

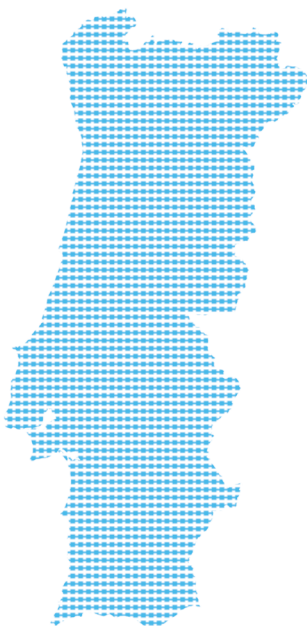
Numéro 6 / Année 2018

Synergies Portugal

Revue du GERFLINT

Interactions culturelles et transversalité : le Portugal et les francophonies

Coordonné par
Cristina Robalo Cordeiro
et Ana Clara Santos



Synergies Portugal

Numéro 6 / Année 2018

Interactions culturelles et transversalité :
le Portugal et les francophonies

**Coordonné par Cristina Robalo Cordeiro
et Ana Clara Santos**



REVUE DU GERFLINT
2018

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Portugal est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines, particulièrement ouverte aux travaux de didactologie de la langue-culture française et des langues-cultures.

Sa vocation est de mettre en œuvre, au Portugal, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone* en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © *Synergies Portugal* est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Portugal* partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Co-Présidents d'Honneur

Robert Galisson, Université Sorbonne Nouvelle, France

Clara Ferrão Tavares, Instituto Politécnico de Santarém, Portugal

Rédactrice en chef

Ana Clara Santos, Université de l'Algarve, Portugal

Rédactrice adjointe

Catherine Simonot, Université de l'Algarve, Portugal

Secrétaire de rédaction

Lúgia Cipriano, Université de l'Algarve, Portugal

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

synergies.portugal.gerflint@gmail.com

Siège de la rédaction au Portugal :

Association Portugaises d'Études Françaises (APEF)

Université de Coimbra

3004-530 Coimbra, Portugal

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

Comité scientifique

Maria Marta Teixeira Anacleto (Université de Coimbra, Portugal), Ana Isabel Andrade (Université d'Aveiro, Portugal), Paul Aron (Université Libre de Bruxelles, Belgique), Maria João Brilhante (Université de Lisbonne, Portugal), Manuel Bruña (Université de Séville, Espagne), Maria de Jesus Cabral (Université de Lisbonne, Portugal), Filomena Capucho (Université Catholique Portugaise, Portugal), Jean-Louis Chiss (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Cristina Robalo Cordeiro (Université de Coimbra, Portugal), Maddalena De Carlo (Université de Cassino, Italie), Carmen Guillén Díaz (Université de Valladolid, Espagne), Ana Paula Coutinho Mendes (Université de Porto, Portugal), Helena Araújo e Sá (Université d'Aveiro, Portugal).

Comité de lecture permanent

Maria Natália Amarante (Université Trás os Montes e Alto Douro), Christine Deschamps (Université Nouvelle de Lisbonne), Catarina Firmo (Centre d'Études de Théâtre, Université de Lisbonne), Chantal Louchet (Université Catholique Portugaise).

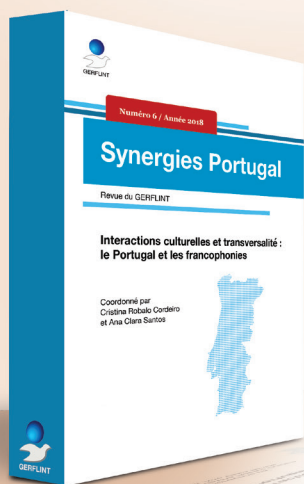
Patronages et partenariats

Association Portugaise des Études Françaises (APEF), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, Pôle *Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing, ProQuest.

Numéro financé par le GERFLINT, avec la participation de l'Association Portugaise des Études Françaises (APEF) pour le tirage.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Portugal n° 6 / 2018
<https://gerflint.fr/synergies-portugal>



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
EBSCOhost (Communication Source)
Ent'revues
Héloïse
ERIH Plus
JournalSeek
LISEO-CIEP
MIAR
Mir@bel
ProQuest central (Linguistics data Base)
ROAD (ISSN)
SHERPA-RoMEO
Ulrichsweb
ZDB

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies Portugal n°6 / Année 2018

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Interactions culturelles et transversalité : le Portugal et les francophonies

Coordonné par Cristina Robalo Cordeiro
et Ana Clara Santos

👤 Sommaire 👤

Cristina Robalo Cordeiro, Ana Clara Santos	7
Avant-propos	
Lusophonie(s) et francophonie(s)	
Cristina Robalo Cordeiro	15
Bref propos sur le rapport entre Lusophonie et Francophonie	
Daniel-Henri Pageaux	23
Images de Lisbonne dans <i>La mort blanche</i> de Pierre Kyria	
Enjeux de la culture française théâtrale au Portugal : importation et médiation culturelle	
Ana Clara Santos	37
Pour une histoire du spectacle portugais au XIX ^e siècle : répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française	
Ana Isabel Vasconcelos	47
<i>O Galato de Lisboa</i> , segundo João Baptista Ferreira: contextualização de uma prática	
Luísa Cymbron	59
Garrett spectateur et critique d'opéra : quelques considérations sur une facette presque inconnue	
Licinia Rodrigues Ferreira	77
Voyages d'acteurs portugais à Paris	
Interactions culturelles et transversalité : du roman à la scène	
Lígia Cipriano	97
Les adaptations transgénériques au XIX ^e siècle dans le champ théâtral portugais	
Luís Sobreira	107
<i>A Mão do Finado</i> , d'Alfredo Possolo Hogan ou le roman populaire en tant que support matériel de l'influence culturelle française dans le romantisme portugais	

Comptes rendus de lecture

Ana Paula Coutinho	123
<i>Estrangeiros a nós-mesmos et O Futuro de uma Revolta,</i> de Julia Kristeva, traduction de Maria de Jesus Cabral et João Domingos	

Cristina Robalo Cordeiro	129
<i>Testament d'un livre,</i> Abdellah Baida	

José de Faria Costa	131
<i>Fuga marroquina / Fugue Marocaine,</i> Cristina Robalo Cordeiro	

Annexes

Profils des contributeurs	137
---------------------------------	-----

Projet pour le n° 7 / 2019	141
----------------------------------	-----

Consignes aux auteurs	143
-----------------------------	-----

Publications du GERFLINT	147
--------------------------------	-----



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Avant-propos

Cristina Robalo Cordeiro

AUF/ Universidade de Coimbra, Portugal

Ana Clara Santos

Universidade do Algarve

Universidade de Lisboa /CET, Portugal

Une revue est une création continue, exigeant à la fois de rester fidèle à l'idée première et d'en renouveler l'application. L'idée qui inspire notre publication réside dans son titre : *Synergies*. Le mot, emprunté à la physiologie, suggère une harmonieuse coordination des efforts, une collaboration subordonnée à l'accomplissement d'une fonction, et cette fonction est, pour nous aujourd'hui, défensive. A l'heure où la part réservée dans le budget national de la recherche aux études françaises et francophones a pratiquement disparu, il importe, en attendant des jours meilleurs, de rassembler nos forces. Comment le Portugal pourra-t-il longtemps, sans renier son génie propre, persister dans l'erreur politique qu'est la méconnaissance de son lien à la culture française ? Il appartiendra aux futurs historiens de se pencher sur la décision ministérielle qui, il y a plus de 40 ans, a fait du français, jadis si présent dans notre système d'enseignement comme dans notre société, une langue presque inexistante dans l'enseignement secondaire. En attendant, il nous faut entretenir la flamme dans les esprits et dans les cœurs. La francophonie est venue revigorer et diversifier l'intérêt pour la littérature s'écrivant en français et ne se publiant plus exclusivement à Paris. Cette nouvelle vigueur et cette diversification nous font penser que la partie n'est pas perdue et que notre combat a un sens.

Le présent numéro de *Synergies Portugal*, *Interactions culturelles et transversalité : le Portugal et les francophonies*, constitue une variation et un prolongement de la problématique déjà introduite par le numéro précédent. Il nous a en effet semblé souhaitable de poursuivre notre réflexion sur les conditions de l'édification de la culture européenne. S'il est vrai que la conjoncture socioéconomique et politique a accéléré le processus de domination culturelle et linguistique de la France en Europe au XIX^e siècle, Paris devenant le centre de la République européenne des Lettres et le français la langue de la diplomatie et des élites de la plupart des cours européennes (Fumaroli, 2001), ce qui convient au sein de cette histoire culturelle c'est de mesurer la pulsation de chaque nation et de voir comment chacune d'entre elles s'approprie les importations de biens culturels français, entre

gallomanie et gallophobie, entre le scellement des imaginaires nationaux (Barreno, 2010) et l'affirmation des identités nationales (Thiesse, 2001) :

On assiste au cours du siècle à un processus transnational de formation identitaire, dans un climat de rivalité avec l'hégémonie culturelle d'une nation particulière. Dans ce contexte, l'image de la France a eu un rôle particulier, actualisé par les bouleversements sociopolitiques en Europe dus aux événements historiques (Révolution française, occupation napoléonienne de l'Europe) : modèle ou contre-modèle civilisationnel, exemple de nationalisme littéraire et politique à imiter ou à combattre, vivier de stéréotypes nationaux déclinés dans l'Europe entière, il semble que pour construire leur propre identité, les différents pays ou les différentes régions doivent à un moment ou à un autre s'interroger sur le mythe français, prendre position pour asseoir leur légitimité ou mieux cerner leur différence. (Fournier-Finocchiaro, Habicht, 2012 : 7-8).

Par ailleurs, et comme la critique l'a assez montré, les rapports culturels luso-français se sont intensifiés, pour des raisons sociopolitiques, au cours du XIX^e siècle. Or il est vrai aussi que ces rapports dénotent une fluidité plus accentuée dans une relation au caractère majoritairement asymétrique, c'est-à-dire infléchie dans le sens France-Portugal (Lourenço, 1983). Cela s'explique facilement par le rayonnement de la culture française en Europe à laquelle nous venons de faire allusion. Mais pas uniquement, comme on le comprend aussi à la lumière de la recherche scientifique réalisée dans ses débuts autour de l'exaltation française de quelques figures et mythes de la culture portugaise, Camoens et Inês de Castro, en particulier (Le Gentil, 1928 ; Cornil, 1952). Toutefois, l'impulsion donnée par la dynamisation de colloques au Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian fut décisive pour alimenter la recherche sur les échanges culturels et littéraires entre les deux pays et augmenter le nombre de publications dans le domaine (1972, 1983, 1984, 1986). Le développement des programmes de formation doctorale et des projets de recherche universitaires a fini par consacrer ce domaine d'études et permettre la circulation d'un plus grand nombre d'œuvres dont on donne ici seulement un petit échantillon : Pageaux, 1983 [1971], Machado (1984), Nemésio (1986), Rivas (1995, 2015), Santos (2005, 2010).

Ainsi, au vu de tous les résultats apportés par l'étude comparée de ces relations et par les recherches menées par nous-mêmes dans le domaine, nous nous sentons autorisées à rendre compte de ce phénomène comme dérivant de la suprématie de l'hégémonie culturelle française au Portugal, fortement marquée par l'influence de certaines esthétiques littéraires et artistiques importées de la Ville Lumière.

Si les rapports culturels entre le Portugal et les pays francophones d'Europe datent de longtemps, l'émergence des francophonies mondiales, à partir des années 1960, a profondément changé la situation en donnant voix, en langue française, à des cultures originales dont il reste à étudier les rapports avec le monde lusophone. Le premier volet de ce numéro s'ouvre justement sur une réflexion et une étude de cas qui redéfinissent l'urgence de repenser l'approche de la(les) **Lusophonie(s) et de la (des) Francophonie(s)**. Cristina Robalo-Cordeiro y trace les contours du concept de l'universalité dans l'univers symbolique de ces deux espaces en attirant l'attention sur leur appartenance commune et sur les deux visions du monde qu'elles impliquent, et en n'oubliant pas d'insister sur les stratégies et les enjeux de telles structures sur le marché linguistique et culturel global.

L'étude de cas menée par Daniel-Henri Pageaux autour du roman *La mort blanche* de Pierre Kyria lui permet de dresser, à travers une poétique de l'espace, non seulement un tableau de l'image du Portugal des années 70 véhiculé par l'œuvre, mais aussi un portrait intime, d'ordre affectif, qui dépasse la question de la représentation de l'espace et de l'imagologie pour atteindre la dimension symbolique et poétique de l'espace urbain et du contact avec l'Autre.

Jusqu'à l'heure présente, la critique et les études universitaires ont surtout tourné leur regard vers l'étude des rapports littéraires et culturels entre le Portugal et la France. Très peu d'études ont entamé une réflexion et un travail de relevé concernant la pratique artistique sur la scène portugaise. Encore moins dans son rapport avec les modèles dramatiques et scéniques venus de l'étranger, en particulier de la scène parisienne. C'est pourquoi le deuxième volet de ce numéro, **Enjeux de la culture française théâtrale au Portugal : importation et médiation culturelle**, interroge la pratique artistique portugaise face à l'émergence de la culture française à l'aube du Romantisme sur le territoire national. Dans la perspective des contributeurs de ce numéro, y déceler les frontières entre culture étrangère importée et culture nationale originale implique de poser d'emblée trois grandes questions :

Quelles influences peut-on faire ressortir aujourd'hui du contact établi à l'époque par certains agents français avec la culture portugaise ? Quels rapports ont entretenus les intellectuels portugais avec la culture importée d'alors ? Quels ont été les enjeux d'un tel contact interculturel sur la pratique artistique et théâtrale nationale ?

Ana Clara Santos, en traçant le cadre de la circulation de modèles du répertoire parisien sur la scène lisboète au XIX^e siècle, lance les prémisses pour une réévaluation du rôle de la médiation culturelle française placée dorénavant entre

orientation étrangère et création théâtrale nationale. Ana Isabel Vasconcelos, en revisitant l'action du Conservatoire national et de la censure au sein de la réforme théâtrale entamée par Almeida Garrett, interroge, à partir d'une étude de cas sous la plume de João Baptista Ferreira, une certaine conception de la traduction théâtrale à l'époque. Luísa Cymbron, en nous dévoilant une facette moins connue du chef de file du romantisme portugais, celle de spectateur assidu d'opéra, nous permet de mesurer la place de la culture théâtrale lyrique française dans un panorama socioculturel où le théâtre italien était dominant. Licinia Rodrigues Ferreira, en abordant une question culturelle très peu étudiée au Portugal, celle du voyage d'artistes portugais à Paris au XIX^e siècle, place l'accent sur les transferts de l'art de la représentation française dans l'art des interprètes dramatiques portugais.

Le troisième volet de ce numéro, **Interactions culturelles et transversalité : du roman à la scène**, soulève une autre question, non moins importante dans la pratique artistique du XIX^e siècle en Europe, celle du transculturalisme et de la circulation des genres littéraires et dramatiques à l'époque entre la France et le Portugal. Lígia Cipriano y étudie les phénomènes culturels d'appropriation et de contrefaçon au sein des différentes modalités de transmodalisation générique du roman au théâtre afin de démontrer la place et les contours des transferts culturels de la France vers le Portugal dans ce secteur. Dans la même ligne, Luís Sobreira s'attache, à travers l'étude de cas fournie par Alfredo Hogan, à dresser le tableau de la circulation et de la réception du roman populaire français au Portugal et de ses implications linguistiques, esthétiques et idéologiques.

Les comptes rendus inclus dans ce numéro, proposés par Ana Paula Coutinho, Cristina Robalo Cordeiro et José de Faria Costa, dessinent l'image d'un certain dialogue interculturel entre la culture portugaise et la culture francophone.

En somme, ce numéro de la revue *Synergies Portugal*, par la diversité et la transversalité des approches, met en lumière la richesse des rapports interculturels entre la France et le Portugal, notamment dans le domaine théâtral. Les études rassemblées ici soulignent la nécessité de continuer à produire de la connaissance dans ce secteur si important pour l'histoire culturelle européenne.

Bibliographie

A.A.V.V. 1972. *A edição de lingua portuguesa em França (1800-1850)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

A.A.V.V. 1983. *Les rapports culturels et littéraires entre la France et le Portugal, Actes du colloque, Paris 11-16 octobre 1982*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

- A.A.V.V. 1984. *L'Enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal*. Actes du Colloque du 21-23 novembre 1983. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- A.A.V.V. 1986. *L'Enseignement et l'Expansion de la littérature portugaise en France*. Actes du Colloque du 21-23 novembre 1985. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- Barreno, M. I. 2010. *Un imaginaire européen - Essai sur l'identité européenne et les imaginaires nationaux des Portugais et des Français*. Paris : L'Harmattan.
- Cornil, S. 1952. *Inês de Castro : contribution à l'étude du développement littéraire d'un thème dans les littératures romanes*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique.
- Fournier-Finocchiaro, L., Habicht, T.-I. [dir.]. 2012. *Gallomanie et gallophobie, le mythe français en Europe au XIX^e siècle*. Rennes : PUR.
- Fumaroli, M. 2001. *Quand l'Europe parlait français*. Paris: Fallois.
- Le Gentil, G. 1928. *Camões e a literatura francesa*. Coimbra: Université de Coimbra.
- Lourenço, E. 1983. « Portugal-França ou a comunicação assimétrica ». In : *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, p. 17-26.
- Machado, A. M. 1984. *O « francesismo » na literatura portuguesa*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Machado, A. M. 1986. *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- Nemésio, V. 1936. *Relações francesas do romantismo português*. Coimbra : Biblioteca Geral da Universidade.
- Pageaux, D.-H.1971. *Images du Portugal dans les Lettres françaises (1700-1755)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- Pageaux, D.-H. 1983. *Imagens de Portugal na cultura francesa*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Rivas, P. 1995. *Encontro entre literaturas. França - Brasil - Portugal*. São Paulo: Hucitec.
- Rivas, P. 2015. *Littérature française - Littératures lusophones : regards croisés*. Paris : Pétra.
- Santos, A. C. (dir.). 2005. *Relações literárias franco-peninsulares*. Lisboa : Colibri.
- Santos, A. C. (dir.). 2010. *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*, 2 tomes. Faro : Universidade do Algarve.
- Thiesse, A-M. 2001. *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris : Seuil.

Synergies Portugal n° 6 / 2018



Lusophonie(s)
et francophonie(s)





GERFLINT

ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Bref propos sur le rapport entre Lusophonie et Francophonie

Cristina Robalo-Cordeiro

AUF et Université de Coimbra, Portugal
crobalo@uc.pt

Reçu le 25-10-2018 / Évalué le 20-11-2018 / Accepté 03-12-2018

Résumé

Voulant donner aux pages qui suivent une portée pratique en m'interrogeant sur ce que, lusophones et francophones, nous pouvons faire ensemble, je me bornerai dans un premier temps à considérer nos deux langues dans leur commune aspiration à l'universalité : mais parle-t-on de la même universalité ici et là ? Dans un deuxième temps, j'envisagerai l'appartenance de nos langues à la famille romane en examinant les moyens dont l'Université dispose pour renforcer le sentiment de notre identité latine dans les esprits. Dans un dernier paragraphe, je me risquerai à établir un parallèle entre la CPLP et l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) : n'y aurait-il pas de grands avantages à s'inspirer de l'expérience et de la configuration de l'OIF, en particulier du point de vue de la collaboration universitaire ?

Mots-clés : Universalité, famille romane, AUF, OIF, CPLP

Breves apontamentos sobre as relações entre Lusofonia e Francofonia

Resumo

Ao querer dar a estas páginas um alcance prático interrogando-me sobre o que, lusófonos ou francófonos, podemos fazer em conjunto, limitar-me-ei, num primeiro tempo, a considerar as nossas duas línguas na sua comum aspiração de universalidade (mas tratar-se da mesma universalidade em ambos os casos?). Num segundo tempo, encararei a pertença das nossas línguas à família românica examinando os meios de que a Universidade dispõe para reforçar nos espíritos o sentimento da nossa identidade latina. Num último parágrafo, arriscar-me-ei a estabelecer um paralelo entre a CPLP e a Organização Internacional da Francofonia: não seria vantajoso que a CPLP se inspirasse na experiência e na configuração da OIF, em particular no que toca à colaboração universitária?

Palavras-chave: Universalidade, família românica, AUF, OIF, CPLP

Brief note on the relationship between Lusophonie and Francophonie

Abstract

Wishing to give a practical dimension to the following pages by examining what we, French-speaking and Portuguese-speaking people, can do together, I will limit myself, in a first moment, to consider our two idioms in their common aspiration to the Universal: but are we talking of the same Universal here and there? In a second time, I will consider the common root of our languages, assessing the means offered by our Universities in order to reinforce our sense of our Latin identity. In a conclusive part, I will suggest a parallel between the CPLP and the OIL (Organisation internationale de la Francophonie): would not it be very beneficial to draw some inspiration from the experience and the structuration of the OIF, especially in relation with what concerns the collaboration between universities?

Keywords: Universal, Latin family, AUF, OIF, CPLP

Face à un aussi vaste sujet et ne disposant que de quelques pages, je ne vois pas d'autre façon de commencer sinon par une affirmation sommaire, à la fois prétentieuse et candide : la relation intime entre lusophonie et francophonie est une donnée immédiate de ma conscience... Il est vrai que bien des bilingues pourraient donner le même témoignage. Sous l'aspect de la psychologie individuelle en effet, ce n'est pas en termes d'espaces ou de territoires que les langues se positionnent les unes par rapport aux autres : dans la subjectivité de l'être parlant, la coexistence ou plutôt la symbiose échappe à la quantité et au nombre - tout y est toujours déjà affectif, de même qu'on ne peut évaluer objectivement l'amour qui nous lie à notre père et à notre mère. Je ne me *sens* donc pas partagée, encore moins divisée entre l'une et l'autre langue, pas plus en tout cas que je ne le suis entre mes deux mains.

Mais quand, me détournant de mon vécu, je regarde la carte du monde, je dois bien constater que l'importance des langues se mesure en nombre de locuteurs, de kilomètres carrés, de livres vendus, de films, de disques compacts, d'interventions dans les forums internationaux, etc. Devant le grand marché linguistique et culturel de la planète, ce qui m'apparaissait il y a un instant comme une richesse intérieure, incommensurable et inaliénable - comme l'âme elle-même - me semble maintenant un bien limité et précaire, livré à tous les vents de l'histoire. Ce sont là les deux faces d'une langue : l'une tournée vers le moi et sa profondeur impalpable, l'autre vers le monde et son extension géographique.

Je ne me lancerai pas ici dans une étude comparative de la valeur économique du portugais et du français, qui figurent, aujourd'hui, avec l'espagnol parmi les dix premières langues mondiales. Les chiffres existent, le calcul des probabilités

aussi et les courbes démographiques décideront en définitive de l'avenir de chacune, face aux énormes potentiels du chinois, de l'hindi, de l'anglais. Voulant donner aux pages qui suivent une portée pratique en m'interrogeant sur ce que, lusophones et francophones, nous pouvons faire ensemble, je me bornerai dans un premier temps - si c'est là se borner ! - à considérer nos deux langues dans leur commune aspiration à l'universalité : mais parle-t-on de la même universalité ici et là ? Dans un deuxième temps, j'envisagerai l'appartenance de nos langues à la famille romane en examinant les moyens dont l'Université dispose pour renforcer le sentiment de notre identité latine dans les esprits. Dans un dernier paragraphe, je me risquerai à établir un parallèle entre la CPLP et l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) : n'y aurait-il pas de grands avantages à s'inspirer de l'expérience et de la configuration de l'OIF, en particulier du point de vue de la collaboration universitaire ?

Mon premier point ne sera, à vrai dire, qu'une simple remarque qui demanderait pour être développée toute la profondeur d'analyse d'un Eduardo Lourenço. Elle a trait, je le disais, à la conception de l'universalité dans l'univers symbolique - ou idéologique - de la lusophonie d'une part, de la francophonie de l'autre. A la différence de la notion de diversité culturelle - laquelle, si elle a aussi une histoire, n'offre pas de difficulté théorique particulière et que l'on retrouve très ancrée comme valeur éminente dans chacun des deux espaces, le concept d'universalité, en revanche, selon qu'il est utilisé ici ou là peut être rapporté à des origines distinctes et par conséquent être compris selon deux éclairages.

Pour aller très vite, au risque d'être expéditive et partielle (n'étant ni brésilienne ni angolaise, je parle de l'endroit d'où je parle : ma culture portugaise), je ferai de l'universalisme *portugais* - dont la lusophonie globale est le magnifique épanouissement - l'expression plus ou moins avouée du christianisme foncier de notre civilisation. Ou peut-être faudrait-il préciser : du catholicisme des marins portugais. Quand Vasco de Gama aborde à l'île du Mozambique et qu'il reçoit à son bord le chef musulman, c'est d'abord la loi universelle du créateur de l'univers qu'il atteste (strophe 65 du Chant I des *Lusíadas*) :

*A Lei tenho d'Aquele a cujo império
Obedece o visibil e invisibil,
Aquele que criou todo o Hemisfério
Tudo o que sente e todo o insensibil* ¹

Le dialogue inter-religieux qui s'ébauche entre les deux chefs (et il cédera vite la place à l'échange de projectiles...) n'a pas manqué de commentateurs mais peut-être mériterait-il d'être reconsidéré à la lumière (ou plutôt à l'ombre !) de

notre actualité. A la religion du Livre, celle de son interlocuteur, Vasco de Gama oppose la religion de l'Esprit (strophe 66) :

*Deste Deus-Homem, alto e infinito
Os Livros que tu pedes não trazia,
Que bem posso escusar trazer escrito
Em papel o que na alma andar devia²*

On préfère de nos jours passer sous silence cette profession de foi chrétienne quand on cherche à définir l'universalisme portugais, et par extension lusophone. Mais n'est-ce pas au risque de l'affadir, de lui faire perdre son accent propre, surtout lorsqu'on veut le rapprocher de l'universalisme revendiqué dans le monde francophone ?

Que la francophonie, telle que la concevait son inventeur, le Président L. S. Senghor (les premiers projets de communauté francophone ont été conçus au Sénégal, en 1969) ait été d'inspiration chrétienne, il est difficile de le contester. Mais il s'agit d'un christianisme tout autre que celui que professaient nos navigateurs. Le rationalisme des Lumières, la déclaration des Droits de l'homme et du citoyen, l'agnosticisme des fondateurs de la 3^e République ont laïcisé le message : Léopold Sédar Senghor, pénétré de culture française, a su élaborer une philosophie de la francophonie capable de recevoir la plus large adhésion - de la part d'abord des Français eux-mêmes - et il importait qu'elle fût avant tout un humanisme (non théocentrique, pour reprendre la distinction de Jacques Maritain). J'observerai aussi - entre parenthèses - que l'espace francophone résulte du second empire colonial français, édifié au XIX^e siècle et essentiellement par la III^e République, tandis que l'espace lusophone a une histoire beaucoup plus ancienne, remontant au XV^e siècle. Ce sont deux époques du monde et deux visions du monde, dont le contraste explique que la lusophonie n'est pas, ne peut ni ne doit être la réplique pure et simple de la francophonie.

Si je voulais donc attacher une conclusion pratique à cette première partie de mon exposé, j'insisterais pour que l'on se souvienne, même si on ne peut la rappeler à chaque instant et en toute circonstance, de la source religieuse de notre universalisme portugais. Il se peut bien, dans une époque comme la nôtre où la laïcité « à la française » bute contre des obstacles insurmontables (ne ressemble-t-elle pas à cette nuit hégélienne où toutes les vaches sont grises ?), que confesser l'origine chrétienne de notre universalisme soit une façon plus franche d'assumer et d'accueillir la diversité, image brisée mais contemporaine de l'universalité.

J'observerai au passage, en entre parenthèses, qu'il en va de même pour l'idéal européen qui a présidé au processus d'intégration européenne. Un parti pris, légitime

sans doute, de neutralité confessionnelle a fait disparaître les traces chrétiennes marquant l'origine du projet tel qu'il a été conçu par les fondateurs, R. Schuman, K. Adenauer, De Gasperi et autres, tous animés d'une foi fervente, comme le seront dans la suite Jacques Delors et d'autres présidents de la Commission Européenne. Cet effacement a d'incontestables avantages dans une Europe souvent caractérisée comme postchrétienne, mais aussi de sérieux inconvénients dans une époque où la force de l'Islam fait ressortir la faiblesse idéologique de nos sociétés, et en particulier de l'Union Européenne. Peut-être le moment viendra-t-il de corriger les effets du tabou que représente la laïcité, ne serait-ce qu'en reconnaissant que l'Europe historique a des racines chrétiennes, dont l'Europe institutionnelle ne peut pas être séparée.

Mon deuxième thème (je ne ferai que l'énoncer) soulèvera moins de contestation philosophique mais plus de difficultés techniques. Je ne suis pas la seule à appeler de mes vœux une renaissance ou plutôt une refonte - et une refondation - des études romanes. Il me semble, il nous semble qu'il est grand temps de resserrer les liens culturels qui unissent les membres de la famille latine : l'Université a sa part de responsabilité dans le destin de nos langues et dans la rivalité qui les oppose les unes aux autres dans nos départements. Ne choisit-on pas l'une au lieu de l'autre, voire contre l'autre ? Où pourtant, mieux qu'à l'Université, fera-t-on prendre conscience de la solidarité de l'espagnol, du portugais, du français et de l'italien, langues mondiales à des degrés divers, dans leur commune attache au latin ? Si, en termes d'économie culturelle, la concurrence existe entre nos langues, la meilleure stratégie pour survivre, consiste cependant, à l'heure du partenariat, à nous regrouper. Face au prosélytisme du mandarin, face à l'impérialisme de l'anglo-américain (dont les jours, en tout cas les années sont peut-être comptés) nous avons besoin de messagers bien formés et fortement motivés : les licences de langues, telles qu'elles existent, ne suffisent pas à la tâche. Il importe de les reconfigurer. C'est sans doute tout un programme, et un nouvel esprit à répandre, mais il faut que les jeunes se sentent également chez eux dans la latinité.

Ici encore il s'agirait d'un retour aux origines, mais qui ne serait pas un retour en arrière. Un ressourcement plutôt. Pourquoi ne pas revenir un jour prochain à l'étude du latin pour mieux comprendre et apprendre les langues qui en sont issues ? On a autrefois beaucoup plaidé pour l'apprentissage du latin comme discipline intellectuelle, école de rigueur et d'attention. Cet argument n'a pas convaincu, les mathématiques apparaissant plus aptes encore à remplir la même fonction. Mais on devrait, aujourd'hui où son enseignement a quasiment disparu des collèges, le rétablir dans le programme des licences de langues romanes telles que nous en préconisons la refonte (sans cependant nous faire trop d'illusions sur la faisabilité d'une réforme de cette nature...).

Quant à mon dernier propos, encore plus ambitieux et encore plus concis, il concerne les instruments, en l'occurrence les organismes, qui pourraient venir renforcer l'action de la lusophonie « officielle » dans sa collaboration avec des organisations homologues. Mon expérience comme directrice du Bureau Maghreb de l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF) me fait souvent regretter que la CPLP n'ait pas mis sur pied une structure identique. Pourquoi n'y a-t-il pas encore une « AUL », une Agence Universitaire de la Lusophonie ? C'est sans doute, en partie, parce qu'on ignore tous les services que peut rendre un tel office - de même que le public n'est pas informé des activités de l'OIF, Organisation internationale de la Francophonie. Mais que dis-je le public ! J'ai été récemment heureuse d'entendre, de la bouche d'une collègue spécialiste d'histoire contemporaine, qu'un des documents les plus importants émis par l'UNESCO depuis le début du siècle était la « Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ». Or, dans la même intervention, rien, n'était dit de la part considérable prise par l'OIF dans la conception et la rédaction de ce même texte. Il y a là un exemple d'occultation - non-volontaire ? - du travail en profondeur mené par la Francophonie.

Il se trouve que l'AUF est, avec TV5 Monde, un des principaux opérateurs de l'OIF. Il m'est impossible de présenter dans ces quelques pages, même schématiquement, l'histoire et l'éventail des fonctions et des actions de l'OIF ni de l'AUF. Mais comment ne pas mentionner, entre beaucoup d'autres, des projets comme IFADEM ou ELAN, financés par l'OIF : le premier, Initiative francophone pour la formation à distances des maîtres, vise à améliorer la qualité de l'enseignement primaire en Afrique (Côte d'Ivoire, Cameroun, Burkina Faso...), le second, « Ecole et langues nationales en Afrique », veille à la mise en place d'une éducation bi-plurilingue dans 8 pays d'Afrique francophone. Qu'il me suffise d'affirmer que nous autres lusophones aurions tout intérêt à nous en rapprocher - ne serait-ce que pour mieux nous en distinguer. Sommes-nous certains de faire tout ce que nous pouvons ou pourrions en Afrique lusophone, au Mozambique par exemple, pour ne rien dire de São Tomé e Príncipe ? Je suis pourtant loin de méconnaître l'activité et les mérites de l'Institut Camões, dont le réseau s'étend sur (presque) tout l'espace des PALOP. Il demeure toutefois très dépendant de l'Etat portugais, soucieux d'assurer la diffusion de la culture nationale, alors qu'il conviendrait d'en faire l'organe, l'opérateur de la lusophonie. Ce qui, sans doute, présente des difficultés vu l'importance grandissante, sur les plans politique, économique et linguistique du Brésil : sommes-nous disposés à opérer la jonction de nos cultures alors que nous avons déjà tant de mal à accepter, ici au Portugal, l'accord orthographique qui symboliserait l'unité de la langue portugaise ? La France, de son côté, restant

le pays le plus peuplé et le plus riche du monde francophone ne connaît pas de pareille situation. Elle peut se faire tranquillement l'apôtre de la francophonie - et en tirer les bénéfices - sans craindre la concurrence d'une nation francophone plus puissante, au moins à court et moyen terme.

