços, vibração na fisionomia » (Teffé, 1941 : 38). Tetrá de Teffé célèbre cette créature en la comparant explicitement aux femmes aux formes voluptueuses et au regard languide du début du siècle : « ao aspecto engonçado das flores com hastes enrijecidas por fios de arame. Quanto mais especadas, mais chiques. » (Teffé, 1941 : 38).

Dans le roman, la figure solide de la jeune Dorinha sert aussi d'élément de comparaison à Heloisa : cette dernière aime profondément sa sœur cadette et la défend contre les critiques de sa mère, affirmant qu'elle a raison de vivre sa jeunesse et sa condition de célibataire librement. Les deux femmes n'ont qu'une dizaine d'années d'écart, mais la vie de veuve et l'éducation plus rigide d'Heloisa dilatent la distance entre les deux sœurs qui semblent appartenir à des planètes différentes : Dorinha fume, fait des régimes, aime se bronzer et nager à Copacabana, émaille ses phrases de mots anglais - cocktails, thanks, sweetheart –, discute de psychanalyse avec les amis et lit des « romances de tese sexual » (Teffé, 1941 : 45). Son corps, sa vitalité et ses aspirations sont décrites par l'écrivaine alors que le personnage Heloisa est dessiné exclusivement par sa dimension introspective, ses regrets et ses doutes. Quand les désirs l'emportent sur la rationalité et sur la conscience de son rôle familial et social[502], elle n'a d'autre solution que de s'effacer complètement de la scène, en se suicidant. Comme Anna Karenina, l'héroïne du livre que Heloisa garde sur sa table de chevet (Teffé, 1941 : 63).

Raconter l'indicible

Dans son étude sur les *Memórias de mulheres*, à partir de l'analyse du livre *Oito décadas* de Carolina Nabuco et des écrits autobiographiques d'autres auteures[503], Viana observe une évidente « ausência do corpo ». Dans leurs mémoires, les femmes passent sous silence au nom de la pudeur et de la réserve ce qu'on leur a depuis toujours interdit d'exprimer : le corps, le désir, le plaisir. Un silence qui, dans l'écriture « se manifesta como lacuna, rachadura no tecido do texto » (Viana, 1995 : 35).

Alors qu'elles signent des ouvrages de fiction et représentent d'autres femmes, les écrivaines des années trente et quarante sont confrontées à ces mêmes interdictions, à cette même difficulté de raconter et de nommer ce qui ne devait pas l'être. Elles témoignent en même temps de la crise de l'identité féminine traditionnelle et de la difficulté d'en imaginer une nouvelle, d'autant plus que les vieilles interdictions d'ordre moral et social sont toujours très présentes. Dans la représentation du féminin, ces écrivaines se trouvent donc dans une impasse, entre un retour à l'ordre désormais impossible et une transgression des normes qui signifierait leur bannissement de la société. La lecture

[502] Heloisa tombe amoureuse et devient l'amante de l'ex-mari de sa sœur Marta. Dans un compte rendu publié à l'occasion de la parution du roman, Velloso analyse l'épilogue du roman, et voit dans la fin tragique une concession au sentiment. Selon le critique, l'héroïne de Tetrá de Teffé, « ferida pelo atual mal do século, sem dúvida muito mais grave em conseqüências, do que o romantismo cândido de De Musset, não resistiu ao fragor da sua queda e acabou matando-se. É talvez a única concessão que a Sra Tetrá de Teffé [...] faz ao sentimento » (Velloso A., 1940 : 4).

[503] Viana cite notamment les ouvrages de Horacel Cordeiro Lopes, Matilde de Carvalho Dias et Maria Eugênia R. de Castro (Viana, 1995 : 36)

des romans du corpus montre qu'il existe bien, dans les récits, des lacunes et des non-dits qui expriment cette difficulté. Même si, parfois, les auteures font semblant d'ignorer l'évidence, elles cherchent aussi des compromis et des possibilités de réalisation pour leurs protagonistes.

Em Surdina et *Amanhecer*

La représentation de la *solteirona*, la femme qui choisit de ne pas se marier, est particulièrement problématique. Alors qu'en dehors du lien matrimonial le sexe est interdit et demeure un acte immoral qui pourrait signifier la perdition définitive pour une jeune femme, le renoncement au mariage implique donc le renoncement au désir et au plaisir. Dans *O Quinze*, Rachel de Queiroz n'aborde pas ouvertement la question, mais dans l'épilogue du roman, elle se contente de représenter la protagoniste sans regret malgré tout. Dans son deuxième roman, Lucia Miguel Pereira décrit plus ouvertement les questionnements et les doutes de Cecília. Dans une scène où la jeune femme s'observe dans un miroir et repense à son existence, elle s'enorgueillit de ses choix :

> Vivera plenamente. Inteiramente.
>
> Inteiramente? Lembrou-se das palavras de Heloísa sobre a impossibilidade das mulheres solteiras de viverem; e lembrou-se de um vago descontentamento que sentia, por vezes, a despeito de tudo.
>
> Num gesto brusco, arredou de si as cobertas. [...] Ergueu-se e se pôs diante do espelho, do mesmo espelho [...]. Apenas velado pela longa camisa, o corpo macio e rijo se desenhava.
>
> Contemplou-se alguns instantes. Se quisesse, encontraria prazeres iguais aos da irmã. Não lhe era em nada inferior. Mas isso não a tentava. Sentia-se orgulhosa de ser tão pura. (Pereira, 1979 : 133-134).

La pureté de Cecília est d'autant plus exceptionnelle qu'elle n'est pas le fruit d'une dévotion exagérée, mais plutôt du respect pour elle-même, pour sa liberté. La jeune femme reconnaît que son abstinence n'est pas une condition normale et que le corps et la nature ont leurs droits. Malgré tout, le plaisir ne la tente pas : « Havia, então, um desacordo, entre as suas idéias e a sua existência; entre o raciocínio e o sentimento. Agia de modo oposto ao que pensava. E sentia-se feliz em fazê-lo. Por quê ? » (Pereira, 1979 : 134). Lucia Miguel Pereira ne donne pas de réponse à cette interrogation, mais se limite à décrire un personnage complexe, contradictoire et imparfait, heureux toutefois, car fidèle à lui-même.

Dans son troisième roman *Amanhecer*, l'écrivaine représente une autre jeune femme non liée, mais dont les choix sont bien différents de ceux de Cecília. Maria Aparecida expérimente à la première personne la perte de repères qui résulte de la déconstruction des modèles traditionnels. Par son parcours existentiel, cette jeune femme représente les contradictions d'une époque où la célébration de la modernité se heurte aux valeurs conservatrices. Dans l'économie du roman, le personnage de Sônia, une riche bourgeoise de Rio de Janeiro, incarne la femme moderne, en contraste avec la protagoniste qui vit dans un village et rêve encore ingénument du prince charmant. Sônia symbolise la liberté et la mentalité des jeunes femmes de la métropole qui aiment se divertir et faire des expériences : « chamava isso direito à vida, achando absurdo que a mulher dependesse do casamento para conhecer a vida » (Pereira, 2006 : 284).

L'arrivée dans la petite ville de São José de cette citoyenne raffinée qui scandalise et en même temps attire Maria Aparecida, et celle de son cousin Antônio, un étudiant en droit qui se pose comme intellectuel communiste, changent profondément la vie de la protagoniste. Sônia lui donne un aperçu de la vie dans la capitale, Antônio lui conseille des lectures : des essais sur la lutte du prolétariat, les romans de Dostoïevski et de Gorki. De façon prévisible, Maria Aparecida tombe amoureuse du jeune homme et croit avoir enfin trouvé le fiancé tant attendu. Mais Antônio lui explique qu'il considère le mariage

comme une institution bourgeoise qui doit être abolie et lui explique sa vision des relations homme femme. Selon lui, la virginité féminine – mot qui fait rougir Maria Aparecida – n'est rien d'autre qu'un préjugé bourgeois, comme l'est aussi la notion d'honneur de la femme :

> O prazer é desfrutado tanto pela moça, quanto pelo rapaz; não há culpa para aquela, nem responsabilidade para este. Deviam ser dois parceiros […]. O amor era muito raro e o instinto muito premente, [...] disse isso e muita outra coisa. [...] Pediu-me desculpas; […] deveria ter percebido logo que eu não era como as outras, as pequenas que conhecera até então, mas uma sobrevivente de outras épocas, desgarrada no mundo moderno. Não estava preparada para a vida real (Pereira, 2006 : 299).

Mais la vie réelle, cependant, rattrape bientôt Maria Aparecida et l'arrache à ses rêves d'adolescente et à ses illusions romantiques de jeune fille du XIXe siècle. Consciente du fait que la vie dans la petite ville ne lui offre aucune perspective en dehors d'un mariage avec un homme modeste, elle part pour Rio de Janeiro. Dans la ville, elle commence une vie nouvelle, indépendante. Maria Aparecida travaille comme sténographe avec un salaire raisonnable, loue un appartement qu'Antônio aide à payer et, surtout, peut vivre librement sa relation avec l'homme qu'elle aime : « […] sou livre, ninguém se mete com a minha vida » (Pereira, 2006 : 363). Mais malgré cette liberté, elle est malheureuse, insatisfaite, et ressent un vide dans son existence. Étudier, lire et travailler ne lui suffisent pas :

> ainda não tenho vinte anos completos, e o meu destino já se cumpriu. Neste Rio com que tanto sonhei, vivo anônima. Não conheço ninguém. Na Companhia, sou apenas uma funcionária. [...] Apesar de tudo, não me arrependo do que fiz. Antônio não se cansa de me dizer que sou livre, que posso recomeçar a vida, se quiser. Mas diz isso porque tem a certeza que não quero (Pereira, 2006 : 365).

Par amour et pour réaliser son rêve de vivre à Rio de Janeiro, Maria Aparecida a changé de mentalité. Elle vit une vie de femme libre, mais sans parvenir à changer ses désirs, aspirant à ce que l'homme qu'elle aime ne veut pas lui donner, car c'est contraire à ses principes : « um lar, um nome, uma situação estável » et malheureuse de ne pouvoir satisfaire son désir d'enfant (Pereira, 2006 : 367). Progressivement la jeune femme comprend que, même pour Antônio qui lutte contre les institutions bourgeoises et abhorre le mariage, la liberté et l'amour libre ne représentent qu'une façade : « todas as suas teorias sobre o amor livre se resumem, na prática, num ciúme de marido patriarcal » (Pereira, 2006 : 365). Malgré une réalisation apparente, le message que Maria Aparecida véhicule est infiniment plus pessimiste que celui de la *solteirona* Cecília. Elle expérimente à la première personne l'aliénation et la solitude de la vie dans la métropole qu'elle envisageait auparavant comme la réalisation d'un rêve. Elle a une chambre à elle, un travail et un homme qui, à sa façon, l'aime : tout ce que la protagoniste de *Em surdina* désirait et auquel elle avait dû renoncer à cause de sa famille et des conventions. L'épilogue du roman montre une Maria Aparecida malheureuse : elle représente ces femmes qui aspirent au changement et qui se disent et se veulent libres des préjugées et des normes de la société traditionnelle, sans parvenir vraiment à se réaliser en dehors de ces normes. Dans cette perspective, la figure d'Antônio, l'intellectuel qui critique le mariage bourgeois, mais qui, dans le privé se comporte comme un « mari patriarcal », est particulièrement significative, car l'auteure l'utilise pour fustiger l'hypocrisie de certains milieux 'progressistes'.

Caminho de Pedras

Dans ce roman, Rachel de Queiroz se sert des vicissitudes de la protagoniste Noemi pour dénoncer la bicatégorisation qui fige le rôle et le comportement des femmes. Une discrimination

profonde et insidieuse, que même ceux qui militent pour un changement radical de la structure sociale finissent par reproduire.

Après avoir quitté son mari, Noemi est victime du moralisme de la société qui considère immorale sa relation avec Roberto, un militant communiste comme elle. Mais c'est toujours la femme, et exclusivement elle, qui est condamnée même par les camarades de l'organisation qui, malgré leurs idées politiques, sont incapables de se libérer des vieux préjugés. L'un d'eux affirme même que les femmes qui participent au mouvement ont mal interprété le message politique :

> Em geral condenavam Noemi. Ainda era muito vivo, em todos, o terror do adultério. Queria ser independentes, tinham idéias, mas no fundo do coração tinham horror da coisa ruim, do nome feio.
> [...] Samuel bem que tinha dito: "as mulheres aqui ainda não estão maduras para a luta... Confundem a questão social com questão sexual.". (Queiroz, 1989 : 71)

Rachel de Queiroz insiste particulièrement sur ce point, rappelant que l'opinion de Samuel n'est pas dictée par une forme de solidarité masculine entre camarades[504]. Les mots de l'homme montrent au contraire que la norme morale peine à évoluer, même parmi les révolutionnaires : l'ordre social peut changer, mais celui qui règle les rapports homme/femme doit être maintenu. La vision que le roman véhicule se révèle ainsi pessimiste quant à une possible évolution des mentalités et du rôle féminin dans la société et dans la famille. Le parcours de Noemi, courageuse et engagée, capable de défier les conventions pour se réaliser et rester fidèle à elle-même, a un triste épilogue. Dans les dernières pages du roman, elle apparaît comme une femme qui a tout perdu : son fils est décédé suite à une maladie, l'homme qu'elle aime est en prison, et enceinte, elle a dû quitter sa maison et son travail. Malgré tout, Noemi conserve sa dignité et cherche à gagner sa vie en travaillant. Elle est une femme libre qui a su s'affranchir d'un mariage malheureux, mais le prix payé pour sa liberté est très lourd.

Outros dias virão

Comme Noemi, Maria Aparecida et Cecília, la protagoniste du roman d'Ondina Ferreira représente également une tentative de concilier l'indépendance personnelle, l'amour et le désir avec les interdictions qui délimitent les comportements féminins.

Pendant une conversation avec sa sœur cadette au sujet du mariage, elle lui conseille d'être prudente et de ne pas commettre de fautes qui pourraient la compromettre définitivement. Maria Benta dénonce la double morale de la société dans laquelle : « os homens podem praticar leviandades, pouco lhe custam. Nós, mulheres, pagamos preço exagerado pelas faltas que perpetramos » (Ferreira, 1943 : 121). La protagoniste du roman représente un objet d'analyse particulièrement intéressant pour comprendre de quelle manière la fiction de l'époque décrit les doutes et le questionnement moral d'une jeune femme qui choisit de ne pas se marier et lutte pour travailler et vivre seule. Elle se montre consciente du regard sévère que la société porte sur elle en raison de ses choix, mais elle poursuit sa recherche d'autonomie. Comme l'affirme à plusieurs reprises le narrateur, la jeune femme « cultuava a independência com exaltação de verdadeira devota » (Ferreira, 1943 : 123). Une indépendance qu'elle cultive sous trois points de vue différents : le point de vue économique, le point de vue spirituel et le point de vue sexuel[505]. Pour Maria Benta, le point de vue économique s'impose déjà comme une réalité

[504] L'ex-mari de Noemi, João Jacques, militait lui aussi dans le mouvement, avant d'être expulsé. Pour cette raison, il était très mal considéré par les anciens camarades comme Samuel.
[505] Le mot utilisé par l'écrivaine est bien « sexual », un terme qui ne figure pratiquement jamais, avec une telle acception, dans les autres romans du corpus.

car, ayant refusé toute proposition de mariage, elle peut affirmer, en tant que travailleuse, ne dépendre de personne. L'indépendance spirituelle qui représente à ses yeux l'expression la plus élevée et significative de liberté, est bien plus difficile à atteindre, car elle exige l'abandon de préjugés et d'atavismes profondément enracinés dans les pensées. Quant à l'indépendance sexuelle ?

> Encarava a última, que muitas mulheres definem como a forma mais apreciável de liberdade, com um sentimento de desdém. [...] Parecia-lhe cheia de riscos e desvios, por onde o interessado facilmente se extraviaria, tropeçando na mais áspera de todas as servidões: a passional. (Ferreira, 1943 : 123)

La constante recherche d'indépendance fait de Maria Benta une créature unique et différente des autres. Elle n'est pas une héroïne romantique que la pureté et l'exceptionnalité distinguent des autres femmes, mais ce sont plutôt les zones d'ombre de son caractère, la conscience de soi et la lucidité avec laquelle elle considère sa condition qui marquent sa différence. Dans les discours des femmes, Maria Benta reconnaît l'expression d'une dépendance physique ou sentimentale des hommes : « constristada, Maria Benta via sempre a imagem do homem refletida no espírito delas, como se continuassem a ser, como quer a Bíblia, apenas uma parte do esqueleto masculino » (Ferreira, 1943 : 128). Et la protagoniste de *Outros dias virão* se demande quand les femmes prendront finalement conscience de leur dignité et du droit de choisir leur chemin en toute indépendance, sans dépendre des hommes?

Malgré sa détermination et son culte de l'indépendance, Maria Benta ne parvient pas à se suffire à elle-même et son corps et ses désirs sont autant d'obstacles à son affirmation personnelle. Dans la scène où elle s'observe dans un miroir, Maria Benta questionne son futur. La langueur de son jeune corps semble remettre en question sa vie, fondée sur l'autonomie et l'illusion de n'avoir besoin de personne :

> Maria Benta desnudou-se e admirou, amorosamente, os seios firmes e redondos, a linha fina da cintura, as coxas longas e bem torneadas [...]. Tinha quase vinte e oito anos... Iria envelhecer, sem conhecer o amor, sem tornar-se mulher, no significado íntimo da palavra? Um frêmito voluptuoso percorreu o seu corpo... Imagens sensuais bailaram-lhe, fugidiamente, sob as pálpebras descidas (Ferreira, 1943 : 192).

La virginité est un élément central dans la crise de Maria Benta qui, à cause d'une infection aux yeux, doit abandonner la vie d'étude et de travail qu'elle s'était construite. Malgré sa conscience du danger que « l'esclavage de la passion », comme elle-même l'appelle, pourrait représenter pour son autonomie, Maria Benta se sent de plus en plus inquiète et « incomplète ». Ainsi, quand elle retrouve son amour de jeunesse et que l'homme déclare n'avoir jamais cessé de l'aimer, Maria Benta décide de devenir son amante, considérant lucidement les conséquences de son acte. À cette occasion, elle se montre consciente de la valeur de cette relation pour l'homme :

> Compreendia que […] os homens emprestam, em geral, um sentido mais preciso à idéia do amor. A posse do corpo desejado tem importância capital para eles. [...] Era maior, senhora de sua vida, bastante amadurecida para responder pela conseqüência de seus atos. Entregar-se-ia ao ex-namorado sem humilhá-lo primeiro, sem fazê-lo sofrer inutilmente. Seria imoral? Ora, a moral era apenas um rótulo igual que a necessidade dos ajustamentos sociais aplicava a consciências diferentes. A aprovação íntima contava mais... (Ferreira, 1943 : 200)

Maria Benta ne cède donc pas à la passion, mais pondère froidement ses choix, consciente de sa maturité. Si la morale, qu'elle considère comme une expression de l'hypocrisie de la société

contemporaine, n'est pas un obstacle pour elle, la jeune femme cherche cependant des réponses dans les livres des philosophes qu'elle aime, à commencer par Bergson.

Finalement sûre de son choix, Maria Benta raconte à son amie Cândida, qu'elle est devenue l'amante de son premier amour, désormais un homme marié. L'amie, perplexe plus que scandalisée, se demande comment une femme « tão sensata, foi cair na tolice de se apaixonar » (Ferreira, 1943 : 204) et l'invite à être prudente, car les hommes aussi bien que les femmes entre lesquelles il n'existe aucune solidarité, vont la juger durement. L'image évoquée par Cândida est efficace : comme à la préhistoire où les femmes étaient les gardiennes du feu, à l'époque contemporaine, les célibataires sont condamnées malgré elles à être les gardiennes de la morale qui fait défaut à la société. Personne ne veut savoir, ajoute-elle, « si temos sentidos ou necessidade de ternura, ou medo de solidão » (Ferreira, 1943 : 204). Celles qui ne respectent pas l'ordre moral payent toujours très cher leur imprudence.

Même si Maria Benta se dit prête à en subir les conséquences, les préjugés bourgeois refont progressivement surface dans sa conscience et la tourmentent. Face à la superficialité des sentiments de son amant, elle en arrive à regretter la facilité avec laquelle elle s'était donnée à lui car « os homens dão mais apreço às coisas difíceis » (Ferreira, 1943 : 229). Peu à peu, l'extase amoureuse de Maria Benta se transforme en désenchantement et elle finit par reconnaître la nature toute à fait médiocre de l'homme qu'elle pensait aimer. Ces pages sont particulièrement significatives dans l'analyse de la représentation du féminin, car Ondina Ferreira est l'une des rares écrivaines de l'époque qui ose aborder ouvertement la condition précaire de la femme non mariée qui cherche à se « compléter » et à vivre sa sexualité. L'intérêt particulier de ce personnage réside dans le fait qu'avec sa complexité, elle incarne une figure qui se soustrait aux stéréotypes et parle aussi de son corps et de ses désirs. L'écrivaine représente Maria Benta comme une femme qui ne veut pas se marier, qui choisit une vie indépendante, mais qui ne veut pas non plus se priver de l'amour. Elle ne ressemble donc pas à la Conceição de *O Quinze* ou à la Cecília de *Em Surdina* qui, renonçant au mariage, renoncent aussi de fait au sexe, incapables de résoudre cette impasse. Maria Benta n'est pas non plus la femme perdue qui risque de devenir une paria. Elle travaille, elle a son propre appartement et subvient à ses besoins. Ainsi, sa virginité n'étant pas son unique capital et ne dépendant pas du mariage pour survivre, elle ne va pas être obligée de se prostituer pour survivre. Maria Benta, consciente des conséquences de ses actions ne ressemble pas, non plus, à une victime innocente de la luxure des hommes qui s'est donnée à l'amant par ingénuité et finit par se suicider, incapable de supporter le poids du déshonneur et du péché. La jeune femme ne se montre à aucun moment tourmentée par les doutes religieux et moraux.

