



Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda (dir.)

Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Presses universitaires de Rennes

Le théâtre de Dumas et l'imaginaire portugais : appropriation, transposition et remodelage, vers l'émergence d'un théâtre national

Hélène Cassereau-Stoyanov

DOI : 10.4000/books.pur.87910
Éditeur : Presses universitaires de Rennes
Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 18 février 2019
Collection : Interférences
ISBN électronique : 9782753577497



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

CASSEREAU-STOYANOV, Hélène. *Le théâtre de Dumas et l'imaginaire portugais : appropriation, transposition et remodelage, vers l'émergence d'un théâtre national* In : *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 24 avril 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/87910>. ISBN : 9782753577497. DOI : 10.4000/books.pur.87910.

LE THÉÂTRE DE DUMAS ET L'IMAGINAIRE PORTUGAIS : APPROPRIATION, TRANSPOSITION ET REMODELAGE, VERS L'ÉMERGENCE D'UN THÉÂTRE NATIONAL

Hélène CASSEREAU-STOYANOV

Dans l'histoire littéraire portugaise, la production dramatique dumasienne fait figure d'événement tant par l'importance qu'elle prend dans le champ littéraire portugais que par son large empan chronologique : jusqu'aux débuts du xx^e siècle, on joue ses pièces, on les commente, on invente et on juge le répertoire national à l'aune des pièces de Dumas. Ce théâtre dumasien est abondamment traité par les hommes de lettres portugais dans la presse, dans le paratexte à leurs propres productions, ainsi que dans le discours métatextuel à l'intérieur de leurs œuvres littéraires. Les écrivains portugais usent alors d'une « scénographie auctoriale ¹ » particulière : puisque Dumas est un contemporain, ils ne peuvent logiquement se poser en héritiers – par crainte également de paraître de simples épigones – ; ils lui choisissent alors un héritage littéraire et artistique qu'ils remanient à l'envi, héritage qu'ils partagent avec lui et qu'ils vont tenter de transmettre. Nous porterons notre attention sur les postures et les gestes d'héritier² de ces hommes de lettres portugais qui s'imaginent en pères de nouvelles traditions et, qui, en réinventant Dumas en héritier, s'inventent de nouvelles filiations.

Le champ littéraire portugais est, entre 1800 et 1850, traditionaliste, puriste, proche de l'« arcadisme³ », terme récurrent sous la plume des critiques contem-

-
1. DIAZ J.-L., *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
 2. Du côté de l'héritier, selon l'optique adoptée par MEIER F., DIAZ B. et WILD F. (dir.), *Les Héritages littéraires dans la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
 3. HOURCADE P., *Temas de Literatura portuguesa*, Lisbonne, Moraes, 1978, p. 21-22.

porains : l'éthique et l'esthétique reposent sur la vraisemblance et la bienséance. Dans un climat de méfiance à l'égard de la France et de l'Angleterre – en raison des invasions que connaît le pays –, on se défie de toute littérature étrangère, et notamment du romantisme. L'un des soucis principaux des hommes de lettres est la préservation de la langue portugaise. La production théâtrale des années 1820, très restreinte quantitativement, est en adéquation totale avec le style et les idéaux de l'*intelligentsia*. De facture classique, les pièces – dont l'exemple le plus flagrant est *Caton* d'Almeida Garrett – évoquent gravement le Sénat de la République romaine, dont les personnages austères, aux discours didactiques, ne peuvent que plaire aux jeunes diplômés en droit, acteurs du fonctionnement politique portugais, dont ils sont en quelque sorte une réplique. Aucun personnage féminin, aucune intrigue amoureuse ne vient doubler l'intrigue politique, visant l'exaltation de la raison. Dans un tout autre style, on trouve un genre théâtral particulier, typiquement portugais : le théâtre de *revista*⁴, comique et satirique, qui s'inscrit dans la tradition carnavalesque de la farce et de la bouffonnerie, mêlant des éléments de dramaturgie française et italienne. Il n'existe, en quelque sorte, aucune production théâtrale entre ces deux traditions totalement opposées. C'est dans ce contexte qu'en 1836 Passos Manuel, chef du gouvernement formé après la révolution de Septembre, charge l'écrivain Almeida Garrett de nombreuses missions : créer l'Inspection générale des théâtres et spectacles nationaux, fonder le Conservatoire général d'art dramatique, instituer des prix nationaux et édifier un théâtre national qui puisse décentement contribuer à l'amendement moral de la nation portugaise. Il s'agit pour les intellectuels portugais, nostalgiques de la grandeur de la tradition culturelle des siècles passés, de créer de nouvelles formes politiques et sociales, et, tout en renouant avec le patrimoine, de déclencher un processus créatif libérateur et national.