Il reste que l'idée d'une agence universitaire lusophone n'est, pas plus que celle d'une « réhabilitation » des études romanes, une idée en l'air. Des réseaux existent déjà qui en sont comme la préfiguration. Le Groupe européen de Coimbra, le Groupe de Coimbra des universités brésiliennes - qu'il faudra bientôt ouvrir aux grandes universités de l'Afrique lusophone - sont là pour nous inciter à faire plus. Mais faire plus, ce sera sortir du domaine universitaire pour entrer dans la sphère des décisions gouvernementales. Vient toujours le moment où le professeur doit suspendre sa plume et laisser agir les politiques.

Notes

1. “Je suis la loi de Celui à l'empire duquel obéit le visible et l'invisible, Celui qui a créé tout l'hémisphère, toutes les choses animées et toutes les inanimées », Traduction de Roger Bismut, in *Camões, Les Lusíades-Os Lusíadas*, Edition bilingue, coll. Bouquins, Robert Laffont, p. 29.
2. “De cet Homme-Dieu, puissant et infini, je n'ai point emporté avec moi les livres que tu demandes, car il n'est pas nécessaire d'emporter, écrit sur le papier, ce qui doit toujours l'être dans l'âme », *ibid.* p. 29.



Images du Portugal dans *La mort blanche* de Pierre Kyria

Daniel-Henri Pageaux

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, France
daniel-henri.pageaux@orange.fr

Reçu le 03-09-2018 / Évalué le 25-10-2018 / Accepté le 09-11-2018

Résumé

La lecture de ce roman publié en 1972, largement centré sur Lisbonne et ses environs, s'attache à mettre en évidence une poétique de l'espace. Celle-ci est fondée sur une transcription du réel doublée d'une dimension symbolique (couleur blanche, mort). Au-delà d'une suite d'images et d'allusions autobiographiques, le roman de Pierre Kyria surprend par l'originalité d'une écriture qui brouille la frontière entre la réalité et le rêve.

Mots-clés : imagologie, symbolisme, mort

Imagens de Portugal na *Morte branca* de Pierre Kyria

Resumo

A leitura deste romance publicado em 1972, em grande parte centrada em Lisboa e arredores, concentra-se em destacar uma poética do espaço. Isto é baseado em uma transcrição da realidade acoplada a uma dimensão simbólica (cor branca, morte). Além de uma série de imagens e alusões autobiográficas, o romance de Pierre Kyria surpreende com a originalidade de uma escrita que confunde a linha entre realidade e sonhos.

Palavras-chave : imagologia, simbolismo, morte

Images of Portugal in Pierre Kyria's *The White Death*

Abstract

The reading of this novel, published in 1972 and focusing mainly on Lisbon and its surroundings, aims at highlighting the poetics of space. This is done by transcribing a reality coupled with a symbolic dimension (such as the colour white for death). Apart from the imagery and autobiographical allusions, Pierre Kyria's novel surprises us with the originality of the writing which confounds the boundary between reality and dream.

Keywords : imagery, symbolism, death

A peine sorti chez Arthème Fayard en 1972, *La mort blanche*, roman - le troisième - de Pierre Kyria, fait l'objet d'une nouvelle édition chez Taillandier, au « Cercle du Nouveau Livre », parue en janvier 1973. Ce sera notre édition de référence avec, dans le texte, entre parenthèses, pour plus de commodité, le renvoi aux pages citées. En outre, cette édition est suivie d'un dossier - précieux à bien des égards - d'une trentaine de pages - sur le romancier et son œuvre. L'essentiel de ce dossier, outre une iconographie intéressante, est constitué par une interview du romancier par Daniel Desmarquet.

On fait la connaissance d'un jeune romancier - il a trente-cinq ans - qui s'est d'abord tourné vers les Etats-Unis. A dix-sept ans, il découvre, avec exaltation et quelque appréhension, l'univers de New York. Il doit multiplier les petits boulots, mais la fascination qu'exerce sur lui une certaine jeunesse - le contraire de la sienne - lui inspire son premier roman, *Manhattan Blues* (Julliard, 1961). D'un nouveau séjour dans la métropole américaine, il tire un deuxième roman, *L'été à cœur perdu* (Mercure de France, 1967). Sur ce roman, Henry de Montherlant a formulé un jugement qui retient d'emblée notre attention : « Vous êtes un moraliste et un damné enregistreur d'images. » (dossier, p. 12). On verra comment cette double caractéristique peut éclairer la lecture que nous allons faire de *La mort blanche*.

Devenu journaliste entre temps à *Combat*, puis au *Monde*, Pierre Kyria se présente comme une sorte de déraciné, étranger à tout « esprit de clocher (p. 18), constamment attiré par l'ailleurs. Né d'une mère française et d'un père grec, il assume l'étiquette qui circule assez fréquemment dans ces années 60-70 du siècle dernier et que d'aucuns pourraient lui attribuer, selon lui : « un « métèque ». Pourtant, alors qu'il aurait pu faire en 1961 son service militaire aux Etats-Unis, c'est la France qu'il choisit : une expérience, au reste, négative. Les accords d'Evian viennent de mettre fin à la Guerre d'Algérie : il connaît « l'ennui et la bêtise de la vie de casernement » (p. 14). Plus profondément, il est partagé entre le Sud et le Nord, ou plutôt entre « la tragédie » et « la mélancolie », esquissant une géographie sentimentale sur laquelle il faudra, là aussi, bien évidemment, revenir.

Deux autres confidences méritent encore d'être retenues (p. 17-21). La première concerne la tenue d'un journal qu'on appelle volontiers intime, qualificatif que, précisément, il récuse par « horreur de tout exhibitionnisme » : « C'est un carnet de route. Pour moi, c'est extrêmement important. » L'information est utile : on lira *La mort blanche* comme une sorte de journal confession qui raconte et analyse une expérience unique qui marquera à jamais le narrateur. La seconde porte sur les rapports que le jeune romancier entretient avec la vieillesse : « Il y a deux âges importants dans la vie : l'adolescence et le troisième âge, les âges où rien n'est fait et où tout est accompli. » La remarque nous intéresse dans la mesure où - comme

on le verra - les personnages de *La mort blanche* sont majoritairement des « vieilles personnes », comme si Pierre Kyria avait voulu passer de la jeunesse des deux premiers romans à l'autre pôle romanesque qui l'attire.

À la question qui aborde sa « découverte » du Portugal, Pierre Kyria confie qu'il est déjà allé quatre fois dans un pays qui l'a séduit : « Quand j'ai vu Lisbonne pour la première fois, j'ai eu vraiment le coup de foudre. Lisbonne, au bord du Tage, respire la lumière et l'eau, c'est une ville chaude, mais aussi éventée, très aérée, avec de grandes avenues pleines d'arbres en fleurs, des trottoirs en mosaïques, de somptueux jardins... » (p. 14). Il m'apparaît que l'expression « coup de foudre » appliquée à une ville, établit, sur le mode métaphorique, une relation d'ordre affectif très forte qui dépasse de loin la simple question de la représentation d'un espace ou celle du regard porté sur un espace étranger, deux interrogations qui relèvent d'ordinaire une étude dite « imagologique ».

Dans *La mort blanche*, roman à la première personne, Pierre Kyria fait dire à son personnage qui s'est fixé à Lisbonne, à la fin du premier chapitre : « Étais-je heureux ? Je n'aurais su le dire. Peut-être, n'étais-je que dans l'attente d'être heureux, ce qui, déjà, pouvait passer pour du bonheur. » (p. 40). Treize ans plus tard, en 1985, le même Pierre Kyria, auteur d'un essai sur Lisbonne, dans le cadre d'une collection, « Des villes », aux éditions Champ Vallon, achève cet essai en ces termes : « Je dirai de Lisbonne que c'est la seule ville où j'ai pu vivre heureux, dans l'attente du bonheur. » On appréciera un jeu d'échos qui vient préciser, là encore, de façon originale, ce qu'on peut appeler l'expérience portugaise de Pierre Kyria, par personnage interposé.

Trois axes vont donc orienter la lecture du roman *La mort blanche* : d'abord la forme romanesque choisie, une sorte de journal intime à partir duquel il semble possible de préciser la relation (notion « comparatiste » tout aussi importante que celle « d'image ») particulière que le narrateur entretient avec l'espace « portugais » ; puis, l'étude du personnel romanesque qui offre, là aussi, d'indéniables particularités et à partir duquel le narrateur entretient un effet de « suspense » qui est l'une des originalités du roman ; enfin, l'image proprement dite de Lisbonne et de quelques lieux portugais, dont la représentation est étroitement liée à la forme et à l'intrigue d'un roman qui, dans le champ, plutôt réduit, de la matière romanesque portugaise présente dans la littérature romanesque française du XX^{ème} siècle, s'impose par la singularité de son projet et l'imaginaire qui est mis en œuvre.

La mort blanche peut être lu comme le récit d'un moment essentiel dans la vie de Claude Ansard, enseignant à l'Institut français de Lisbonne, mais aussi d'un

apprentissage : une entrée en écriture qui est aussi un défi que le narrateur s'adresse à lui-même. La narration de cette étrange tranche de vie se déroule de mai à Noël d'une même année, au début des années 70 : on trouve d'ailleurs, au début et lors d'un retour en France, à la maison familiale, pour les grandes vacances, des allusions aux « événements » de 68 et à la société dite de « consommation », vivement critiquée. Des dates, des repères ponctuent un texte qui a pris pour forme initiale une sorte de journal intime : matin de mai (p. 16), premiers jours de juin (p. 20), fin juin (p. 57), juillet, août, mois associés à une intense chaleur (p. 93, 153), le retour en France du narrateur à la mi-août (p. 159), le retour, la « rentrée » (p. 242), l'automne (254), la perspective du retour en France pour les vacances de Noël (p. 314).

Si l'on essaie de cerner de plus près l'écriture de Claude Ansdard, on notera un mouvement que l'on tiendra pour fondateur ou simplement poétique : le passage du journal au roman, par étapes successives. On relèvera d'abord la mise en scène que le narrateur fait de lui-même. Nous sommes dans une pension de famille que l'on identifiera, plus tard, comme étant la fameuse York House, « rue des Fenêtres vertes »/ *Rua das janelas verdes*. Le narrateur se présente, comme un personnage à part entière, dans le décor du jardin d'une vieille demeure, « un peu à l'écart », sur une chaise longue, comme un convalescent, un rien romantique. De fait, il est à Lisbonne pour « faire le point » sur sa vie, et « prendre ses distances » avec ce qu'il vient de vivre (p. 15) : un échec sentimental qui fait apparaître une certaine Jacqueline, sur toile de fond de jeunesse contestataire et mal dans sa peau. Le ton est doux-amer, oscillant entre l'humour à usage personnel et l'ironie à l'adresse du monde et de la société en général. Une rêverie vagabonde, un regard quelque peu complaisant ramène le narrateur à son enfance, une « enfance volée » (p. 28) et propose l'image d'un individu à la croisée des chemins, « en disponibilité », pour faire un jeu de mot sur soi, mêlant le langage administratif à l'expression d'une faille intérieure (p. 63). Il y a dans ce début de roman les éléments d'une « confession d'un enfant du XXème siècle », saisi par un nouveau mal du siècle.

A partir d'un état d'âme assez longuement détaillé par touches légères, comme amusées, une sorte d'étape, de vie nouvelle, est notée : la coïncidence du séjour à Lisbonne avec des notations qui font passer de l'autobiographie au romanesque : « depuis que j'étais à Lisbonne, mes pensées prenaient un tour romanesque » (p. 36). Observateur d'une micro-société - les quatre vieilles dames pensionnaires - il « invente », il « imagine » une vie secrète, « souterraine » et des rapports compliqués entre les êtres. De fait, il reconnaît : « J'avais besoin d'aventure » (p. 67). Ce qu'il appelle « aventure », ce sont les réflexions sur le personnel féminin de la pension, sur le seul personnage masculin, un Anglais, Mr Ponsford, une sorte de clergyman, qui l'intrigue ; c'est aussi un flirt avec une jeune touriste américaine qui tourne court.

Une autre étape fait passer du registre sentimental, vaguement érotique, à la confession littéraire, et retient notre attention : l'apparition d'un « petit carnet noir » qui révèle un autre besoin, autrement plus impérieux : « j'avais faim de mots, d'images, d'histoires, je sortais d'un grand jeûne. » (p. 117). Ce carnet, *aujourd'hui* sur sa table, fait donc surgir à la fois une dimension rétrospective et une écriture en train de se faire, contemporaine d'une histoire qu'elle réactualise. Il précise : « J'y ai noté des impressions de Lisbonne, les phrases qui m'avaient plu dans un livre et, ce qui m'intéresse *maintenant* [je souligne] plus que tout, quelques traits caractéristiques des personnes qui m'étaient devenues familières. » (p. 117).

On a bien lu : Lisbonne est, dans un passage qui relève de l'écriture réflexive, à la fois la matière (des « notes ») et la forme première de quelque chose à venir, en train d'advenir, qui est de l'ordre de l'écriture. Il parlera plus bas, dans la même page, de « miettes de vie » et l'observation devenue active (par la référence faite à l'écriture) est comparée à « une partie d'échec » (p. 118), sans doute par l'épreuve que le narrateur s'impose et qu'il doit résoudre, mais surtout par la comparaison qu'il fait, à partir du « blanc au noir », avec l'écriture jusque dans sa matérialité (page blanche sur laquelle se dépose l'encre). Dans le même ordre d'idée, on retiendra une sorte de mise en abyme, le brouillon d'une description que le narrateur tente de faire : le spectacle vu de sa fenêtre, la ferme qu'il a sous les yeux, l'échec en ce temps-là et qui s'annule, puisqu'il est récrit : « J'étais loin alors de l'idée même de ce récit que je devais entreprendre des années plus tard et dont le développement *aujourd'hui* [je souligne] encore, me surprend. » (p. 162). Lisbonne apparaît donc sous une triple forme qui dépasse la simple question de l'image, de la représentation proprement dite : source, contenu de « notes », cadre particulier (pension de famille) et lieu d'une expérience poétique, en ce qu'elle relève de l'ordre de l'imaginaire, ancrée dans un certain « réel » et lui conférant une dimension qu'on appellera romanesque.

L'évocation des vacances dans la maison paternelle de Saint-Leu, dans la banlieue parisienne, précipite la dimension rétrospective du roman : le narrateur se présente comme ayant « maintenant » - répétition ou insistance ? - femme et enfant et ayant changé : « je ne vais plus guetter chez d'autres l'occasion de réfléchir sur moi. » (p. 240). Mais, dans ce temps intermédiaire qui est celui du séjour à Lisbonne récrit et revécu, le personnage de Mr Ponsford est bien l'élément autour duquel « prend forme » (p. 280, expression capitale) et s'ordonne ce que le narrateur a noté sur son carnet noir qui reparaît de façon significative. Il faudra attendre la mort de Mr Ponsford pour que le narrateur prenne conscience que l'individu qu'il a vu vivre et dont il a percé non sans douleur le secret, est devenu un « personnage de roman » (p. 317).

Les obsèques à Lisbonne de Mr Ponsford marquent, dans un rythme qui s'accélère, la fin du roman, non pas parce que le personnage principal a disparu, non point parce que le roman qui était en grande partie fondé sur la vie de Mr Ponsford et sur son secret s'est, de lui-même, vidé de tout intérêt, ou de tout enjeu, mais parce que l'écriture même d'une aventure qui s'est transformée en enquête qui a mené le narrateur jusqu'à Londres - il parle de « filature » (p. 296), n'a plus sa raison d'être : le roman est en voie d'achèvement. Le narrateur sait maintenant bien au-delà de ce qui l'avait au début intrigué. Le roman se referme sur lui-même, au point de reprendre, à la fin, en grande partie, en écho, le paragraphe de l'*incipit* : s'il devait donner une couleur à la mémoire, celle-ci serait la couleur « blanche ».

La mémoire est blanche, pas seulement la mort qui donne le titre au roman, à moins que ce ne soit que les deux faces d'une même réalité, d'une même énigme qui s'est posée au narrateur, qui se pose à tout homme. Le procédé de répétition, ou plutôt de redoublement, montre que le narrateur a réussi le défi qu'il s'était fait à lui-même : « j'ai fini d'écrire ce que j'avais commencé. » (p. 318). A travers la fenêtre, il voit Jacqueline, sa femme, et leur enfant, « le petit Jean-Louis » qui porte le prénom du petit frère du narrateur, mort âgé d'une dizaine d'années, et dont le souvenir hantait son esprit (sa mémoire ?). Il faudra revenir, là aussi, sur ce mort très présent.

Une parenthèse se referme - celle d'un séjour à Lisbonne qui fut décisif pour le narrateur. Mr Ponsford, sa vie, sa mort, n'ont été que l'expression la plus évidente d'une expérience essentielle pour le narrateur, en ce qu'elle touche au fondement même de la vie qu'est la mort, non pas comme événement dramatique, mais comme traces laissées dans la vie, la mémoire des hommes. La mémoire est blanche parce qu'elle est cette « montreuse d'ombres », et aussi « notre seconde mort » (p. 319) qui a besoin d'un « écran de toile » (première image qui ouvre le roman) et encore « d'un pan de mur peint à la chaux » ou « d'une feuille de papier » (p. 11), pour déployer son théâtre. Un théâtre qui, ici, a été l'espace lisboète et, plus largement, portugais, dans lequel ont évolué des êtres humains qui sont devenus des personnages de roman, en particulier Mr Ponsford. Mais qui est-il vraiment ou plutôt de quel drame, passé et présent, a-t-il été l'acteur ?

Echo, répétition, redoublement : ces mots qui ont servi à présenter l'aspect le plus évident du roman - celui du journal intime, vont également être utilisés pour comprendre comment ont été conçus les personnages du roman : en cela, ils définissent dans une large part la structure du roman *La mort blanche*. C'est pourquoi il convient, avant d'aborder l'étude du personnage qui semble à première vue central - Mr Ponsford - d'envisager le système dont il est l'élément le plus

original, le plus fouillé, mais solidaire également d'un ensemble qui ne relève pas simplement de la poétique romanesque, mais aussi d'un univers moral marqué par les deux réalités obsessionnelles que sont la mort et la mémoire.

On peut avancer que le roman procède de la mise en place d'une infime comédie humaine, réduite, au départ, à quatre personnages, quatre vieilles dames qui, à l'heure des repas, se présentent sous la forme presque comique d'un « défilé » (p. 15-18). Mais le groupe ordonné est expressément comparé à un « chœur antique » (p. 35). Elles sont de fait la première figuration d'une histoire qui va emprunter certains accents à la tragédie grecque. Ce sont « les dames du figuier » (p. 29), elles se querellent, elles sont parfois quelque peu ridicules, rarement attendrissantes. De ce quatuor, se détache avec ostentation Mrs Crumbs : « On devinait qu'elle avait été belle » (p. 30). Mais elle intrigue son entourage parce qu'elle se fait monter le soir du cognac avec *deux* (en italique) verres (p. 34). Bien plus tard, le narrateur (et le lecteur) ont confirmation qu'elle boit du cognac « en se donnant l'illusion de recevoir quelqu'un. » (p. 121). Un incident dont le narrateur est le témoin fortuit lui avait, auparavant, fait découvrir une chambre où « l'impression de mystère » s'ajoute à « l'atmosphère surannée » (p. 90). Lorsque le narrateur est amené à conclure : « Mrs Crumbs s'était installée ici dans une éternité de souvenirs » (p. 91), on comprend comment le mode de vie de cette vieille dame n'est pas tellement différent de celui du mystérieux Mr Ponsford, enfermé dans un secret qui dévore sa vie. Mais on est en attente d'une explication qui ferait comprendre quel type de lien existe entre ces deux personnages pour que Mrs Crumbs puisse affirmer que Mr Ponsford est « un homme dangereux. » (p. 60). Ou, pire encore, qu'il est « un oiseau de mauvaise augure » (p. 121).

Un parallélisme entre les deux personnages s'esquisse lorsque le narrateur apprend que Mr Ponsford vit dans le souvenir de son fils mort il y a trente ans. Il faudra cependant attendre l'épisode de l'extravagante invitation que Mrs Crumbs fait au narrateur, sommé d'aller la chercher à l'hôtel de Buçaco, près de Coimbre, où elle est allée pour rejoindre ses souvenirs, puis sa mort, et la lettre qu'elle laisse et qui accuse Mr Ponsford d'être un « assassin », l'assassin de son fils, pour que se précise le procédé de répétition ou de mise en parallèle : Mrs Crumbs vivait dans la compagnie de son « amour perdu » et Mr Ponsford dans celle « d'un enfant mort » (p. 223). Le narrateur sera plus explicite encore lorsqu'il dressera le bilan de sa vie : « Tu as cru t'amuser de leurs vies, ils t'ont pris au piège. Un assassin te regarde vivre, une morte s'est joué de toi. » (p. 241). Mais lorsqu'il en vient à cette conclusion dont il ne sait que faire, il est revenu à Lisbonne, après les vacances d'été à Saint-Leu, et le lecteur vient de découvrir qu'il vit dans le souvenir de son petit frère mort : une photo retrouvée fortuitement et qu'il a emportée à Lisbonne en est la preuve (p. 225). Ainsi s'est dessiné et complété un système de

correspondances qui lient entre eux les trois acteurs de l'histoire de mort et de mémoire qu'est *La mort blanche*.

Mr Ponsford intrigue, d'entrée de jeu, le narrateur qui est comme attiré par cette « silhouette rapide et noire », comparée à « un insecte fuyant la lumière du jour. » (p. 12). Il faut commenter bien évidemment le jeu chromatique qui parcourt le roman. Mr Ponsford, diplomate et grand voyageur, qui a arpenté la Méditerranée, révèle au narrateur un premier élément de son secret : la mort, pour lui, n'est pas « un cérémonial noir ». La mort est « solaire » (p. 136). Comme pour confirmer cette affirmation, apparaît sur l'esplanade du parc Edouard VII, la silhouette d'une infirmière en blanc : « Je vois dans cette infirmière qui a, sans doute, de bonnes raisons d'être là, l'annonce même que ma fin est proche. » (p. 138). Au procédé de répétition que nous avons mis en évidence, s'ajoute celui du dédoublement de la réalité, ou de la superposition de deux ordres de réalité qui permet le déploiement d'une poétique symbolique, non moins profonde, ancrée dans le texte romanesque. La mort est d'abord désignée, sur le mode allégorique, comme « La Grande Dame » qui hante les couloirs de la pension (p. 52). Puis la couleur blanche, associée à la lumière méditerranéenne, à la Grèce où Mr Ponsford a vécu, confère à la mort sa dimension non seulement tragique, mais symbolique. C'est le personnage lui-même qui l'affirme : « A la mort ne convient que le vulgaire ou le symbolique. » (p. 135).

Mr Ponsford va confier au narrateur un deuxième secret : celui qui le lie à Mrs Crumbs et qui ramène les deux personnages à Athènes où Mr Ponsford a été en poste. Il a révélé jadis à son collègue et ami, Mr Crumbs, que la femme de celui-ci avait une liaison. C'est par amitié (selon Mr Ponsford) qu'il a agi ainsi. Mais cela explique la haine que Mrs Crumbs lui voue et le désir de vengeance qui la possède.

Troisième secret : Mr Ponsford confirme les termes de la lettre qu'a laissée Mrs Crumbs : il est bien un assassin, il s'accuse de la mort (accidentelle) de son fils qui l'a rendu inconsolable. Quatrième et dernier secret : un ami lui a confié qu'il avait vu à Londres son fils : il serait vivant. Mr Ponsford demande donc au narrateur de se rendre à Londres et de lui confirmer (ou non) la nouvelle. D'où un voyage improvisé en Angleterre qui répond, en écho, au voyage éclair que le narrateur a dû faire à Buçaco, sur la demande expresse de Mrs Crumbs. Le narrateur finira par retrouver Charles, le fils de Mr Ponsford, sous un autre nom : c'est un individu peu recommandable, bookmaker, ivrogne, « un être retors, souffreteux, maléfique » (p. 297), en tout point différent de l'image idéalisée que Mr Ponsford a gardée. Il se refuse à entendre le narrateur lui parler de son père. C'est en traversant une rue (accident ou, plus vraisemblablement, forme de suicide) qu'il se fait écraser : une ambulance emmène le corps, « deux hommes et puis une infirmière en blouse blanche. » (p. 273).

L'histoire londonienne du fils répète la vision obsessionnelle du père, à Lisbonne. Il restera au narrateur à ne pas vraiment mentir à Mr Ponsford, en lui confirmant que son fils est bien mort. Et Mr Ponsford n'a plus qu'à se laisser mourir. Ultime parallélisme : au cadre vide de toute photo que remarque le narrateur, la dernière fois qu'il pénètre dans la chambre de Mr Ponsford, correspond la photo du petit frère que le narrateur se décide un jour à déchirer (p. 315). Car, dans ce roman fondé sur le redoublement, il y a deux morts : la première, factuelle, physique, si l'on ose dire, ou corporelle, et la mort de l'image du mort, la « mort blanche », la mort de l'être mort qui continue à vivre dans la mémoire des vivants et que ceux-ci, un jour, doivent faire mourir, pour mourir en paix ou continuer à pouvoir vivre.

Dira-t-on que l'image de Lisbonne, pour correspondre à la structure romanesque que nous avons mise au jour, est, elle aussi, double ou dédoublée ? Oui, bien évidemment, et sans schématisme ou artifice aucun. On parlera d'abord de lieux précis qui s'opposent à des espaces urbains, mais aussi d'une géographie réelle, une suite de noms, d'appellations qui s'opposent à une topographie plus large, on voudrait dire panoramique, tout en la complétant. On parlera d'un espace lisboète qui s'oppose à d'autres - Buçaco, mais aussi Paris et Londres - tout en dialoguant avec eux. On parlera enfin de lieux clos qui s'opposent à des espaces ouverts.

C'est le cas de la York House, la pension de famille tenue par Mme Dos Santos, exemple paradigmatique du huis clos, à la fois architectural et végétal. C'est sous cette dernière forme qu'elle apparaît, moins vue et décrite que « recomposée » par le narrateur, en pensée et « les yeux fermés » (p. 16). Il s'agit d'un « décor » qui renvoie à la présence d'un « chœur » et d'une forme qui s'approche de la tragédie, mais il est comme intériorisé par la volonté même du narrateur qui en fait une évocation mentale, selon le principe de l'énumération : figuier, poivrier, rhododendrons, rosiers, lierre. La précision se fait profusion, la discrète luxuriance se fait cadre oppressant. A cette composition florale et mentale correspond le trajet de promenades possibles : d'où une première énumération de la topographie qui est d'ordre onomastique : parc Edouard VII, ruelles de l'Alfama, château São Jorge... avec, en toile de fond, le Tage qui fait l'objet de plusieurs allusions, sous forme de touches rapides : couleurs, odeurs, vues sur l'autre rive (p. 12, 20, 26, 27, 28).

Mais la pension de famille, c'est aussi une architecture et une ambiance quasi monacales : des voûtes en ogives (p. 29), « un ancien couvent du XVI^{ème} siècle » (p. 37), des serveuses en « blouse bleue et en tablier blanc » (p. 29), une maîtresse de maison « en robe conventuelle » qui fait sa ronde (p. 38-39). On opposera à la York House l'Hôtel « de grand luxe » et quelque peu hors du temps, de Buçaco (p. 175), « un vieux château un peu fantastique », « une folle construction », « une pièce

montée » (p. 176-179). Le lieu renvoie, sans qu'il y soit fait allusion, à des pages de Valéry Larbaud et de Paul Morand dont le romancier cherche à se démarquer. Mais une remarque comme « j'aime le voyage » ou l'idée d'être « en décalage » (en italique) ou encore la mention du « Sud Express » ou l'apparition d'une vieille Hispano-Suiza hors d'âge sont autant d'éléments qui renvoient à un passé que Mrs Crumbs entend réactualiser, revivre, de même qu'elle resuscite son amant portugais en conviant à sa table le narrateur qu'elle se met à tutoyer. La descente théâtrale qu'elle fait de l'escalier, le tapis rouge, la toilette qu'elle arbore renvoient à une atmosphère à la fois « surannée » et « fantastique », deux mots déjà employés pour décrire la chambre de Mrs Crumbs à Lisbonne. La dernière image de l'hôtel, comparé à « un vaisseau des hautes mers du Nord » (p. 198), achève une évocation entre réel et onirisme.

A ces images aristocratiques d'un autre temps sur lesquelles se clôt la première partie, on opposera, en ouverture à la seconde, la description minutieuse de la banlieue parisienne, un univers petit-bourgeois, l'alignement des pavillons en meulière, ou encore le Paris pompidolien « des grands travaux et chantiers » (p. 219). Quand le narrateur revient, après les vacances d'été, à Lisbonne, il ne peut s'empêcher de noter que le « regard » qu'il porte sur la capitale portugaise a changé (p. 226).

En revanche, la Lisbonne qu'il retrouve, après son voyage à Londres, en plein hiver, offre, dans un contexte de mort prochaine - celle de Mr Ponsford - une atmosphère qu'on appellera nordique et « funèbre » (mot employé). Quant au « ciel de neige » (p. 311), il est tout à la fois une notation climatique et le reflux thématique de la couleur blanche, associée - on l'a vu - à la mort. Le Tage, « net et brillant » est sillonné par des cargos qui « le coupaient en silence avec la précision tranquille d'une lame » (p. 316). L'image de la « lame » renvoie à l'allusion faite au « métal », associée à la première évocation du fleuve (p. 12). Mais l'on se souviendra qu'au cœur du roman, les images de l'enfance du narrateur et de son frère sont liées à une « canne-épée », découverte derrière une porte, avec laquelle le narrateur s'amuse : en un déclic, elle « lance dans les airs un éperon d'acier étincelant. » (p. 150-151). Ici, le jeu d'écho relève *aussi* d'une discrète, mais douloureuse vision obsessionnelle.

Si l'on revient plus en détail à d'autres « images » de Lisbonne, on notera l'opposition entre la solitude, le silence, voire le mystère qui règnent dans la pension de famille, et la vie, le bruit, l'animation des quartiers populaires qui attirent de temps en temps le narrateur, en particulier dans deux passages : l'évocation du quartier du port, « le quartier du plaisir » (p. 67) qui se termine par un incident dans un bar, et la promenade, faite en compagnie de Mr Ponsford, là encore dans le quartier du port, où vit le petit peuple, au pied du « Pont Salazar » (p. 260) qui sera, quelques années plus tard, débaptisé.

Il convient également de signaler une autre Lisbonne, vivante et touristique, que le narrateur (comme le lecteur) découvrent en compagnie de la jeune touriste américaine, nommée Sandy. Au vrai, la visite de la ville est, dans l'esprit du narrateur, ou dans sa stratégie amoureuse, le préambule à un « flirt poussé » (p. 113) qui va échouer. La rencontre a lieu au parc Edouard VII, « le plus beau jardin de la ville » (p. 92), lieu où le narrateur retrouve d'ordinaire Mr Ponsford. La conquête de celle qui commence par être « ravissante » pour se transformer en « une petite idiote » (p. 96-110) se déroule en deux temps : d'abord, la visite de la vieille ville, le dîner « dans une taverne de la vieille ville » (le menu est détaillé) puis, le lendemain, après une visite éclair du « point de vue merveilleux », au château São Jorge, le couple part en excursion à Estoril, à la plage. Toutefois, il faut mentionner aussi un passage par le parc Edouard VII qui donne l'occasion au narrateur de croiser Mr Ponsford et qui met en évidence le mensonge qu'il a fait pour annuler un rendez-vous avec celui-ci et partir avec l'américaine. Or, la compagnie avec celle-ci s'avère décevant et se conclut par le jeu de mot fait entre le prénom Sandy et le sable/*sand* (p. 112). La visite touristique, l'excursion, l'illusion d'une conquête de fortune s'opposent donc aux stations quiètes, méditatives, dans un parc, en compagnie d'un vœux monsieur qui disserte sur la mort, « un homme trop vieux et seul », comme le définit le narrateur en réponse à une question posée par la jeune fille (p. 107).

Un second épisode touristique entraîne le narrateur qui a loué une voiture dans une visite plutôt décevante de Queluz, « le faux Grand Trianon rococo » (p. 154), du château de Pena, à Sintra et son « agressivité de mauvais goût » (p. 156). Il n'y a guère que le parc de Montserrate qui trouve grâce à ses yeux, comme s'il retrouvait, avec le monde végétal et la villa de style mauresque où plane l'ombre de William Beckford, « aventurier scandaleux » (p. 158), un peu de l'atmosphère secrète et mystérieuse qui entoure la pension de famille. Une sorte de double, fortuit et éphémère.

On ne peut qu'être sensible à la dimension autobiographique de ces images, à la fois réelles, si l'on songe aux confidences faites lors de l'interview et aussi celles données dans l'essai sur Lisbonne - signalé au début et publié en 1985 - et mises en forme romanesque. On retrouvera, dans cet essai, une évocation très positive de la pension de famille, comparée par l'homme Pierre Kyria, à « mon poste de vigie » (1985 : 59-60). On retrouvera également, dans l'essai comme dans le roman, des éléments pour une psychologie du peuple portugais à laquelle, à l'évidence, le narrateur comme le romancier, adhère pleinement. Ce sont « les deux pôles de la sensibilité portugaise » : « susceptibilité farouche quant à l'honneur » et « mélan-colie rituelle quant aux sentiments » (p. 72).

Enfin, dans l'essai, deux remarques qui résument en partie le travail du romancier, méritent d'être citées (1985 : 49) : d'une part, la mythification d'une ville (« on mythifie une cité comme on idéalise un être ; il y a une 'cristallisation' en géographie comme en amour », considération qui éclaire ce que le romancier avait appelé un « coup de foudre » ; d'autre part, l'idée selon laquelle « au Portugal, on n'est jamais loin du symbole » permet de rendre compte du traitement poétique très particulier qui transforme l'espace urbain, mais aussi un lieu comme l'hôtel de Buçaco, en une sorte de double de l'espace intime, intérieur, propre à définir les êtres qui sont mis en scène, à commencer par le narrateur lui-même.

