



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

A Mão do Finado d'Alfredo Possolo Hogan ou
le roman populaire en tant que support matériel
de l'influence culturelle française
dans le romantisme portugais

Luís Sobreira

Université de Lille – Laboratoire CECILLE EA 4074, France

luis.sobreira@univ-lille.fr

ORCID ID : 0000-0001-7452-2141

Reçu le 27-07-2018 / Évalué le 25-10-2018 / Accepté le 29-11-2018

Résumé

Dans cet article, nous analyserons la façon dont Alfredo Possolo Hogan, profitant du succès de Dumas, créa *A Mão do Finado*, continuation apocryphe du *Comte de Monte-Cristo*. Nous y démontrerons comment la France renforce son influence culturelle et linguistique au Portugal grâce au roman populaire. En effet, ce nouveau genre littéraire est bien plus qu'une simple occasion d'amusement et d'évasion pour les masses : il contribue à faire évoluer les valeurs axiologiques et littéraires dominantes au Portugal à cette époque et il agit sur la langue portugaise. Les protestations véhémentes des mentors du Romantisme portugais contre la traduction massive de romans populaires français, accusés de corrompre à la fois l'idiome, la poétique et les mœurs nationaux cachent aussi l'envie de perpétuer un certain *statu quo* esthétique et idéologique.

Mots-clés : Hogan, *Monte-Cristo*, roman, romantisme, influence

***A Mão do Finado* de Alfredo Possolo Hogan ou o romance popular como suporte material da influência cultural francesa no romantismo português**

Resumo

Neste artigo analisaremos o modo como Alfredo Possolo Hogan, aproveitando o sucesso de Dumas, concebeu *A Mão do Finado*, continuação apócrifa do *Conde de Monte-Cristo*. Procuraremos demonstrar como, graças ao romance popular, a França reforçou a sua influência cultural e linguística em Portugal. Com efeito, este novo género literário representa bem mais do que uma simples ocasião de entretenimento e de evasão para as massas leitoras : contribui para a evolução dos valores axiológicos e literários dominantes em Portugal nessa época e age sobre a própria língua portuguesa. Os protestos veementes das figuras de proa do romantismo português contra a tradução massiva dos romances populares franceses, acusados de corromper simultaneamente o idioma, a poética e os costumes nacionais escondem também a vontade de perpetuar um certo *statu quo* estético e ideológico.

Palavras-chave : Hogan, *Monte Cristo*, romance, romantismo, influência

***A Mão do Finado* by Alfredo Possolo Hogan or the popular novel as a material support for the French cultural influence in Portuguese romanticism**

Abstract

In this article we will analyze the way Alfredo Possolo Hogan, taking advantage of Dumas's success, created *A Mão do Finado*, a apocryphal continuation of the *Count of Monte Cristo*. We will demonstrate how, thanks to the popular novel, France reinforced its cultural and linguistic influence in Portugal. In fact, this new literary genre is much more than just an opportunity for amusement and escape for the mass reading public : it contributes to changing the dominant axiological and literary values in Portugal at that time and it interferes with the portuguese language. The vehement protests of Portuguese romanticism mentors against the massive translation of french popular novels, accused of corrupting both the idiom, the poetic and the national character, also hide the desire to perpetuate a certain aesthetic and ideological status quo.

Keywords: Hogan, Monte Cristo, novel, romanticism, influence

1. Un roman clone

Fonctionnaire modeste de la Poste, Alfredo Possolo Hogan (Lisbonne, 1830 - Lisbonne, 1865) fut l'un des auteurs (et adaptateurs) les plus fertiles de drames et de romans d'actualité, genre qui envahit les scènes et les imprimeries portugaises au début de la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec l'arrivée de la Régénération. Pour essayer de résoudre ses problèmes financiers, il se lança dans une production intense (six romans et deux dizaines de pièces dans une période d'à peine dix ans), clairement calquée sur les succès éditoriaux français, qu'il vendait aux éditeurs sans se soucier de son exploitation ultérieure.

Profitant justement du succès d'Alexandre Dumas, Hogan écrivit *A Mão do Finado*, suite apocryphe du *Comte de Monte-Cristo*¹, l'une des œuvres les plus lues de son époque², avec *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue.

Bien que le roman de l'écrivain français semble fermé, dans la mesure où la diégèse a un début (la conspiration contre Edmond Dantès), un milieu (l'acquisition, par l'innocent trahi, d'une fortune immense qui le place au-dessus du commun des mortels) et une fin (la réalisation d'une vengeance où les méchants sont punis), des aventures nouvelles pourraient être ajoutées aux événements déjà racontés. Comme l'observe Jean-Yves Tadié, « le dénouement des grands romans de Dumas reste ouvert [...], non seulement parce que le romancier peut toujours être amené à leur donner une suite, mais aussi pour laisser le lecteur une dernière fois en suspens ». Ce n'est pas par hasard si « les deux derniers mots de Monte-Cristo sont des verbes actifs [...] : *Attendre et espérer* » (Tadié, 1996 : 62).

