



HAL
open science

Raul Ruiz un lecteur de Camilo Castelo Branco dans ” Mystères de Lisbonne ”, cinéma moderne et littérature populaire

Sebastiana Lisboa

► To cite this version:

Sebastiana Lisboa. Raul Ruiz un lecteur de Camilo Castelo Branco dans ” Mystères de Lisbonne ”, cinéma moderne et littérature populaire. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones, Oct 2011, Clermont-Ferrand, France. halshs-00828295

HAL Id: halshs-00828295

<https://shs.hal.science/halshs-00828295>

Submitted on 30 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avertissement

Cet article peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner obligatoirement le nom de l'auteur, du laboratoire, du séminaire de recherche, ainsi que l'adresse du site. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable.

Raul Ruiz un lecteur de Camilo Castelo Branco dans « Mystères de Lisbonne », cinéma moderne et littérature populaire

F. Sebastiana Gomes Lisboa
(Fondation CAPES/Brésil-RIRRA 21/UPV)

Le Roman-feuilleton a été une invention de la presse parisienne de la première moitié du XIXème siècle. Son apparition est inscrite dans une stratégie de l'éditeur Émile de Girardin pour améliorer les ventes des journaux en augmentant et popularisant son public lecteur. D'après Alain Vaillant et Marie-Eve Thérénty :

Les périodiques ne se diffusent alors que par abonnement, la vente au numéro sur la voie publique étant interdite pour des raisons de maintien de l'ordre. Or, alors que le prix annuel de l'abonnement est 80 F pour tous les autres titres, Girardin décide de le réduire de moitié – soit 40 F pour La Presse et prévoit de compenser le manque à gagner par l'accroissement prévisible du nombre d'abonnés et par l'introduction de la publicité – des “annonces” – à la dernière page d'un journal que en compte quatre. Très vite, pour fidéliser le lectorat, il accroît la place de la fiction, jusqu'à substituer partialement à la critique et à la chronique culturelle, dans le feuilleton, un roman découpé en tranches: on a reconnu le “Roman-feuilleton”, dont le succès fut tel, dans tous les journaux et pendant toute la monarchie de Juillet, qu'on a pu croire, avec quelques vraisemblance, qu'il en était fini du roman traditionnel. (Alain, Vaillant et Marie-Eve, Thérénty, 2007: 8)

Nous ne pouvons pas oublier que l'Europe occidentale, principalement l'Angleterre et la France, est plongée dans le monde moderne de la révolution industrielle, dont les conséquences majeures sont l'urbanisation des grandes capitales et l'augmentation de la concentration d'une classe ouvrière autour des

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru – 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 – France

Tél. : 04 73 34 68 32 – Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-bpclermont.fr

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

espaces de vie dans les grandes villes comme Londres et Paris. L'idée d'une société moderne est véhiculée dans les nouveaux médias de l'écriture que sont les journaux à partir des années 1820. Le débat politique prend une ampleur significative, sortant de la sphère de la gouvernance, des salons et des assemblées politiques vers l'espace de la rue et de la tribune populaire.

Basée sur des recherches récentes, développées au sein du groupe RIRRA 21 de l'Université Paul-Valéry¹, j'ai pu observer que la presse fonctionne déjà, dans la première moitié de XIX^{ème}, comme un espace de médiation sociale. Cette tribune se développe non seulement en France mais dans d'autres pays de l'Europe et du monde. En Amérique, un continent en pleine transformation politique et économique, le journal fonctionne aussi bien comme une tribune de débat politique que comme un support de diffusion des modèles de conduites sociales. Les rubriques culturelles, les annonces des spectacles sont souvent un espace pour le règlement de compte entre groupes qui ne manquent pas d'ironiser sur le sort du peuple devant cette vague de transformation politique mondiale. Le journal anticipe ce que va représenter la photographie, dans les années 1840-90 et le cinéma dans le tournant du XIX^{ème} siècle, c'est à dire, l'espace de la découverte du monde, de l'autre, l'espace de construction d'une imagerie de la mondialisation. Le roman feuilleton voit sa diffusion dans le monde inscrite aussi dans la propagation d'un idéal de modernité, où les espaces urbains agrègent aussi bien la volonté d'ascension sociale des nouveaux groupes que les luttes politiques des exclus. En France, sous la Monarchie de Juillet, le journal *La Presse* représente la liberté d'un nouveau support pour

¹ Dans son mémoire de master soutenu en 2008 sur *Les Mystères de Paris*, André J. C. Caparelli démontre que les classes populaires sont des lecteurs de feuilletons et quelques fois dialoguent avec les écrivains lui faisant voir leurs affinités avec les personnages de ces romans. Ces groupes vont jusqu'à suggérer des suites pour les histoires et même des faveurs de l'écrivain comme travail et argent, démontrant ainsi une volonté d'identification et d'intimité avec l'écrivain qui donne corps à une catégorie populaire de la société en la décrivant de façon si réaliste comme dans les romans feuilletons. Voir CAPARELLI, André (sous la direction de Marie-Eve Thérénty). *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue: enjeux médiatiques d'une écriture au rez-de-chaussée du journal. Mémoire de master II de Lettres Modernes de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, 2008, voir aussi : http://recherche.univmontp3.fr/rirra21/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=106. L'équipe de recherche sur la presse et littérature du XIX^{ème} au siècle, le groupe RIRRA 21 est dirigée par Marie-Eve Thérénty et actuellement développe une recherche sur l'impact de la diffusion du roman feuilleton *Les Mystères de Paris* dans le monde. Le programme « Presse et littérature » du Rirra 21 se propose d'étudier le corpus des « mystères urbains ». On appellera ainsi des romans qui ont pour titre le syntagme « mystères de (un nom de ville) » sur le modèle des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, paru dans le feuilleton du Journal des débats en 1842-1843. Ce fut peut-être le premier phénomène de culture médiatique de masse. » D'autres groupes de recherches sont associés à ce projet notamment l'équipe dirigée au Mexique par Laura Suarez de la Torre (instituto Mora) et Antonio Saborit, (INAH, Mexico).

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-bpclermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

l'information, sans les contraintes formelles et matérielles que le livre éprouve (voir Roger Chartier, et Henri-Jean Martin: 1990). La matière est l'évènement quotidien et cette matière devient aussi source d'inspiration pour les histoires rocambolesques des romans feuilletons.

