

# LE CHÂTEAU GOTHIQUE COMME MÉTAPHORE DE L'ENFERMEMENT DANS *ANÁTEMA* DE CAMILO CASTELO BRANCO

João Pereira\*

Universidade Lumière - Lyon 2

## Résumé

L'enfermement est omniprésent dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et dans l'œuvre camilienne où l'enfermement carcéral n'en est qu'une des formes. L'importance de ce thème chez Camilo Castelo Branco n'est guère surprenante vu qu'à l'époque romantique s'affirme la volonté de s'affranchir des contraintes. L'enfermement est traité dans *Anátema* sous ses trois principales formes : physique, psychologique et existentielle. L'auteur y décrit un château gothique qui figure l'enfermement dans un destin.

**Mots-clés:** Camilo Castelo Branco, *Anátema*, roman gothique, enfermement.

## Abstract

Confinement is omnipresent in nineteenth-century literature and in Camilo Castelo Branco's work, in which imprisonment is merely one of its many forms. The importance of this theme in Camilo Castelo Branco's work is hardly surprising, given that in the Romantic period the desire to free oneself from constraints was repeatedly asserted. Confinement is treated in *Anátema* in its three main forms: physical, psychological and existential. The author depicts a gothic castle that inscribes confinement in a destiny.

**Keywords:** Camilo Castelo Branco, *Anátema*, the gothic novel, confinement.

---

\* ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6846-5195>; Email: [joaoper@aol.com](mailto:joaoper@aol.com)

## 1. Introduction

Comme nous l'avons démontré dans notre thèse de doctorat<sup>1</sup>, le roman camilien, par sa structure narrative profonde et son esthétique, est avant tout un roman de la violence dont nous rappellerons ici les principaux traits structuraux. Tout d'abord, un événement dramatique déclenchant lance le récit qui rebondit dans des épisodes propres à exciter l'imagination du lecteur : il s'agit d'une transgression qui annonce un conflit manichéen opposant la victime persécutée, le protecteur et le persécuteur impitoyable ; puis, entrent progressivement en scène les alliés de ces derniers pour étoffer l'intrigue et tenir le lecteur en haleine. Bien sûr, le dosage des rapports de force doit être subtil et progressif afin de conserver son dynamisme au récit dont le rythme ira *crescendo*. Ainsi, l'angoisse et l'expectative des lecteurs doivent être savamment entretenues dans ce genre de récit.

*Anátema* est une œuvre camilienne intéressante de ce point de vue car elle relève très nettement d'une littérature de la peur. Publié en 1851, ce roman de jeunesse qui reflète l'esthétique de l'excès propre au roman populaire (Bussière, 1974) est, en effet, influencé par *Les Mystères du château d'Udolphe*, d'Ann Radcliffe, ainsi que le déclare le narrateur-auteur lui-même. Cependant, ce dernier, par le biais de la parodie, ne manquera pas de prendre ses distances par rapport au roman gothique qui a contribué à la formation du roman populaire (Olivier-Martin, 1980, p. 15) ; à ce propos, notons que Camilo Castelo Branco a traduit deux romans gothiques (Sousa, 1979, p. 21).

L'intrigue d'*Anátema*, qui se déroule au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, oppose d'abord les orgueilleux Veiga à Manuel de Távora, comte de São Vicente. Inês da Veiga, de souche aristocratique, quitte le foyer paternel afin d'épouser ce dernier à la sauvette, s'exposant alors au courroux de son père, Cristóvão da Veiga. Le jeune couple en fuite s'adresse à un jeune prêtre, Carlos da Silva, afin de lui demander de célébrer leur mariage. Mais celui-ci est en

---

<sup>1</sup> Cet article est le prolongement d'un passage de notre thèse parue sous le titre *La violence dans l'œuvre romanesque de Camilo Castelo Branco*.

réalité le demi-frère d'Inês et, tout en faisant semblant de vouloir les aider, il usera de stratagèmes machiavéliques pour retarder cette union car il veut venger sa mère, abandonnée par Cristóvão da Veiga qui ne voulait pas se marier avec une roturière.

Ainsi, le thème gothique de la vengeance implacable se précise : Inês et le comte redoutent les représailles des Veiga et s'inquiètent des sombres pensées de Carlos da Silva car sa naissance honteuse l'a rempli de haine à l'égard du vieil aristocrate. La jeune fille, qui est enceinte sans être mariée, sera harcelée de toutes parts et finira par se défenestrer au moment même où son père pénètre dans la Torre de D. Chama. Elle aura donc connu les affres de l'angoisse comme Antoninha, la mère de Carlos da Silva, payant au centuple la faute commise par son père.

## **2. Le château des Veiga et ses fonctions**

Cette mort violente ne pouvait se produire que dans un lieu particulièrement ténébreux afin de frapper le lecteur. Dans *Anátema*, la demeure gothique des Távora devient le théâtre d'une tragédie sanglante. C'est que le château du roman noir se doit de susciter chez le lecteur une grande angoisse, l'auteur jouant du sentiment d'insécurité et recherchant l'émotion immédiate, ce qui est une loi du genre. "Plus la nuit devenait sombre plus ses tours élevées paraissaient menaçantes.", lit-on dans le célèbre roman d'Ann Radcliffe (1984, p. 96, 107, 181) où la jeune Emilie se trouve "soumise à la domination d'un homme" qui maintenait son épouse enfermée dans une tour du château "où la resserrait la plus vigoureuse captivité".