On ne parlera pas, à propos de *La mort blanche*, de « roman de la ville », variété thématique qui a fait l'objet de nombreuses études d'inspiration comparatiste. Encore moins de roman « sur » une ville, mais plutôt de roman « dans » la ville qui permet de passer à des moments précis, choisis, d'un lieu ou d'un espace à leur dimension symbolique, ou plus largement poétique. Il y a en effet une poétique de la ville originale dans *La mort blanche*, qui procède de l'association analogique entre espace urbain et espace subjectif de la mémoire. On pense à la superbe et simple définition de l'acte poétique qui se résume à l'analogie universelle, selon Octavio Paz, exprimée en ces termes : *En esto ver aquello/ Dans une chose en voir une autre*. Dans Lisbonne, au sein même de cette ville, le romancier a « vu » la mort et aussi trouvé la solution - proprement poétique - de la sublimer, de la vaincre, au plan symbolique, au plan de l'écriture.

On comprend mieux alors pourquoi ce roman - pourtant le troisième de Pierre Kyria - prend parfois les allures d'un roman de la vocation, réservé d'ordinaire au premier. *La mort blanche* est un roman où l'invention romanesque accompagne un processus de catharsis et de dépassement de soi. Ce n'est pas seulement le roman d'un espace nommé Lisbonne : c'est aussi la traversée de l'espace de mort qui appartient à chaque homme, à chaque... mortel, pour le transformer en un au-delà du présent, et transfigurer un moment de vie en un présent de l'écriture.

Synergies Portugal n° 6 / 2018

Enjeux de la culture
française théâtrale
au Portugal :
importation et médiation
culturelle



Pour une histoire du spectacle portugais au XIXe siècle : répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française

Ana Clara Santos

Universidade do Algarve

Universidade de Lisboa/Centro de Estudos de Teatro, Portugal

avsantos@ualg.pt

ORCID ID: 0000-0003-4845-4741

Reçu le 05-10-2018 / Évalué le 15-11-2018 / Accepté le 03-12-2018

Résumé

L'histoire du théâtre portugais, se centrant sur l'étude de la dramaturgie et des idées esthétiques, n'a pas tenu compte des répertoires des salles de spectacle. Il est temps de colmater cette absence et de mesurer les effets des relations interculturelles luso-françaises et ses activités de transfert sur la réforme de la scène nationale. Les répertoires de certaines salles de spectacle à Lisbonne, à forte matrice française, ainsi que la diffusion de ceux-ci dans une presse théâtrale naissante, assument, d'une part, une position centrale et médiatrice entre orientation étrangère et théâtre national et soulèvent, d'autre part, la question de l'exercice d'une nouvelle profession qui tend à s'affirmer de plus en plus sur le plan artistique, celle du traducteur de théâtre.

Mots-clés : répertoire, théâtre, XIX^e siècle, médiation

Para uma história do espectáculo português do século XIX: repertórios de teatro e mediação cultural luso-francesa

Resumo

A história do teatro português, concentrando-se no estudo da dramaturgia e das ideias estéticas, não teve em conta os repertórios das salas de espectáculo. Chegou a hora de colmatar essa ausência e medir os efeitos das relações interculturais luso-francesas e suas atividades de transferência sobre a reforma do teatro nacional. Os repertórios de certas salas de espectáculo em Lisboa, com uma forte matriz francesa, bem como a sua difusão numa imprensa teatral emergente, assumem, por um lado, uma posição central e mediadora entre orientação estrangeira e teatro nacional e levantam, por outro lado, a questão do exercício de uma nova profissão que tende a afirmar-se cada vez mais no plano artístico, a do tradutor teatral.

Palavras-chave : repertório, teatro, século XIX, mediação

For a history of Portuguese spectacle of the XIX century: repertoires of theatre and cultural mediation between Portugal and France

Abstract

The history of Portuguese theatre, with its focus on the study of dramaturgy and aesthetic ideas, did not take into account the repertoires of the theatre halls. It is time to address that failing and measure the effects of the intercultural relations between Portugal and France and the transference activities on the reform of Portuguese national theatre. The repertoires of some theatres in Lisbon, of strong French models, as well as circulating in the emerging theatrical press at the time had two consequences: on the one hand, they adopt a central and mediating position between foreign orientation and national theatre; on the other hand, they raise the question of a an emerging craft, ascertainin itself more and more in the world of the arts, that of the theatre translator.

Keywords : repertoire, theater, 19th century, mediation

Histoire du théâtre et répertoires de théâtre

Au début du XXI^e siècle, après les efforts déployés dans le cadre des études comparées et de l'historiographie culturelle, il y a encore des secteurs peu éclairés par la recherche sur la dimension interculturelle et le contact entre les cultures du centre-sud de l'Europe. Le secteur de l'activité artistique, notamment celle des arts de la scène et du spectacle vivant, constitue un secteur bien démuné de ce point de vue. Dans le cadre des études des rapports culturels franco-péninsulaires, si les études sur les échanges littéraires entre la France et les pays de la Péninsule ibérique ont dressé un tableau assez consistant par rapport à la richesse de ces échanges, nous ne pouvons pas en dire autant des études sur les rapports entretenus par les trois pays dans le domaine dramaturgique et théâtral. La situation devient encore plus délicate lorsque nous cherchons des études plus précises dans ce domaine sur telle ou telle période historique. Même ces échanges au XIX^e siècle, l'une des périodes historiques les plus effervescentes en la matière, restent peu connus et aucune étude d'ensemble récente intègre, à notre connaissance, des données sur le cas portugais en Europe¹.

Du côté national, nous nous attendrions à ce que les histoires du théâtre portugais contemplent l'histoire du spectacle à cette époque or il n'en est rien. Ces histoires du théâtre, depuis celle de Luciana Picchio (1969) se penchent essentiellement sur l'histoire des esthétiques, des mouvements littéraires et celle de l'édition des textes dramatiques.

Mais si les répertoires des salles de spectacle à Lisbonne ne font pas l'objet d'une recherche profonde jusqu'au début du XXIe siècle, la situation de pénurie vécue par la dramaturgie et le théâtre portugais à l'aube du XIXe siècle a déjà été suffisamment étudié par les chercheurs portugais – notamment Cruz (1971), Barata (1991), Vasconcelos (2003), Rebello (2000).

En effet, si nous comparons la situation de la scène portugaise avec d'autres pays d'Europe, le fossé au niveau des conditions de représentation est abyssal. A part le théâtre lyrique – le théâtre S. Carlos –, inauguré en 1793, Lisbonne ne disposait d'aucun théâtre national digne de ce nom en 1835, année du début des représentations de la troupe française dirigée par Emile Doux. Cette troupe s'installe au théâtre de la Rua dos Condes, rebaptisé « Théâtre Français », et y joue les dernières nouveautés du répertoire parisien du théâtre romantique et du théâtre de Boulevard.

Le théâtre de la Rua dos Condes et le théâtre du Salitre étaient, en effet, les seules salles de représentation du théâtre déclamé à Lisbonne avant l'inauguration, le 13 avril 1846, du théâtre national D. Maria II. Il a fallu attendre la fin des années 40, avec la création du théâtre du Ginásio ([Gymnase], inauguré le 17 mai 1846) et le théâtre D. Fernando (inauguré le 29 octobre 1849), pour assister à un rapprochement du nombre des salles de spectacle à Lisbonne, en termes statistiques, par rapport au pays voisin :

Villes ²	Nombre de théâtres
Madrid	8
Lisbonne	6
Barcelone	4

L'objectif de tous les agents culturels de l'époque était clair : faire de Lisbonne une capitale du théâtre aussi digne que les autres scènes théâtrales des pays voisins. La sortie de la décadence dans laquelle l'activité théâtrale était plongée depuis le début du siècle, due aux invasions françaises et aux luttes libérales, ne pouvait se faire que par une réforme profonde du théâtre. Or, cette réforme n'a été possible que par la médiation d'agents culturels influents dans le panorama culturel national. Le rôle joué par le dramaturge portugais Almeida Garrett a déjà été suffisamment étudié par les historiens de théâtre et Ofélia Paiva Monteiro (1971), et nous ne reviendrons pas sur son action sur l'édification du théâtre national D. Maria II, la création du Conservatório Real ou la dynamisation et la direction de l'Inspeção Geral dos Theatros. Nous voulons surtout nous arrêter sur l'action médiatrice du point de vue artistique de quelques agents culturels qui ont contribué, aux côtés d'Almeida Garrett, à l'édification de la scène théâtrale lisboète à cette époque.

Médiation culturelle et importation du répertoire parisien

Commençons d'abord par deux agents étrangers décisifs sur le sol national : Emile Doux et Paul. Le metteur en scène de la troupe française (1835-1837) et le premier acteur comique du théâtre du Gymnase dramatique se fixent à Lisbonne après le départ des acteurs de sa troupe et deviennent l'impresario et le directeur de théâtre les plus influents à Lisbonne au cours de la première moitié du siècle. Le 27 décembre 1836, ils adressent une demande, dans leur langue natale, au Ministro do Interior do Reino de Portugal, en vue de l'obtention d'une subvention de l'État pour la direction du théâtre national Rua dos Condes et la compagnie d'acteurs portugais (« Companhia de actores portugueses ») qu'ils viennent de former :

Depuis deux ans que nous sommes ici, nous avons cherché tous les moyens d'être utiles à la nation portugaise, et voici celui que nous pensons être le plus efficace, mais il ne peut avoir de résultat sans secours du Gouvernement.

Nous venons d'engager la Compagnie portugaise toute entière, et de lui assurer une existence honorable : les conditions sont les mêmes que celles des artistes français, et nous aurons maintenant une autorité, qui nous permettra de faire les observations nécessaires pour l'amélioration de l'art dramatique en Portugal, et doter la nation d'un théâtre dont elle puisse s'enorgueillir.

La direction du théâtre national portugais, représentée, par MM. Dias, Émile Doux et Paul, espère que le Gouvernement lui donnera huit contos de réis pour accomplir cette grande œuvre, et qu'il sentira même que cette somme est minime pour un objet si important et qu'alors seulement la Compagnie portugaise sortira de l'état misérable où elle est maintenant (Ministério do Reino, 27 de dezembro 1836).

Si cette subvention accordée au théâtre de la Rua dos Condes a divisé la presse et certaines instances culturelles de l'époque, entre les partisans de ce théâtre dirigé par les artistes français et ceux du théâtre du Salitre, démunis du soutien de l'État, elle était aussi le symbole d'une certaine inclination en faveur du rôle que pouvaient jouer ces agents culturels français, surtout Emile Doux, sur le sol national au nom de la formation d'acteurs et de la rénovation des répertoires. Il n'est pas étonnant qu'une certaine presse salue, quelques mois après, les « grands pas de progrès » observés au théâtre national car « la naturalité de la déclamation, l'adéquation des costumes, la modération des gestes, et un ordre et une décence générale de tout le spectacle, ce sont des améliorations visibles applaudies par tout le monde »³ (*Entre-Acto*, n° 5, 26.5.1837: 14). Après la fondation de la compagnie nationale portugaise du théâtre Rua dos Condes, il passe par le théâtre du Salitre (1843-1846) et devient le premier impresario du théâtre du Ginásio (1846-1847) et

du théâtre D. Fernando (1849). Malgré la contestation dont il faisait l'objet, surtout de la part de ceux qui prônaient un répertoire national, il est vrai que ses contemporains portugais, comme Júlio César Machado (1874 : 147), n'ont pas manqué de reconnaître son rôle décisif dans la dynamisation du théâtre portugais comme formateur, impresario et metteur en scène : « Cet acteur insuffisant, cet acteur hué, était néanmoins un connaisseur des secrets de la scène et un producteur d'art exquis ! Cet acteur incapable, qui ne savait pas jouer, était un bon maître qui savait enseigner »⁴.

À la veille de la seconde moitié du siècle, c'est le théâtre D. Fernando qui attire surtout la société aristocratique et le beau monde lisboète. Bien que ce public de l'élite portugaise ait pu y assister à l'opéra bouffe italien, le répertoire de ce théâtre, grâce à l'action médiatrice du comte de Farrobo et d'Emile Doux, était surtout constitué par la comédie-vaudeville, le mélodrame et l'opéra-comique française. À l'image du répertoire du théâtre de la Rua dos Condes, le répertoire était majoritairement traduit du répertoire français. En suivant la vogue du théâtre français et le goût instauré auprès d'un certain public d'élite, la première actrice de la compagnie, Emília das Neves, la *prima donna* de la scène portugaise de l'époque, construit toute sa carrière en tant qu'actrice, puis comme actrice et directrice de la compagnie, qui s'installe au théâtre D. Fernando à partir de 1852, sur le répertoire parisien traduit en langue portugaise. *Adriana Lecouvreur*⁵, *Le duc de Vendôme*, les *Proezas de Richelieu* (dans laquelle elle joue le rôle de Richelieu) et la *Família do Barão* (dans laquelle elle joue le rôle de 4 personnages) figurent parmi les exemples les plus emblématiques qui symbolisent, encore aujourd'hui, la grandeur de l'actrice portugaise.

Avec l'arrivée de la troupe française dirigée par Jules Bernard, l'impact se fait sentir d'abord du côté du répertoire et du nombre de pièces jouées chaque soir. La rénovation du contrat avec le théâtre D. Fernando en 1852 a des implications au niveau des travaux d'aménagement de la salle de spectacle afin de rendre « la salle plus commode, plus élégante et plus digne de recevoir le *beau-monde* qui naturellement la fréquente »⁶ (*Revolução de Setembro*, 10/7/1852 : 2). Or le temps de la rénovation de la salle de spectacles est aussi le temps, pour le directeur de la troupe, d'aller à Paris à la recherche de nouveaux contrats artistiques en vue de la rénovation de sa troupe. Entre le mois de juillet et la date de la réouverture du théâtre, le 6 novembre, l'intérêt est tellement grand du point de vue culturel pour ce théâtre que la presse tient à tenir le public informé de la composition de la troupe et de la réalisation des travaux : « Théâtre D. Fernando- troupe française. On va commencer les travaux précis pour l'amélioration du théâtre »⁷ (*Revolução de Setembro*, 14/7/1852 : 4)

En ce qui concerna la vogue des nouveaux genres, bien que l'opéra-comique⁸ français soit vu comme la rénovation du théâtre lyrique sur d'autres salles de spectacle à côté du grand théâtre d'opéra à Lisbonne, le théâtre S. Carlos, de nombreux intellectuels portugais, tels Lopes de Mendonça, considèrent le vaudeville le véhicule de la vraie essence du théâtre, c'est-à-dire distraire et plaire au public :

Le vaudeville est absurde, fantastique, incohérent, mais il provoque le rire. C'est creux mais plein d'esprit. Il ne résiste pas à l'analyse mais attire notre attention. Soubrettes, ingénues, duègnes, hommes galants, pères nobles, tout cela s'agite, parfois sans raison, sans raison plausible, mais qui cesse d'entendre un vaudeville jusqu'au couplet final (?). Je ris des critiques et j'aime les compositions faciles, légères et vaporeuses, qui vivent dans l'atmosphère des épigrammes et des calembours, qui ne prétendent ni réformer la société, ni améliorer les coutumes, ni propager de nouvelles idées ou coutumes, mais simplement distraire le prochain. L'existence du Théâtre français à Lisbonne est un triomphe de plus pour le principe de la liberté du commerce. Pourquoi pas ? Nous importons tellement de choses, pourquoi ne devrions-nous pas importer celle-ci aussi ? (Revolução de Setembro, 13/11/1852 : 1).

Médiation et concurrence théâtrale nationales

On le voit, le dialogue entre cultures est réinventé au XIXe siècle en matière théâtrale grâce à la circulation d'artistes en Europe et la permanence de troupes théâtrales sur le territoire étranger. Sous l'influence de nouveaux médiateurs culturels – acteurs, metteurs en scène, mécènes –, un nouveau regard est posé sur la circulation de biens symboliques et leur récréation en contact avec l'Autre. Selon Michel Espagne, « c'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu » (Espagne, 2003 : 2) lorsqu'on aborde la question des transferts culturels. La permanence sur le sol national des troupes françaises ouvre le champ culturel à une seconde étape : celle de la réappropriation des biens culturels importés de l'étranger par le biais de la médiation culturelle définie par Daniel-Henri Pageaux (2009).

Il ne faut donc pas mépriser l'action des passeurs de cultures ou de ceux que l'auteur appelle les « hommes-ponts » (Pageaux, 2009) entre deux cultures. Nous venons d'insister ici sur l'influence et l'action de certains agents culturels étrangers, de nationalité française, sur le champ culturel portugais de la première moitié du siècle romantique. Cette déterritorialisation culturelle ne constitue pas la simple découverte de l'art théâtral parisien par le contact direct avec l'Autre. Elle amène avec elle l'instauration et le renforcement de pratiques culturelles inédites, synonyme

d'une certaine autonomie et d'un profond renouvellement du champ théâtral. Les implications qui découlent de la permanence des artistes français sont énormes, essentiellement au niveau de la formation : formation du goût du public envers un répertoire parsemé de nouveaux genres dramatiques (surtout, le drame romantique et le vaudeville, dans le cas de la troupe d'Emile Doux, et, le mélodrame et l'opéra-comique, dans le cas de la troupe de Jules Bernard) ; formation des artistes portugais au niveau de l'art de la représentation et de la mise en scène. Cette permanence étrangère débouche sur l'action menée par certains artistes français en ce qui concerne leur participation active au sein de la réforme du théâtre portugais (formation d'acteurs, gestion de salles de spectacles, rénovation des répertoires et commande directe de traductions en portugais).

Mais les répercussions si retentissantes et si durables de ce phénomène trans-culturel sur la vie théâtrale lisboète sont dues aussi à l'intervention de certains agents culturels portugais. A ce sujet, nous prenons uniquement deux exemples : le comte de Farrobo, José Détry et João dos Santos Mata. L'intervention des deux premiers en tant que mécènes et riches hommes d'affaires ne cachait pas un sens de l'opportunité au nom du profit économique atteint par l'importation française d'un répertoire qui comblait le public cultivé portugais, avide des nouveautés théâtrales parisiennes. Le comte de Farrobo, nommé inspecteur général des théâtres, au début du mois d'octobre 1848 et directeur du Conservatório Real de Lisbonne, fortifiait les échanges avec la culture française. Il protégea à tel point la culture théâtrale parisienne au théâtre de la Rua dos Condes, dont il fut l'impresario à partir de 1838, qu'il traduisit lui-même un bon nombre de pièces qui y furent jouées entre 1838 et 1840. L'un de ses premiers essais fut le drame romantique d'Alexandre Dumas, *La Tour de Nesle*. Le choix de cette pièce n'était pas fortuit. Le drame de Dumas avait donné à Harel, directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, une recette quotidienne de plus de quatre mille francs (Jomaron, 1993 : 569). Même si on peut douter que ce chiffre d'affaire ait été connu de l'impresario portugais, il n'en restait pas moins que les répercussions causées par le scandale de la pièce de Dumas sur la scène parisienne faisaient écho à Lisbonne, non seulement par le temps prolongé par lequel la pièce resta à l'affiche, mais aussi par ce qu'elle représentait du point de vue esthétique, en tant que modèle de l'école romantique. Le comte de Farrobo ne se trompa pas sur son choix, conseillé sûrement par Émile Doux. Au-delà du défi lancé aux nouveaux acteurs de la troupe portugaise – Carlota Talassi, Epifânio, Ventura, Lisboa, Dias –, la *Torre de Nesle* constitua le plus grand succès sur la scène du théâtre de la Rua dos Condes avec une vingtaine de représentations jusqu'à l'année 1840. Les autres pièces traduites par le comte – *O Aldeão pervertido ou quinze anos de Paris*, drame en 3 actes de Théaulon, *O Padrinho et*

O Monóculo, comédies en 1 acte d'Eugène Scribe, *Joana de Flandres*, drame en 4 actes de Fontan et Herbin, *Amazampo ou a descoberta da Quina*, drame en 4 actes d'Adolphe Lemoine-Montigny –, connurent moins de succès sur la scène mais sont révélatrices du goût instauré par le répertoire joué par les artistes français à Lisbonne.

Le succès du théâtre français à Lisbonne est à l'origine aussi des phénomènes nouveaux dans le panorama culturel portugais : pour la première fois, après le départ d'un impresario français, en l'occurrence M. Jules Bernard, deux agents culturels portugais prennent la relève afin d'assurer la permanence d'une troupe française au même théâtre. José Détry, homme d'affaires dans le secteur de l'illumination publique et du gaz, et João dos Santos Mata, trésorier de la troupe, assument, à partir du 9 juillet 1853, à la suite d'une demande auprès du Ministério dos Negócios do Reino en vue de la prise en charge de troupe, les fonctions d'impresario et de directeur de la troupe française du théâtre D. Fernando. La troupe commence à jouer son répertoire en français à la fin du mois de septembre et, selon la *Revista dos Espectáculos*, « le répertoire, sans cesse varié, se composera du meilleur choix de pièces modernes, données sur les théâtres de Paris » (7/1853 : 85).

En outre, la demande d'un plus grand nombre de spectacles par semaine prouve aussi une plus grande concurrence entre le théâtre D. Fernando avec les deux théâtres nationaux, le théâtre S. Carlos et le théâtre D. Maria II. Tout cela au nom du prestige d'avoir un Théâtre Français à Lisbonne qui sert, selon les impresarios, non seulement à placer la capitale portugaise au rang des capitales les plus évoluées en matière théâtrale, mais contribue aussi à l'afflux d'un public instruit et sensibilisé par le contact avec la culture théâtrale française.

Le modèle français est donc placé, en l'espace de vingt ans (1835-1855), sous le signe d'un modèle de formation et de rénovation théâtrale pour les artistes et le public national, et devient d'emblée une source plus rentable du point de vue financier augmentant la concurrence avec les autres salles de spectacle de la capitale, notamment les théâtres nationaux.

Conclusion

Selon Jean-Claude Yon, « la France du XIX^e siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public » (Yon, 2008 : 8). Au sein de cette industrie théâtrale française, « les scènes parisiennes servent en quelque sorte de grossiste exportateur à une grande partie de l'Europe » (Charle, 2015 : 156). Nous avons eu l'occasion d'aborder ici quelques particularités de cette

importation et appropriation par la scène portugaise. La dramaturgie importée en langue française, à travers la médiation des artistes parisiens, occupe une position centrale en ce qui concerne l'orientation artistique des répertoires des salles de spectacle lisboètes. Cette orientation est promue par quelques agents culturels ayant une forte influence sur le champ culturel et artistique de l'époque, notamment par des impresarios, des directeurs de troupes de théâtre et des traducteurs. Ces médiateurs, tels Almeida Garrett, Emile Doux, le comte de Farrobo, José Débry ou João dos Santos Mata, ont préparé le terrain vers la reconnaissance et l'édification de nouveaux modèles de référence en matière théâtrale venus de la scène parisienne et largement diffusés sur la scène européenne. Tracer les « linéaments d'une poétique de la médiation » (Pageaux, 2009 : 138) luso-française, c'est le chemin qui nous reste à parcourir vers la connaissance d'une histoire culturelle européenne dans laquelle le cas portugais est assez emblématique. Mais là aussi l'écart qui sépare le monde du spectacle théâtral et celui de la vie littéraire se creuse davantage car, à l'effervescence de la représentation sur scène, symbolisée par l'abondance des pièces données en langue française et en traduction en langue portugaise, s'oppose la décadence de la création littéraire originale portugaise à la recherche d'illustrations :

*Sincèrement nous devons confesser notre décadence intellectuelle : avec la gloire des armes est morte notre gloire littéraire (...) Anges déchus, tâchons de remonter bien haut d'où, pas nous, mais des torrents de calamités publiques nous ont jeté. Travaillons pour nous instruire et améliorer nos mœurs en augmentant la civilisation nationale*¹⁰ (*O Panorama*, n° 1, 6 mai 1837).

Bibliographie

- Barata, J. O. 1991. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Charle, C. 2015. *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Cruz, D. I. 1971. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C.^a
- Espagne, M. 2013. Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*. [En ligne]: <https://journals.openedition.org/rsl/219> [consulté le 15 octobre 2018].
- Jomaron, J. 1993. *Le théâtre en France*. Paris : Garnier Flammarion.
- Machado, J. C. 1874. *Teatros de Lisboa*. Lisboa: Livraria editora de Matos Moreira.
- Monteiro, O. P. 1971. *A formação de Almeida Garrett*. Lisboa. Universidade de Coimbra.
- Pageaux, D-H. 2009. *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*. Paris : Editions Jean Maisonneuve.
- Picchio, L. S. 1969. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália.
- Rebello, L. F. 2000. *Breve história do teatro português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: IMCM.

Vasconcelos, A. I. 2003. *O drama histórico português no século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Yon, J-C. (dir.). 2008. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde éditions.

Notes

1. Même un ouvrage récent comme celui de Christophe Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, n'intègre pas dans son étude comparative des données sur le cas du spectacle portugais.
2. Nous ajoutons ici le nombre de théâtres à Lisbonne à ceux présentés par Christophe Charle (2015) pour les deux villes espagnoles.
3. *A naturalidade da declamação, a propriedade nos costumes, a moderação nos gestos, e uma ordem e decência geral de todo o espectáculo são visíveis melhoramentos que todo o mundo tem aplaudido*. (*Entre-Acto*, n° 5, 26.5.1837: 14).
4. *Este actor insufficiente, este actor pateado, era todavia um conhecedor dos segredos da cena e um esmerado cultor da arte! Este actor incapaz, que não sabia representar, era um bom mestre que sabia ensinar* (*Revista de Lisboa*, 10/08/1859, ano 1, n° 20, p. 2; repris dans Machado, 1874, p. 147).
5. La pièce d'Eugène Scribe, très en vogue à l'époque un peu partout en Europe, signale l'inauguration du théâtre D. Fernando, le 29 octobre 1849. Rappelons que la pièce avait été jouée pour la première fois à Paris, au théâtre de la République, le 14 avril 1849, c'est-à-dire, six mois avant sa représentation à Lisbonne en langue portugaise.
6. *a sala mais cómoda, mais elegante e mais digna de receber o beau monde, que naturalmente a tem de frequentar* (*RS*, 10/7/1852 : 2).
7. *Teatro D. Fernando- Companhia francesa. Vão começar-se os trabalhos precisos para o melhoramento do teatro*. (*Revolução de Setembro*, 14/7/1852 : 4).
8. Le cas par l'opéra-comique *Barcarola* de Scribe, dont la presse salue le succès mais surtout l'ingéniosité de l'impresario français dans le recrutement d'acteurs débutants – *acteurs étranges à tout enseignement dramatique ou tout simplement débutants* [actores estranhos a todo o ensino dramático e meramente debutantes] (*Revolução de Setembro*, 3/8/1850 : 1) – en est un bel exemple.
9. *O vaudeville é absurdo, é fantástico, é incoerente, mas faz rir. É uma coisa oca mas cheia de espirito. Não resiste à análise mas prende-nos a atenção. Soubrettes, ingenuas, duegnes, galãs, pais nobres, tudo aquilo se agita, às vezes sem motivo, sem razão plausível, e, entretanto, quem é que deixa de ouvir um vaudeville até ao couplet final. Eu rio-me dos críticos e gosto das composições fáceis, ligeiras, vaporosas, que vivem na atmosfera dos epigramas e dos calembours, que não têm pretensões nem de reformar a sociedade, nem de melhorar os costumes, nem de propagar ideias ou costumes novos, mas simplesmente de distrair o próximo. A existência do Teatro francês em Lisboa é mais um triunfo para o principio da liberdade do comércio. Por que não? Importamos tanta coisa, por que não havemos de importar também mais esta?* (*Revolução de Setembro*, 13/11/1852 : 1).
10. *Sinceramente confessamos a nossa decadência intelectual : com a glória das armas morreu a nossa glória literária (...)* Anjos despenhados, procuremos subir outra vez às alturas de que, não nós, mas sim torrentes de calamidades públicas nos precipitaram. Trabalhem para nos instruir e melhorar nossos costumes, aumentando a civilização nacional (*O Panorama*, n° 1, 6 mai 1837).



O Gaiato de Lisboa, segundo João Baptista Ferreira: contextualização de uma prática

Ana Isabel Vasconcelos

Universidade Aberta/CET, Universidade de Lisboa, Portugal

Ana.Vasconcelos@uab.pt

ORCID ID: 0000-0001-6737-0055

Reçu le 07-05-2018 / Évalué le 12-09-2018 / Accepté le 01-10-2018

Résumé

Entre les années 1837 et 1850, les scènes de Lisbonne reproduisirent, en portugais, nombre de drames romantiques qui faisaient fureur à Paris, et d'innombrables comédies, farces et vaudevilles, dont Scribe était le représentant le plus connu. Dans cet article, nous allons caractériser le contexte de réception de cette ligne de pièces ludiques, en recherchant les raisons qui justifient la grande permissivité dans le « travail de version » de ce genre théâtral. L'imitation portugaise de la comédie-vaudeville *Le Gamin de Paris*, de J. F. Bayard et E. Vanderburch, que nous allons présenter ici, est révélatrice de certaines de ces pratiques.

Mots-clés : comédie-vaudeville, théâtre, XIX^e siècle, João Baptista Ferreira

O Gaiato de Lisboa, d'après João Baptista Ferreira : contextualisation d'une pratique

Resumo

Entre os anos de 1837 e 1850, os palcos lisboetas reproduziram, em português, muitos dos dramas românticos, que faziam furor em Paris, e inúmeras comédias, farsas e *vaudevilles*, de que Scribe foi o mais conhecido representante. Neste artigo, caracterizar-se-á o contexto de receção desta linhagem de peças jocosas, procurando-se as razões que justificam a grande permissividade no «trabalho de versão» deste género teatral. A « imitação portuguesa » da comédie-vaudeville *Le Gamin de Paris*, de J. F. Bayard e E. Vanderburch, que aqui apresentaremos, é indiciadora de algumas dessas práticas.

Palavras-chave: comédia-vaudeville, teatro oitocentista, João Baptista Ferreira

O Gaiato de Lisboa, by João Baptista Ferreira: contextualization of a practice

Abstract

Between 1837 and 1850, Lisbon stages reproduced, in Portuguese, many of the romantic dramas that made a furor in Paris, and countless comedies, farces and

vaudevilles, of which Scribe was the best known representative. In this article, we will characterize the context of reception of this line of playful plays, and we will look for the reasons that justify the great permissiveness in the “translation” of this theatrical genre. The “Portuguese imitation” of the *comédie-vaudeville* *Le Gamin de Paris*, by J. F. Bayard and E. Vanderburch, which we will present here, is indicative of some of these practices.

Keywords: comedy-vaudeville; nineteenth-century theater; *O Gaiato de Lisboa*, João Baptista Ferreira

Introdução

O início do séc. XIX em Portugal é marcado por grande instabilidade política, decorrente das Invasões Francesas e da consequente mudança da Corte Portuguesa para o Brasil. Sucederam-se, durante anos, as guerras entre liberais e absolutistas, o que resultou num imobilismo cultural, decorrente até do envolvimento de intelectuais que acabaram por ser obrigados a estar várias temporadas ausentes do país. Por outro lado, estas emigrações forçadas contribuíram para um contacto próximo destes intelectuais com as culturas francesa, inglesa e alemã, e, naturalmente, com o desejo de importação desses modelos para Portugal.

No que diz respeito ao teatro, em meados dos anos 30 de Oitocentos, Lisboa dispunha de um edifício dedicado à ópera - o Teatro de S. Carlos - e de dois espaços destinados ao chamado teatro declamado: o Teatro do Salitre e o Teatro da Rua dos Condes, ambos na zona do Passeio Público. Foi neste último que se instalou em janeiro de 1835 uma companhia francesa, responsável pelo primeiro contacto do público português com o novíssimo repertório então apresentado nos palcos parisienses. Esta nova oferta cultural e recreativa na capital de um país tão desgastado por lutas internas foi muito bem recebida. Ainda que a esmagadora maioria da população não descodificasse o texto dito em língua francesa, aquele público apreciava a componente social de uma ida ao teatro, bem como os aspetos feéricos do espetáculo teatral. Durante cerca de dois anos, Lisboa aplaudiu os artistas franceses que representavam os recentíssimos dramas românticos de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Delavigne e outros, bem como o repertório de « boulevard », com textos de Eugène Scribe, Mélesville, Ancelot entre outros.

No final de 1836, fruto da reforma proposta por Almeida Garrett relativa à renovação do teatro em Portugal¹, começam as movimentações no sentido de o Teatro da Rua dos Condes ser ocupado por uma companhia de atores portugueses. Agora no cargo de Inspetor Geral dos Teatros e dependendo a vida e as instituições teatrais da sua tutela, Almeida Garrett vai pôr em prática este plano, da forma

que considera mais adequada e mais rápida, tendo em conta o atraso verificado. Acredita o futuro autor de *Um Auto de Gil Vicente* que, num país culturalmente deficitário como era então Portugal, a evolução só se poderá consubstanciar em um de dois modos: ou indo ao estrangeiro estudar a forma como os outros implementaram essas mudanças, ou contratando estrangeiros para ajudarem a operar essa mudança no país². Optando por esta segunda hipótese - a que hoje chamaríamos « reprodução de boas práticas » - , Garrett apoia Émile Doux, um dos elementos da companhia francesa, na organização de uma «Companhia de Atores Portugueses», e, no início de 1837, este aluga o Teatro da Rua dos Condes, começando a formar artistas. Não é assim de estranhar que Doux, agora empresário, passe a apresentar, em português, o repertório francês que, nos dois anos anteriores, subira àquele mesmo palco. Certamente que o público mostraria o mesmo interesse, tanto mais que iria compreender os diálogos, o que em teatro não é fator despiçando.