Ondina Ferreira fait de sa protagoniste un personnage positif et profondément humain qui ne devient jamais un exemple négatif : Maria Benta est profondément différente de ces femmes sensuelles et sulfureuses qui peuplent la fiction des années dix et vingt et qui agissent pour satisfaire leurs désirs frivoles, scandalisant tout au plus les bienpensants, mais sans remettre en question la morale sociale. Au contraire, construisant son personnage de l'intérieur, par sa dimension psychologique plus que par ses actions, Ondina Ferreira fait d'elle une femme vivante, réelle et authentique, une femme en quête de soi-même. Ses doutes et ses incertitudes la rapprochent du lecteur qui ne peut que sympathiser avec elle, d'autant plus que Maria Benta n'est pas une créature exceptionnelle capable de s'élever au-dessus des préjugés moraux. Comme tant d'autres femmes, elle commet des erreurs, questionne son identité et essaie de rester fidèle à elle-même, mais sans pour cela renoncer à une vie pleine et entière.

Malgré le caractère inédit du personnage, l'épilogue du roman est amer et jette une ombre sur le futur de Maria Benta. Après une première phase pendant laquelle elle s'abandonne, heureuse, à la passion, elle découvre la superficialité et la médiocrité de son amant et, déçue, s'en éloigne définitivement :

> Compreendia, agora, que o seu idealismo, o seu romantismo, tinham servido de invólucros de luxo para os recalcamentos do instinto sexual... Aquele amor imenso, intangível, que a ligara a Sérgio, disfarçara, apenas, as insatisfações de seus impulsos de fêmea, impulsos comuns a todas as mulheres... como seria bom se ela pudesse começar a vida outra vez! (Ferreira, 1943 : 219).

La conscience de ses limites et de la faiblesse de son corps et de son esprit représente une défaite complète pour Maria Benta, une capitulation sans condition. Opprimée par la solitude et le malheur, la jeune femme finit par accepter la proposition de mariage d'Epaminondas qui, malgré son passé, veut encore en faire son épouse.

Le mariage est décrit comme l'abdication de sa volonté, de ses anciens rêves et de ses goûts au profit du mari. Alors que, pendant sa jeunesse, Maria Benta avait aspiré à diriger une société en compétition avec les hommes, elle n'a plus aucune illusion et sait que la réalité ne correspond jamais aux rêves : « Nunca passara de empregada dos outros… E, propugnando pela emancipação feminina, acabara por entregar-se à proteção de um homem, como a maioria das mulheres... Em vez de resolver sobre negócios, enfrentava, agora, os embaraçosos e ingloriosos problemas conjugais... » (Ferreira, 1943 : 246). Le mariage représente son échec définitif, le renoncement à sa précieuse indépendance. Maria Benta accepte finalement d'abandonner São Paulo pour aller vivre dans la fazenda dont son époux avait hérité. La dernière scène du roman la décrit, assise dans le train à côté du mari, mais distante et résignée, prête à se sacrifier pour l'enfant qui grandit dans son ventre (Ferreira, 1943 : 265). L'écrivaine laisse ainsi au lecteur le soin d'imaginer si la maternité suffira à combler le vide laissé par les rêves d'indépendance de Maria Benta.

Les limites de la morale

Les romancières des années trente et quarante représentent des femmes qui, en raison de leur indépendance et de leur « modernité », heurtent les conventions et sont confrontées aux interdictions de la norme sociale. Par leurs personnages, les écrivaines questionnent le concept d'honnêteté d'une femme et les limites entre moral et immoral. Les réponses qu'elles donnent à ce questionnement diffèrent considérablement d'un ouvrage à l'autre et d'un personnage à l'autre, représentant ainsi une gamme de « solutions » possibles.

O Romance de Teresa Bernard

Dans son premier roman, Maria José Dupré décrit l'éducation des jeunes femmes et montre que, prisonnières de nombreux tabous, elles grandissent dans la plus complète ignorance du fonctionnement de leur corps, du sexe et du désir. Ainsi, la première fois où la protagoniste, encore adolescente, se trouve par hasard à écouter une conversation sur le mariage et le plaisir, elle en est profondément troublée. L'objet de la discussion est le cas d'une femme très honnête et amoureuse de son mari qui « não sentia prazer algum com o marido e pensava que era assim mesmo » (Dupré, 1951 : 82). Poussée par une force supérieure, elle finit par devenir l'amante d'un autre homme. Le débat se poursuit sur l'instinct, les théories de Freud et l'honnêteté des femmes. A la fin de la conversation, Teresa est choquée et perçoit l'existence d'un monde « étrange et insensé » où l'amour ne peut pas combler une femme à lui seul. Des années plus tard, Teresa connait ce désir, cette force capable de vaincre toutes les résistances, quand elle tombe amoureuse du médecin qui la soigne, bien qu'elle soit déjà mariée et mère d'un enfant. La scène du premier baiser et du premier contact est racontée dans les détails et le plaisir que la jeune femme ressent est évoqué directement : « Um sangue quente persorreu-

me o corpo todo e eu senti uma delícia tão grande que pensei desfalecer de prazer » (Dupré, 1951 : 116). La passion est si forte que l'immoralité de son comportement et l'idée du déshonneur[506] qui pourrait rejaillir sur sa fille innocente et sur sa famille l'effleurent à peine :

> Onde estavam a tradição da família e a honra do nome? Não sentia arrependimento nem remorso. Sentia apenas felicidade. Era como si uma nova vida começasse em mim, tive a sensação de ter-me encontrado, a verdadeira Teresa Bernard. Agora eu compreendia e vivia a vida. O meu amor por Artur despertara-me uma nova sensualidade que nunca sentira antes. Era vida, era amor. [...] Satisfazendo a exaltação da paixão que me empolgara, procurei normalizar de novo minha vida (Dupré, 1951 : 117).

L'amour et la passion permettent à Teresa de devenir enfin, elle-même, et c'est cette conscience qui conforte sa décision d'abandonner le mari, malgré la condamnation de sa famille et de la société.

Floradas na Serra

Dans le roman de Dinah Silveira de Queiroz, les figures féminines témoignent également du conflit entre le respect des normes et l'amour et le désir. Dans le cas de ces jeunes femmes, c'est la condition exceptionnelle créée par la maladie qui remet en question leur conduite morale et contribue à les faire douter. En effet les protagonistes du roman, atteintes de tuberculose, résident dans une maison de santé de la région de Campos de Jordão, lieu réputé au Brésil pour les sanatoriums. En raison de la gravité de l'infection et des risques de contagion, elles sont obligées à vivre entre elles, éloignées de leur famille et de leur entourage. La condition de malade prévaut ainsi sur toutes les autres : elles cessent d'être des filles, des orphelines, des riches bourgeoises ou des futures épouses pour devenir, avant toute autre chose, des tuberculeuses au futur incertain. Toutefois, dans les limbes où elles vivent, il existe encore des règles et des interdictions qui reflètent celles du monde extérieur.

Dinah Silveira de Queiroz construit la figure de la protagoniste Elza, jeune femme sage et polie qui n'a pas révélé sa condition au futur époux qui étudie en Angleterre, en contraste avec celle de Lucília, inquiète et rebelle qui aime porter des pantalons. A cause de la maladie, les jeunes femmes découvrent « o que é a Mocidade, o que é a Morte » (Queiroz, D.S., 1998 : 72) et questionnent leur futur, leurs désirs, leurs expectatives. Elza, malgré les doutes et une amitié particulière avec un jeune malade dont elle partage les rêves et les projets, ne cède pas à la tentation et reste fidèle au fiancé. Lucília, au contraire, s'éprend d'un écrivain plus âgé et perd sa vertu. Dans une scène centrale dans l'économie du récit, les deux femmes si différentes, mais si proches par la maladie, se racontent leurs inquiétudes, leurs rêves. Lucília confesse sa relation et avoue l'impossibilité de vaincre son désir. C'est notamment le souvenir de Belinha, son amie décédée, qui fait naître en elle le besoin de vivre pleinement :

> Comecei a ter sonhos esquisitos [...]. Envergonho-me Elza, mas tenho que dizer tudo... Pensava que eu precisava conhecer a vida antes de morrer. Conhecer o amor de um homem, vibrar, ser mulher... Ai, tão sozinha no meu quarto... A lembrança de Belinha, tão pura, a saudade de Belinha, e essas idéias da carne martelando (Queiroz, D.S., 1998 : 74).

---

506 Le concept d'honneur, qui pourrait apparaître aujourd'hui assez vague, est pourtant encore très présent dans la mentalité de l'époque et, dans le cas des comportements féminins, il acquiert une signification très précise : la femme incarne l'honneur et le renom de la famille entière. Sa conduite doit donc être irréprochable, car toute transgression a des conséquences non seulement sur elle, mais sur tous les membres de la famille. Ainsi, être une bonne épouse signifie traiter le conjoint avec respect et rester toujours à sa disposition, même s'il abandonne la maison pour longtemps puisque « […] tu não é somente a sua esposa ; és ainda a honra de seu nome », comme le rappelle un article de *Revista feminina* qui date de 1926 (*Revista Feminina* apud Maluf ; Mott, 1998 : 397).

Ce désir inavouable, cette quête de la vie d'un corps malade, mènent Lucília dans les bras de l'homme. Le sentiment amoureux n'a pas un pouvoir thaumaturgique sur la jeune femme et l'amant n'incarne pas un prince charmant qui va la sauver de sa solitude et de son malheur. Les conditions de Lucília s'aggravent progressivement mais, malgré tout, elle est comme apaisée, consciente de vivre et d'avoir vécu intensément malgré la maladie. Elle reproche à son amie Elza de rester comme une spectatrice de sa propre existence et d'avoir plus peur de la vie et du jugement des autres que de la mort : « […] Quando me toma em seus braços, cada minuto de amor é tão intenso, tão bom, como se fosse o primeiro e último... Ah, Elza você é uma inconsciente. Você anda beirando tanta vida intensa, tanta emoção, e fica como uma nuvem, indecisa e sem forma » (Queiroz, D.S., 1998 : 95). Ainsi, par la confrontation de ces deux personnages, l'écrivaine peut représenter les désirs, les doutes et la transgression des normes. Et si Dinah Silveira de Queiroz ne condamne pas Lucília, personnage authentique et profond, pour sa transgression, elle ne la sauve pas non plus. Le roman se conclut avec le départ d'Elza qui, guérie et toujours chaste, peut retourner à la vie et à ses promesses vagues de bonheur, alors que la santé de Lucília est de plus en plus fragile et son jeune corps irrémédiablement défiguré par la maladie. C'est la contigüité de la mort et la conscience de sa condition précaire qui justifient les actes de Lucília. Et, malgré son péché, elle ne devient pas une femme perdue, mais juste une créature profondément humaine dans son désespoir.

As Três Marias

Dans son quatrième roman, Rachel de Queiroz aborde à nouveau la question de l'identité féminine et de la morale. Guta, la protagoniste de *As Três Marias* Guta exprime, tout comme Conceição et Noemi, un état de crise : « ainda ia fazer vinte anos e me sentia inteiramente só, com minhas esperanças no mundo e nas suas promessas em completa crise » (Queiroz, 1970 : 69). Guta, qui a abandonné la foi du temps du collège et qui ne croit plus au mariage et à la maternité comme l'unique destin d'une femme, questionne son futur. Incertaine et n'ayant plus de repères religieux, elle cherche une raison de vie dans l'amour, comme le lui ont enseigné les romans qu'elle lisait au collège. Dans la première partie du récit, Rachel de Queiroz crée un épisode qui permet d'aborder plus ouvertement la question des limites de la morale. La protagoniste apprend que Violeta, une ancienne camarade, est devenue une « rapariga », une femme perdue. Guta repense alors à l'époque où elles étudiaient ensemble, se remémore le caractère rebelle de son amie, sa façon de défier l'autorité, mais aussi sa beauté et sa sensibilité. Guta qui ne connaît pas les raisons qui ont poussée Violeta à se prostituer, ne la condamne pas pour son comportement et s'apitoie sincèrement sur son sort :

> Agora estava perdida, com a porta aberta para todos os homens. E eu tentava imaginar o horror daquela vida: chega um homem gordo, bigodudo, hálito de cerveja, tem o direito de entrar, de deitar com ela na cama, de exigir o que quiser. E parecia-me ver o homem, a camisa suada fedendo, os beiços babosos, a carne mole. Ou então outro qualquer, magro, ossudo, velho, com cruzes de esparadrapo no pescoço, ou cheirando a cigarro apagado. E outros, meu Deus, e qualquer um. [...] Todos os homens, [...] revisitava-os agora com novos olhos, via-os sob uma forma em que nunca os imaginara, punha-os dentro do quarto de uma mulher e me arrepiava de horror. (Queiroz, 1970 : 86)

Pour Guta, naïve et inexpérimentée, le destin de son ancienne camarade devient l'occasion d'une réflexion sur la nature des relations homme femme. Elle pense alors à ses désirs, à son comportement : « Não estava também em caminho de perdição, namorando com um homem casado ? ». Dans la vision de Guta, l'amour est un sentiment pur et intangible, « acima do bem e do

mal », capable de vaincre la morale qui condamne Violeta. Mais Rachel de Queiroz qui ne fait aucune concession au sentimentalisme dans sa fiction, montre que la réalité est bien différente. Après un amour platonique pour un artiste qui la déçoit profondément en se révélant médiocre et seulement intéressé à la séduire, Guta vit une relation amoureuse avec Isaac, un médecin étranger immigré au Brésil dont elle fait la connaissance pendant un séjour à Rio de Janeiro. C'est à lui que la jeune femme décide de se donner pour la première fois, tout en sachant que leur relation n'aboutira pas au mariage. Par la voix de la protagoniste qui raconte les faits à la première personne, Rachel de Queiroz réalise une scène magistrale, où la jeune femme, lucide et consciente, décrit sa première relation sexuelle :

> Quando me tomou, não pediu nada, foi acompanhando gradualmente o seu desejo, levando-me a compartilhar dele. [...] Mais que a dor física, ficou-me dessa primeira entrega uma sensação de medo e secreta humilhação; aquele gozo, que ele tirava de mim, era tão só dele, tanto separado de mim, diminuía-me tanto! Eu não ressentia nada do misterioso prazer cuja aproximação o fizera arquejar como se sofresse [...]. Eu estava lúcida, lúcida e magoada, e extraordinariamente triste e medrosa (Queiroz, 1970 : 133).

Guta n'est pas la victime ingénue d'un homme qui lui fait une promesse de mariage ni une créature sensuelle qui sent être devenue pleinement femme. Sans aucune idéalisation, Guta est consciente que ce qu'elle définit comme « a sua entrega » n'a pour son amant aucune autre signification que la tendresse et le plaisir qu'il éprouve sur le moment. L'écrivaine réalise dans cette scène une inversion des codes romantiques. La jeune femme se dit distante et étrangère à la jouissance de l'homme, pour elle l'union des corps ne matérialise pas l'union des âmes et, malgré l'amour sincère qu'elle ressent, l'acte lui laisse une sensation d'humiliation, comme une blessure. Ses mots sont sincères et étonnants pour l'époque de parution de l'ouvrage. L'épilogue du roman est particulièrement amer et Guta rentre à Fortaleza où elle reprend sa vie monotone, une vie faite de peu de choses : la répétitivité du travail, la chambre partagée avec son amie, l'étagère avec les livres qui sont sa seule distraction. L'amour pour Isaac, leur relation, ne changent en rien le destin de la jeune femme qui se sent « despaisada, reintregada à força num mundo de que me evadira. Sentia-me como se me obrigassem à voltar à infância » (Queiroz, 1970 : 139).

La femme perdue et l'étrangère

L'analyse des ouvrages du corpus montre que, par leurs figurations du féminin, les écrivaines expriment une critique à la rigidité des normes qui classent les femmes en pures/impures, fiancées-épouses/prostituées. Les protagonistes des romans analysés parviennent à s'affranchir de cette catégorisation et, même quand elles transgressent les règles, ne deviennent jamais des « femmes perdues », des parias. Mais cela ne signifie pas que, dans la fiction féminine des années trente et quarante, il n'existe pas de figures de prostituées. Elles ne sont certes pas très nombreuses, mais même quand elles ne parviennent pas à être de véritables personnages et que leur existence est simplement évoquée, comme Violeta de *As Três Marias*, ces figures revêtent une fonction significative dans la représentation du féminin. Tout d'abord, les « femmes perdues » ne représentent pas un modèle négatif dont les écrivaines se serviraient pour construire la figure de la protagoniste. Il s'agit d'un élément inédit si on considère, comme le souligne De Marco, qu'en littérature le personnage de la prostituée est souvent utilisé pour renforcer et canoniser, par contraste, l'image de la femme honnête, épouse et mère. Désirant ce qu'elles ne peuvent avoir – un mari, des enfants, une vie normale – les figures de

prostituées véhiculent un message conservateur plutôt qu'une invitation à la transgression et à la liberté[507] (De Marco, 1995 : 118).

Représentant des femmes qui ne sont pas des épouses ou des mères et qui, malgré leurs transgressions, continuent à faire partie de la société civile, les auteures du corpus montrent qu'il existe des possibilités alternatives à la vision monolithique traditionnelle. Des possibilités qui ne sont pas à la portée de toutes, car les interdictions sociales, l'ignorance et la pauvreté pèsent encore lourdement sur les femmes. Ainsi, les personnages de prostituées qui apparaissent dans les romans analysés servent à décrire une réalité tristement actuelle en 1930 et à dénoncer l'injustice et la violence d'une société qui oblige des jeunes femmes à vendre leur corps pour survivre.

O Quinze

Le personnage de la *retirante* Mocinha qui figure dans le premier roman de Rachel de Queiroz est un exemple de la représentation de la prostituée dans la fiction féminine de l'époque. L'écrivaine la représente comme une jeune femme ingénue et un peu frivole qui, au moment de quitter la *fazenda* à cause de la sécheresse, s'aventure à pied dans le *sertão* vêtue de sa plus belle robe et des « chinelas baianas », habillée comme pour aller à la messe, incapable d'imaginer les conditions inhumaines et les privations qu'elle rencontrera au cours du trajet. Après des jours de marche, épuisée par le manque d'eau et de nourriture, la jeune femme décide de ne pas continuer le voyage et trouve de quoi gagner un peu d'argent en travaillant comme cuisinière. A sa sœur qui ne veut pas la laisser seule dans la maison d'inconnus, Mocinha répond que « […] quem não tem pai nem mãe, como eu, pra todo mundo é estranho » (Queiroz, 2007 : 55), se montrant pleinement consciente de sa condition. Éloignée des siens, n'étant plus chez elle, mais pas encore mariée, Mocinha « se perd » irrémédiablement et est obligée de se prostituer pour survivre. Vers la fin du roman, décrivant une rencontre fortuite entre Mocinha et Dona Inácia, Rachel de Queiroz peut ainsi raconter au lecteur le destin de la jeune femme. La vieille dame n'arrive même pas à la reconnaître : « uma rapariga magra, suja, esfarrapada – um dos eternos fantasmas da seca – apertava ao colo um embrulho que choramingava baixinho » (Queiroz, 2007 : 147). Une créature complètement méconnaissable par rapport à l'image que l'écrivaine en donne au début du roman. A Dona Nácia qui lui offre une aide pour retourner à la *fazenda*, Mocinha répond amèrement : « Pra que […] ? Só pra passar mais vergonha? Quem é que vai ter pena de mim? » (Queiroz, 2007 : 148). La jeune femme a perdu sa respectabilité et même dans un moment tragique aussi exceptionnel que celui de la sécheresse, alors que le quotidien est complètement bouleversé et la vie en danger, la condamnation de la société est irréversible. Alors mieux vaut rester dans la rue et continuer à vivre de charité plutôt que souffrir une telle honte.

La figure de Mocinha, comme celle de Violeta, ou des prostituées anonymes auxquelles pense la protagoniste de *Batí à porta da vida*, toutes servent aux écrivaines à dénoncer la violence et l'hypocrisie de la société contemporaine qui stigmatise les comportements des femmes au nom du maintien de l'ordre moral. Il s'agit d'une représentation inédite par rapport à celle de la littérature du début de la décennie où les personnages des prostituées représentaient, dans la majorité des cas, « duas figuras polarizadas

[507] De Marco souligne aussi qu'à part quelques rarissimes exceptions comme les ouvrages d'Ercília Nogueira Cobra, les prostituées représentent en littérature le monde féminin et domestique d'un point de vue extérieur, mais toujours idéalisé, réduisant au minimum le potentiel déstabilisateur de l'ordre établi que leur figure pourrait représenter. (De Marco, 1995 : 118)

[…] : a "mulher fatal", poderosa e diabólica e a "mulher-vitimizada-pelo-destino", frágil e sofredora » (Rago, 1991 : 72)[508].

Les exemples analysés montrent que, dans les romans du corpus, les prostituées n'incarnent pas des corruptrices diaboliques ni des victimes du destin. Elles sont certes des victimes, mais les écrivaines montrent que ce qui les condamne est bien plus concret que le destin : ce sont les normes sociales et morales qui discriminent les femmes, les soumettent à l'autorité masculine et limitent leur accès au travail. Et si le destin est par définition inéluctable, les mentalités et les normes peuvent évoluer, même si c'est difficilement.

La démonstration de cette possibilité de changement est représentée par la figure de l'étrangère, incarnation d'un progrès et d'une liberté qui existent déjà. Ainsi, les Américaines, les Anglaises et les Françaises, toujours décrites comme des femmes plus libres et plus modernes, sont la démonstration que l'identité féminine et le rôle des femmes peuvent évoluer. Observées depuis le Brésil, les étrangères représentent un modèle non seulement d'élégance et de richesse, mais aussi d'émancipation. Selon une conception linéaire du progrès économique et social, où le Brésil cherche à se civiliser et à se moderniser pour rejoindre ces pays qui sont déjà modernes, les étrangères matérialisent l'évolution positive de l'identité féminine.

O *romance de Teresa Bernard*

Dans son premier roman, Maria José Dupré représente ce qui pourrait être défini comme le « mythe » de la femme étrangère, plus libre et plus autonome que la Brésilienne. Quand Lucio, le cousin de la protagoniste, rentre à la maison après avoir étudié aux États-Unis, il raconte les habitudes et le comportement des jeunes femmes : « […] lá é muito diferente. Uma moça sai com um amigo e vai jantar na cidade, ou ao cinema e depois dançar. Há camaradagem entre sexos diferentes, como há entre iguais. Não há malícia. São amigos e não passa disso » (Dupré, 1951 : 59). Dans l'imaginaire de Teresa, qui ne connait que la rigide éducation traditionnelle, ces jeunes filles modernes deviennent des modèles de liberté.