Ce n'est donc pas un hasard si, dès le chapitre V, le narrateur d'*Anátema* nous offre une description de la légendaire Torre de D. Chama d'où, selon un vieux paysan, une Mauresque enchantée se serait échappée par une nuit de pleine lune (Castelo Branco, 1982, p. 38), un Maure ayant rompu l'enchantement qui la liait à ce lieu isolé qu'elle hantait. Or, c'est dans ce lieu hanté que se réfugient les amants en fuite, ce qui crée d'entrée de jeu une expectative angoissante (*idem*, p. 105-109). Il est à noter que ce château fait partie du domaine seigneurial

des Távora qui comporte aussi “uma grande casa de arquitectura manuelina, com alguns destroços de gótica” (*idem*, p. 37-38). Par conséquent, la demeure du jeune comte de São Vicente est chargée d'un passé mémorable<sup>2</sup> et, surtout, d'une histoire mystérieuse et inquiétante; le décor, lugubre, est donc planté.

En bon romantique, Camilo met à contribution la culture populaire portugaise où il puise le mythe de la *Moira* enchantée ; dans *Les Mystères du château d'Udolphe*, il est question, notons-le, de revenants, ce qui rend le château terrifiant (Radcliffe, 1984, p. 99, 100, 105, 106, 108). Selon la légende, “[q]uand les Maures furent chassés par les chrétiens, ils enchantèrent de belles femmes pour qu'elles gardent sur place leurs trésors, dans l'espoir de venir un jour les récupérer.” (Cristóvão, 2010, p. 79-80). D'après Adelaide Cristóvão, “[l]'enchancement consiste à rester prisonnière d'un espace”, mais, parfois, “un humain peut briser cet enchantement, libérant la *Moira* qui, en guise de remerciement, lui fera don d'un trésor” (Cristóvão, 2010, p. 79, 80). Dans *A Moira Encantada*, texte resté inédit jusqu'en 2004, Almeida Garrett met en scène une *Moira* belle et romantique qui se donnera amoureusement à un jeune berger, rompant ainsi avec l'image maléfique de la Mauresque enchantée qui se présente dans son œuvre comme un personnage de la lumière.

Au contraire, Camilo fait de celle-ci un personnage de terreur et de la nuit<sup>3</sup>. La *Moira*, par une nuit de pleine lune, apparaît à une tour du château des Távora : “viu uma aventesma, amortalhada de branco, chegar à janela e atirar-se dela abaixo !”, déclare le superstitieux António da Maria, qui conclut : “Enquanto a mim aquilo era moura que quebrou o seu encantamento, à voz do seu mouro que pelidava por ela : *Chama! Chama!* E é por isso que estes pardieiros são a *Torre de D. Chama.*” (Castelo Branco, 1982, p. 38).

---

<sup>2</sup> En se référant à des manuscrits anciens qu'il aurait consultés pour décrire le conflit opposant les Veiga à Távora (Castelo Branco, 1982, p. 13, 14, 39), le narrateur-auteur use d'un stratagème bien connu qui vise à garantir la vraisemblance du récit.

<sup>3</sup> « Après le coucher du soleil, la *Moira* devient associée au danger, au désordre », écrit Adelaide Cristóvão qui précise que les « *Moiras* de Serra d'Opa quittent leur cachette la nuit de la Saint-Jean » (Cristóvão, 2010, p. 160, 161).

Ainsi, l'histoire de la Mauresque, racontée par un vieux paysan qui incarne en quelque sorte la figure du conteur rural, et celle d'Antónia Bacelar, racontée par Carlos da Silva lui-même, préfigurent la chute (Seixo, 1990, p. 28-30), au sens propre et au sens figuré, de D. Inês, créant dès le départ chez le lecteur une attente fébrile. La mort de cette dernière, qui entraînera d'autres – son père mourra de chagrin et son prétendant, que le diabolique prêtre avait éloigné du château, se laissera mourir au champ d'honneur (Castelo Branco, 1982, p. 274, 277) –, confirme la vocation funeste de ce château qui demeure ainsi le lieu de la malédiction ; il conserve donc le caractère fantastique que lui confère le récit dès le commencement. Notons que la tragique histoire enchâssée d'Antónia Bacelar ne nuit pas à l'unité d'ensemble, le narrateur digressif de type shandien recherchant moins l'unité d'action que l'unité d'intérêt à travers les passages digressifs, qui sont souvent des passages réflexifs, comme l'a démontré Katrym Bordinhão dos Santos (2016). Notons aussi qu'on assiste, dans la littérature populaire française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'essor du "roman de la victime" et, plus précisément, du "roman du martyr féminin", sous-genres du roman populaire bourgeois (Olivier-Martin, 1980, p. 21, 22, 83, 153, 191, 209). *Anátema* tient du roman du martyr féminin, Inês étant d'ailleurs dépeinte comme une "pomba expiatória" ou une "vítima sem culpa" (Castelo Branco, 1982, p. 153, 266).