Dumas devant la critique portugaise

Et pourtant, c'est l'œuvre dramatique de Dumas qui est omniprésente dans les théâtres portugais, toute la première moitié du XIX^e siècle⁵. Elle est jouée en français par des acteurs français⁶, jouée en traduction ou en adaptation en portu-

4. Cette forme sera particulièrement représentée au théâtre du Ginasio de Lisbonne, inauguré en 1845, et au Teatro Baquet de Porto, ouvert en 1845. Voir BERJEAUT S., *Le Théâtre de Revista : un phénomène culturel portugais (1851-2005)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

5. SANTOS A. C., « 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, 2003, p. 131-146.

6. Les troupes de Jourdain (1822) et de Doux s'installent au Portugal. Suivront celles de Luguet (1855-1857), Minne (1857-1858), Levassor (1860-1861), Favart (1883), Coquelin (1887), Sarah Bernhardt (1882, 1888, 1895), Antoine (1896), Judic (1897), Réjane (1899).

gais. Les pièces sont traduites et publiées dans la collection « Archivo Theatral » avant 1845⁷. Cette collection contribue à la légitimation et à la canonisation des pièces désignées comme modèles. Le comte de Farrobo, directeur du Real Teatro de São Carlos à Lisbonne de 1838 à 1840 – inauguré en 1793 par la reine Dona Maria I^{re} essentiellement pour la représentation d'opéras – traduit *La Tour de Nesle*⁸. João Baptista Ferreira traduit *Richard Darlington*, *La Vénitienne*, *Don Juan de Marañá ou la chute d'un ange*, *Paul Jones*, *Mademoiselle de Belle-Isle*, *Le Laird de Dumbicky*, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*⁹. L'auteur Luís José Baiardo traduit *Catherine Howard*, *Henri III et sa Cour* et *Teresa*. Les éditeurs mettent donc à l'honneur aussi bien les drames, les comédies historiques que le drame fantastique à connotation religieuse, classé dans le genre des mystères avec musique. Il est question des XIV^e et XVI^e siècles français, italiens et anglais ; de l'Espagne ou de Londres pendant la grande peste au XVII^e siècle ; des élections à Londres au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle ; de la société contemporaine française.

Dans les commentaires des critiques littéraires, on associe comédie historique et comédie d'intrigue en leur prêtant les mêmes qualités. En témoigne la critique parue dans le périodique *A Revolução de Setembro* (*La Révolution de Septembre*) du 8 janvier 1845 qui met en évidence l'intelligence et le goût de l'auteur comme du public portugais, liés par un rapport double et simultané :

Les œuvres de M. Dumas ont été, au Portugal, triomphalement reçues et commentées. L'atticisme, l'esprit d'observation, la délicatesse des intentions et des concepts, l'art de mener les scènes, et, finalement, le grand instinct scénique qui de l'illustre écrivain français font peut-être le premier des dramaturges modernes, sont admirés avec une intelligence et un goût qui font également honneur au célèbre auteur et à son illustre public. Nous n'évoquerons pas pour faire l'éloge de la comédie *Les Demoiselles de Saint-Cyr* les réminiscences triomphales d'*Un Mariage sous Louis XV*, elle n'en a pas besoin. *Les Demoiselles de Saint-Cyr* n'ont pas besoin de tutelle, elles sont capables de cheminer longuement par elles-mêmes, et elles ont déjà fait un long chemin¹⁰.

7. De même que Victor Hugo, Scribe et Bayard. Voir REBELLO L. F., *O Teatro romântico (1838-1869)*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 53.

8. *A Torre de Nesle* (édition en 1838).