Hogan s'est donc limité à reprendre une maille échappée, si l'on peut s'exprimer ainsi, et à mettre à nouveau en route la machine romanesque de Dumas père. Curieusement, la première édition de cette reprise est publiée en langue française - *La Main du Défunt*, par F. Le Prince, pour faire suite au roman : *Le Comte de Monte-Cristo* par Alexandre Dumas (6 volumes, Paris, chez les principaux libraires/ typ. Universelle d'Edouard de Faria à Lisbonne, 1853 - 54). Cette stratégie éditoriale vise à stimuler la curiosité des lecteurs, qui n'auraient certainement pas reçu le livre avec le même enthousiasme s'ils l'avaient soupçonné sorti de l'imagination d'un écrivain portugais peu réputé. Dans le n.º 10 de la *Galeria Literária* (1853), il y a un avertissement qui reflète précisément la confusion du public et l'impatience de voir cette nouveauté littéraire traduite en portugais. Notons aussi que la parution de la première édition du roman de Hogan en langue française, outre le fait de révéler une grande familiarité des écrivains portugais avec cet idiome, accentue davantage leur asservissement aux exemples étrangers.

En 1836 les imprimeries « Lisbonense de Aguiar Viana » et « Universal » lancent enfin deux éditions en langue portugaise de *A Mão do Finado*, mais toujours sans le nom de l'auteur (d'ailleurs, il s'avéra impossible de déterminer le moment exact où le mystère fut enfin dévoilé).

Quoi qu'il en soit, il ressort clairement de la lecture du roman d'Alfredo Possolo Hogan que son schéma général suit à la lettre le modèle du *Comte de Monte-Cristo*. En effet, le parcours narratif du protagoniste y obéit également à trois phases : dans un premier moment, le sujet acquiert la compétence modale qui lui permettra ensuite d'agir (Benedicto veut venger son père, le procureur Villefort, mais pour cela il doit devenir aussi puissant que Dantès - voilà la raison de ses multiples vols - et il doit, bien entendu, retrouver son ennemi - d'où les voyages qu'il réalise); dans un deuxième moment, le sujet conquiert l'objet qui constitue la cible de toute son action, par le biais d'une confrontation avec l'anti-sujet (Benedicto détruit le comte, accomplissant ainsi sa mission); finalement, et à l'image de ce qui se passait dans *Le Comte de Monte-Cristo*, il n'y a pas de place pour l'approbation de l'action menée par le sujet (Benedicto est puni non seulement parce que le désir de vengeance n'est pas un sentiment louable, mais aussi parce qu'il était responsable de beaucoup de crimes).

À l'exception de l'écart vérifié dans la dernière étape, on reconnaît facilement dans ce schéma narratif le modèle hypothétique de l'organisation générale de la narrativité élaboré par Greimas (Greimas et Courtés, 1979 : 245), suite à une réflexion critique sur le schéma que Vladimir Propp avait conçu à partir de l'analyse de la structure du conte merveilleux russe (Propp, 1965). Bien que les contradictions et limitations du modèle greimasien, trop évidentes (cf. Silva, 1988 : 691 - 693),

rendent délicate son application stricte aux textes narratifs, on peut parfaitement l'utiliser pour décrire l'organisation du roman d'Hogan. Ceci nous montre bien que *A Mão do Finado* (ainsi que *Le Comte de Monte-Cristo*) est entièrement fidèle aux paradigmes et aux arcanes qui structurent les contes merveilleux de la tradition populaire, dont les fondements sont évidemment mythiques. On peut en effet déceler une continuité entre ces derniers, quelques histoires de la littérature de colportage et le roman populaire né au XIX^e siècle (mais avec des antécédents au XVIII^e, dans les romans « gothiques » anglais de Radcliffe et dans les histoires d'enfants abandonnés de Ducray-Duminil) et dont les auteurs les plus appréciés en France furent Alexandre Dumas, Frédéric Soulié, Paul de Kock ou Ponson du Terrail, et, au Portugal, António Joaquim Nery ou Alfredo Possolo Hogan, pour ne mentionner que les plus connus.