D'après Alain Vaillant, contrairement au journaliste d'aujourd'hui, l'homme de lettre de la Monarchie de Juillet retrouve dans les journaux un espace de liberté, de communication et de création que le livre de l'époque ne permettait pas. Les feuilletons sont souvent des premières œuvres d'auteurs qui deviennent consacrés comme auteurs par la publication de ses nouvelles journalières en livre. Dans ce sens, ce qu'on appelait une « littérature populaire » a contribué à l'augmentation du public lecteur et se présente comme un pas en avant vers l'élargissement de la consommation du livre en France dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Ce qui nous intéresse ici est d'observer comment un genre de la littérature romantique considéré comme « mineur » s'exporte dans le monde comme une nouveauté de caractère universel. Cela est un indice du processus de création de la culture de masse qui s'accroît avec le développement des techniques de reproduction de l'image comme le dessin, la photographie et plus tard le cinéma. Le roman populaire s'adapte et se transforme selon les spécificités historiques des sociétés qu'il incorpore, tout en gardant son caractère d'écriture universelle, avec des archétypes et des schémas d'écriture qui finalement passent partout et se font comprendre dans des univers culturels complètement différents.

Le succès des feuilletons dans les pages des journaux parisiens a suscité une série de transposition et d'adaptation dans le monde. L'un des auteurs les plus représentatifs de cette catégorie de roman populaire a été l'écrivain Eugène Sue avec son ouvrage *Les Mystères de Paris*, publié dans *Le Journal des Débats* du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843. Ce genre littéraire a traversé le monde devenant un des signes de la mondialisation de la littérature populaire. Le feuilleton d'Eugène Sue a été adapté dans plusieurs langues et certaines de ces adaptations sont des récits qui rompent avec le modèle de Sue montrant un « bas fond urbain » qui n'existait pas en fait dans plusieurs de ces villes présentées dans ces adaptations. Toutes les grandes villes de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle ont eu leurs mystères publiés dans les journaux : Londres, Madrid, Lisbonne, New York, Mexique, Rio de Janeiro, entre autres. Les adaptations ont continué à être publiées au long de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Les mystères des grandes villes ont été

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

suivis des mystères des petites villes, les mystères des quartiers et même aujourd'hui, le thème des mystères est présent dans la littérature populaire à travers le monde.

Au Brésil, le phénomène n'a pas été différent, nous avons enregistré plusieurs feuilletons dont les thèmes sont les mystères urbains des régions en dehors des grands centres politiques et économiques comme Rio de Janeiro, capitale de la Cour et São Paulo, ville de résidence des Barons du café. Les régions ont eu aussi leurs mystères comme : *Les Mystères de Recife*, *Les Mystères d'el Plata*, etc.

Dans le cas portugais qui nous intéresse plus précisément dans cet article, j'observe un processus analogique à celui des autres villes. Lisbonne se présente pour Camilo Castelo Branco (qui a été le traducteur des *Mystères de Paris* au Portugal) comme une capitale digne de produire des mystères urbains, des histoires sur la vie privée de l'élite et sa relation avec les couches défavorisées de la société. L'aspect urbain du roman d'Eugène Sue donne place au secret d'État, les amours cachés de l'aristocratie en décadence. Dans le roman de Castelo Branco les palais, les jardins publics et les couvents sont les espaces de tous les mystères.

Alvaro Manuel Machado (critique et professeur de littérature portugaise) dans son livre *Do Romantismo aos romantismos em Portugal* analyse l'influence du feuilleton romantique français dans l'écriture feuilletonesque portugaise de la deuxième vague du mouvement romantique au Portugal. Démontrant le caractère contradictoire et particulier de cette influence, Machado présente la personnalité littéraire de Camilo Castelo Branco (1825-1890) comme étant un critique des courants littéraires venus de la France, au Portugal du XIX^{ème} siècle. Selon lui :

Paradoxalement, Camilo a été un des plus grands sinon le plus grand, divulgateur du roman-feuilleton d'origine française au Portugal. Le feuilleton *Mystères de Lisbonne*, commence à être publié dans un journal de Porto, *O Nacional*, le 02 mars 1854, dans la même année le livre est publié en trois volumes. Ce grand succès populaire est une imitation des *Mystères de Paris* qu'Eugène Sue (1804-1857) publié en 1842, à Paris dans le « *Journal des Débats* » (...). Mais d'un autre côté, comme nous avons dit, Camilo critiquait constamment le style « français » de son époque. (Machado, A. M., 1996 :78)

Bien que Camilo Castelo Branco ait confessé avoir appris l'art du « récit romanesque » avec les romantiques français, principalement Honoré de Balzac et Eugène Sue, l'écrivain portugais ne manquait pas

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

de prendre des distances avec les "modes françaises qui envahissaient le monde", principalement le Portugal de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Dans son livre *Esboços de apreciações literárias* publié en 1865, Camilo Castelo Branco s'éloigne d'Eugène Sue et présente Balzac comme le "modèle fondamental du feuilleton romanesque portugais". Contrairement au modèle de base pour ces *Mystères de Lisbonne*, c'est chez Balzac que Castelo Branco admire l'art de mettre en récit les « grandes fresques sociales » et la « vie contemporaine de la société française ». Camilo Castelo Branco admire la personnalité politique d'Eugène Sue et sa capacité à décrire un univers culturel si éloigné de ceux de sa classe sociale.²

Suivant le modèle des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, en agrégeant d'autres influences d'un style plus roman historique, comme celui de l'écrivain portugais Almeida Garret, le feuilleton de Camilo Castelo Branco s'inscrit dans la nouvelle littérature industrielle du XIX^{ème} siècle, d'abord publiée dans la presse et ensuite publiée en livre. Camilo Castelo Branco est le premier écrivain portugais à vivre seulement de l'écriture, des feuilletons, des romans et de la traduction. Comme auteur de feuilletons, ce genre critiqué par Marx et Engels, dans leur texte *La Sainte famille* ou *Critique de la Critique contre Bruno Bauer et consorts* (1845), Camilo Castelo Branco va garder, au sein de la critique littéraire de gauche dans les pays lusophones, un stigma d'écrivain populaire et romantique.

Marie-Eve Thérénty, spécialiste de la presse et du roman populaire du XIX^{ème} siècle, démontre l'existence d'une forte communication entre les milieux littéraires, journalistiques et le milieu de l'édition en France. Nous pouvons étendre cette observation au Brésil et au Portugal, où les romans feuilletons ont aussi été publiés d'abord dans les journaux et seulement ceux qui ont atteint le succès public ont été publiés en livres, par des éditeurs qui souvent étaient eux-mêmes, les patrons des journaux.