9. *Ricardo Darlington* (édition en 1838), *A Veneziana* (édition en 1840), *D. João de Maranhão o a queda de um anjo* (représentation et édition en 1840), *O Capitão Paulo* (représentation entre 1844 et 1847, édition en 1843), *Mademoiselle de Belle-Isle*, *O Sr. Dumbincky*, et *As Duas Educandas* entre 1837 et 1845.

10. *A Revolução de Setembro*, 8 janv. 1845, p. 3, feuilleton intitulé « Theatro da rua dos Condes, *As Duas Educandas*, comedia por A. Dumas, versão do sr. J. B. Ferreira » (« *As obras de M. Dumas terem sido em Portugal recebidas e contadas com triunfos. O atticismo, o espirito de observação, a delicadeza das intenções e conceitos, a arte de conduzir as scenas, e finalmente aquele grande instincto*

Ce jugement est caractéristique de la réception portugaise de ces pièces : faire l'éloge de Dumas, qui n'est pas assez bien compris par ses propres compatriotes, c'est déprécier la France. Dans *Un Mariage sous Louis XV*, on apprécie – sans y faire référence explicitement – les ressorts dramatiques du dépit amoureux, le personnage tragi-comique du Commandeur qui s'insurge contre les mœurs modernes, l'attention portée – comme dans le drame bourgeois – au prix de la fidélité conjugale, alors qu'en France, cette comédie ne remporte pas un grand succès lors de sa création en 1841. Le feuilleton d'*A Revolução de Setembro* du 12 octobre 1844 décrit cette pièce :

raisonnable, naturelle, simplissime, pleine d'affect, de clarté, d'esprit, et de moralité, c'est l'une des plus complètes et des plus belles choses que nous avons dans le théâtre moderne. Quelle délicatesse, quelle subtilité, quelle finesse dans les moindres circonstances! Quelle délicatesse, quelle grâce dans la forme! Quelle malicieuse naïveté dans les intentions! Le fini et le parfait des ornements ont tout de l'envoûtement du pinceau de Grão-Vasco, dans la vigueur, et le brillant de la couleur qui ressemble à Rubens, et qui rivalise avec l'expressivité des attitudes de Raphaël comme avec la douceur et la grâce de Guido. Et, de plus, quelle harmonie, quelle disposition admirable de groupes et de figures, toutes bien à leur place, toutes correctes, élégantes, attirantes. Si la finesse pénètre l'esprit, la moralité n'en parle pas moins à la raison, le sentiment atteint le cœur. La sève a les couleurs du dahlia, le parfum de la rose et la candeur du lys. [...] Le succès a été unanime et sincère. [...] Ce fut un succès spontané, brillant et libre; de ceux qui redonnent foi dans le théâtre¹¹.

Selon la critique, Dumas est donc l'héritier, en droite ligne, des peintres de la Renaissance, considérés comme le degré le plus élevé de l'art. *A contrario*, on

scenico que do illustre escriptor francez farão talvez o primeiro dos dramaturgos modernos são admirados com uma intelligencia e gosto, que honram igualmente o celebre auctor e o publico illustrado. Não invocaremos em favor da comedia das Duas Educandas as reminiscencias triunfaes do Casamento no Tempo de Luís XV, não precisa tal. As Duas Educandas não carecem já de tutella, podem por si só caminhar longamente, e tem já caminhado. »

11. *Um Casamento no Tempo de Luís XV*, « original de M. A. DUMAS, tradução de M. MENDES LEAL » (« razoavel, natural, singellissima, cheia de affecto, de clareza, de espirito, e de moralidade é uma das mais completas e formosas cousas de que tenhamos noticia no theatro moderno. Que delicadeza, que subtileza, que finura nas minimas circumstancias! Que melindre, que excitante graciosidade nas formas! Que maliciosa ingenuidade nas intenções! No acabado e perfeito dos ornatos é como aquelles feitiçeiros traços do pincel de Grão-Vasco, no vigor e brilho do colorido emparelha com Rubens, no expressivo das attitudes rivalisa com Raphael, no suave e gracioso com Guido. E com tudo isto que harmonia, que admiravel disposição de grupos e figuras, todas bem no seu ogar, todas correctas, elegantes, atrahentes. Se pela agudeza penetra o espirito, não menos pela moralidade falla à razão, não menos pelo sentimento calla no coração. Tem o viço de côres da dhalia com o perfume da rosa e a candidez do lyrio. [...] O exito foi unanime e sincero. [...] Foi um successo espontaneo, brilhante e livre, d'aquelles que fazem fé em teatro »).