Quand, adulte et désormais *desquitada*, Teresa voyage seule en Europe, elle peut observer par elle-même les comportements et la mentalité indépendante des Anglaises et des Françaises. En 1938, Teresa se trouve à Paris et fréquente un groupe de dames riches qui séjournent dans la ville. L'un des principaux sujets de conversation est le mariage et les relations extraconjugales, et nombreuses sont celles qui ne cachent pas avoir eu un « flirt ». Considérées comme le « sal da vida », les relations extraconjugales sont représentées comme le secret d'un mariage réussi, car « um incentivo depois de uns anos de casados, era necessário à paz conjugal » (Dupré, 1951 : 219). L'écrivaine consacre plusieurs pages à l'argument et présente les dialogues entre Teresa et ses amies qui discutent de leurs théories, en analysant les limites de la monogamie. Elizabeth, l'amie la plus chère de la protagoniste, déclare ne pas envisager l'abolition de l'institution matrimoniale en soi, mais juste d'y inclure plus de liberté, puisque l'équilibre parfait entre entente spirituelle et attraction sexuelle est très difficile à atteindre :

[508] Pour donner un exemple de ces figurations polarisées, Margareth Rago cite notamment les romans d'Oswald de Andrade et de Menotti del Picchia. A partir de l'analyse de la littérature des années 1910 et 1920, Rago souligne que seules de rares écrivaines réussissent à donner une image de la prostituée capable de s'affranchir de la dichotomie "mulher fatal"/"mulher-vitimizada-pelo-destino", représentant plutôt un idéal de libération sociale et sexuelle pour la femme, en dehors de : « o enclausuramento laberíntico para qual as trangressoras são levadas nos textos masculinos ». Margareth Rago se réfère plus spécifiquement aux romans de Laura Villares – *Vertigem* de 1926, – et de Ercília Nogueira Cobra, - *Virginidade inútil e antigiênica*, de 1927 (Rago, 1991 : 72).

> « […] Por isso há deslizes, há infidelidades, complicações. Eu acho que é preciso, tanto para o homem como para a mulher, uma válvula de escapamento, fora do lar, naturalmente; daí vem a paz no casamento. O desejo satisfeito traz alegria, o bom humor, o bem estar, portanto a felicidade » (Dupré, 1951 : 221).

L'archaïsme de l'institution matrimoniale, l'égalité des sexes, le divorce, les unions libres – « Por que o casamento ? Si houver amor verdadeiro é uma formalidade inútil » (Dupré, 1951 : 236) – sont tous des thèmes discutés par Teresa et ses amies. Dans ce milieu cosmopolite où les femmes parlent librement d'amour et de désir et questionnent leurs relations avec les hommes, le *desquite* de Teresa et son comportement, considérés immoral au Brésil, n'ont rien de scandaleux et représentent presque la normalité. Ainsi le personnage de Teresa peut être complètement acquitté et sa condition de femme divorcée devient plus acceptable. L'écrivaine insiste beaucoup sur cet aspect et semble souligner que le comportement de sa protagoniste n'est pas immoral, mais annonce une nouvelle identité du féminin importée d'Europe, et qui, tôt ou tard, s'affirmera aussi au Brésil.

Conclusion

A l'exception de Rachel de Queiroz, aucune femme ne participe, en tant que créatrice, à l' « ère du roman brésilien » (Bosi, 1999 : 388), cette phase d'intense renouvèlement de la prose des années trente et quarante.

Telle est la réalité que l'historiographie littéraire, la critique, les manuels scolaires et les anthologies brésiliens décrivent communément. L'hypothèse initiale de l'étude a été fondée sur le constat de cette absence. Une absence qui apparaissait d'autant plus paradoxale en considération du moment historico-littéraire qui la produit. Les deux prémisses qui ont guidé les phases initiales du travail ont été fondées sur le contexte social et politique d'une part, et sur le discours plus spécifiquement littéraire de l'autre. Les décennies 1930 et 1940 représentent un moment où l'ingérence de la politique autoritaire de l'*Estado Novo* s'étend au privé et se heurte aux revendications des femmes. Des présupposés qui rendent hautement invraisemblable l'absence des femmes de la pratique littéraire, et notamment de la fiction. D'autant plus que, à partir de 1930, la prose devient le véhicule privilégié d'une recherche identitaire nationale, une quête de *brasilidade* inaugurée par la révolution de l'avant-garde *moderniste* et qui resterait donc un apanage des hommes de lettres. Une affirmation que la présence de Rachel de Queiroz, célébrée par la critique et l'historiographie comme la seule écrivaine de la période, ne démentit pas. Elle semble, au contraire, l'exception qui confirme la règle.

Le paradoxe représenté par l'absence d'écrivaines pendant les années trente et quarante est également souligné par les études qui analysent la place des femmes dans la littérature nationale et proposent une périodisation de leur production. Conventionnellement, le *Modernismo* est indiqué comme un premier moment de reconnaissance pour les femmes de lettres. Un « divisor de águas » (Lacerda, 2003 : 56) entre le silence du début du XXe siècle et l'ouverture des portes éditoriales aux écrivaines qui, à partir de ce moment, commencent à être reconnues en tant que telles. Dans l'introduction au dictionnaire *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, Zahidé Lupinacci Muzart dénonce le fait que l'historiographie et la critique considèrent que les premières manifestations de la littérature féminine brésilienne apparaissent seulement au début du XXe siècle. C'est à Rachel de Queiroz que revient par convention la tâche d'ouvrir le chemin aux femmes qui veulent devenir des écrivaines avec *O Quinze*[509]. Une vision qui, comme le souligne Muzart, a été profondément incorporée dans l'imaginaire littéraire du pays, au point d'avoir gommé toute trace de la production féminine du XIXe siècle, pourtant significative (Muzart ; Araujo, 1990 : 20).

Mais si les années trente sont considérées conventionnellement comme le moment où les femmes entrent dans le champ littéraire, où sont les autres écrivaines ?

Telles ont été les considérations préliminaires qui ont guidé les tout premiers moments de la recherche, dans le but de faire réapparaître les noms de ces auteures dont plusieurs indices laissaient présumer l'existence. Au moment de l'élaboration du projet de recherche, l'espoir était de retrouver un nombre suffisant d'écrivaines et de romans permettant aussi d'articuler une analyse des représentations du féminin. Les résultats des recherches dans les bibliothèques et les archives brésiliennes, réalisées pendant un séjour d'un an dans le pays, ont largement devancé les expectatives les plus optimistes. La consultation du plus grand nombre de sources, de différentes typologies et datations, a révélé une quantité insoupçonnable de femmes ayant publié des romans entre 1930 et 1945. Ainsi, la préoccupation initiale d'un corpus trop réduit sur lequel fonder une thèse doctorale a laissé la place à la

[509] Muzart ajoute que, malgré le rôle de pionnière, de « première femme à être reconnue en tant qu'écrivaine », pendant longtemps Rachel de Queiroz a même été laissée pour compte par la critique académique, y compris par la critique féministe, qui la considérait comme réactionnaire (Muzart ; Araujo, 1990 : 20).

nécessité de procéder à une sélection des auteures et des ouvrages, trop nombreux pour pouvoir être tous étudiés.

L'analyse systématique des revues et des suppléments littéraires de la période a fait émerger une réalité encore plus inattendue, montrant comment ses écrivaines étaient lues et données à lire par leurs contemporains. Ces sources, qu'il serait possible de définir « sans filtres » et dont le recours a été d'abord motivé par l'absence d'une bibliographie critique plus récente sur la majorité des auteures sélectionnées, se sont révélées fondamentales. Si on considère que, à l'époque, c'est dans les pages de la presse qu'intellectuels, critiques et auteurs discutent et élaborent la théorie de la littérature, bien plus que dans les académies et dans les salons, les femmes sont indéniablement présentes. En tant que journalistes, elles signent des articles, leurs ouvrages font l'objet d'un nombre consistant de comptes rendus et de critiques, des messages publicitaires annoncent le lancement de leurs derniers romans. Il suffit de feuilleter la presse des années trente et quarante pour remarquer la présence des femmes de lettres. Même si elles demeurent certainement moins nombreuses et visibles que leurs homologues de sexe masculin, il est impossible de les ignorer.

L'étude plus approfondie des sources périodiques a permis d'observer comment ces auteures s'insèrent dans le milieu littéraire de l'époque et quel est leur degré de consécration. Le nombre de prix et reconnaissances qui leur sont octroyés montre que, même avec des différences, elles jouissent d'une reconnaissance institutionnelle, une affirmation confirmée également par l'analyse d'aspects plus strictement éditoriaux. Les données relatives à l'édition ont en effet souligné que les auteures intègrent les catalogues des maisons les plus prestigieuses de l'époque, avec José Olympio en position d'excellence. A la différence de ce qu'on pourrait croire, leurs romans ne figurent généralement pas dans l'une des nombreuses collections pour le public féminin, mais dans celles de fiction contemporaine, aux côtés des ouvrages canoniques du moment littéraire, d'auteurs comme Graciliano Ramos ou Jorge Amado.

Malgré les lacunes et le caractère fragmentaire des sources, les informations relatives aux tirages et aux chiffres de vente permettent de compléter le cadre. Au-delà des institutions, des collègues écrivains, de la critique et de la presse, le poids de la fiction féminine est aussi représenté par le public. Si les données sont souvent incomplètes, ce sont les critiques de l'époque qui, étiquetant certaines des écrivaines du corpus comme des « auteures de best-sellers », montrent qu'elles parviennent aussi à accaparer une partie non négligeable du marché libraire. Les histoires du livre et de l'édition au Brésil montrent en effet que, dans la période considérée, un tiers de la fiction est spécifiquement dirigée vers un public féminin, une information qui permet aussi de formuler des hypothèses sur la typologie des lecteurs des romans du corpus et de décrypter ainsi leur succès. Un ensemble de facteurs concourent à expliquer le phénomène. La crise financière de la fin de la décennie 1920, provoquant une augmentation importante du prix des biens d'importation, - y compris des livres -, favorise indirectement l'essor du marché éditorial national. Sur le plan symbolique, l'avant-garde moderniste avec tout d'abord sa critique des modèles européens, et ensuite avec les tendances nationalistes de l'*Estado Novo*, soutiennent *de facto* la diffusion de la littérature nationale. Parallèlement, la progression du taux d'alphabétisation des femmes qui ont de plus en plus accès à l'instruction primaire et secondaire, crée une nouvelle classe de lectrices. Si les traductions d'écrivaines anglaises, américaines et françaises sont encore diffusées, l'intérêt pour les romans des auteures brésiliennes est évident, comme le confirme le succès des ventes.

Un intérêt accru aussi pour la nouveauté que cette fiction représente. Pendant le XIXe siècle et les deux premières décennies du XXe siècle, il existait aussi des femmes qui écrivaient et publiaient, mais la résonance que la littérature féminine connait à partir de 1930 est certainement inédite.

L'ensemble des résultats ici énoncés permet de formuler une première considération : pendant les années trente et quarante, un nombre important de femmes écrivent, publient dans des maisons d'éditions prestigieuses, elles sont appréciées par les lecteurs et considérées par les critiques contemporains et les institutions littéraires. Malgré tout cela, avec le temps, elles commencent progressivement à disparaître, ne parvenant pas à faire date en littérature. Oubliées par l'historiographie, ignorées par la critique et l'académie, elles sont exclues du canon et leurs romans sont aujourd'hui, dans la plupart des cas, introuvables.

Femme qui écrit et publie, Rachel de Queiroz est donc bien moins seule, dans le milieu littéraire des années trente et quarante, que l'historiographie conventionnellement le raconte. La construction de son exceptionnalité révèle des indices particulièrement intéressants pour comprendre comment se produit l'oubli de ses collègues. Les premiers comptes rendus de *O Quinze* montrent déjà ce qui deviendra la constante de la réception critique de l'auteure, à savoir le caractère masculin de son écriture. Graciliano Ramos qui lit le roman au moment de sa parution, quand le nom Rachel de Queiroz est encore inconnu, croit reconnaître une plume masculine derrière le pseudonyme féminin. Une fois que l'identité de l'écrivaine est vérifiée et qu'il est impossible de nier qu'elle est bien une femme, et jeune de surcroît, les critiques continuent de célébrer le roman au nom de la prétendue virilité de son écriture. La gamme des adjectifs utilisés pour décrire la langue, la structure narrative, les thématiques évoquent invariablement la sphère du masculin. Rachel de Queiroz elle-même, consciente du fait que cet élément lui permet de se différencier des autres et de rentrer dans le milieu littéraire, à l'époque encore un bastion pleinement masculin, s'approprie de cette lecture et fait de la négation du féminin une constante de son autoreprésentation littéraire. Une posture qui ne doit pas étonner si on considère que le féminin est un stigmate qui minore systématiquement la présence des femmes en littérature, ainsi que l'analyse des catégories conceptuelles qui informent le discours littéraire de l'époque le montre. Si la consécration de Rachel de Queiroz passe par la sublimation de tout caractère féminin de son écriture, l'oubli des autres écrivaines de la période se fonde au contraire sur l'emphase de cet élément. L'analyse de la réception critique contemporaine confirme cette affirmation, montrant la manière dont le genre – catégorie particulièrement vague et malléable dans laquelle les attributs biologiques se confondent avec ceux purement esthétiques-littéraires - intervient dans l'évaluation d'un ouvrage écrit par une femme. Si, à partir de 1930, les écrivaines sont lues et considérées par la presse, les institutions et les collègues, elles le sont, avant toute autre chose, en tant que femmes. Les critiques ont tendance à présenter une écrivaine en la comparant avec une autre auteure et à lire les romans qu'elles écrivent à l'aune de la féminité. Même si ce procédé n'implique pas nécessairement une évaluation négative, et les comptes rendus élogieux ne manquent certainement pas, ce procédé finit par gommer les différences et inclure les écrivaines dans la catégorie vague de littérature féminine. Une catégorie à part, aux marges de la littérature légitime, qui implique une insertion différentielle des femmes dans le discours littéraire et justifie leur effacement progressif de la mémoire.

L'étude systématique de la réception critique des écrivaines du corpus par un critère diachronique – des années trente et quarante jusqu'à la contemporanéité -, a révélé le fonctionnement des mécanismes de la dévalorisation systématique des femmes dans le cas spécifique du contexte littéraire brésilien de la première moitié du XXe siècle. La réception des romans des écrivaines de l'époque, au nom du féminin, constitue en effet la prémisse de son effacement de la tradition littéraire. Même si certains romans reçoivent un accueil très positif des contemporains, c'est au moment où un ouvrage ou une auteure doit être inscrite dans l'histoire littéraire que le décalage s'opère. Il ne s'agit pas de dénoncer cette absence en pointant du doigt tel historien de la littérature ou tel critique coupable

d'avoir oublié les femmes, mais de reconnaître une pratique générale, d'autant plus efficace qu'elle est souvent implicite.

A partir des années cinquante, le souvenir même des écrivaines du corpus commence progressivement à se perdre et l'idée se consolide que, si dans l'histoire littéraire de la première moitié du siècle ne figurent pas de noms de femmes, c'est purement et simplement parce qu'il n'y avait pas alors d'écrivaines dignes d'être mentionnées. Et quand l'une d'entre elles est occasionnellement citée dans une anthologie ou dans une histoire de la littérature, elle n'y figure que dans des chapitres consacrés à la production littéraire féminine, sous le dénominateur commun de l'identité sexuelle. Une place à part qui, de facto, maintient les femmes aux marges du système littéraire légitime et des valeurs artistiques reconnues qui le régissent.

Ainsi, même quand ces écrivaines ne sont pas tout simplement ignorées, elles ne participent pas du moment littéraire et n'écrivent pas des « romances de 30 », mais de la littérature féminine. Pour contester cette vision, il suffit d'interroger les représentations, comme nous l'avons fait dans la dernière partie de cette étude.

La lecture des ouvrages dans leur singularité a permis en effet de restituer une individualité littéraire et esthétique à chaque auteure, contredisant ainsi « la tyrannie du pluriel générique » (Planté, 1989 : 302) qui se réalise au nom du féminin. Les 18 titres du corpus, sélectionnés en premier lieu selon un critère chronologique, diffèrent en effet considérablement par les thèmes et les registres stylistiques. Certains, les plus importants, racontent des histoires et présentent des images encore vivantes et significatives ; d'autres au contraire ont mal vieilli et intéressent aujourd'hui exclusivement pour leur valeur de témoignage du moment littéraire qui les a produits. Après qu'ils aient été lus et considérés dans leur singularité, et seulement alors, ces ouvrages ont pu être pensés comme un ensemble, révélant ainsi des constantes qui, au delà du critère chronologique, permettent de les considérer comme un corpus cohérent.

L'analyse du moment social, politique et littéraire montre de quelle manière ces écrivaines – et leurs romans - participent du discours littéraire contemporain et l'intègrent, en élaborant les thèmes et les solutions formelles qui le caractérisent. Les chapitres de l'étude consacrés à la contextualisation historique de l'objet se révèlent ainsi bien plus qu'une longue introduction. Un souci d'historicité d'autant plus justifié si on considère que la critique dénomme le roman de l'époque justement « de 30 ». Une fiction qui n'est pas donc définie par un critère spécifiquement esthétique et littéraire, qui n'est pas romantique ou naturaliste, mais qui est, avant toute autre chose, l'expression de l'époque qui la produit. De même, l'analyse des normes et des codes qui définissent la place des femmes dans la société et la politique est nécessaire pour observer de façon spécifique le rapport des écrivaines à la création et au rôle qu'elles incarnent.

L'inclusion et la participation au moment littéraire n'est que le premier des éléments qui permettent d'appréhender les romans sélectionnés comme un ensemble. Malgré leur hétérogénéité thématique et stylistique, ces ouvrages se rapprochent aussi par les représentations du féminin qu'ils véhiculent. Il suffit d'une lecture rapide pour remarquer la prépondérance des personnages féminins, plus nombreux et plus consistants en terme de poids narratif que les masculins. Un aspect que les critiques contemporains soulignent largement dans les comptes rendus et qu'ils interprètent généralement comme une présence ostensible de l'écrivaine dans son ouvrage, suivant le stéréotype de la littérature féminine comme produit exclusif de l'expérience et des sentiments, proche de l'autobiographie.

L'étude des romans montre qu'il existe bien des nœuds thématiques qui informent l'ensemble de la fiction féminine des années trente et quarante. Les auteures du corpus représentent en effet des

figures de femmes qui diffèrent considérablement des modèles de l'ange du foyer et de la mère dévouée célébrés par les institutions politiques et religieuses. Si chaque auteure élabore ces aspects de façon singulière, la volonté de déconstruire les représentations conventionnelles s'articule notamment autour du mariage et de la maternité, que les protagonistes des romans, généralement des jeunes femmes, questionnent ou refusent ouvertement. Ainsi, les personnages de femmes non liées – de vieilles filles par vocation, de divorcées, de veuves – incarnent une critique des figurations traditionnelles et expriment la tension qui se crée entre le respect du rôle féminin au sein de la famille et de la société et l'apparition de nouveaux comportements et de nouvelles aspirations.

Les figures féminines imaginées par les écrivaines des années trente et quarante sont donc l'expression d'un état de crise mais, dans le même temps, elles suggèrent de nouvelles possibilités. Le travail, l'étude, la conquête de l'espace public, le voyage et la quête d'autonomie représentent la *pars construens* de cette fiction. Une fois démolis les fondements de la Femme, les romancières du corpus doivent imaginer pour leurs protagonistes des identités nouvelles qui se réalisent en dehors du mariage et de la maternité. Les résultats de cette quête identitaire sont souvent provisoires et incertains, mais la lecture des ouvrages montre qu'il existe bien des traits communs.

Le travail, - qu'il représente une source d'autonomie matérielle et symbolique, une nécessité, une façon d'occuper des journées qui seraient autrement vides ou, encore, un moyen d'ascension sociale -, est certainement l'un des éléments qui définit le mieux les personnages féminins. L'analyse des différentes significations que les écrivaines lui attribuent permet d'observer plus précisément l'enchevêtrement des catégories de classe, de race et de genre dans la construction de l'identité féminine. Pour les protagonistes de cette fiction, travailler signifie affirmer leur indépendance. Un élément qui s'associe souvent à la recherche d'un espace de vie autonome. Si travailler signifie s'affranchir de la dépendance de la famille, avoir une chambre – ou un appartement – à soi représente l'accomplissement de cette émancipation. Un aspect qui est loin d'être anodin si on considère que, dans le Brésil des années trente et quarante, il n'est pas convenable pour une jeune femme de vivre seule. Les écrivaines du corpus représentent ainsi des solutions de compromis pour leurs protagonistes qui veulent ou doivent quitter la maison familiale sans avoir une maison conjugale qui les attend.

Dans ce questionnement identitaire, nous avons déterminé un autre élément significatif qui permet d'illustrer l'émergence de nouvelles figurations. Avec circonspection, les auteures parviennent aussi à raconter les corps et les désirs des femmes à l'épreuve de l'ordre moral. Décrivant dans une vision introspective les doutes et les sentiments des personnages féminins qui, malgré le célibat, cherchent à vivre pleinement une relation sentimentale et sexuelle, ces auteures contredisent la dichotomie épouse/prostituée encore présente dans la fiction de la période. Les protagonistes de leurs ouvrages, qui ne veulent pas être des épouses, ne deviennent cependant pas des libertines ni des parias ; elles incarnent ainsi une conciliation possible, même si elle est encore difficile et précaire, entre l'indépendance et une vie vécue pleinement.

Les romans du corpus peuvent donc être lus comme la transposition dans le domaine symbolique des tensions qui caractérisent la société de l'époque. Favorisant l'échange entre imaginaire et réel, la fiction féminine devient ainsi un « instrument actif de construction de l'identité » (Heinich, 1996 : 342) et contribue à la progressive normalisation des images qu'elle véhicule. Il suffit de penser ces ouvrages en relation avec la littérature féminine postérieure pour comprendre cette affirmation. L'organisation du discours autour de macro-thèmes permet en effet d'observer plus aisément l'apparition de questions qui deviendront centrales dans la production littéraire des femmes de la deuxième moitié du siècle. S'il faut attendre encore des décennies avant que les revendications du divorce, du droit à l'interruption de grossesse et à une sexualité libre et consciente soient formulées, ces

besoins et aspirations sont déjà exprimés par les personnages féminins étudiés. Ainsi, l'intérêt de cet ensemble de romans réside non seulement dans la capacité de raconter leur époque, mais aussi de présenter une première manifestation des thèmes qui caractériseront la littérature féminine postérieure. Ces ouvrages racontent ainsi, dans une perspective introspective et intime, les femmes des années trente et quarante. Alors que le sujet féminin est souvent sous représenté dans le discours historiographique traditionnel, cette fiction peut aussi contribuer à combler des lacunes, révélant des éléments qui contredisent les représentations monolithiques.

