

REEXAMEN ET DEPLACEMENT DE LA SCENE DU ROMAN NATURALISTE : UN CAS BRÉSILIEN

Rita Terezinha SCHMIDT

Universidade Federal de Rio Grande do Sul

Publié en 1910 par les éditions Oficinas Gráficas de la Livraria Americana de Porto Alegre, la ville la plus au sud du Brésil, le roman *O perdão* [Le pardon] d'Andradina de Oliveira a été oublié de la critique littéraire du pays. Les rares références au texte – telles que les mentions du titre dans quelques manuels de littérature¹ – ne pourraient être que purement circonstanciées dans un contexte où tant d'autres écrivains du XIX^e siècle n'ont pas été reconnus et tout autant exclus. Néanmoins, il faut tenir compte du fait que la production de femmes écrivains a été systématiquement réduite au silence par l'historiographie brésilienne, en raison de méconnaissances intentionnelles ancrées dans des jugements critiques convaincus de la prétendue déficience esthétique de textes écrits par des femmes². Ces manœuvres critiques ont configuré des valeurs et des sens indissociables d'une culture sous le joug du pouvoir politique et culturel du patriarcalisme. Partant de là, l'absence du roman d'Andradina de Oliveira dans les archives de la mémoire littéraire et culturelle est paradigmatique ; pas seulement parce qu'il a été écrit par une femme, mais parce que le statut de sa condition d'auteure n'était pas autorisé ni légitimé par le discours critique. La condition d'auteur signifie l'inscription et la reconnaissance de la marque d'un sujet producteur dans le champ du réel historique, elle est l'instance d'intervention dans la sphère publique des discours circulants dans la société. L'hostilité critique envers la production féminine du XIX^e siècle advient précisément de l'importance politique et idéologique donnée à la condition d'auteur dans un contexte historique où la préservation de la division entre public et privé était une manière de garantir le maintien de l'ordre social et de ses institutions symboliques³. Le présent travail se propose d'examiner quelques-unes des raisons possibles du manque de reconnaissance de ce roman cent ans après sa première édition. Pour ce faire, nous commencerons par mettre l'accent sur certaines questions narratives qui indiquent combien le roman – bien que calqué sur des conventions de ladite fiction naturaliste en ce qui concerne le traitement donné à la représentation du personnage féminin – produit des déplacements significatifs dans son modèle narratif. Et que ces déplacements renvoient à la présence

Traduction de Pascal Reuillard.

¹ C'est le cas dans ZILBERMAN (1992). D'un autre côté, ni le nom de l'écrivain ni le titre de son roman ne sont mentionnés dans BRASIL, *et al.* (1999).

² Même en ces temps d'interdisciplinarité et d'élargissement des frontières du champ des études littéraires à travers l'incorporation d'objets d'étude non strictement définis comme littéraires, tels que journaux, biographies, mémoires et témoignage, l'invocation de la valeur esthétique est encore assez présente dans le discours critique brésilien.

³ L'exercice de la parole dans la sphère publique était une prérogative masculine, et la femme qui osait s'y aventurer était vue avec méfiance et inquiétude, car il y avait une crainte généralisée – en particulier au cours des dernières décennies du XIX^e siècle et du début du XX^e – que cette activité puisse entraîner une telle désorganisation des différences traditionnelles entre les sexes que la femme « naturellement » féminine courrait le risque d'être menacée d'extinction. Parmi les critiques brésiliens de l'époque se distingue Múcio Teixeira (1858-1928) pour ses écrits dans le *Jornal do Brasil* : « Pour moi, la femme est une variété rare du genre humain, qui perd jour après jour le prestige qui l'a caractérisé pendant des siècles, courant le risque de se 'dépoétiser' de tout depuis qu'elle se confond avec l'homme dans une promiscuité qui aura fatalement comme conséquence la disparition de ses dons et de ses grâces, qui seront remplacés par de grandes responsabilités, travail laborieux » (LAYTANO, 1949 : 90).

fantasmagique d'une femme écrivain qui intervient sur le pouvoir/savoir patriarcal investi sous la forme traditionnelle du genre.

En premier lieu, il s'agit d'un roman urbain où la sensibilité du vécu dans un temps et un lieu se matérialise en une cartographie physique, sociale et culturelle de la ville de Porto Alegre. Entre les descriptions de la beauté naturelle d'une topographie privilégiée, entrecoupée par les eaux majestueuses de l'estuaire du Guaira, et les références à des rues et lieux publics où s'affaire la masse urbaine dans le brouhaha des tramways occupés par l'élite sociale vêtue à la dernière mode de Paris, la figure d'une ville méridionale se dégage, lieu d'une expérience singulière de vie collective et de passions individuelles. Attentive au processus historique de développement matériel de la ville à une période de grandes transformations physiques et sociales (fin XIX^e siècle et première décennie du XX^e siècle, période nommée *belle époque* dans le sud-ouest et le sud du Brésil), Andradina de Oliveira appréhende dans l'univers fictionnel les forces modelantes d'une atmosphère cosmopolitique favorisant aussi bien le recyclage de vieux modèles et de rôles sociaux que l'émergence de nouvelles socialités et subjectivités. L'intention sous-jacente à la mise en récit de la ville apparaît clairement dans le registre ethnographique du type de langage urbain qui pourrait être qualifié de local/régional/cosmopolite et qui dérange l'asymétrie traditionnelle des binarismes alors en vigueur : centre/périphérie, province/métropole. Il suffit pour s'en convaincre de constater la présence de termes du langage régional (*gaúcho*) et de la langue française dans les énoncés de la narratrice et des personnages principaux, qui semblent constituer une forme quotidienne de communication et d'interaction. De la même manière, des références à la musique érudite européenne (œuvres de Wagner, Chopin, Mozart et Mendelssohn) côtoient des chansons du folklore régional (*Chimarrita*, *O boi barroso* et *O tatu*). Enfin, l'emploi de mots étrangers par les immigrants européens et l'utilisation d'un portugais chargé de l'oralité des couches sociales peu ou pas instruites, à savoir : les esclaves affranchis, les personnes démunies qui travaillent comme employées de maison, ou encore les sans domicile fixe, tous intégrant en tant que personnages périphériques le corps social de la ville. À l'opposé de sa génération antérieure (celle des poètes symbolistes⁴ dont la poésie est singularisée par la raréfaction de la couleur locale dans la ville-paysage) et à contre-courant de ses contemporains fictionnels (pour qui la positivité du champ se distingue dans la perspective des pertes provoquées par un monde en mutation), Andradina de Oliveira met en scène la ville moderne, rationnelle, progressiste, qui préserve les spécificités historico-géographiques de sa culture locale tout en gardant les frontières ouvertes à l'influence de la culture étrangère.