2. Pratiques d'écriture - la parfaite copie du modèle français

Comme on peut aussi le comprendre, la fidélité du roman populaire au schéma narratif du conte merveilleux n'était pas innocente. Les auteurs se soumettaient à une structure narrative pré-établie, qui, non seulement leur donnait des garanties de succès, mais leur permettait aussi de monter rapidement leurs textes. En réalité, afin de répondre aux sollicitations du public et aux intérêts des éditeurs, des rédacteurs de journaux et des directeurs de théâtres, les écrivains étaient contraints de produire leurs œuvres à un rythme accéléré. L'existence de cette structure facilitait, naturellement, le travail ; mieux, elle ouvrait les portes à la fabrication en série - les auteurs les plus acclamés commencèrent à dicter leurs textes ou recrutèrent des collaborateurs. Un genre préconstruit malgré ses variables vit ainsi le jour.

L'une des principales caractéristiques du roman populaire est, en effet, la répétition de structures, de thèmes, de situations et de personnages, ce qui le rend assez prévisible (cf. à ce propos Eco, 1990 : 79). S'il est vrai que ces œuvres regorgent de péripéties assez échevelées et de coups de théâtre extraordinaires, il n'en demeure pas moins que les scènes imprévues et les retournements de situation inattendus comptent eux aussi parmi les marques distinctives de ce genre littéraire. Dans ce sens, ils ne constituaient pas une surprise pour le lecteur ; ils faisaient d'ailleurs partie de son « horizon d'attente » qui ne devait pas être contrarié.

À bien y réfléchir, le roman populaire du XIX^e siècle (et *A Mão do Finado* n'est pas une exception) hésite constamment entre des possibles, des alternatives, qui tantôt prolongent l'action et retardent le dénouement, tantôt provoquent des moments de frisson et ceci pour conserver toujours un climat d'incertitude et d'irrésolution.

L'invention ingénieuse d'actions imprévisibles représente l'essence même du genre. Il est certain que les trahisons criminelles, les péripéties, les coïncidences, les quiproquos, les mystères et les agnitions étaient également présents dans le conte traditionnel et dans la littérature de colportage, mais dans le roman populaire tout cela se multiplie à l'infini. En effet, dans le roman populaire romantique, la prolifération d'"événements" devient une fin en soi - chaque action génère des actions nouvelles, tout aussi suggestives, qui maintiennent l'intérêt du public en éveil.

La mécanisation de la production et le besoin de plaire à un public élargi, composé de bourgeois dont la majorité ne possédait pas l'éducation littéraire nécessaire, furent non seulement à l'origine de répétitions et d'incohérences à l'intérieur de l'univers narratif, mais conduisirent aussi à l'utilisation de lieux communs et d'hyperboles. Les chapitres L et LI de *A Mão do Finado* peuvent être présentés justement comme exemples de négligence due à l'improvisation.

Une forme ostensible de répétition est celle de la redondance. Certaines stratégies narratives employées dans le roman de Hogan peuvent être interprétées à la lumière du concept de redondance. C'est le cas par exemple des rêves prémonitoires, qui correspondent à des mouvements d'anticipation discursive d'événements qui seront plus tard confirmés sur le plan de l'histoire. Manifestement redondants les sont aussi la lettre d'adieu de Danglars à la baronne, copiée du *Comte de Monte-Cristo* et les récits d'événements révolus que les personnages se font entre eux.

La répétition obsessionnelle du « déjà connu » servait non seulement à rafraîchir la mémoire des lecteurs par rapport aux "faits" racontés dans les chapitres précédents³ et même dans le texte fondateur (si l'on y réfléchit, en additionnant certains récits d'*A mão do finado* on obtient une véritable synthèse du roman d'Alexandre Dumas) mais aussi à remplir des pages. En réalité, il ne faut pas oublier que ces œuvres étaient payées à la ligne ou au poids, raison de plus pour que les auteurs les rallongent⁴. C'est ce qui explique aussi les dialogues à rallonge qui, malgré tout, aident le texte à respirer et qui renforcent sa théâtralité.

A Mão do Finado va, effectivement, de scène en scène, avec très peu de connexions, dans un mélange habile de narration et de dialogue auquel s'ajoutent les commentaires du narrateur au début de chaque nouvel épisode, afin de présenter les personnages principaux ou d'expliquer leur comportement. C'est précisément la réunion de ces trois éléments, presque indiscernables à une première lecture, qui confère du dynamisme aux scènes d'Hogan. Notons, au passage, que l'organisation des scènes obéit au principe, propre au roman populaire, de l'alternance du tragique et du burlesque. La plupart du temps, les scènes comiques sont interprétées par des personnages issus des classes populaires. Leurs fourberies, paillardises, commérages

amusent les lecteurs, en les soulageant momentanément de la tension provoquée par les coups dramatiques consécutifs.