² Marlyse Meyer, dans son étude sur le roman feuilleton, souligne la construction de la personnalité socialiste d'Eugène Sue dans la Monarchie de Juillet jusqu'au coup d'État du 18 brumaire. Selon l'historienne de la littérature, le contact avec la classe ouvrière transforme Sue, d'un héritier dandy à un député socialiste: *Pour plus romantique ou utopique que pouvait être son socialisme, Eugène Sue meurt cohérent avec l'option de vie qu'il a prise à partir de la littérature. L'écriture journalistique a été pour lui une arme de combat. Peu de temps avant de mourir il écrit: La plus glorieuse récompense à mes travaux serait de penser que je n'ai pas démerité la démocratie.* ». (Marlyse MEYER, 1996: 81).

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Plus tard, l'augmentation de l'intérêt pour la lecture et la possibilité de développer une industrie autour du livre, objet fétiche, est liée aussi à l'augmentation de l'accès à l'école publique et laïque aux classes moyennes dans les trois dernières décennies du XIX^{ème} siècle. Dans le cas du Portugal, l'historien Luiz Augusto da Costa Dias souligne que le grand nombre d'analphabètes au Portugal de la fin du XIX^{ème} siècle ne présente pas un empêchement à la circulation de la littérature populaire et de nouvelles publiées dans les journaux. Selon lui, les espaces publics comme les cafés, les marchés et les places étaient des points de contact entre ceux qui avaient le privilège de l'instruction et ceux qui ne l'avaient pas. Il suffisait d'un seul lecteur au milieu des autres pour que l'information ou le chapitre journalier du feuilleton circulent entre les habitués de ces espaces publics. (Costa Dias: 2011)

Nous pouvons ajouter le rôle de l'oralité dans ces échanges symboliques et culturels dans les milieux populaires. Dans les histoires des feuilletons, les classes se mélangent souvent dans ces espaces destinés aux couches populaires. Maintes fois, ces nouveaux espaces publics suscitent la curiosité de l'aristocratie ou de la bourgeoisie. Le feuilleton *Mistérios de Lisboa* est une histoire rocambolesque qui retrace la vie de deux personnages marqués par la recherche de leur identité, un jeune orphelin Pedro da Silva, élevé par le père Dinis, maître de l'internat catholique où le jeune garçon a passé son enfance. A l'âge de quatorze ans, Pedro commence à s'interroger sur son existence et son identité cachée. Avec l'aide de *Dona Ângela de Lima* (la mère de l'enfant qui a été déshonorée par l'aristocratie de Lisbonne), le père Dinis entreprend alors la démarche de révéler la véritable histoire de la vie de cet enfant. D'où vient-il et qui sont les responsables du destin de l'enfant « sans histoire » ? Le fatum qui a été infligé à Pedro da Silva, dès sa naissance, entoure les premiers mystères à découvrir dans le roman. En construisant la mémoire de Pedro, le père Dinis finit par reconstruire sa propre mémoire. Au fur et à mesure que les mystères de l'enfant sont élucidés, les sentiments de frustrations et de haine vont engendrer à la fois des vengeances et des rédemptions des amours cachés, entre les membres de l'aristocratie qui ont forgé ces « bâtards de l'histoire ». Ils deviennent les personnages clé de la trame qui ont vécu dans l'obscurantisme d'une identité cachée et gagnent alors avec ces révélations un nouveau destin, celui de justiciers. Gardant le suspense pour le chapitre suivant, le feuilleton accrochait le lecteur dans une tension autour de la souffrance éprouvée par ces personnages

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

mystérieux. Au fur et à mesure que les mystères étaient élucidés, d'autres mystères surgissaient en présentant la vie, non pas comme une trajectoire linéaire mais comme une spirale où l'on pouvait avoir des petites sorties et des croisements de chemins. C'est dans ces espaces de bifurcation que les histoires des uns et des autres se croisaient.

Le feuilleton, sur le modèle des *Mystères de Paris*, était souvent basé sur la morale judéo-chrétienne qui voit la vie comme un mystère. Néanmoins, la nouvelle morale bourgeoise de l'antagonisme entre les classes sociales y est aussi présente dans les aspirations cachées pour l'ascension sociale par le mariage, par la découverte d'une ancestralité aristocratique, par l'enrichissement avec le grand commerce ou l'industrie et par le travail. Comme l'avait souligné l'historienne Monica Kornis, spécialiste des *téléromans* brésiliens, le roman populaire, modèle de *téléromans*, était presque toujours marqué par l'idée de destin, de chemins croisés, de châtement et de rédemption. (Kornis : 2007)

Dans les *Mistérios de Lisboa*, Camilo Castelo Branco présente une galerie de personnages improbables, notamment le Père Dinis, qui est lui-même un bâtard de l'aristocratie qui prend plusieurs visages tout au long de la narrative pour arriver à ses fins de justicier. Rendant la dignité au plus faible, il fait justice à sa propre histoire de déshérité de cette aristocratie. Il y a dans ce roman un aspect autobiographique car Camilo Castelo Branco est lui aussi un déshérité de l'aristocratie portugaise. En voulant rapprocher son feuilleton de celui d'Eugène Sue dans la forme, Camilo Castelo Branco se distancie de son modèle dans la psychologie et la réalité historique de ses personnages car la lutte de classe qui s'annonce dans le roman français n'a pas raison d'être dans le roman portugais. Finalement, dans le récit de Castelo Branco, il n'y a pas de réelles oppositions entre l'aristocratie et la bourgeoisie portugaise naissante, mais plutôt une dispute pour des privilèges économiques et des titres qui permettraient pour les premiers le maintien de la vie ostentatoire et frêle (l'économique) et pour les deuxièmes l'accès à la vie de Cour (les titres de noblesse achetés).