L'ensemble de l'étude permet donc de conclure que les femmes sont partie intégrante et intégrée de la littérature brésilienne des années trente et quarante.

L'analyse des profils biobibliographiques des auteures sélectionnées montre qu'elles endossent pleinement le rôle d '« écrivain », ne se limitant pas à signer des romans, enfermées dans leur *turris eburnea*. Des douze noms d'écrivaines qui figurent dans le corpus, pratiquement toutes collaborent avec la presse et signent des articles, des chroniques, des reportages et des critiques littéraires qui paraissent dans les quotidiens et les revues les plus importantes du pays. Très souvent, elles travaillent aussi comme traductrices et participent directement à la vie de la maison d'édition qui publie leurs ouvrages. Ainsi, ces professionnelles de l'écriture intègrent la très fermée – et masculine – république des lettres. Si les carrières de ces auteures diffèrent, elles sont lues et commentées par les contemporains et il est indéniable que leurs ouvrages aient eu une répercussion. Des ouvrages donc plus ou moins importants, mais qu'il est impossible d'ignorer. Par conséquent, une histoire de la littérature des décennies de 1930 et 1940 qui ne tient pas compte de la production fictionnelle féminine, est à considérer comme partielle et partiale. Une affirmation valide aussi dans le cas d'une historiographie littéraire conçue comme une succession de grands écrivains, où les femmes de lettres, comme tout autre auteur considéré de «second ordre», sont nécessaires à la compréhension de génies leurs contemporains, qui construisent leur singularité et leur grandeur par contraste avec les mineurs. Ainsi, la lecture des ouvrages perçus comme secondaires devient fondamentale dans la compréhension des catégories qui définissent la notion de valeur littéraire dans un contexte déterminé et enregistrent les variations qui se produisent d'une époque à une autre.

Pour objecter à l'inclusion des femmes dans le discours littéraire, il serait possible d'affirmer que si les écrivaines du corpus ont été oubliées, c'est parce que leurs ouvrages ne sont pas suffisamment importants pour être rappelés. L'analyse de la réception critique, organisée selon un critère diachronique, montre que le genre opère systématiquement dans l'évaluation de la production fictionnelle féminine. Ainsi, le féminin produit une dévalorisation matérielle et symbolique qui est à l'origine de l'inclusion différentielle, ou de l'exclusion tout court, des femmes de l'histoire littéraire. Les critiques des romans du corpus démontrent que les catégories biologiques participent de l'évaluation au même titre que les catégories esthétiques et littéraires, dans une confusion constante entre ce que signifie être une femme et écrire comme une femme. Dans le contexte spécifique des années trente et quarante, alors qu'un roman est écrit par une femme, il est généralement classé dans la catégorie «psychologique» ou «sentimental», deux étiquettes qui, dans un moment où le genre narratif le plus valorisé est le roman social, cela correspond dans la pratique à une condamnation à la *damnatio memoriae*.

Cette étude ne se propose pas d'affirmer qu'un ouvrage est un chef-d'œuvre parce qu'il a été écrit par une femme, selon un principe de discrimination positive qui valorise les éléments sur lesquels était auparavant fondée la dévalorisation. Il ne s'agit pas non plus de vouloir *resgatar* à tout prix un ensemble d'ouvrages au nom du même principe. Dans l'économie de cette thèse, le genre est une catégorie utile de recherche littéraire – pour reprendre le titre de l'essai de Joan Scott -, qui permet de

questionner le corpus canonique du *Romance de 30*. Au cours des dernières années, les chercheurs ont montré qu'il était nécessaire de relire et de repenser la fiction de la décennie 1930 en tant que moment de fondation du genre romanesque moderne. Notre thèse se propose de reprendre cette réflexion et de poursuivre le processus de révision critique par l'inclusion des femmes et de leurs ouvrages. Cela signifie non seulement restituer leur place légitime dans la littérature de l'époque à des romans conventionnellement évincés parce qu'ils ont été écrits par des femmes, mais surtout rendre toute sa richesse à la production fictionnelle de l'époque. Comme les résultats du travail le prouvent, les écrivaines et leurs ouvrages permettent de comprendre aussi les « grands écrivains » et leurs ouvrages, en faisant émerger les éléments qui structurent le discours littéraire de la période. Cette étude affirme la nécessité de redécouvrir, relire, rééditer et analyser la production fictionnelle féminine. Mais pour pouvoir la réinsérer dans une histoire littéraire qu'il serait possible de définir comme généraliste, il faut d'abord repenser les concepts qui la régissent, car l'historiographie traditionnelle est fondée sur des catégories esthétiques et littéraire qui ont *ab origine* produit l'exclusion de la littérature des femmes. Toute tentative d'assouplir et de rendre compréhensives ces catégories, en y incluant simplement de nouveaux sujets, se révèle infructueuse pour une réelle réévaluation de la contribution des femmes à l'histoire littéraire.

L'analyse de ce que nous avons appelé « les mécanismes de l'oubli », c'est-à-dire les raisons de la disparition des écrivaines, montre clairement que la réception critique à l'aune du féminin joue de façon significative au moment de la rédaction de l'histoire littéraire, lorsque se réalise la sélection des auteurs à analyser. Au fil du temps, alors que les nouveaux ouvrages – manuels, anthologies, histoires de la littérature - s'appuient sur des travaux déjà existants, l'ensemble du corpus finit par se stabiliser et n'est plus perçu comme le résultat d'un processus de sélection, mais il en vient à représenter la tradition littéraire elle-même. Une vision qui se reflète aussi dans l'enseignement et la recherche, où les méthodes critiques et les catégories analytiques sont constamment questionnées et réélaborées, mais les auteurs étudiés demeurent toujours plus ou moins les mêmes.

Dans le cas du roman brésilien des années trente et quarante, cela revient à célébrer Rachel de Queiroz comme la seule et unique grande écrivaine. Une présence qui symbolise sans doute l'accès des femmes à la littérature mais qui, à l'échelle de l'histoire littéraire, ne contribue pas à l'inclusion d'autres écrivaines dans l'historiographie. Au contraire, la rhétorique de l'unicité et de l'exceptionnalité de la créatrice géniale empêche de facto la normalisation de la présence féminine en littérature. Ainsi, on nie aux écrivaines la légitimation que confère l'appartenance à une tradition. Considérées comme éternelles débutantes, elles ne parviennent pas à faire date en littérature et peuvent donc être aisément oubliées.

Si les recherches d'archives montrent que Rachel de Queiroz n'est pas la seule femme à écrire et à publier, c'est la lecture de l'ensemble des romans du corpus qui permet de contester plus précisément son unicité dans la littérature de l'époque. Notre analyse montre qu'il existe des thèmes et des représentations par lesquelles les écrivaines du corpus, chacune à leur manière, critiquent et reformulent l'identité féminine. Comme les personnages de ses contemporaines, les personnages de Rachel de Queiroz participent de ce questionnement identitaire et expriment des révoltes et des aspirations communes.

Les douze écrivaines et les dix-huit romans analysés représentent un corpus sélectionné sur la base de critères précis – la date de publication, le genre de l'auteur et de l'ouvrage, la diffusion et la réception. Une bibliographie minime et nécessaire pour appréhender et penser la littérature brésilienne des années trente et quarante. Une liste réfléchie, mais qui ne se veut pas définitive et espère au contraire être questionnée et élargie. D'autres écrivaines et d'autres romans demeurent encore engloutis

dans l'oubli. D'autres aspects traités trop rapidement dans cette étude, demandent à être analysés en profondeur. Les données relatives à la publication et aux ventes de la fiction féminine représentent l'une de ces pistes de recherche encore inédites, comme le sont les textes journalistiques de ces auteures, complètement méconnus[510]. Les romans, analysés ici exclusivement par le biais des figurations du féminin, attendent d'être republiés, relus, commentés et critiqués en dehors des éternels clichés de la féminité, afin qu'ils ne soient pas à nouveau oubliés.

L'analyse des mécanismes d'exclusion et de dévalorisation du féminin en littérature dont le fonctionnement a été observé ici dans le contexte des années trente et quarante, invite en outre à diriger le regard vers d'autres moments de l'histoire littéraire récente où les femmes sont absentes ou effacées par la rhétorique de l'unicité de la grande écrivaine. A commencer par les années cinquante.

Altérant et déstabilisant les représentations acquises sur le passé, notre étude prétend à une reconnaissance et à une normalisation de la présence des femmes en littérature, restituant toute sa complexité et son hétérogénéité à la littérature brésilienne contemporaine.

[510] A l'exception de Rachel de Queiroz et, dans une moindre mesure, Lucia Miguel Pereira, auteures dont les chroniques font déjà l'objet de travaux universitaires et de publications.

Bibliographie

Bibliographie Active :
- Romans
- Écrits autobiographiques des auteures du corpus
- Autres textes
- Articles
- Autres romans

Bibliographie Passive :
- Articles
- Livres, thèses et chapitres d'ouvrages

Bibliographie Générale :
- Histoire du Brésil
- Histoire de la littérature et critique
- Histoire des femmes
- Études de genre, femmes et littérature

Bibliographie Active

Romans

Benedetti, Lúcia, *Entrada de serviço*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1942, 328 p.

Borba, Jenny Pimentel de, *40° à sombra*, Rio de Janeiro : Pongetti, 1940, 361 p.

Brito, Làsinha Luís Carlos de Caldas, *A terra vai ficando ao longe*, 2ª ed. Rio de Janeiro : O Cruzeiro, 1957 [1946], 2 voll.

Dupré, Maria José (Sra Leandro Dupré), *O Romance de Tereza Bernard*, 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1951 [1941], 387 p.

Dupré, Maria José, *Éramos seis*, 41ª ed. São Paulo : Ática Editora, 2008 [1943], 192 p., ISBN 9788508001002

Ferreira, Ondina, *Outros dias virão*, Rio de Janeiro-São Paulo : Civilização Brasileira, 1943, 265 p.

Fonseca, Emi Bulhões Carvalho da, *Mona Lisa*, Rio de Janeiro : Agir, 1946, 256 p.

Mariz, Ignez, *A Barragem*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1937, 328 p.

Nabuco, Carolina, *A sucessora*, 5ª ed., Rio de Janeiro : Biblioteca Universal Popular, 1964 [1934], 236 p.

Pereira, Lucia Miguel, *Maria Luíza*, Rio de Janeiro : Schmidt, 1933, 127 p.

Pereira, Lucia Miguel, *Em Surdina*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1979 [1933], 137 p.

Pereira, Lucia Miguel, *Amanhecer*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1938.

Pereira, Lucia Miguel, *Ficção Reunida*, Curitiba : Editora da UFPR, 2006, 507p., ISBN 9789573351322

Queiroz, Dinah Silveira de, *Floradas na serra*, 29ª ed. Rio de Janeiro : Record, 1998 [1939], 162 p., ISBN 9788501035950

Queiroz, Rachel de, *O Quinze*, 84ª ed., Rio de Janeiro : José Olympio, 2007 [1930], 157 p., ISBN 9788503008051

Queiroz, Rachel de, *João Miguel*, 13ª ed. São Paulo : Siciliano, 1998, [1932], 128 p., ISBN 9788526704885.

Queiroz, Rachel de, "Caminho de pedras" in *Obra Reunida*, vol 1, Rio de Janeiro : José Olympio, 1989 [1937], 96 p., ISBN 9788503002175

Queiroz, Rachel de, *As três Marias*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1970 [1939], 5e édition , 156 p., ISBN 9788503002175

Teffé, Tetrá de, *Batí à porta da vida*, Rio de Janeiro : Pongetti, 1941, 382 p.

Écrits autobiographiques

Dupré, Maria José, *Os Caminhos*, São Paulo : Saraiva, 1969, 309 p.

Nabuco, Carolina, *Oito décadas*, Rio de Janeiro : 1973, 221 p.

Queiroz, Rachel de; Queiroz, Maria Luíza de, *Tantos anos*, 2. ed., São Paulo : Editora Siciliano, 1998, 256 p., ISBN 97885267084194

Queiroz, Rachel de, *O não me deixes, suas histórias e sua cozinha*, Rio de Janeiro : José Olympio, 2010 (1ère édition en 2000), 118 p., ISBN 9788503010863

Autres textes

Dupré, Maria José (Sra. Leandro Dupré), *Dona Lola*, São Paulo: Brasiliense, 1949, 218 p.

Mariz, Ignez, *Educação Sexual, a que leva a curiosidade infantil insatisfeita*, Rio de Janeiro : Círculo Brasileiro de Educação sexual, 1940, 90 p.

Pereira, Lucia Miguel, "A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre". In *Gilberto Freyre : sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1962, p. 350-356

Pereira, Lucia Miguel, *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos* (1944-1959), Rio de Janeiro : Graphia Editorial, 1994.

Pereira, Lucia Miguel. *A Leitora e Seus Personagens*. Rio de Janeiro : Graphia, 2005, 387 p., ISBN 9788585277521

Pereira, Lucia Miguel, *Prosa de ficção 1870-1920*. Belo Horizonte : Itaitaia, 2012, [1950], 330 p., ISBN 9788531905131

Queiroz, Rachel de, *100 Crônicas escolhidas*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1970, 236 p.

Queiroz, Rachel de, "Mapinguari" in *Obra Reunida*, vol. 5., Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, 189 p., ISBN 9788503002175

Queiroz, Rachel de, "A donzela e a Moura torta" in *Obra Reunida*, vol. 3, Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, 191 p., ISBN 9788503002175

Queiroz, Rachel de, "O caçador de tatu" in *Obra Reunida*, vol. 4, Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, 146 p., ISBN 9788503002175

Articles

Brito, Làsinha Luís Carlos de Caldas, "Nossos Amigos os Livros" in *Fon-Fon*, 29 de novembro de 1947, p.10

Borba, Jenny Pimentel de, "Editorial" in *Walkyrias*, n. 4, novembro de 1934, p.2

Mariz, Ignez, "Revelando o Brasil aos brasileiros – Luis Correia, Estado de Piauí", in *Eu Sei Tudo*, n.11, ano 31, abril de 1948, p. 47

Pereira, Lucia Miguel, "Cabocla", in *Boletim de Ariel*, n.4, janeiro de 1932, p.80

Pereira, Lucia Miguel, "Duas gerações", in *Boletim de Ariel*, n. 2, Novembro de 1933, p. 1

Pereira, Lucia Miguel, "Crônica feminina", in *A Ordem*, n. 38, maio-junho 1933 b, Rio de Janeiro, p. 432-434

Pereira Lucia Miguel, "Poetas e Romancistas", in *Boletim de Ariel*, n.12, setembro de 1934, p. 317-318

Pereira, Lucia Miguel, "Vidas Secas" in *Boletim de Ariel*, n. 8, maio de 1938, Rio de Janeiro, p. 221

Pereira, Lucia Miguel, "Só para mulheres", in *Correio da Manhã*, 12 de janeiro de 1947, p. 1-3

Pereira, Lucia Miguel, "Escritores e editor", in *Correio da Manhã*, 31 de janeiro 1953, p.6

Pereira, Lucia Miguel, "As mulheres na literatura brasileira" in *Anhembi*, v. XVII, n.49, ano V, dezembro de 1954, São Paulo, p. 17-25.

Queiroz, Rachel de, *Os Livros*, 1939 (voir Annexe n.5, image 5.3-4)

Autres romans

Almeida, José Américo de, *A Bagaceira*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1974 [1928], 173 p.

Almeida, Julia Lopes de, *A família Medeiros*, Santa Catarina : Editora Mulheres, 2009, 495 p.

Amado, Jorge, *O país do Carnaval – Cacau – Suor*, São Paulo : Martins, s.d. [1933], 261 p.

Bueno, Cerise da Cunha (Barbara Norton), *Uma mulher do século XX – conto realista*, São Paulo : Editora Limitada, 1941, 84 p.

Chrysantème, *Flores Modernas*, Rio de Janeiro : Leite Ribeiro e Maurillo, 1921, 269 p.

Galvão, Patrícia (Mara Lobo), *Parque Industrial : Romance proletário*, Rio de Janeiro : Alternativa, 2006 [1932], 122p., ISBN 9788503008983

Galvão, Patrícia (King Shelter), *Safra Macabra*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1998, 239 p., ISBN 9788503006330

Ramos, Graciliano, *Vidas Secas*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1938.

Rego, José Lins do, *Menino de engenho*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1997 [1932], 88 p.

Rego, José Lins do, *Doidinho*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1972 [1933], 176 p.

Veríssimo, Érico, *Clarissa*, São Paulo: Companhia de Bolso, 2012, [1933], 214 p.

Bibliographie passive

Articles

Amado, Gilberto, "A crise da livre critique no Brasil" in *Boletim de Ariel*, n.4, janeiro de 1932, p. 1

Amado, Jorge, "Em Surdina" in *Boletim de Ariel* , n.4, janeiro de 1934, p.97

Andrade, Almir de, "Caminho de Pedras" in *Boletim de Ariel*, n.9, junho de 1937, p.274-276

Anselmo, Manuel, "Alguns romances femininos no Brasil" in *O Jornal*, 3 de maio de 1942

Athayde, Austregésilo de, "A terra vai ficando ao longe" in *O Cruzeiro,* 22 de janeiro de 1947, p.5

Austregésilo, Antonio Rodrigues Lima, "40º graus à sombra" in Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1941, Pongetti : Rio de Janeiro, 1940

Azevedo, Raul de, "Uma Romancista", in *Boletim de Ariel*, n.6, março de 1934, p.151.

Barreto Filho, "A angústia cotidiana", in *Diário de Notícias*, 23 de maio de 1943, p.15.

Barros, Jaime de, "Tendências do Romance Brasileiro", in Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* – 1940, Pongetti : Rio de Janeiro, 1940.

Bezerra, Alcides, "A autonomia da litteratura nacional" in *Boletim de Ariel*, n.6, março de 1934, p. 141-142

Britto, Clovis Carvalho, "Decifrando O Brasil: itinerários de Rachel de Queiroz" in *ICONE – revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v.1, 12/2007, p.65-84. ISSN 1982-7717. Disponible à l'adresse http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/clovis.pdf [consulté le 8 mars 2011]

C.K., "A Naturalidade de um romance" in *A Noite*, 3 de novembro de 1949, p. 13

Capitu, "Exposição do livro feminino" in *O Estado de São Paulo*, 13 de junho 1947.

Cavalcanti, Valdemar, "Menino de Engenho" in *Boletim de Ariel*, n. 9, junho de 1932, p. 19.

Cavalcanti, Valdemar, "A seca e o Romance Nordestino" in *Boletim de Ariel*, n. 10, julho de 1932, p. 21.

Cavalcanti, Valdemar, "As mulheres estão tomando conta do romance" in *Diário de Notícias*, 12 de novembro de 1939, p.8

Cavalcanti, Valdemar, "Romances e Vitaminas", in *Diário de Notícias*, 18 de abril de 1943, p. 17

Cavalcanti, Valdemar, "O romance em 1942-1943", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* – 1943, 1943, p. 27-29

Condé, José, "Vida Literária", in *Correio da Manhã*, 7 de setembro de 1947

Del Picchia, Menotti, "O romance de Teresa Bernardt" in *Diário da Noite*, 4 de outubro de 1941

Del Picchia, Menotti, "Éramos seis" in *Diário da Noite*, 4 de outubro de 1943

Faria, Octávio, "O novo romance de Rachel de Queiroz" in *Boletim de Ariel* , n. 7, outubro de 1932, p.8

Faria, Octávio, "Excesso de Norte" in *Boletim de Ariel* , n. 10, Julho de 1935, p. 263-264

Faria, Octávio, "Mensagem Pós-Modernista" in *Lanterna Verde*, n.4, novembro de 1936, p. 49-52

Figueiredo, Guilherme, "Alguns romances de 38", in Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1939, 1939, 544 p.

Freitas, Bezerra de, "O espírito modernista da Literatura Brasileira", in Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1940, 1940, p. 118-120

Guimarães, Alberto Passos, "A propósito de um romance: *Cacau"*, in *Boletim de Ariel*, n.11, agosto de 1933, p. 288

Hollanda, Heloísa Buarque de, "A Roupa da Rachel – um estudo sem importância", in *Estudos feministas*, Volume 0 – 1992, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 74-96, ISSN 0104-026X,

Hollanda, Heloísa Buarque de, *Rachel de Queiroz*, s.d.[b], disponible à l'adresse: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=363 [consulté le 5 avril 2011]

Hollanda, Heloísa Buarque de, *Tantos Anos*, s.d.[c], disponible à l'adresse : http: // www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=688 [consulté le 9 mai 2011]

Hollanda, Heloísa Buarque de, *Matriarcas do Ceará – D. Fideralina de Lavras*, 1990, disponible à l'adresse: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=353 [consulté le 5 avril 2011]

Lins, Álvaro, "Jornal de crítica. Romances" in *Correio da Manhã,* 7 de maio de 1946, p. 2

Luso, João, "Livros Novos", in *Revista da semana*, 21 de agosto de 1948, p. 36

Lys, Edmundo, "Literartura, apenas", in *O Imparcial*, 13 de fevereiro de 1942, p. 4

Marilù, "A mulher na Literatura" in *A Gazeta Magazine*, 14 de setembro de 1941, p. 12

Mello, Arnon de, "Um romance do Nordeste", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* – 1937, 1937, p. 140-141

Millet, Sérgio, *Éramos Seis* in *Diário de Notícias*, 23 de maio de 1943, p.15.

Moraes, José Mariz de, "Perspectiva de *Em Surdina*" in *Boletim de Ariel*, n.9, junho de 1934, p. 247.

Nascimento, Edna Maria Fernandes dos Santos, "Duas mulheres: duas formas de vida no romance *Navio Ancorado* de Ondina Ferreira", in *Revista Alere* - programa de pós-graduação em estudos literários-ppgel - ano 04, vol. 04, 2011 - ISSN 2176-1841

Nery, Hermes Rodrigues, *Rachel, aos 80*, entretien du 17-11-1990 [consultée le 21 mars 2011]. Disponible à l'adresse : http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/rachel.htm

Nery, Hermes Rodrigues, *Os desencantos de Rachel*, entretien du 14-01-1989 [consultée le 21 mars 2011]. Disponible à l'adresse : http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/rachel2.htm

Neves, Berlio, "A terra vai ficando ao longe", in *O Cruzeiro*, 24 de abril de 1948, p. 24

Peixoto, Afrânio, "O crepuscolo da Litteratura" in *Boletim de Ariel*, n. 5, fevereiro de 1932, p. 1

Peixoto, Afrânio "Suma da Literatura Nacional - de 1500 à 1940", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1940, 1940, 416 p.