1. A supremacia do repertório francês

Neste contexto e dada a grande influência da cultura francesa no Portugal de Oitocentos, foram inúmeras as peças francesas que subiram à cena, agora traduzidas, imitadas, adaptadas ou acomodadas à realidade portuguesa. Embora a predominância da cultura francesa seja já do conhecimento geral, o levantamento sistemático que efetuámos³ proporcionou-nos uma visão mais apurada da desproporção entre o número de traduções e o número de originais portugueses em palco, verificando-se também ser residual a quantidade de textos traduzidos do inglês ou do castelhano. Na verdade, esta percepção não é só de hoje. O próprio Garrett, embora - pelas razões acima aduzidas - tivesse entregado a um « ensaiador » francês a primeira companhia portuguesa de teatro que foi criada na senda da reforma por ele empreendida, cedo se apercebe da necessidade de « desafrancesar » os palcos portugueses. Uma evidência desta preocupação é o facto de, em 1842 - ou seja, quatro anos antes de se inaugurar o Teatro Nacional D. Maria II - Garrett ter indicado uma série de autores estrangeiros que deveriam servir de modelos aos autores portugueses que quisessem escrever peças, com o objetivo de as apresentar no concurso de seleção dos textos que haveriam de subir à cena na noite inaugural do Teatro Nacional. Do rol de dramaturgos propostos constam Caldéron, García Guttierres, Edward Bulwer, Corneille, Scribe, Schiller e Alfieri, e estão excluídos os nomes de Victor Hugo e de Alexandre Dumas, o que corrobora a preocupação acima referida.

A invasão de traduções nos palcos da capital era igualmente uma preocupação dos membros do Conservatório, instituição que tutelava toda a atividade teatral, designadamente no que à censura teatral dizia respeito. Em 1842 - cerca de cinco anos depois de este Órgão ter sido fundado - lê-se na *Revista do Conservatório*:

Uma infinidade de traduções todas de dramas franceses tem aparecido no teatro nestes últimos cinco anos; umas sucedem rapidamente às outras sem deixar, pela maior parte, nem memória de si. Se excetuarmos o Gaiato de Lisboa (le Gamin do Paris), o Galucho (le Piou-Piou) e alguma outra mais, todas passaram como viajantes por terra estranha, mais ou menos bem acolhidos pela civilidade hospedeira dos naturais; mas passaram, eram estrangeiros, foram-se, esqueceram. (Revista do Conservatório, julho 1842, p. 17).

Reconhece-se, contudo, que « no género ligeiro, gracioso e chistoso é mais fácil escolher no repertório parisiense do que em qualquer outro », sendo assim justificada uma prática instalada de se recorrer a farsas e *vaudevilles* que, sendo pequenos trechos e com alguma animação, desenfadam os espectadores dos dramalhões em que os punhais e os venenos enchem as cenas de cadáveres (cf. *idem*, pp. 18-19). É que, nestes dramas de teor ultrarromântico e melodramático, ao fim do quarto ou quinto quadro, não fica vivo quem baste para enterrar todos os que entretanto morrem! Como resolver o problema? Há que ressuscitar os mortos, o que vai sucedendo à medida que a intriga o exige, mesmo que trapeada toda a verosimilhança. Esta « exigência » - central numa « história dramática » - esbate-se numa farsa ou numa « comédia ligeira », residindo, como veremos, o essencial na interação verbal das personagens/atores, nos níveis de língua empregues e na comicidade das situações.

2. A « permissividade » das práticas censórias

Embora hoje se estranhe a preocupação dos liberais de Oitocentos em regulamentar a censura prévia aos textos que seriam levados a cena, esta tornou-se uma prática rapidamente instituída. A comissão de censura, constituída por sócios do Conservatório, zelava pela « moral religiosa e civil, de que o teatro devia ser escola »; « pelo estilo e linguagem de que não menos deve ser modelo »; e pelo « mérito d'arte e propriamente literário » das peças (*Estatutos...*, 1841: 24). A sua admissão ou rejeição decorria dessa apreciação e acreditava a *intelligentzia* que, com esta precaução, se garantiria a qualidade dos textos e se contribuiria para a grande finalidade atribuída então ao teatro: educar e moralizar.

Contudo, cedo se percebeu que a maioria dos membros dessa comissão - por incúria ou incompetência - não estava preparada para desempenhar essas funções de forma adequada, pelo que começaram a erguer-se vozes, considerando que, além de ineficaz, tal prática era nociva. Incapaz de emendar « uma versão minada de centenas de erros », o censor apenas se preocupava com a eliminação dos galicismos e « lá fica[va] o drama perdido e as personagens construindo períodos

franceses com palavras portuguesas » (*O Elenco*, 01-06-1839, p. 6). Na verdade, grande parte dos textos submetidos « a provas públicas » eram traduções e, segundo as circulares emanadas pelo Conservatório, a preocupação dos censores não devia recair na fidelidade da versão ou no merecimento dramático do original, mas antes restringir-se a « alguma indispensável correção nos erros de linguagem e em observar quaisquer defeitos que ofend[essem] os bons costumes » (*Diário do Governo*, 28-06-1841, p. 685).

Basta passarmos os olhos por alguns dos pareceres publicados no *Diário do Governo* para percebermos que, sobretudo no « género chistoso », se devia « permitir ao tradutor a liberdade ampla de alterar e resolver tudo a seu belo prazer, até que [conseguisse] levar a tradução àquele grau de luz em que lhe pareça poder produzir o melhor efeito » (*Diário do Governo*, 10-09-1840, p. 1154). Mais do que consentida, torna-se desejada - pelo menos neste género « mais ligeiro » - a prática da « imitação », deixando, nesta altura, os pareceres de tomar como referente o texto original.

3. João Baptista Ferreira, o tradutor de serviço

No levantamento efetuado e a que atrás já nos referimos, apercebemo-nos da dificuldade em identificar o nome dos tradutores das peças e, não raro, a sua autoria. Muitos desses textos, quando editados, omitiam o nome do autor francês e muitas vezes não há coincidência entre o título do original e o nome com que a peça era « batizada » na versão portuguesa. Também não era incomum que, quer na publicação quer nos programas dos espetáculos, estivesse omissa o nome do tradutor ou este figurasse como autor de um texto supostamente original. Assim, no que respeita sobretudo à primeira metade de Oitocentos, estas práticas dificultam a genealogia dos textos, valendo, ao investigador, a consulta dos periódicos, onde eram publicadas as críticas aos espetáculos e que, de quando em vez, incluíam informações, agora preciosas, sobre o original e sobre o tradutor. Acresce que, nas peças a que tivemos acesso à versão manuscrita, o nome português que aí consta é o do copista.

De entre os tradutores que conseguimos identificar, destaca-se, pelo número de ocorrências, o nome de João Baptista Ferreira. Outros há que ocorrem também com alguma frequência - Rodrigo Felner, Inácio Maria Feijó, Luís José Baiardo, Inácio Morais Sarmiento, Pedro Cyriaco da Silva, José Mendes Leal, Rodrigo d'Azevedo Sousa da Câmara - mas este é o nome relativamente ao qual contabilizámos mais títulos neste período.

Segundo Inocêncio, João Baptista Ferreira nasceu em 23 de outubro de 1801 e morreu em 26 de dezembro de 1877. Foi tabelião privativo de notas na comarca de Lisboa. Estudou medicina na Universidade de Coimbra e « estava próximo de completar o curso quando os acontecimentos de 1828, e as suas conhecidas ideias liberais, o obrigaram a emigrar para Espanha, França, Inglaterra e Bélgica, onde procurou refúgio às perseguições absolutistas. Formando parte do corpo académico, esteve no cerco do Porto, mostrando aí o seu entusiasmo pelas ideias que defendia e a sua coragem no posto onde arriscava a vida » (Silva, 1858, tomo X: 173-4).

Por esta nota biográfica, percebemos pertencer este tradutor ao mesmo círculo de Almeida Garrett e possuir o mesmo alinhamento político, sendo assim natural que, como muitos dos intelectuais liberais, se mantivesse ligado à atividade teatral, ainda que a par de uma outra atividade profissional. Provavelmente o trabalho de tradução que fez para o Teatro das Rua dos Condes, no tempo da companhia de Émile Doux, foi-lhe eventualmente encomendado por Garrett, que, como vimos, apadrinhou a formação desta companhia e acompanhava regularmente os seus trabalhos. Baptista Ferreira foi ainda redator do periódico *Atalaia Nacional dos Teatros* (1838) - no curto período de existência deste jornal - , escrevendo artigos nos quais combatia o Teatro do Salitre⁴, num período em que ambos se digladiavam pela atribuição de um subsídio estatal.

Dos inúmeros títulos traduzidos, encontra-se a « comédie-vaudeville » em dois atos, *Le Gamin de Paris*, representado pela primeira vez no Théâtre du Gymnase-Dramatique, Paris, em 30 de Janeiro de 1836. Seis meses passados, a 16 de junho, foi representado no original pela companhia francesa que ocupava então o Teatro da Rua dos Condes, e, dois anos depois, na versão portuguesa, teve estreia em 22 de fevereiro, sob o título *O Gaiato de Lisboa*. Nesse mesmo ano foi publicado no *Arquivo Teatral*.

4. Abordagem comparativa: algumas considerações

Atentemos então nos textos em questão: *Le gamin de Paris*, na edição de 1836⁵ e *O Gaiato de Lisboa*, publicado em 1838⁶, este « imitação » daquele, a começar pelo próprio título, que denota, de imediato, uma adaptação à realidade portuguesa, mais precisamente, lisboeta.

Para além desta alteração, destaca-se o género da composição: surpreendentemente um « drama » na impressão portuguesa, que não corresponde à classificação do original de Bayard e Vanderburch que a designam « comédie-vaudeville ». Estranhámos a designação de « drama » para a versão de Baptista Ferreira, não só porque o texto pertence inequivocamente ao género cómico, como, quando

anunciada na imprensa a sua representação, surge invariavelmente a designação « comédia ». A associação desta peça a um drama deve-se-á ao facto de ter sido incluída no 1.º tomo do *Arquivo Teatral*, no qual, para fazer jus ao título completo desta coleção -- *Arquivo Teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês* --, as comédias se tornam dramas, havendo uma única peça que foge a esta classificação⁷. Por outro lado, sabemos que, em Portugal, se estava então a delinear o drama romântico português - de que *Um Auto de Gil Vicente*, de Garrett, foi modelo - pelo que a nomenclatura não estaria completamente clarificada, pelo menos no que toca aos responsáveis editoriais.

Voltando ao original, como acima referi, trata-se de uma « *comédie-vaudeville* », designação que corresponde a uma « comédia de intriga », de teor mais irrealista, na qual se introduz o elemento musical. E esta é a alteração estruturalmente mais visível no corpo do texto português - e, naturalmente, no espetáculo - , ao qual foram suprimidas as « árias »⁸ e respetivo libretos, que, no original francês, vão aligeirando o fio dramático, prendendo a atenção do espectador e « proporcionando momentos de pura exibição musical » (Gonçalves, 2012: 136).

Se a música era, reconhecidamente, uma mais-valia nos palcos franceses, a sua supressão deve-se aqui a uma imperiosa razão, de ordem prática. Não só « imperiosa » como « inultrapassável », já que a qualidade vocal dos atores era abaixo de sofrível, o que obrigava o tradutor, a quem era encomendada a tradução para o palco, à sua eliminação. Casos há em que se substitui a ária por texto dito, devido à pertinência da informação contida no libreto. Noutros casos, a adaptação do conteúdo do libreto para texto dito é expandida, com a introdução de detalhes que concorrem para o reforço do tom de comicidade.

A intriga é comum a ambos os textos. Assenta numa identidade escondida, mas, ao invés do habitual na comédia clássica, a personagem que assume essa falsa identidade, Fernando, faz-se passar por um artista com poucas posses e que vive do seu trabalho - desenhar retratos e pintar cenários para teatro. É, nesta condição, que o vamos conhecer em casa de Teresa, a quem está a desenhar o retrato. Apaixonado por Elisa, neta de Teresa, percebe-se que o namoro - secreto -- já vai adiantado e que o casamento está prometido, sendo constantemente adiado por razões que começam a ser pouco convincentes. É José, « o gaiato » - miúdo travesso mas muito perspicaz --, quem desmascara a situação, revelando que Fernando, também um pouco estroina, é filho de gente abastada - um general --, e sobrinho de uma baronesa, desejando ambos, para Fernando, uma noiva com igual posição social.

É devido a José que tudo se resolve, de acordo com « princípios e valores morais » que o teatro devia patentear. Elisa acaba por se casar com Fernando, devido ao reconhecimento, por parte do General, dos dotes e virtudes desta encantadora menina. Reforçando ainda a vertente educativa e moralizadora de um teatro que se apresenta a uma burguesia ascendente, o General revela a sua proveniência social humilde, orgulhando-se de ter subido na hierarquia militar devido ao seu heroísmo e bons serviços prestados à Pátria. Evidentemente que só podíamos contar com um final feliz, que recompensa a virtude e despreza todos os que não se pautam por esses valores. Como é apanágio deste género, há inúmeras peripécias - muitas das quais fora de cena - que conformam o enredo, marcado por mal entendidos que, no final, dão lugar ao desejado e expectável desenlace matrimonial.

Como podemos ver no quadro abaixo, nesta « imitação » há uma correspondência exata entre as personagens. O texto de Ferreira assenta num conjunto de figuras que plasmam as de Bayard e Vanderburch, tendo-lhes sido atribuídos os mesmos estatuto e representatividade sociais, o mesmo perfil psicológico e de comportamento, embora, naturalmente, nomes portugueses, correspondendo apenas em tradução os nomes de José e de Elisa.

<i>LE GAMIN DE PARIS</i> Comédie-Vaudeville en deux actes	<i>O GAIATO DE LISBOA</i> Drama em 2 atos
Le Général Morin Amédée, son fils Mme de Morin, belle-sœur du G. Mme Meunier, grand-mère Joseph et Elisa, ses petits enfans M. Bizot, vieil employé Hilaire, valet de chambre du général Deux domestiques	O General Fernando, seu filho Aurélia, cunhada do General Teresa, avó José, gaiato Elisa, sua irmã Pantaleão, procurador Hilário, guarda roupa do General Dois criados do General

A nível da macro-estrutura, observamos uma correspondência exata -- dezassete cenas no 1.º ato e doze no 2.º ato, possuindo ambos a mesma composição no que respeita ao jogo de personagens e sequência de interações verbais. O contexto cénico de situação que abre o primeiro ato reproduz o mesmo ambiente (« uma sala mobilada com simplicidade »), mas o vocábulo empregue como referencial do 2.º ato tem uma correspondência parcial, tendo Ferreira Baptista preferido « Sala », como tradução de « salon », o que desvirtua a diferença social entre as duas famílias, afinal o « motivo » que faz progredir a ação.

Embora próximas a nível semântico dos diálogos de partida, as falas das personagens portuguesas não denotam qualquer preocupação de rigor tradutológico no que respeita à composição lexical e à própria estrutura sintática. A preocupação

em introduzir referentes portugueses é evidenciada, por exemplo, pela menção de locais que o leitor/espectador identifica, como o Terreiro do Paço ou o Cais do Sodré. Mas é sobretudo nos atos de fala de José -- o gaiato -- que encontramos inúmeras expressões populares, nem sempre presentes no texto de partida, e constantes reforços da oralidade, frases breves e sincopadas e outras estratégias de composição que em muito contribuem para acentuar o nível de comicidade⁹. É sobretudo do reforço do cômico de linguagem que vive esta imitação, confluindo esta estratégia nas falas do Gaiato, personagem representada pelo ator Sargedas, um dos maiores atores cômicos da sua época.

Para finalizar...

Se quisermos concluir identificando a estratégia desta « imitação » da pena de João Baptista Ferreira, diremos que se produziu um texto em português sobre uma intriga francesa, sem preocupações de uma fiel correspondência entre a estrutura frásica do texto de partida e a do texto de chegada. Houve, como vimos, uma estratégia de acomodação ao contexto português, mas acompanhando a sequência das trocas dialógicas e a interação das personagens francesas. Estas são « tipos genéricos », que se tornaram portuguesas mais pela linguagem do que pela índole, pois esta foi indiscutivelmente concebida pelos autores franceses, possuindo contudo uma universalidade própria das personagens de comédia.

Também como referimos, esta prática é sancionada pelos intelectuais oitocentistas, designadamente os membros do Conservatório, que estão sobretudo preocupados em empregar o vernáculo e eliminar os galicismos, não havendo grande preocupação com a fidelidade da tradução¹⁰.

António Feliciano de Castilho, também membro da comissão de censura e grande defensor da língua portuguesa, escreveu:

Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente das circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos até dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quando a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde a translada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela a há. (Castilho, in Pais, 2000: 194).

Bibliografia

- Bayard, J. F., Vanderburch, E. 1836. *Le Gamin de Paris*. Paris: Marchant.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31531372x>
- Bayard, J. F., Vanderburch, E. 1838. « *O Gaiato de Lisboa*. Drama em 2 actos, imitado do *Gamin de Paris* ». In: *Arquivo Teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês*. Vol. Primeiro. Lisboa: Typ. Carvalhense, [trad. João Baptista Ferreira]
- Cruz, D. I. 1995. *Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório: 1836-1841*. Lisboa: IN/CM.
- Estatutos do Conservatório Real de Lisboa (1841)*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Gonçalves, I.M.D.N. 2012. *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de doutoramento em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Pais, C. C. 1999. *Em Louvor de Cassandra. Uma teoria da tradução*. Tese de doutoramento em Estudos Portugueses apresentada à Universidade Aberta.
- Pais, C. C. 2000. *António Feliciano de Castilho, o tradutor e a teoria da tradução*. Coimbra: Quarteto.
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: IMCM.
- Silva, I. F. 1858. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Annexe

ANEXO – Ato I, Cena VI (excerto)

LE GAMIN DE PARIS	O GAIATO DE LISBOA
ELISA. Tu es fou... mais enfin, me diras tu ce qui t'est arrivé ce matin... comment es-tu tombé dans le canal ?... [...]	ELI. És um louco, José... mas enfim, não me dirás o que sucedeu esta manhã... por que razão te deitaste ao mar? [...]
JOSEPH. Ah ! oui, revenons à l'eau... Il faut donc te dire que les rencontres et les camarades, voilà ce qui m'entraîne toujours... les boulevards ou le canal... c'est ma perte. S'il n'y avait ni canal, ni boulevards, je ne flânerais jamais... tu comprends ça... on joue, je passe... ça vous tente... un quart d'heure est bien vite pincé !... on dit au chef d'atelier qu'on a attendu pour les épreuves... j'ai gagné onze sous mercredi ; dis donc... c'est pas mal. (<i>A part.</i>) Il est vrai que j'en avais perdu dix-huit à l'imprimerie.	José. Ah! Sim... vamos ao Terreiro do Paço... É preciso dizer que os outros rapazes, os encontros, é que me arrastam sempre... o Terreiro do Paço e Cais do Sodré hão de ser a minha perdição... se não houvesse nem um nem outro, não gastaria assim o meu tempo... tu bem entendes isto... os outros estão a jogar, eu passo, isto tenta... aí vai um quarto de hora desperdiçado... queixa-se o autor que espera pelas provas... ora vês aí... olha, quarta feira ganhei 110, isto não é mau... (<i>à parte</i>) é verdade que já tinha perdido sete vinténs na imprensa.
ELISA. Très-bien... très-bien... tu t'éloignes du canal...	ELI. Sim, sim, tudo isso vai muito bem; mas a tal história...

ANEXO – Ato I, Cena VI (excerto)

LE GAMIN DE PARIS	O GAIATO DE LISBOA
<p>JOSEPH. C'est juste... m'y voilà... pour lors, je trouve là un tas d'amis... Maigret, le fils du tourneur ; Benolt, le fils du sculpteur, menuisier en fauteuils... sept, huit, et Gambin ; oh ! Gambin... on parle de flâneur... en voilà un fameux numéro, pas un pouce d'ouvrage.</p> <p>AIR : <i>Vaudeville de l'Écu de six francs.</i> Il commenc' par fair' le dimanche, Il n'travail' jamais le lundi ; si l'mardi quelqu' parti' s'emmanche, Ça dure jusqu'au mercredi. Car c'est tous les jours fêt' pour lui. C'est le jeudi qu'il se promène, Il fait ses farc's le vendredi ; Et quand il n'ribott' pas l'samedi, Il dit qu'il a perdu sa s'maine.</p> <p>Pour lors, qu'est-ce que je vois ?... dix-huit sous sur le bouchon... je dis... j'en suis... avec ça que j'ai des doubles décimes qui sont soignés... un pour piquer, un pour abattre... est-ce que je ne te les ai pas montrés ?</p>	<p>José. Ah!... é verdade, como te ia contando, cheguei ao Terreiro do Paço, e logo encontrei a minha pândega, o filho do Zé da tenda, o Francisco da galinheira, aquele que não tem este olho, o neto do Torneiro, o Rabiça, que é da pele do diabo, e o António ferreiro, que já tinha no bucho um gró... três pelas, quatro lérias... ai, que reinação... olha que já era uma súcia menos má... vai e daí pesco que estavam jogando... cheguei-me, vi catorze vinténs, e também quis molhar a minha sopa...</p>
<p>ELISA. Mais le canal... le canal...</p>	<p>Eli. Mas porque te deitaste ao mar... ao mar...</p>

Notas

1. Cf. Decreto de 12-11-1836. In *Diário do Governo*, 17-11-1836.
2. Garrett, in Cruz, 1995: 62.
3. Ver Santos, Vasconcelos, 2007.
4. Este teatro era então dirigido por Perini de Lucca e António Feliciano de Castilho.
5. Bayard e Vanderburch, *Le Gamin de Paris*. Paris: Marchant, 1836.
6. Arquivo Teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês. Vol. Primeiro. Lisboa: Typ. Carvalhense, 1838-1844. Embora não conste, nesta publicação, o nome do tradutor, sabemos ser João Ferreira Baptista, uma vez que o texto se refere à versão representada em 1838 (com a indicação do nome dos atores) e as críticas a essa representação publicadas nos jornais indicavam o nome do tradutor.
7. Trata-se de uma farsa em 1 ato de Scribe, intitulada *O Urso e o Pachá*.
8. No cimo da publicação francesa, lê-se uma nota que informa da pessoa e do local onde se podia adquirir estas composições musicais: « S'adresser pour la musique de cette pièce et celle de tous les œuvres qui composent le répertoire du Gymnase-Dramatique, à M. HEISSER,

bibliothécaire et copiste, du théâtre ; (...) ».

9. Em Anexo, encontram-se dois excertos (texto de partida e texto de chegada) que ilustram as observações feitas neste subcapítulo. As características apontadas constituem invariáveis de uma tipologia que interessará apurar, através da análise de outras « imitações » efetuadas neste período.

10. O próprio Almeida Garrett, que não era claramente favorável ao ato de traduzir (cf Castilho, 1999: 220-222), imitou duas peças francesas - *O Tio Simplicio* (1844) e *Falar Verdade a Mentir* (1846) - seguindo esta prática de acomodação à realidade portuguesa.



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Garrett spectateur et critique d'opéra : quelques considérations sur une facette presque inconnue

Luísa Cymbron

NOVA-FCSH, CESEM, Portugal

lcymbron@fcs.unl.pt

ORCID ID : 0000-0002-0060-4766

Reçu le 15-10-2018 / Évalué le 16-11-2018 / Accepté le 03-12-2018

Résumé

Dans la longue bibliographie sur Almeida Garrett, son rôle de spectateur et de critique d'opéra est un aspect généralement oublié. Étant devenu un habitué passionné d'opéra, le père du Romantisme portugais a fait preuve de son élégance et d'éloquence dans les parterres et les loges et a joui de ce que la scène lui offrait, exaltant envers les chanteuses et danseuses et réfléchissant sur ce qui se passait sur la scène. Cet article essaye de commencer à discuter les différents niveaux de sa relation avec l'opéra, à travers sa poésie, son épistolaire, sa critique et ses romans. Il s'agit donc de regarder l'écrivain comme faisant partie d'un univers de sons et de dramaturgie, sur lequel il nous a laissé d'intéressants témoignages. Ses expériences de la scène théâtrale française se traduisent dans un amalgame de références dans lequel, comme c'était souvent le cas dans les pays de l'Europe du Sud, le théâtre italien était dominant.

Mots-clés : Almeida Garrett, opéra, critique musicale

Garrett espectador e crítico de ópera: algumas considerações sobre uma faceta quase desconhecida

Resumo

Na extensa bibliografia sobre Almeida Garrett um aspecto geralmente esquecido é o seu papel de espectador e crítico de ópera. Tendo-se tornado um assíduo e apaixonado frequentador da ópera, o pai do Romantismo português exibiu a sua elegância e eloquência nas plateias e camarotes e fruiu o que o palco lhe oferecia, exaltando em verso as cantoras e bailarinas e reflectindo sobre tudo o que aí se passava. Este artigo procura começar a discutir os vários níveis da sua relação com o teatro de ópera, através da sua poesia, do seu epistolário, da crítica e dos romances. Trata-se pois de olhar o escritor como alguém que fez parte de um universo de sons e de dramaturgia tendo deles deixado testemunhos relevantes. As suas experiências da cena teatral francesa emergem numa amalgama de referências nas quais, como era comum nos países do Sul da Europa, o teatro italiano era dominante.

Palavras-chave : Almeida Garrett, ópera, crítica musical

**Garrett spectator and opera critic:
some considerations on an almost unknown facet**

Abstract

In the extensive bibliography on Almeida Garrett his role as spectator and opera critic is an aspect generally forgotten. Having become an assiduous and passionate opera-goer, the father of Portuguese Romanticism exhibited his elegance and eloquence in the parterre and the boxes, but he also enjoyed what the stage offered him, exalted in verse the singers and dancers who appeared on it, and reflected on everything that was happening on stage. This article is a first attempt to discuss the different levels of his relationship with opera, through his poetry, his epistolary, criticism and novels, looking at the writer as someone who was part of a universe of sounds and dramaturgy, and has left relevant testimonies of it. His experiences of the French theatrical scene emerge in an amalgam of references in which, as was common in the countries of Southern Europe, Italian theater was dominant.

Keywords : Almeida Garrett, opera, music critic

En évoquant l'effervescence qui suivit la première révolution libérale en 1820, et en montrant le théâtre comme lieu de culture de la révolution (Sorba, 2015 : 22), le marquis de Fronteira nous raconte :

Ce fut pendant une de ces soirées de grand enthousiasme que, étant dans le parterre général [du Teatro de S. Carlos], je vis se mettre debout sur un des bancs un jeune homme, élégant dans sa manière, avec une physionomie sympathique et une toilette raffinée, un peu chauve, malgré son jeune âge, qui, demandant le silence à ceux qui l'entouraient, dit : À la liberté. Et il récita une belle ode qui fut bruyamment applaudie, tandis que les gens se demandaient avec curiosité, dans les loges et dans le parterre, qui était le jeune poète : ce fût lui-même qui satisfit cette curiosité, en disant qu'il s'appelait Garrett.

C'était la première fois que les habitants de la capitale entendaient la voix du grand poète ¹. (Fronteira, 1928 : 22).

Comme la plupart des intellectuels et des dandys de son temps (Machado, 1999) - portugais ou étrangers - Almeida Garrett était un habitué assidu des théâtres opéra, qui étaient alors, à Lisbonne, comme à Londres ou à Paris, le centre de la vie sociale des capitales. Non seulement il a fait preuve de son élégance et éloquence dans les parterres et les loges, mais il a vécu aussi des expériences amoureuses, il a joué de ce que la scène lui offrait, a exalté en vers des chanteuses et réfléchi sur ce qui se passait sur la scène. Outre sa présence physique et les reflets littéraires de ces expériences, il a fait partie d'un univers de sons et de dramaturgie. La voix et la perception de l'impact du monde sonore dans l'œuvre du père du Romantisme portugais sont des questions qui méritent d'être considérées.

Cormac Newark commente, à propos de Balzac, que « opera was a prominent feature of the nineteenth-century *forma mentis* to which surely, it is incumbent upon the present-day reader to attend » (Newark, 2011 : 11). Donc, si nous voulons connaître et approfondir certains aspects de l'œuvre du grand poète et écrivain portugais, nous devons également comprendre, dans le cadre de sa manière de sentir, ses expériences sonores et théâtrales, en particulier celles de l'opéra. Cependant, dans la vaste bibliographie qui lui est consacrée, tout cela est généralement oublié. Au début du XXe siècle, le directeur de la Bibliothèque Nationale de l'époque, Xavier da Cunha (1840-1920), grand admirateur du poète et divulgateur engagé de sa personnalité et son œuvre, publia *Garrett e as cantoras de San'-Carlos. Recordações e recompilações* [*Garrett et les chanteuses de San'-Carlos. Souvenirs et compilations*], une étude qui, dans une ligne positiviste, a le mérite de présenter anthologiquement un ensemble de textes, où il discute des problèmes de sources et questions philologiques (Cunha, 1909). Quatre-vingt-dix ans plus tard, lors du bicentenaire de la naissance de Garrett, Mário Vieira de Carvalho écrit un article intitulé « *A cultura da escuta na novelística de Garrett...* [*La culture de l'écoute dans le roman de Garrett ...*] » qui peut être vu comme une première introduction à ce thème, et dans lequel l'auteur discute dans quelle mesure l'écrivain, « spectateur assidu du São Carlos, chroniqueur de l'*Entre-acto* », a transposé dans ses romans, en particulier dans *Viagens na minha terra*, beaucoup de suggestions musicales qu'il a récoltées dans l'opéra² » (Carvalho, 1999 : 139). Finalement, la thèse de maîtrise de Maria Gabriela Rodrigues da Silva Ferreira est consacrée au *Jornal do Conservatório* (Ferreira, 2007) et présente une transcription complète du contenu des numéros de ce journal publiés entre 1839 et 1840, mais ne discute pas une question centrale, à savoir, combien de ces textes ont réellement été écrits par Garrett³.

Critique sociale, expériences de plaisir et exaltation de la liberté

Dispersées dans son œuvre, nous trouvons plusieurs références au monde de l'opéra et à ses expériences en tant que spectateur. Ses visions du spectacle lyrique, de ses interprètes et du théâtre de S. Carlos en particulier sont toutefois variées et différenciées, selon la position qu'il occupe : des lettres intimes aux références dans les œuvres de fiction, de la critique théâtrale à l'essai. Elles reflètent « une manière fondatrice de voir le monde », une certaine vision « kaléidoscopique » d'après les mots de Vitorino Nemésio (cit. in Buescu, 1999 : 184).

Dans ses lettres d'amour à la vicomtesse da Luz, Garrett commente, le 3 juillet 1846 :

Avant-hier, il y eût un opéra italien à S. Carlos (qui était fermé) avec une compagnie provenant de Porto : j'y suis allé et je me suis peu amusé, mais j'ai bien aimé être là toutefois, en voyant et contemplant les endroits où je t'adorais, me peignant ton image de toutes les manières dont tu m'as paru là - reproduisant toutes les scènes qu'on a passé là, oh ma Rosa, je t'aime toujours beaucoup⁴. (David, 2007 : 83).

Le théâtre est ici l'espace social mais aussi le catalyseur des souvenirs de la femme aimée, qui se reflètent dans tous les coins et recoins. Cependant, il existe dans cet espace social et public une dimension privée, partagée seulement par l'imagination de certains habitués, en l'occurrence le poète et sa bien-aimée. L'opéra, la scène, le spectacle sont pratiquement absents, réduits à l'état de simple prétexte.

D'autres images du S. Carlos apparaissent dans *Viagens na minha terra*. Ici, Garrett se réfère aux habitants de Lisbonne qui « passent leur vie entre le Chiado, la Rua do Oiro et le théâtre de San Carlos] »⁵ (Garrett, 1980 : 63). Dans ce cas, l'opéra, comme les autres lieux mentionnés, est un symbole du provincialisme de la capitale. Paris est la référence cosmopolite qui s'y oppose, celle avec laquelle Garrett commence le chapitre VII. Plus tard, presque à la fin du roman, le S. Carlos apparaît à nouveau : « Pour le théâtre [d'opéra] ... Que quelqu'un dans la province se souvienne des martyres que l'oreille a entendu avec les cris de la chanteuse [*prima donna*], les désaccords du ténor, ou le ronronnement ennuyeux de cet orchestre endormi du S. Carlos !] »⁶ (Garrett, 1980 : 201). C'est sans doute une caricature, mais elle permet une double lecture : au premier abord, c'est le théâtre et sa praxis exécutive qui nous apparaissent représentés, mais à travers eux émerge l'image du provincial, dont la distance culturelle et la méconnaissance des mœurs des habitants de la capitale ne lui permettent pas de bien apprécier ce qui se passait sur la scène du théâtre. Une fois de plus, l'opéra émerge indéniablement comme un genre cosmopolite, caractéristique de la capitale. Ce n'est pas par hasard que quelques années auparavant, et à propos de l'octroi de subventions de l'État à l'opéra, Garrett avait écrit qu'elle était « une nécessité pour Lisbonne, et forcément pour le Portugal, dont la tête hydrocéphale est Lisbonne] »⁷. Pourtant, dans cette dernière référence, le spectacle et son exécution commencent timidement à apparaître sous la plume de Garrett.

Quelques années plus tard, dans un article introductoire du *Jornal do Conservatório* consacré à retracer l'histoire du théâtre portugais (certainement de sa paternité) l'écrivain cite la présence de l'opéra italien au Portugal depuis le XVIIIe siècle. Il regrette que cette présence ait toujours supprimé le théâtre national. Sa position de réformateur du théâtre est complètement différente de celle de l'homme amoureux ou du romancier itinérant. Ce qui suit nous l'explique :

Il est vrai que nous avons blâmé l'opéra italien pour avoir nui à notre scène portugaise ; mais qu'on ne pense pas que nous le méprisons : loin de nous une telle idée, de nous, passionnés de musique, [...]de nous, qui avons en bonne estime cette noble essence de l'opéra italien⁸. (Jornal do Conservatório, 8.12.1839).