Le conflit de classe est suggéré par Castelo Branco en présentant plusieurs régions géographiques comme décors de ses mystères. La ville de Lisbonne étant le point de convergence de tous ces mystères. C'est de cette ville qu'était partie au XIV^{ème} siècle l'idée du monde comme une sphère globale, l'atlantique

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

comme une mer océane qui pouvait toucher d'autres terres. C'était aussi de Lisbonne que partaient tous les mystères car cette ville avait été à une époque révolue le centre de cette sphère monde occidentale. A partir de Lisbonne, le monde sort des frontières de la Méditerranée. La modernité présentée dans les feuilletons d'Eugène Sue, comme une conséquence des transformations générées par l'avènement de l'industrie, l'urbanisation et la lutte de classe engendrées par ces transformations socio-économiques, est transformée dans le roman de Castelo Branco. Le moderne devient un état d'être. Dans *Mistérios de Lisboa* le moderne n'a pas une géographie physique, spatiale propre, il a plutôt une géographie humaine, une sensibilité, un goût ou un dégoût vis à vis de tout ce qui est décadent, ostentatoire et faux. Le feuilleton de Camilo Castelo Branco ironise cette modernité de la richesse concrète en même temps qu'il la réinvente dans une forme plus abstraite. Dans ce sens, l'être moderne avait une perception nouvelle du monde et des relations humaines dans le cadre d'une nouvelle géographie qui se dessinait en Europe dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Prenant l'idée du mystère d'Eugène Sue et la transposant dans la réalité de Lisbonne du début de la fin de son empire colonial, Castelo Branco suggère aussi la place du Portugal dans cette nouvelle géographie du monde moderne qui se dessinait en Europe, principalement en Angleterre, en France, en Allemagne et en Italie. Car ces nations émergent comme les nouvelles puissances de la mondialisation. Le Portugal était alors exclu de cette géographie du monde moderne, mais une certaine sensibilité humaine portugaise pouvait s'inscrire dans cette modernité en assumant les transformations formelles qui se dessinaient de l'autre côté des Pyrénées.

Le choix de plusieurs environnements et régions géographiques pour le déroulement de ses *Mystères de Lisbonne* inscrit le roman de Camilo Castelo Branco dans son temps, c'est-à-dire dans l'ère du modernisme. Selon l'écrivain portugais, pour comprendre le « temps de la nouvelle mondialisation » il n'était pas nécessaire de vivre en plein cœur des villes modernes comme Paris ou Londres car comme l'a bien signalé des années plus tard le sociologue de la culture Marshall Berman (1982), dans son interprétation du *Manifeste communiste* de Karl Marx. L'homme moderne de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle était plongé dans un univers nouveau qui, comme dans un roman feuilleton, lui garantissait la vie dans l'ambiance fluide de cette modernité:

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

There is a mode of vital experience – experience of space and time, of the self and others, of life’s possibilities and perils – that is shared by men and women all over the World today. I will call this body of experience “modernity”. To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, and everything we are. Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, “all that is solid melts into air”³

Dans ce sens, il n’y avait pas un déphasage dans la compréhension de l’idée de la modernité, même en faisant partie d’une société dont la révolution industrielle était encore à faire. Le Portugal de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle n’est plus le centre du monde comme il l’a été à l’époque des grandes navigations. A cette époque des conquêtes, le Portugal et l’Espagne avaient le privilège d’être les empires de la mondialisation, en extrayant l’Europe occidentale aux frontières de la méditerranée.⁴

³ “Il y a un mode d’expérience essentielle – l’expérience d’espace et temps, du moi et des autres, des possibilités de vie et des périls – qui est partagé par les hommes et les femmes partout dans le monde aujourd’hui. J’appellerai ce corps d’expérience “la modernité”. Être moderne c’est nous trouver dans un environnement de cette promesse. Cela nous promet l’aventure, le pouvoir, la joie, la croissance, la transformation entre nous et le monde – et, en même temps, cela menace de détruire tout ce que nous avons, tout ce que nous savons, tout ce que nous sommes. Les environnements modernes et ses expériences oublient toutes les limites de la géographie et de l’ethnicité, des classes, de la nationalité, de la religion et de l’idéologie: dans ce sens, on peut dire que la modernité unit toute l’humanité. Mais c’est une unité paradoxale, une unité de désunion: elle verse nous tous dans un malstrom de désintégration perpétuelle et de recommencement, de lutte et de contradiction, d’ambiguïté et d’anxiété. L’homme à l’esprit moderne a conscience de faire partie d’un monde décrit par Marx comme l’univers où “tout ce qui est solide fond dans l’air”, un monde fragile et changeant en perpétuel transformation. (BERMAN:1982, p. 15). Traduction libre.

⁴ Les produits d’une culture de masse de l’Europe occidentale du XIX^{ème} siècle, n’ont aucune difficulté à se faire transférer dans d’autres régions du monde, néo-colonisées ou en voie de développement comme les Etats-Unis d’Amérique. Nous voyons les deux centres de diffusion d’une culture de masse se développer en Europe Occidentale : l’Angleterre, qui depuis sa révolution industrielle se dispute les ports du monde, dont l’influence plus profonde se fera sentir dans ses anciennes colonies comme les USA et ses nouvelles colonies comme l’Inde. Mais aussi nous avons la France qui se dispute avec l’Angleterre l’influence culturelle sur d’autres pays de l’Europe comme la Russie, l’Allemagne, l’Espagne et le Portugal, mais aussi sur des nouvelles régions néo-colonisées de l’Afrique du nord et de l’Asie. Le Brésil et d’autres pays de l’Amérique du sud reçoivent aussi l’influence de ces deux pays, Angleterre et France, mais c’est au nom d’une “civilisation” latine que la France gagne progressivement le terrain en Amérique du sud au point d’imposer l’idée d’une « Amérique Latine ». La presse et tout l’apparat culturel qu’elle transfère dans le monde est pour beaucoup dans la diffusion de cette idée d’identité latine et le roman populaire reproduit aussi ces transformations et l’idée de modernité qu’elle développe. Le roman populaire fait partie de cette « révolution culturelle et industrielle” de la presse du XIX^{ème} siècle. Voir : THÉRENTY et VAILLAN: 2010, 7-14.

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru – 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 – France

Tél. : 04 73 34 68 32 – Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-bpclermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Les personnages secondaires du feuilleton de Camilo Castelo Branco sont à la fois des représentants de la relation d'amour et de haine du Portugal avec l'Angleterre et la France. Ils subissent les effets de cette modernisation de mœurs venue d'ailleurs, ils veillent à la découvrir et à la vivre. Les protagonistes des histoires croisées sont les « gens du monde entier », les gens qui sont constamment en transit, circulant d'un univers culturel à l'autre, de Lisbonne à l'Italie, de l'Italie à Paris, de Paris en Provence et toujours de retour à Lisbonne. Ils parlent plusieurs langues, ils démontrent leurs richesses matérielles et culturelles autour de cet état permanent de voyageurs à travers le monde. Ces richesses sont aussi présentées comme les nouveaux butins de l'exploitation coloniale.