ne lui prête jamais de lien de filiation avec le théâtre baroque de Shakespeare, le mélodrame – Pixérécourt a beaucoup été joué au Portugal – ou le drame bourgeois. Cette analogie avec la peinture, art du silence, pourrait sembler un éloge paradoxal, s'il ne laissait entendre que l'œuvre de Dumas tend vers la pureté, la concentration et la rareté qui rendent ses œuvres inclassables.

En ce qui concerne *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, l'opposition avec les critiques français est plus flagrante encore. C'est, en effet, en ces termes que Sainte-Beuve commente cette pièce :

On a donné l'autre jour au Théâtre-Français une comédie d'Alexandre Dumas en cinq actes, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*. C'est comme tout ce que fait l'auteur, assez vif, entraînant, amusant à moitié, mais gâté par l'incomplet, par le négligé, par le commun. Soyez donc élevé par Madame de Maintenon et à l'ombre des charmilles de la plus noble cour, pour venir parler en égrillardes de la rue du Helder. [...] Pourtant cela n'est vrai que pour le ton; le fond n'a rien d'autrement immoral. Mais comment s'accoutumer à entendre une élève de ce beau siècle et de ce beau lieu dire de ces mots comme *impressionner, animation*, etc.¹²?

Sainte-Beuve conclut en constatant que Dumas « est de ces natures qui n'auraient jamais poussé très loin en élévation et en art sérieux¹³ ». La langue comme les concepts ne sont donc pas, selon lui, empreints de l'atticisme qu'y voient les critiques portugais. En effet, Jules Janin, dénonçant l'incohérence qu'il y a à faire faire « des espiègleries à S. A. R. M^{gr} le Duc d'Anjou sur le point de devenir roi d'Espagne et d'épouser une princesse de Savoie », déplore un « imbroglio vulgaire, les plaisanteries tant soit peu salées et mal à leur place¹⁴ ». Il reproche à Dumas de ne pas assez étudier avant de conclure : « Il est vulgaire, il est trivial, son dialogue est terne, sans éclat, sans valeur; tant mieux donc, sa comédie ne sera que plus facilement comprise. » Opposant cette comédie au *Don Carlos* de Schiller, au *Ruy Blas* de Hugo et même à *La Reine d'Espagne* d'Henri de Latouche, Janin continue : « Nous ne comprenons pas que le Théâtre-Français, qui doit avoir de la mémoire, ait fait si bon marché de l'étiquette de la cour d'Espagne. » Au Portugal, en revanche, où l'on est très sensible à la représentation de la péninsule ibérique et de sa culture à l'étranger – et notamment en France – on ne relève aucune indignation à ce sujet.

Dans *A Revolução de Setembro* du 28 novembre 1844, le critique rend compte de la représentation de *Paul Jones* traduit sous le titre *Le Capitaine Paul* par Ferreira :

12. SAINTE-BEUVE C.-A., *Chroniques parisiennes (1843-1845)*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. 82-83.

13. *Ibid.*, p. 84.

14. *Le Critique Jules Janin et le dramaturge Alexandre Dumas, à propos des Demoiselles de Saint-Cyr, comédie en 5 actes. Extraits du Journal des débats et de La Presse*, Paris, Tous les Libraires, 1843, p. 6.