Il convient de souligner qu'en cette même année 1910 deux nouveaux écrivains ont fait leur entrée sur la scène littéraire-culturelle de l'état du Rio Grande do Sul : les célèbres écrivains canoniques Alcides Maia, avec *Ruínas vivas*, et Simões Lopes Neto, avec *Cancioneiro guasca*. Leurs textes sont affiliés au projet esthétique-idéologique de la littérature à caractère régionaliste, avec une matrice fondée sur la préservation du milieu rural et de ses valeurs. D'après les historiens de la littérature, cette veine littéraire a dominé dans l'état du Rio Grande do Sul jusqu'à l'avènement de ladite fiction urbaine des années 1930, qui comptait notamment pour auteurs Dyonélio Machado et Érico Verissimo. Toutefois, si nous tenons compte du fait que le roman d'Andradina de Oliveira aborde la problématique de l'adultère et de la culture du mariage dans le cadre de la famille patriarcale bourgeoise – support des forces productives qui ont déclenché le processus de modernisation de la ville –, il est possible d'affirmer que sa proposition narrative a fait d'elle un écrivain précurseur de la

⁴ Sur ce sujet, voir l'étude de SILVA (1999).

fiction sociale-urbaine de la littérature du Rio Grande do Sul. En conséquence, il est nécessaire de revoir les affirmations selon lesquelles la thématique en question ne serait apparue sur la scène littéraire qu'à partir des années 1930.

Dire que le roman privilégie la diversité de l'espace urbain comme lieu d'un registre identitaire singulier, sans la méfiance qui caractérisait habituellement la posture nostalgique de ses contemporains, ne signifie pas cependant que sa perspective se limite à une louange du processus de modernisation – un processus inséré dans le contexte du projet politique républicain orienté par la norme positiviste⁵ qui a soutenu l'implantation d'un nouvel ordre urbain-industriel dans le sud du Brésil. Andradina de Oliveira avait une perception claire de la conjoncture historique des demandes d'un état positiviste dont le programme imposait le contrôle social pour préserver l'ordre en vue du progrès, et au centre duquel demeurait inchangée la structure élitiste à travers une hégémonie de la classe aux commandes des forces matérielles. Il n'est donc pas surprenant que les représentations des rapports sociaux dans la sphère privée deviennent emblématiques des relations de pouvoir dans la sphère publique, lesquelles accentuent les hiérarchies et les exclusions très souvent masquées par la bienveillance paternaliste ou par l'altruisme philanthropique, dont la tendance est d'ignorer les contradictions et de neutraliser les conflits. Avec une économie narrative distinctement liée au modèle anthropologique de la domesticité féminine du XIX^e siècle, le roman d'Andradina de Oliveira inscrit une structure référentielle qui produit une « réalité » conforme aux normes de comportement et aux pratiques concrètes de sexualité et de rapports de genre. Ces pratiques ont singularisé une société engagée dans la socialisation et la domestication de la femme dans l'espace privé, condition *sine qua non* pour sa conversion à la figure de la Grande Mère Républicaine, agent civilisateur responsable de l'éducation des citoyens de la République brésilienne moderne et progressiste.

Des études menées dans diverses géographies et différents contextes nationaux⁶ montrent combien les récits romanesques constituent par excellence un lieu d'articulation idéologique du système de genre en ce qui concerne les représentations des relations hommes-femmes et de la reproduction de ces relations dans les formes d'organisation familiale – à travers les liens de parenté via le contrat hétérosexuel. Comme l'indique Leo Bersani, « dans la tradition du roman moderne le mariage complète le sens »⁷ y compris en l'absence d'une résolution, heureuse ou non. Son importance n'est pas purement formelle, il imprime dans le récit une structure signifiante qui ratifie un mode de production de relations sociales fortement valorisé et en accord avec la vision d'un monde capitaliste et bourgeois, dont le discours moralisant prône la domesticité à partir de la naturalisation de la femme dans l'espace « sacré » de la maison. Au XIX^e siècle, période de consolidation des formes de genre dans la modernité, les lois romanesques qui gouvernent le mariage, la sexualité et la dépendance féminine sont telles qu'il est possible d'identifier un *script* narratif. Par *script* il faut entendre l'organisation de conventions qui déterminent des formes d'action, l'articulation de séquences et de modes de caractérisation dont l'enchaînement détermine une norme narrative renforçant les comportements et les valeurs sociales. En organisant des représentations de l'expérience et en produisant ses sens, ce *script* opère en qualité d'apparat idéologique tourné vers la socialisation des personnages féminins dans les limites légales,

⁵ Le positivisme est un courant de pensée qui a directement influencé le projet politico-social-idéologique de l'état du Rio Grande do Sul – influence soulignée par l'historienne PESAVENTO (1984).

⁶ Comme l'illustrent les textes FETTERLY (1977) ; SHOWALTER (1977) et SOMMER (2004).

⁷ D'après BERSANI (1984).

économiques et sexuelles ; en somme, il inscrit les désirs individuels dans un code collectif d'actions socialement reconnues et légitimées. Dans les romans du XIX^e siècle, à l'exemple d'*Anna Karénine* de Léon Tolstoï ou de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, le suicide des personnages féminins apparaît comme résolution narrative dans des situations où la femme transgresse les limites et viole, d'une certaine manière, les valeurs de l'univers érotico-familial. L'impératif formel découlant des exigences de cette finalisation naît de l'engagement romanesque à projeter l'image d'une société dont l'ordre et la stabilité dépendent d'une certaine construction psychosexuelle et socioculturelle du sujet féminin. Dans ce sens, le roman est le lieu où émergent visiblement les valeurs transindividuelles et où les conventions formelles enregistrent l'imbrication de l'esthétique, du social et du politique – ce qui fait de lui un *trope* du système de genre. Le système de genre tel qu'il est conçu ici implique un ensemble d'institutions et de pratiques prêchées dans la division sexuelle du travail, dans la socialisation des individus en termes d'identifications compatibles avec la mise en œuvre de rôles définis comme masculin et féminin, dans la survalorisation de l'hétérosexualité et du mariage et dans les limitations d'expression de choix, de sexualité et du désir. C'est également un système symbolique-sémiotique qui produit des significations par rapport aux contenus culturels et conforme aux valeurs et aux hiérarchies qui organisent les relations de pouvoir entre hommes et femmes. Ce système s'articule à travers des représentations binaires dont les effets, dans le champ social, inscrivent des polarisations et des asymétries dans le cadre d'une interprétation idéologique de la différence.