En transposant l'œuvre de Camilo Castelo Branco de son temps (1854, de son support ; le bas de page d'un journal de Porto, puis publication en format de livre dans la même année) au cinéma, images en mouvement, Raul Ruiz opère plusieurs « mise en abîmes » et « récits enchâssés » pour garder l'idée d'originalité formelle que le roman feuilleton de la première phase, qui s'inaugure avec « Les Mystères de Paris », a représenté. Le choix de montrer le film *Mystères de Lisbonne* dans un média populaire comme la télévision a été volontairement remplacé par son lancement d'abord au cinéma. Cela est un acte conscient et renforce mon idée sur la lecture attentive que Raul Ruiz a faite de l'œuvre de Camilo Castelo Branco en la plaçant dans l'univers de sa publication. Ruiz transpose au XXI^{ème} siècle le rôle du journal comme un véhicule de médiation et de circulation d'idées et de nouvelles formes d'écriture. L'ampleur que prennent les séries télévisées dans cette première décennie du XXI^{ème} siècle peut être un indice du choix de la présentation de l'œuvre, un roman populaire d'abord au cinéma puis après en chapitre télévisé. Le public des salles obscures a vu le film dans ces 4h25 minutes avec un entracte de 15 minutes. En faisant ainsi, le cinéaste rompt avec l'idée du temps formaté par la projection cinématographique.

Raul Ruiz est un cinéaste franco-chilien qui ne nécessite pas une présentation. De sa biographie, je vous indique son site officiel où l'on trouve tous les détails de sa trajectoire artistique et politique depuis sa jeunesse au Chili jusqu'à ses dernières années en France.⁵ Néanmoins ce que je peux garder ici comme

⁵ Toutes les informations techniques sur le film *Les Mystères de Lisbonne* sont aussi disponibles sur le site officiel du cinéaste Raul Ruiz, <http://www.lecinemaderaoulruiz.com/>

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

indice de son choix esthétique, dans son adaptation du roman de Camilo Castelo Branco, est son goût pour le croisement entre les œuvres artistiques qui dénotent de la représentation et du récit : le théâtre, la littérature et le cinéma. Dans ces pièces théâtrales, il est fréquent de voir des images de cinéma projetées sur le visage des acteurs et dans ses films, le théâtre est aussi souvent représenté dans sa mise en scène, dans le décor et par le mouvement des acteurs dans la diégèse filmique. La littérature est aussi présente dans son goût pour les dialogues bien structurés et littéralement interprétés par les acteurs. Ruiz a également étudié la théologie et le droit, mais ce qui dans sa biographie est mis en évidence est son profil de lecteur compulsif des œuvres variées de la littérature mondiale. Dans son film *Mystères de Lisbonne*, Ruiz nous donne plusieurs indices de l'inscription du roman portugais dans cette nouvelle forme d'écriture dans le feu de l'action des événements quotidiens.

Dans sa mise en scène cinématographique du roman de Camilo Castelo Branco, nous pouvons percevoir l'office d'écrivain de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle inscrit dans un monde en transformation tout en gardant l'aspect traditionnel de sa société. Pour Raul Ruiz, il paraît clair que Camilo Castelo Branco a voulu transformer le roman portugais et l'actualiser. Il a conscience de son rôle d'écrivain de feuilleton, il est payé pour l'exécution d'un produit industriel, il vit de sa littérature et spéculé sur elle, mais il fait partie aussi de ce processus d'industrialisation de la culture. L'ironie dans les romans de Camilo Castelo Branco, nous montre qu'il n'a pas peur des étiquettes, car en dernière instance ses feuilletons ont aussi aidé à la diffusion du goût pour la lecture dans les couches moyennes et populaires de sa société. Tout comme les feuilletons français, ceux de Castelo Branco prétendaient créer un climat d'intimité avec le public à travers des histoires simples, qui ressemblaient aux histoires de la vie de l'homme commun.

Dans les feuilletons, il était habituel de faire une présentation du récit et chaque jour avec un récapitulatif de l'épisode antérieur, ces artifices aidaient aussi à fidéliser le public. Camilo Castelo Branco n'échappe pas à la règle et dans le prologue des *Mistérios de Lisboa*, non seulement il met l'accent sur le

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

caractère véridique de son histoire tout comme il affiche d'entrée ses influences littéraires sur un ton ironique, il écrit ceci :⁶

Tentar fazer um romance é um desejo inocente. Baptizá-lo com um título pomposo é um pretexto ridículo. Apanhar uma nomenclatura, estapafada e velha, insculpi-la no frontispício de um livro e ficar orgulhoso de ter um padrinho original, isso, meus caros leitores, é uma patranha de que eu não sou capaz.

Este romance não é meu filho nem meu afilhado.

Se eu me visse assaltado pela tentação de escrever a vida oculta de Lisboa, não era capaz de alinhar dois capítulos com jeito. O que eu conheço de Lisboa são os relevos, que se destacam nos quadros de todas as populações, com foro de cidades e de vilas. Isso não vale a honra do romance. Recursos de imaginação, se os eu tivera, não viria consumi-los aqui numa tarefa inglória. E, sem esses recursos, pereceu-me sempre impossível escrever os mistérios de uma terra que não tem nenhuns, e, inventados, ninguém os crê.

Enganei-me. É que eu não conhecia Lisboa, ou não era capaz de calcular a potência da imaginação de um homem. Cuidei que os horizontes do mundo fantástico se fechavam nos Pirineus, e que não podia ser-se peninsular e romancista, que podia ser-se romancista sem ter nascido Cooper ou Sue. Nunca me contristei dessa persuasão. Antes eu gostava muito de ter nascido na terra dos homens verdadeiros, porque, peço me acreditem, que os romances são uma enfiada de mentiras, desde a famosa Ástrea de Urfê, até os choringas Jocelyn de Lamartine.

Por consequência diz o circunspecto leitor, vou-me preparando para andar à roda num sarilho de mentiras. Não, senhor. Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado. Peço-lhe que leia a seguinte carta, que recebi em 24 de Agosto de 1852: (...)