Le fait que la composition de *A Mão do Finado* (et du roman populaire, en général) résulte de la juxtaposition d'événements plus ou moins indépendants, dont le seul but est d'éveiller la curiosité et l'inquiétude chez le lecteur, soulève aussi quelques problèmes au niveau du traitement du temps. D'où le recours à des formules qui nous aident à sauter entre les différents fils narratifs, au départ très désordonnées.

Ce qui lie les épisodes entre eux, ce qui donne à ce récit chaotique l'unité nécessaire, ce sont les personnages, notamment le héros, sorte de Surhomme, *topos* classique du roman populaire, (Eco, 1990), qui punit l'arrogance des puissants en même temps qu'il récompense les pauvres. Ainsi, le roman offrait aux lecteurs des classes les plus démunies la possibilité de vaincre, sur le plan de l'imaginaire, les oppressions sociales et les injustices.

D'un autre point de vue, cet antagonisme entre le justicier de Dieu et les prévaricateurs permet d'éviter des analyses psychologiques trop fines qui de toute façon nuiraient à l'enchaînement des épisodes. C'est ce qui explique aussi que les différents espaces scéniques soient décrits de manière très succincte. La primauté, doit-on le répéter, est accordée à l'action et au mouvement. Voilà pourquoi l'écriture est souvent « haletante, avec ses négligences, mais également avec sa vivacité, son brio, sa verve et la volonté de placer le lecteur de plain - pied avec sa fiction » (Boyer, 1992 : 64).

3. Les modalités de circulation du roman populaire

Lorsqu'on évoque le roman populaire du XIX^e siècle, il faut aussi parler de son système de publication. Il arrive même que l'on fasse la confusion entre le genre littéraire et le mécanisme de distribution, par exemple en prenant, à tort, le roman populaire pour le roman-feuilleton, qui est simplement « dans les journaux *un mode de publication* d'ouvrages de longue haleine, particulièrement de romans découpés en morceaux » (Vapereau, 1870 : 784. L'italique est de notre responsabilité). Il est intéressant d'enquêter un peu plus sur ce phénomène et sur son introduction au Portugal.

Lise Queffélec (1989) nous apprend que le roman-feuilleton fut inauguré en 1836 dans les quotidiens parisiens *La Presse* et *Le Siècle*, dirigés par Émile Girardin et Armand Dutacq, qui comprirent, à l'époque de la consolidation de la bourgeoisie, l'intérêt de démocratiser le journal. La publication fragmentée d'un texte narratif fictionnel plus vaste, en bas des pages 1 et 2 du périodique, attirerait sans doute

de nouveaux lecteurs, ce qui leur permettrait de baisser le prix de l'abonnement. Cette stratégie se révéla en effet un succès.

La presse périodique portugaise ne tarda pas à imiter le modèle français et joua ainsi un rôle déterminant dans le processus de divulgation d'œuvres de fiction étrangères. En réalité, le feuilleton fut la plupart du temps alimenté par la version des romans à la mode réalisée d'une façon expéditive par de mauvais traducteurs. Le triomphe du roman-feuilleton fut complet, personne ne lui était indifférent, bien qu'il s'adressât fondamentalement à un public féminin, auquel il offrait des occasions d'amusement et d'évasion.

Une autre modalité de production et de commercialisation du roman populaire typique du XIX^e siècle fut la publication en fascicules. Ceux-ci étaient imprimés au fur et à mesure qu'ils étaient rédigés ; le lecteur recevait avec une périodicité régulière les feuilles, il les conservait et les faisait relier ensuite volume par volume.

Le fascicule représentait ainsi la résultante logique de deux produits, ou de leur synthèse : d'un côté, il exploitait ce qui fit la fortune du feuilleton, c'est-à-dire le rythme syncopé de publication qui captivait le lecteur, le « tenant en suspens » ; d'un autre côté, il lui épargnait la frustration de ne pas posséder un volume dûment relié. Les fascicules ou livrets permettaient donc au consommateur d'acquérir doucement à terme ce qu'il ne pouvait s'acheter au comptant. Ceci dit, à la fin, l'affaire finissait pourtant par s'avérer assez onéreuse. Voilà pourquoi beaucoup de gens préféraient avoir recours aux cabinets de lecture, magasins qui louaient des livres à des prix attractifs. Certains de ces cabinets de lecture étaient d'ailleurs tenus par des éditeurs d'origine française établis au Portugal depuis le XVIII^e siècle. Comme l'a très bien montré Maria de Lourdes Lima Costa dos Santos, les importations venues de France (aussi bien en langue française que portugaise) y représentaient un poids considérable, constituant, finalement, un des supports matériels de l'influence française dans le Romantisme portugais (Santos, 1988 : 238).

