



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

# Les adaptations transgénériques au XIXe siècle dans le champ théâtral portugais

**Lígia Cipriano**

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, Portugal

LigiaCipriano@sapo.pt

Orcid Id: 0000-0002-3938-1934

Reçu le 01-06-2018 / Évalué le 11-09-2018 / Accepté le 24-10-2018

## Résumé

Les adaptations transgénériques françaises détiennent une place importante dans le champ théâtral portugais du XIXe siècle, ce qui établit des contacts interdramatiques et implique un certain transculturalisme. Les différentes adaptations peuvent se regrouper en cinq types : les adaptations françaises représentées en version originale ; les adaptations portugaises du roman français ; les traductions fidèles de l'adaptation française ; la traduction libre de l'adaptation française ; et l'adaptation à la couleur locale de l'adaptation française. Ce phénomène contribue à augmenter l'hybridisme de l'adaptation, et cela à deux niveaux : transgénérique et transculturel.

**Mots-clés :** adaptations, théâtre, transmodalisation, importation, circulation

## As adaptações transgenéricas no século XIX no campo teatral português

### Resumo

As adaptações transgenéricas francesas desempenham um papel importante no campo teatral português do século XIX, o que estabelece contactos interdramáticos e implica um certo transculturalismo. As diferentes adaptações podem reagrupar-se em cinco tipos : as adaptações francesas representadas em versão original; as adaptações portuguesas do romance francês; as traduções fiéis da adaptação francesa; a adaptação livre da adaptação francesa; e a adaptação à cor local da adaptação francesa. Este fenómeno contribui a aumentar o hibridismo da adaptação, quer a nível transgénérico, quer a nível transcultural.

**Palavras-chave:** adaptações, teatro, transmodalização, importação, circulação

## The transgenerics adaptations in 19th century in the Portuguese theatrical field

### Abstrat

The French transgenerics adaptations have an important place in the Portuguese theatre field in 19<sup>th</sup> century, which provide interdramatical contacts and imply

transculturalism. The different adaptations can be grouped in five categories: the French adaptations performed in original version; the Portuguese adaptations of the French novel; the true translations of the French adaptations; the free adaptation of the French adaptation; and the Portuguese color adaptation of the French adaptation. This phenomenon adds to expand the hybridism of the adaptation, in two levels: the transgenerical and the transcultural.

**Keywords :** adaptations, theatre, transmodalisation, importation, movement

## Introduction

La présence du théâtre français sur les scènes lisboètes du XIX<sup>e</sup> siècle est un fait incontestable. Parmi le répertoire français représenté, nous proposons de nous attacher aux adaptations théâtrales de romans français qui ont marqué la scène portugaise à cette époque et qui ont permis l'imitation d'un phénomène à la mode, à savoir la transmodalisation générique du roman au théâtre. Notre réflexion nous permettra d'énoncer la place qu'occupaient les adaptations transgénériques françaises dans le champ théâtral portugais et comment ce genre particulier de textes transmodalisés a-t-il été importé, représenté, traduit, adapté, transposé, et/ou approprié dans la dramaturgie portugaise du XIX<sup>e</sup> siècle. De la sorte, l'étude du phénomène de l'adaptation française sur les scènes portugaises, phénomène très peu étudié jusqu'à maintenant, nous permettra de comprendre, d'un côté, les contours de l'appropriation et, parfois même, de la contrefaçon qui se dégagent de ces contacts *interdramatiques* ; et, de l'autre, d'analyser les transferts culturels au sein de l'espace luso-français et d'interroger d'emblée le caractère transculturaliste du champ théâtral portugais au XIX<sup>e</sup> siècle, issu de ce contact particulier avec la littérature et le théâtre parisiens.

## 1. Contexte français

Notre point de départ étant l'adaptation théâtrale de romans français au XIX<sup>e</sup> siècle en France, il est important de rappeler le contexte français dans lequel s'inscrivent les adaptations transgénériques. En effet, l'expérience de la transposition générique du roman au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle en France est une pratique très courante, quasi industrielle, puisque presque tous les romans du moment sont adaptés à la scène parisienne et cela tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette pratique apparaît vite comme un moyen d'atteindre la gloire et surtout le succès financier. Parallèlement, l'adaptation est aussi controversée pour les critiques qui la jugent trop industrielle ou frauduleuse, mais la reconnaissance unanime du côté du public permet à la transposition générique de romans au théâtre de dominer le champ

théâtral au XIX<sup>e</sup> siècle en France. Ainsi, la plupart des romans sont adaptés au théâtre, surtout le roman-feuilleton (dont le *Comte de Monte-Cristo* qui est à l'origine d'une dizaine d'adaptations théâtrales). Le roman naturaliste n'échappe pas à son tour à cet exercice transmodalisateur. Les adaptations obtenues sont généralement des drames ou des mélodrames ; ***ce phénomène quasi systématique est également présent dans les différents genres de théâtre : du romantique au naturaliste.*** Quant aux romanciers, nous souhaitons souligner que les plus adaptés, les plus prisés sont Dumas père (avec trente-trois romans adaptés au théâtre), Balzac (vingt-deux), Zola (dix-sept), Sand (treize), Sue (douze).