Cet avant-propos est déjà une mise en abîme du style romantique. Camilo Castelo Branco ironise avec l'idée que le roman était un style d'écriture qui demandait beaucoup d'« effort d'imagination » pour quelqu'un qui n'avait pas eu la « chance » d'être né Cooper ou Sue. D'un autre côté, sa connaissance de Lisbonne ne lui permettait pas l'écriture de ses Mystères puisque « d'après sa connaissance, ils n'existaient pas ». Le monde fantastique des romans « s'arrêtait aux portes des Pyrénées » son monde à lui, et, au contraire, était la « terre des vrais hommes » (*terra dos homens verdadeiros*). Castelo Branco ironise à la foi ceux qui croient au retard du monde des lettres de la péninsule Ibérique, mais aussi à ceux qui croyaient que

⁶ Je choisis de garder la version originale, seulement de ce texte de Camilo Castelo Branco, par respect pour son œuvre et parce qu'il existe en France une traduction récente des « Mystères de Lisbonne », référencée dans la bibliographie.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

le feuilleton était un sous-produit de la littérature romantique. Il se positionne alors du côté de ceux qui voient les histoires des feuilletons comme la représentation d'une réalité et non pas comme un amas de mensonges (*uma enfiada de mentiras*). Le feuilleton qu'il présentait au public n'était pas un roman mais « un journal de souffrances, véridique, authentique et justifié » (*um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado*). Combinant sa connaissance de ce nouveau genre à son goût pour l'ironie de l'écriture journalistique du XIX^{ème} siècle, Camilo Castelo Branco va au-delà du modèle d'Eugène Sue pour inscrire le roman portugais dans l'aventure de la littérature industrielle au goût d'un public populaire.

Mettre en abîme, c'est inscrire le texte dans le texte, dans ce sens les *Mistérios de Lisboa* sont à la fois une œuvre en rupture avec son modèle, tout en opérant un regard contemporain sur lui-même. La nouveauté de l'écriture en bas de page des journaux est présente dans la forme choisie par Camilo Castelo Branco pour raconter son récit sur les Mystères d'une ville qui n'avait pas la configuration historique, économique et sociale d'une ville comme Paris ou Londres, mais qui pouvait tout de même avoir ses mystères. Quant au cinéaste Raul Ruiz, un « ibéro-américain-français », qui comprenait bien la relation de fascination du monde ibérique pour la littérature française du XIX^{ème} siècle, le choix esthétique de sa mise en scène s'oriente vers la démonstration en images du goût de la société portugaise de cette époque pour le luxe, l'abondance artificielle et les règles morales de l'église catholique.

Dans son film *Les Mystères de Lisbonne*, Raul Ruiz réalise une double mise en abîme formelle et discursive, en plaçant le feuilleton de Camilo Castelo Branco dans son univers. Selon l'écrivain Carlos Ceia, dans son *Dictionnaire de termes littéraires*, la mise en abîme est :

(...) un processus de réflexion littéraire, de duplication spéculaire. Une telle autoreprésentation peut être totale ou partielle, mais peut aussi être symbolique, indirecte. Dans sa modalité la plus simple, elle se maintient au niveau de l'énoncé : une narrative se voit synthétiquement représentée dans un point déterminé de son parcours. Dans une modalité plus complexe, le niveau de l'énonciation serait projeté à l'intérieur de cette représentation : l'instance énonciatrice est configurée dans le texte en plein acte énonciateur. Encore plus complexe c'est la modalité qui entoure les deux niveaux, celui de l'énoncé et de l'énonciation, phénomène qu'évoque dans le texte, soit ses structures, soit ses instances narratives en construction (*processo*). La mise en abîme favorise ainsi un phénomène d'engendrement (*encaixe*) dans la syntaxe narrative, c'est-à-dire d'inscription d'une micro-narrative dans une autre globalisée, laquelle normalement pousse avec elle la

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-bpclermont.fr

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

confrontation entre les niveaux de la narrative. Dans toutes ses modalités, la mise en abîme dénonce une dimension réflexive du discours, une conscience esthétique active mettant en distance la fiction, en général, ou un de ces aspects, en particulier, et en la mettant en évidence au travers d'une redondance textuelle qui renforce la cohérence et, avec elle, les prévisibilités fictionnelles. » (Carlos CEIA: 2005)

Comment mettre en scène une œuvre littéraire pleine de marques historiques de son temps, sans pour autant tomber dans le mélodrame populaire contemporain des feuilletons télévisés, était-ce le défi de Raul Ruiz et de son scénariste Carlos Saboga.⁷ En laissant intacte la structure du roman de Camilo Castelo Branco et en s'appuyant sur des recours de mise à distance narrative du cinéma moderne : les citations, le flashback puzzles⁸, en créant les doubles personnages à l'image de ceux présentés dans le roman de Castelo Branco, le cinéaste garde la structure narrative du feuilleton tout en donnant une touche bien personnelle et contemporaine. La mise en abîme de l'œuvre de Camilo Castelo Branco est présente dans le film de Ruiz, quand il opte pour un narrateur personnage et quand dans ses décors il double les personnages déjà doublés par Camilo Castelo Branco. Pedro da Silva, le jeune orphelin, est à la fois narrateur et acteur de sa propre histoire, à travers un théâtre en papier carton, (le seul jouet, qu'il reçoit en cadeau de sa mère) il anticipe le destin de ses personnages qui sont présents dans la diégèse du roman.

Ce petit théâtre de « marionnettes » en carton s'inscrit dans la poétique du roman-feuilleton aussi bien que les coupures des bas de page, qui gardaient le suspense et annonçaient le chapitre suivant. Le jeune orphelin avec son jouet, manipule les personnages d'une histoire qu'il découvre aussi un peu chaque jour, par la narration de son précepteur et de sa mère. Dans ces scènes, il y a une évidente référence au roman feuilleton du XIX^{ème} siècle et à son lecteur, qui est à la fois récepteur et agent ; vivant le suspense journalier mais aussi quelquefois devinant la suite de la trame. Dans le film, c'est dans sa chambre, avec son jouet que Pedro, tel un Dieu, manipule secrètement le destin des personnages de sa propre histoire.

Paradoxalement, Raul Ruiz appartient à une génération de cinéastes qui a défendu l'idée de la construction d'un ensemble d'éléments théoriques propres à la poétique de l'image en mouvement, qui

⁷ Carlos Saboga est un des traducteurs de la nouvelle version du roman publié en 2011 en France.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

allaient servir à son interprétation et à sa compréhension. Le cinéma, non pas la littérature, ni le théâtre, ni la musique, mais il pouvait être le tout à la fois, ou il pouvait aussi avoir sa propre poétique tout en empruntant des éléments narratifs de ces autres arts. Raul Ruiz dans sa trajectoire critique et cinématographique a toujours brouillé les pistes, pour ceux qui voulaient trouver dans sa mise en scène un art sans influence ou un art sans une poétique propre. Encore dans *les Mystères de Lisbonne*, Raul Ruiz réalise un film qui est littérature populaire, théâtre, musique et tout simplement du grand cinéma.