Entre-temps, des collections bon marché furent également créées afin d'introduire cette marchandise de luxe qu'était le livre dans le circuit populaire. Ce fut précisément dans des séries de ce genre que les deux premières éditions en portugais de *A Mão do Finado*, datées de 1853, virent le jour : l'une, dans la collection « Bibliotheca Litteraria », l'autre, dans la collection « Bibliotheca Universal^s ». D'une manière générale, les collections populaires représentaient une affaire assez lucrative. Maria de Lourdes Lima dos Santos (1988 : 233) rappelle que les coûts de publication étaient les plus réduits possible : on utilisait un papier de qualité inférieure ; on ne soignait pas la présentation graphique et on donnait la priorité aux traductions commandées à des individus peu qualifiés (souvent c'étaient

les éditeurs eux-mêmes qui se chargeaient de cette tâche afin d'éviter des frais supplémentaires). La production portugaise était peu stimulée ; le pari consistait clairement dans la divulgation de titres et d'auteurs qui jouissaient déjà, dans leurs pays d'origine et même ailleurs, d'une popularité reconnue. Les produits offerts correspondaient donc directement et efficacement au goût du public. On minorait ainsi les risques financiers et on garantissait la récupération immédiate du capital investi.

Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner que les éditeurs et les directeurs de journaux fussent perçus comme des vrais entrepreneurs.

4. La réception du roman populaire

S'il est vrai que le public se délectait de ces histoires saturées d'événements hors du commun, qui maximisaient l'improbable et qui, de ce fait même, demeuraient à une distance énorme de son quotidien limité, la classe intellectuelle, de son côté, les accusait de corrompre les mœurs, de dénaturer l'idiome et de contrevenir à la conception idéaliste et formative de l'art.

En ce qui concerne le premier aspect, ce que les intellectuels portugais abominent dans le roman moderne français, aussi bien dans celui à l'intrigue invraisemblable et spectaculaire, façon E. Sue, que dans le roman de coutumes ou d'analyse, à la Balzac, c'est le réalisme de leurs tableaux. Autrement dit, ils rejettent la manière crue dont certains écrivains traitent les vices de la société ainsi que le but recherché par cette stratégie : faire naître chez les lecteurs un sentiment de dégoût qui finira par provoquer une révolte contre l'ordre bourgeois.

À l'instar du roman de coutumes ou d'analyse, le roman d'intrigue ne devait donc pas blesser la société d'une façon brutale et directe. Or, il est vrai qu'une tendance populiste et dans une certaine mesure démocratique s'était manifestée dans le roman populaire français à partir de 1830 (Eco, 1990 : 81). Dans le cas du roman d'Hogan, bien qu'il soit animé par un généreux élan social, force est de constater que jamais sa critique des injustices et des abus de pouvoir ne met vraiment en cause l'ordre établi ni ne diffuse la haine entre les classes. Tout d'abord, parce que, comme le fait remarquer Umberto Eco (1990), le combat qui se joue à l'intérieur du roman populaire concerne uniquement le héros et son rival (même si le peuple profite des bénéfices de cette confrontation, il n'y participe pas activement) ; ensuite, parce que la justice que Benedicto préconise n'est pas ratifiée par la société.

En France, le discours socialiste de certains romans populaires qui dénonçaient des préjugés et des inégalités a aussi provoqué de l'appréhension (Guerreiro, 1995 : 16). La vérité, cependant, c'est que les romans de ce type, parfois si hétérodoxes au niveau de la morale, étaient sur le plan idéologique (ainsi que sur le plan esthétique) assez conformistes. La majorité des auteurs acceptait la société telle qu'elle était, ils ne transformaient pas leurs héros en porte-parole d'une quelconque contestation sociale et ils ignoraient complètement les problèmes engendrés par les inégalités (dans la meilleure des hypothèses, ils se contentaient tout au plus de prôner de grands principes humanitaires et sociaux abstraits). Finalement, on cherchait surtout à amuser les masses, pas à réformer la société.

Un autre sujet d'inquiétude pour les écrivains « sérieux » était l'action néfaste des traductions sur la langue portugaise. Dès 1826, Garrett, affirmait qu'elles avaient tellement défigurée notre idiome que les lecteurs ne comprenaient même plus les auteurs nationaux⁶. Cette banalisation des traductions françaises inspirera à Garrett un commentaire apocalyptique qui sera ensuite repris au fil des années par l'ensemble de l'intelligentsia portugaise : « Cette langue s'est vulgarisée chez nous, elle est devenue modèle et exemple pour tout ; la nôtre s'est perdue, et la tournure, l'esprit, le génie, tout ce qui était national a disparu⁷ ».