## 2. Contexte théâtral portugais

En ce qui concerne le contexte théâtral au XIX<sup>e</sup> siècle, il est important de faire référence à la crise que traverse le théâtre portugais de l'époque. En effet, un besoin de renouveler le théâtre se fait sentir. Face à cette crise, l'importation d'un théâtre étranger comble le vide laissé par la maigre création théâtrale nationale. Le théâtre français apparaît, comme l'ont démontré les travaux d'Ana Clara Santos<sup>1</sup>, comme un modèle à suivre aussi bien du point de vue dramaturgique, que du point de vue de la représentation scénique. Cette suprématie du théâtre français est due notamment à la forte présence de compagnies françaises qui montent sur les scènes lisboètes tout au long du siècle et qui en viennent à former les acteurs portugais, grâce notamment à Émile Doux. Les salles de spectacles s'adonnent toutes au théâtre français, la scène parisienne étant considérée comme *la capitale du théâtre*<sup>2</sup>.

Par ce biais, la dramaturgie portugaise se retrouve teintée par le théâtre français, y compris par les adaptations françaises. Le phénomène de transculturalité est révélateur des mutations qui résultent de l'importation, voire de l'appropriation du modèle français. En effet, le théâtre français apparaît comme culture hégémonique, qui conquiert rapidement une place de prédilection dans le champ théâtral et culturel portugais, et cela au détriment du théâtre national qui continue dans une situation de crise profonde. La dramaturgie française passe donc du statut de littérature importée à celle de littérature canonique et finalement elle accède au statut de modèle nationalisé, à travers le processus d'appropriation immanent à la transculturation.

Dans ce contexte, les adaptations théâtrales françaises occupent une place de choix ; et cela bien que la transposition générique ne soit pas autant ancrée au Portugal qu'en France. De la sorte, le phénomène français de l'adaptation est bien présent dans le panorama théâtral portugais du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 3. Place des adaptations françaises dans le panorama théâtral portugais au XIX<sup>e</sup> siècle

Cela nous amène à nous concentrer plus précisément, à présent, sur l'importation de l'adaptation théâtrale française au Portugal au XIX<sup>e</sup> siècle. Le théâtre plus que tout autre genre est, comme nous le savons, propice aux influences intergénériques, interculturelles et aux transferts culturels ou à la transculturalité, lorsque deux cultures se retrouvent en contact, comme c'est le cas des cultures portugaise et française. La transculturalité que nous évoquons ici est essentiellement consacrée aux transferts culturels du genre dramatique français dans le genre dramatique portugais au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, nous souhaitons mettre l'accent sur le caractère pluriculturel du champ théâtral portugais, afin de mettre en évidence la place qu'occupent les adaptations françaises sur la scène lisboète et de voir comment se transpose ce genre de pièce d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre.

Le phénomène de l'adaptation fait son entrée dans le panorama culturel et littéraire portugais dans les années 1830, grâce à l'arrivée d'Émile Doux et sa troupe. Une étude du répertoire des adaptations représentées sur les scènes lisboètes au XIX<sup>e</sup> siècle permet de voir que les adaptations françaises font rapidement fureur sur les scènes lisboètes, même si le public n'a souvent pas conscience du caractère hypertextuel de la pièce de théâtre. En outre, après le départ d'Émile Doux, les traductions de ces adaptations sont de plus en plus nombreuses. Nous savons, grâce au *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* d'Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos, que plus d'une centaine d'adaptations issues d'hypotextes français ont été jouées sur les scènes lisboètes au XIX<sup>e</sup> siècle. Tous les théâtres lisboètes reprennent des adaptations françaises, mais ce sont le Théâtre National D. Maria II (une trentaine d'adaptations dont 2 en français) et le théâtre Condes (une trentaine d'adaptations dont 10 en français) qui y ont le plus recours.