À l'exemple du texte d'Alexandre Astruc "*Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*", (« L'Écran français » le 30 mars 1948), Raul Ruiz valorise l'aspect narratif du cinéma sans pour autant le considérer comme un art figuratif. Pour Astruc, la narration dans le cinéma n'a pas la fonction de représenter la réalité, mais de construire une réalité. Le cinéma de la théorie de la caméra-stylo compose des réalités, il ne les interprète pas, il ne s'agit pas de reflets de la réalité, mais des réalités construites. Cette idée a permis à cette génération d'investir dans l'adaptation littéraire au cinéma avec une approche complètement différente de la génération du cinéma de studio. Les jeunes représentants du cinéma moderne mondial ne se posent pas la question de la fidélité de l'œuvre littéraire, mais plutôt de percevoir l'œuvre dans son contexte générateur.

Comprendre l'univers artistique et social dans lequel l'œuvre a circulé et quel impact cette œuvre a représenté dans son temps. C'est tout d'abord une démarche des nouvelles sciences humaines en reformulation aussi dans les années de l'après-guerre. Mais le cinéaste du cinéma moderne se donne la liberté de création à partir d'une œuvre déjà créée.

Muriel Plana synthétise bien cette révolution esthétique quia été édifée autour du cinéma moderne dans le monde après l'expérience du néo-réalisme italien :

On est bien en droit d'élaborer un film comme on élabore um Roman. Ce n'est donc pas le récit (ce point commun avec le Roman) qui est condamnable au cinéma, mais son caractère mimétique, illusionniste et /ou spectaculaire. Le cinéma, comme la peinture moderne (qui a promu le tableau contre la copie, puis la matière concrète contre le

⁸ Bien qu'il s'agisse d'un subterfuge formel considéré comme étant daté par le temps et utilisé à tort et à travers, (CHABROL: 1999), si nous pensons la fonction d'utilisation la plus commune du flash-back (augmenter le suspense) dans le cas du film de Ruiz cette utilisation « banale» gagne un contour poétique car elle peut être assimilée aux coupures journalières du feuilleton.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

tableau), doit devenir non figuratif : contre l'image qui reproduit le réel, le récit est un recours possible, aussi consubstantiel au cinéma qu'au roman. Du journal d'un curé de campagne (1950) de Robert Bresson adaptant Georges Bernanos (1888-1948) à Hiroshima mon amour (1959) de Marguerite Duras (pour le scénario) et Alain Resnais (pour la réalisation), roman et cinéma se rapprochent peu à peu jusqu'à se confondre non dans un effet de miroir où le cinéma serait la copie du roman, mais dans un rapport d'analogie ou de correspondances où le cinéma serait comme le roman, affaire de construction d'un récit, de forme, de style et d'écriture – indépendamment d'un référent extérieur à lui-même. Ainsi, dans le cas particulier de l'adaptation, qui stipule une relation directe, une relation de passage de la littérature au cinéma, on choisira de transposer désormais la forme d'un roman, tel Bresson, plutôt que son contenu, qui ne pourrait de toute façon être qu'artificiellement séparé de sa forme. (Plana, Muriel 2004, p.102)

Le film de Raul Ruiz procède à ce transfert de la forme du feuilleton de Camilo Castelo Branco, dont l'histoire pourrait être un banal mélodrame romantique au goût populaire, mais le choix du cadrage, des mouvements des personnages dans les scènes d'intérieur, où l'on voit clairement l'option de montrer la réalité comme prisonnière d'un décor et de ces discours, tous ces éléments conjugués font du film *Mystère de Lisbonne* un feuilleton publié par tranches, coupé chaque jour, en gardant le suspense pour le jour suivant. En utilisant la poétique du support, (THÉRENTY, Marie-Ève. 2009) le journal du XIX^{ème} siècle a été un jeu pour Raul Ruiz qui lui-même était contraint de respecter les règles de la réalisation d'un feuilleton télévisé. En présentant son film de 4h25 minutes d'abord au cinéma, Ruiz coupe avec la logique commerciale du spectacle cinématographique qu'impose un temps pour le spectacle basé sur une fausse idée du spectateur de cinéma, celui qui ne supporterait pas plus de deux heures et demie de projection. Comme le roman feuilleton du XIX^{ème} siècle fuit la règle de la publication en livre et la lecture par un public restreint, le film de Raul Ruiz fuit les règles du commerce cinématographique et démontre que le public se laisse aller dans l'obscurité d'une salle de cinéma sans se poser la question du temps, quand le spectacle lui-même se laisse voir.

Pour conclure, j'ajouterais que Ruiz a une réelle préoccupation pour capter la forme du roman populaire de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, dans sa mise en scène. Il ne s'agit pas de simplement transposer le feuilleton de Camilo Castelo Branco tel qu'il se présente dans sa forme originale, mais de rentrer dans l'univers de sa création et de sa diffusion, c'est-à-dire au Portugal, en 1854, dans l'espace

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

journalistique de la ville de Porto, dans l'espace littéraire national et chez un public lecteur des romans populaires. C'est l'espace mondialisé de la littérature industrielle qui est au centre de ce récit romanesque mis en scène par Ruiz. Le cinéaste valorise le mouvement de gens, les rencontres scellant les destins et en outre, le mouvement des hommes, des langues et des cultures, dans une Europe globalisée qui se projette une nouvelle fois vers les nouveaux mondes.

La circulation d'informations, d'idées et d'habitudes sociales est présente dans tout le film. Le Portugal est montré comme l'excentré de la mondialisation. Les premiers dialogues du film sont en anglais dans une scène qui débute avec des figurants qui déroulent un panneau sur lequel est peint un paysage où l'on voit des arceaux, qui pourraient être ceux de Rio de Janeiro, car le roman débute par l'arrivée de Pedro au Brésil. Ensuite un carrosse, avec une dame articulant les premiers mots du film, en anglais. Il s'agit pour moi d'une référence claire à la décadence de l'empire portugais en Amérique à travers le pouvoir que l'Angleterre prend au Brésil, après l'ouverture des ports institués par le transfert de la Cour portugaise au Brésil en 1806.