Indissociable du roman gothique, le château imprenable représente, en fait, la toute-puissance, la domination contre laquelle on ne peut rien ; dans *Anátema*, il s'agit d'ailleurs d'un "castelo gigante" (*idem*, p. 38). Labyrinthique<sup>4</sup>, ce lieu évoque, en outre, la claustration à laquelle la victime ne peut échapper; le château gothique peut donc être appréhendé comme un espace hétérotopique, à l'instar de la prison ou du couvent, le château féodal possédant

---

<sup>4</sup> Le déroulement de l'intrigue est lui-même labyrinthique, si bien que le lecteur qui a affaire à une «peregrina história» (Castelo Branco, 1982, p. 206) est pendu aux lèvres du narrateur-auteur qui s'en excuse presque dans le sommaire du chapitre XVI: «Temos a anunciar interrupções, que nos não deixam gozar estes contos do princípio ao fim, com aquela fleuma lógica e imperturbável de uma novela inglesa.» (Castelo Branco, 1982, p. 135). La construction narrative de ce roman étant labyrinthique, le lecteur sera confronté à la discontinuité de la narration qui sera entrecoupée de nombreuses digressions. Cette construction du récit a notamment pour fonction de jouer avec les attentes du lecteur et de créer chez lui une expectative.

d'ailleurs généralement un cachot ou des oubliettes. D'après Michel Foucault (2001, p. 1577-1578), les espaces hétérotopiques renferment plusieurs lieux cloisonnés et plutôt incompatibles entre eux et les individus qui y sont placés se retrouvent “dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel” (*idem*, p. 1578) ; enfin, ils “supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables” (*idem*, p. 1579). En raison de son architecture imposante ainsi que de son dispositif défensif constitué d’“adarves, ameias e seteiras” (Castelo Branco, 1982, p. 38), le château est un lieu quasiment inviolable.

Dans la société patriarcale, les femmes, vouées à la fixité, connaissent l'enfermement plus que les hommes, voués à la mobilité. L'enfermement, qui est une violence autant physique que psychologique, est omniprésent dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et dans l'œuvre camilienne où l'enfermement carcéral, vécu par l'auteur, n'en est qu'une des formes. L'importance de ce thème chez Camilo Castelo Branco n'est guère surprenante vu qu'à l'époque romantique s'affirme la volonté de s'affranchir des contraintes en général. Outre l'enfermement carcéral (*idem*, p. 278), le romancier évoque dans *Anátema*, où il fait déjà savoir, en bon romantique, qu'il n'entend pas se laisser enfermer dans des conventions littéraires, l'enfermement des femmes dans des institutions religieuses – par exemple, “nas Ursulinas em Braga” où Cristóvão da Veiga voudrait enfermer sa fille Inês, “criminosa inocente” (*idem*, p. 62; cf. aussi p. 80, 81, 83, 198, 201-203, 268, 270) –, l'enfermement dans des normes sociales et l'enfermement psychologique dans des passions, dans des sentiments négatifs comme la peur ou la haine.

Il y évoque également l'enfermement en soi-même qui conduira Inês au suicide, pour lequel il optera aussi, ainsi que l'enfermement dans l'incommunicabilité : “– Senhor conde... eu não sabia que estava... fechado...” (*idem*, p. 70), dit Inês à celui qui ne parvient pas à lui dire son amour (*idem*, p. 76). Dans *Horas de Paz*, où il se pose en auteur chrétien, Camilo se réfère à une autre modalité de l'enfermement : l'enfermement existentiel des “almas cativas

no cárcere da vida material” (Castelo Branco, 1991, p. 14), lequel constitue une entrave à la transcendance religieuse, en particulier, et à l’expansion de l’être, en général. Dans *Anátema*, certains personnages ne parviennent pas à s’élever au-dessus de leur misérable condition ou à élever leur esprit. Ainsi, le libidineux Cristóvão da Veiga est convaincu que “eram muito difíceis os triunfos sobre o espírito” et son ami franciscain le conforte dans sa perversité en lui disant que “grande pecado era travar batalha com o mais poderoso dos três inimigos da alma” (Castelo Branco, 1982, p. 78). La jeune domestique Gertrudes sera victime de cette “espécie de demónio tentador, que a queria fazer perjurar a palavra dada ao João da Tomásia” (*idem*, p. 77). Elle délaissera ce dernier au profit “do velho amador de mulheres e prazeres” (*idem*, p. 74) qui lui a promis une dot, raison pour laquelle “ganhou uma certa docilidade parva, uma franca e estúpida alucinação de si mesma, como se o pudor e fé jurada ao seu João fossem cousas, cuja responsabilidade caducasse à vista de cem mil-réis, e o arrendamento de uns moinhos” (*idem*, p. 80-81). A la toute fin du roman, on apprend que les “netos do sapateiro são actualmente barões, e esperam sair viscondes na primeira fornada” (*idem*, p. 281); l’argent agit donc comme un agent corrompteur, comme un obstacle à l’élévation de l’âme. Par conséquent, l’enfermement est déjà traité dans *Anátema* sous ses trois principales formes : physique, psychologique et existentielle.