Dans le contexte des discussions sur le roman brésilien, Lúcia Miguel Pereira fut la première des critiques brésiliens, dans *Prosa de ficção* [Prose de fiction] (1950), à formuler des observations sur la représentation des personnages féminins par les écrivains du XIX^e siècle. En mettant l'accent sur la complicité entre récit romanesque et idéologie patriarcale dans une société où le système d'éducation « visait à les maintenir [les femmes] dans une position permanente de minorité morale et sociale » (PEREIRA, 1950 : 25), L. M. Pereira adopte une position critique différente de celle de la critique brésilienne traditionnelle. C'est la raison pour laquelle son point de vue ne sera repris que dans les années 1980, par des chercheurs et des critiques étudiant la littérature et la culture brésilienne de la fin du XIX^e siècle. Pour elle, jusqu'en 1880 les romans brésiliens écrits sous l'influence de la « couleur locale » étaient « pudiques et moralisants » vu qu'ils s'adressaient à un public constitué majoritairement de femmes ; l'un des sujets de prédilection était « l'honneur féminin, qui consistait exclusivement en la virginité des femmes célibataires et en la fidélité des femmes mariées ». Lorsqu'elle se penche sur l'évolution du roman avec l'avènement du naturalisme, elle observe que la scène de la représentation connaît une transformation radicale :

En devenant expérimental, et donc scientifique, le roman a acquis importance et dignité aux yeux de tous, il a cessé de représenter un passe-temps de la catégorie du crochet. [...] Et le sexe, autrefois banni des récits, s'est mis à occuper une position exagérée, reflétant peut-être un changement de point de vue sur les femmes. Le déterminisme biologique alors en vogue et les leçons de Charcot sur l'hystérie ont réellement transformé en femelles les anciens anges. (Ibid. : 26)

C'est néanmoins dans l'essai *As mulheres na literatura brasileira* [Les femmes dans la littérature brésilienne] (PEREIRA, 1951 : 21), que la critique de L. M. Pereira se fait plus incisive et en lien manifeste avec la politique. De fait, elle compare le cadre socioculturel brésilien au « régime du gynécée », responsable dans le passé de l'infime contribution des femmes à la littérature nationale. Deux aspects de l'essai se distinguent dans la mesure où ils

se rapprochent des déplacements présents dans *O perdão* : le premier se réfère à ce que Pereira nomme la modélisation de femmes fictionnelles à partir de femmes réelles, par contingence d'une optique masculine calquée sur le référentiel bio-historique : « [...] les héroïnes des histoires créées par les romanciers sont généralement prisonnières de mille préjugés [...] esclaves de codes d'honneur rigides, parce que c'est aussi avec les femmes que ces auteurs cohabitaient »⁸. Le deuxième aspect concerne plus directement le roman naturaliste, déjà l'objet d'un travail critique dans *Prosa de ficção*. Face à la représentation de cette nouvelle femme qui se montre dans l'horizon naturaliste, la critique soulève des questions à partir d'une logique dont les termes pourraient être synthétisés dans la question suivante : si les prémisses scientifiques présidant cette représentation renforcent l'argument de l'infériorité des femmes plutôt que de collaborer à la libération féminine, cette représentation et le savoir qui la constitue ne sont-ils pas une nouvelle forme de justification de l'oppression ? Dans une réponse qui joue avec son effet de vérité, Lúcia M. Pereira ironise : « [...] vu que c'est presque une malade, et toujours une hystérique, la femme devrait être surveillée, dirigée, mise sous tutelle ». Son essai singularise une prise de position dans le champ de la critique littéraire, jusqu'alors dominé par la vision masculine. Il s'agit de la perspective d'un sujet femme qui ouvre un débat sur la forme littéraire, établissant une tension au niveau du rapport entre l'esthétique et l'éthique qui régule la plausibilité d'identités féminines fictionnelles et délimite des frontières d'identités féminines historiques. Depuis ce locus d'énonciation, la critique met en scène le lieu de la différence en promouvant une relecture de la représentation naturaliste capable de mettre en évidence la rationalité du pouvoir qui s'y inscrit et qu'elle propage.⁹

Considéré comme « l'envers de la trame romantique » (BOSI, 1994 : 173), le roman naturaliste présente la désidéalisée du personnage féminin – l'ange de la maison converti en être bestialisé – pour le situer sous un angle objectif de vision défendu par les théories scientifiques en vogue à la fin du siècle. C'est notamment le cas de la théorie de l'évolution sociale¹⁰, qui voit la femme comme un être fixe existant dans un état analogue à celui des êtres des races moins développées, et de la théorie du déterminisme biologique, qui définit les êtres humains à partir de lois naturelles auxquelles la femme est particulièrement soumise et conditionnée en fonction de sa capacité reproductive. Les normes d'intelligibilité scientifique sur la femme ont été traduites en normes fictionnelles dans le roman naturaliste, avec un penchant pour des singularités déviantes ou, très souvent, des cas pathologiques, ce qui a donné lieu à une représentation du féminin centrée sur la sexualité et dont la matrice renvoie à la figure de la femme hystérique. C'est une image qui a longuement circulé dans la culture

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ Je fais ici référence à l'une des propositions de Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité*, vol. 1, « Les relations de pouvoir sont à la fois intentionnelles et non subjectives [...]. La rationalité du pouvoir, c'est celle de tactiques souvent fort explicites au niveau limité où elles s'inscrivent – cynisme local du pouvoir – qui, s'enchaînant les unes aux autres, s'appelant et se propageant, trouvant ailleurs leur appui et leur condition, dessinent finalement des dispositifs d'ensemble : là, la logique est encore parfaitement claire, les visées déchiffrables, et pourtant, il arrive qu'il n'y ait plus personne pour les avoir conçues et bien peu pour les formuler : caractère implicite des grandes stratégies anonymes, presque muettes, qui coordonnent des tactiques loquaces dont les « inventeurs » ou les responsables sont souvent sans hypocrisie » (FOUCAULT, 1985 : 91, dans la traduction portugaise de Maria Tereza da Costa Albuquerque et J. A. Guilhon Albuquerque).

¹⁰ Le livre de Charles Darwin, *The descent of man*, a commencé à circuler en 1871. Dans sa théorie, la femme occupe une position intermédiaire entre l'enfant et l'homme en analogie avec l'enfance de l'espèce : « It is generally admitted that with women the powers of intuition, of rapid perception, and perhaps of imitation, are strongly marked than in man ; but some, at least, of these faculties are characteristic of the lower races, and therefore of a past and lower state of civilization » (DARWIN, 1871 : 329-330). Voir également l'essai BEER (1979), qui dialogue avec Darwin.

occidentale, avec des sens qui ont contribué à organiser le fondement socio-historique du système de genre.