En l'absence d'espaces urbains si présents dans la matrice du roman feuilleton *Mystères de Paris* du bas-fond urbain, (les délaissés de la révolution industrielle) la classe ouvrière sans travail dans la ville comme Paris et Londres est remplacée dans le roman de Castelo Branco par l'aristocratie décadente se mêlant avec une bourgeoisie enrichie par le commerce extérieur. Le conflit de classes est un conflit moral, celui du « mélange des classes par l'intérêt économique ». À travers une permutation linguistique et spéciale opérée tout au long de la narrative, la géographie du bas-fond urbain est une géographie des langues et des espaces parcourue par les personnages dans cette Europe mondialisée. C'est de Lisbonne que partent les carrosses de ces déshérités de l'aristocratie. C'est à travers eux que le Portugal se lie avec le reste de l'Europe et l'Amérique. Raul Ruiz met en scène une tour de Babel pour la déconstruire en montrant la décadence de l'aristocratie et de l'église catholique au Portugal. Il filme les couvents, les églises, les bals de la Cour, le théâtre etc., en laissant voir les instances du pouvoir au Portugal, organisatrices du premier mouvement d'hommes à travers le monde ultra-méditerranéen et qui sont absentes dans le nouveau déplacement du XIX^{ème} siècle. En utilisant les langues de la mondialisation comme le portugais, l'anglais, le

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-bpclermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

français, l'italien et l'espagnol, Ruiz nous donne aussi la dimension de l'étendue de la réception du roman populaire dans le monde au XIX^{ème} siècle, avec la construction de l'industrie culturelle en Europe. Ce nouveau genre d'écriture romanesque a tous les ingrédients pour circuler facilement d'une ambiance culturelle à une autre en s'adaptant en forme et en contenu.

C'est dans les salons de l'aristocratie que le théâtre est représenté comme une réalité, la barrière éphémère entre la réalité et la fiction est bien présentée dans le mouvement des acteurs dans les décors. Les personnages se déplacent par traveling et la caméra fait de même, donnant un côté complètement irréel à la réalité présentée par le discours narratif réaliste du roman feuilleton. Les aristocrates deviennent alors des personnages de théâtre, la caméra observe leur mouvement et se meut autour d'eux dans les fêtes et les spectacles pour l'aristocratie. L'espace de la diégèse est envahi par la caméra, observateur actif de sa construction. Les représentants du peuple et de l'église sont vus comme porteurs de pardon et de justice, dans les ambiances de couvents et d'églises la caméra est souvent fixe, les personnages rentrent et sortent du cadre, démontrant l'immobilité de ces environnements fermés. Les prêtres et les serviteurs ont les yeux sur tout, mais ne se permettent pas de porter des jugements sur ce qu'ils voient. Finalement, c'est dans l'oralité du récit raconté par les damnés de la terre, dans leur univers fantastique et romanesque que Raul Ruiz veut plonger l'imaginaire des feuilletons de Camilo Castelo Branco, le présentant comme un précurseur au Portugal de ce courant littéraire qui prend des contours originaux à chaque frontière qu'il franchit démontrant que oui, « Il est capable d'être romancier sans être né Sue ou Cooper et en plus, d'être du côté ibérique des frontières des Pyrénées », mais aussi il est possible de faire de l'adaptation littéraire au cinéma sans se contenter d'un simple effet miroir ou de la négation complète du récit par l'image.

BERMAN Marshall. *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1982, p. 15.

CASTELO BRANCO Camilo. *Mystères de Lisbonne*. (trad., de Carlos Saboga et Eva Bacelar) Paris: Michel Lafon, 2011.

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

CASTELO BRANCO Camilo. *Os Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Editora: Quidnovi. 2010 (Coleção: Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 3)

CEIA Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. Version électronique disponible sur : <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. ISBN 989-20-0088-9. (Accès le 06-08-2012)

CHARTIER Roger. «Du livre au lire». In Chartier R. *Pratiques de la lecture*. Marseille: Rivages, 1985, p. 62-88.

CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean. *Histoire de L'édition Française - Tome 3, Le Temps des Éditeurs, du Romantisme à la Belle Epoque (1830-1900)*. Paris: Fayard, 1990.

COSTA DIAS Luís Augusto. *Constituição de uma cultura de massas na protohistória dos modernos intelectuais*. Conférence présentée au 8^{ème} Colloque “Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-Americano”. Coimbra: CEIS20, du 27 au 29 septembre 2011. Pascale CASANOVA. *La République mondiale des lettres*, Paris: Seuil, 1999.

D'ANGELO Martha. “A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin”. *Estud. av.* [online]. 2006, vol.20, n.56, pp. 237-250.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, coll. « Critique », 1975.

IONESCO Eugène. *Littérature roumaine suivi de Grosse chaleur*. Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1998.

François Guérif. *Un jardin bien à moi, conversation avec Chabrol Claude Chabrol*. Paris: Denoël, 1999.

KORNIS DE ALMEIDA Mônica. « Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo ». In CAPELATO et al (org.). *História e cinema*. São Paulo/USP, 2007, p. 97- 114.

MACEDO Mário. “Mistérios de Lisboa – Os Mistérios da Narração”. In *Ante-Cinema Crítica*: 15-03-2011. <http://www.ante-cinema.com/2011/03/critica-%C2%ABmisterios-de-lisboa%C2%BB-%E2%80%93-os-misterios-da-narracao/> (Accès le 17-03-2011)

MACHADO Álvaro Manuel. *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru – 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 – France

Tél. : 04 73 34 68 32 – Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-bpclermont.fr

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

- MARX Karl, ENGELS Friedrich. *A sagrada família*, trad. Marcelo Backes, São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- MEYER Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PLANA Muriel. *Roman, Théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Toulouse: Bréal, 2005.
- THÉRENTY Marie-Ève. «Pour une poétique historique du support». In *Romantisme*, Paris: Armand Colin, 2009/1 n° 143, p.
- THÉRENTY Marie-Eve, VAILLANT Alain. *Presse, nation et Mondialisation*. Paris: Nouveaux Mondes, 2010.
- THÉRENTY Marie-Eve, VAILLANT Alain. *Presse et plumes: Journalisme et littérature au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde. 2007.
- THÉRENTY Marie-Eve, VAILLANT Alain. *1836, l'an I de l'ère médiatique: Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*. Paris: Nouveau Monde. 2001.
- XAVIER Ismail. "Melodrama, teatro e história (entrevista concedida à Alcindo Leite Neto, Folha de São Paulo, 22/11/2003)". In Mendes, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial, 2009.

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

MSH - 4 rue Ledru - 63057 Clermont-Ferrand cedex 1 - France

Tél. : 04 73 34 68 32 - Fax : 04 73 34 68 46

e-mail : celis@univ-clermont.fr