La musique - amenée ici pour une défense de l'opéra italien - est pour Garrett un art qui le passionne, qui lui donne du plaisir. Mais revenons à la compilation de textes de Xavier da Cunha. Héritier de la culture d'élite du dix-neuvième siècle - la même que Garrett et beaucoup d'autres de sa génération partageaient - laquelle, comme nous l'avons dit, avait dans le théâtre et sa fréquence (au moins deux à trois soirées par semaine) le centre de la vie sociale urbaine, Cunha se concentre sur la relation du poète avec la figure qui dominait cette forme de spectacle : la *prima donna*. Il part donc d'une pratique très forte chez les spectateurs d'opéra, celle de réciter des poèmes au théâtre (comme on a vu au début de cet article), souvent pour célébrer les chanteurs, quelquefois les nuits de bénéfice (spectacle dont les profits revenaient au chanteur). Les deux premiers poèmes présentés par Cunha, le Sonnet « A uma feia com linda voz » et « A festa da Rosa » (datés de 1816 et 1822), nous renvoient à Garrett comme adolescent ou au début de sa vie artistique et littéraire, et célèbrent deux chanteuses qui se produisirent sur la scène du Teatro de S. Carlos : Carolina Neri-Passerini e Giudita Favini. Le sonnet dédié à Passerini dit :

Quando Orfeu pela esposa suspirada
Desceu co'a lira ao reino escuro,
Incantado Plutão ferrenho e duro
De júbilo exultou na atroz morada.

– « Fúrias », clamou, « e turba
condenada,
Quero tudo a cantar; do mais não curo.
Ralhe Jove ou não ralhe, eu voto e juro
Que não hei-de ouvir mais esta
assoada ».

Eis empunhando o açoite crepitante
Rege Megera do condenado coro,
Cantando em doce voz pura e tocante.

Ah! Quando te oiço, ó N___y, o som
canoro,
E arrebatado atento em teu semblante,
Um milagre d'Orfeu no Averno adoro
(Cunha, 1909 : 6)⁹.

Quand Orphée pour sa femme soupirée
Descendit avec la lyre au royaume
sombre,

Enchanté Pluton inflexible et dur
Exulta de joie dans la demeure atroce.

« Furies », il cria, « et foule condamnée,
Que tout chante ; du reste je ne m'en
soucie point.
Que Jupiter gronde ou pas, je vote et je
le jure
Je n'entendrai plus jamais ce charivari ».

Voici brandissant le fouet qui craque
La Mégère qui dirige le chœur
condamné,
Chantant d'une voix douce, pure et
touchante.

Ah! Quand j'écoute o N___y, le son de
ton chant,
Et saisi je regarde ton visage
J'adore un miracle d'Orphée dans
l'Averno.

Le chant et la voix sont au centre du poème. Mais on ne voit pas ici une expérience d'« écoute », au sens discuté par Vieira de Carvalho, comme une forme de réhabilitation de l'interaction communicative (Carvalho, 1999: 125), mais plutôt une expérience de plaisir, de jouissance (avec une forte composante sensuelle), d'appréciation vocale et théâtrale : les références au chœur condamné qui commence à chanter avec une « douce voix pure et touchante », ou le « som canoro [son harmonieux] » de la voix de la soprano et l'élévation avec laquelle il regarde son visage. On se rend compte que, comme il le confessera plus tard, la musique passionnait déjà le jeune Garrett. Cependant, contrairement à l'hypothèse de Xavier da Cunha, Neri-Passerini n'avait pas chanté l'*Orphée* de Gluck. Cet opéra avait été seulement entendu à Lisbonne au début du XIXe siècle, dans sa version viennoise, qui avait fait briller la voix du castrat Girolamo Crescentini. En plus, cette année-là, Neri-Passerini semble avoir chanté très peu à Lisbonne, s'étant seulement présentée dans *Il trionfo di Gusmano* de Marcos Portugal. Par conséquent, Garrett n'aurait pu l'apprécier que dans cet opéra, dans le rôle d'*Alzira* (Cranmer, 1997, vol. 2 : 297). Ainsi, cette expérience de jouissance (pas si éloignée de celle de Rousseau) est encore liée au répertoire italien du dix-huitième siècle, et Orphée n'est pas, sous la plume du poète, une référence concrète à ce qui s'est passé sur la scène, mais le sujet classique de l'image de la capacité de transfiguration de la musique, à travers le pouvoir rituel et magique de la voix chantée (Bianconi, 1986 : 19), celui qui a calmé la fureur de l'enfer et qui créa le miracle de la transformation physique de Passerini. Ce n'est pas par hasard que le titre choisi est « A une laide avec une belle voix ». En allant un peu plus loin, on peut dire que d'un point de vue psychanalytique, l'histoire d'Orphée symbolise la possibilité de pénétrer dans les profondeurs cachées et obscures de l'inconscient et de la passion amoureuse, bien que cette possibilité ait ses risques. « Orphée perdra Eurydice pour toujours en ne pouvant résister à ses appels de se retourner pour la voir avant de revenir à la lumière du jour » (Brito, 1988 : 52).

Déjà en exil, Garrett dédia à Angelica Catalani le poème « Lira do Proscrito » (intégré dans la publication londonienne de *Lyrical de João Minimo* en 1829), que Maria Fernanda Abreu identifie comme appartenant à un groupe de « poemas de desterro [poèmes d'exil] » (Abreu, 1999) où l'on peut voir la construction et le « renforcement des images de leurs lieux d'appartenance¹⁰ » (Abreu, 2016 : 115). L'inspiratrice était l'une des chanteuses européennes les plus célèbres du début du siècle, qui habitait en Angleterre dans les années 1820. Cependant, au début de sa carrière (entre 1801 et 1806), Catalani avait chanté à Lisbonne et entretenu des liens affectifs avec le Portugal, parmi lesquels le fait qu'elle avait appris notre langue et continuait, au fil des ans, à être capable de la parler¹¹. Écrit en 1823, le

poème reflète bien le découragement du poète vis-à-vis de la situation de sa patrie. À la suite de la contre-révolution nommée Vilafrancada, Garrett avait été contraint à l'exil pour la deuxième fois cette année. Il quitta Lisbonne à la fin août et arriva à Southampton le 7 septembre, à destination de Nottingham, où il fut accueilli par une famille d'amis anglais (Dias, 1999 : 307-08). Relativement éloigné des scènes lyriques cet automne, Angelica Catalani était affichée comme chanteuse principale dans une série de festivals dans différentes capitales de comtés du centre et du nord de l'Angleterre : York, Liverpool et Birmingham (*The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1823 : 531-32). Les concerts de ce dernier festival ont eu lieu entre le 7 et le 10 octobre, dates au cours desquelles Garrett était certainement déjà dans la ville. Ses habitudes en tant que dilettante musical et l'importance locale de ces festivals nous permettent de supposer qu'il a effectivement écouté la Catalani. En plus, dans l'édition londonienne de *Lyrical...*, le poète introduit une note où il révèle avoir côtoyé la chanteuse, fait qui date - très certainement - de ce passage à Birmingham.

Le modèle de programmation de ces événements mélangeait la tradition très populaire de l'oratorio qui remontait à l'époque de Haendel (dont justement un des points les plus forts était toujours la présentation du *Messie*), avec des airs des opéras plus populaires et des œuvres symphoniques (qui témoignent la réception dans les pays britanniques de compositeurs comme Haydn, Mozart et Beethoven). Il y avait aussi un contingent d'œuvres et d'arrangements de compositeurs anglais, aujourd'hui pour la plupart inconnus, ainsi que des chants et des hymnes qui, avec l'œuvre de Haendel, présentaient une forte image patriotique. Parmi ceux-ci figuraient invariablement « God save the King » et « Rule Britannia » de Thomas Arne, le plus souvent chantés à la fin du spectacle, un modèle qui se maintient encore aujourd'hui aux concerts promenade (communément appelés « BBC Proms ») qui ont lieu chaque année au Royal Albert Hall de Londres. C'est dans ces pièces que Catalani parvint à enflammer le patriotisme britannique, obtenant un effet que Garrett lui-même qualifie de difficile à décrire et un « phénomène électrique inexplicable presque au-dessus des moyens humains »¹², qui se retrouvait seulement dans les vers de Virgile « ciere viros, martem que accendere cantu » [« remuer les hommes, la chanson de Mars qui brûle l'encens »] (Cunha, 1909 : 20-21). Les journaux anglais de l'époque confirment ce phénomène. Ainsi, *The Quarterly Musical Magazine et Review*, précisément en 1823, explique :

Madame Catalani is the image of power, wether in expression or in execution, whether in force or tenderness. Her voice and her manner are alike able to melt or to overwhelm (The Quarterly Musical Magazine and Review, Vol. 5, 1823 : 512).

Madame Catalani shone with great brilliancy, and particularly in the nation airs, « Rule Britannia « and « God save the King », which she gave with an energy and effect unequalled. These indeed are her attributes, if she who can do so much, in so extraordinary a manner, can be with justice noticed for any one particular species of ability more than another (Ibid. : 526).

Surtout, dans le premier texte, nous sentons, une fois de plus, l'importance attribuée au pouvoir magique de la voix. Mais en général, dans ces portraits de la Catalani, il y a aussi une forte suggestion de commande qui contribue à un ensemble d'attributs allant de l'expression, de l'énergie, à la capacité d'exécution. À cette fin, la voix ne peut être désincarnée, ses compétences d'actrice (reconnues depuis longtemps) doivent être aussi considérées. Ce n'est pas sans doute par hasard que plusieurs images de la chanteuse la présentent dans une pose hautaine, avec un de ses bras levés, dans une position claire de commandement, l'un d'eux étant le frontispice de « Rule Britannia », dans une version avec des variations, présence habituelle à ces concerts.

Helena Buescu a attiré l'attention sur la valeur de la liberté dans l'imaginaire de Garrett comme exilé et sur la façon dont le poète éprouve en Angleterre une sensation qui l'amènera désormais à associer définitivement le vieil Albion à cet idéal (Buescu, 1999 : 188). En écoutant la diva encourager une telle ferveur nationale (à la suite d'une tradition venue du milieu du dix-huitième siècle et à laquelle Thomas Arne avait fortement contribué¹³), l'ancienne affinité de la chanteuse avec le Portugal a servi de prétexte pour exprimer son propre désir de liberté, régénération nationale et exaltation des valeurs libérales. C'est la voix de Catalani qui l'éveille, qui apparaît comme un organe amplificateur de la propre voix du poète :

O! Catalani avec cette voix qui domine
Dans les cœurs irrésistible,
Les appelle à la gloire, les pousse à la vertu
Avec les mêmes sons angéliques
Avec lesquels tu inspires la liberté aux Britanniques
Quand, plus que mortel, - *Rule Britania !* -
De tes lèvres tonne dans leur cœur,
Allez! D'ici il clame :
« Surgit, malheureuse Lísia » -Tes voix
Tu les verras lever le front lauréat,
Tomber par terre les barbares tyrans,
Triompher la liberté¹⁴.
(Garrett, 1829 :145).

Échos de la culture et de la scène théâtrale française

Un autre exemple des expériences théâtrales du poète émerge dans les années 1820, quand Garrett, utilisant ce qu'il a vu dans d'autres pays européens, crée la critique musicale et théâtrale parmi nous. Sous sa plume, et comme beaucoup d'autres écrivains du XIXe siècle, notamment en France (Heine, Nerval, Gautier, Janin, etc.), l'opéra ne pouvait passer inaperçu. Dans le journal *O Portuguez*, qui commença à être publié en 1826 et dont il était l'éditeur principal, il écrit plusieurs articles sur les spectacles du théâtre de S. Carlos. Plus tard, il suivra cette voie dans des journaux tels que *O portuguez constitucional* (1836) ou *O entreacto* (1837). Au Carnaval 1827, en assumant son rôle de dilettante, à propos des guerres théâtrales entre les partisans des deux *prime donne* affichées pour Lisbonne - Pauline Sicard et Costanza Pietraglia - il nous fait connaître de façon très vivante l'atmosphère du S. Carlos, « ce beau théâtre, s'il avait une entrée moins étroite et mieux éclairée serait l'un des premiers du monde »¹⁵. Après le Carême, Garrett célèbre le retour des représentations théâtrales, avec *Zadig e Astartea* de Niccola Vaccai, sur un livret de Andrea Leone Tottola inspiré par Voltaire (Naples, 1825). Cette fois l'intrigue de l'opéra est prétexte à un commentaire politique. Coraman, gouverneur général de Babylone est comparé au marquis de Chaves - Manuel da Silveira Pinto Teixeira da Fonseca (1784-1830) - militaire qui s'était distingué au sein du parti absolutiste, partisan du prince D. Miguel. Et, au sujet de ce personnage, il ouvre la porte à une autre question non abordée jusqu'à ce moment, celle de la représentation théâtrale :

*Mais le pire est que le gouverneur rebelle est en plus rebelle aux lois de la nature de l'expression dramatique : il a une voix saine, une bonne mine, mais il n'est pas beau, n'a aucune vivacité, froid et, d'accord avec l'expression française, d'une gaucherie extrême. Et cependant il chante agréablement : si ce n'était pas le geste sans grâce qu'il fait avec sa bouche, et un son dentaire qui embue et souille l'orgue naturel, qui est bon, on aurait peu à dire de lui comme chanteur. Mais comme chanteur-acteur on en a beaucoup. Celui qui chante en représentant doit adapter le geste, les actions et la pose au chant*¹⁶. (*O Portuguez*, 23.3.1827 cit. in Cunha, 1909: 28-29).

Ici Garrett commence à faire appel à son expérience étrangère. Partisan de l'idée du naturel au théâtre, il réagit contre l'artificialisme des chanteurs, et argumente d'après sa connaissance de la scène parisienne, non seulement du théâtre déclamé mais aussi des opéras, y inclus ceux du Théâtre Italien : « Ce n'est pas surprenant que cela se passe à Lisbonne, car à Paris où Talma, Mlle. Mars et Mme Pasta ont dû détruire ce maudit vice, on le voit encore chez la plupart des acteurs de second rang français et italiens¹⁷ ». On peut aussi encadrer dans son expérience française le

souci de la mise en scène, qu'il manifeste dès les premières critiques. Toujours sur le sujet de *Zadig et Astartea*, il explique :

Ne parlons pas du grand prêtre qui ne fait rien et dit peu. Nous lui demandons seulement qu'il ne donne de nouveau la couronne et le sceptre à embrasser par la nouvelle reine, car il ne fait pas partie d'aucune liturgie orientale à cette époque qu'on embrasse ce genre de choses. Il est moins convenable que la reine qui va être couronnée s'agenouille devant le prêtre païen. Ce prêtre représente mal parce qu'un vieil homme à la barbe blanche qui ressemble à une petite bande de coton bien peignée ne marche pas aussi droit et rigide que sa paternité idolâtre.

*Aussi personne ne sait où ils sont allés chercher les turbans dans lesquels ils viennent tous cagoulés et certains d'eux avec des demi-lunes et d'autres signes de Mahomet. C'est un anachronisme ridicule. Les Babyloniens apportaient à cette époque de simples photas, mais ils ne portaient pas de turbans comme Ali Pacha ou le Sultan Mahamud¹⁸. (*O Portuguez*, 23.3.1827, cit. in Cunha, 1909: 28-29).*

Une analyse attentive des critiques d'opéra de Garrett dans les journaux mentionnés nous permet de percevoir d'autres rapports de l'écrivain avec Paris. Bien qu'il s'agisse de textes sur des opéras italiens - ce qui était normal sur la scène lyrique de Lisbonne - de petits détails ici et là révèlent sa connaissance de ce qui se passait en France. En 1836, déçu par un ouvrage de Mercadante, il se lamente dans le *Portuguez Constitucional* : « mais Bellini est mort, Meyerbeer n'est pas populaire à Lisbonne : nous n'avons d'autre remède que de nous contenter de ce qu'il y en a ! »¹⁹ (*O Portuguez Constitucional*, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909 : 43). Et un an plus tard, en discutant la façon dont Julia Galvi joua le rôle-titre de *Beatrice di Tenda* de Bellini, il révèle que « son style nous excitait parfois des réminiscences du Grand Opéra de Paris qui sont un peu en désaccord avec notre oreille formée dans la méthode italienne »²⁰ (*O entreacto*, 1837, cit. in Cunha, 1909 : 46). De nouveau, à propos de la première à Lisbonne de *I normanni a Parigi* (livret de Felice Romani et musique de Saverio Mercadante, composée pour Turin en 1832), il discute la ville elle-même et sa représentation sur la scène :

Les Normands, qui auraient dû entrer à Paris il y a plusieurs semaines, avaient déjà eu le temps de tout balayer depuis la barrière de l'Étoile jusqu'à celle de l'Enfer, ils se sont seulement dirigés ce vendredi vers le boulevard extérieur. Oh quel anachronisme ! L'Arc de l'Étoile [l'Arc de Triomphe] et la reine Berta [l'épouse de Charlemagne] ! Robert [de Poitiers] (qui n'est pas du diable) et la barrière de l'Enfer ! Nous demandons pardon aux chronologues du théâtre

S. Carlos, et à l'art de vérifier les dates de son administration illustrée. Mais à vrai dire, elle porte beaucoup de blâme dans notre sbaglio si misérable, car toutes les dates et époques et chroniques et chronologies nous ont confondus, aussi bien que les habits informels et posthumes des acteurs, le manque de propriété des décors et la complète anarchie des scènes et des vues de ce vieux Paris qui, si ce n'est pas le Paris de [Louis Sébastien] Mercier, - celui des années de grâce 2400 - nous ne savons pas quel est ce Paris que nous avons vu vendredi à S. Carlos.

[...]

L'administration comptait probablement sur l'ignorance ou le peu de scrupule de l'humble publique. L'humble publique auquel nous avons l'honneur d'appartenir annonce à S. S. l'administration qu'elle a compté sans son hôte²¹.

(O Portuguez Constitucional, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909 : 42-43).

À première vue, on trouve ici un témoignage vivant de la manière décousue dont la partie scénique du spectacle fonctionnait dans la plupart des théâtres italiens. Profondément enracinée encore dans la tradition du XVIII^{ème} siècle, la scénographie italienne était basée sur une « théâtralité générique » (Muraro, 1996 : 84). Il y avait un ensemble de décors qui pourraient être utilisés dans de nombreux opéras, les soi-disant *luoghi*, ce qui permettait une utilisation intensive des matériaux scénographiques. De la part des critiques, très influencés par la vision historiciste et la nouvelle culture visuelle, l'obsession avec la fidélité aux didascalies des livrets, ainsi que le souci de la rigueur dans les moindres détails de la recreation des vêtements de chaque époque, étaient une constante que l'on peut observer au Portugal, en France, ou même en Italie. Pour cette génération, le passé devrait non seulement être raconté et représenté, mais aussi vu (Sorba, 2015 : 105). Théophile Gautier, par exemple, s'exprime contre les innombrables anachronismes de la mise en scène au Théâtre Italien de Paris (Barbier, 1987 : 233 e 235-36).

Pour revenir à la production de *I normanni* à Lisbonne, le type de mosaïque d'éléments architecturaux et monumentaux évoqués par Garrett ne pouvait apparaître sur scène que dans les scènes X et XI des 1^{er} et 2^e actes de l'opéra, lorsque la didascalie appelle à un « Atrio nel palazzo Reale. Da un lato tempietto. Alcuni monumenti sparsi qua e là (E notte)²² ». On peut déduire de l'analyse du poète que la suggestion d'un petit temple et de quelques monuments qui devraient animer ce paysage du IX^e siècle, furent interprétés par les scénographes du S. Carlos (peut-être même par l'impresario) comme une occasion de mettre en scène le Paris contemporain. La mention de l'Arc de Triomphe, qui venait justement d'être inauguré par Louis Philippe, suggère que ce n'était pas seulement une question

d'anachronisme mais aussi une opportunité de répondre aux besoins de nouveauté et à la nouvelle culture visuelle de certains secteurs du public. Il semblerait que l'esprit du mélodrame, avec son esthétique tapageuse et destinée à capter l'attention de la bourgeoisie, ait influencé la mise en scène du théâtre S. Carlos. Bien que Garrett réclame son appartenance au public, ses attentes n'étaient pas exactement les mêmes que celles de beaucoup d'autres dans le parterre ou les loges du S. Carlos. Chez lui, en tant qu'écrivain et intellectuel, la préoccupation didactique et formative est toujours présente.

On peut aussi retrouver la scène parisienne dans l'œuvre de fiction de Garrett à travers le grand opéra, ce nouveau genre opératique né à l'Académie Royale de Musique à la fin des années 1820. Dans le roman *O arco de Sant'Ana*, dès la préface du premier volume, publié en 1845, le S. Carlos marque sa présence dans le passage suivant :

C'est un pauvre garçon en pantalon écossais, un gilet polka et une canne de cahoutchou, assis dans sa chaise moyen âge, et rêvant qu'il venait de Palestine ... Il est juste revenu de San'Carlos.

C'est ainsi : mais ce fût ainsi qu'ils ont rêvé en France il y a quinze ans, les restaurateurs ; c'est ainsi qu'ils rêvent au Portugal quinze ans plus tard : et c'est encore ainsi qu'en France, au Portugal et partout ailleurs rêve éveillé, mais en voulant que nous rêvions en dormant, la plus dangereuse et la plus pernicieuse de toutes les oligarchies, l'ecclésiastique²³. (Garrett, 2004 : 56).

L'évocation de la figure du dandy, avec laquelle Garrett lui-même s'identifiait, et la capacité de faire rêver de l'opéra se croisent avec certains grands *topoi* romantiques, comme la fascination pour le Moyen Âge et pour l'Orient. Ce n'est pas par hasard qu'un journal français commentait ceci en 1835 : « Depuis longtemps la mythologie était morte à l'Opéra ; le Moyen Âge avait remplacé la mythologie [...] ; plus de bosquets de roses, mais de bonnes et belles cathédrales gothiques [...]. Le christianisme était enfin à l'Opéra... » (*L'artiste* cit. in Lacombe, 1997: 102). En plus, le théâtre S. Carlos est un prétexte pour exprimer l'étroite relation entre l'opéra et le monde littéraire et la revendication politique qui est finalement derrière tout le roman. La France, encore une fois, est le paradigme. Cette citation, juste au début de *O arco*, montre clairement la marque que l'opéra laisse sur tout le roman²⁴.

Au niveau littéraire, son caractère particulièrement mélodramatique a déjà été reconnu. Maria Helena Santana identifie « des épisodes burlesques et des apparitions surprenantes, de fort effet théâtral²⁵ » auxquels on doit aussi ajouter « exposer la présence d'un métalangage dramatique (les mots scène/scénique ont 14 occurrences), habituellement introduit dans les commentaires et les dialogues

du narrateur, sous la forme d'apartés ou même de didascalies²⁶ » (Santana, 2004 : 31-32). Elle ne discute cependant aucune influence concrète sur le texte de Garrett.

En mars 1849 Garrett essayait de finir le deuxième volume du roman et était en train de chercher des solutions. À un ami, il écrivit : « L'Arc est presque fini. Mais auparavant, je veux que vous me disiez quelque chose au sujet de sa conclusion. Rappelez-moi quelque chose bien nôtre, bien de Porto, bien « tripeira », car cette petite oeuvre est toute de réminiscences de mon enfance, de ma terre natale. Aidez-moi à bien le compléter, comme ça²⁷ » (Santana, 2004 : 19). Cependant, comme l'a noté Andrée Crabbé Rocha, par rapport à *Frei Luís de Sousa*, il est possible de détecter l'existence de sources d'inspiration que l'auteur ne mentionne jamais directement (Rocha, 1954 : 163-64 cit. in Vasconcelos. 2003 : 69). Parallèlement aux efforts de Garrett pour terminer son roman, les répétitions d'un autre opéra de Meyerbeer, *Le Prophète*, avaient lieu à Paris. Étant donné les très longs rythmes de production à l'Académie Royale de Musique, celles-ci se déroulèrent de septembre 1848 jusqu'en avril 1849. Aussi bien le livret que des images de la mise en scène de l'opéra furent publiés dans plusieurs journaux français, dont la *Revue et Gazette Musicale* et *L'illustration*, largement diffusés hors de la France et lus au Portugal. Il est tout à fait possible que Garrett ait eu connaissance de tout cela.

Si la version finale de *O arco* laisse entrevoir quelques souvenirs d'enfance, il y existe en plus de grandes similitudes avec certains moments du *Prophète*, en particulier la scène à l'intérieur de la cathédrale :

Puis, pendant que les portes s'ouvraient toutes grandes, un torrent de lumière se détacha des enceintes sacrées et inonda toute la place remplie de gens. Et la foule se jeta à l'intérieur de l'église, en se déversant parmi ses vastes nefs, et la débordant, laissant seulement libre le grand autel et le chœur, défendus par les hauts portails qui les séparaient du corps de l'église.

Le spectacle était magnifique ; et à lui seul, sans tenir compte de l'intérêt de la grande question populaire qu'on allait débattre, aurait été suffisant pour attirer les foules. Les chanoines avec leurs vestes occupaient les chaises du chapitre ; l'évêque, qui avait échangé son armure profane avec la pourpre sacrée, la mitre au lieu du casque, et à la place de l'épée, le bâton doré, ressemblait à un ancien et homérique « berger des peuples », qui avait laissé sur le champ ses atours de guerre, et avait endossé au temple les ornements sacrés pour célébrer à l'autel de son dieu.²⁸ (Garrett, 2004 : 332).

Toute cette grandeur a un évident parallèle dans l'esthétique du grand opéra. À Lisbonne, au S. Carlos, à Paris ou à Bruxelles, Garrett eut l'opportunité de voir des spectacles de ce nouveau genre romantique français. Il arriva à Paris, en

Décembre 1831, jusque quelques semaines après la première de *Robert le diable* (le 21 novembre) (Amorim, 1881-82 : vol. 1, 546). En 1836 il est très probable qu'il ait vu *La juive* de Halévy, créé cette année à Bruxelles, un opéra qui partage avec *O arco* le problème de la condition des juifs et la critique du fanatisme de l'église catholique (Amorim, 1881-82 : vol. 2, 191-92 e Isnardon, 1890 : 274). Contrairement à *Viagens na minha terra*, où certains épisodes de l'histoire de Joaninha et Carlos se déroulent dans un environnement intime qui, comme le note Mário Vieira de Carvalho, fait appel à l'univers du *Lied* (Carvalho, 1999 : 139), *O arco* est un roman de spectacle qui vit des scènes de grand appareil, comme celles de la révolution (chapitres XXV et XXXIII-IV) et de la cathédrale (chapitre XXXV). Même si ces caractéristiques sont partagées entre divers genres littéraires de cette période et le grand opéra - car, selon Anselm Gehard, à cette époque soit l'opéra français soit l'italien correspondent aux changements qu'Hugo avait demandés dans sa préface de *Cromwell* (Gerhard, 1998 : 217)²⁹ - la référence à l'environnement opératique au début du roman ainsi que toute sa construction nous obligent à questionner au moins les possibilités d'une relation.

En partant de la centralité du théâtre dans la vie culturelle du XIX^e siècle, ces exemples nous montrent Garrett en dialogue avec différents univers de sons et de dramaturgie dont il a fait partie tout au long de sa vie. Ainsi, à travers un voyage par les différents genres qu'il a cultivés, nous réalisons comment le spectacle lyrique et tout ce qui l'entourait est utilisé ou évoqué à des fins diverses : si le S. Carlos et l'opéra italien qui y était représenté sont en partie des véhicules de critique sociale, nous percevons également, à travers sa poésie de jeunesse, la présence de la voix humaine en tant qu'instrument de plaisir et d'évocation de la liberté, dans le contexte de l'exil. D'autre part, c'est à partir de la scène du S. Carlos que Garrett commence l'expérience pionnière d'écrire de la critique musicale au Portugal. Et puis, la praxis théâtrale française commence à émerger : de la critique à la manière de représenter, en passant par les questions d'émission vocale, jusqu'enfin au paradigme de la grandeur du grand opéra, qui se reflète dans certaines de ses œuvres littéraires, notamment dans un roman très proche des modèles romantiques français, comme *O arco de Sant'Ana*. Il est donc possible de commencer à percevoir une facette presque inconnue du grand écrivain portugais.

Bibliographie

Abreu, M. F. de. 1999. « Garrett, poeta do exílio ». Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 153/154, p. 169-176.

Abreu, M. F. de. 2016. « Viagem e desterro de Ovídio a Camões: Filinto, Garrett e Herculano ». Abril -- Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 8, n.º 16, p. 103-118.

- Amorim, F. G. de. 1881-1884. *Garrett: memórias biographicas*, 3 vols. Lisboa: Impr. Nacional.
- Barbier, P. 1987. *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris/ 1800-1850*. Paris : Hachette.
- Bianconi, L. 1986. « Introdução ». In *La drammaturgia musicale*. Bolonha : Il Mulino.
- Brito, M. C. de. 1988. « A voz interior e o drama cantado ». *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 6, p. 51-60.
- Buescu, H. C. 1999. « O cívico, o romântico e o afectivo: visões culturais de Inglaterra em Almeida Garrett ». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, p. 183-197.
- Carvalho, M. V. de. 1999. « A cultura da escuta na novelística de Garrett: *Viagens na Minha Terra* ». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, p. 125-146.
- Cranmer, D. 1996. « Madame Catalani em Lisboa: a mulher e a sua família ». *Arte Musical*, nº 4, IV série, vol. 1, p. 163-68.
- Cranmer, D. 1997. *Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread*. 2 vols. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Londres (policopiado).
- Cunha, X. da. 1909. *Garrett e as cantoras de San'-Carlos. Recordações e recompilações*. Lisboa : [Typographia Universal].
- David, S. N. (ed.). 2007. *Almeida Garrett. Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Dias, L. A. C. 1999. « Almeida Garrett: um roteiro bio-bibliográfico ». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, p. 11-30.
- Ferreira, M. G. R. S. 2007. *Jornal do Conservatório. Comédia e drama de Almeida Garrett*. Dissertação de Mestrado em Texto Dramático Europeu apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Fronteira, 7º Marquês de. 1928. Ernesto de Campos de Andrada (rev. e coord). *Memórias do marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861*. Vols. 1-2. Coimbra : Impr. da Universidade.
- Garrett, A. 1980. *Viagens na minha terra*. s.l. : Editora Ulisseia. «Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses».
- Gerhard, A. 1998. *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Isnardon, J. 1890. *Le Théâtre de La Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*. Bruxelles : Schott Frères.
- Lacombe, H. 1997. *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.
- Machado, Á. M. 1999. « Garrett e o dandismo ». *Revista Camões* nº 4, p. 110-114.
- Muraro, M. T. 1996. Nuovi significati delle scene dei Bertolotti alla Fenice di Venezia. In: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del convegno internazionale di studi*. Parma : Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Newark, C. 2011. *Opera in the Novel from Balzac to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santana, M. H. (ed.). 2004. Introdução. In: *O arco de Sant'Ana. Crónica Portuense*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Scott, D. B. 2010. *Musical Style and Social Meaning: Selected Essays*. London and New York : Routledge.
- Sorba, C. 2015. *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*. Bari : Editori Laterza.
- The Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. 5, 1823.
- Vasconcelos, A. I. 2003. *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian/Ministério da Ciência e do Ensino Superior.

Notes

1. *Foi numa dessas noites de grandes entusiasmo[s] que, estando na plateia geral [do Teatro de S. Carlos], vi pôr-se de pé sobre um dos bancos um jovem, elegante pelas suas maneiras, duma fisionomia simpática e toilette apurada, um pouco calvo, apesar da pouca idade, o qual, pedindo silêncio aos que o rodeavam, disse: À Liberdade. E recitou uma bela ode que foi estrepitosamente aplaudida perguntando-se com curiosidade, tanto nos camarotes, como na plateia, quem era o jovem poeta: foi ele próprio quem satisfez a curiosidade, dizendo chamar-se Garrett.*

Foi a primeira vez que os habitantes da capital ouviram a voz sonora do grande poeta. (Fronteira, 1928 :22).

2. *Assíduo frequentador do São Carlos, cronista do Entre-acto” [...] transpôs para a novelística - em particular em Viagens na minha terra - “muitas das sugestões musicais que colheu na ópera.* (Carvalho, 1999 : 139).

3. Au numéro 6 du *Jornal do Conservatório*, une petite « Déclaration » fait explicitement référence aux éditeurs du journal, au pluriel, et explique que « tous les articles qui ne portent aucune signature, vrai ou pseudonyme, leur appartiennent exclusivement ». Garrett n’était pas définitivement seul, de sorte que l’attribution des textes publiés dans ce périodique doit être soigneusement considérée. É interessante notar que Xavier da Cunha, com a preocupação de rigor que o caracterizava, nem se refere a este periódico quando fala de Garrett como crítico teatral.

4. *Antes de ontem houve ópera italiana em S. Carlos (que estava fechado) com uma companhia vinda do Porto: fui e pouco me diverti, mas gostei de estar ali contudo, vendo e contemplando os lugares onde te adorava, pintando-me a tua imagem em todas as atitudes em que ali me apareceste - reproduzindo as cenas todas que ali passamos, oh minha Rosa, sempre te amo muito.* (David, 2007: 83).

5. *Passam a sua vida entre o Chiado, a Rua do Oiro e o teatro de San’-Carlos [passent leur vie entre le Chiado, la Rua do Oiro et le théâtre de San Carlos]* (Garrett, 1980 : 63).

6. *Pois o teatro [de ópera]... Que se lembre alguém, na provincia, dos martirios que sofreu o ouviu com os berros da prima-dona, as desafinações do tenor, ou com o enfadonho ressonar daquela adormecida orquestra de S. Carlos!* (Garrett, 1980: 201).

7. *uma necessidade para Lisboa, e forçosamente para Portugal, cuja hidrocéfala cabeça é Lisboa.* (*O Portugal Constitucional*, 29.8.1836).

8. É verdade que havemos acoimado a ópera italiana de ter prejudicado a nossa cena portuguesa; mas nem por isso se entenda que a menosprezamos: -- longe de nós tal ideia, de nós a quem a música apaixonou; [...] de nós que temos no devido apreço essa donosa essência da opera italiana (*Jornal do Conservatório*, 8.12.1839).

9. *Orfeu perderá Eurídice para sempre ao não conseguir resistir aos seus apelos para que se volte e a veja, antes de ter regressado à luz do dia*

10. *reforço das imagens de seus lugares de pertencimento* (Abreu, 2016: 115).

11. Note de Garrett dans la 1ère édition de *Lírica de João Mínimo* (Cunha, 1909 : 20). Pour mieux connaître le séjour de Catalani à Lisbonne, voir Cranmer, 1996.

12. *fenómeno eléctrico inexplicável e quase acima dos meios humanos* (Cunha, 1909 : 20-21).