Le château gothique est un lieu ambivalent, qui de protecteur devient oppressant, comme le montre l’auteur dans *Anátema*. Il est surtout le lieu d’une violence d’autant plus effrayante qu’elle est sournoise et secrète : la victime, perdue dans un dédale de couloirs obscurs, ne peut s’enfuir, mais le persécuteur, seul maître des lieux, peut à tout instant surgir ici ou là afin de tourmenter sa proie ; le château “est censé abriter un pouvoir mystérieux et insaisissable”, lit-on dans le *Dictionnaire des symboles* (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 216). C’est pourquoi cet espace physique est particulièrement terrifiant car il laisse la victime complètement démunie et subjuguée, rendant difficile la tâche de ses éventuels protecteurs ; cette fatalité du malheur prend la forme concrète et donc très angoissante du labyrinthe.

Cette idée se dégage nettement de la description détaillée du château du comte de Távora (Castelo Branco, 1982, p. 105-109), décrit d'abord comme un “castelo gigante” (*idem*, p. 38) puis comme un monstre de pierre que l'éclair illumine dans la nuit, laissant voir “os balcões e as quadrelas do castelo, cujas seteiras dir-se-iam gargantas enormes desse monstro de pedra, soprando os furacões da tempestade” (*idem*, p. 85); par une nuit de pleine lune, “desenha-se [...] o vulto pardacento, fantástico e movediço do castelo dos Távoras” (*idem*, p. 58). L'anthropomorphisme inquiétant du lieu, attendu dans un roman noir, est de nature à susciter chez le lecteur un sentiment mitigé de fascination et d'inquiétude diffuse, qu'éprouvera la jeune Inês. En s'approchant de cet impressionnant décor fantomatique, cette dernière a un noir pressentiment propre à angoisser le lecteur : “Era negro o pensamento que voejara do coração de D. Inês para os miradouros angulares do castelo!” (*idem*, p. 105); l'architecture anguleuse rend cette demeure gothique inhospitalière. Afin de mieux exprimer la crainte qui la saisit au moment où elle aperçoit pour la première fois le château des Távora, le narrateur, dans une métaphore filée, personnifie ce dernier qui est défini comme un “gigante de cantaria [...], grave e carrancudo” (*ibidem*) et aussi comme un “gigante levantado em seu sarcófago”, le sarcophage étant l'épaisse obscurité qui l'enveloppe (*ibidem*) car le jour ne s'est pas encore levé.

Inês est fascinée par la silhouette imposante et inquiétante de ce château plongé dans les ténèbres qui figure l'enfermement : “Que era lá de fascinador nesse monte de pedras, que assim travava do espírito flébil e timorato de uma virgem de dezoito anos ?!” (*idem*, p. 105-106), se demande le narrateur qui joue avec les émotions du lecteur. Cette architecture menaçante accentue donc la fragilité et l'impuissance du personnage (*ibidem*). De plus, sa fascination pour ce lieu funèbre est un sentiment qui s'exprime volontiers dans ce genre de roman de la violence, à savoir que la victime va irrésistiblement au-devant de ce qui l'effraie et la fera souffrir, comme attirée diaboliquement par ce qui causera sa perte. A son arrivée chez celui qu'elle veut épouser, Inês se laisse d'ailleurs “encaminhar, quase passiva como um

autómato, e como se o espírito lhe ficasse consubstanciado nas ameias dentadas do castelo” (*idem*, p. 106-107). L’automate, élément qui participe d’un fantastique inquiétant, est l’image parfaite de la victime totalement subjuguée et vouée à la dévoration, les murailles crénelées de l’édifice étant comparées à de puissantes mâchoires. Le sinistre château, qui, par son anthropomorphisme, devient quasiment un personnage effrayant, reflète le sombre état d’âme d’Inês ; le participe passé à valeur d’adjectif “consubstanciado” établit même une coïncidence entre l’espace du dehors et l’espace du dedans.

La description de la demeure du comte se poursuit afin de créer une atmosphère de plus en plus angoissante pour le lecteur qui sent déjà qu’une menace plane sur tous ceux qui arpentent un endroit aussi sinistre, infesté d’araignées et de gros rats (*idem*, p. 107) et survolé par un oiseau de proie. Inês “permanecia [...] a olhar para cima como a cotovia [...] para as asas negras do milhafre, que esvoaçavam libradas sobre ela” (*idem*, p. 106). Sans doute Inês s’identifie-t-elle à la proie que guette le rapace, mise en abîme du danger qui attend ce personnage vulnérable. On éclaire Inês “com as clássicas candeias” et celle-ci découvre alors la demeure des Távora, laquelle “era uma sombria fileira de salões irregulares, escuros e vazios. A voz e os passos despertavam por lá uns ecos soturnos a reboarem por aqueles desvãos, cousa melancólica de ouvir-se” (*idem*, p. 107). Notons qu’Inês, dans ce décor fantastique d’ombres chancelantes et d’échos sinistres, occupe une chambre à l’écart, sombre et humide, ce qui souligne sa vulnérabilité : “Inês atravessou por todos esses tristonhos salões até ao quarto [...]” (*ibidem*).