Pendant des siècles, l'hystérie a été prisonnière de l'origine étymologique du mot grec *husterikos*, de *hustera*, « utérus ». Décrits par Platon dans le *Timée* (Diálogos, 1986 : 100-101), ses symptômes associent alors l'utérus à une série de troubles physiques et émotionnels qui affectent les jeunes femmes et les vierges. Le traitement recommandé – aussi bien dans le texte de Platon que dans ceux d'Hippocrate – se résumait à la copulation et à la conception. Diagnostiqué comme un trouble sexuel féminin, le concept médical d'hystérie a relié pendant très longtemps la guérison à la soumission de la femme à son devenir biologique, autrement dit son insertion dans le cercle des relations de reproduction matérielle de vie sous le regard vigilant de la patriarchie. Au XVIII^e siècle, l'hystérie se revêt de connotations morales et éthiques, car l'irruption de l'« esprit animal » qui affecte le cerveau via le système nerveux est associée à une plus ou moins grande densité interne du corps. Le fait que le corps féminin soit fragile et plus susceptible que le masculin explique, selon la compréhension de l'époque, pourquoi la femme est constitutionnellement plus vulnérable aux déséquilibres d'ordre hystérique (BERHEIMER, 1985). D'après Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (FOUCAULT, 1967), ce supposé manque de densité du corps, qui le rend plus enclin à l'accumulation excessive de sentiments et d'émotions finissant par surcharger la capacité morale de l'âme, montre clairement que la compréhension psychologique de la maladie naît en complicité avec la condamnation morale de sa victime. Le travail développé par Philippe Pinei à l'Hôpital Bicêtre de Paris est perçu par Foucault comme l'exemple concret de cette complicité, dans la mesure où son objectif thérapeutique était de mettre en action la règle de la moralité bourgeoise à travers des thérapies correctives visant la répression de la différence et l'introjection de comportements socialement acceptés.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'hystérie a atteint en Europe et aux États-Unis des proportions épidémiques parmi les femmes, alors vues socialement comme rebelles, dégénérées et immorales¹¹. Le phénomène doit être entendu comme un effet de l'intensification des contradictions structurelles de sociétés sous l'influence d'un grand développement industriel et économique, et de transformations sociales qui commençaient à ébranler le fondement du système patriarcal de genre. D'un côté, il n'était pas possible d'empêcher les avancées féminines sur les plans économique, éducatif et politique, résultat direct de l'entrée des femmes sur le marché du travail et des luttes féminines pour le droit de vote, l'avortement, l'accès à l'éducation et l'égalité des droits civils. Surgissaient parallèlement des études sur la sexualité qui contribuaient à des altérations significatives en matière de compréhension de la sexualité féminine, à l'exemple de la reconnaissance du désir sexuel féminin (SHOWALTER, 1993 : 39). D'un autre côté, la mise en valeur de l'image répressive et asexuée de la femme victorienne persistait ; une image emblématique des vertus féminines (docilité, pureté, ordre, soumission), idéalisée par la culture qui y voyait là le refuge des valeurs qualitatives face aux valeurs dégradées de la société bourgeoise. Le conflit entre deux impératifs incompatibles – le devoir être et le vouloir être –, allié à l'angoisse d'une position traversée par des perceptions subjectives et des pressions collectives qui exigeaient paradoxalement fragilité et force, a conduit nombre de femmes à développer des stratégies défensives inconscientes, à travers lesquelles elles canalisèrent des expressions de mécontentement, d'agressivité et de vide existentiel.

¹¹ Cf. BERHEIMER et al., *op. Cit.* et MITCHELL (1984).

La pathologie des symptômes hystériques des femmes de la fin de siècle ne peut être dissociée du *pathos* social d'une société patriarcale qui affronte une crise d'identité en face du spectre d'une nouvelle femme. Car surgissait en principe une nouvelle femme, considérée des points de vue politique et médical comme une figure anarchique qui menaçait les structures conjugales traditionnelles d'un dérèglement social et sexuel, et éveillait par voie de conséquence une forte hostilité. L'insécurité culturelle et le désir d'imposer un contrôle et des limites au « rôle féminin » ont stimulé les valeurs de la famille, de la domesticité et de la maternité. Le plus surprenant, c'est que cette stimulation renouvelée ait été largement relayée par le discours scientifique. D'après Elaine Showalter, « au fur et à mesure que les femmes sont parties en quête d'opportunités pour un développement personnel hors mariage, la médecine et la science ont commencé à dire que des ambitions de cette nature résulteraient en maladies, comportement aberrant, stérilité et dégénération raciale. [...] Les médecins défendaient l'idée selon laquelle la nouvelle femme représentait un danger pour la société parce que son obsession du développement du cerveau affaiblissait son utérus »¹². Condamnée à être « la femme nerveuse », cette nouvelle femme issue de la classe urbaine où elle aurait toujours dû figurer comme une valeur est devenue une obsession. Sexualisée, la physiologie de son corps est apparue comme un objet de curiosité dans les cercles scientifiques. L'hystérie était désormais interprétée sur le versant de l'aberration/dégénération, et l'institution médicale organisa autour du corps de l'hystérique un champ de discours insérés dans un réseau de stratégies tournées vers l'exigence de normalité¹³. En tant qu'objet d'un savoir, le corps féminin devenait un élément crucial dans les rapports de pouvoir, sujet aux mécanismes de constriction qui voulaient s'assurer de la production et de la gestion d'une sexualité érigée en affaire d'État. À la fin du XIX^e siècle, la fusion entre les notions évolutionnistes et les notions de dégénération constitutionnelle de la femme, associée à sa sexualité, entraîna un discours et une pratique médicale et sociale au nom de la protection de la société et de la race. C'est la classe bourgeoise, pivot de l'État patriarcal et raciste, qui décida de veiller au risque de dégénération de l'espèce. Comme le montre fort bien Foucault, l'hystérisation fut l'un des ensembles stratégiques pour le développement de dispositifs spécifiques du savoir et du pouvoir à partir du XVIII^e siècle¹⁴.

Revenons-en aux considérations de Lúcia M. Perreira sur le personnage féminin dans le roman naturaliste brésilien. Il faut ajouter que parmi la galerie de personnages captifs de l'héritage biologique et à la merci des forces du milieu et des revers de la fortune, la femme nerveuse est de loin le personnage le plus pénalisé par les conventions narratives. À la rigueur jeune, attirante et intelligente, dotée de compétences domestiques et généralement d'un penchant artistique, son éveil à la sexualité provoque un processus de fragilisation physico-émotionnel dévastateur. Face à cela, le *script* narratif offre deux issues possibles. Le mariage

¹² *Op. Cit.* pp. 62-63.