Ainsi, parmi la centaine d'adaptations représentées et/ou traduites, nous regroupons ces adaptations en cinq types : les *adaptations françaises représentées en version originale* ; les *adaptations portugaises du roman français* ; les *traductions fidèles de l'adaptation française* ; la *traduction libre de l'adaptation française* ; et l'*adaptation à la couleur locale de l'adaptation française*.

Dans le premier type, les *adaptations françaises représentées en français*, comme le nom l'indique la pièce transgénérique est reprise sur les scènes lisboètes en version originale, sans aucune appropriation. Nous pouvons parler de simple importation. À titre d'exemple, nous pouvons citer l'adaptation du roman de Jules Sandeau, à savoir : *Mademoiselle de la Seiglière* (1852, D. Fernando) ou bien *Lisbeth, ou la fille du laboureur* de Victor Ducange (1837, Condes), ou encore *La Grâce de Dieu* d'Adolphe D'Ennery et Lemoine (1842, D. Fernando).

Pour ce qui est des *adaptations portugaises du roman français*, l'exercice passe presque inaperçu. Très peu de dramaturges portugais ont tenté l'expérience (nous avons retrouvé huit adaptations portugaises), nous citerons tout de même José António Moniz qui adapte *Le Comte de Monte-Cristo*, mais aussi Serpa Pimentel qui transpose à la scène lisboète *Dalila* d'Octave Feuillet. Ces dramaturges portugais ont préféré remonter directement au texte-source romanesque français plutôt que de faire comme la plupart des autres auteurs-traducteurs portugais qui reprennent les adaptations françaises déjà transposées. Si nous nous penchons sur les informations génériques para-textuelles, nous pouvons souligner que les œuvres présentent généralement une note soulignant le caractère transgénérique de la pièce. Ces adaptations portugaises comportent des expressions telles que « imitação da obra do mesmo título » (Serpa Pimentel, 1856)<sup>3</sup> ; « extraído do romance » (Moniz, 1890 et Abreu, 1884)<sup>4</sup> ; « baseado na novela de » (Moniz, 1882)<sup>5</sup>. Nous trouvons aussi la dénomination « tradução de » qui n'exprime pas en soi la transposition générique du roman au théâtre. Cette appellation apparaît dans le manuscrit du *Processo Lerouge* de Carlos Borges. En outre, aucun de ces adaptateurs portugais n'utilise le terme adaptation. Pourtant, Moniz utilise le terme « arranjador » dans une note dans sa pièce *O Conde de Monte-Christo* (Moniz, 1890 : 68). Le recours à ces formules montre le désir de souligner la source romanesque de l'œuvre et son caractère transmodal. De plus, cela instaure d'emblée une filiation entre l'hypotexte romanesque et l'hypertexte théâtral portugais. Toutefois, il semble que les adaptateurs portugais, tout comme les français, n'aient pas développé une poétique d'un tel exercice. Seuls quelques indices parsèment les para-textes des œuvres telles que *Dalila* de Serpa Pimentel et *O Conde de Monte-Cristo* de Moniz. Ces pièces sont dotées d'une préface dans le premier cas et d'une note au lecteur dans le second. En ce qui concerne la préface *Dalila* de Serpa Pimentel, le dramaturge utilise l'expression « dar-lhe uma forma accomodada ao teatro » (Serpa Pimentel, 1856 : V) ce qui est synonyme d'adapter. La transmodalisation est donc consciente.

Dans le cas des *traductions fidèles d'adaptations françaises*, nous rencontrons bon nombre d'exemples, tels que *Monte-Cristo* (primeira & segunda noute) qui traduisent fidèlement les adaptations dumasiennes *Monte-Cristo* (première et deuxième parties), ou encore *A Casta Suzanna*, traduction du *Lys dans la vallée* d'Eugène Grangé et Victor Bernard. Nous soulignons que le traducteur, José António Moniz, choisit de changer le titre de la pièce et lui insigne le nouveau nom du personnage principal, à savoir *A Casta Suzanna*, mais excepté ces quelques changements, la pièce reste fidèle à l'adaptation française. En effet, Catherine Brochard devient Suzanna Brochar, mais les autres personnages restent inchangés, leur nom est simplement traduit comme Angélique qui adopte son équivalent portugais

Angélica. D'autre part, les traductions fidèles respectent le type de pièce française (drame, comédie, ...) ainsi que la division en actes ou en tableaux. Elles sont aussi fidèles dans la retranscription des didascalies.