La jeune fille, qui vit maintenant dans cette demeure gothique, a d’ailleurs le sentiment d’être une morte vivante : “– [...] Estou amaldiçoada... Este castelo é negro como o meu túmulo...” (*idem*, p. 122) ; le château se fait donc métaphore d’un sentiment d’enfermement. Ainsi, l’idée d’enfermement sépulcral domine dans la description fantastique du lieu ; Inês, d’ailleurs, n’entend plus autour d’elle qu’un silence sépulcral, que “o profundo silêncio das ruínas” (*idem*, p. 107) ; nous avons donc affaire à un “enorme túmulo” (*idem*, p. 108). C’est

dans un tel endroit qu'on mesure véritablement la portée implacable du mauvais présage, un des ressorts du suspense dans le roman noir, qui aime recourir à l'irrationnel, la malédiction (*idem*, p. 200) étant un autre thème gothique. Les romantiques se sont intéressés au paranormal, au surnaturel. A ce propos, Georges Gusdorf fait observer que “les médecins romantiques ont été attentifs aux réalités du rêve, du somnambulisme, de la transmission de pensée, de la télépathie et du pressentiment sous toutes ses formes” et que “le mouvement romantique augmente encore l'intérêt pour ces aspects insolites [les phénomènes parapsychologiques comme les rêves ou les apparitions] de l'expérience humaine” (Gusdorf, 1993, p. 113, 114). D'après le narrateur d'*Anátema*, un individu ayant vécu une “dorida experiênciã de infortúnios” pourrait accéder à l'espace intérieur d'Inês et lire dans ses pensées et ses sentiments, à condition qu'il trouve “um método de explicação entre o coração e o terror, o pressentimento e o futuro” (Castelo Branco, 1982, p. 106). Les romantiques étaient en quelque sorte à la recherche d'une science du pressentiment.

Pour que la demeure à moitié en ruines des Távora paraisse encore plus hostile, le narrateur ne manquera pas d'attirer notre attention sur les épées et les arquebuses, vestiges d'un passé glorieux, qu'elle renferme (*idem*, p. 107). Ainsi, ces armes, attachées à la noblesse dont le comte de Távora n'est plus qu'un représentant désargenté, suggèrent de manière conventionnelle la violence qui imprègne ces lieux, de plus en plus inquiétants, où déambule le prétendant d'Inês, semblable à une “alma penada que passa” (*idem*, p. 109). Cette comparaison lugubre est tout à fait convenue puisqu'elle fait penser au château hanté, la référence à l'âme en peine plongeant le lecteur dans un fantastique effrayant que le narrateur développe tout au long de la description de cette demeure gothique qui s'achève ainsi : “o castelo adormeceu com as suas quatro luzes, como o féretro alumado pelo oscilar funério dos círios [...]” (*ibidem*).

D'autres objets de ce château décrit de nouveau comme un sépulcre jetteront un froid, comme ce luminaire à quatre branches, chaque branche ayant la forme d'un serpent qui

semble se tordre de douleur dans le bec d'un aigle menaçant (*idem*, p. 108). Le serpent, animal maudit lié au péché originel, rappelle que ces lieux sont sous le coup de la malédiction. L'aigle, quant à lui, symbolise le pouvoir et la violence qui sont associés au château, emblème de l'ordre féodal oppressant. Un serpent est aussi gravé au centre d'une table : Carlos da Silva le fixe du regard quand il raconte l'histoire de sa mère au maître des lieux et, plus inquiétant encore, il promène son doigt sur les contours de ce dessin (*idem*, p. 143). Ce geste machinal trahit son diabolique et viscéral désir de vengeance. Les objets sont donc autant de signes funestes qui préparent le lecteur intuitif au geste irréparable d'Inês.

Notons également l'importance en ces lieux de l'escalier dérobé. Celui que nous dépeint le narrateur est particulièrement vertigineux et sa forme spiroïdale, qui permet de monter et descendre sans être vu, accentue le caractère angoissant de ce château et la vulnérabilité de la victime. Le comte, écrit Camilo, “insinuou-se pela espiral de uma perigosa escada a pendurar-se no alçapão que se abria para o interior de uma sala” (*idem*, p. 108). Ainsi, un persécuteur pourrait poursuivre secrètement sa victime qu'il trouverait désemparée ; à cet égard, l'emploi du verbe de mouvement “insinuou-se” est fort suggestif. Naturellement, Carlos da Silva empruntera cette “tortuosa escada do castelo” (*idem*, p. 153). Cette épithète est à l'évidence affectée ici d'une connotation morale : le mot “tortuosa” rappelle la forme spiroïdale de l'escalier, mais renvoie également à l'esprit retors, tortueux de ce prêtre sournois. La forme reptilienne de cet escalier rappelle d'ailleurs celle du serpent qui se love : on retrouve donc encore l'idée du mal qui plane insidieusement sur cette demeure gothique. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la spirale hélicoïdale “s'apparente [...] au labyrinthe”, qui est une figure de l'enfermement, et “représente [...] la pérégrination cyclique des âmes” ou “le mouvement de la vie de l'homme, passant alternativement par le bien et le mal” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 907, 908).