¹³ Le travail de BASSUK (1985) aborde les discours qui préconisaient la thérapie du repos, en particulier celui de S. Weir Mitchell. Sa thérapie avait pour objectif d'initier le processus de « rééducation morale » des femmes pour les convaincre de se résigner aux limitations traditionnelles de leurs rôles domestiques. Les observations de Charles Berheimer sur la pratique de Charcot dans les années 1880 dans sa Clinique neurologique de l'hôpital parisien pour les femmes, le Salpêtrière, sont également significatives : « The demonstrations at the famous leçons du mardi were immensely successful spectacles, at least for the professional men who, like Freud, crowded into Charcot's clinic to gaze, with some of the master's scopophilia, at the coached performances of his specimen hysterics. The sexual politics of the situation are dramatically revealed in a well-known lithograph, of which a copy hung in Freud's Consulting room, that shows an attractive young female patient leaning back into the arms of Charcot's disciple Babinski, the top of her dress down around her waist, her bodice exposed and shoulders bare, while Charcot, standing stolidly next to her, lectures to his attentive male audience », *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Cf. FOUCAULT (1967).

en tant qu'aboutissement signifie la canalisation du désir pour la sexualité standardisée par des rôles féminins traditionnels au sein des relations de reproduction de la famille bourgeoise et de ses codes de vertu et de moral. Dans ce cas, le récit assume ses résidus romantiques puisqu'il résout mythiquement la dichotomisation femme ange/femme démon, en réitérant le rapport bénévole de la femme avec le monde de la nature via la maternité. Dans *O mulato* [Le mulâtre] (1881) d'Aluísio de Azevedo – considéré comme le premier roman du naturalisme brésilien –, le personnage Ana Rosa illustre la sensibilité de la femme consumée par des attaques nerveuses à cause de sa passion pour un homme de race noire, donc interdit. En réalité, la fuite frustrée des amants et l'assassinat du mulâtre n'ont pas tant d'importance dans l'histoire, car la jeune femme se récupère étonnamment vite de la perte et accepte sans grandes protestations le mariage de convenance imposé par sa famille. Le mariage représente la concrétisation de l'expectative romantique pour laquelle le personnage a été socialisé et acheminé, dès le départ, par un narrateur qui maintient l'imaginaire féminin sous sa tutelle. Tout au long du récit, la configuration du désir et de la subjectivité féminine est surdéterminée par une attitude narrative autoritaire qui construit et impose, dans l'imaginaire féminin, le lien entre désir et procréation, nature féminine et maternité, mariage et soumission. L'autre possibilité du *script* est la folie et/ou la mort comme aboutissement, tribut payé par le personnage sous la domination de la libido et qui constitue une menace de déstructuration de l'organisation de l'univers familial. On peut citer à titre d'exemple Magdá, le personnage de *O homem* [L'homme] (1887) d'Aluísio de Azevedo. Magda est décrite par son médecin, le docteur Loboão – parce qu'il y a toujours la figure du médecin pour diagnostiquer, surveiller, conseiller le père de famille et le prévenir de la disgrâce – comme « la bête qui commence à se réveiller » (AZEVEDO, 1887 : 67). Dans l'impossibilité de contenir la subjectivité exacerbée et désirante au moyen du mariage et de la procréation, la détérioration de Magdá se présente comme irréversible. Pour ne pas contaminer le corps social, elle est internée dans une clinique – ce qui signifie sa mort civile. Quel que soit le dénouement choisi, il est l'effet d'un ordre de valeurs aligné sur les formes idéologiques d'un savoir-pouvoir sur le corps et la sexualité féminine, qui renforce le système de genre approuvé et reproduit dans les romans. Dans ce sens, le roman naturaliste inséré dans la matérialité des relations sociales est sur le même plan que les intérêts de la classe hégémonique. Concevoir l'utérus de la femme blanche de classe moyenne comme une « machine moderne » qui doit être réglée pour servir les intérêts de l'État n'est donc pas étonnant. C'est précisément dans cette perspective que le narrateur de *A normalista* [La normalienne] (1893), de l'écrivain Adolfo Caminha, tente de coopter ses lectrices en arguant qu'« un bon utérus équivaut à un bon cerveau »¹⁵.

Le roman d'Andradina de Oliveira constitue une réponse à l'interpellation du texte social « déjà là ». D'une part, le récit dépend de conventions naturalistes qui font historiquement référence à l'autorité du point de vue masculin. Autrement dit, son *script* narratif articule la séquence mariage-adultère-suicide, façonnée par la constitution du tempérament de « fond historique »¹⁶ (OP, p. 9) du personnage principal. Le contexte de cette séquence se dédouble à travers l'histoire qui tourne autour des membres du cercle familial du patriarche Leonardo de Souza, brésilien nanti d'ascendance portugaise, producteur prospère du secteur agricole et entrepreneur dans le domaine du commerce. Sa famille fait partie de l'élite locale et mène un train de vie comparable à celui de la haute bourgeoisie européenne. Estela, l'aînée de ses trois filles et personnage principal du drame qui va secouer la structure

¹⁵ CAMINHA (1994 : 142).

¹⁶ Toutes les références au texte de *O perdão* (signalées dans ce texte par « OP ») sont issues de la deuxième édition, parue à l'occasion des cent ans de la première édition et publiée par la maison d'édition Mulheres en 2010, avec organisation et introduction de Rita Terezinha Schmidt.

familiale traditionnelle, est décrite comme une jeune femme aux cheveux noirs et aux mystérieux yeux verts, d'allure distinguée – des indices d'un profil biopsychologique qui, comme l'observe la narratrice au début du récit, finit par révéler un tempérament nerveux. Un contraste est ainsi établi avec Celeste, la sœur la plus jeune de la fratrie, personnage à la peau blanche, aux cheveux blonds et aux yeux bleus tristes. En somme, la figure évocatrice de l'idéal romantique de pureté angélique. Comme sa mère, qui est issue d'une famille destituée de ses biens et qui s'est mariée par ambition, Estela révèle son côté pragmatique en dédaignant l'amour et la passion au profit d'un parti qui puisse lui garantir le statut de reine du domicile. Sans négliger ses dons (elle est une pianiste excellente et possède une voix puissante et dramatique de soprano), elle se transforme en épouse obligeante de Jorge et en mère dévouée de deux garçons jusqu'à ce que sa tranquillité domestique soit ébranlée par l'arrivée d'Armando. Originaire de Rio de Janeiro et neveu de son mari, Armando le bon vivant a dilapidé le patrimoine de sa famille et il est accueilli par son oncle pour pouvoir achever ses études de droit. La vulnérabilité d'Estela en face de l'audace, voire de la violence des méthodes de séduction d'Armando, va finalement la faire succomber à une passion ravageuse qui consomme son être. La fuite du couple d'amants et le suicide d'Estela acheminent l'histoire vers son dénouement. La déstructuration de la famille aristocratique et traditionnelle des Souza est complète ; non seulement en raison de la souffrance morale infligée par l'adultère, mais aussi à cause de la perte de deux filles : Celeste nourrissait en effet une passion secrète pour Armando, et quand elle apprend la fuite de celui-ci avec sa sœur, elle meurt d'une syncope.