Putnam, Samuel, "Literatura Brasileira", in *Boletim de Ariel*, n.3, dezembro de 1935

Putnam, Samuel, "Literatura Brasileira", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Litteratura* - 1940, p. 313-315

Ramalhete, Clovis, "Receita completa de um romance moderno" in *Boletim de Ariel*, n.7, abril de 1937, p. 211

Rebello, Marques "O País do Canaval", in *Boletim de Ariel*, n. 4, janeiro de 1932, p.16

Rego, Aluízio Napoleão de Freitas, "A estréia de uma romancista", in *Boletim de Ariel*, n.8, maio de 1935, p.225

Ribeiro, Bianca, "O realismo doméstico de Maria José Dupré " in *Literatura e Sociedade*, n.14-2010, p: 148-169, ISSN 2237-1184

Rocha, Izaura Regina Azevedo, "Literatura e representação: Lucia Miguel Pereira e o debate do realismo nos anos 30", *Revista Estação Científica*, n.7, Junho 2012, p. 1-20

Rubem, João, "As mulheres na obra de Érico Veríssimo", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* – 1940, 1940, p. 209-211.

Senna, Homero, "Vida, impressões e tendências dos escritores – Lucia Miguel Pereira", in *O Jornal*, 3 de dezembro de 1944. L'article est Article disponible à l'adresse: http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/LuciaMiguel-Pereira.htm

Serra, Iturbides, "Romance Real", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* – 1937, Rio de Janeiro: Pongetti, 1937

Vidal, Ademar, "Alguns romances", in *Boletim de Ariel*, n.6, março de 1938, p. 156

Velloso, Antonio Leão, "Batí à porta da vida", in *Correio da Manhã*, 25 de setembro de 1941, p.4

Livres, thèses et chapitres d'ouvrages

Arêas, Vilma, "Rachel: o ouro e a prata da casa" in *Rachel de Queiroz, Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 1997, p. 87-102, ISSN 1413652X

Bezerra, Elvia, "Nata e Flor do nosso povo" in *Mandacaru*, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2010, p. 9-54, ISBN 978858670759-9

Barboso, Osmar, "Introduçao", in Nabuco, Carolina, *A Sucessora*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1988, p. 114.

Cadernos de Literatura Brasileira - Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 1997, 127 p., ISSN 1413652X

Cardoso, Patrícia da Silva, "Os nomes e o nome da mulher" in Pereira, Lucia Miguel, *Ficção Reunida*, Curitiba : Editora da UFPR, 2006, p. 499-507, ISBN 9789573351322

Costa, Sérgio Correa da, *Discurso*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Junho de 1984, 38 p.

Coutinho, Fabio de Sousa, "Lucia Miguel Pereira" in Fonseca Jr., Antonio Gabriel de Paula; Vasconcellos, Luiz Eduardo Meira de (org.), *Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa e Lucia Miguel Pereira*, Rio de Janeiro: Contracapa, 2011, 111p., ISBN 9788577401116

Fonseca Jr, Antonio Gabriel de Paula, "Pequena biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa e Lucia Miguel Pereira" in Vasconcellos, Luiz Eduardo Meira de (org.) *Biblioteca Octavio Tarquinio de Sousa e Lucia Miguel Pereira*, Rio de Janeiro: Contracapa, 2011, 111p., ISBN 9788577401116

Hollanda, Heloísa Buarque de, "O éthos Rachel" in *Cadernos de Literatura Brasileira - Rachel de Queiroz*, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 1997, p. 103-115, ISSN 1413652X

Hollanda, Heloísa Buarque de, *Rachel de Queiroz*, Rio de Janeiro : Agir Editora, 2005, 163 p., ISBN 978 8522006431

Lima, Herman, "Rachel de Queiroz" in Queiroz, Rachel de, *Obra reunida*, vol. IV, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1989, 146 p. ISBN 9788503002175 p. XV-XXV

Martins, Wilson, "Rachel de Queiroz em perspectiva" in *Cadernos de Literatura Brasileira - Rachel de Queiroz*, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 1997, p. 69-86, ISSN 1413652X

Monteiro Lobato, José Bento Renato, sans titre, in Ferreira, Ondina, *Navio ancorado*, São Paulo : Saraiva, 1948, sans page.

Monteiro Lobato, José Bento Renato, "Prefácio" in Dupré, Maria José, *Éramos seis*, 8ª ed., São Paulo : Editora Brasiliense Limitada, 1948, p.V-XII.

Moreira, Jailma dos Santos Pedreira, *O Artesanato de si: uma leitura do devir matriarcal a partir de Rachel de Queiroz*, 2008. Thèse de Doctorat de L'Universidade Federale da Bahia [consultée le 20 mars 2011]. Disponible à l'adresse : www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1575

Nery, Hermes Rodrigues, *Presença de Rachel: conversas informais com a escritora Rachel de Queiroz*, Natal : Funpec, 2002, 270 p., ISBN 9788587528506

Nóbrega, Evandro, "A Propósito de Ignez Mariz", in Mariz, Ignez, *A Barragem*, João Pessoa : A União, 1994: 328 p.

Peixoto, José Benedito Silveira, *Falam os escritores*, 2º vol., São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1971

Ramos, Graciliano, "Caminho de Pedras" in Queiroz, Rachel de, *Obra reunida*, vol. I, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1989, 96 p. ISBN 9788503002175 p. LXII-LXIV

Rego, José Lins do, sans titre, in Ferreira, Ondina, *Navio ancorado*, São Paulo : Saraiva, 1948, sans page.

Schmidt, Augusto Frederico, "Uma revelação – *O Quinze*" in Queiroz, Rachel de, *Obra reunida*, vol. I, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1989, 96 p., ISBN 9788503002175 p. LIV-LIX

Torres, Antônio, "Com o valor de um testemunho" in Queiroz, Rachel de, *O Quinze*, 84ª ed., Rio de Janeiro : José Olympio, 2007 [1930], 157 p., ISBN 9788503008051

Villaça, Antonio Carlos, "Panorama da vida e da obra de Rachel de Queiroz" in Queiroz, Rachel de, *Obra Reunida*, vol. I, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1989, 96 p., ISBN 9788503002175

Bibliographie générale

Histoire du Brésil

Almeida, Jane Soares de; Boschetti, Vania Regina, "Devotas e instruídas: a educação de meninas e mulheres no Brasil – fragmentos do passado histórico (1846/1930)" in *Educação Unisinos*, volume 16, número 3, setembro/dezembro 2012, ISSN 2177-6210

Amorim, Galeno (org.), *Retratos da leitura no Brasil*, São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, 227 p., ISBN 9788570606167

Andreotti, Azilde, "O governo Vargas e o equilíbrio entre a pedagogia tradicional e a pedagogia nova" in Lombardi José Claudinei; Saviani Dermeval; Nascimento, Maria Isabel Moura (org.), *Navegando pela história da educação brasileira*, Campinas : Histedbr, 2006, ISBN 9788577130290

Ascenção, Vera Lúcia da; Estevão, Silva Ninita de Moura; Sá, Paulo Sérgio Moraes de; Guimarães, Manoel Luiz Lima Salgado (org.), *A revolução de 30, textos e documentos*, Brasília : Editora da Universidade de Brasília, 1982, 425 p.

Bomeny, Helena Maria Bousquet, "Tres decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo" in Pandolfi, Dulce (org.), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p.137-166, ISBN 9788522502838

Brito, Silvia Helena Andrade de, "A educação no projeto nacionalista do primeiro governo Vargas", in Lombardi José Claudinei; Saviani Dermeval; Nascimento, Maria Isabel Moura (org.), *Navegando pela história da educação brasileira*, Campinas : Histedbr, 2006, ISBN 9788577130290

Bobbio, Norberto, *Dicionário de política*, 2 vol., Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1998, 1330 p., ISBN 9788523003088

Capelato, Helena Maria, "Propaganda política e controle dos meios de comunicação" in Pandolfi, Dulce (org.), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178, ISBN 9788522502838

Cohen, Ilka Stern, "Quando perder é vencer" in *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*, Ano 7, n. 82 – julho 2012, p. 18-21, ISSN 1808-4001

Coutinho, Afrânio (dir.), *Brasil e Brasileiros de hoje*, 2 voll., Rio de Janeiro : Editorial Sul Americana, 1961.

Diniz, Eli, "O Estado Novo: Estrutura de poder, relações de classes" in Fausto, Boris (dir.), *III. O Brasil Republicano - Sociedade e política (1930-1964)*, Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1996, p.77-118, ISBN 9788528605108

Fausto, Boris, *A revolução de 1930*, São Paulo : Companhia das Letras, 1997 [1970], 160 p., ISBN 9788571647138

Fausto, Boris, *História do Brasil*, São Paulo : Edusp, 2000 [1994], 660 p., ISBN 9788531402401

Fausto, Boris (dir.), *O Brasil Republicano – Economia e Cultura (1930-1964)*, Tomo III, Volume 1, Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2007, 794 p., ISBN 9788528605112

Ferreira, Jorge ; Delgado, Lucília de Almeida Neves, *O Brasil Republicano*, livro 2, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2003, 376 p., ISBN 9780000996657

Haag, Carlos, "Os indesejáveis", in *Revista Pesquisa FAPESP*, edição 201, Novembro de 2012

Holanda, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, 26 ed., São Paulo : Companhia das Letras, 1996 [1936], 220 p., ISBN 8571644489

Lippi, Lúcia Oliveira, "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio" in Ferreira, Jorge ; Delgado, Lucília de Almeida Neves, *O Brasil Republicano*, livro 2, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2003, 376 p., ISBN 9780000996657

Lopes, Raimundo Helio, "Contra os inimigos da pátria" in *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*, Ano 7, n. 82 –Julho 2012, pp. 22-25, ISSN 1808-4001

Maio, Marcos Chor, "Qual anti-semitismo?" in Pandolfi, Dulce (org.), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 229-257, ISBN 9788522502838

Miceli, Sergio, *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil* (1920-1945), Grenoble : PUG/MSH, 1981, 160 p., ISBN PUG 9782706101946, ISBN MSH 9782901725287

Nicareta, Samara Elisana, "A Imagem feminina nos livros didáticos nos anos 1930-40", in *Anais do IX Congresso Nacional de Educaçao* – PUCPR, 2009, article disponible en ligne à l'adresse http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/2009_1241.pdf [consulté le 16/06/2015]

Novais, Ferdinando, *História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo : Companhia das Letras, 1998, 725 p., ISBN 978857164747

Peláez, Carlos Manoel, "A balança comercial, a grande depressão e a industrialização brasileira", in *Revista Brasileira de Economia*, vol. 22, N.1, 1968, p. 15-47, ISSN 0034-7140

Prestes, Luís Carlos, "Manifesto da Aliança Nacional Libertadora" in *A Platéa*, 5 de julho de 1935, Rio de Janeiro

Rêgo, André Heráclio do, *Famille et pouvoir régional au Brésil, le coronelismo dans le Nordeste 1850-2000*, Paris : L'Harmattan, 2006, 320 p., ISBN 9782747594483

Reimão, Sandra, *Mercado Editorial Brasileiro*, São Paulo : Com Arte/Fapesp, 1996, 107p., ISBN 9788571660174

Saes, Décio, "Classe média e política no Brasil - 1930-1964" in Fausto, Boris (dir.), *III. O Brasil Republicano. Sociedade e política (1930-1964)*, Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1996, p.77-118, ISBN 9788528605108

Schwartzman, Simon; Bomeny, Helena Maria Bousquet; Costa, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*, São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo; Editora Paz e Terra, 1984. L'intergralité du volume est disponible en ligne à l'adresse: http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/capit4.htm#_1_1 [consulté le 12/06/2015].

Seyferth, Giralda, "Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo" in Pandolfi, Dulce (org.), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro : Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 199-229, ISBN 9788522502838

Sevcenko, Nicolau, "O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso" in Novais, Ferdinando, *História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo : Companhia das Letras, 1998, p.7-48, ISBN 978857164747

Skidmore, Thomas E., *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*, 12e ed., São Paulo : Paz e Terra, 2000, 512 p., ISBN 978852190690

Trento, Angelo, *Le origini dello stato populista. Società e politica in Brasile (1920-1945)*, Milano : Franco Angeli, 1984, 248 p., ISBN 9788820443054

Trento, Angelo, *Il Brasile, una grande terra tra progresso e tradizione (1808-1990)*, Firenze : Giunti, 1992, 192 p.

Velloso, Monica Pimenta, "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo", in Ferreira, Jorge; Delgado, Lucília de Almeida Neves, *O Brasil Republicano*, livro 2, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2003, 376 p., ISBN 9780000996657

Histoire de la littérature et critique

Adonias Filho, *Modernos ficcionistas brasileiros*, Rio de Janeiro : Edições O Cruzeiro, 1958, 242 p.

Adonias Filho, *O romance brasileiro de 30*, Rio de Janeiro : Edições Bloch, 1969, 155 p.

Agenot, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal : Hurtubise HMH, 1979.

Almeida, José Américo de, "Entrevista" in *Correio da Manhã*, 22 fevereiro de 1945, p. 1

Almeida, José Maurício Gomes de, A *tradição regionalista no romance brasileiro 1857-1945*, Rio de Janeiro : Top Books, 1999, 328 p., ISBN 9878586020926

Amado, Jorge, "*S. Bernardo* e a política literária", in *Boletim de Ariel*, n. 5, fevereiro de 1935, p. 134-135

Andrade, Carlos Drummond de, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro : Aguilar, 1973, 1315 p.

Andrade, Mário de, *O empalhador de passarinho*, São Paulo : Martins, 1955, 292 p.

Aragão, Maria do Socorro et alii, *Glossário aumentado e comentado de A bagaceira.* João Pessoa : Fundação Casa de José Américo, 1984

Arruda, Aline Alves; Neves, Ana Caroline Barreto; Duarte, Constância Lima, *A escritura no feminino: aproximações*, Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010, 425 p., ISBN 9788580470050

Athayde, Tristão de, *Estudos* – 5ª série, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933

Athayde, Tristão, "Novidades editorias", in *Vamos Ler*, 24 de dezembro de 1936, p. 22

Athayde, Tristão de, *Meio século de presença literária*, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1969, 294 p.

Athayde, Tristão de, "Uma Revelação" in Almeida, José Américo de, *A Bagaceira*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974 [1928], p. LXXXXIX-XCVI

Azevedo, Sânzio de, O *Modernismo na poesia cearense: primeiros tempos*, Fortaleza : Imprensa oficial do Ceará, 1995

Bandeira, Manuel, "Leituras de mocinhas" in *Boletim de Ariel*, n.1, outubro de 1936, p. 8

Barthes, R.; Kayser, W.; Booth, W.C.; Hamon, Ph., *La poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, 180 p., ISBN 9782020045124

Barros, Jaime de, "Tendências do Romance Brasileiro" in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura - 1940*, 1940, p. 53-54

Bernd, Zilà, *Littérature brésilienne et identité nationale : dispositifs d'exclusion de l'autre*, Paris : L'Harmattan, 1995, 159 p., ISBN 9782738428029

Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, 411p., ISBN 97822128901833

Bosi, Alfredo ; Garbuglio, José Carlos ; Facioli, Valentim, *Graciliano Ramos*, São Paulo : Ática, 1987, 480 p., ISBN 8508015474

Bosi, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo : Cultrix, 2002, 528 p. ISBN 9788531601897

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 [1992], 568 p :, ISBN 9782020349758

Brandão, Ruth Silviano, *Mulher ao pé da letra. A personagem feminina na literatura*, Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006, 241 p., ISBN 9788570415134

Bueno, Luís, *Uma história do romance de 30*, São Paulo : Editora da universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, 712 p., ISBN 9788531409659

Bueno, Luís, "Utopia dos dois lados do Atlântico: Literatura e política no Brasil e em Portugal na década de 30" in Pereira, João Carlos Vitorino (org.), *Le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone : migrations, exils et terres d'utopie*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2013, v.1, p. 217-227

Bueno, Luís, *As capas de Santa Rosa*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2016, 288 p., ISBN 9788574807270

Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1995, 184 p.

Campos, Humberto, *Crítica - primeira série*, Rio de Janeiro : W.M. Jackson, 1951

Candido, Antonio, *A personagem de ficção*, São Paulo : Perspectiva, 1972, 113 p.

Candido, Antonio; Castello, José Aderaldo, *Presença da literatura brasileira. Moderismo*, vol. III, São Paulo : Difusão européia do livro, 1974-a, 374 p.

Candido, Antonio, *Presença da literatura brasileira. Romantismo, realismo, parnasianismo, simbolismo*, vol. II, São Paulo, Difusão européia do livro, 1974-b, 290 p., ISBN 9788528601757

Candido, Antonio, *A educação pela noite e Outros Ensaios*, São Paulo : Ática, 1987, p. 264, ISBN 9788508017251

Candido, Antonio, "Agora é com a literatura", in Pesavento, Sandra Jatahy (org.), *Érico Veríssimo, o romance da História*, São Paulo : Editora Nova Alexandria, 2001, 136p., ISBN 978857492040

Candido, Antonio, *O Albatroz e o Chinês*. Rio de Janeiro : Ouro Sobre Azul, 2004,

Candido, Antonio, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2006-a, 201 p., ISBN 9788588777156

Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2006-b, 798 p, ISBN 9788588777194

Carpeaux, Otto Maria, *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, [1949], Rio de Janeiro : Editora Letras e Artes, 1963, 335 p.

Carvalho, Ronald de, *Pequena historia da literatura brasileira*, Rio de Janeiro : F. Briguet editores, 1922, 401 p.

Castello, José Aderaldo, "Romance regionalista e político", in *Anhembi*, Ano VII, Numero 77, Vol. XXVI, abril de 1957.

Castello, José Aderaldo, *A Literatura Brasileira – origens e unidade*, vol. II, São Paulo : EDUSP, 1999, 583 p., ISBN 9788531405068

Cavalcanti, Valdemar, "Santa Rosa Júnior" in *Boletim de Ariel*, n.1, outubro de 1933, p.8

Cesar, Ana Cristina, *Crítica e tradução*, São Paulo : Editora Ática e Instituto Moreira Salles, 1999, 462 p, ISBN 978850807283

César, Guilhermino, "Poesia e prosa de ficção", in Fausto, Boris (dir.), *O Brasil Republicano – Economia e Cultura (1930-1964)*, Tomo III, Volume 1, Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2007, 794 p., ISBN 9788528605112

Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris : Albin Michel, 1998, 290 p., ISBN 9782226095470

Chartier, Roger, "Mulheres de papel" in Lacerda, Lilian de, *Álbum de leitura. Memórias de vida, histórias de leitoras*, São Paulo : Editora Unesp, 2003, p.17-24, ISBN 9788571394644

Chartier, Roger, *A Força das representações: história e ficção*, Chapecó : Argos, 2011, 291 p., ISBN 9788578970277

Coutinho, Afrânio (org.), *A literatura no Brasil: Era Modernista*, Vol. 5, São Paulo : Global, 2001-a, 658 p., ISBN 9788526005545

Coutinho, Afrânio ; Sousa, José Galante de; *Enciclopédia de literatura brasileira*, São Paulo : Global editora, Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 2001-b, 2 vol., 1656 p. (vol. I), ISBN 9788526007238

Fontes, Hermes, *Despertar. Canto Brasileiro*, Rio de Janeiro : Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.

Freyre, Gilberto, *Manifesto regionalista*, Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996, 75 p.

Grieco, Agripino, *Evolução da prosa brasileira*, Rio de Janeiro : Ariel Editora, 1933, 368 p.

Hallewell, Laurence, *O livro no Brasil: Sua História*, São Paulo : Edusp, 1985, 693 p., ISBN 9788585008245

Hamon, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève : Droz, 1998 [1983], 327 p., ISBN 9782600005129

Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris : PUF, 2008 [1992], 271 p., ISBN 9782130442707

Jurema, Aderbal, "Conversa com livreiros", in *Boletim de Ariel*, n.10, julho de 1936, p.270

Lafetá, João Luiz, *1930: A crítica e o modernismo*, São Paulo : Duas Cidades, 2000, p.283, ISBN 9788573261707.

Lima, Alceu Amoroso, *Estudos Literários*, vol. I, Rio de Janeiro : Companhia Aguilar Editora, 1966, 1067 p.

Lima, Alceu Amoroso, *Meio século de presença literária*, 1919-1969, Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 294 p.

Lima, Ricardo Vieira, "José Olympio, o editor do Brasil" in *Revista do Livro da Biblioteca Nacional*, n.53-17, Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, Setembro 2009, pp.137-144, ISSN 0035-0605

Linhares, Temístocles, *História e crítica do romance brasileiro*, 3 voll., São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1987

Lins, Álvaro, *Jornal de crítica*, 1ª série, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1941, 370 p.

Lins, Álvaro, *Jornal de crítica*, 2ª série, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1943, 356 p.

Lins, Álvaro, *Jornal de crítica*, 3ª série, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1944, 302 p.

Lins, Álvaro, *Jornal de crítica*, 4ª série, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1946, 337 p.

Lins, Álvaro, *Jornal de crítica*, 5ª série, Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1947, 309 p.

Lins, Álvaro, *O romance brasileiro contemporâneo: Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Amado*, Rio de Janeiro : Ed. De Ouro, 1967, p. 125.

Lukács, Georg, *La théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1995 [1920],[éd. française 1968], 190 p., ISBN 9782070712199

Magalhães Júnior, Raimundo, *O conto feminino, panorama do conto brasileiro*, vol.10, Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1959, 359 p.

Marinetti, F.T., *Le Futurisme*, Milano : Arnolfo Mondadori Editore, 1980

Martins, Wilson, *O modernismo*, São Paulo : Cultrix, 1973, 313 p.

Martins Wilson, *História da inteligência brasileira, 1915-1933*, vol. VI, São Paulo : Cultrix, 1977, p. 596

Meira, Caio; Pucheo, Alberto (org.), *Guia conciso de autores brasileiros*, *Brazilian authors concise guide*, Rio de Janeiro/São Paulo : Fundação Biblioteca Nacional et Imprensa Oficial do Estado, 2002, 410 p. ISBN 9788533301804

Melo, Luís Correia, *Dicionário de autores paulistas*, São Paulo : Serviço de comemorações culturais, 1954, 678 p.