La guerre civile terminée et le système constitutionnel consolidé, l'afflux de traductions augmente encore, tout comme l'intensité des critiques à leur égard. Herculano, en premier, dénonce l'inquiétante irruption de mots et de tours syntaxiques français dans la langue portugaise⁸. D'après l'auteur, ce phénomène inexorable était la conséquence, non seulement d'une lecture intensive de livres français, mais surtout d'une ignorance majeure de la langue portugaise. Bien que « très riche », elle voyait « les formes et les éléments du discours » diminuer et s'appauvrir au contact de la langue française, « insuffisante à plusieurs titres ». Afin de libérer les esprits de l'influence française et de « sortir progressivement la langue du borbier où elle s'était enlisée⁹ », l'écrivain suggère trois mesures : la publication d'une anthologie des meilleurs prosateurs et poètes portugais ; la réédition de leur œuvre à un prix accessible, et la traduction « bien soignée » d'œuvres étrangères de qualité, ce qui éviterait le recours aux originaux.

De son côté, Castilho déplorait aussi « l'oubli de nos bons livres nationaux », l'utilisation inéluctable d'éditions étrangères et « la pratique très répandue [du français,] l'idiome qui a le plus contaminé le nôtre¹⁰ ». Pour lui, il ne restait pas de doute : la langue portugaise était à l'heure actuelle en train de perdre ses belles constructions artistiques. Contre le premier de ces maux, Castilho propose que l'on poursuive la démarche du *Glossaire* de Francisco de S. Luís, cherchant dans le portugais des équivalents pour des mots et des expressions souvent importés du

français. Le principal danger que cette langue représentait pour le portugais se trouvait cependant au niveau de la syntaxe, car la nature des deux langues était de ce point de vue complètement opposée. En effet, l'une des singularités du portugais était sa flexibilité syntaxique (« la liberté de l'hyperbate¹¹ ») qu'il avait héritée du latin. Pour illustrer la différence entre les deux idiomes, Castilho va jusqu'à utiliser la caricature. Ainsi fait-il allusion dans plusieurs articles à « la triste construction française » que les Français eux-mêmes déploraient sans doute ; au « style français, fade et déplorable, *du sujet, verbe, objet et point à la ligne* » ; à la « distribution très pauvre des propositions » à l'intérieur des phrases¹². Selon lui, la construction des périodes et du discours en portugais, « notre façon d'écrire semi-latine, variée, dense et très poétique même en prose » représentait un avantage « logique et artistique » sur « toute cette *gallici parla*, si bêtement réputée pour sa clarté (clarté qu'elle n'a pas)¹³ ». Pour le poète aveugle, le meilleur remède contre l'influence française ne pouvait venir que « des versions soignées des auteurs romains », une tâche dont il se chargera lui-même. Un travail vain, car le nombre de traductions de « romans industriels » n'a fait qu'augmenter au cours des années...

Enfin, les intellectuels portugais condamnent la marchandisation de l'écriture, c'est-à-dire à l'organisation du littéraire en fonction de principes délibérément économiques et matériels. En effet, on voit apparaître à cette époque toute une série d'ouvriers de la plume qui peinent à traduire les fameux *best-sellers* français ou, tout au mieux, « à produire un peu plus qu'une littérature de substitution des importations¹⁴ ». C'est exactement le destin que connut Alfredo Possolo Hogan. Comme l'explique Michel Nathan, ces écrivains ne travaillent ni pour la postérité ni pour exprimer ce qu'ils ont de plus intime ou ce que personne n'a jamais dit. Ils honorent leur contrat. Tant de lignes, tant d'argent. Si le texte déplaît, il est abrégé, voire interrompu. Dans le cas contraire, on le prolonge jusqu'aux premiers signes de lassitude (Nathan, 1990 : 11).

Et il conclut de façon radicale : « Produisant un texte qui n'existe que par ses lecteurs, l'écrivain est chassé de sa tour d'ivoire pour prendre la tête d'une entreprise. [...]. Le roman populaire est fait à la demande. L'auteur est un mercenaire, pas un pélican » (*idem* : 27 - 28).

Cette professionnalisation ou, autrement dit, cette prolétarianisation de l'écrivain est donc intimement associée à la mercantilisation de la littérature qui est, elle aussi, la conséquence naturelle de l'industrialisme grandissant et de la massification du public-lecteur.