La narratrice démonte subtilement et progressivement le tableau de la famille heureuse et parfaite décrite en détail dans le premier chapitre. La critique sociale apparaît dans les révélations sur le *modus operandi* des relations familiales marquées par l'ambition, la toute-puissance et le préjugé de classe, et qui attise l'hostilité des moins favorisés. Parmi les domestiques se trouve Eva, esclave affranchie et cuisinière qui sait à peine parler ; mais après s'être moquée de la nourriture, elle s'enfuit contente dans la cuisine pour rendre heureux « son peuple » (OP, p. 43) – d'après un commentaire ironique de la narratrice qui utilise la phrase en italiques. Birutinha, la tante des filles, est devenue pauvre après avoir traversé plusieurs fatalités dans sa vie. Ses visites sont tolérées quand elle est en quête de vêtements ou de nourriture, mais elle provoque chez tous une certaine gêne. Et son ressentiment à l'égard de ses parents riches est profond. Estela en particulier n'admet pas son aspect sale et grotesque. Pour elle tous les pauvres sentent mauvais, et dès lors elle ne supporte pas la file de misérables qui viennent une fois par semaine manger de la soupe offerte par Lúcia, sa sœur cadette. La réaction des domestiques à la confirmation publique de la fuite des amants constitue une véritable explosion de rancœur réprimée. Pour la première fois libres dans l'espace réservé à la famille d'Estela, et ébahis par tant de luxe, ils s'installent à la table de la salle à manger pour un déjeuner copieux tout en ridiculisant la respectabilité de façade de la famille. Ils s'en prennent surtout à leur patronne, en parlant d'elle comme de la « chatte en chaleur » et « cette chafouine ». Dans la population de condition sociale inférieure s'élèvent des potins spéculant sur l'identité des acteurs du scandale dans la haute société, « la femme du capitaliste », « les gros richards » (OP, p. 238).

Du point de vue de la trajectoire du personnage Estela, on peut dire que le roman souscrit au précepte de maîtres naturalistes français comme Zola, Huymans et les frères Goncourt en montrant l'évolution d'une passion et la chute finale de l'individu doublement assujéti : aux lois de la chair, qui est faible, et aux pressions du milieu à travers un réseau d'interdictions qui paralyse la subjectivité et la place sur un chemin sans retour et sans option.

Si elle actualise les traits naturalistes par l'intermédiaire de la vision sombre et fataliste de l'évolution¹⁷, Andradina de Oliveira ne recourt pas à des distorsions psychologiques grossières telles qu'on peut en voir dans les romans jugés exemplaires du naturalisme brésilien d'Aluísio de Azevedo, Adolfo Caminha et Júlio Ribeiro. On l'a vu, chez ces auteurs le personnage féminin est destitué de densité subjective, une sorte de marionnette manipulée par les forces incontrôlables des instincts et dont le destin est soit le mariage – en tant qu'initiation à la féminité saine et normale –, soit la mort quand le corps est transgresseur et saturé de désir. Malgré la récurrence de quelques insinuations sur la faiblesse féminine en face des appels de la chair (indice de sexualisation de la femme blanche à la fin du XIX^e siècle), on ne peut pas dire que *O perdão* se limite à répéter des conventions naturalistes. En effet, la narratrice effectue plusieurs détours ou déplacements dans le *script* conventionnel. Le premier déplacement a très certainement choqué les lecteurs de l'époque et il est peut-être l'une des raisons du silence critique sur ce roman. En plus d'être mariée, Estela est mère de deux garçons dont le plus jeune prend encore le sein, ce qui signifie qu'elle est en pleine phase puerpérale. Le réveil de sa sexualité et la confrontation avec des désirs jusque là inconnus et des émotions impensables se heurtent à l'idéal introjecté de maternité de telle sorte que sa subjectivité est envahie par une impasse cruelle, quasi monstrueuse, qui va dilacérer la conscience de soi jusqu'au suicide. À la lumière de cette complexité psychologique, la question de l'hystérie perd de son importance en tant que trait définissant le personnage à travers un processus de raturage. Au départ, l'hystérie est représentée comme le symptôme d'un manque de quelque chose que le mariage n'a pas réussi à combler. Par la suite, le déclin de la santé d'Estela lié au conflit entre devoir être et vouloir être situe l'hystérie comme une référence dans le discours médical pour expliquer la morbidité et les changements d'humeur. Enfin, dans la séquence finale l'hystérie se vide dans l'image de la femme/mère/fille douloureuse mais consciente des implications de son choix, auquel s'ensuit une prise de décision qui lui impose la suppression du désir et la négation du corps. En d'autres termes, le vidage du sens de l'hystérie constitue une forme à travers laquelle Andradina de Oliveira intervient dans l'économie des désirs et des valeurs qui circulaient dans le marché culturel, libidinal et social de son temps.

On peut alors se poser les questions suivantes : Quel est le mécanisme qui agit sous et à travers cet élément de la caractérisation, quels sens s'assemblent pour immobiliser le corps désirant au point d'en faire un corps douloureux, qui nie la gratification pour laquelle elle a laissé une vie en arrière ? Pourquoi Estela est-elle empêchée de vivre la découverte du désir et de la sexualité dans son rapport à Armando qui, en fin de compte, abandonne pour elle ses études et la chance d'un avenir brillant ? La prise de conscience de l'acte de transgression, la culpabilité et le remords qui en découlent seraient des réponses satisfaisantes si la vision de l'écrivain n'allait pas si loin et si profondément. Au-delà d'une simple victime de l'hystérie qui ne remplit pas la fonction d'expliquer le caractère, Estela devient une victime du code de la moralité bourgeoise fondé sur l'indissociabilité du mariage et introjecté par son psychisme

¹⁷ Le terme « évolution » évoque les doctrines évolutionnistes du XIX^e siècle. Initialement utilisé dans un sens strictement biologique (en particulier par le chercheur français Jean-Baptiste Lamarck), il a ensuite été resignifié par Charles Darwin, dont *L'origine des espèces* (1859) met l'accent sur le concept de développement progressif des organismes vivants dans un cadre complexe d'adaptations et de modifications. Le déterminisme du philosophe H. Taine utilise la méthodologie scientifique des sciences naturelles pour expliquer les êtres humains à partir des facteurs d'hérédité, de race et d'environnement. Le naturalisme littéraire s'appuie sur une dérivation des doctrines du XIX^e siècle que nous pourrions appeler déterminisme génétique et anthropologique, pour qui toute action humaine est déterminée par des lois naturelles et des mécanismes biologiques.