Menezes, Raimundo de, *Dicionário Literário Brasileiro*, (2ª ed.), Rio de Janeiro : Livros Técnicos e científicos Editora, 1978, 803 p.

Moisés, Massaud ; Paes, José Paulo, *Pequeno dicionário de Literatura Brasileira*, São Paulo : Cultrix, 1967, 285p.

Miranda Reis, V. de, "Suor e a crítica", in *Boletim de Ariel*, n. 3, agosto de1934, p. 286

Montenegro, Olívio, *O romance brasileiro*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1938, 310 p.

Moraru, Viorel-Dragos, *Les générations dans l'histoire littéraire*, 2009, Thèse de l'Université de Laval consultable en ligne à l'adresse file:///C:/Users/user/Downloads/26155.pdf

Muzart, Idelette Fonseca dos Santos (org.), *Dicionário Literário da Paraíba*, João Pessoa : Conselho Estadual de Cultura - A União Editora, 1994, 214p.

Pereira, José Mario, *José Olympio, o editor e a sua Casa*, Rio de Janeiro : Sextante, 2008, 413 p.

Peregrino Júnior, "O Enigma da Mulher Moderna" in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1937, 1937, p. 73-74

Perez, Renard, *Escritores brasileiros contemporâneos*, 1ª série, Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1970, 370 p.

Pinto, Luiz, *Antologia da Paraíba*, Rio de Janeiro : Editora Minerva, 1951, 338 p.

Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1937, Pongetti : Rio de Janeiro, 1937, 316 p.

Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1939, Pongetti : Rio de Janeiro, 1939, 544 p.

Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1940, Pongetti : Rio de Janeiro, 1940, 416 p.

Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1941, Pongetti : Rio de Janeiro, 1941, 396 p.

Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1942, Pongetti : Rio de Janeiro, 1942, 294 p.

Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* – 1943-1944, Pongetti : Rio de Janeiro, 1944, p. 476

Portella, Eduardo; Cristovão, Fernando; Teles, Gilberto Mendonça, *O Romance de 30 no Nordeste*, Fortaleza : Edições Universidade Federal do Ceará – Proed, 1983, 209 p.

Proença, Cavalcanti Manuel, "A Bagaceira – Introdução", in Almeida, José Américo de, *A Bagaceira*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974 (13ª éd., 1ère éd. 1928), 173 p.

Ramos, Graciliano, "Decadência do Romance Brasileiro" in *Literatura*, setembro de 1946 (I,1), p. 20-21.

Revaz, Françoise, *Introduction à la narratologie, Action et narration*, Bruxelles : De Boeck, 2009, 217 p., ISBN 97828011160

Ribeiro, João, *Crítica*, vol. IV, Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras, 1959, 299 p.

Rosenfeld, Anatol, "Reflexões sobre o romance moderno", in *Texto/Contexto*. São Paulo : Perspectiva, 1969, p.73-95

Senna, Homero, *República das letras,* Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996, 334 p., ISBN 9788520004029

Soares, Lucila, *Rua do Ouvidor 110, Uma história da Livraria José Olympio*, Rio de Janeiro : José Olympio Editora/Biblioteca Nacional, 2006, 203p., ISBN 9788503008963

Sodré, Muniz, *Teoria da Literatura de Massa*, Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1978, 130 p.

Sorà, Gustavo, *Brasilianas. José Olympio e a gênese do mercado editorial nacional*, São Paulo : Edusp, 2010, 488 p., ISBN 9788531411229

Sorà, Gustavo, *A arte da amizade. José Olympio, o campo de poder e a publicação de livros autenticamente brasileiros*, 2004. Article disponible en ligne à l'adresse http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/gustavosora.pdf [consulté le 11 décembre 2011]

Teles, Gilberto Mendonça, "A crítica e o Romance de 30 no Nordeste", in Portella, Eduardo; Cristovão, Fernando; Teles, Gilberto Mendonça, *O Romance de 30 no Nordeste*, Fortaleza : Edições Universidade Federal do Ceará – Proed, 1983, 209 p., p. 39-132.

Tinhorão, José Ramos, *Os romances em Folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*, São Paulo : Livraria duas Cidades, 1994, 99 p., ISBN 9788523500243

Villaça, Antonio Carlos, *José Olympio, o descobridor de escritores*, Rio de Janeiro : Thex editora, 2001, 292 p., ISBN 9788585575727

Histoire des femmes

Almeida, Júlia Lopes de, *Livro de Donas e Donzellas*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1906

Alves, Branca Moreira ; Pitanguy, Jacqueline. O *Que é Feminismo*. São Paulo : Brasiliense, 1981, 121 p., ISBN 9788511010440

Austregésilo, Antônio Rodrigues Lima, *Perfil da mulher brasileira*, Rio de Janeiro : Editora Guanabara, 1938 [1922], 178 p.

Azevedo, Nara ; Ferreira, Luiz Otávio, "Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940" in *Cadernos Pagu*, n.27, julho/dezembro 2006, p.213-254, ISSN 1809-4449

Bastos, Elizabeth, "O rouge, o batom, o lar e o feminismo", in *Walkyrias*, n.7, fevereiro de1935, p.25

Besse, Susan K., *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil (1914-1940)*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 352, ISBN 9788531404703

Blay, Eva Alterman; Lang, Alice Beatriz da Silva Gordo, *Mulheres na USP: Horizontes que se abrem*, São Paulo : Associação Editorial Humanits, 2004, 147 p., ISBN 9788598292311

Cardoso, Alma Licinio, *Almas*, São Paulo : Melhoramentos, 1935, p. 125

Callado, Ana Arruda, "Uma Walkyria entra em cena em 1934" in *Estudos Feministas* n.2, 1994, Florianópolis, p. 345-355, ISSN 0104-026X

Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, 677 p., ISBN 9788572442565

D'Incao, Maria Angela, "Mulher e família burguesa" in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, p. 223-240, 677 p., ISBN 9788572442565

Duarte, Amélia, "O voto feminino e o sufrágio universal", in *Walkyrias*, n.16, novembro de 1935, p.6.

Duby, Georges ; Perrot, Michelle (sous la dir. de), *Histoire des femmes en Occident. Le XX*[e] *siècle*, Paris : Plon, 1992, 646 p., ISBN 978225902386

Fanini, Michele Asmar, "As Mulheres e a Academia Brasileira de Letras" in *História*, 2010, vol.29, no.1, p.345-367, ISSN 0101-9074, disponible à l'adresse http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/20.pdf [consulté le 15 mars 2011]

Fanini, Michele Asmar, "A inelegibilidade feminina na Academia Brasileira de Letras" in *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, 2010(b), v.22, n.1, p. 149-177, ISSN 1809-4554

Flores, Hilda Agnes Hubner, *Dicionário de mulheres*, Florianópolis : Editora Mulheres, 2011 (2e éd.), 800p.

Gattai, Zélia, *Anarquistas graças a Deus*, Rio de Janeiro : Record, 2002, 425 p., ISBN 9788501057808

Hahner, June, *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*, São Paulo : Brasiliense, 1981, p. 140.

Hime, Gisely Valetim Vaz Coelho, "Está na hora de votar! Reflexão sobre a temática Mulher e política em A Gazeta dos anos 1930 e 1940", in *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2006, Brasília. São Paulo : Intercom, 2006. Article disponible à l'adresse http://portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=44892 [consulté le 13/05/2015]

Leite, Miriam L. Moreira, *Outra face do feminismo, Maria Lacerda de Moura*, São Paulo : Ática, 1984

Lima, Sandra Lúcia Lopes, "Imprensa Feminina, Revista Feminina. A imprensa feminina no Brasil" in *Projeto História*, n. 35, dezembro 2007, p. 221-240, ISSN 0102-4442

Louro, Guacira. Lopes, "Mulheres na sala de aula", in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, p. 441-481, 677 p., ISBN 9788572442565

Lutz, Bertha, *A Nacionalidade da Mulher Casada*, Pongetti : Rio de Janeiro, 1933

Lutz, Bertha, "Manifesto", in *Walkyrias*, n.1, agosto de 1934, p. 12

Maluf, Marina; Mott, Maria Lúcia, "Recônditos do mundo feminino" in Novais, Ferdinando, *História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo : Companhia das Letras, 1998, p. 368-421, 725 p., ISBN 978857164747

Mendonça, Ana Amélia Queiroz Carneiro de, "Amazonas e Feministas" in *Walkyrias*, n.1, agosto de 1934, p. 2.

Miné, Elza, "A Imagem da Leitora no *Novo Mundo*", in Gazolla, Ana Lúcia Almeida (org.), *GT A Mulher na Literatura no II encontro Nacional da Anpoll*, Rio de Janeiro – maio de 1987, Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990, p. 174-181

Moura, Maria Lacerda de, *Clero e Estado*, Rio de Janeiro : Liga anti-clerical, 1931, p. 27

Nazário, Diva Nolf, *Voto feminino e feminismo*, São Paulo : [s.n.], 1923.

Padovan, Maria Concepta, "Anjos do lar: o dia a dia das 'mulheres de família' e a loucura no Recife (1930-1945)" in *Tempo Histórico, Dossiê : História e Gênero*, Vol. 3, No 1 (2011), ISSN: 2178-1850 , p.6

Parca, Gabriella, *L'avventurosa storia del femminismo*, Milano : Mondadori, 1976

Pedro, Joana Maria, "Mulheres do Sul", in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, p. 278-321, 677 p., ISBN 9788572442565

Peixoto, Afrânio "Suma da Literatura Nacional de 1500 à 1940", in Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1940, 1940, p. 22

Pereira, Bérengère Marques ; Carrier, Alain (org.), *La citoyenneté sociale des femmes au Brésil. Action collective, reproduction, informalité et domesticité*, CELA-IS/L'Harmattan : Bruxelles, Paris, 1998, 190 p., ISBN 9782738444189

Perrot, Michelle, *Les femmes, ou les silences de l'histoire*, Paris : Flammarion, 1998, 493 p., ISBN 9782081279353

Pinto, Regina Celi Jardim, *Uma história do feminismo no Brasil*, São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 119

Pongetti, Henrique, "Em dez curtos anos..." in Pongetti, Rogerio (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura* - 1937, 1937, p. 33

Power, Margaret, "Las mujeres conservadoras en Brasil y Chile" in Morant, Isabel (dir), *Historia de las mujeres en Espanha y America Latina - del siglo XX a los umbrales del XXI*, vol IV, Madrid : Cátedra, 2006, 981 p., ISBN 9788437622905

Rago, Margareth, "Modernizar para conservar: Relações de gênero em São Paulo nas décadas iniciais do século vinte" in *Cadernos Pagu*, n.11, 1998, p. 419-427, ISSN 0104-8333

Rago, Margareth, "Feminismos a la brasileña" in Morant, Isabel (dir), *Historia de las mujeres en Espanha y America Latina - del siglo XX a los umbrales del XXI*, vol IV, Madrid : Cátedra, 2006, p. 863-880, 981 p., ISBN 9788437622905

Rago, Margareth, "Trabalho feminino e sexualidade" in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, pp. 579-604

Rosa Bárbara, "Caso ou não caso", *Revista feminina* n. 74, São Paulo, 1920, p.43.

Sampaio, Branca Bagueira Martins, "O divórcio é a dissolução da família", in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro da Literatura*, 1937, p. 165.

Schpun, Mônica Raisa, "L'histoire des femmes et du genre au Brésil : enquête sur trois générations" in *Clio* 19-2004, *Femmes et images*, p. 191-207, ISSN 1777-5299 Disponible à l'adresse http://clio.revues.org/index656.html [Consulté le 11 janvier 2012]

Schumaher, Schuma; Brasil, Érico Vital. (org.), *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2000, 567p., ISBN 9788571105731

Soihet, Rachel, "Movimientos femeninos y lucha por el voto en Brasil" in Morant, Isabel (dir), *Historia de las mujeres en Espanha y America Latina - del siglo XX a los umbrales del XXI*, vol IV, Madrid : Cátedra, 2006, 981 p., ISBN 9788437622905

Thébaud, Françoise (org.), *Storia delle donne. Il Novecento*, Roma-Bari : Laterza, 1992.

Venâncio Filho, Francisco, "A educação da mulher" in *Boletim de Ariel*, n. 3, dezembro de 1936, p. 71.

Vidal, Barros, *Precursoras Brasileiras*, Rio de Janeiro: A Noite editora, 1944, 277 p.

Études de genre, femmes et littérature

Anselmo, Manuel, "Alguns romances femininos no Brasil", in *Diário de Pernambuco*, 26 de março de 1942

Armstrong, Nancy, *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*, Oxford : Oxford University Press, 1987, 300 p.

Azevedo, Carlito; Dias, Tânia; Sussekind, Flora (org.), *Vozes femininas. Gênero, mediações, e práticas da escrita*, Rio de Janeiro : 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003, 534 p., ISBN 9788575770268

Badinter, Elisabeth, *L'un est l'autre*, Paris : Odile Jacob, 1986, 361 p., ISBN 9782738113648

Baril, Audrey, "De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler" in *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90. ISSN 0838-4479. Disponible à l'adresse http://id.erudit.org/iderudit/017606ar [consulté le 16 janvier 2012]

Barroso, Maria Alice, "Exposição" in Gotlib, Nádia Batella (org.), *Seminários de Literatura brasileira – ensaios*, Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1990, p. 115-120, 135 p.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe I*, Paris : Gallimard, 2008, 408 p., ISBN 9782070323517

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe II*, Paris : Gallimard, 1996, 663 p., ISBN 9782070323524

Bereni, Laure ; Chauvin, Sébastien ; Jaunait, Alexandre ; Revillard, Anne, *Introduction aux gender studies. Manuel des études de genre*, Bruxelles : De Boeck, 2008, 247 p., ISBN 9782804153410

Bernardo, Ana Maria Coutinho, *Literatura e Memória: resgate das escritoras paraibanas do início do século XX*, article disponible en ligne à l'adresse http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ana_coutinho.htm [consulté le 10 décembre 2011]

Besse, Maria Graciete, *Percursos no feminino*, Lisboa : Ulmeiro, 2002, 255 p., ISBN 9727063438

Bittencourt, Adalzira, "*Sua* Excelencia : a presidente da Républica no ano 2500 " [1ª Ed, Schmidt, 1929] in Quinlan, Susan; Sharpe, Peggy; *Visões do passado, previsões do futuro*, Goiânia : Editora UFG, 1996, p. 157-222

Bittencourt, Adalzira, *Mulheres e Livros. Catálogo da Biblioteca Pública Feminina Brasileira*. Rio de Janeiro : s.e., 1948, 160 p.

Boisclair, Isabelle ; Saint-Martin, Lori, "Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires" in *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 5-27. ISSN 0838-4479. Disponible à l'adresse http://id.erudit.org/iderudit/014841ar [consulté le 16 janvier 2012]

Bosi, Ecléa, *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*, Petrópolis : Vozes, 1973

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, 177 p., ISBN 9782020557719

Boxer, Marilyn J., "Women's studies aux États-Unis : trente ans de succès et de contestation", in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés - Intellectuelles* 31/2001, Toulouse : CLIO et Presses universitaires du Mirail, 2001, 296 p., ISBN 9782858165777, ISSN 12527017

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte, 2007 (suite du 1er tirage, 1e éd. New York : Routledge, 1990), 284 p., ISBN 9782707150189

Butler, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris : Editions Amsterdam, 2009, 249 p., ISBN 9782354800413

Camus, Marianne; Rétif, Françoise, *Lectures de femmes, Entre lecture et écriture*, Paris : L'Harmattan, 2002, 203 p., ISBN 9782747531139

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, "La femme au livre dans la littérature médiévale" in Legaré, Anne Marie (org.), *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Age et Renaissance*, Turnhout : Brepols, 2007, 377p., ISBN 9782503518824

Charles, Shelly, "Le domaine des femmes : roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières", in Reid, Martine, *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 85-100, ISBN 9782745322326

Chossat, Michèle, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIe siècle*, New York : Peter Lang, 2002, 201 p., ISBN 9780820457396

Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris : Des Femmes, 1986, 203 p., ISBN 9782721003054

Coelho, Nelly Novaes; Lajolo, Marisa (org.), *Feminino Singular. A participação da mulher na literatura contemporânea*, São Paulo: Edições GRD, 1989, 160p.

Coelho, Nelly Novaes , "Tendências atuais da literatura feminina no Brasil" in Coelho, Nelly Novaes; Lajolo, Marisa (org.), *Feminino Singular. A participação da mulher na literatura contemporânea*, São Paulo : Edições GRD, 1989, p. 4-13, 160 p.

Coelho, Nelly Novaes, *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*, São Paulo : Editora Siciliano, 1993, 333 p., ISBN 9788526703943.

Coelho, Nelly Novaes; *Dicionário Critico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, São Paulo : Escrituras, 2002-a, 750 p., ISBN 978857531033

Coelho, Nelly Novaes, "A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX", in Duarte, Constância Lima (org.), *Gênero e representação: teoria, história, crítica*, Belo Horizonte : UFMG, 2002-b, 304p., ISBN 9788587470388

Colasanti, Marina, "Por que nos perguntam se existimos" in Sharpe, Peggy (org.), *Entre resistir e identificar-se. Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, Florianópolis : Editora Mulheres, Goiânia : Ed. da UFG, 1997, p. 33-42, ISBN 9788572740829

Contarini, Silvia, *La femme futuriste, Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Paris : Presse Universitaire de Paris 10, 2006, 328 p., ISBN 9782840160005

Contreiras, Rodrigues, "Laura Cortinas e seus romances de tese" in *Boletim de Ariel*, n.4, janeiro de 1933, p.93

Cunha, Helena Parente, "A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos" in Sharpe, Peggy (org.), *Entre resistir e identificar-se. Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, Florianópolis : Editora Mulheres, Goiânia: Ed. da UFG, 1997, 196 p., p.106-137, ISBN 9788572740829

Dalcastagnè, Regina; Leal, Virgínia Maria Vesconcelos Leal (org.), *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, São Paulo : Horizonte, 2010, 240 p., ISBN 9788599279182

Dalcastagnè, Regina, *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*, article disponible en ligne à l'adresse http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf [consulté le 16 janvier 2012]

De Marco, Valeria, "A personagem feminina na literatura do século XIX: constituição do mundo doméstico e a representação da inocência e da inexperiência", in Duarte, Constância Lima (org.), *Anais Mulher e Literatura, V Seminario Nacional*, Natal : Editora Universitária, 1995, 608 p.

De Jean, Joan, "Le grand oubli : comment les dictionnaires et l'histoire littéraire modernes ont fait disparaître le statut littéraire féminin". In Reid, Martine, *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 75-83, ISBN 9782745322326.

Détrez, Christine; Simon, Anne, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris : Seuil, 2006, 282 p., ISBN 9782020792943

Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004 [1981], 286 p., ISBN 9782130441025

Dorlin, Elsa, "Les Blanchisseuses. La société plantocratique antillaise, laboratoire de féminité moderne" in Rouch, Hélène (org.), *Le corps, entre sexe et genre*, Paris : L'Harmattan, 2005, 170 p., ISBN9782747596053

Duarte, Constância Lima, "Feminismo e Literatura no Brasil" in *Estudos Avançados*, vol. 17 n. 49, São Paulo, 2003, ISSN 0103-4014, Disponible à l'adresse http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext [consulté le 3 novembre 2011]

Duarte, Constância Lima (org.), *Mulheres em Letras, antologia de escritoras mineiras*, Ilha de Santa Catarina : Editora Mulheres, 2008, 392 p., ISBN 9788586501753

Eleutério, Maria de Lourdes, *Vidas de Romance. As mulheres e o exercício de ler e escrever no entre séculos 1890-1930*, Rio de Janeiro : Topbooks, 2005, 297 p.

Falci, Miridan Knox, « Mulheres do sertão nordestino », in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, p. 223-240, 677 p., ISBN 9788572442565

Ferreira, Luzilá Gonçalves (org.), *A escrita da nova mulher*, Recife : Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPE, 2005, 186 p., ISBN 9788598968072

Flores, Hilda Agnes Hübner, *Dicionário de mulheres*, Porto Alegre : Nova Dimensão, 1999, 576 p.

Fraisse, Geneviève, "En finir avec la « condition » féminine ?", in Vidal, Catherine (org.), *Féminin Masculin, mythes et idéologies*, Paris : Belin, 2006, 123 p., ISBN 9782701142883

Funck, Susana Bornéo (org.), *Trocando ideias sobre mulher e a Literatura*, Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, 470 p.

Garretas, María Milagros Rivera, *Nominare il mondo al femminile*, Roma : Editori Riuniti, 1998, 216 p., ISBN 9788835944643

Gemis,Vanessa, "La biographie genrée : le *genre* au service du genre", in *COnTEXTES* n°3, juin 2008, Disponible à l'adresse http://contextes.revues.org/index2573.html [consulté le 18 janvier 2012]

Genlis, Madame de, *La femme auteur*, Paris : Gallimard, 2007[1825], 108 p., ISBN 9782070341665

Gianini Belotti, Elena, *Du côté des petites filles*, Paris : Des Femmes, 2005 [1973], 206 p. ISBN 9782721004499

Gotlib, Nádia Batella (org.), *Seminários de Literatura brasileira – ensaios*, Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1990, 135 p.

Gotlib, Nádia Batella, "A Divorciada , um romance de dona Francisca Clotilde" in Gazolla, Ana Lúcia Almeida; Gotlib, Nádia Batella (org.), *A mulher na literatura*, Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1990, 267 p.