13. Les forts rapprochements patriotiques de ces deux « hinos » avait été renforcée en 1745 lorsqu’ils ont été utilisés dans le Théâtre Drury Lane à la suite à une victoire militaire du parti Stuart. Thomas Arne a arrangé le «God save the King» et composé en cette occasion «Rule Britannia» (Scott, 2010 : 225-36 et 237).

14. *Oh! Catalani co’essa voz que impera/ Dentro dos corações irresistível,/ Chama-os à glória,/ punge-os à virtude/ C’os mesmos sons angélicos/ Com que aos Britânos liberdade*

inspiras/ Quando, mais que mortal, - Rule Britania! - / Dos lábios teus ao coração lhes troa./ Eia! De cá lhe brada:/ «Surge, Lísia infeliz» - As vozes tuas/ Vê-la-as alçar a frente laureada,/ Cair por terra os bárbaros tiranos,/ Triunfar liberdade (Garrett, 1829 :145).

15. *esse belo teatro, que se tivera uma entrada menos porca e melhor iluminada fora um dos primeiros do mundo.*

16. *Mas o pior é que o governador rebelde é de mais a mais rebelde às leis da natureza da expressão dramática: tem uma voz sã, um bom parecer, mas é desairoso, sem vivacidade nenhuma, frio e, segundo expressão francesa, d'une gaucherie extreme. E todavia canta agradavelmente: se não fora o desengraçado gesto que dá à boca, e um som dental com que embaça e empana o órgão natural, que é bom, pouco houvera que lhe dizer como cantor. Mas como cantor-actor há muitíssimo. Quem canta representando tem de acomodar o gesto, as acções e o ademane ao canto (O Portuguez, 23.3.1827 cit. in Cunha, 1909: 28-29).*

17. *Não admira que assim suceda em Lisboa, porque em Paris onde Talma, Mlle. Mars e Mme Pasta deviam ter destruído esse maldito vício, ainda aí o vimos na maior parte dos actores de segunda ordem franceses e italianos.*

18. *Não falemos do sumo sacerdote que nada faz e pouco diz. Só lhe pedimos que não torne a dar a beijar à nova rainha a coroa e o ceptro, que não consta de nenhuma liturgia oriental que naquele tempo se dessem beijos nessas coisas. Menos próprio é que a rainha coroanda ajoelhe diante do padre pagão. - Esse sacerdote representa mal; porque um velho de barbas tão brancas, que parecem uma pouca de franja de algodão e bem penteada, não anda tão direito e teso como sua paternidade idolatra.*

Também ninguém sabe onde foram buscar os turbantes em que todos vêm encarapuçados e alguns com meias luas e outros sinais maométicos. É anacronismo ridículo. Os babilónios traziam por esses tempos umas photas nais simples, mas não traziam turbantes como Ali Pachá ou o Sultão Mahamud (O Portuguez, 23.3.1827, cit. in Cunha, 1909: 28-29).

19. *mas Bellini morreu, Meyerbeer não é popular em Lisboa: que remédio senão contentarmo-nos com o que há! (O Portuguez Constitucional, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909 : 43).*

20. *o seu estilo por vezes nos excitou reminiscências da Grande Ópera de Paris que um tanto nos discordam do ouvido trilhado do método italiano [son style nous excitait parfois des réminiscences du Grand Opéra de Paris qui sont un peu en désaccord avec nôtre oreille formée dans la méthode italienne (O entreacto, 1837, cit. in Cunha, 1909 : 46).*

21. *Os Normanos que há tantas semanas deviam ter entrado em Paris, que já tinham tido tempo de arrasar tudo desde a barreira da Estrela até à do Inferno, só esta sexta feira apontaram ao boulevard extérieur. Ai que anacronismo! O arco da Estrela [Arco do Triunfo] e a rainha Berta [mulher de Carlos Magno]! Roberto [de Poitiers] (que não é do diabo) e a barreira do Inferno! Pedimos muito perdão aos cronólogos do teatro de S. Carlos, e à arte de verificar as datas de sua ilustrada administração. Mas a falar a verdade ela tem muita culpa neste nosso sbaglio tão miserável, que todas as datas e épocas e crónicas e cronologias nos confundiram como o retalhado e póstumo costume dos actores, propriedade das decorações e completa anarquia das cenas e vistas daquele Paris antigo que, se não for o Paris de [Louis Sébastien] Mercier, -- o do ano da graça de 2400 e tantos - não sabemos que Paris seja este que vimos sexta feira em S. Carlos.*

[...]

A administração contou talvez com a ignorância ou pouco escrúpulo da humilde plateia. A humilde plateia a que temos a honra de pertencer anuncia a S. S. a administração qu'elle a compté sans son hôte (O Portuguez Constitucional, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909: 42-43).

22. *La version originale de l'opéra était en 4 actes (I normanni a Parigi tragedia lirica in quattro parti da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino il Carnovale del 1832. Torino, Presso, Duorato Derossi Stamp. E Libr. Del R. Teatro, [1832]) La version en deux actes (1^{er} et 2^{ème} ensemble, puis 3^{ème} et 4^{ème}) présentée a Lisbonne venait de Florence (I normanni a Parigi tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nell'Imp. E R. Teatro in Via della Pergola l'autunno del 1832. Firenze, Nella Stamperia Fantosini, [1832]).*

23. É um pobre rapaz de calça de xadrez, colete polka e bengalina de cahoutchou, que se sentou na sua cadeira moyen-âge, e sonhou que vinha da Palestina... ele chegou agora de San'Carlos.

É assim: mas foi assim que eles sonharam em França há quinze anos, os restauradores; é assim que sonham em Portugal quinze anos depois; e assim é ainda também que em França, em Portugal e em toda a parte está sonhando acordada, mas querendo que nós sonhemos a dormir, à mais perigosa e perniciososa de todas as oligarquias, a eclesiástica (Garrett, 2004 : 56).

24. Garrett a commencé à écrire le premier volume de *O Arco de Santana* en août de 1832, au milieu de la guerre civile. Le premier volume fut publié en 1845, mais l'écriture du second ne sera reprise qu'entre 1849 et 1850 et achevée en 1851 (Santana, 2004 : 15 et suiv.). L'action a lieu dans la ville de Porto, sous le règne de D. Pedro I (XIVème siècle), quand la population était sous le pouvoir despotique de l'évêque D. Afonso. Ce dernier, en plus de percevoir des taxes excessives, enlève et séduit les femmes de ses sujets. À la suite de l'enlèvement de la jeune Aninhas, un soulèvement populaire commence à être esquissé. Vasco, un jeune étudiant pauvre qui ignore ses origines, est incité à mener les rebelles par Guiomar, une sorcière qui vit hors des murs de la ville et qui lui révèle être à la fois sa mère et l'espion du roi (en réalité elle est une femme juive, fille d'un grand physicien qui a eu ce fils d'un jeune chevalier). À la fin, avant l'assaut du peuple à la cathédrale et l'intervention du roi, l'évêque est déposé, partant pour l'exil, non sans révéler son regret et, devant la malédiction de Guiomar, être le vrai père de Vasco.

25. *episódios burlescos e aparições surpreendentes, de forte efeito teatral.*

26. *deve ainda aduzir-se a presença de uma metalinguagem dramática (as palavras cena/cénico registam 14 ocorrências), normalmente introduzida nos comentários do narrador e nos diálogos, sob a forma de apartes ou mesmo de didascálias.*

27. *O Arco está quasi acabado. Mas antes disso, quero que me diga alguma coisa sobre o remate dele. Lembra-me alguma coisa bem nossa, bem do Porto, bem tripeira porque esta obrita é toda das reminiscências da minha infância, da minha terra natal. Ajude-me a concluí-la bem assim.*

28. *Logo, abrindo-se as portas de par em par, uma torrente de luz rompeu dos sagrados precintos, e inundou todo o largo apinhado de gente. E a multidão rompeu pela igreja dentro, derramando-se pela imensa capacidade das suas vastas naves, atulhando-a, sem deixar senão a capela-mor e o coro, porque lho defendiam os altos cancelos que do corpo da igreja os separavam.*

Magnífico era o espectáculo; e ele só per si, prescindindo do interesse da grande questão popular que ia debater-se, bastaria para atrair as turbas. Os cônegos com as suas murças ocupavam as cadeiras capitulares; o bispo, trocada a armadura profana pela púrpura sagrada, a mitra em vez do morrião, e no lugar da espada o báculo de ouro, parecia um antigo e homérico "pastor de povos" que deixou no campo os seus atavios de guerra, e reveste no templo as infulas sacramentais para ministrar no altar do seu deus (Garrett, 2004 : 332).

29. Le cadre d'influences dans lequel Garrett a développé son roman est défini principalement par *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, comme l'écrivain reconnaît lui-même dans une lettre de 1833 (Santana, 2004 : 16), et l'univers des romans de Walter Scott. Ces influences ont été elles aussi, selon Hervé Lacombe (1997), essentielles au développement du grand-opéra. Il y a donc un cadre de références romantiques communes soit au roman de Garrett soit à certains genres d'opéra.



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Voyages d'acteurs portugais à Paris

Licinia Rodrigues Ferreira

CET, Universidade de Lisboa, Portugal

liciniaferreira@campus.ul.pt

ORCID ID : 0000-0003-0731-139X

Reçu le 30-05-2017 / Évalué le 08-09-2017 / Accepté le 24-10-2018

Résumé

Le théâtre portugais du XIX^e siècle est totalement dominé par le modèle français, et en particulier par les pratiques théâtrales parisiennes. L'influence se fait sentir surtout dans les textes qui servent de base à l'élaboration des spectacles et qui suivent la tendance importée des scènes parisiennes, du mélodrame à la revue. Mais, en empruntant un sentier plus sinueux, nous chercherons à identifier les marques de l'art de la représentation française dans l'art des interprètes dramatiques portugais. Des acteurs tels que João Anastácio Rosa, Taborda et José Carlos dos Santos, des noms majeurs du théâtre à Lisbonne au XIX^e siècle, ont voyagé jusqu'à Paris pour observer les plus grands acteurs français en action. Frédéric Lemaître, Virginie Dejazet, Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully ont servi d'inspiration et d'enseignement aux voyageurs, qui, à leur retour, souhaitaient montrer sur les planches portugaises le résultat de leurs voyages.

Mots-clés : Portugal, France, théâtre, XIX^e siècle, acteurs, art de la représentation

Viagens de atores portuguesas a Paris

Resumo

O teatro português do século XIX é inteiramente dominado pelo modelo francês, e em particular pelas práticas teatrais parisienses. A influência sente-se, em primeiro lugar, nos textos que servem de base à elaboração dos espetáculos, os quais vão seguindo a tendência importada dos palcos parisienses, desde o melodrama até à revista. Mas, entrando num caminho mais sinuoso, procuraremos identificar as marcas da arte da representação francesa na arte dos intérpretes dramáticos portugueses. Atores como João Anastácio Rosa, Taborda e José Carlos dos Santos, nomes principais do teatro em Lisboa de Oitocentos, viajaram a Paris para observar os maiores atores franceses em pleno exercício. Frédéric Lemaître, Virginie Dejazet, Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully serviram de inspiração e ensinamento aos viajantes, que, no regresso, procuravam mostrar nos palcos portugueses o resultado das suas viagens.

Palavras-chave: Portugal, França, teatro oitocentista, atores, arte da representação

Travels of portuguese actors to Paris

Abstract

The Portuguese theatre of the nineteenth century is totally dominated by the French model, and in particular by the theatrical practices of Paris. The influence is first of all felt in the texts which serve as the basis for the elaboration of the shows and which follow the imported trend of the Parisian scenes, from melodrama to *revue*. In this article we will seek to identify the marks of the art of French representation in the art of Portuguese dramatic interpreters. Actors such as João Anastácio Rosa, Taborda and José Carlos dos Santos, major names in theatre in Lisbon in the 19th century, traveled to Paris to observe the greatest French actors in action. Frédéric Lemaître, Virginie Déjazet, Sarah Bernhardt and Mounet-Sully served as inspiration and teaching to the travelers who, on their return, wished to show on the Portuguese boards the result of their travels.

Keywords: Portugal, France, nineteenth century, actors, theatre performance practice

Introduction

Au Portugal, comme dans d'autres pays européens, le XIX^e siècle a été une époque d'affirmation de l'acteur, puisque le théâtre a joué un rôle prépondérant dans la société. Le théâtre vivant apparaît comme lieu d'expression de la pensée sociale et politique, et les acteurs comme leurs interprètes. Ainsi, chez nous aussi « Si les acteurs sont particulièrement susceptibles de devenir des idoles, c'est parce qu'ils offrent, grâce au théâtre, une visibilité aux idées et aux affaires du temps. En cette époque de "dramatocratie", pour reprendre l'expression de Jean-Claude Yon, le théâtre constitue une sphère publique d'influence » (Bastemeyer, 2017 : 87).

Le passage au régime libéral, à partir de la troisième décennie du siècle, a consacré l'importance que les intellectuels accordaient au théâtre comme moyen de civilisation. À cet effet, il fallait donner au théâtre une condition digne, en lui attribuant les espaces appropriés, des textes soignés et des acteurs instruits. La formation de l'acteur, jusqu'alors fruit de l'expérience acquise, transmise entre pairs ou à travers les générations, fait désormais l'objet d'enseignement au Conservatoire.

Cependant, et paradoxalement, ce ne sera pas le Conservatoire qui produira la nouvelle génération d'acteurs portugais. Si les textes proviennent, en grande partie, de France, traduits avidement, les gestes et les sentiments répondent également à leur expression originale sur scène.

La tendance selon laquelle « les grands acteurs et les directeurs des théâtres portugais se rendront fréquemment et jusqu'à la fin du siècle, à Paris » a déjà été

identifiée par Ana Clara Santos (2003 : 136). Il convient d'examiner néanmoins dans quelle mesure ces voyages faisaient partie de la formation de l'acteur. Il était essentiel, à l'acteur appliqué, de voir la patrie du théâtre et de se rendre à Paris. C'était même indispensable. Si indispensable que les autorités l'ont reconnu, en émettant la réglementation, en autorisant, en justifiant, et en finançant même le voyage, à des fins instructives.

En parcourant des mémoires d'acteurs et d'actrices, un genre qui s'est répandu précisément à cette même époque, nous sommes surpris par la présence constante des récits de voyages à Paris. Ils nous y racontent ce qu'ils ont vu (les spectacles, les espaces, les acteurs) et les liens qu'ils ont établis.

Mais, avant d'entrer dans les récits, voyons comment la matrice française de l'art dramatique s'est instaurée chez nous.

1. La matrice française : introduction à l'art de représenter par Émile Doux

La monarchie constitutionnelle ayant fraîchement triomphé, une troupe française dirigée par Émile Doux arrive à Lisbonne, en décembre 1834, et elle établit immédiatement un contrat pour représenter au Théâtre de la Rua dos Condes, le principal espace théâtral de la capitale portugaise. Mlle Lelong, Mme Olivier, M. Duru, Mme Roland, M. Roland, Mlle Beaumont, M. Paul, entre autres, intègrent la troupe.

Après la première, au début de 1835, la presse a immédiatement acclamé les acteurs français, non sans se rendre compte que, en France, ils ne seraient que bons, mais qu'au Portugal ils étaient magnifiques (*O nacional*, 07/01/1835). De l'appréciation des chroniqueurs émane la conscience que la qualité de la formation artistique de ces acteurs se détachait fortement par rapport à ce que les acteurs portugais faisaient d'ordinaire, et elle deviendrait rapidement un modèle à suivre.

Ce ne fut pas seulement le long séjour de la troupe à Lisbonne - près de deux ans et demi - qui a permis le transfert des connaissances aux acteurs portugais, mais ce fut également, et surtout, la décision d'Émile Doux de rester au Portugal et d'ouvrir une école de déclamation. C'est de cette école que sortent les acteurs et les actrices qui forment la première troupe nationale, qui fera l'ouverture du Théâtre National D. Maria II, en 1846 (cf. Santos, 2008 : 332). Les noms principaux de la scène portugaise de la première moitié du siècle ont reçu une formation d'Émile Doux : Epifânio, João Anastácio Rosa, Emília das Neves, Sargedas, Tasso, Teodorico. Mentionnons, en particulier, l'acteur Epifânio (1813-1857), qui, en 1840, a assumé la responsabilité de remplacer Doux à la direction de la troupe, et qui est devenu un maître de plateau respecté, disciple du maître français.

Dans le cadre du plan de réforme du théâtre portugais, lancé par Almeida Garrett (1799-1854) en 1836, une école de formation pour acteurs intégrée au sein du Conservatoire a été créée et celle-ci fonctionnera à partir de la décennie suivante. Cependant, au fil des ans, force a été de constater que les acteurs les plus notoires des théâtres de Lisbonne n'étaient pas issus de cette école. En effet, peu d'entre eux ont évolué en prenant cette voie. La plupart des acteurs du milieu du XIX^e siècle, comme Delfina, Santos, Isidoro, Tabora, Queirós, et beaucoup d'autres, avaient comme point commun un penchant précoce pour les arts dramatiques, ce qui bien souvent se devait à la présence d'acteurs dans la famille, ou tout du moins de spectateurs de théâtre assidus. À partir de là, ils reproduisaient ce qu'ils observaient, en jouant tout d'abord dans des théâtres amateurs, avant de devenir professionnels (Coelho, 1990 : 34).

Dans cette perspective, l'effort politique pour fournir à l'acteur portugais une base solide de formation s'est avéré infructueux. Il convient de noter, toutefois, que le premier professeur de déclamation au Conservatoire de Lisbonne a été l'acteur Paul, qui avait joué au Gymnase de Paris, et qui était venu au Portugal avec Émile Doux.

Le répertoire qui se répétait alors sur les scènes portugaises était dominé par des traductions de pièces françaises. Le monde artistique était intéressé non seulement par les textes, mais aussi par les nouvelles de ce qui se passait sur les scènes parisiennes. La France était le modèle. Le résultat des leçons de Doux et compagnie a donc été un renouvellement du théâtre portugais : « après ses cours, la scène portugaise était moins artificielle, plus soignée et plus juste ; évoluant parmi des décors plus sobres et plus crédibles, les acteurs savaient leur rôle et suivaient une direction d'ensemble jusqu'alors improbable » (Santos, 2008 : 334).

Cependant, l'école du mélodrame, apportée par la troupe française, a fini par ennuyer les spectateurs par son caractère hyperbolique, par la diction, les gestes, l'expression des sentiments. Au milieu du siècle, déjà sans Émile Doux, organisés en société, les acteurs de la troupe portugaise poursuivent leur carrière de façon autonome, en cherchant eux-mêmes les sources d'inspiration et d'apprentissage, en quête de nouveaux styles, en s'inspirant encore de Paris.

Le cas d'Isidoro Sabino Ferreira (1828-1876), le premier acteur portugais à publier des « Mémoires », est paradigmatique. Il a voulu apprendre la langue française suffisamment bien pour pouvoir traduire des pièces et lire les préceptes de l'art dramatique. Écoutons-le : « Aidé par ma seule volonté et par les livres adéquats, j'ai étudié, en peu de temps, la grammaire portugaise, française, l'orthographe, l'histoire portugaise, et française, j'ai lu la galerie des acteurs célèbres, français,

anglais et espagnols, une grande partie du répertoire français, et tous les livres imprimés français jusqu'en 1858 sur le théâtre¹ » (1876 : 55).

2. Des acteurs en voyage, sous couvert de Sa Majesté

En 1852, Francisco Alves da Silva Taborda (1824-1909), le plus grand acteur comique que le Portugal ait connu au XIXe siècle, qui a notamment travaillé avec Émile Dour, a demandé au roi Fernando la permission de se rendre en France, devenant ainsi l'un des premiers à chercher dans le pays d'origine les modèles qui étaient transposés ici. Le mari de la reine Maria II non seulement accepte mais il lui fournit son aide : « Taborda [...] en appelle au roi Fernando en implorant sa protection pour aller voir les théâtres de Paris. L'esprit finement artistique du monarque s'est très vite et de bonne grâce apprêté à aider l'acteur, et il est parti pour Paris aux dépens de Sa Majesté, et vivement recommandé par le vicomte d'Almeida Garrett, qui était alors notre ministre² » (Machado, 1871 : 24).

En effet, sous le règne de la reine Maria II (1834-1853), le théâtre a gagné une protection et s'est élevé à une position digne, mettant en pratique les idéaux fixés par Almeida Garrett, dramaturge et homme d'État libéral. À ses côtés, le roi Fernando, appelé le roi artiste, favorisait le renouvellement des arts scéniques. Ses successeurs, ses fils, les rois Pedro V (roi en 1853-1861) et Luís (1861-1889), ont maintenu leur soutien individuel à des acteurs, en finançant notamment leurs voyages en France. Isidoro commente, encore dans ses *Mémoires* : « Il est de la connaissance générale que Sa Majesté le roi Seigneur Luís reçoit toujours volontiers tout le monde sans la moindre hésitation, mais plus particulièrement les artistes »³ (1876 : 63).

N'oublions pas que la consécration de l'acteur a culminé, au Portugal tout comme en France, par sa décoration. L'attribution d'insignes a démontré, solennellement et définitivement, la valeur que les monarques accordaient à la profession d'acteur. Isidoro, chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques de l'Épée en 1875, a reçu la grâce du roi Luís lui-même. La remise de cette distinction a eu lieu dans la loge royale du Théâtre da Trindade, le soir où Isidoro célébrait son attribution.

Les voyages deviendront un complément solide dans la préparation de l'acteur de première catégorie. Et les acteurs étrangers qui nous rendent visite contribuent à cette même fin. Ainsi, comme l'a écrit Graça dos Santos, « les voyages Paris-Lisbonne, dans un sens comme dans l'autre, furent, malgré les inévitables polémiques, profitables à l'évolution du théâtre portugais » (2008 : 336-337). Nous le vérifierons avec des témoignages d'acteurs voyageurs.

En 1856, João Anastácio Rosa (1816-1884) se distinguait comme l'un des meilleurs acteurs de son temps. Intégré dans la troupe du Théâtre National D. Maria II, avec Emília das Neves, Delfina, Epifânio, Teodorico, Tasso, Sargedas, Josefa Soller, Carlota Talassi et d'autres, il venait de l'ancienne troupe nationale, formée par Émile Doux, au Théâtre de la Rua dos Condes, en 1837. Il s'est spécialisé dans les rôles de tyran de mélodrame (Ferreira, 1859 : 16). D'après les témoignages de l'époque, on jugeait alors nécessaire de faire un effort énorme avec les cordes vocales pour transmettre le caractère maléfique de ces personnages. Rosa était également peintre et dessinateur, une figure respectée dans le milieu artistique portugais.

En suivant ce tournant du drame historique vers le drame d'actualité, Rosa se prépare à quitter le style exagéré, en naturalisant la prononciation et les gestes. Sa recherche de modèles à l'étranger comblera cet objectif. Comme le mentionne Andrade Ferreira, « Rosa avait besoin d'aller à Paris, d'observer ces acteurs consacrés par la renommée, et de corriger ou d'autoriser ce que l'étude et la pratique de la scène lui avaient déjà révélé en observant ce qu'ils faisaient »⁴ (Ferreira, 1859 : 30). Il ne suffisait, donc, pas de d'assister attentivement à des moments exceptionnels des tournées de Français à Lisbonne. Rosa avait eu l'occasion d'observer, en 1855, les acteurs René Luguët, Mme Fontenelle, Bondeville et Virginie Déjazet au Théâtre National D. Maria II (Rebelo, 2008 : 346). Il voulait maintenant « définir une nouvelle technique rigoureuse dans les détails et intense dans les caractères des personnages, aussi naturelle que réelle ». À cet effet, « De l'attention au geste d'effet extérieur et grandiose il a commencé à concentrer ses efforts sur une intensité dramatique intérieure, afin de créer une individualité propre à chaque personnage⁵ » (Coelho, 1990 : 33).

Après vingt ans de carrière, João Anastácio Rosa est devenu l'un des premiers acteurs voyageurs, dans la mesure où son voyage à Paris en 1856, comme celui de Taborda en 1852, a pris la forme d'un voyage professionnel, comme le préconisait le décret délivré par le Ministère du Royaume :

Sa Majesté le Roi, compte tenu ce que lui a exposé João Anastácio Rosa, acteur du Théâtre de D. Maria II, et conformément à l'information du commissaire du Gouvernement auprès de ce même Théâtre, juge bon de concéder au requérant une licence pour une durée de trois mois pour aller à Paris faire ses études dramatiques, en maintenant l'allocation de ses revenus légaux. Ce qu'il fait notifier au dit commissaire afin qu'il en prenne connaissance et aux fins de ces effets pratiques. Palais das Necessidades le 26 mai 1856. Rodrigo da Fonseca Magalhães⁶.

Le biographe confirme que le ministre du Royaume, Rodrigo da Fonseca Magalhães, obéissant à l'avis du commissaire Pedro de Brito do Rio, « a déterminé que Rosa aille effectivement en France aux dépens du Gouvernement, émettant un arrêté qui lui concédait trois mois à cette fin »⁷ (Ferreira, 1859 : 30). Aux mois de juillet et août, le Théâtre National est resté fermé pour cause de travaux, lui offrant l'occasion de partir en voyage. L'attention du ministre dans la préparation des acteurs s'est également manifestée, dans la proposition de rédaction d'un nouveau règlement pour une école dramatique (Sequeira, 1955 : 191-192).

À Paris, João Anastácio Rosa a fait la connaissance de l'acteur Mirecour (1806-1869), de la Comédie-Française, qui avait également commencé sa carrière artistique dans la peinture. Mirecour a présenté Rosa à ses collègues, parmi lesquels Edmond Geffroy (1804-1895), peintre également. Geffroy, d'après les critiques de l'époque, jouait bien tant la comédie que la tragédie, et il s'habillait de façon exemplaire, des qualités qu'il partageait avec l'acteur portugais. Il a, ensuite, été reçu par l'acteur Samson (1793-1871), l'un des artistes les plus réputés de la Comédie Française qui, déjà âgé, a publié un traité en vers sur *L'art théâtral* (1863), une partie de ses *Mémoires* et quelques pièces, telles qu'*Un Pêché de jeunesse* ou *L'Alcalde de Zalameá*. Professeur au Conservatoire de Paris, maître de l'actrice Rachel et de bien d'autres, Samson a également été le fondateur de la Société des Artistes Dramatiques. Il s'est démarqué comme interprète dans *Adrienne Lecouvreur*, *Mlle de la Seiglière*, *Contes de la reine de Navarre*, *Bertrand et Raton*, entre autres, des drames connus au Portugal. Il défendait la nécessité de la formation des acteurs, de la création d'écoles de déclamation, ainsi que de l'éducation du public, et de l'intervention du pouvoir royal dans les deux aspects.

C'est en récitant un extrait de *l'Auto de Gil Vicente*, de Garrett, que João Anastácio Rosa est devenu respecté par ses collègues français, et il a trouvé en Samson un ami, avec qui il a correspondu, après son retour au Portugal. De retour, Rosa a immédiatement mis en pratique les connaissances acquises : « Plus d'une impression l'a ensuite aidé dans la composition de ses rôles, ce que le spectateur intelligent n'a pas manqué de remarquer et d'applaudir⁸ » (Ferreira, 1859 : 34).

Pendant, Rosa a rencontré, à Paris, les représentants de l'école qu'il envisageait lui-même d'abandonner, « il a vu les défauts d'une école exagérée, (...) la reproduction servile, déjà appauvrie et défigurée, de rôles créés par des acteurs de renom⁹ » (Ferreira, 1859 : 34). En 1859, João Anastácio Rosa joue le Marquis de la Seiglière, de Jules Sandeau, traduction de Luís Augusto Palmeirim, au Théâtre National D. Maria II. Elle restera l'une des créations majeures de l'artiste. L'évolution dans le style de déclamation de João Anastácio Rosa est résumée par son biographe en trois moments/personnages : « Le premier est António Baracho du

Máscara negra [de J. S. Mendes Leal Júnior, 1840, Théâtre de la Rua dos Condes] - la vigueur de la passion exaltée; le second, le comte Herman, une organisation plus sereine, qui ne se débat plus dans les luttes retentissantes du sentiment qui laisse fend toutes les fibres de l'âme, mais qui souffre, au contraire, des tourments d'un amour que les vols exagérés d'un sentimentalisme exacerbent ; le troisième, le Marquis de la Seiglière, la figure comique la plus complète qui a produit le génie de l'observation satirique¹⁰ » (Ferreira, 1859 : 39). Le biographe conclut en considérant que, de France, Rosa est revenu avec un style de déclamation plus naturelle, et en orientant son talent vers la comédie.

3. À la rencontre de la Comédie Française

L'acteur José Carlos dos Santos (1833-1886), dans son *Álbum*, se souvient du voyage qu'il a fait en France, en 1863, « aux dépens du roi Luís » (Santos, 1885 : XVII), accompagné de l'acteur Tasso. À trente ans, Santos se trouvait dans une période d'ascension de sa carrière, non seulement d'acteur mais aussi de maître de plateau, de dramaturge et d'agent. Il était arrivé l'année précédente au Théâtre National D. Maria II, « en montrant quelque chose de nouveau dans la façon de représenter » (Sequeira, 1955 : 250). Le temps était le plus opportun pour consolider les connaissances des règles de représentation. Lui, comme d'autres acteurs, parmi les plus célèbres, ne venait pas des écoles de déclamation. Il avait plutôt commencé avec un talent ordinaire, il était passé par des petits théâtres amateurs, puis il était entré comme apprenti dans un théâtre public. Néanmoins, il a atteint les premières places dans sa profession.

C'est Santos lui-même qui affirme l'importance du passage en France : « Je suis revenu de Paris, en ayant profité autant que possible pour étudier ce qu'il y avait là-bas qui m'a semblé le mieux ; je pense avoir prouvé que je n'ai pas seulement passé mon temps à flâner sur les boulevards, et que la protection de mon roi a toujours servi à donner un petit coup de pouce à l'art, et quelques conseils à des collègues, qui font maintenant honneur au théâtre portugais¹¹ » (Santos, 1885 : XVII).

En 1865, 1867, 1868 et 1876, il a à nouveau voyagé aux fins de son apprentissage, en ajoutant à la liste des villes Madrid et Londres, et en retournant à Paris (Santos, 1885 : XVIII). Là, il a observé les acteurs de première catégorie de la Comédie Française : « En France, je n'ai plus pu évaluer Frédérick Lemaître, qui n'avait plus de dents... ni Déjazet, mais les acteurs de la Comédie Française m'ont laissé des souvenirs nostalgiques, et parmi eux Bressant, Delaunay, Got, Provost, Sarah Bernhardt, Coquelin, et les deux Brohan¹² » (Santos, 1885 : XIX). Certains

des artistes qu'il cite sont venus eux-mêmes au Portugal, plus tard, en tournée. Toujours est-il que Santos a fini par devenir lui-aussi professeur de cours de déclamation au Conservatoire de Lisbonne (1879/80).

Santos déclare fermement que le voyage à Paris est un élément clé dans la formation de tous les acteurs portugais qui veulent perfectionner leur talent et devenir des professionnels d'excellence : « presque tous nos acteurs ont, à ce jour, visité la France et savent comment on représente là-bas, et à quel point le sacrifice qui est fait pour y aller est si bien compensé par ce que l'on en rapporte de fructueux et d'utile pour la l'anoblissement de l'art¹³ » (*ibid*). C'est un sacrifice parce que, ne l'oublions pas, entreprendre un voyage en France, en plein XIXe siècle, impliquait beaucoup de jours de voyage en transports peu pratiques, en circulant à travers des chemins sinueux et parfois dangereux, sur terre ou par mer, en train, en bateau, en diligence ou en malle-poste... Dans la description détaillée et humoristique du feuilletoniste Júlio César Machado, la malle-poste « était une série de boîtes, une pour stocker le courrier, une autre pour les bagages, et une autre pour stocker les passagers, toute vieille, tombant en morceaux ; elle tient par des cordes, elle est tirée par sept mules qui volent par monts et par vaux, avec un orchestre de parasites, de cris, de coups de fouets du cocher, la nuit, à l'aube, à midi¹⁴ » (Machado, 1880 : 214).

L'un des principaux enseignements que Santos garde de son apprentissage à Paris est l'éminence du rôle du directeur de scène. Santos a parfaitement senti l'émergence de la figure du metteur en scène, ou du maître de scène, comme il était alors appelé : « Il faut savoir une chose - tant dans les théâtres de Paris comme ceux de Londres ont grandement contribué au succès des pièces l'ensemble, l'affinage, la mise en scène... et finalement la bonne direction ». Il a lui-même dirigé des troupes, et avec d'excellents résultats. Santos poursuit : « Il est prouvé que, sans un directeur de scène bon et intelligent, a qui tous obéissent, qui reconnaissent son autorité, rien ne se fait¹⁵ » (Santos, 1885 : XX).

Et pour conclure, le malheureux artiste, qui s'est retiré de la scène lorsque la cécité ne lui a plus permis de jouer, affirme que, parmi les Portugais, certains d'entre eux ne devraient pas faire mauvaise figure sur la scène française : « et puisque j'ai déjà tellement parlé des acteurs que j'ai vus à l'étranger, je dirais honnêtement que, si je les ai admirés, si j'ai appris d'eux, si j'ai vu de grandes notabilités, je dois avouer que nous avons eu ici quelque chose de bon et digne de mention honorable... Emília das Neves, Bárbara, Manuela Rey, Delfina, Soller, Rosa, Epifânio¹⁶ » (Santos, 1885 : XXIII).