au point de produire un effet dévastateur sur son corps¹⁸. C'est peut-être là le point où la structure du récit traduit, au niveau de la séquence et des actions individuelles, le moment historique des conditions de sa possibilité. Le suicide d'Estela ne configure pas une résolution narrative à caractère punitif, et encore moins, au niveau de la diégèse, un simple geste insensé d'une femme possédée par la force incontrôlable de son utérus ; au contraire, il configure un acte rationalisé, fruit de la lucidité du personnage à un moment critique d'autoconscience et signalé sans équivoque par la narratrice qui l'observe et dit : la lumière se faisait dans son cerveau amoureux. De quelle lumière est-il question ? Il convient de rappeler que dans le processus de constitution de l'hégémonie de la classe bourgeoise et de ses valeurs, la femme est devenue la cible d'une véritable technologie du pouvoir en termes de normalisation d'une identité et d'un corps compatible avec un projet progressiste mais emprunt de conservatisme et de patriarchie¹⁹. Pendant la période de consolidation des idées positivistes dans le sud du pays, les limites inflexibles entre la sphère publique et la sphère privée se sont accentuées pour renforcer les différences de genre et, ainsi, garantir le confinement de la femme dans l'espace domestique et dans l'exercice des rôles uniques légitimement reconnus pour elle : épouse et mère. En tant que témoin de ce moment historique, il n'est pas surprenant qu'Andradina de Oliveira ait développé une perception critique aiguë des normes de comportement et de la culture du mariage comme facteurs déterminants dans la transformation du corps féminin en corps moralement docile, productif et discipliné, en accord avec les intérêts de classe inscrits dans la logique sexe/mariage/procréation. Cela se confirme dans la représentation du mariage d'Estela et de Jorge, à savoir une relation pure et chaste, dénuée de plaisir, dans laquelle le mari exerce une fonction paternelle – notamment perceptible quand il se sert de l'expression « ma fille » pour s'adresser à elle, ou encore dans la délicatesse et le ravissement paternel avec lequel il la traite²⁰. Le refoulement de l'amour physique devient une exigence pour la consolidation de l'espace sanctifié et hygiénisé de la famille bourgeoise²¹. Pour Estela, l'acceptation de son corps érotisé signifie la perte de son statut, de sa référence aux valeurs de classe qui légitiment son identité de femme et de mère ; une perte qui signifie ignominie, exil, exclusion de la cohabitation sociale. De la même manière que le corps social est régulé par la structure maîtresse de la classe dominante dans le nouvel ordre urbano-industriel, le corps érotique est soumis à l'économie de la conjugalité bourgeoise. En cas de transgression du désir en dehors de cette économie, la rédemption est impossible. Sous cet angle, *O perdão* semble être conforme aux conventions du XIX^e siècle, mais il y a cependant quelque chose en plus dans le roman.

Le chapitre XXXI est le moment critique de la séquence narrative, un moment d'auto-reconnaissance qui éclaire la question du suicide. Dans un discours indirect libre, la narratrice transcrit l'introspection d'une conscience torturée lorsqu'Estela, alors sur le bateau qui la mène avec Armando à Rio de Janeiro, est laissée seule dans la cabine – Armando ayant accepté l'invitation de connaissances à chanter au bar. Estela réfléchit au stigmatisme qui plane sur la femme séparée :

¹⁸ En 1912, Andradina de Oliveira a publié *Divórcio?*, un roman épistolaire composé de 26 lettres dont les récits d'expériences réelles et fictives argumentent en faveur de l'institutionnalisation du divorce.

¹⁹ Voir à ce propos l'excellente étude de CORREA (1994).

²⁰ Dans le chapitre « Les plaisirs du mariage » du volume 1 d'*Histoire de la sexualité* (FOUCAULT, 1985), Michel Foucault écrit que depuis les stoïciens on s'attachait à décrire le mariage comme un lien pour l'exercice de l'*aphrodisia*. L'auteur explique que pour Sénèque l'épouse ne devait pas être traitée comme une maîtresse, et que se comporter de manière ardente avec elle revenait à la traiter comme une adultère. Cette conception a été rééditée par la tradition chrétienne et appropriée, au sens laïc, dans les pratiques des classes sociales supérieures.

²¹ Sur ce point, voir l'étude de D'INCAO (1999).

Le supplice de la répudiation. Ah ! Elle a déjà commencé à le ressentir. Lui, l'amant, était là-bas, là où elle ne pouvait plus entrer. C'est que le déshonneur n'avait atteint qu'elle. Il était tout à fait vrai que la société ne ferme ses portes qu'à la femme qui tombe, et les ouvre au vil provocateur de la chute. Les personnes qui se disent probes, qui présument d'honnêtetés n'hésitent donc pas à serrer la main droite infâme de l'homme qui a précipité une malheureuse dans l'ignominie ; mais à celle-là, la dévoyée, qui s'est laissée entraînée par la misère, par la séduction, par l'aveuglement d'un amour fou à cause de son tempérament indomptable ou de la fatalité de son destin, à celle-là on tourne la tête dans l'empire fragile de l'honneur, aussi fragile que tous ceux de la vie terrestre illusoire.

Désormais elle comprenait l'amertume de ces malheureuses. Elle était là, seule... exilée du cercle social ! Elle percevait le mépris horrible qui commençait à l'écraser. Il avait été appelé, il avait été sollicité. Elle restait là, oubliée, déjà rejetée par tous. Elle avait d'emblée inspiré de la méfiance. Tous à bord savaient déjà certainement qu'elle avait abandonné son mari et ses enfants pour fuir misérablement avec son amant. Il était là-bas, loin d'elle, regardé par les yeux envieux d'autres femmes, encore honnêtes, qui se régalaient de sa voix et de son allure séductrice. Pour tous les crimes de l'homme, il y a des circonstances atténuantes ; pour les erreurs de la femme, il n'y a que des causes aggravantes. On ne leur pardonne pas l'ignorance, la passion, la verdeur des années, l'inexpérience de la vie.

Et l'esprit fébrile d'Estela se remplissait confusément de ces considérations amères, dans une clarté dont elle ne se serait jamais crû capable dans la démence de son égarement. La lumière se faisait dans son cerveau amoureux et elle, dans une intuition très douloureuse, sentait bien que l'homme peut se relever de la boue, purifié par l'homme, mais que la femme, une fois à terre, et même si son âme s'élève jusqu'à Dieu, sera éternellement condamnée par les lois inhumaines et monstrueuses de la société. (OLIVEIRA, 2010 : 239-240)

Le contenu de ces observations est déterminant pour le dénouement de la trajectoire d'Estela, bien qu'Andradina de Oliveira – peut-être gênée par les limitations de son temps et de sa place (le contrôle social d'un imaginaire qui impose ses limitations fictionnelles sur ce qui peut être raconté du personnage féminin et comment cela peut être raconté) – ait choisi de mettre l'accent sur le sentiment de culpabilité dans le chapitre final, afin que la mort soit interprétée comme une forme de rédemption. Mais à la lumière des questions très importantes soulevées par Estela et de l'anticipation de sa solitude et marginalisation sociale, la culpabilité ne convainc pas en tant que mobile de l'auto-immolation. Le fait est que les prises de position qui président le point de vue narratif ne laissent aucun doute en matière d'alignement de la narratrice sur le personnage, car le regard de la première est un regard **avec** et non un regard **sur** le personnage. Dans ce sens, la focalisation acquiert une marque de l'auteure dans la lecture des contradictions d'une société moderne qui discrimine la femme séparée mais cohabite avec l'hypocrisie des épouses adultères qui restent des dames – à l'exemple de Comba, l'une des amies d'Estela – et continuent de jouir des avantages du mariage. Si les femmes sont exclues du domaine public de la citoyenneté quand elles privilégient l'affectivité, le désir et le corps, elles sont aussi domestiquées selon la raison normative et civilisée de la famille productive. L'histoire d'Estela met à nu le retranchement du corps et de la sexualité dans le mariage qui constitue le sanctuaire de la maternité. Néanmoins, elle projette aussi quelque chose de plus dans la mesure où le suicide peut être interprété à partir d'une complicité entre la narratrice et le personnage dans la formulation d'une dénonciation de pratiques qui décrètent l'illégitimité sociale de la femme brisant le contrat de l'indissociabilité du mariage.