La trappe d'où part l'escalier dérobé n'a rien de rassurant : si elle est ouverte, la victime peut tomber dans l'escalier en colimaçon et être happée par le vide. La trappe ouvrant sur un

escalier en spirale et pouvant entraîner une chute a aussi quelque chose de symbolique. Voici ce à quoi pense Manuel de Távora dans la pièce où se trouve cette trappe : “A existência de um grande crime que expiar já ele não ignorava: a precisão de ser expiado na pessoa de alguém era um artigo de fé indestrutível; mas o que mais atormentava aquela boa alma eram as conjecturas da vítima e do algoz!”; le raisonnement intérieur du personnage se poursuit: “Seria a inocente filha de D. Cristóvão a pomba expiatória daqueles rancores? Estariam os alçapões do Inferno abertos para receberem todas as almas em contacto com o criminoso?” (Castelo Branco, 1982, p. 153-154). Sont ici évoqués les trois personnages principaux du roman du martyre féminin, à savoir la victime innocente, le persécuteur et le protecteur qui peut aussi devenir une victime du persécuteur : comme il se doit dans un roman noir, Carlos da Silva apparaîtra finalement sous les traits d'un personnage satanique qui a vendu son âme au diable, “em troca de uma inteira vingança do género humano” (*idem*, p. 277-278). Mais ce qui importe ici, c'est le symbolisme de la scène : cette trappe ouvrant en quelque sorte sur le vide est la métaphore de la descente aux enfers qui happe les jeunes amants. Tout conspire donc contre Inês, y compris l'architecture gothique du lieu où elle se suicidera : la menace diffuse est omniprésente. Voilà l'angoisse fondamentale que l'économie générale de ce genre de roman semble vouloir susciter.

Ainsi décrit, le château gothique délabré où s'est réfugiée Inês est conforme au symbolisme du “château noir” qui, d'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, “est le château définitivement perdu, le désir condamné à rester à jamais inassouvi”; ces derniers ajoutent: “c'est l'image de l'enfer, du destin fixé sans espoir de retour, ni de changement. C'est le château sans pont et vide éternellement, à l'exception de l'âme solitaire qui erre sans fin entre ses murs sombres.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 216). Il nous faut revenir sur l'ambivalence de ce château comparé, avons-nous écrit, à un géant. Mais il s'agit d'un colosse aux pieds d'argile, ce château n'offrant pas de protection véritable. Dès sa première description, le narrateur fait remarquer que “tal fortaleza, colocada numa baixa, e dominada

pelos cabeços das montanhas, a custo poderia defender-se de uma agressão de pastores de ovelhas, que bem soubessem tanger uma pedra de funda.” (Castelo Branco, 1982, p. 38). Lors de sa deuxième description, le narrateur fait observer que Manuel de Távora, “para transpor o fosso do seu castelo, não precisava tirar da buzina um som agudo, a fim de lhe descerem a ponte levadiça, com grande estrondo de ferrolhos, e aparato de pajens e escudeiros.” (*idem*, p. 108); le gardien des lieux est “um homem de socos, véstia de saragoça, e enxada às costas” (*ibidem*). La description redondante permet de réactiver le sentiment d’insécurité. La Torre de D. Chama était jadis une “fortaleza”, à en juger par “algumas ruínas” encore existantes (*ibidem*), et a perdu son caractère défensif.

L’ambivalence de ce château va de pair avec l’ambivalence du sentiment que ce dernier suscite chez Inês : “– Ah, conde... [...] Este teu castelo aterrou-me de um modo tal... // – E tens medo a esse morro de pedra? // – Medo!... eu sei cá o que é este sentimento?... // – É medo! [...]” (*idem*, p. 106). Le dialogue entre les deux amants se poursuit : “– [...] tu não tens aqui dentro nos segredos do coração uma ameaça para o futuro? // – Não, Inês. Dentro daquelas portas espera-nos a paz de toda a vida.” (*ibidem*). Les points de suspension traduisent le malaise d’Inês, son indétermination relative au sentiment qui l’envahit et le caractère diffus de la menace qu’elle perçoit en arrivant au château.

L’angoisse et l’expectative du lecteur sont aussi entretenues par des signes annonciateurs. Dans *Anátema*, on pourrait signaler le rêve prémonitoire de la mère de Carlos da Silva (*idem*, p. 200-201), la perte de l’anneau par les amants en fuite ainsi que les noirs pressentiments de ces derniers. Antoninha fait un mauvais rêve où “o anjo das trevas [...], [...] com uma vara de fogo” écrit sur son front le mot “Anátema!” (*idem*, p. 200), qui servira de titre au roman. Manuel de Távora enfile son anneau au doigt d’Inês qui est, pour elle, “um penhor tão sagrado” (*idem*, p. 81). Elle le perdra, l’union des amants semblant alors bien compromise : “A garantia do juramento estava perdida!” (*idem*, p. 83).