Pendant l'été 1867, Isidoro a voyagé en Europe, dans le but de visiter l'Exposition Universelle de Paris (Ferreira, 1876 : 74). Après avoir raconté les aventures qu'il a vécues en terres d'Espagne, il souligne que sa première pensée, en entrant en terres françaises, fut : « Me voilà en France, (...) et donc commençons ici notre étude. J'aurais certainement beaucoup à voir et à apprendre ici¹⁷ » (Ferreira, 1876 : 80). Il n'a pas pu voir de pièces de théâtre dans les villes de province où il est passé (Bayonne, Biarritz, Bordeaux), avant d'arriver à Paris, le 12 juillet. Les possibilités de voyager à d'autres périodes de l'année étaient rares, puisqu'il fallait respecter la saison théâtrale, entre septembre/octobre et mai/juin. Ainsi, comme le reconnaissent les acteurs eux-mêmes, lorsqu'ils visitent Paris au cours de l'été, ils arrivaient à la période basse de la saison théâtrale. À Paris, comme à Lisbonne, c'est au cours de l'hivers que les nouvelles pièces sortaient et que les meilleurs artistes jouaient.

Le premier espace que Isidoro a visité a été le Théâtre du Vaudeville, où il a assisté à la *Famille Benoiton*, de Victorien Sardou, jouée par Pierre Félix, Léon Ricquier, Jean Parade, Saint Germain, Louis Delessart, Mlle Fargueil, Francine Cellier et Camille. C'est cette dernière qui l'a le plus impressionné. La pièce, déjà traduite au Portugal par Ernesto Biester, avait été un énorme succès du premier semestre de cette année de 1867, Isidoro faisant partie de la troupe et la mettant lui-même en scène, au Théâtre de la Rua dos Condes. Il a ensuite vu *Cendrillon* au Théâtre du Chatelet, jouée par Léonard Tissier, Charles Arondel, Williams, Mme Ugalde et Luce. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, d'où tant de mélodrames sont partis vers la scène de Lisbonne, Isidoro a vu *La biche au bois*, avec les acteurs Garnier, Laurent, Mlle Silly, Pelletier. Au Palais Royal, il a vu *La vie parisienne*, avec les acteurs Jules Brasseur, Jean Geoffroy, Romain Lhéritier, Louis Hyacinthe. Au Théâtre des Variétés, il a vu *La Grand-Duchesse*, où se démarquaient l'acteur Joseph Dupuis et l'actrice Hortense Schneider. De tous ces acteurs, il mentionne l'« exagération et l'abus » qu'il a vu si répandu chez les acteurs, pas éloignés de ce qui se voyait au Portugal. Au contraire, au Théâtre Français (Comédie Française), il a trouvé que tout était majestueux, et la représentation exemplaire :

J'ai vu Ernani [sic] représenté, il ne peut pas y avoir d'exceptions ! ... c'est l'idéal de la perfection dans l'art de représenter ! Je vous avoue que cela a dépassé mes attentes ! d'autant plus que je commençais à douter de la perfection de l'art en France, par des acteurs que j'y avais vu jusque-là !¹⁸

Le Théâtre de l'Odéon, où Isidoro a vu le *Marquis de Villemère*, l'a fortement impressionné, tout comme le Théâtre du Gymnase et les performances de l'acteur Bouffé et de l'actrice Chaumont.

Mais les acteurs portugais qui se sont rendus à Paris sont unanimes pour élire la Comédie Française comme la véritable source de l'art de représenter. Ils ont cherché, en effet, la référence majeure du théâtre français. F. Coelho observe que la dette était reconnue par les apprentis : « Tout au long du XIX^e siècle, l'influence de la Comédie Française sur le théâtre qui se jouait au Portugal a été à tel point décisive que Lucinda Simões écrit : « Les artistes en général sont tous des Français de cœur, et à juste titre, parce que ce que nous sommes nous le devons à la France. De là nous vient l'exemple, la quasi-totalité du répertoire ; les Français sont les auteurs qui nous ont enseigné et la réglementation qui nous dirige est française elle-même¹⁹ » (Coelho, 1990 : 33).

4. En contact fraternel et professionnel

Tant les voyages des acteurs portugais à Paris que les visites de troupes françaises à Lisbonne ont favorisé la création de liens d'amitié entre les acteurs français et portugais.

L'étoile de la scène nationale de la seconde moitié du siècle, Lucinda Simões (1850-1928), actrice et metteur en scène, l'une des plus diligentes et studieuses, a entrepris plusieurs voyages à Paris, dont elle rend compte dans les *Mémoires*, que nous venons de citer. Lors de l'un d'eux, survenu en 1874, elle y a passé deux mois, et s'est rendue 43 fois à la Comédie Française. Outre l'inévitable Sarah Bernhardt, Coquelin et Mounet-Sully, elle a été impressionnée par les actrices Céline Chaumont, Rosélia Rousseil, et Julia Bartet. Nous étions déjà en transition vers l'esthétique naturaliste, auquel adhérait une grande partie du monde théâtral portugais. Lucinda Simões a contribué à cela : « La troupe de Lucinda Simões qui monta, à plusieurs reprises, les grands succès de Zola, dont *Thérèse Raquin*, *Nana* et *L'assommoir*, sous le titre portugais *A taberna* a joué un rôle déterminant dans la diffusion des théories naturalistes qui vont influencer la littérature portugaise » (Santos, 2003 : 137). Et, avec elle, sur la voie du naturalisme, Eduardo Brasão.

Pour Eduardo Brasão, l'un des plus grands acteurs portugais du tournant du siècle, Paris valait surtout pour les leçons qu'elle lui donnait : « j'ai adoré Paris car c'est l'endroit où j'ai le plus appris de mon métier²⁰ » (cit. par Coelho, 1990 : 139). Il traitait Coquelin de « mon vieil ami », et celui-ci, en effet, le recevait dans sa loge. Brasão l'a vu représenter l'une de ses principales créations, *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, qui a compté des centaines de représentations au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Constant Coquelin (1841-1909), connu sous le nom de Coquelin aîné, a établi des liens d'amitié avec des acteurs portugais. Constatant la présence de cet acteur dans les livres de mémoires, nous comprenons que « son influence

est considérable et avec lui toute une école minutieuse de l'art de représenter qui caractérisait la Comédie Française à cette époque devient une norme et un modèle pour le théâtre de notre pays »²¹ (Coelho, 1990 : 39). Au Portugal, Coquelin aîné a joué en 1886/1887. Une preuve supplémentaire du respect que les acteurs portugais avaient pour Coquelin se trouve dans *Recordações* d'Augusto Rosa, qui traite l'acteur français de « mon cher ami ». Cela révèle qu'il apprécie et reconnaît les principes artistiques de Coquelin, en les comparant à ceux de son père, João Anastácio Rosa :

*Et tous ceux qui s'y connaissent en théâtre savent le grand maître qu'était Coquelin. Ils n'ignorent pas la réalité qu'il donnait à ses personnages, ni même l'art avec lequel il les parfumait, le charme et la grâce qu'il distribuait entre eux : Le gendre M. Poirier, Les Précieuses ridicules, Le bourgeois gentilhomme, Gringoire, Cyrano de Bergerac et tant d'autres sont de véritables chefs-d'œuvre de l'art de représenter. Personne ne fut plus vrai, plus simple, plus naturaliste et pourtant personne n'a été aussi brillant, ou n'a imprégné ses différentes créations de plus d'art*²² (Rosa, 1915 : 25).

Augusto Rosa a tout d'abord voyagé à Paris avec son père. João Anastácio Rosa lui a présenté, de la Comédie Française, les acteurs Prospère Bressant, François Regnier, Jules Laroche, Louis Arsène Delaunay et les actrices Madeleine Brohan, et Clémentine Jouassain (Rosa, 1917 : 47-48). Augusto Rosa, qui est devenu l'un des acteurs les plus applaudis de la seconde moitié du siècle, raconte comment, plus tard, Coquelin l'a reçu chez lui, au n° 6 de la rue de Presbourg, à Paris. Là, Augusto Rosa a vu de fabuleuses œuvres d'art, des tableaux au mobilier, certains d'entre eux acquis par Coquelin au Portugal.

Lors du voyage de 1889, avec son frère, l'acteur João Rosa, Augusto Rosa a été reçu dans la loge de Sarah Bernhardt, très amicalement, et c'est là que la diva l'a présenté au dramaturge Victorien Sardou. Les deux avaient fait connaissance lors de la tournée de Sarah à Lisbonne l'année précédente (Rosa, 1917 : 80-81). Plus tard, chez Sarah, Avenue Pereire, il a eu l'occasion d'apprécier, tout comme chez Coquelin, de nombreux exemplaires de peinture, de sculpture, de tapisserie et d'autres arts. Il a cependant mentionné clairement dans ses *Mémoires* que ces objets de luxe étaient extrêmement rares chez les acteurs portugais.

Pour Augusto Rosa, l'un des aspects qui distinguaient la profession d'acteur en France était la possibilité d'avoir du temps pour étudier leurs rôles, tandis qu'au Portugal, les pièces se succédaient à un rythme vertigineux. Ainsi, les acteurs portugais n'avaient pas le temps de préparer soigneusement leurs productions, et, de surcroît, ils s'abîmaient la santé à ce rythme. Les acteurs français, par contre, « peuvent travailler en paix, tranquillement ; rien ne les presse » (Rosa, 1917 :18).

En tant que directeur de scène, Augusto Rosa manifeste du respect et de l'admiration à l'égard du travail d'André Antoine, pour sa discipline, sa rigueur, pour l'attention portée aux détails, et duquel ont résulté des spectacles irréprochables. Il reconnaît l'originalité des effets des pièces mises en scène par le fondateur du Théâtre Libre à Paris : « le naturalisme était tel qu'il donnait parfaitement l'impression de vérité²³ » (Rosa, 1917 : 107).

5. Principes de la déclamation et de l'interprétation

Selon Jim Davis (2016), l'art de représenter, d'une part, révèle des différences d'un pays à l'autre, et d'autre part, rassemble les caractéristiques essentielles autour d'un même genre, comme par exemple un style de performance pour le mélodrame, qui a exercé une grande influence sur les scènes portugaises du XIX^e siècle. En France, le style romantique a prévalu, et s'est ainsi exporté au Portugal.

Augusto Rosa cite comme étant les principaux textes de référence pour les acteurs portugais le manuel (1863) de Samson, le *Paradoxe sur le comédien* (1773) de Diderot et le *Manuel théâtral* (1826) d'Aristippe. À l'approche de la fin du siècle, des manuels portugais de représentation, de mise en scène ou de l'art dramatique en général ont commencé à apparaître. Toujours avec le modèle français comme toile de fond, les théoriciens de l'art dramatique ont laissé certains textes publiés dans lesquels les principes et les règles que les acteurs doivent savoir pour se perfectionner dans la technique de la représentation sont exposés. Alors que les livres de mémoires, pour la majeure partie d'entre eux, racontent de petites histoires et anecdotes vécues par les acteurs, dans un style familier et accessible aux lecteurs sans aucune expérience de l'exercice théâtral, les manuels s'adressent principalement à ceux qui exercent une profession dans le monde du spectacle.

Dans ses notes sur la déclamation, destinées aux étudiants du Conservatoire, José Carlos dos Santos réunit 14 principes fondamentaux. Tout d'abord, la lecture de la pièce dans sa totalité, en étudiant les passions qui en émanent, en étudiant les caractéristiques de l'époque à laquelle l'histoire appartient. Ensuite, étudier les personnages, en particulier le sien, en se concentrant sur l'âge, la façon de se vêtir, d'agir et de parler. Il était essentiel d'apprendre le rôle par cœur, une règle qui était souvent négligée, menant à la nécessité ostensible de s'appuyer sur le souffleur. Chaque acteur devrait répéter seul son rôle, et seulement après avec le reste de la troupe. Sur la scène, faire attention à entrer au bon moment, de ne pas s'adresser au public, de ne pas se laisser distraire, d'harmoniser le ton de voix avec la situation et en équilibre avec les collègues. Il fallait également une caractérisation adéquate du personnage, importante pour le spectateur, notamment

la justesse dans le choix des costumes, une posture adéquate au caractère du personnage. Il recommande, finalement, l'art de savoir respirer, ainsi que l'étude du silence et de l'écoute (Santos, 1885 : 92).

Si l'on compare ce programme avec les principes de la génération précédant Émile Doux, les différences sont évidentes. Isidoro rapporte les préceptes que lui a transmis l'acteur João dos Santos Mata, l'un des derniers résistants de la vieille garde, qui consistaient à « bien se déplacer », à « savoir comment préparer une entrée », à « savoir bien se placer », à « savoir gesticuler », à « savoir bien tomber », à « savoir reculer », sachant qu'à chacun d'entre eux correspondait strictement une signalétique donnée, un code de position ou de mouvement.

Voyons l'un d'eux : « Savoir gesticuler signifiait accompagner avec le geste les mots qui le permettaient plus ou moins. Par exemple : l'amour, la passion, la colère, etc., indiquer la poitrine ; le jugement, la pensée, le raisonnement, etc., indiquer la tête ; Dieu, le ciel, le firmament, etc., indiquer les frises ; le sol, le diable ou l'enfer, etc., indiquer le plancher²⁴ » (Ferreira, 1876 : 161).

Parmi les manuels portugais, se démarquent les *Rudimentos da arte dramática* (1890), que Luís da Costa Pereira (1819-1893) a rédigé en s'appuyant sur ses cours de l'Art de Représenter au Conservatoire de Lisbonne. Ancien directeur de scène du Théâtre National D. Maria II, diplômé en Mathématiques, Luís da Costa Pereira choisit comme modèles de l'art de représenter deux acteurs français mentionnés ci-dessus : Samson et Coquelin. Ainsi, il rejoint l'avis des artistes qui ont connu et qui ont été témoins du génie de ces acteurs, dans leur pays d'origine.

En cette même année de 1890, sort le *Manual do ensaiador dramático*, écrit par Augusto de Melo (1853-1933), contenant une première partie historique relative au contexte européen, et ensuite, un ensemble de chapitres détaillés sur la figure émergente du maître du plateau, comprenant les répétitions, le marquage, la distribution des rôles. Au début du XX^e siècle, J. Reis Gomes (1869-1950) encadre son ébauche philosophique de l'art de représenter, publié sous le titre *O teatro e o ator* (1905), en opposition avec certaines des thèses de Coquelin.

Pour Coquelin, l'acteur est un interprète de la nature et de la vérité, ce qui ne l'empêche pas d'être le créateur d'un rôle. Des observations et des réflexions sur la nature humaine sont le point de départ pour construire le personnage. En représentant le réel, l'acteur suscite chez le spectateur le rire ou la réflexion : « Que fait le théâtre effectivement ? Il met l'homme face à lui-même » (Coquelin, 1890 : 26). De son point de vue, le paradoxe de Diderot à propos de la distanciation ou de l'intériorisation du personnage par l'acteur se résout par la première hypothèse : « je suis persuadé qu'on n'est un grand acteur qu'à la condition de se gouverner

absolument et de pouvoir exprimer à volonté des sentiments que l'on n'éprouve pas, que l'on n'éprouvera jamais, que, selon sa propre nature, on ne saurait éprouver » (*ibid* : 28).

Il s'éloigne des extrêmes du naturalisme, en défendant la convention dans le théâtre : être dans une salle de théâtre ce n'est pas comme être dans la rue. La scène crée une illusion. Mais les conventions changent au fil du temps. Et c'est la raison pour laquelle une sorte de déclamation emphatique a émergé dans la France révolutionnaire : « si, par exemple, il survenait demain, comme en 1830, un ébranlement général d'intelligence ; si le public, surexcité, devenait passionné, violent, excessif, je considère comme probable qu'il s'ensuivrait au théâtre une révolution du même genre » (*ibid* : 40-41).

Reis Gomes insiste, à son tour, sur l'intelligence de l'acteur comme un élément clé du travail d'interprétation. Dans l'ébauche philosophique de cet auteur, nous constatons le moment où se modifie l'art de la déclamation : « De nos jours, les phrases ne sont ni chantées, ni rugies, elles sont infléchies : il ne suffit pas d'avoir de la voix, il faut de l'intelligence : les inflexions traduisent l'intention. Il faut pleurer de douleur, mais, comme dans la vie, il faut entrecouper les larmes avec des sourires ; surmonter l'énorme difficulté de l'art réaliste : être la nature sans être banal²⁵ » (Gomes, 1906 : 73). La vocation, l'intelligence et l'instruction sont, selon Reis Gomes, les ingrédients essentiels de l'art de représenter. Ajoutez-leur la cohabitation avec des écrivains et des artistes, et en particulier avec d'autres acteurs. Il cite l'exemple de João Anastácio Rosa, qui, « dans l'intimité de Samson, a acquis de nouveaux principes et les touches finales qui lui ont donné confiance dans son art²⁶» (*ibid* : 75).

En conclusion

Tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous voyons défiler les principaux acteurs portugais en pèlerinage à la capitale du théâtre, Paris. Taborda, João Anastácio Rosa, José Carlos dos Santos, Isidoro, Augusto Rosa, Lucinda Simões et Eduardo Brasão sont ceux que nous avons amenés ici comme témoins du voyage qui peut être appelé d'étude, car en effet tous sont partis dans le but de progresser dans l'art de représenter.

Ainsi, outre les nombreuses traductions, c'est également à travers l'élément de la pratique de la représentation que le théâtre français s'est imposé sur les planches portugaises du XIX^e siècle. Tout d'abord avec Émile Doux, puis avec la recherche et l'apprentissage individuel et collectif, où les voyages représentent un élément clé. La Comédie-Française, et les acteurs comme Coquelin, Samson, Sarah Bernhardt et Mounet-Sully apparaissent comme les références principales.

À une époque où l'éducation est devenue une priorité, la formulation des principes, la théorie de l'art de représenter et la publication de manuels constituent une expression de la valeur de l'enseignement appliqué dans la formation des acteurs. C'est sur la base de la transmission des connaissances et de l'expérience et des trajets d'artistes entre Lisbonne et Paris, que s'est construite une grande partie de l'histoire du théâtre portugais du XIX^e siècle.

Les acteurs portugais de première catégorie de la seconde moitié du XIX^e siècle reconnaissent devoir beaucoup de leur qualité d'interprétation à l'étude faite lors des voyages à Paris. Le soutien du pouvoir royal, ministériel et institutionnel sanctionne la méthode et consolide, donc, les liens entre le Portugal et la France.

Bibliographie

- Bastemeyer, S. 2017. « "L'acteur est tout" : le vedettariat de Frédérick Lemaître ». In : *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*. Paris : Armand Colin, p. 85-92.
- Coelho, F. 1990. *O tempo dos comediantes : estudo e antologia*. Lisboa : Alfa.
- Coquelin, B. C. 1890. *L'art et le comédien*. 4^{ème}. ed. Paris : Librairie Paul Ollendorff.
- Davis, J. (ed.). 2016. *European theatre performance practice :1750-1900*. New York: Routledge.
- Ferreira, I. S. 1876. *Memorias do actor Izidoro escriptas por elle mesmo*. Lisboa : Imprensa de J. G. de Sousa Neves.
- Ferreira, J. M. A. 1859. *Biographia do actor Rosa*. Lisboa : Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves.
- Gomes, R. 1906. *O theatro e o actor : esboço philosophico da arte de representar*. 2.^a ed. Lisboa : Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.
- Lyonnet, H. 1912. *Dictionnaire des comédiens français*. Genève : Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 2 vols.
- Machado, J. C. 1880. *A vida alegre (apontamentos de um folhetinista)*. Lisboa : Livraria Editora de Mattos Moreira.
- Machado, J. C. 1871. *Homenagem a Taborda : esboço biographico do actor Francisco A. da S. Taborda*. Porto : Imprensa Portugueza.
- Rebelo, L. F. 2008. « L'empreinte du théâtre français au Portugal au cours du XIX^e siècle ». In : *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde, p. 342-349.
- Rosa, A. 1917. *Memorias e estudos*. Lisboa : Livraria Ferreira.
- Rosa, A. 1915. *Recordações da scena e de fóra da scena*. Lisboa : Livraria Ferreira.
- Santos, A. C. 2003. « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation ». *L'Annuaire Théâtral. Revue Québécoise d'Études Théâtrales*, n° 34, p. 131-146.
- Santos, G. 2008. « Un français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal ». In : *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde, p. 326-341.
- Santos, J. C. 1885. *Album do actor Santos: repositorio de curiosidades dramaticas*. Lisboa : Typographia Mattos Moreira.
- Sequeira, G. M. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa : [s. n.], vol. 1.

Notes

1. « Auxiliado apenas pela minha vontade e dos livros competentes, estudei, em pouco tempo, a gramática portuguesa, a francesa, ortografia, história portuguesa, e francesa, li a galeria dos atores célebres, franceses, ingleses e espanhóis, uma grande parte do repertório francês, e todos os livros franceses impressos até 1858 sobre teatro ».
2. « Taborda (...) requere a el rei o senhor D. Fernando implorando a sua proteção para ir ver os teatros de Paris. O espírito finamente artístico do monarca logo se prestou com a melhor graça a auxiliar o ator, e ele partiu para Paris a expensas de sua majestade, e muito recomendado pelo visconde de Almeida Garrett, que era então nosso ministro ».
3. « É geralmente sabido que S. M. el rei o Senhor D. Luís recebe sempre a todos de boamente sem a menor hesitação, mas com especialidade os artistas ».
4. « Rosa tinha necessidade de ir a Paris, observar esses atores consagrados pela fama, e corrigir ou autorizar no que lhes visse fazer o que o estudo e a prática da cena já lhe tinham revelado ».
5. « definir uma nova técnica rigorosa nos pormenores e intensa nos caracteres das personagens tão natural quanto verdadeira ». « Da atenção ao gesto de efeito externo e grandioso passou a concentrar os seus esforços numa intensidade dramática interna, de modo a criar uma individualidade própria para cada personagem ».
6. Archives Nationales / Torre do Tombo, Ministère du Royaume, lv. 1226, f. 216-216v. « Sua Majestade el rei, atendendo ao que lhe representou João Anastácio Rosa, ator do Teatro de D. Maria II, e conformando-se com a informação do comissário do Governo junto do mesmo Teatro, há por bem conceder ao suplicante licença por tempo de três meses para ir a Paris fazer os seus estudos dramáticos, continuando-se-lhe o abono dos seus vencimentos legais. O que manda participar ao mencionado comissário para sua inteligência e efeitos convenientes. Paço das Necessidades em 26 de maio de 1856. Rodrigo da Fonseca Magalhães ».
7. « determinou que Rosa fosse efetivamente a França à custa do Governo, baixando uma portaria que lhe dava três meses para esse fim ».
8. « Mais de uma impressão o tem coadjuvado depois na composição dos seus papéis, o que o espectador inteligente não tem deixado passar sem reparo e aplauso ».
9. « viu defeitos de uma escola exagerada, (...) a reprodução servil, já encarecida e desfigurada, de papéis criados por atores de nome ».
10. « O primeiro é o António Baracho do *Máscara negra* - o vigor da paixão exaltada; o segundo, o conde Herman, organização mais serena, que já se não debate nas lutas tremendas do sentimento que estala todas as fibras da alma, mas que, pelo contrário, padece os tormentos de um amor que os voos exagerados do sentimentalismo exacerbam; o terceiro, o Marquês de la Seiglière, a mais completa figura cômica que tem produzido o génio da observação satírica ».
11. « Voltei de Paris, tendo aproveitado o quanto me foi possível em estudar o que por lá havia que me pareceu melhor; creio que dei provas de que não tinha só passado o tempo a flanar nos *boulevards*, e que a proteção do meu rei sempre serviu para dar um pequeno impulso à arte, e alguns conselhos a colegas, que hoje tanto honram o teatro português ».
12. « Na França já não pude avaliar Frédéric Lemaitre, que estava sem dentes... nem a Déjazet, mas deixaram-me saudosas recordações os atores da Comédia Francesa, e entre eles o Bressant, Delaunay, Got, Provost, Sarah Bernhardt, Coquelin, e as duas Brohan ».
13. « quase todos os nossos atores têm hoje visitado a França e sabem como aí se representa, e se o sacrifício que se possa fazer para ir lá não será bem compensado pelo que se traz de proveitoso e útil para o engrandecimento da arte ».
14. « Era uma série de caixas, uma para guardar o correio, outra para guardar as bagagens, e outra para guardar os passageiros, tudo velho, a desabar; segura por cordas, puxada por sete mulas que voavam por campos e vales, com uma orquestra de pragas, gritos, chicotadas de cocheiro, de noite, de madrugada, ao meio dia ».
15. « É preciso que se saiba uma coisa - tanto nos teatros de Paris como nos de Londres

contribui numa grande parte para o êxito das peças o *ensemble*, a afinação, a *mise-en-scène*... finalmente a boa direção ». « Está visto e provado que, sem um bom e inteligente diretor de cena, a quem todos obedecem, reconhecendo-lhe a autoridade, nada se faz ».

16. « e já que tanto falei dos atores que vi no estrangeiro, direi sinceramente que, se os admirei, se aprendi com eles, se vi grandes notabilidades, não posso deixar de confessar que por cá tivemos alguma coisa de bom e digno de menção honrosa... Emilia das Neves, Bárbara, Manuela Rey, Delfina, Soller, Rosa, Epifânio ».

17. « Já estou em França, (...) e portanto começemos por aqui o nosso estudo. Aqui já hei de ter muito que ver e que aprender ».

18. « Vi representar *Ernani*, não se pode fazer exceções!... é o ideal da perfeição na arte de representar! Confesso que excedeu a minha expectativa! tanto mais porque já ia descrendo da perfeição da arte em França, pelos atores que tinha visto até ali! ».

19. « Ao longo do século XIX, a influência da Comédie Française no teatro que se praticava em Portugal foi de tal modo decisiva que Lucinda Simões escreve: “Os artistas em geral são todos franceses pelo coração, e com justiça, porque o que somos à França o devemos. De lá nos vem o exemplo, o repertório quase todo; franceses são os autores que nos ensinaram e até francês o regulamento que nos dirige” ».

20. « adorei Paris por ser o lugar onde aprendi mais do meu *métier* ».

21. « A sua influência é enorme e com ele toda uma criteriosa escola da arte de representar que caracterizava na época a Comédie Française se torna norma e modelo para o teatro do nosso país ».

22. « E todos que conhecem teatro sabem o grande mestre que era Coquelin. Não ignoram a verdade que ele imprimia às suas personagens nem tão-pouco a arte com que as perfumava, o encanto e a graça que distribuía por elas: *Le gendre de Mr. Poirier*, *Les précieuses ridicules*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Gringoire*, *Cyrano de Bergerac* e tantas outras são verdadeiras obras-primas da arte de representar. Ninguém foi mais verdadeiro, mais singelo, mais naturalista e ao mesmo tempo ninguém foi mais brilhante, nem impregnou de mais arte as suas diversas criações ».

23. « o naturalismo era tanto que dava perfeitamente a impressão da verdade ».

24. « Saber gesticular era acompanhar com o gesto as palavras que mais ou menos o permitiam. Por exemplo: o amor, a paixão, o rancor etc., indicar o peito; o juízo, o pensamento, o raciocínio etc., indicar a cabeça; Deus, o céu, o firmamento, etc., indicar as bambolinas; o chão, o demónio ou o inferno etc., indicar o soalho ».

25. « Hoje, não se canta nem se ruge a frase, flexiona-se: não basta ter voz, é necessário inteligência: as inflexões traduzem a intenção. É preciso chorar com dor, mas, como na vida, cortar as lágrimas com os sorrisos; vencer a dificuldade enorme da arte realista: ser natureza sem ser banal ».

26. « na intimidade de Samson, adquiriu princípios novos e os toques definitivos que lhe deram confiança na sua arte ».

Synergies Portugal n° 6 / 2018



Interactions culturelles
et transversalité :
du roman à la scène





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 19th 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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 Santos¹, 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*².

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^e siècle.

3. Place des adaptations françaises dans le panorama théâtral portugais au XIX^e siècle

Cela nous amène à nous concentrer plus précisément, à présent, sur l'importation de l'adaptation théâtrale française au Portugal au XIX^e 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^e 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^e 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^e 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)³ ; « extraído do romance » (Moniz, 1890 et Abreu, 1884)⁴ ; « baseado na novela de » (Moniz, 1882)⁵. 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^e 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^e 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^e 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 France⁶, 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^e 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^e 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^e 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^e 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.



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 Mysterios 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].

Synergies Portugal n° 6 / 2018



Comptes rendus
de lecture



Ana Paula Coutinho¹
Faculdade de Letras, Universidade do Porto



Kristeva, Julia. 2017. *Estrangeiros a nós-mesmos* (1988), tradução de Maria de Jesus Cabral e João Domingos. Santo Tirso: De Facto Editores e Centro de Literatura Portuguesa.

Kristeva, Julia. 2018. *O Futuro de uma Revolta* (1998), tradução de Maria Jesus Cabral e João Domingos. Santo Tirso: De Facto Editores e Centro de Literatura Portuguesa.

Começarei por realçar o sentido de oportunidade destas traduções vindas a lume durante 2018, exactamente quando se assinalava meio século do mítico ano de 68. Se olhássemos apenas do lado da distância que as separa das edições originais, certamente que o seu sentido de oportunidade se esvairia. *Étrangers à nous-mêmes* veio a público em 1988 e *Le futur d'une révolte* em 1998, por altura da celebração dos 30 anos de Maio de 68. Mas se cruzarmos esta passagem inexorável do tempo com o facto de estarmos perante dois ensaios de uma intelectual internacionalmente reconhecida, é legítimo que nos perguntemos, por um lado, como é possível ter-se esperado tanto para traduzir para português europeu² estes dois ensaios e, por outro, se as reflexões que ambos desenvolvem serão pertinentes nos dias de hoje tão marcados pela aceleração e a obsolescência, ao ponto de justificarem ainda agora a sua tradução.

Procurar responder à primeira pergunta é dar conta daquele que constituiu o progressivo silenciamento do pensamento de origem francesa ou francófona em Portugal, à medida da invasão tendencialmente hegemónica do discurso anglo-saxónico em todos os domínios do conhecimento. De resto, esse silenciamento foi sendo operado por um desinvestimento programático na língua francesa quer a nível da escolaridade obrigatória, quer dos meios de comunicação social em Portugal, realizado a par do esmorecer da disponibilidade e da curiosidade dos leitores, ouvintes e espectadores em relação à cultura francófona, tanto em versão original como em tradução. Bastará atentar nas prateleiras das livrarias que ainda resistem, ou fazer uma rápida análise das estatísticas de tradução nos últimos anos, para perceber não apenas como se cortam laços culturais, mas também como se

estreitecem os horizontes de referência da maioria dos leitores, e se limita, *tout court*, o seu pensamento, a sua visão do mundo. Aí residirá certamente a mais profunda razão por que Julia Kristeva não aparecia no mercado editorial português desde 1991, ano em que surgiram os seus romances *Os Samurais* - uma espécie de autoficção da geração *Tel Quel*, de que Kristeva fez parte tal como o seu marido, Philippe Solers - e *O Velho e os Lobos*, uma narrativa entre o policial, o fantástico e o filosófico, ou seja, quase duas décadas depois de obras como *História da Linguagem* (1969) e *Semiótica do romance* (1977) que, aliás, haviam exercido grande influência junto do meio universitário e da crítica literária por ele dominada.

Sobre a segunda pergunta, respeitante à actualidade dos dois ensaios, aquilo que me proponho relevar de seguida deverá responder por si só.

Começo então por *Estrangeiros a nós mesmos*, um ensaio que surge nos finais dos anos 80, quando em França começavam a ser debatidas questões relativas ao multiculturalismo e ao direito à diferença, já então muito em voga no universo anglo-saxónico, em especial no Canadá e EUA, mas que chocavam ainda com a tradição assimilacionista da França. Em 1983, a «Marcha dos Beurs» (jovens franceses descendentes de magrebinos) tinha desencadeado a discussão sobre a imigração, o racismo e a xenofobia, tendo obrigado a França a questionar-se sobre a sua relação com o(s) estrangeiro(s) (expressão que é à partida mais neutra e mais abrangente do que o termo «imigrantes»), num momento de «crise» em que, como haveria de escrever a autora de *Estrangeiros a nós-mesmos* “ a absorção do que é estrangeiro proposta pelas nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, cioso da sua diferença, não apenas nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irredutível” (Kristeva, 2017: 12).

Perante este quadro, Julia Kristeva, linguista e psicanalista de formação, com passagem pelo activismo político de inspiração maoísta, propõe-se primeiro desenvolver uma breve fenomenologia da experiência de ser estrangeiro, que em seguida complementaré com uma arqueologia da figura do estrangeiro no discurso ocidental, desde as Danaídes da tragédia Grega, os bárbaros ou os metecos da Antiguidade clássica, passando por personagens bíblicas como Rute, a Moabita da Bíblia, por autores profanos como Dante, Kant, Thomas More, Montaigne, Hegel, ou mais recentes como Camus ou Cioran.

Nessa perspectiva histórica do convívio com o estrangeiro, a ensaísta releva desde reacções de xenofobia a atitudes de um cosmopolitismo helenístico ou de *caritas* cristã, o que a leva a resumir que a sorte do estrangeiro quer na Idade média, quer ainda nos dias de hoje, depende “de um jogo subtil, por vezes brutal, entre a caritas e a jurisdição política (*ibid.*: 107). Aliás, é justamente em função

da legislação política, e só por causa desta, que existem indivíduos considerados estrangeiros; ou seja, o problema dos estrangeiros decorre de uma lógica clássica, a do grupo político e do seu apogeu que é o Estado-nação, que acabou por provocar um deslizar de raciocínio em cadeia, pelo qual o ser humano é imediatamente considerado não apenas político, como ainda um ser nacional, (*ibid.*: 188). A história do século XX mostraria à saciedade o quanto pode tornar-se perversa e fatal essa associação, na medida em que se tornou possível despojar de direitos humanos milhares de indivíduos que, na altura, por causa da guerra mundial e do anti-semitismo, não eram cidadãos nem tinham pátria, uma situação que se tem infelizmente prolongado neste século, por exemplo com os emigrantes norte-africanos - “harragas” que, atravessam o Mediterrâneo na tentativa de entrarem ilegalmente na Europa, e que chegam a queimar a documentação própria para tornar difícil, ou mesmo impossível, a sua eventual repatriação.