Le drame, pour son complet et parfait éloge, n'a besoin que d'un nom – Alexandre Dumas – l'homme qui nous a horrifiés avec la *Tour de Nesle* et dans *Catherine Howard*; qui nous a doucement émus dans *Angèle*, dans *Antony*; qui nous a montré jusqu'où peut aller l'imagination dans *Don Juan de Marañá*; et qui, dans un dernier assemblage de parchemins de la vieille noblesse, s'est montré en courtisan dans *Un Mariage sous Louis XV*, où il a semblé inspiré par le génie badin de Madame de Maintenon. *Le Capitaine Paul* ne peut être classé dans aucune des divisions susdites. Alexandre Dumas, avant d'écrire ce drame ou le roman dont il a été tiré, a assurément revêtu un uniforme de marin, et, debout, tout contre le bastingage du navire, un jour de tempête, a regardé le ciel; et dans le ciel, il a trouvé l'inspiration des choses qu'il nous décrit avec une si grande vérité, une telle poésie et autant de sentiment. Seul un homme de la mer, coutumier du travail et des dangers, des privations et des tempêtes, peut précisément comprendre la sublime vérité de la description du caractère de Paul. Paul était religieux [...], noble, vaillant et généreux; bon fils, bon ami, et bon frère; il a laissé à la terre ce qui appartenait à la terre; et il est allé chercher la vertu que Dieu lui ordonnait de suivre dans la placidité ou la furie des eaux de l'Océan¹⁵.

La variété et l'hétérogénéité de la production et de la matière dramatique de Dumas sont saluées. La singularité de Dumas réside, selon le critique, dans une intelligence et une plasticité, lui permettant d'exprimer une vérité que seuls ceux qui l'ont réellement vécue peuvent atteindre. La poéticité de ses œuvres relève donc d'une forme d'inspiration quasi transcendante. Six mois plus tard, dans le même périodique, le feuilleton du 1^{er} avril 1845 rend compte des « beautés supérieures¹⁶ » du drame :

Le drame tant pour sa fable – l'intrigue –, pour ses caractères, que pour le style, mérite vraiment l'accueil enthousiaste que vient de lui réserver le public¹⁷.

15. *A Revolução de Setembro*, 28 nov. 1844, « Folhetim O Capitão Paulo representação do drama em 5 actos, por A. Dumas, e traduzido por J. B. Ferreira » (« *O drama para seu completo e cabal elogio, basta-lhe o seguinte nome – Alexandre Dumas – do homem que nos horrorizou na Torre de Nesle e na Catharina Howard; que brandamente nos sensibilizou na Angela; no Anthony; que nos mostrou té onde a imaginação pode chegar no D. João de Maranhá; e que por último alçado dos pergaminhos da velha nobreza, se nos mostrou cortesão e homem de sala no Casamento no Tempo de Luís XV, em que pareceu inspirado pelo genio folgasão da Madame de Maintenon, O Capitão Paulo não pode ser classificado em nenhuma das supracitadas divisões. Alexandre Dumas antes de escrever este drama ou o romance de que foi tirado, vestiu por certo a japôna de marítimo, e de pé, junto á amurada do navio, em dia de borrasca, olhou para o céu; e no céu colheu as inspirações, que elle com tanta verdade, poesia, e sentimento nos descreveu. Só um homem do mar affeito aos trabalhos e perigos, ás privações e vendavaes, comprehenderá com exactidão a verdade sublime da parte descriptiva do character de Paulo. Paulo era religioso [...] nobre, valente, e generoso; bom filho, bom amigo, e bom irmão; deixou na terra, o que da terra era; e a virtude como a Deos manda seguir, toda inteira a colheu na placidez ou furia das aguas do Oceano.* »)

16. *A Revolução de Setembro*, 1^{er} avr. 1845 (« *formosuras superiores* »).

17. *Ibid.*, p. 2 (« *O drama já pelo lado da fabula o enredo, já pelo dos caracteres, já sobre tudo pelo do estylo, realmente merecedor do acolhimento entusiasta que ultimamente tem recebido dos expectadores* »).

Pour le feuilletoniste, il faut saluer « l'originalité du caractère de ce mystérieux capitaine qui ressemble à la Providence ou à la Fatalité », mais, bien plus que l'action elle-même, c'est « la langue, grandiose et magnifique¹⁸ » qui lui donne toute sa force. Le contenu idéologique et la portée politique du drame – l'action se passe en 1779, sous le règne de Louis XVI ; Paul renonce aux privilèges que lui confère son droit d'aînesse pour les laisser à son demi-frère, et repart vers la lutte révolutionnaire outre-Atlantique, en abandonnant l'aristocratie française rivée à ses principes – sont totalement occultés. On ne perçoit alors pas au Portugal le théâtre de Dumas comme un théâtre politique.