Les pressentiments funestes et les mauvais présages seront exprimés magistralement selon les canons de la littérature noire par le narrateur, qui ne dédaignera pas l'emphase émotionnelle mélodramatique. Une sombre pensée traverse l'esprit d'Inês : “Não era inspiração de demónio. Era o espinho acerbo do pressentimento, surdo rasgar de fibras, mordedura de víbora que sangra e cauteriza momentaneamente.” (*idem*, p. 82). “O presságio passou como o profeta da destruição por entre as turbas festivas da Babilónia opulenta.” (*ibidem*), ajoute le narrateur à un moment où l'amant passionné, romantique (*idem*, p. 40, 42) préfère croire au bonheur. Notons au passage que le mélodrame a subi l'influence du roman gothique (Ferreira, 2006, p. 74, 95). Dans *Anátema*, comme nous venons de le montrer, le mauvais présage est un ressort mélodramatique qui entretient la tension dramatique et prépare le lecteur à un événement malheureux.

Ainsi, dans ce genre de récit, le pressentiment ne naît pas d'une appréciation objective de la situation ; n'étant pas traité de façon réaliste, il ne sera guère justifié par des éléments rationnels. En effet, voici ce que dit un prêtre au sujet du rêve d'Antoninha lorsqu'on lui demande s'il faut “crer os presságios dos sonhos” : “Não há lei divina nem humana que dê crédito aos sonhos [...] ; mas [...] quando a alma se agita num corpo adormecido [...] e quando é o espírito sublime de Antónia Bacelar o que recebe [...] a maldição do anjo das trevas... eu não sei o que pense!” (Castelo Branco, 1982, p. 201). Cette “incerteza do padre” (*idem*, p. 201) inquiète Antoninha, ce qui crée chez le lecteur une attente angoissante. Aux signes prémonitoires s'ajoute le signe onomastique, Inês étant un prénom qui rappellera à un lecteur averti les amours tragiques de dom Pedro et Inês de Castro, deux personnages historiques du XIV<sup>e</sup> siècle qui ont inspiré plusieurs pièces de théâtre. Ce prénom, qui n'est donc pas anodin, ainsi que le titre du récit, qui est conforme à la titrologie du roman noir et serait inspiré du récit gothique *Notre-Dame de Paris*, publié en 1831 par Victor Hugo (Alves,

1990, p. 263), font d'Inês da Veiga un personnage d'emblée voué à la malédiction et, partant, à la mort sanglante.

Ainsi, ce décor gothique, sur lequel le récit attire très souvent notre attention, ne remplit pas uniquement une fonction décorative. En effet, le château, avec son mystère, ses ombres et ses ruines qui annoncent la ruine de l'Ancien Régime et de ses normes morales et sociales, comme le refus aristocratique d'un "casamento desigual" (Castelo Branco, 1982, p. 155) ou le préjugé aristocratique du rang et de la fortune – les "orgulhos fumos de fidalguia" (*idem*, p. 81) du père d'Inês exaspèrent Manuel de Távora –, est un élément structurant du récit. En effet, il reflète notamment les sentiments de la victime expiatoire, il entretient le suspense et il contribue à la prévisibilité d'un dénouement tragique dans un roman qui, ne l'oublions pas, s'offre parodiquement comme un récit gothique.

En outre, il servira de théâtre grandiose à la mort d'Inês dont il accentue le caractère horrible ; cette scène produira donc un grand impact émotionnel sur le lecteur que le narrateur-auteur sollicite tout au long du récit, comme ce sera le cas dans les récits camiliens postérieurs. Il deviendra la métaphore de l'enfermement dans un destin, perçu dès le commencement comme tragique par Inês.

### **3. Conclusion**

Les souterrains ou les couloirs labyrinthiques, les portes dérobées et les trappes ouvrant sur des escaliers en colimaçon qu'abritent les grandes demeures en ruines du feuilleton noir communiquent au lecteur une angoisse sans cesse alimentée. La spirale de l'escalier pourrait bien suggérer tout ce qu'il y a de sinueux, de tortueux, de lové en l'homme, autrement dit les méandres obscurs de l'âme humaine, si souvent attirée vers le bas dans l'œuvre camilienne. Et cet escalier, dont on ne sait s'il signifie la délivrance ou la mort et sur lequel la victime pose constamment un regard extrêmement inquiet, ne nous invite-t-il pas, de façon excitante et angoissante, à une plongée dans l'insondable, l'inaccessible, l'indicible humain ? Ne

traduirait-il pas la peur de la chute, au sens moral du terme ? “Comme tous les symboles de ce type, l’escalier revêt un aspect négatif : la descente, la chute, le retour au terre à terre et même au monde souterrain.”, constatent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (1982, p. 413-414).

Pour Gilbert Durand, les “escaliers de la maison descendent toujours et monter au grenier ou aux chambres à l’étage c’est encore descendre au cœur du mystère, d’un mystère, certes, d’une autre qualité que celui de la cave, mais tout aussi teinté d’isolement, de régression, d’intimité [...]” (Durand, 1992, p. 280). En réalité, dans le château gothique, tout se dérobe au regard de la persécutée, tout échappe au contrôle de la victime terrifiée : son architecture y est bien sûr pour quelque chose.