Gotlib, Nádia Batella, *A literatura feita por mulheres no Brasil*, 2010. Disponible à l'adresse: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm [consulté le 3 février 2011]

Heinich, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard, 1996, 397 p., ISBN 9782070744459

Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris : La Découverte, 2000, 367 p., ISBN 9782707133264

Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin II, dissoudre la hiérarchie*, Paris : éditions Odile Jacob, 2002, 443 p., ISBN 9782738110908

Hollanda, Heloísa Buarque de, "Os estudos sobre a mulher e a literatura no Brasil: uma primeira avaliação" in Costa, Alberta de Oliveira; Bruschini, Cristina (org.), Uma questão de gênero, São Paulo : Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 54-92, 336 p. ISBN 9788585363420

Hollanda, Heloísa Buarque de, "O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil" in Azevedo, Carlito; Dias, Tânia; Sussekind, Flora (org.), *Vozes femininas. Gênero, mediações, e práticas da escrita*, Rio de Janeiro : 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003, p. 16-25, 534 p., ISBN 9788575770268

Houbre, Gabrielle, "A belle époque das romancistas" in *Revista de Estudos Feministas*, vol.10, n.2, Florianópolis, 2002, ISSN 0104-026X. Disponible à l'adresse http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt [consulté le 12 janvier 2012]

Hudock, Amy (org.), *Feminism in Literature* (vol. 4), Farmington Hills : Thompson Gale, 2005, 627 p., ISBN 9787691151

Lacerda, Lilian de, *Álbum de leitura. Memórias de vida, histórias de leitoras*, São Paulo : Editora Unesp, 2003, 498 p., ISBN 9788571394644

Lamego, Valéria, "Retrato de senhora: a imagem da mulher brasileira na pintura e literatura do século XIX", in Vianna, Lucia Helena, *Mulher e Literatura, IV seminário nacional – anais*, Nitéroi : Coordenação de pós graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, 1991, p. 57-70

Larcher, Louis-Julien, *La femme jugée par les grands écrivains des deux sexes*, Genève : Slatkine, 1994 (Réimpression de la 1e éd. Paris : Garnier Frères, 1854), 544 p., ISBN 978205101309

Lasserre, Audrey, "Les femmes du XXe siècle ont-elles une histoire littéraire ?" in Barraband, Mathilde ; Lasserre, Audrey, *Synthèses - Cahier du CERACC*, n. 4, décembre 2009, p. 38-54

Lobo, Luiza, *A literatura de autoria feminina na América Latina.* Article disponible en ligne à l'adresse http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html [consulté le 10/11/2014]

Löwy, Ilana, *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*. Paris : La dispute, 2006, 278 p., ISBN 9782843031243

Lucena, Bruna Paiva de, "Nas brenhas da tradição: a cordelista maldita Salete Maria da Silva", in Dalcastagné, Regina e Leal, Maria Virginia Vasconcelos (org.), *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, São Paulo : Editora Horizonte, 2010, 240 p., ISBN 9788599279182

Maruani, Margaret (dir.), *Femmes, genre et société. L'état des savoirs*, Paris: La Découverte, 2005, 480 p., ISBN 9782707144126

Mattoso, Katia de Queiros ; Muzart, Idelette Fonseca dos Santos ; Rolland, Denis (dir.), *Les femmes dans la ville. Un dialogue franco-brésilien*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, 170 p., ISBN 2840500841

Medeiros-Lichem, María Teresa (org.), *La voz femenina en la narrativa latinoamericana : una relectura crítica*, Santiago du Chili : Editorial Cuarto Propio, 2006, 260 p., ISBN 9789562603725

Moi, Toril ; *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, Paris, New York, Amsterdam : Diderot, 1995, 469 p., ISBN 9782841340422

Muzart, Zahidé Lupinacci (org.); Araujo, Nara (cord.), *Escritoras Brasileiras do século XIX: antologia*, Florianópolis : Editora Mulheres, 1999, 960 p, ISBN 9788586501098

Mozet, Nicole ; "La place des femmes dans l'institution littéraire ou les enseignements d'une mixité relative" in *Du féminin*, Grenoble : PUG, 1992, p. 250-264, ISBN 9782706104767

Muniz, Diva do Couto Montijo ; Macena, Francisca Fabiana, "Mulheres e política: a participação nos movimentos abolicionistas do século XIX" in *Revista Mosaico*, v.5, n.1, p. 45-54, jan/jun 2012, ISSN 2175-0769

Naudier, Delphine ; Ravet, Hyacinthe, "Création artistique et littéraire" in Maruani, Margaret, *Femmes, genre et sociétés – l'état des savoirs*, Paris : La Découverte, 2005, 480 p., ISBN 9782707144126

Naudier, Delphine, "Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées" in *Sociétés contemporaines* 2010/2 (a) (n° 78), p. 39-63, 192 p. ISSN : 1150-1944

Naudier, Delphine, "Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones" in *Sociétés contemporaines* 2010/2(b) (n° 78), p. 5-13, 192 p., ISSN : 1150-1944

Nochlin, Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Paris : Chambon, 1993 [1971], 250 p., ISBN 9782877110860

Oprea, Denisa Adriana, "Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne" in *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, 2008, p. 5-28. ISSN 0838-4479. Disponible à l'adresse http://id.erudit.org/iderudit/029439ar [consulté le 15 janvier 2012]

Paixão, Sylvia Perlingeiro, "Mulheres em revista" in Funck, Susana Bornéo (org.), *Trocando ideias sobre mulher e Literatura*, Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, 470 p., p.422-440

Picard-Loewy, Marguerite, "Porque as escritoras usam pseudônimos masculinos" in *Boletim de Ariel*, n.7, abril de 1933, p.150-153.

Planté, Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris : Éditions du Seuil, 1989, 374 p., ISBN 9782020107023

Planté, Christine, "Introduction", in Planté, Christine (org.), *Epistolaire, un genre féminin ?*, Paris : Honoré Champion, 1998, 303 p., p. 11-23, ISBN 978285203896

Planté, Christine, "La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ?" in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, Vol. 103, p. 655- 668, ISSN 0035-2411. Disponible à l'adresse: http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm [consulté le 12 janvier 2012]

Planté, Christine, "La petite sœur de Balzac. Vingt-cinq ans après" in *Fabula. Littérature, Histoire, Théorie*, n.7, avril 2010, ISSN 2100-0689

Planté, Christine, "La place problématique des femmes poètes" in Reid, Martine (dir), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris : Honoré Champion, 2011, p. 55-72, ISBN 9782745322326

Pollock, Griselda, "Des canons et des guerres culturelles" in *Genre, féminisme et valeur de l'art - Cahiers du Genre*, n. 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 45-69, 264 p., ISBN 9782296042056

Quinlan, Susan; Sharpe, Peggy, *Visões do passado, previsões do futuro*, Goiânia : Editora UFG, 1996, 222 p.

Rago, Margareth, "O poder da prostituta na história e na literatura" in Vianna, Lucia Helena, *Mulher e Literatura, IV seminário nacional – anais*, Nitéroi : Coordenação de pós graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, 1991, p. 71-85.

Reid, Martine, "Presentation", in Genlis, Madame de, *La femme auteur*, Paris : Gallimard, 2007, p. 7-13, ISBN 9782070341665

Reid, Martine, *Des femmes en littérature*, Paris : Belin, 2010, 331p., ISBN 9782701155661

Ribeiro, Luis Filipe, *Mulheres de papel*, Niterói : Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996, 445 p., ISBN 9788522801878

Ruffato, Luiz, *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Rio de Janeiro – São Paulo : Record, 2004, 350 p., ISBN 978850106970-1

Ruffato, Luiz, "A conquista do espaço: a prosa de ficção brasileira escrita por mulheres". In *Revista do Livro da Biblioteca Nacional*, n.53, ano 17, Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, setembro 2009, pp. 21-26, ISSN 0035-0605

Rossi-Doria, Anna, *Dare forma al silenzio, scritti di storia politica delle donne*, Roma : Viella, 2007, 309 p., ISBN 9788883342622

Sadlier, Darlene J., *One Hundred Years After Tomorrow: Brazilian Women's Fiction in the 20th Century*, Bloomington : Indiana University Press, 1992, 256 p., ISBN 9780253206992

Saint-Martin, Monique De, "Les « femmes écrivains » et le champ littéraire" in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 83, Juin 1990, p. 52-57, ISSN 0335-5322

Santos, Luíza Cristina dos (org.), *Literatura e Mulher, das linhas às entrelinhas*, Ponta Grossa : Editora UEPG, 2002, 200p., ISBN 9788586941221

Sauvé, Rachel, "Genres littéraires, genres sexuels et discours préfaciel" in Planté, Christine (org.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Lyon : PUL, 2002, 518 p., p. 50-62, ISBN 9782729797190

Schossler, Joana Carolina; Correa, Sílvio Marcus de Souza, "Dos cuidados com o corpo feminino em reclames na *Revista do Globo* da década de 1930", in *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011, p.53-73

Schmidt, Rita Terezinha, "Centro e margens notas sobre a historiografia literária", in Dalcastagné, Regina; Leal, Maria Virginia Vasconcelos (org.), *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*, São Paulo : Editora Horizonte, 2010, p. 174-187, ISBN 9788599279182

Schwarcz, Lilia Moritz, "Escritoras esquecidas pela República" in *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 7 de agosto de 2005

Scott, Joan, "Genre : Une catégorie utile d'analyse historique" in *Le genre de l'histoire*, *Les Cahiers du GRIF*, N. 37-38, 1988, p. 125-153

Scott, Joan, *Théorie critique de l'histoire, Identités, expériences, politiques*, Paris : Fayard, 2009, 176 p. ISBN 9782213637846

Scott, Joan, "Fantasmes du millénaire : le futur du « genre » au XXIe siècle", in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés,* 32/2010. Disponible à l'adresse : http://clio.revues.org/index9840.html [consulté le 11 décembre 2011]

Sharpe, Peggy (org.), *Entre resistir e identificar-se. Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, Florianópolis : Editora Mulheres, Goiânia : Ed. da UFG, 1997, 196 p., ISBN 9788572740829

Souza, Leal de, *A mulher na poesia Brasileira*, Rio de Janeiro : Leite Ribeiro & Maurillo, 1918, 124 p.

Stegagno Picchio, Luciana, *Profilo della letteratura brasiliana*, Roma : Editori Riuniti, 1992, 176 p., ISBN 9788835935605

Stegagno Picchio, Luciana, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1997, 743 p., ISBN 978852100035

Telles, Lygia Fagundes, "A mulher escritora e o feminismo no Brasil" in Sharpe, Peggy (org.), *Entre resistir e identificar-se. Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, Florianópolis : Editora Mulheres, Goiânia : Ed. da UFG, 1997, 196 p., p. 57-63, ISBN 9788572740829

Telles, Lygia Fagundes, "Mulher, mulheres" in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, p. 669-672, 677 p., ISBN 9788572442565

Telles, Norma, "Rebeldes. Escritoras, abolicionistas" in *Revista de História*, n. 120, São Paulo : USP, janeiro-julho, 1989, p. 78-83, ISSN 23169141

Telles, Norma, "Escritoras, escritas, escrituras" in Del Priore, Mary, *História das mulheres no Brasil*, São Paulo : Contexto, 2009, pp. 401-441, 677 p., ISBN 9788572442565

Thébaud, Françoise, "Sexe et genre", in Maruani, Margaret, *Femmes, genre et sociétés – l'état des savoirs*, Paris : La Découverte, 2005, p. 59-65, 480 p., ISBN 9782707144126

Trasforini, Maria Antonietta, "Du génie au talent : quel genre pour l'artiste?" in *Genre, féminisme et valeur de l'art - Cahiers du Genre*, n. 43, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 113-131, 264 p., ISBN 9782296042056

Vasconcelos, Sandra Guardini, *Romances sem fronteiras*, 2012. Article disponible à l'adresse: http://www.espea.iel.unicamp.br/index.php?lang=pt-br, [consulté le 12 septembre 2012].

Venâncio Filho, Alberto, "As mulheres na Academia". In *Revista Brasileira* 2006, Ano XIII N. 49, Rio de Janeiro, 2006, p.7-44. Disponible à l'adresse http://www.academia.org.br/abl/media/RB%20-%2049%20-%20CULTO.pdf [consulté le 15 mars 201].

Viana, Maria José Motta, *Do sótão à vitrine, Memórias de mulheres*, Belo Horizonte : Editora UFMG, 1995, 170 p., ISBN 9788570411022

Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris : Éditions Amsterdam, 119 p., ISBN 9782915547528

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris : 10/18, 2001 [1929, 1951 éd. française], 171 p., ISBN 9782264033604

Xavier, Elódia, *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*, Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1998, 125 p., ISBN 9788501051330

Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura, la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino : Einaudi, 1998, 223 p., ISBN 9788806148486

Zolin, Lucia Osana, *Pós–modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil*, article disponible en ligne à l'adresse
http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_1058.pdf
[consulté le 10 janvier 2012]

Index onomastique

A

Adonias Filho, 16, 78, 83, 88, 89, 112, 245, 246, 281, 294, 295, 439
Agenot, Marc, 331, 439
Aguiar, Júlia de Albuquerque Sandy, 159
Albuquerque, José de, 186, 270
Alcott, Louisa May, 194
Alencar, José de, 74, 75, 81, 99, 102, 121, 127, 158, 193, 207, 231, 312, 361, 387
Almeida, Guilherme de, 193
Almeida, Jane Soares de, 143, 146, 147
Almeida, José Américo de, 23, 62, 70, 71, 75, 78, 81, 82, 86, 87, 89, 92, 93, 94, 99, 102, 107, 110, 111, 114, 118, 119, 120, 245, 246, 289, 297, 313, 321
Almeida, José Maurício Gomes de, 87
Almeida, Júlia Lopes de, 65, 132, 153, 158, 161, 164, 165, 168, 169, 188, 189, 195, 197, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 233, 243, 250, 256, 281, 290, 361
Almeida, Manuel Antonio de, 89
Almeida, Martins de, 52, 313
Almeida, Prisciliana Duarte de, 165
Amado, Gilberto, 97, 106, 246, 253, 442
Amado, Jorge, 57, 70, 73, 75, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 177, 215, 237, 245, 246, 262, 283, 289, 290, 298, 303, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 321, 322, 323, 336, 338, 422
Amaral, Tarsila de, 197, 285
Andrade, Almir de, 296, 339
Andrade, Carlos Drummond de, 52, 59, 66, 69, 98, 263, 315
Andrade, Mário de, 13, 20, 59, 68, 69, 70, 78, 84, 89, 92, 95, 98, 110, 135, 315, 322
Andrade, Oswald de, 89, 97, 103, 106, 298, 315, 322, 419
Anjos, Ciro Versiani dos, 81, 90, 315
Anselmo, Manuel, 275, 281, 289, 291, 292, 293, 298, 379, 432, 447
Araripe Júnior, Tristão de Alencar, 198
Araujo, Nara, 421
Ardel, Henri
  Abraham, Berthe, 192
Arinos, Afonso, 271, 272, 300
Assis, Joaquim Maria Machado de, 60, 64, 73, 75, 89, 98, 99, 102, 158, 193, 203, 214, 252, 259, 262, 264, 274, 312, 316, 363, 377
Athayde, Austregésilo de, 286
Athayde, Tristão de
  Lima, Alceu Amoroso, 69, 71, 92, 101, 112, 114, 122, 196, 253, 269, 313, 328
Austen, Jane, 281, 293, 294
Austregésilo, Antonio Rodrigues Lima, 217, 279
Austregésilo, Antônio Rodrigues Lima, 216, 217, 256, 279, 286, 392, 396, 406, 432, 444
Azevedo, Josefina Álvares de, 159
Azevedo, Raul de, 72, 262, 290
Azevedo, Sânzio de, 120

B

Bandeira, Manuel, 59, 69, 192, 193, 253, 255, 315, 323
Barboso, Osmar, 341
Barros, Jaime de, 105
Barros, Vidal, 199, 213
Barroso, Maria Alice, 247, 447
Bastos, Abguar B. Damasceno, 75, 81, 97
Bastos, Elizabeth, 163
Beauvoir, Simone de, 221, 335, 345, 403, 451
Benedetti, Lúcia, 3, 106, 154, 166, 173, 212, 243, 245, 252, 264, 268, 269, 281, 287, 288, 291, 292, 303, 307, 313, 320, 323, 334, 350, 351, 352, 365, 366, 367, 385, 397, 398, 405, 429
Bernardes, Artur da Silva, 40
Berta, Albertina
  Stockler, Albertina Berta (ou Bertha) Lafayette, 161, 197, 198, 199, 243, 245, 252, 256, 293, 328, 403, 405
Bevilacqua, Amélia, 199, 224, 252
Bezerra, Alcides, 99
Bezerra, Elvia, 82, 120, 123, 251
Bilac, Olavo, 214, 312
Bittencourt, Adalzira, 145, 161, 170, 171, 179, 183, 200, 245, 250, 256, 257, 272, 334, 368, 405
Bivar, Violante de, 243
Blay, Eva Alterman, 140, 141, 146, 148, 151, 152, 153, 444
Bobbio, Norberto, 25, 437
Bomeny, Helena Maria Bousquet, 55, 437, 438
Borba, Jenny Pimentel de, 3, 162, 163, 166, 173, 176, 180, 181, 245, 252, 256, 272, 273, 275, 286, 287, 292, 307, 324, 358, 372, 373, 388
Boschetti, Vania Regina, 143, 146, 147, 436
Bosi, Alfredo, 11, 20, 50, 51, 66, 79, 80, 82, 99, 106, 193, 226, 244, 340, 350, 421, 440, 448
Bosi, Ecléa, 340

Bourdieu, Pierre, 17, 221, 228, 236, 237, 238, 440, 448
Brame, Charlotte M., 194
Brito, Làsinha Luís Carlos de Caldas, 3, 267, 272, 286, 326, 327
Brito, Silvia Helena de Andrade, 42
Bueno, Luís, 16, 60, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 88, 90, 91, 96, 98, 107, 112, 113, 114, 229, 237, 240, 241, 246, 251, 281, 290, 295, 300, 335, 336, 360, 440
Butor, Michel, 12, 440
C
Callado, Ana Arruda, 163, 180, 181, 252, 272, 273, 315, 444
Camargo, Lila Escobar, 206
Caminha, Adolfo, 116, 392
Campos, Francisco, 43
Campos, Humberto de, 162, 201, 206, 311, 314, 315, 330
Campos, Narcisa Amália de, 165, 169, 190
Candido, Antonio, 11, 42, 51, 53, 54, 58, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 79, 81, 82, 84, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 101, 103, 104, 106, 117, 121, 142, 148, 172, 176, 180, 227, 229, 284, 296, 297, 302, 308, 309, 313, 318, 321, 322, 323, 333, 337, 350, 440
Capanema, Gustavo, 42, 43, 59, 69, 142
Capelato, Helena Maria, 57, 437
Cardoso, Leontina Licinio, 137
Cardoso, Lúcio, 61, 79, 89, 106, 107, 176, 245, 246, 265, 303, 314, 442
Carneiro, Cecílio J., 106
Carvalho, Ronald de, 82, 83
Castello, José Aderaldo, 50, 80, 81, 440, 441
Cavalcanti, Valdemar, 75, 83, 94, 102, 105, 190, 196, 217, 236, 266, 269, 278, 284, 291, 317
Celso, Maria Eugenia, 161, 162, 163, 170, 176, 179, 197, 199, 205, 224, 243, 245, 254, 256, 262, 275, 282, 320
Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, 156, 448
Cerruti, Isabel, 133
Cesar, Ana Cristina, 246
César, Guilhermino, 67, 98, 291
Charles, Shelly, 227, 253
Chartier, Roger, 17, 156, 227, 259, 305, 306, 441
Chossat, Michèle, 16, 448
Chrysantème
  Vasconcelos, Cecília Bandeira de Melo Rebelo de, 138, 161, 162, 163, 200, 201, 202, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 243, 245, 256, 274, 285, 293, 334, 402, 403, 406, 432
Claretie, Léo, 214
Cobra, Ercília Nogueira, 151, 183, 184, 192, 193, 200, 234, 245, 249, 250, 334, 368, 405, 418
Coelho Neto, Henrique Maximiano, 193
Coelho, Mariana, 172
Coelho, Nelly Novaes, 158, 161, 179, 197, 199, 203, 205, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 256, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 282, 300, 302, 329, 334, 335, 338, 341, 344, 445, 448
Cohen, Ilka Stern, 21, 22, 24, 31, 437
Colasanti, Marina, 333, 344, 449
Condé, José, 280, 326, 433
Contarini, Silvia, 133
Contreiras, Rodrigues, 172, 449
Correa, Sílvio Marcus de Souza, 136, 359
Costa, Lúcio, 59, 69
Coutinho, Afrânio, 16, 50, 70, 244, 245, 267, 269, 273, 274, 437, 441
Coutinho, Fabio de Sousa, 262
Cruls, Gastão, 112, 253, 262, 313, 314, 338
Cunha, Euclides da, 60, 94, 100
Cunha, Helena Parente, 247
D
D'Annunzio, Gabriele, 206
D'Incao, Maria Angela, 135, 184, 334, 361, 363, 445
Dalcastagné, Regina, 333, 451, 453
Dalcídio Jurandir
  Pereira, Dalcídio Jurandir Ramos, 89
Dautrin, Elie
  comtesse de Duranti, 241
De Jean, Joan, 17, 19, 227, 449
De Marco, Valeria, 248, 332, 361, 417, 418, 449
Del Picchia, Menotti, 136, 246, 262, 266, 284, 289, 339, 340, 433
Delly
  Rosière, Jeanne-Marie Petitjean de la, 158, 192, 194, 375
Dias, Cícero, 317, 321, 324
Didier, Béatrice, 223, 224, 233, 342, 379, 449
Diniz, Eli, 22, 26, 31, 37, 38
Diniz, Júlio, 192
Dolores, Carmen
  Melo, Emilia Bandeira de, 138, 170, 200, 209, 216, 243, 252
Dorlin, Elsa, 127, 165, 332, 449
Duarte, Antonieta, 161