Mas a revisão histórica que nos apresenta Julia Kristeva, e que ela própria defende como distância cultural a preservar de modo a evitar a rejeição ou o arbitrário relativamente ao estrangeiro, atinge o ponto de argumentação mais alto, ou mais decisivo, quando a autora convoca a noção freudiana de inconsciente para expor a interiorização do estranhamento que, em rigor, revoluciona a forma de ver o estrangeiro. Com efeito, o estrangeiro deixa de ser aquele que eu - enquanto sujeito que observa e classifica - vejo à distância, para passar a ser aqueloutro que me habita, que é o meu próprio inconsciente. Tal como o título do ensaio aqui em análise já sugere, cada um de nós é estrangeiro em relação a si-mesmo. De acordo também com a célebre síntese rimbaldiana - «Je est un autre» -, o Eu é um outro, o estranhamento é-nos não só consubstancial como inquietante, acrescentaria Freud. Daí que, como infere Kristeva, “quando nós fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso inconsciente - este «impróprio» do nosso «próprio» impossível”.

Na esteira, pois, de Sigmund Freud, a psicanalista que também é Julia Kristeva leva-nos a ver que só quando somos capazes de detectar em nós-mesmos o estranhamento é que estamos capazes de não o perseguirmos fora de nós. Estamos assim perante a dimensão ética e política desta perspectiva psicanalítica da figura do estrangeiro que aponta claramente para uma forma de solidariedade, que todavia não é exactamente de raiz filosófica ou moral, antes se baseia na consciência do inconsciente de cada indivíduo.

Para quem, como Kristeva, acumula a condição de estrangeira no sentido político do termo, embora conte também já com a nacionalidade francesa, nota-se bem que um ensaio como *Estrangeiros a nós-mesmos*, funciona como um modo de homenagem ao país e à cultura de acolhimento, para além de expressar um voto

de confiança na capacidade de construção de uma comunidade futura paradoxal, uma comunidade a vir, uma comunidade a erguer-se da própria heterogeneidade de proveniências: “uma comunidade feita de estrangeiros que se aceitam na medida em que se reconhecem eles próprios”. A autora escreveu isto numa época em que a manifesta heterogeneidade da sociedade francesa começava a dar sinais da complexidade das questões e tensões impossíveis de continuar a ignorar; uma situação que, como sabemos, se tem agudizado exponencialmente nos últimos anos, em que o “estrangeiro” se tem tornado cada vez mais o bode expiatório de todos os problemas.

O outro livro, *O futuro de uma revolta*, que na realidade é a reunião de três conferências ou ensaios: “O Espírito de Revolta”, “O Amor por outra língua” e “Eurofilia-Eurofobia”, embora tenha sido publicado 10 anos depois de *Étrangers à nous-mêmes*, apresenta muitos elementos de contacto com ele, donde ter sido uma excelente ideia traduzi-los também de seguida.

No início do prefácio que Kristeva escreveu em 2012 para a reedição de *L’Avenir d’une révolte*, lê-se: “Rebeliões populares, juventude indignada, ditadores derrubados, presidentes que saem dos seus gonzos de oligarcas, esperança e liberdades reprimidas em prisões, processos de carnaval e banhos de sangue. A revolta, chamada *riot no Web*, estaria ela a acordar a humanidade numérica do seu sonho hiper-conectado?” (Kristeva, 2018:12). Eis uma breve radiografia dos tempos que cada vez mais são os nossos, de tal modo que as palavras que a ensaísta então dedicava especificamente à França parecem ter sido escritas há dias, ontem, hoje mesmo:

A França, sempre orgulhosa da sua memória e da sua exceção cultural, mas cada vez mais dececionada com os esquemas e as promessas com que se nutre a política, e hoje prestes a tornar-se abstencionista numa Europa envelhecida, permanece no entanto ainda animada pelo gosto inalterável da liberdade de pensar, no génio da língua francesa e no culto do debate republicano. (ibidem)

Fazendo mais uma vez apelo à sua experiência como psicanalista, Julia Kristeva irá dedicar-se nestes três ensaios, não tanto à revolução de acordo com o modelo da Revolução francesa do século XVIII, e tão-pouco à revolta política, que ela própria considera ser uma versão laica da negatividade que caracteriza a vida da consciência, mas antes à revolta como uma experiência interior radical, à imagem daquilo que acontece no âmbito do retorno retrospectivo (do re-voltar) do processo psicanalítico. É aliás inegável existir aqui uma franca defesa da psicanálise que como, escreve a autora, “nenhuma outra experiência humana moderna oferece ao homem a possibilidade de recomeçar a sua vida psíquica e, desde logo, simplesmente uma

vida, na abertura das escolhas que lhe garante a pluralidade das suas capacidades de relação.” (*ibidem*: 40)

Isso permitir-lhe-á desmontar algumas pseudo-revoltas ou revoluções, por não passarem de uma reconciliação com a estabilidade de novos valores. A propósito, Julia Kristeva frisarà o seguinte, na pegada de uma outra grande ensaísta e filósofa, Hannah Arendt, autora da trilogia sobre *As Origens do Totalitarismo*: “(...) nunca será demais insistir no facto de que o totalitarismo é o resultado de uma certa fixação da revolta ao que é precisamente a sua traição, a saber a suspensão do retorno retrospectivo, que equivale a uma suspensão do pensamento.” (*ibidem*: 17)

Sobre esse assunto, Kristeva iria aliás ser muito peremptória (senão mesmo pessimista) ao salientar que todas as revoluções “traíram fundamentalmente o sentido da re-volta...” (*ibidem*: 102), sobretudo, da revolta que podemos encontrar em forma de crítica na literatura, na filosofia, ou nas artes em geral.

Importa, entretanto, notar que esta reflexão sobre o futuro de uma revolta faz *pendant* com o ensaio de Freud, de 1927, intitulado, «O futuro de uma ilusão», onde a religião é comparada a uma neurose. Além da própria Kristeva fazer uma apologia do ateísmo da psicanálise que, na sua perspectiva, resgata o indivíduo tanto da condição neurótica como do consolo das religiões, dá também a entender que toda a crença na revolução (mas não na revolta) até certo ponto significa uma forma de religião neurótica. Aliás, a defesa que Kristeva faz da revolta, designadamente da revolta cultural, já nada tem do maoísmo que lhe exaltou a juventude, embora possa ter-lhe sido fundamental passar pela experiência dessa crença revolucionária para chegar a este estágio do pensamento sobre a revolta, entendido como um voltar atrás para avançar para a frente, no sentido de recuperar o alcance estético e moral da cultura crítica que integra a tradição europeia.

O futuro de uma revolta inclui um outro ensaio, deveras interessante, sobre “O Amor por outra língua”, que estabelece uma transição entre o «ser estrangeiro», o «ser escritor» e o re-voltar. Escreve Kristeva que “o estrangeiro é um tradutor não ideal: deixa sempre transparecer, mais ou menos, alguma coisa, por onde se insinua a diferença.” (*ibidem*: 49), o que nos permite também auscultar a sua sensibilidade de estrangeira tanto na língua francesa como na sua língua materna, o búlgaro. Quer isto dizer que o escritor (Kristeva recorre a Proust como exemplo) é também um tradutor de experiências e de memórias. Assim, uns e outros, tradutores e escritores, estrangeiram-se a si mesmos, fazem-se continuamente passadores do ser estrangeiro reencontrado em si mesmos, e que muitas vezes é também visto como um lutador com as suas psicoses latentes (*ibidem*: 68).

Finalmente, no último ensaio sugestivamente intitulado “Eurofilia-Eurofobia”, Kristeva dedica-se a pensar a hospitalidade como grau zero da humanidade ,

ela que também foi uma exilada (e alguma vez se deixa de ser exilado?). Nesse sentido, a autora equaciona noções como abjeto e abjeção, e reflecte sobre as dificuldades e impasses vividos pela Comunidade Europeia (agora União Europeia), sublinhando algo que, nos seus termos, constitui o carácter principal da cultura do Velho continente: a valorização do singular, do íntimo, do saber viver, do gosto, dos tempos livres, da pura satisfação, da graça, do acaso, do ludismo (*ibidem*: 82-83). Trata-se de uma reflexão datada de 1997, cujo apelo ao respeito pela diferença europeia continua actual, mas que assenta sobretudo na oposição entre as culturas da América do Norte (EUA) e da Europa, pelo que, se escrito nos dias de hoje, talvez Julia Kristeva fosse levada a rever essa oposição, equacionando, por outro lado, a intervenção ou o impacto de, pelo menos mais um pólo, desta feita, a Ásia...

Numa época em que se contam pelos dedos os intelectuais que acedem à tribuna pública, ocupada agora por múltiplos comentadores polivalentes, ou por *opinion makers* de redes sociais, estamos aqui perante o discurso de quem sabe, até por experiência própria, o que é ser estrangeiro/a, o que é ter vivido revoluções, o que é ter sido uma musa do estruturalismo, e que passados os anos da efervescência revolucionária, desenvolve um pensamento culto, articulado e empenhado sobre duas das maiores problemáticas também da actualidade: a relação com os estrangeiros (imigrantes, refugiados) e a revolta (dos precários).

Não posso terminar esta breve leitura senão com uma saudação aos tradutores, por este trabalho a quatro mãos executado em sintonia, com dedicação e esmero, ao qual teria sido muito oportuno acrescentar uma breve apresentação da autora e da sua obra, de maneira a melhor contextualizar os leitores portugueses. Uma saudação ainda ao Centro de Literatura Portuguesa, que acolhe e promove estes «Diálogos» com o pensamento de autores estrangeiros. Devo reconhecer estar cada vez mais convicta de que o trabalho de um/a intelectual ou de investigador/a em Portugal na área das Humanidades, e em particular dos Estudos literários e culturais, não significa apenas produzir um pensamento próprio, mas deve pressupor também divulgar, através da tradução, o pensamento de outros. Num caso e no outro, estará a contribuir para o desenvolvimento da língua portuguesa como língua de conhecimento, o que não é tarefa pouca.

Notes

1. A partir da minha apresentação pública destas obras, que teve lugar em 20 de Dezembro de 2018, na Livraria Almedina (Coimbra).
2. Em 1994, foram publicadas no Brasil traduções desses ensaios.

Cristina Robalo Cordeiro
Faculté des Lettres, Université de Coimbra



Baida, Abdellah. 2018. *Testament d'un livre*. Rabat : Éditions Marsam.

La littérature nous a habitués, depuis des décennies, à apprécier la dimension spéculaire des textes qui mettent en scène l'acte même d'écrire, réfléchissent (sur) les mécanismes de la création et déconstruisent les figures narratives et rhétoriques qui se donnent à voir en dévoilant les secrets de l'illusion romanesque.

Les catégories du temps, de l'espace et du personnage, la critique poststructuraliste aidant, se sont ainsi vues désinvesties, au fil des années, de leur fonction structurante pour devenir de simples effets d'artifice dans une mise en scène à plusieurs miroirs. La mise en défaut du romanesque intègre donc la conscience moderne du romanesque même, à tel point que les modes classiques de composition du fictionnel sont devenus, même pour le lecteur commun, inducteurs de sentiments de lassitude et de monotonie.

Mais avait-on déjà songé à construire un roman dont le protagoniste serait un livre ? Sans doute, car nul ne peut se flatter d'inventer absolument. Seulement, Abdellah Baida, romancier marocain francophone, déjà chevronné, exploite l'idée de manière pour ainsi dire systématique et, malgré la minceur relative de l'ouvrage (150 pages), exhaustive. Ainsi, l'objet devenant sujet, le contenant se faisant contenu, le Livre prend la parole, non pas pour mystifier ou démystifier le lecteur, mais pour l'instruire en évoquant son passé et son devenir d'être animé. Enfermé dans la bibliothèque d'Al Quaraouiyyine à Fès, sentant la fin de sa vie approcher, le Livre raconte ses souvenirs, en manière de *testament*. La réflexion sur le Livre, enfin promu à la dignité de héros et de personnage complexe - car il se décline dans son universalité, comme un absolu, aussi bien que dans sa singularité, comme un être à la fois unique et indiscernable - se substitue à la réflexion sur l'Écriture, et constitue toute l'originalité de ce vrai roman d'aventures.

Devant l'état de barbarie qui nous menace et la croissante désaffection à l'égard de la littérature (au moins dans son support papier...), il est urgent que le Livre devienne autonome, libre, se dégage des contraintes qui limitent son action et son

pouvoir, pour dire son importance, sa valeur, sa grandeur, sa puissance, sa beauté ! Et qui mieux que lui-même pourra attester l'autorité dont il a joui, à certaines époques, l'influence qu'il a exercée sur les individus et les sociétés, sa crainte et sa souffrance devant la violence des hommes, sa jouissance devant le désir qu'il a su éveiller ?

C'est donc l'épopée, ou, pour reprendre le sous-titre de *La Légende des Siècles*, « les petites épopées » du Livre et les nombreux et mémorables avatars qu'il a subis tout au long des siècles, tantôt méprisé tantôt adoré, persécuté par ses détracteurs, amoureuxment lu et préservé par ceux qui ont trouvé en lui le sens de la vertu et du bien, c'est toute une histoire de violence et d'amour, de feu et de larmes, de tendresse et de peur, qu'Abdellah Baida nous propose d'entendre dans la voix d'un livre construit autant comme une *thèse* que comme *enquête*.

Organisé en trois parties - *Il est temps...*, *J'avoue que j'ai tué...*, *Et mes amours...* - qui retracent les différentes étapes de l'existence du Livre, depuis l'époque où Averroès et Ibn Rochd fréquentaient Khizanat Al-Quaraouiyyine ou Al-Jahiz la Grande Mosquée de Bassora, jusqu'au temps des hommes et des femmes de plume tels que Jean Cocteau, André Gide, John dos Passos, Garcia Marquez, Zelda Fitzgerald, Gertrude Stein, ou encore celui des peintres qui rendirent immortel l'instant de la lecture, comme Picasso, Hermann Fenner-Behmer, Botticelli ou Fragonard -, ce roman récupère les récits dramatiques des autodafés, des épisodes savoureux du monde ancien, les réjouissances de l'herméneutique, les enchantements érotiques du livre caressé, les joies secrètes de la découverte de la lecture, l'émotion et l'intelligence du monde restitué dans la parole écrite.

Par l'immense matière brassée, ce roman d'Abdellah Baida peut se lire également comme une sorte d'encyclopédie de poche, derrière laquelle il y a un vrai travail de recherche et d'érudition. Et, au centre de tout, il y a le Livre, son évolution, sa réception, sa puissance intellectuelle et affective.

À un moment où le Portugal entame une nouvelle étape de son Plan National de Lecture, PNL2027, étendu désormais à la Science et à l'Enseignement Supérieur, à travers le programme *Ler+ Ciência*, le roman d'Abdellah Baida, *Testament d'un Livre*, en cours de traduction en portugais, peut devenir un précieux outil pédagogique dans cette stratégie nationale visant à l'élévation du niveau culturel de tous, ainsi que l'exige la société du XXI^e siècle.

José de Faria Costa
Faculté de Droit, Université de Coimbra



Robalo Cordeiro, Cristina. 2016. *Fuga marroquina*. Coimbra : MinervaCoimbra.

Robalo Cordeiro, Cristina. 2017. *Fugue Marocaine*. Coimbra : PMP.

Si *Fugue marocaine* m'a procuré le plaisir d'une lecture fluide, légère et agréable, qu'on ne s'y trompe pas : agréable ne veut pas dire simplicité, insignifiance, absence de trame ou d'intrigue. Non, nous ne ferions qu'effleurer la surface des choses. En réalité, nous sommes devant une manière de raconter, un mode d'écriture, qui oscille entre la peinture, représentée par la toile du portrait de famille qu'Irène contemple en entrant pour la première fois dans la galerie de Lahrichi, et la musique, figurée dans la personne du narrateur, qui des années durant médite son œuvre sur son vieux piano refermé. Un métronome, dans son balancement, finit par faire rendre à l'expression « fugue marocaine » toute son ambivalence, désignant non seulement le processus complet de dépouillement et de totale libération par lequel passent les trois sœurs enfuies de la *Maison de la Lumière*, mais encore le genre musical d'une composition où s'entrelacent, dans un va-et-vient contrapuntiste, les voix de ces singulières femmes de *Dar Nour*.

Le livre déroule une écriture à la fois désinvolte et raffinée, mais qui ne tombe jamais dans la tentation du style alambiqué. La phrase, courte et incisive, se construit souvent sur un jeu d'inversion qui confère au texte une cadence propre. La richesse de la description des décors et des objets est volontiers débordante. En dépit des particularités du contexte géographique et culturel où l'histoire se développe, la disposition des lignes et la combinaison des tonalités évoquent, étrangement, quelque chose de très familier.

Les mêmes remarques conviennent à la caractérisation des personnages principaux, ces étonnantes femmes de *Dar Nour*, la *Maison de la Lumière*. Omeyma, la vieille nounou. Leila, la Nuit. Amina, celle qui est digne de confiance. Malak, l'Ange. Sarah, la Fille du Roi. C'est sans doute pour cette raison que la lecture de cet âpre récit de souffrance, de honte, de captivité et, finalement, de libération suscite chez le lecteur une espèce d'identification affective en tout semblable à celle qui paraît avoir illuminé Irène dans son inlassable recherche des trois sœurs

exilées. Nous sommes à notre tour habités par l'insolite sentiment de responsabilité et d'empathie de celle qui « est entrée dans la peau de ces femmes, a pris le vêtement et la douleur de chacune, a vécu avec elles l'oppression et l'interdit » (p. 193).

Cristina Robalo Cordeiro déploie une saga où la chaleur torride des sables du Maroc ne trouve à se rafraîchir que dans le vent de la dévastation qui emporte la joie sereine de *Dar Nour*, y laissant la désolation et le vide. Tableau d'une tragédie familiale où l'égoïsme et la lâcheté de Saïd, le Beau, le conduisent à utiliser, à son profit et sans le moindre scrupule, l'amour de Sarah, lui imposant la terrible et presque indélébile marque d'infamie de la fiancée impure, fausse trahison machinée pour dissimuler un acte d'insurrection clandestine contre le pouvoir en place et qui aboutit à l'inique condamnation du père. Une logique quasi tribale de châtement et d'aveugle rétribution vient alors désoler le petit clan. La peur et la douleur éprouvées par les sœurs les amènent, par une loi causale inconnue faisant fi des prétentions modernes d'autonomie individuelle, à prendre la fuite, dans un radical éloignement territorial et le plus complet dépouillement de soi.

Fugue marocaine peut aussi être lu comme un essai sur le cynisme, la soumission, l'opprobre et l'exil. Sur le temps, la mémoire, l'amertume, la nostalgie et l'oubli. Sur l'abandon, le retour, les retrouvailles et la réconciliation. Et plus encore, sur la recherche de la libération, soif tempérée, du reste, par une certaine dose de fatalisme : « la réalité est faite de ce à quoi nous ne pouvons jamais échapper, puisque tout ce qui advient est nécessaire, et ce qui survient en nous sera toujours à la fois inévitable et déconcertant ». De telle manière que « le destin de chacun habite en chacun, et nous ne trouverons le repos qu'en l'accomplissant » (p. 161). Ainsi le roman nous donne de surcroît le plaisir de penser, non pas stérilement à nous-même, mais à ce qui dans l'existence peut soudain nous livrer aux violences les plus inattendues et nous délivrer de nous-même.

Je me plongerai pour terminer dans la pure jouissance de la lecture. Plaisir sensuel de la couleur ocre répandue à travers les pages de *Fugue marocaine*. Cette couleur étrange et forte, associée à une dimension tellurique (« la terre ocre »), envahit peu à peu le regard du lecteur à tel point que tout le livre nous en paraît inondé. Par instants l'encre noire des lettres nous apparaît ocre : encre ocre... Et le papier lui-même sent l'ocre. La mémoire et le futur, précis ou diffus, surgissent en nous, sublimes dans leur ocre plus vif ou plus pâle. Cristina Robalo Cordeiro, Irène ou son ami le pianiste, ont été séduits par ce côté indéfinissable de l'ocre. Et moi simple amateur de lecture je l'ai été également. Sans réserves, à corps perdu. Séduction qui est aussi angoisse, car je ne sais si j'ai pu pénétrer dans l'âme de ce gynécée fait de mosaïques ou d'azulejos, tous ocres. Telle est la force de ce

roman de femme où les personnages forts et nobles sont des femmes, peintes dans l'élégante *sfumatura* de l'ocre.

Une chose est certaine, fasciné par la tache ocre qui recouvre tout, je me suis laissé emporter par le vent et la tempête de mots qui parcourent *Fugue marocaine*. Fugue qui constitue, comme d'ailleurs le texte l'affirme, un unique mouvement d'aller et de retour. Nous fuyons pour revenir toujours. Ce qui m'autorise - s'il existe une quelconque autorité dans les choses de l'esprit et de l'art -, à conclure dans une cohérence totale en citant le grand Novalis :

*Wo gehn wir denn hin?
Immer nach Hause*¹

Note

1. « Où allons-nous donc ? / Toujours à la maison. »

Synergies Portugal n° 6 / 2018



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinatrices scientifiques •

Cristina Robalo Cordeiro est professeur de littérature française à l'Université de Coimbra dont elle a été vice-présidente entre 2003 et 2011. Titulaire de deux doctorats (Poitiers, 1980 et Coimbra, 1991), elle a consacré plusieurs études à la nouvelle française du 19^e siècle. Directrice du Bureau Maghreb de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF) de 2012 à 2016, elle est aujourd'hui en charge de l'extension du Plan National de Lecture (PLN) à l'Enseignement Supérieur.

Ana Clara Santos est docteur en littérature française par l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, *professora auxiliar* à l'Université de l'Algarve et chercheuse du Centre d'Études de Théâtre (CET) de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne. Elle est membre fondateur et actuellement vice-présidente de l'APEF, présidente de l'APHELLE et vice-présidente de la SIHFLES. Rédactrice en chef de *Synergies Portugal*, codirectrice de *Carnets, revue électronique d'études* françaises, directrice de la collection éditoriale « Entr'acte : études de théâtre et performance » et codirectrice de la collection « Exotopies » aux éditions Le Manuscrit, conseillère littéraire et culturelle du Cénacle européen et membre du comité scientifique de *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, sa recherche concerne les études théâtrales (membre du projet européen ARGOS- *Actes de création et dynamiques de collaboration croisées*, 2018-2021) et les études de réception de la dramaturgie et du théâtre français au Portugal, ainsi que l'histoire de l'enseignement du français dans le pays.

• Auteurs des articles •

Daniel-Henri Pageaux est professeur émérite de Littérature générale et comparée à la Sorbonne Nouvelle- Paris 3 où il a enseigné de 1975 à 2007. Agrégé d'espagnol (1961), Docteur ès lettres (1975), il s'est tourné vers les littératures francophones d'Afrique noire, des Amériques et de l'Océan indien. Il est co-directeur de la *Revue de Littérature comparée*, membre correspondant de l'Académie des sciences de Lisbonne et docteur *honoris causa* de l'Université Enna/Sicile. Il a publié une trentaine d'ouvrages : des essais de critique littéraire (15 volumes en trois séries) et de littérature générale et comparée, en particulier : *Les Ailes des mots. Critique littéraire & poétique de la création* (L'Harmattan, 1994), *Naissances du roman* (Klincksieck, 1995, réédité en 2006, traduit en italien, Palerme, 2003), *L'œil en*

main. Pour une poétique de la médiation (Maisonneuve, 2009) ; des manuels de littérature comparée dont *La littérature générale et comparée* (A. Colin, 1994, traduit en roumain, macédonien, chinois, arabe), *Histoire de la Littérature espagnole* (Ellipses, 2002, réédité en 2015). Il a édité le Portugais Miguel Torga (*La création du monde*, Garnier/Flammarion, 1999) et *L'homme pressé* de Paul Morand (*Romans*, collection « La Pléiade », Gallimard, 2004). Dans les domaines portugais et luso-brésilien il est l'auteur de nombreux articles, entre autres, sur Eça de Queirós, Antero de Quental, *Presença*, Pessoa, David Mourão-Ferreira, Agustina Bessa-Luis, Mário Claudio. Livres d'Hommage : *Plus Oultra I, II, III* (l'Harmattan, 2007, 2011, 2016), *Musas na encruzilhada* (URI, 2011). Dernières publications : *Itinéraires comparatistes*, 2 vol (Jean Maisonneuve, 2014) ; *Lectures indioocéanes. Essais sur les francophonies de l'Océan Indien* (Jean Maisonneuve, 2016) ; *Azorin (1873-1967) Sur les chemins de l'écriture* (l'Harmattan, 2017). Il a également publié, sous deux pseudonymes, trois romans : deux en français (Michel Hendrel, *Le sablier retourné*, éd. Belfond, 1989 ; *Le système décimal*, éd. Belfond, 1992) et un en espagnol (León Moreno, *Como fiel amante o la invención del Lazarillo*, Madrid, éd. Turpin, 2012).

Ana Isabel Vasconcelos est professeur à l'Université Ouverte (UAb-Portugal) depuis 1989. En 2000, elle obtient un doctorat en études portugaises, spécialisé en littérature portugaise, avec la thèse *Le drame historique portugais du XIXe siècle*, publiée par la Fundação Calouste Gulbenkian. Elle est membre du comité de rédaction de l'UAb, du conseil de coordination du département des sciences humaines et siège au conseil général de cette université. Elle est chercheuse au Centre d'Études Théâtrales (CET) de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne et a des publications dans le domaine de l'histoire du théâtre portugais (XIXe et XXe siècles). Elle coordonne, en partenariat, une collection de « Biographies du Théâtre Portugais », commanditée par le Théâtre national D. Maria II et le Théâtre national São João, et publiée aux Presses nationales (INCM).

Luísa Cymbron est *professora associada* du Département des Sciences Musicales de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de l'Universidade Nova de Lisboa et a obtenu son Doctorat en Sciences Musicales Historiques dans cette institution. Elle est chercheuse intégrée du Centre d'Étude de la Sociologie et de l'Esthétique Musicale (CESEM) et membre du réseau Caravelas, qui a développé un échange intense entre les musicologies portugaises et brésiliennes. Elle est l'éditrice responsable des comptes rendus de la *Revista Portuguesa de Musicologia*. Ses domaines de spécialisation sont l'histoire de la musique au Portugal, l'opéra italien et les relations musicales entre le Portugal et le Brésil (XIXe siècle). Elle est l'auteur de *História da Música Portuguesa*, com Manuel Carlos de Brito (1992), *Verdi em Portugal 1843-2001* (2001) et *Olhares sobre a Música em Portugal no Século XIX* (2013). Elle a de nombreuses publications et a intégré des projets de recherche au Portugal et à l'étranger.

Licinia Rodrigues Ferreira est doctorante en études théâtrales, diplômée en philosophie et en sciences de l'information (Université de Coimbra), titulaire d'une Maîtrise en études

théâtrales (Université de Lisbonne) et chercheuse du Centre d'Études de Théâtre (CET) de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne : Principaux centres d'intérêt de recherche : histoire du théâtre au Portugal (XVIIIe et XIXe siècles), sciences de l'information.

Lígia Cipriano est docteur en Littérature (Université d'Algarve – FCHS). Elle enseigne actuellement le français à l'École Supérieure de Gestion, Hôtellerie et Tourisme et à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de l'Université d'Algarve. Elle intègre le Centre d'Études de Théâtre de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne. Elle est secrétaire de rédaction de *Synergies Portugal* (GERFLINT). Ses principaux centres d'intérêts sont : la littérature française, la littérature comparée, notamment les études de réception.

Luís Sobreira est docteur en Études Portugaises par l'Université Paris-Sorbonne. Il est Maître de conférences à l'Université de Lille et responsable de la Section de Portugais. Il est membre des laboratoires de recherche Cecille (U. Lille) et Crimic (U. Paris-Sorbonne). Il est membre du comité de rédaction des revues *Atlante* (U. Lille) et *Iberic@I* (U. Paris-Sorbonne). Il est également membre du jury de l'agrégation externe d'espagnol (option orale Portugais). Il s'intéresse aux rapports entre Histoire et fiction (la façon dont la littérature et le cinéma reconfigurent le passé historique, le rôle joué par l'histoire littéraire dans la fabrication de l'imaginaire culturel national et les enjeux idéologiques de la déconstruction du canon littéraire). Ses travaux de recherche s'étendent aussi aux études sur les femmes et le genre ainsi qu'aux études de traduction.

• **Auteurs des comptes rendus** •

Ana Paula Coutinho est docteure en littérature comparée depuis 1998, et professeur associée agrégée à l'Université de Porto. Elle y enseigne dans les domaines des études françaises et de la littérature comparée. Coordinatrice scientifique de l'Unité de Recherche *Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa*, elle y développe et promeut des études autour de la problématique des déplacements dans le monde contemporain, notamment sur les représentations littéraires et artistiques des migrations et de l'exil. Vice-Présidente de l'Alliance Française de Porto, elle s'est toujours aussi intéressée aux relations littéraires et culturelles contemporaines entre le Portugal et la France (XX-XXIe), domaine sur lequel a déjà publié plusieurs études, dont sa thèse de doctorat, publiée en 2003 – *Medição Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*. Plus d'informations, voir : <http://orcid.org/0000-0002-5847-504>.

José de Faria Costa, professeur émérite de la Faculté de Droit de l'Université de Coimbra, a consacré son activité scientifique au droit pénal, à la philosophie du droit et à la bioéthique. Membre de l'Association Internationale de Droit Pénal et président de son groupe portugais, il fait partie du conseil de rédaction des plus importantes revues nationales et étrangères de sa spécialité. Il a donné des cours et des conférences dans les plus grandes universités européennes ainsi qu'au Brésil, en Angola et en Chine. Avant de devenir « Provedor de

Justiça », il a fait partie de plusieurs commissions de réforme du système pénal portugais. Il est membre du Conseil Supérieur de la Magistrature et de l'Institut de Droit Pénal et Economique européen. Il a publié sous le nom de plume Francisco d'Eulália une dizaine d'ouvrages de prose et de poésie.

Projet pour le n° 7 / 2019



Le français : savoir de la langue et langue des savoirs Numéro coordonné par Maria de Jesus Cabral (Université de Lisbonne) et José Domingues de Almeida (Université de Porto)

Malgré un déclin mille fois annoncé, mais également mille fois reporté, dès lors sans cesse glosé en contexte global (Hagège, 2006, 2012 ; Calvet, 2002), la langue française n'en fait pas moins l'objet d'une réflexion qui va se systématisant et qui, à la faveur d'une (re)prise de conscience l'importance des Humanités (Citton, 2010), numériques notamment (Doueïhi, 2013), la fait apparaître comme outil et véhicule ambigu, mal à l'aise, voire biaisé, si l'on considère son potentiel dans le domaine scientifique.

Cette réflexion s'avère d'autant plus urgente qu'il est de plus en plus question « de croisement, de décloisonnement, d'interdisciplinarité » (Cabral, 2017 : 13), et que c'est au carrefour heuristique avec ces domaines *autres* (droit, économie, sociologie, anthropologie, géographie, médecine, biologie, physique, mathématiques, etc.) que notre langue relèvera le défi de la pertinence et de l'utilité dans l'aréopage scientifique mondialisé en tant que langue de *diffusion* internationale.

Ces arguments nous renvoient également au concept de « communauté interprétative » de Stanley Fish (2007), spécifiquement en français, à laquelle contribuent, à la base, les apports novateurs et les pratiques créatives dans les domaines didactiques, ce que viennent acter les dernières approches en Français Langue Additionnelle pour public diversifié et spécifique (Beacco, 2018), comme potentiel pour la diffusion de la langue française en accointance et en articulation avec les autres savoirs et les autres disciplines (Beacco, 2016).

Aussi la visée des organisateurs de ce numéro de *Synergies Portugal* est-elle d'illustrer, caractériser et questionner aussi bien l'état que les conditions de l'enseignement et de l'usage de la langue française en vue du transfert des savoirs dans un cadre mondialisé, et ce dans tous les domaines disciplinaires, des Humanités aux sciences exactes.

Axes thématiques proposés :

1. Approches didactiques et pédagogiques en vue du transfert des savoirs en français : théorisation et étude de cas ;
2. Problématique du français dans la transdisciplinarité et le transfert des savoirs ;
3. Langue française et la complexité de la divulgation scientifique ;
4. Politiques linguistiques du français en faveur du transfert des savoirs et des connaissances ;

5. Politiques françaises et francophones de réseautage des communautés et recherches scientifiques en français.

Un appel à contributions a été lancé en octobre 2018.

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

Consignes aux auteurs

- 1 L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.portugal.redaction@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2 L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3 Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4 Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5 Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6 La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en portugais puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part au format PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. L'archivage de numéros complets est interdit. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Portugal, n° 6/2018

Revue du GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur: Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents: Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéenne

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle éditorial international :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel du GERFLINT : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies Portugal, n° 6/2018

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° ZSN6BE3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France

Achevé d'imprimer en décembre 2018 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON PLUS
ul. Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

L'idée qui inspire notre publication réside dans son titre : *Synergies*. Le mot, emprunté à la physiologie, suggère une harmonieuse coordination des efforts, une collaboration subordonnée à l'accomplissement d'une fonction, et cette fonction est, pour nous aujourd'hui, défensive. A l'heure où la part réservée dans le budget national de la recherche aux études françaises et francophones a pratiquement disparu, il importe, en attendant des jours meilleurs, de rassembler nos forces. Comment le Portugal pourra-t-il longtemps, sans renier son génie propre, persister dans l'erreur politique qu'est la méconnaissance de son lien à la culture française ?

Ce numéro de *Synergies Portugal* constitue une variation et un prolongement de la problématique déjà introduite par le numéro précédent. Il nous a en effet semblé souhaitable de poursuivre notre réflexion sur les conditions de l'édification de la culture européenne. S'il est vrai que la conjoncture socioéconomique et politique a accéléré le processus de domination culturelle et linguistique de la France en Europe au XIXe siècle, Paris devenant le centre de la République européenne des Lettres et le français la langue de la diplomatie et des élites de la plupart des cours européennes, ce qui convient au sein de cette histoire culturelle c'est de mesurer la pulsation de chaque nation et de voir comment chacune d'entre elles s'approprie les importations de biens culturels français, entre gallomanie et gallophobie, entre le scellement des imaginaires nationaux et l'affirmation des identités nationales.

ISSN 2268-493X