Dumas inspirateur et modèle du théâtre portugais

Pour fêter l'anniversaire du prince consort Don Fernando, le 29 octobre 1845, on préinaugure le Théâtre Doña Maria II, en jouant la traduction de la pièce de Dumas, *Le Laird de Dumbicky*¹⁹. Le succès de l'œuvre de Dumas se prolonge tout au long du XIX^e siècle, non seulement auprès du public, mais aussi des représentants de l'institution politique et culturelle qui la consacrent. Pour la réouverture du théâtre du Salitre qui marque les débuts de la Nova Escola Dramatica dirigée par l'acteur portugais Dias, ancien élève de Doux, on donne *Antony*²⁰. Le nouveau théâtre national portugais accueille une nouvelle fois, le 6 août 1846, *Un Mariage sous Louis XV*²¹ puis *Paul Jones*, déjà précédemment représenté Rua dos Condes, et *Louise Bernard*, cette dernière pièce usant des ressorts du mélodrame. Une telle consécration, officielle démontre que les thèmes, l'esthétique et les formes des pièces de Dumas correspondent dans un premier temps aux aspirations académiques tout autant qu'ils les conditionnent.

En effet, la quasi-totalité des œuvres présentées au Concours du Conservatoire de 1839 – créé pour stimuler la production nationale – sont des drames traitant de l'Histoire et permettant d'activer la notion de « patrie²² ». La pièce *Os Dous*

18. « *A originalidade de caracter daquelle mysterioso capitão, que parece a Providencia ou a Fatalidade. [...] A linguagem, grandiosa e magnifica...* »

19. Suivie de la farce lyrique *Um Par de Luvas (Une paire de gants)* de José da Silva Mendes Leal sur la musique de Joaquin Casimiro.

20. J. C. Machado consacre son feuilleton du 12 avril 1870 à la représentation de cette pièce au Teatro do Príncipe Real, preuve de la permanence de l'intérêt de l'œuvre pour le public, populaire comme initié, et pour la critique.

21. Traduit par Mendes Leal.

22. CARVALHÃO BUESCU H. (dir.), « Drama histórico », *Dicionario do Romantismo Literário Português*, Lisbonne, Caminho, 1997.

Renegados (*Les Deux Rénégats*) de Mendes Leal est primée par le jury. Ce drame écrit par le traducteur de Dumas et de Schiller²³ est généralement considéré comme le paradigme du drame historique portugais. Sa préface équivaut à celle de *Cromwell* : le dramaturge explique qu'il aspire à réunir « les idées profondes et les transports de Victor Hugo, la richesse et la beauté des scènes de Dumas et le sublime de Delavigne » tout en souhaitant adopter le « style qu'on trouvera peut-être trop poétique » de Corneille, « la gravité et le sublime du *Cid* », mêlés aux « idées fertiles et riches d'un Espagnol à l'âme arabe » de Calderón de la Barca, afin de « susciter une émotion aussi douce et une terreur aussi forte » que Racine. Rendant également hommage aux « génies » que sont Schiller et Shakespeare, Mendes Leal ne pouvait pas mieux livrer ses modèles²⁴. Un autre dramaturge primé cette année-là, Silva Abranches souhaite, dans son introduction au *Cativo de Fez*, se situer « à mi-chemin entre l'indépendance absolue et républicaine de Hugo et Dumas et la soumission servile aux lois, normes et règles de Corneille et Racine²⁵ ». Les auteurs portugais se défendent pourtant habituellement d'appartenir à une mouvance : José Freire de Serpa Pimentel affirme ne pas « s'être enrôlé sous la bannière sanguinolente des lestes romantiques, ni sous l'enseigne majestueuse des graves classiques » ; César Perini laisse « aux pédagogues et aux scholastes le soin de décider s'il a, dans son drame, plutôt suivi le style classique ou romantique²⁶ ». Dumas n'est généralement pas perçu comme romantique. Même Alexandre Herculano, maître du roman historique portugais, qui combat avec une indéfectible virulence l'influence des auteurs français reconnaît l'autorité dramatique de Dumas lorsqu'il évalue l'un de « ses meilleurs drames » en démontrant qu'il a traité « en vrai poète » de « situations douloureuses et véritablement terribles²⁷ ». La poésie étant alors