Quant aux *traductions libres de l'adaptation française*, celles-ci représentent une très petite part des représentations mettant en scène des adaptations françaises au XIX<sup>e</sup> siècle sur les scènes portugaises (8 traductions libres d'adaptations françaises recensées). Nous pouvons malgré tout mentionner *O Capitão Paulo*, traduisant librement la pièce de Dumas père en un drame en cinq actes où le traducteur n'est pas nommé, ou encore *A Dama das Camélias*, reprise de l'adaptation de Dumas fils par Nascimento Correia. Tout comme dans les adaptations libres de romans, ces traductions libres se distancient plus sensiblement de leur hypotexte que les autres traductions évoquées. Il y a, de ce fait, un plus haut degré d'appropriation et de création dans ces traductions, car elles acquièrent une signification nouvelle de par les altérations de l'intrigue, des personnages, des lieux, entre autres. D'un autre côté, ces traductions libres peuvent être associées à un autre type de transposition théâtrale : l'adaptation de l'adaptation. En effet, ces traductions remanient des pièces déjà adaptées.

Du côté finalement des *adaptations à la couleur locale des adaptations française*, c'est dans le but de nationaliser que certains traducteurs teintent les adaptations reprises par la culture d'arrivée. Le traducteur adapte l'adaptation à la couleur locale, à savoir la culture et le public portugais du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce travail culturel implique certaines modifications telles que les noms des personnages, les lieux, qui sont substitués par des noms ou des lieux portugais, afin que le public puisse mieux identifier ce que la pièce met en scène. Le traducteur est dans ce cas libre de suivre fidèlement ou pas l'intrigue-source française. Nous soulignons que ce genre de traduction suit les directives énoncées par Mendes Leal lorsqu'il parle de « transubstanciação » (Mendes Leal, 1870 : 221-222). Parmi le corpus des adaptations représentées sur les scènes lisboètes au XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons citer cet exemple de traduction-adaptation : *Thereza ou a orfã de Lisboa* par Luís José Baiardo qui traduit le mélodrame de Victor Ducange intitulé *Thérèse ou l'orpheline de Genève*. Il est intéressant de constater que l'adaptation culturelle se produit en 1838 après la représentation en français de la pièce-source, le mélodrame en version originale est effectivement représenté en 1835 au théâtre Condes. Par ailleurs, nous soulignons que l'adaptation à la couleur locale des adaptations françaises n'occupe pas une place prépondérante dans le phénomène des adaptations théâtrales au Portugal (parmi la centaine d'adaptations recensées, nous n'en avons retrouvé que trois). Ne s'éloignant pas trop de la pièce-source, ces traductions ne peuvent pas être considérées comme des adaptations libres, car elles se rapprochent simplement du public auquel elles sont destinées.

De cette manière, nous remarquons que le répertoire des adaptations françaises reprises au Portugal au XIXe siècle est marqué par une certaine prédilection. En effet, les traducteurs-adaptateurs lusophones attribuent leur faveur à la traduction fidèle de l'adaptation française. Effectivement, l'exercice de transposition générique s'opère généralement en France<sup>6</sup>, les théâtres lisboètes n'ont plus qu'à représenter les adaptations telles quelles ou bien les traduire. Bien que ce soit les traductions qui priment, il est cependant difficile d'identifier de manière exhaustive toutes les adaptations issues d'hypotextes français, car bien souvent la source française est passée sous silence. En fait, certaines adaptations sont traduites avec un nouveau titre en portugais, sans qu'il soit fait mention de l'origine française.

D'un autre côté, l'adoption de tout modèle étranger implique une transposition, voire une appropriation. Les adaptations sont traduites, retravaillées. L'adaptation n'est plus seulement un exercice de transmodalisation générique, elle devient synonyme de traduction, dans la mesure où il y a adaptation à la langue et à la culture d'arrivée, y compris l'adaptation au goût du public récepteur. La traduction-adaptation devient synonyme de nationalisation, parce que le traducteur doit s'approprier le matériel littéraire transgénérique étranger afin de l'adapter à la culture nationale d'arrivée. Nous pouvons alors parler d'appropriation, voire de création selon la distanciation qu'il se crée entre l'hypotexte et son hypertexte. Toutefois, cette perspective de la traduction-adaptation n'est valable que dans les cas de *traductions libres* ou *d'adaptation à la couleur locale*, mais cette pratique n'est pas une dominante. Comme nous l'avons déjà souligné, ce sont les traductions fidèles qui priment.

Parallèlement, le caractère transgénérique des adaptations est habituellement omis, aussi bien dans les manuscrits que dans les éditions. Seules quelques expressions telles que « imitado/a de » ou « acomodado/a », entre autres, révèlent que les œuvres sont initialement étrangères. Dans certains cas, le nom du traducteur fait office d'auteur, ce qui peut jeter le doute sur l'origine de l'œuvre. Nous pouvons entrevoir, à travers cette pratique, le désir de voiler l'origine des pièces et de nationaliser ce répertoire hybride importé.