Cela dit, on peut aussi relever des aspects positifs liés au développement de la « littérature industrielle ». Ainsi, Dumas, dans la préface à *La Comtesse de Charny*, défend vivement le roman feuilleton, en s'exclamant :

il est vrai que cela faisait des abonnés aux journaux, et des clients aux cabinets littéraires; il est vrai que cela apprenait l'histoire aux historiens et au peuple; il est vrai que cela créait quatre millions de lecteurs à l'étranger; il est vrai que la langue française, devenue la langue diplomatique depuis le XVII^e siècle, devenait la langue littéraire au XIX^e; il est vrai que le poète, qui gagnait assez d'argent pour se faire indépendant, échappait à la pression exercée sur lui jusqu'alors par l'aristocratie et la royauté; il est vrai qu'il se créait dans la société une nouvelle noblesse et un nouvel empire : c'étaient la noblesse du talent et l'empire du génie (apud Guerreiro, 1995 : 18).

Bien que trop dithyrambique, cet avis met toutefois en évidence quelques faits indéniables. En réalité, le roman populaire a non seulement contribué à développer de manière significative le goût de la lecture mais il a aussi, côté production, remis profondément en cause la conception de littérature et le statut d'écrivain jusque-là dominants. Autrement dit, on assiste à la perte de l'aura qui avait défini l'Homme de Lettres des premières années du Romantisme : l'écrivain désintéressé, élevé au rang de prophète ou de guide investi de la noble mission de réformer la société, fait désormais place au professionnel des lettres, non plus maître de ses lecteurs mais plutôt leur serviteur. En mettant en question les valeurs esthétiques et axiologiques des coryphées du romantisme portugais, cette nouvelle manière d'être en littérature (en fonction de principes délibérément économiques et matériels) constitue dès lors une menace pour l'ordre littéraire institué ; voilà pourquoi elle fut aussi à ce point combattue.

Conclusion

Il résulte de tout ce qui précède que le roman populaire français constitua un puissant support matériel de l'influence culturelle gauloise dans le romantisme portugais. En effet, au Portugal, à cette époque on multiplie les traductions de best-sellers étrangers, en particulier français, que l'on publie non seulement en volume mais aussi dans les périodiques, sous forme de feuilleton. Ainsi, beaucoup d'auteurs très populaires en France ont également connu une vogue immense au Portugal, où ils ont été constamment traduits et réédités. À cela s'ajoute la production d'imitations et de continuations à partir d'œuvres françaises qui avaient été des succès éditoriaux dans leur pays. Ce fut le cas d'*A Mão do Finado*, continuation apocryphe du *Comte de Monte-Cristo*, publiée par Alfredo Possolo Hogan en 1853-54 et dont on comptera plusieurs éditions.

Destiné essentiellement à satisfaire les besoins d'évasion et de divertissement des masses lectrices, le roman populaire s'attirera toutefois les foudres des mentors

du romantisme portugais. Ceux-ci voient dans le nouveau genre un instrument de corruption des mœurs et de la langue nationales. Par ailleurs, et comme nous l'avons mentionné, derrière leurs protestations se cache aussi et principalement l'envie de conserver la norme poétique en vigueur et de préserver la stabilité de la société bourgeoise constitutionnelle.

Bibliographie

- Bastos, S. 1898. « Alfredo Possolo Hogan ». In *Carteira do artista*. Lisboa : Antiga Casa Bertrand, p. 426- 427.
- Boyer, A-M. 1992. *La Paralittérature*. Paris: P.U.F., coll. « Que sais-je? ».
- Buescu, H. C. (coord.). 1997. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa : Editorial Caminho.
- Eco, U. 1990. A irmandade do beato Paoli e a ideologia do romance “popular”. In: *O Super Homem das Massas*. Lisboa : Difel.
- Greimas, A. J., Courtés, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*. Paris: Hachette.
- Guerreiro, F. 1995. « Literatura industrial, um paradoxo romântico ». *Vértice* 67, juillet-août, p. 13-20.
- Nathan, M. 1990. *Splendeurs et Misères du Roman Populaire*. Lyon: Presses Universitaires.
- Pais, C. C. 2000. *António Feliciano de Castilho, o Tradutor e a Teoria da Tradução*. Coimbra : Quarteto.
- Propp, V. 1965. *Morphologie du Conte*. Paris : Ed. du Seuil.
- Queffélec, L. 1989. *Le Roman-Feuilleton français au XIX^e Siècle*. Paris: P.U.F., coll. « Que sais-je? ».
- Santos, M. L. L. 1988. *Intelectuais Portugueses na primeira metade de oitocentos*. Lisboa : Editorial Presença.
- Silva, V. M. A. e. 1988. *Teoria da Literatura*. 8^e éd., Coimbra : Almedina [1967].
- Tadié, J-Y. 1996. *Le Roman d'Aventures*. Paris : Presses Universitaires de France [1982].
- Vapereau, L. G. 1870. « Dumas (Alexandre) » et « Feuilleton ». In: *Dictionnaire Universel des Contemporains*. 3^e éd. Paris: Hachette, p. 566-68 et 784 respectivement [1852].
- Venâncio, F. 1998. *Estilo e preconceito : a língua literária em Portugal no tempo de Castilho*. Lisboa : Cosmos.