Témoin de son temps, Andradina de Oliveira a défendu les droits des femmes et s'est engagée dans la lutte pour des changements de leur statut social et légal. Elle concevait le droit à l'éducation, au vote et au divorce comme des droits inaliénables des femmes pour accéder pleinement à la citoyenneté. Dans son roman *Divórcio ?* [Divorce ?], publié deux ans après *O perdão*, elle interpelle les valeurs patriarcales en vigueur à travers une critique acide de la culture du mariage chrétien, en se positionnant en faveur de lois qui puissent permettre le divorce – une question encore tabou dans une société qui se prétendait moderne et progressiste, conforme aux grands centres métropolitains. Sa perception caustique sur les différences sociales et les tensions produites par le développementisme positiviste/capitaliste de la belle époque introduit dans *O perdão* une question corrélative qui est la production du capital symbolique. Dans l'avant-dernier et long chapitre du roman, la scène se déplace au Café América, où un groupe de lettrés commente le scandale de la haute société, la fuite de la jeune femme qui s'est enfuie avec le neveu de son mari. Ils établissent des arguments en faveur et contre la valeur littéraire de la matière au cas où elle serait transformée en roman : pour l'un d'eux, un fait vulgaire, bourgeois par excellence, un adultère élégant mais sans intérêt, qui ne donnerait même pas une chronique décente, tout juste une « étude de physiologie » (OP, p. 295) ; pour un autre, un cas caractéristique de passion, le « mourir d'amour » (OP, p. 294) de l'angélique Celeste est un événement émotionnel, un cas rare de la vie. La conversation finit par converger vers la critique de la production locale, avec des lamentations et des imprécations sur les conditions de réception locale, sur la situation de l'intellectualité sans valeur dans un milieu asphyxiant et « empoisonné par la bestialité environnante » (OP, p. 298). Avec ces questions soulevées par les jeunes hommes de talent qui se critiquent les uns les autres et utilisent le trafic d'influence pour que leurs livres soient annoncés dans les journaux, Andradina de Oliveira invite le lecteur/la lectrice de son roman à questionner les valeurs critiques de la province, par le biais d'une stratégie subtile pour garantir que la réception de son texte ne soit pas « empoisonnée » par une partie de la critique opposée aux romans écrits par des femmes. Traversé de déclarations misogynes de personnages masculins menant une vie érudite de bohème dans un espace public nocturne, où la femme considérée sérieuse ne pouvait circuler, le dialogue produit un commentaire ironique sur une autre des exclusions possibles de la ville moderne, l'exclusion de la femme de son corps lettré. Malheureusement, dans le cas des femmes écrivains du passé l'exclusion est restée une réalité.

Bibliographie

- AZEVEDO, Aluísio (1887), *O Homem*, Rio de Janeiro, Adolpho de Castro e Silva.
 — (1992), *O Mulato*, São Paulo, Ática.
- BASSUK, Ellen L (1985), « The rest cure : repetition or resolution of victorian women's conflicts ? » In : SULEIMAN, Susan Rubin (sous la direction de) *The female body in western culture*. London, Harvard University Press.
- BEER, Gilian (1979), « Beyond determinism : George Eliot and Virginia Woolf », In : JACOBUS, Mary (sous la direction de), *Women writing and writing about woman*. New York, Harper & Row.
- BERHEIMER, Charles (1985), « Introduction. Part one », in BERHEIMER, Charles, KAHANE, Claire Kahane (sous la direction de). *Dora's case*. London, Virago.
- BERSANI, Leo (1984) « Le réalisme et la peur du désir », in BARTHES, Roland Barthes et alii. *Literatura e realidade*. Lisbonne, Dom Quixote.
- BOSI, Alfredo (1994), *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix.
- BRASIL, Luis António de Assis, MOREIRA, Maria Eunice et ZILBERMAN, Regina (sous la direction de) (1999), *Pequeno Dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Éd. Novo Século.
- CAMINHA, Adolfo (1994), *A Normalista*, São Paulo, Ática.
- CORREA, Silvio Marcus de Souza (1994), *Sexualidade e poder na belle époque de Porto Alegre*, Santa Cruz do Sul, Éd. da UNISC.
- DARWIN, Charles (1871), *The descent of man*, London, Volume 1.
- D'INCAO, Maria Angela (1999), « Mulheres e família burguesa », in DEL PRIORE, Mary (sous la direction de) *História das mulheres no Brasil*, São Paulo, Éd. Contexto/Éd. UNESP.
- Diálogos* (1986), Belém, Universidade Federal do Pará, Coll. Amazônica, Série Farias Brito, volume 11.
- FETTERLY, Judith (1977), *The resisting reader : a feminist approach to American fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- FOUCAULT, Michel de (1985), *A História da Sexualidade*. Rio de Janeiro, Graal, volume 1.
 — (1967), *Madness and Civilization: a history of insanity in the age of reason*, London, Tavistock.
- LAYTANO, Dante de (sous la direction de) (1949), *Preleções*, Porto Alegre, Museu Júlio de Castilhos.
- MITCHELL, Juliet (1984), *Women: the longest revolution. Essays in feminism, literature and psychoanalysis*, London, Virago.
- OLIVEIRA, Andradina de (2010), *O Perdão*, Florianópolis, Editora Mulheres.
- PEREIRA, Lúcia Miguel (1950), *Prosa de ficção (de 1870 à 1920)*, São Paulo, José Olympio.
 — (1951), *As mulheres na literatura brasileira, in Anhembi*, n° 49, vol. XVII, an V.
- PESAVENTO, Sandra Jatahi (1984), *História do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Éd. Mercado Aberto.
- SHOWALTER, Elaine (1977), *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press.
 — (1993), *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*, Rio de Janeiro, Rocco.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger da (1999), *Paisagens reinventadas : traços franceses no simbolismo sul-rio-grandense*, Porto Alegre, Éd. UFRGS.
- SOMMER, Doris (2004), *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*, Belo Horizonte, Éd. UFMG.
- ZILBERMAN, Regina (1992), *A literatura no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Éd. Mercado Aberto.

Pour citer cet article : Schmidt, Rita Terezinha, « Réexamen et déplacement de la scène du roman naturaliste : un cas brésilien », *Lectures du genre* n° 9 : Dissidences génériques et gender dans les Amériques : 75-89.