Dans l'ensemble, ce sous-genre théâtral jouit d'un prompt succès sur scène et dans le domaine éditorial à travers la publication de traductions d'adaptations françaises dans les collections dédiées au théâtre étranger et en particulier le théâtre français ; et cela dans le but d'éduquer le public. Nous avons connaissance de la publication d'une trentaine d'hypertextes ayant pour source un roman français. Toutefois, la publication en portugais de ces adaptations omet souvent la source française et surtout son caractère transgénérique, comme nous l'avons déjà évoqué. Parfois, seul le nom du traducteur perdure au détriment du nom de l'auteur

français, le traducteur acquiert alors une place fondamentale dans la divulgation de la dramaturgie française. Il devient le *medium* par lequel s'opère la transculturalité de l'adaptation française dans le panorama théâtral portugais du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Conclusion

En définitive, les adaptations théâtrales qui circulent au Portugal sont essentiellement représentées par les traductions fidèles des adaptations françaises. Bien que leur origine romanesque et transgénérique soit souvent omise ou ignorée, celles-ci occupent réellement une place importante dans le champ théâtral portugais. La revendication de la source et le type de traduction sont aussi déterminants, car ils permettent de distinguer les pièces contrefaites, d'établir l'appropriation de la pièce par le traducteur qui crée quelque chose de nouveau, ou simplement de plus lusophone.

Tout ceci nous permet de proposer une redéfinition binaire de l'adaptation de romans à la scène, d'un pays à l'autre, dans la mesure où la transposition n'est plus exclusivement transgénérique, elle est aussi transculturelle. Il en résulte alors non seulement un genre hybride, mais aussi une culture hybride. L'importation de l'adaptation théâtrale dans le champ théâtral portugais du XIX<sup>e</sup> siècle permet, dans sa double acception, le dialogue et la convergence des genres mais aussi des cultures.

## Bibliographie

- Abreu, M. F. 1884. *A Mulher de fogo*. Lisboa : Angariadora de Trabalhos Typographicos, « Bibliotheca do Archivo dramático ».
- Charle, C. 2008. *Théâtre en capitales, naissance de la société du théâtre à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris : Albin Michel.
- Mendes Leal. 1870. Parecer sobre a tradução de *Tartuffo* de Castilho. In : Castilho, A. F. *Teatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada ao portuguez, seguida de um parecer pelo ILL.mo Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal*. Lisboa : Academia Real das Ciências, p. 221-222.
- Moniz, J. A. 1882. *Paulo e Virginia*, ms. COD. 7890 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].
- Moniz, J. A. 1890. *O Conde de Monte-Christo*. Lisboa : Typographia do Comércio de Portugal.
- Santos, A. C. 2002. « Réception et diffusion du Naturalisme au Théâtre : la présence d'Émile Zola au Portugal ». *Excavatio, Émile Zola and Naturalism, International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies to Emile Zola and his time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists around the World*, vol. XVII, n°1-2, p. 211-226.
- Santos, A. C. 2007. La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIX<sup>e</sup> siècle. In : Ciccia, Marie-Noëlle, Heyraud, Ludovic, Maffre, Claude, *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?* Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, p. 185-203.



Santos, A. C. 2012. A coleção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense. In : Carvalho, Manuela, Pasquale, Daniela Di (org.). *Depois do Labirinto. Teatro e Tradução*, Lisboa : Nova Vega, « Outras Obras », p. 75-98.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2011. *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Serpa Pimentel, A. 1856. *Dalila*. Lisboa : Typographia do Panorama.

Yon, J.-C. 2008. *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde.

## Notes

1. Nous pouvons citer notamment Santos, 2002, 2007, 2012 ; Santos, Vasconcelos, 2007, 2011.
2. Cf. Charle, 2008.
3. L'adaptation *Dalila* d'António Serpa Pimentel du roman éponyme d'Octave Feuillet adopte cette formule. Cf. Serpa Pimentel, 1856.
4. C'est la formule qu'adopte José António Moniz dans son adaptation du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas. Cf. Moniz, 1890. Nous retrouvons aussi cette expression, « extraído do romance francez *La Femme de feu* original de Adolphe Belot », dans l'adaptation de Manuel Fernandes Abreu, 1884.
5. José Antonio Moniz utilise également cette expression dans son adaptation de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Cf. Moniz, 1882.
6. À travers les adaptations fidèles, les adaptations partielles, les adaptations libres, les adaptations pastichées, et les adaptations d'adaptation.