Duarte, Constância Lima, 126, 128, 131, 141, 144, 145, 159, 165, 169, 171, 180, 216, 252, 439, 445, 448, 449
Dupré, Maria José
Sra Leandro Dupré, 3, 243, 245, 250, 265, 266, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 307, 312, 320, 324, 326, 327, 329, 339, 340, 355, 356, 357, 369, 387, 391, 406, 407, 414, 419, 434
E
Ellmann, Mary, 233
F
Facioli, Valentim, 82, 106, 350, 440
Falci, Miridan Knox, 135, 137, 140, 147, 152, 153, 449
Fanini, Michele Asmar, 107, 445
Faria, Octávio de, 61, 68, 78, 89, 100, 101, 103, 106, 176, 245, 295, 442
Fausto, Boris, 21, 24, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 55, 57, 67, 109, 142, 310, 437, 438, 441
Ferreira, Ondina, 3, 243, 245, 252, 273, 281, 282, 286, 293, 294, 295, 301, 307, 326, 329, 341, 352, 353, 354, 363, 373, 389, 390, 399, 400, 405, 411, 413, 434
Ferval, Claude, 241
Figueiredo, Guilherme, 280
Flag, Suzana
Rodrigues, Nelson, 240, 268
Floresta, Nísia Brasileira Augusta, 126, 137, 145, 168, 216, 230, 231, 252
Fonseca Júnior, Antonio Gabriel de Paula, 318, 435
Fonseca, Emi Bulhões Carvalho da, 3, 245, 271, 272, 362, 373, 401
Fontes, Amando, 81, 98, 99, 246
Freitas, Bezerra de, 91, 246
Freyre, Carmen
Baronesa de Mamanguape, 198
Freyre, Gilberto, 46, 47, 81, 82, 230, 264, 291, 313, 315, 318, 430
G
Galeno, Henriqueta, 171
Galvão, Patricia
Pagu, 135, 152, 162, 184, 185, 236, 240, 243, 252, 274, 366, 392, 393, 432
Garbuglio, José Carlos, 82, 106, 350, 440
Garretas, María Milagros Rivera, 126, 450
Gattai, Zélia, 157, 158, 173, 393, 445
Giorgi, Bruno, 59
Gomes, Iainha (ou Yaynha) Pereira, 197
Gotlib, Nadia Batella, 123, 197, 217, 247, 250, 447, 450
Graça Aranha, José Pereira, 65, 72, 109, 112
Grieco, Agripino, 92, 103, 112, 117, 203, 253, 255, 291, 295, 313, 314
Guimarães Rosa, João, 64, 65, 89, 104, 229, 315
Guimarães, Alberto Passos, 101, 322
Guimarães, Bernardo, 89
H
Haag, Carlos, 47, 437
Hallewell, Laurence, 310, 312, 314, 318, 320, 321, 327, 441
Heinich, Nathalie, 18, 19, 207, 220, 239, 242, 307, 308, 313, 333, 343, 344, 345, 362, 371, 405, 425, 450
Hirsch, Eugenio, 324
Holanda, Aurélio Buarque de, 87
Holanda, Sérgio Buarque de, 46, 315
Hollanda, Heloísa Buarque de, 122, 175, 248, 251
Houbre, Gabrielle, 195, 207, 214, 250, 450
Hudock, Amy, 173, 391, 451
I
Ivo, Lêdo, 316
J
Jonquière, Claude, 241
Jurema, Aderbal, 311
Juruá, Abel
Iracema Guimarães Villela, 217, 241, 243, 245, 256
K
Knibiehler, Yvonne, 11
L
Lacerda, Lilian de, 17, 156, 157, 158, 214, 216, 217, 227, 250, 259, 265, 306, 311, 403, 421
Lafetá, João Luiz, 16, 67, 98, 441
Lamego, Valéria, 127, 206, 207, 451
Lang, Alice Beatriz da Silva Gordo, 140, 141, 146, 148, 151, 152, 153, 444, 448
Larcher, Louis-Julien, 156, 189, 190, 191, 232, 451
Lasserre, Audrey, 19, 451
Leão, Múcio Carneiro, 181
Leme, D. Sebastião da Silveira Cintra, 171
Lessa, Orígenes, 315
Lima Barreto, Afonso Henriques de, 65, 67, 73, 216
Lima, Alceu Amoroso
Tristão de Athayde, 45, 59, 74, 78, 196, 197, 200, 205, 206, 207, 217, 262, 269, 342
Lima, Jorge de, 61, 87, 176, 246, 266, 315, 321
Lima, Ricardo Vieira, 313, 323

Linhares, Temístocles, 80, 81, 99, 165, 198, 202, 203, 206, 212, 230, 231, 233, 263, 282, 339, 348, 354, 442
Lins, Álvaro, 16, 71, 73, 78, 86, 89, 99, 119, 234, 235, 246, 269, 271, 287, 288, 289, 293, 294, 295, 301, 315, 317, 320, 323, 333, 336, 350, 432, 433, 436, 442
Lippi, Lúcia Oliveira, 46, 52, 58, 309, 310, 313, 318, 437
Lisboa, Rosalina Coelho, 161, 197, 199, 205, 243, 256
Lispector, Clarice, 64, 65, 104, 106, 107, 123, 216, 229, 234, 243, 245, 247, 250, 282, 294
Lispector, Elisa, 243, 245, 252, 315
Lobo, Laurinda Santos, 198
Lopes, Raimundo Helio, 23
Lopez, Telê Ancona, 247
Louro, Guacira Lopes, 141, 142, 146, 147, 148, 151, 169, 170, 393, 445
Löwy, Ilana, 152, 169, 451
Lukács, Georg, 332, 442
Luso, João, 285, 299
Lutz, Bertha, 130, 131, 133, 145, 149, 151, 162, 173, 179, 180, 256, 272, 445
Lys, Edmundo, 285
M
Macaggi, Nenê, 246
Macedo, Joaquim Manuel de, 168, 193, 214, 312, 361
Macena, Francisca Fabiana, 169, 451
Machado, Aníbal, 89, 110, 245, 246, 280
Machado, Dionélio, 81, 89, 90, 97, 106, 246
Machado, Gilka, 67, 161, 162, 163, 197, 199, 205, 249, 250, 252, 256, 257, 328
Madeira, Arcindo, 324
Magalhães Júnior, Raimundo, 201, 203, 243, 244, 265, 268, 272, 273, 442
Maio, Marcos Chor, 47
Malfatti, Anita, 197, 217
Maluf, Marina, 132, 133, 134, 136, 141, 160, 183, 334, 359, 415, 445
Margueritte, Victor, 201
Mariz, Ignez, 3, 168, 173, 185, 186, 187, 237, 245, 246, 269, 270, 291, 299, 303, 313, 320, 367, 368, 386, 407, 436
Marques Rebelo
Cruz, Eddy Dias da, 79, 89, 94, 245, 246, 315, 317, 338
Martins, Wilson, 70, 71, 100, 110, 118, 244
Maruani, Margaret, 18, 451, 452, 454
Maurier, Daphné du, 271, 327
Medeiros-Lichem, María Teresa, 219, 451
Meira, Caio, 253
Meireles, Cecília, 42, 161, 216, 217, 243, 247, 249, 250, 256, 268, 315
Mello, Plínio de, 255
Melo Neto, João Cabral de, 315
Melo, Luís Correa, 269, 281
Melo, Luís Correia, 245, 255
Melo, Luís Correira, 162
Mendes, Murilo, 61, 176, 253, 269, 315
Mendonça, Anna Amélia Carneiro de, 161
Mendonça, Bernardo de, 319
Menezes, Raimundo de, 203, 245, 267, 269, 274, 442
Meyer, Marlyse, 194
Miceli, Sergio, 45, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 71, 98, 107, 137, 193, 218, 226, 306, 309, 326, 437
Millet, Sérgio, 266, 301, 434
Miné, Elza, 333
Miranda Reis, V. de, 94, 101, 442
Mitchell, Margaret, 327, 329
Moi, Toril, 233
Monteiro Lobato, José Bento Renato, 199, 208, 266, 282, 283, 286, 308, 310, 327, 340, 341, 391, 435, 436
Monteiro, Pedro Aurélio de Góes, 24
Montenegro, Olívio, 292
Moraes, José Mariz de, 177, 289, 339
Moraes, Vinicius de, 269, 315
Morais, Eneida de, 252, 318, 320
Mott, Maria Lúcia, 132, 133, 134, 136, 141, 160, 183, 334, 359, 415, 445
Motta Filho, Candido, 59
Moura, Emílio, 52
Moura, Maria Lacerda de, 130, 131, 145, 151, 171, 174, 182, 183, 184, 445
Mozet, Nicole, 17, 216, 234, 238, 308, 344, 451
Muniz, Sodré, 169
Muzart, Idelette Fonseca dos Santos, 245, 270
Muzart, Zahidé Lupinacci, 217, 219, 421
N
Nabuco, Carolina, 3, 217, 224, 243, 245, 246, 247, 250, 253, 259, 265, 268, 270, 271, 275, 281, 282, 287, 300, 301, 307, 313, 320, 326, 327, 328, 329, 335, 340, 341, 408
Nabuco, Joaquim, 81, 224, 270, 271, 329
Nascimento, Edna, 273
Naudier, Delphine, 12, 17, 19, 65, 76, 218, 219, 221, 222, 225, 232, 248, 306, 333, 452
Nava, Pedro, 52
Nazário, Diva Nolf, 128, 171
Nery, Adalgisa, 243, 260, 314, 315, 318, 319

Nery, Hermes Rodrigues, 119
Neves, Berlio, 299
Nicareta, Samara Elisana, 143, 438
Niemeyer, Oscar, 59, 69, 318
Nóbrega, Evandro, 270
Noronha, Joana Paula Manso de, 159, 199
Norton, Barbara
Bueno, Cerise da Cunha Bueno, 240, 241, 432
O
Olímpio, Domingos, 89, 111, 116
Oliveira, Andradina de, 138, 200, 209, 354
Olympio, José, 110, 306, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 326
Orczy, Emma, 192
Orta, Teresa Margarida da Silva e, 199, 243, 311
P
Paim, Alina, 243, 252
Paiva, Manuel Oliveira de, 252
Paixão, Sylvia Perlingeiro, 158, 161, 197, 406
Parca, Gabriella, 129, 446
Peixoto, Afranio, 76, 144
Peláez, Carlos Manoel, 39, 438
Pena, Cornélio, 61, 89, 176, 245, 246, 321
Peregrino Júnior, João da Rocha Fagundes, 317, 337, 338, 342, 443
Pereira, José Mario, 313, 315, 316
Pereira, Lucia Miguel, 3, 13, 16, 71, 72, 73, 76, 78, 80, 84, 87, 90, 91, 98, 100, 105, 154, 155, 166, 168, 169, 173, 176, 177, 178, 179, 189, 190, 191, 193, 196, 203, 210, 212, 216, 221, 224, 227, 236, 241, 243, 245, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 260, 261, 262, 263, 264,겚265, 268, 269, 279, 281, 282, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 307, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 323, 328, 329, 336, 339, 348, 349, 354, 357, 360, 365, 369, 370, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 383, 394, 395, 405, 409, 428, 434, 435, 463
Perrot, Michelle, 11, 445, 446
Picard-Loewy, Marguerite, 241, 242, 452
Pinto, Luiz, 255
Pinto, Regina Celi Jardim, 128
Planté, Christine, 11, 17, 19, 76, 190, 191, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 232, 233, 235, 258, 308, 424, 452, 453
Pollock, Griselda, 17, 219, 220, 452
Pompéia, Raul, 67
Pongetti, Henrique, 308
Pontes, Eloy, 262, 274, 285
Portella, Eduardo, 16, 82, 443, 444
Portinari, Candido, 59, 69, 318, 324
Prado Júnior, Caio da Silva, 97
Prestes, Júlio, 21
Prestes, Luís Carlos, 24, 28, 32, 129
Pucheo, Alberto, 252, 253, 442
Putnam, Samuel, 104, 311, 434
Q
Quadros, Jânio da Silva, 264
Queiroz, Dinah Silveira de, 3, 123, 173, 190, 221, 236, 243, 245, 246, 247, 252, 253, 260, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 275, 279, 281, 282, 287, 293, 294, 301, 307, 313, 315, 318, 319, 323, 326, 327, 329, 335, 386, 415, 416
Queiroz, Eça de, 158, 270
Queiroz, Rachel de, 3, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 57, 61, 63, 65, 69, 75, 78, 82, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 154, 163, 166, 168, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 188, 189, 190, 196, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 236, 237, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 278, 279, 281, 282, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 307, 313, 314, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 328, 331, 335, 336, 338, 339, 345, 346, 347, 364, 367, 368, 369, 370, 375, 376, 380, 381, 382, 383, 386, 387, 392, 393, 405, 409, 410, 411, 416, 417, 418, 421, 423, 427, 428, 432, 433, 435, 436, 462, 463
Quinlan, Susan, 151, 183, 184, 192, 248, 250, 334, 447, 452
R
Rago, Margareth, 131, 133, 135, 136, 137, 152, 153, 154, 155, 161, 171, 182, 183, 419, 446, 452
Ramalhete, Clovis, 75, 96
Ramos, Alberto Guerreiro, 28
Ramos, Graciliano, 57, 66, 68, 70, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 90, 92, 94, 95, 97, 98, 100, 103, 104, 107, 108, 110, 113, 215, 237, 245, 246, 291, 297, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 322, 323, 347, 422, 423, 440, 442
Rangel, Angela do Amaral, 199
Rebelo, Edgardo de Castro, 97
Rebérioux, Madeleine, 11
Rego, Aluízio Napoleão de Freitas, 301
Rêgo, André Heráclio do, 30
Rego, José Lins do, 57, 66, 70, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 92, 94, 95, 98, 99, 100,

102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 118, 119, 237, 245, 246, 255, 265, 269, 282, 291, 301, 302, 311, 313, 314, 317, 318, 319, 321, 322
Reid, Martine, 17, 19, 214, 221, 222, 227, 228, 235, 238, 239, 240, 306, 448, 449, 452
Reimão, Sandra, 327
Reis, Maria Firmina dos, 169, 231
Resende, Otto Lara, 315
Ribeiro, Bianca, 324, 340
Ricardo, Cassiano, 59, 60, 315
Rocha, Izaura Regina Azevedo, 176, 434
Rosa Bárbara, 136, 182, 446
Rosenfeld, Anatol, 90
Rubem, João, 95, 336, 337
Ruffato, Luiz, 12, 107, 165, 216, 235, 251, 252, 453
S
Sadlier, Darlene, 218, 268, 453
Saes, Décio, 22, 27, 31, 33, 39, 438
Saint-Martin, Monique, 17, 215, 219
Salgado, Plínio, 24, 31, 61, 89, 98, 176, 246, 315, 318, 436
Sampaio, Branca Bagueira Martins, 138
San Tiago Dantas, Francisco Clementino, 112
Santa Rosa, Tomás, 28, 162, 254, 288, 312, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 351, 440, 441
Sauvé, Rachel, 224, 453
Schmidt, Augusto Frederico, 61, 103, 112, 113, 117, 176, 253, 288, 313, 314, 317
Schmidt, Rita Terezina, 216
Schossler, Joana Carolina, 136, 359, 453
Schumaher, Shuma, 197, 446
Schwarcz, Lilia Moritz, 198, 200, 224, 453
Schwartzman, Simon, 142, 143, 150, 151, 438
Scott, Joan, 18, 193, 387, 426, 453
Senna, Homero, 77, 178, 262, 263, 328, 329, 435, 443
Serra, Iturbides, 93, 102, 114
Sette, Mario, 99
Sevcenko, Nicolau, 51, 438
Seyferth, Giralda, 46, 47, 48, 438
Sharpe, Peggy, 151, 183, 184, 192, 248, 250, 334, 447, 449, 452, 453, 454
Silveira, Helena, 243, 245, 249, 252, 264, 275
Silveira, Homero, 298
Skidmore, Thomas, 21, 23, 26, 27, 31, 33, 39, 41, 48, 54, 59, 150, 438
Sodré, Nelson Werneck, 22, 28
Soihet, Rachel, 128, 447
Sorà, Gustavo, 71, 309, 444
Sousa, Octavio Tarquinio de, 13, 177, 190, 221, 246, 262, 264, 298, 318, 319, 435
Souza, Leal de, 205
Stegagno Picchio, Luciana, 50, 81, 219, 454
Suassuna, Ariano, 320
T
Távora, Franklin, 74, 89
Teffé, Tetrá de, 3, 255, 256, 274, 281, 285, 286, 287, 293, 301, 341, 357, 358, 371, 384, 400, 401, 408
Teles, Gilberto Mendonça, 73, 74, 79, 81, 118, 246
Telles, Lygia Fagundes, 216, 245, 247, 249, 250, 294, 315, 335, 379
Telles, Norma, 169
Teófilo, Rodolfo, 111, 116, 118
Thébaud, Françoise, 11, 18, 130, 343, 447, 454
Torres, Antônio, 115
Trempé, Rolande, 11
Trento, Angelo, 109
V
Vargas, Getúlio, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 50, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 109, 128, 142, 143, 150, 173, 318, 437, 438
Vasconcelos, Sandra, 193, 227
Velloso, Antonio Leão, 285, 301, 341, 342, 371
Velloso, Monica Pimenta, 60
Venâncio Filho, Alberto, 107, 268
Venâncio Filho, Francisco, 144, 146
Veríssimo, Érico, 70, 81, 86, 89, 92, 94, 95, 98, 106, 245, 246, 309, 311, 315, 336, 338, 434, 440
Veríssimo, José, 203
Verne, Jules, 268, 387
Viana, Maria José Motta, 217, 408, 454
Vidal, Aldemar, 299
Vieira, Celso, 60
Vieira, José Geraldo, 89, 245, 246
Villaça, Antonio Carlos, 313, 318, 436, 444
Villa–Lobos, Heitor, 59, 69
Vítor, Nestor, 203
W
Wollestonecraft, Mary, 126
Woolf, Virginia, 223, 224, 281, 294, 345, 378
X
Xavier, Elódia, 44, 381, 454

Table des matières

Introduction **11**

Première partie – Les années trente au Brésil

Premier chapitre : L'ouverture d'une nouvelle ère **20**

1.1 Le tournant politique de 1930 **20**

La fin d'une époque : de la *República Velha* à la dictature 20

La « Revolução de 30 », quelle révolution? 25

La radicalisation du discours politique et l'État fort 29

1.2 Crise économique et dynamiques sociales **35**

La crise de la monoculture et le processus d'industrialisation 35

La politique sociale et les réformes : l'instruction publique, l'apparat bureaucratique et le travail 39

Équilibres nationaux et internationaux 44

1.3 Le processus culturel **50**

De 1922 à 1945 : le processus culturel et sa périodisation 50

Propagande et censure 54

Les intellectuels 58

Deuxième chapitre : Le "Romance de 30" **63**

2.1 Quel "Romance de 30 " ? **64**

Un roman moderne 65

Le moment de la prose 70

Définitions 73

Régional et universel 80

2.2 Les écrivains 86

Les romanciers de 30 selon la critique 88

Le "Romance de 30" par les contemporains 91

Posture littéraire/posture politique 96

Les romans 99

2.3 Une femme et une seule : Rachel de Queiroz et le "Romance de 30" **107**

Un « caso notável de exceção » 107

« Uma mulher que escreve como um homem » 111

O Quinze, un roman social ? 115

Rachel de Queiroz dans son temps 119

Deuxième Partie – Les femmes dans le siècle

Troisième Chapitre : Les femmes brésiliennes dans les années 30 **125**

3.1 Les droits et les devoirs **126**

La sphère publique 127

La sphère privée 132
3.2 L'instruction et le travail féminin entre réformes et luttes 140
L'instruction : vieux modèles et réformes 140
Après le vote, l'instruction : luttes et revendications féminines 144
L'instruction possible : de L'École Normale à l'Université 146
Le travail possible 149
Les années 1930 : normes et reformes 150
Le statut incertain des travailleuses 151
L'impossible conciliation entre maternité et travail 154
3.3 Lectures pour les femmes 156
Quel genre de lecture ? 156
La presse féminine 158
La décennie 1930 161
La lecture comme apprentissage de féminité : les manuels 164
Lire et écrire 165
Quatrième Chapitre : La parole publique : littérature et politique 167
4.1 Féminismes et engagement politique 167
Les pionnières 168
Pendant les années trente 170
Rachel de Queiroz « antifeminista » 173
Lucia Miguel Pereira, engagement et liberté intellectuelle 176
Amazonas et féministes 179
La politique du privé 181
4.2 Quelle littérature féminine 188
Littérature de femmes, littérature pour femmes 189
« Porque escrevem tão pouco as mulheres entre nós? » 196
Les précurseurs des précurseurs 199
Genres et thèmes 204
Deux personnages : *A Família Medeiros* et *Flores Modernas* 209
Modèles et anti-modèles 212
Troisième Partie – Les romancières "de 30"
Cinquième chapitre : Rachel de Queiroz et les autres 214
5.1 Consacrer/oublier : l'académie et l'historiographie 214
Une « estranha ausência » 215
Les mécanismes de l'oubli 218
A chacun(e) son genre 225
De l'unité/identité à l'invisibilité 232

5.2 A la recherche des absentes **236**
Quantité, qualité 236
Nomen omen 239
Les sources 242
Le *resgate* 246
Les sources des années 1930 et 1940 253
Critères de sélection 257
5.3 Un corpus choisi **259**
Qui manque ? 274
Sixième chapitre : Critique, réception et édition **277**
6.1 La critique et la réception des contemporains **277**
Le roman, un monopole féminin ? 278
« Vida, vida e mais vida, porém vida de verdade » 282
Masculin vs Féminin 289
Le genre du roman 294
Un roman universel 302
6.2 L'édition **305**
Publier, devenir publiques 305
L'édition et le marché éditorial dans le Brésil des années trente et quarante 308
L'éditeur du roman de 30 : José Olympio 313
Les femmes dans le catalogue de José Olympio 318
Un style éditorial 321
Auteures de best-seller 325
Quatrième Partie – La représentation du féminin dans les personnages
Septième chapitre : La déconstruction des rôles traditionnels **331**
7.1 Dire tout ce qu'on refuse **332**
La représentation du féminin 333
« O Enigma da Mulher Moderna » 337
Les protagonistes 343
7.2 Le mariage et le prix de la liberté **345**
Quand le mariage ne vaut pas la peine 345
« Eu penso demais e quem pensa não casa » 347
« Maria não queria ninguém » 350
L'incertitude d'une vie sans mariage 352
La *desquitada* 354

Des femmes sans hommes 358

7.3 La Maternité écartelée 363

Les enfants des autres 363

Maternité rêvée, maternité redoutée 365

Le modèle de la mère 370

Huitième Chapitre : Nouvelles figurations de la femme 378

8.1 Une chambre à soi 378

Créer son espace 379

Nouveaux espaces 382

Chercher son espace, chercher sa place 386

8.2 L'indépendance par le travail 391

Métiers de femme 391

Le travail comme libération 393

Le travail comme dignité 397

Le travail et la carrière comme réalisation de soi 398

Travailler ? Jamais ! 402

8.3 Le corps et les limites de la morale 405

Le corps des femmes 405

Raconter l'indicible 408

Les limites de la morale 414

La femme perdue et l'étrangère 417

Conclusion 421

Bibliographie 429

Index onomastique 455

Table des matières 461

Annexes : Annexe 1, Tableau chronologique **III**

Annexe 2, Les romans du corpus – fiches et couvertures **V**

Annexe 3, Qui est qui **XLII**

Annexe 4, Identités graphiques et illustration **LIV**

Annexe 5, Presse et documents d'archives **LXXVI**