Notes

1. Ce stratagème n'était pas inédit. Durant les années 1841 à 1850, António Joaquim Nery, non content de traduire les romans de Paul de Kock (qu'il faisait imprimer en format in-8, dans l'imprimerie dont il était propriétaire, sise au 17, rua da Prata) avait décidé de l'imiter et écrivit *Robineau e Fifina -Para servir de sequência à Casa Branca de Paul de Kock*, histoire d'exploiter au maximum la mine d'or... Il a également traduit et édité *Memórias do Diabo* (8 vol.), de Frédéric Soulié et *Os Verdadeiros Misterios de Paris* (9 vol.), de Vidocq. Profitant de la mode du *Gil Blaz de Santillane*, le célèbre roman d'aventures de Lesage, il a aussi conçu *O Gaiato do Terreiro do Paço ou o Gil Braz Portuguez* (1845).
2. *Le Comte de Monte-Cristo* commença par être publié en feuilletons dans le *Journal des Débats* entre 1844 et 1845 ; l'année suivante, il parut sous forme de livre, édité par le *Bureau du Siècle*, et en 1848 il fut, selon une pratique courante à l'époque, adapté au théâtre par Albert Maquet et par Alexandre Dumas lui-même.

3. Cette technique était surtout utilisée par les publications en feuilletons et en fascicules pour remédier aux oublis et aux inattentions inhérents à une lecture fragmentée et répartie dans le temps.
4. Voir, à ce propos, la notice bio-bibliographique sur Alfredo Possolo Hogan, insérée dans *Carteira do Artista* (cf. Bastos, 1898 : 426).
5. L'édition de 1857 n'exhibe aucune mention qui indiquerait son appartenance à une série populaire ; cependant, elle est, comme certaines de ces collections bon marché, imprimée sur deux colonnes, en petits caractères et sur papier journal.
6. « Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa ». In *Obras Completas*, vol. 4, Lisboa : Círculo de Leitores, 1984, pp. 38 - 39 [1^{ère} édition - Paris, 1826].
7. «Vulgarizou-se esta língua entre nós, tomou-se por molde e exemplar para tudo; a nossa perdeu-se, e o modo, o espírito, o génio, tudo o que era nacional desapareceu». *Idem* : 16.
8. Voir l'article « Galicismos » (*O Panorama*, vol. 1, 1837, pp. 52-53). Dans *O Pároco da Aldeia*, Herculano se moquera aussi des « spécialistes en Balzac et Marryat, en Paul de Kock et Dickens » qui prennent une « posture solennelle », copiée sur une « gravure en bois d'Anthony de Dumas », pour dire « malfeliz », « remarcáveis », « desgostantes », « fetichismo », « sublevam », « carreiras », « barbárie », « toirista », « golpe d'olho », « inconscienciosa » à la place de *infeliz, notáveis, repelentes, feiticismo, levantam, pedreiras, selvajaria, viajantes, relance, inconsciente*.
9. «[Para] a língua pouco a pouco (surgir) do lodaçal, em que está mergulhada». *Ibidem*.
10. «Nesta era em que é cabal o esquecimento dos nossos bons livros pátrios, (...) generalíssima a conversação do [francês,] idioma que mais tem contaminado o nosso» - « Conversação Preliminar a "A Confissão de Amélia" ». In *A Noite do Castelo e Os Ciúmes do Bardo. Poemas seguidos da Confissão de Amélia*, Lisboa : Tip. Lisbonense, 1836 (*apud Pais*, 2000 : 14).
11. «liberdade do hipérbato» - « Notícia da vida e obras do P^e Manuel Bernardes », in *Livraria Clássica Portuguesa*, VII, Lisboa: Tip. Lusitana, 1845, p. 131 (*apud Venâncio*, 1998 : 100).
12. «triste construção francesa», «engoiado e deplorável jeito francês de agente, verbo, paciente e ponto final», «paupérrima distribuição das parcelas do discurso» (*apud ibidem*).
13. «(...) imensa vantagem lógica e artística leva a toda essa galiciparla, tão totalmente presumida de clareza (que não tem), o nosso dizer semi-latino, numeroso, poeticíssimo até na prosa» - « Prólogo à tradução de *O Judeu Errante* » (1844). *Apud Pais*, 2000 : 102).
14. Maria de Lourdes Lima dos Santos, « Intelectual » in Buescu, 1997 : 244 [Notre traduction].