Nous nous risquerons également à voir dans l’exploitation de la nuit et des ombres inquiétantes, qui vont de pair avec les décors gothiques, la volonté de réactiver chez le lecteur la peur puérile du noir, du monstre qui hante le sommeil des enfants, le roman noir se distinguant, comme nous l’avons vu, par son côté régressif. En fait, ce monstre tapi dans l’ombre sommeille en nous. C’est précisément sur cette ombre, c’est-à-dire sur la face cachée, sombre de l’homme qui avance masqué, que l’auteur voudrait faire la lumière.

Nous retiendrons de l’exploitation de ces décors fantasmagoriques, qui contribuent à la dramatisation du personnage en proie à l’angoisse, la volonté de définir la violence car le roman de la violence ne saurait faire l’économie d’une réflexion sur elle. La définition qu’il en donne nous paraît d’ailleurs fort juste : la violence, qui obéit parfois à des ressorts obscurs, est surprenante, incontrôlable, imprévisible et donc source importante d’angoisse, d’où le symbolisme des décors dans *Anátema*.

Ainsi, les ruines gothiques, les décombres qui entourent la victime dans le roman noir signaleraient l’affligeante ruine de l’âme, la rencontre inattendue, redoutable mais édifiante avec ce qu’il y a de dégradé et de dégradant en l’Homme. Elles nous apprennent la méfiance à l’égard de la supposée bonté naturelle du genre humain présenté comme une bien sombre

engeance, ce qui fait s'écrouler nos rêves et bouleverse la logique des choses en ébranlant nos convictions. Voilà l'une des fonctions du prêtre ambivalent, diabolique mis en scène dans *Anátema*. L'imposant château gothique, où les amants seront pris au piège, y symbolise les embûches et les pièges de l'amour, des passions humaines dont les personnages camiliens ne parviennent pas, généralement, à se dépêtrer. Ses ruines sont le signe de la fragilité, de l'instabilité de tout.

Le roman de la violence s'appuie donc sur un symbolisme puissant et suggestif et, malgré son côté primaire et régressif (Goimard, 1974, p. 25, 28) dans sa version gothique, nous propose une vision de la violence qui nous paraît pertinente. En tout cas, Camilo est passé à la postérité comme l'un des plus brillants artisans de l'émotion, une émotion qu'exacerbe souvent son style nerveux.

Les ruines gothiques constituent les derniers vestiges d'un monde de valeurs et de normes que le jeune Camilo, en bon romantique, veut voir disparaître. Nous ne serons pas surpris de retrouver ce goût romantique pour les ruines chez d'autres écrivains, comme Rebelo da Silva. Dans son roman historique au titre gothique, *A Casa dos Fantasmas*, Leonor, promise au chevaleresque Manuel Coutinho qui lutte contre l'envahisseur napoléonien, et son père sont retenus dans un vieux manoir, d'où ils finissent par s'échapper par une porte secrète pendant que leurs gardiens s'imaginent victimes de revenants dans une demeure surnommée de manière sinistre par les villageois superstitieux "Casa Negra" ou "Casa Maldita". Cette œuvre, dont le premier volume a paru en 1865, est dédiée à Camilo Castelo Branco, un des maîtres du roman noir au Portugal.

### **Bibliographie**

Alves, J. (1990). *A Paródia em Novelas-Folhetins Camilianas*. I.C.A.L.P.

Bussière, F. (1974, juin). Le roman de la violence et son esthétique, *Europe*, 542, 31-50.

- Castelo Branco, C. (1982). *Anátema*. In Justino Mendes de Almeida (dir.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. I (1-281). Lello & Irmão Editores.
- (1991). *Horas de Paz*. In Justino Mendes de Almeida (dir.), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. XIV (3-271). Lello & Irmão Editores.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*, éd. rev. et augm. Robert Laffont/Jupiter.
- Cristóvão, A. (2010). *La Moira enchantée au Portugal – Mémoires d'un récit mythique*. Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod.
- Ferreira, L. (2006). A Recepção do Melodrama no Teatro Português. In José Oliveira Barata, Fernando Matos Oliveira & Maria Helena Santana (dirs.), *O Melodrama – I* (71-113). Centro de Literatura Portuguesa.
- Foucault, M. (2001). Des espaces autres. In *Dits et écrits*, vol II: 1976-1988 (1571-1581). Gallimard.
- Goimard, J. (1974, juin). Quelques structures formelles du roman populaire, *Europe*, 542, 19-30.
- Gusdorf, G. (1993). *Le romantisme*, vol. II. Payot & Rivages.
- Olivier-Martin, Y. (1980). *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*. Albin Michel.
- Radcliffe, A. (1984). *Les Mystères du château d'Udolpho*. Librairie José Corti.
- Santos, K. (2016). *A forma shandiana em Camilo Castelo Branco*. [Thèse de doctorat, Université Fédérale du Paraná].
- Seixo, M. A. (1990, janv.-mars). Espaço e paisagem no *Anátema*. *Prelo*, 18, 21-32.
- Sousa, M. (1979). O "Horror" na *Literatura Portuguesa*. I.C.A.L.P.