23. Il a notamment traduit *Maria Stuart* (de Schiller) en 1854.

24. MENDES LEAL J., *Os Dous Renegados*, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, s. d. [1839] (« *as ideias profundas e arrebatadas de Vitor Hugo, as ricas e formosas cenas de Dumas e as magnificências e sublimidades de Delavigne* », « *estilo que porventura alguém taxará de sobejamente tinto em poesia* », « *o grave e sublime do Cid* », « *com as férteis e ricas ideias de um espanhol a alma de um árabe* », « *tão suavemente enternecer, tão altamente aterrorizar* »).

25. SILVA ABRANCHES A. J. (da), *O Cativo de Fez (Le Captif de Fez)*, T. da Rua dos Condes, 1841 et Rio de Janeiro, E. et H. Laemert, 1854 (« *meio-termo entre a absoluta e republicana independência de Hugo e Dumas, e os servís regulamentos do pautado e regreiro Corneille e Racine* »).

26. Cité par REBELLO L. F., *O Teatro romântico*, op. cit., p. 59 (« *não estar alistado nos estandartes ligeiros e sanguinolentos dos românticos, nem nas bandeiras graves e majestosas dos clássicos* », « *aos pedagogos e escolásticos o decidirem se acaso na textura deste drama seguiu mais o estilo clássico ou romântico* »).

27. HERCULANO A., « D. Maria Telles », IX, p. 238 cité par NEMÉSIO V., *Relações Francesas do Romantismo Português*, [1936], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisbonne, 2008, p. 47 (« *seus melhores dramas* », « *como verdadeiro poeta* », « *situações dolorosas e terribilíssimas* »).

considérée comme le genre le plus noble, l'emploi de ce substantif n'est pas anodin. Rien ne sert pourtant de ne s'en tenir qu'aux drames historiques ; il serait tout aussi fructueux de composer des « drames d'actualité²⁸ » :

On ne peut que regretter que nos jeunes gens, espoirs de la littérature nationale, préfèrent généralement les époques historiques passées pour y porter les fruits de leur génie dramatique, alors qu'ils disposent pour cela de la vie présente, qui est tout autant société et histoire. Ne serait-il pas mieux qu'ils étudient le monde qui les entoure et revêtent les fils de leur imagination des costumes de l'actualité? [...] Ils se trompent grandement en croyant qu'ils trouvent l'histoire dans les quelques pauvres livres d'histoire qui existent ici²⁹.

La matière dramatique dumasienne est donc au cœur d'une tension forte entre héritage et renouvellement : il s'agit comme Dumas de mettre en scène le monde contemporain et d'être sensible aux fluctuations morales et sociales de son temps, et, pour cela, l'on préconise de mélanger les formes théâtrales, même si l'on peine à définir le modèle ainsi conçu.

Dans la *Revista Universal Lisbonense* (*Revue universelle de Lisbonne*), un feuilleton critique intitulé « Alexandre Dumas », daté de novembre 1841, annonce la création de *Lorenzino* qui illustre ce processus :

Cet auteur admirable, prince des dramaturges français, semblait avoir pris congé de la muse du théâtre, comme un amant favori en vient à se fatiguer de sa maîtresse : et les voyages (qu'il fait le plus souvent sans sortir de sa chambre à Paris) étaient devenus l'expédient, le divertissement, et les délices de son génie inconstant et observateur. Pourtant, nous constatons qu'actuellement, comme le dit une vieille expression française, il revient à ses premières amours et la Comédie-Française va représenter une de ses nouvelles pièces intitulée *Lorenzino*. Les classiques l'applaudiront-ils comme *Mademoiselle de Belle-Isle*? Les romantiques l'applaudiront-ils comme *l'Alchimiste*³⁰?

28. « *drama de actualidade* ».

29. HERCULANO A., *Opúsculos*, vol. 9, J. Bastos, 1898 (« *É de lamentar que os nossos mancebos, esperanças da literatura pátria, preferam ordinariamente as épocas históricas que passaram para nelas traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho dramático, tendo aliás para isso a vida presente, que também é sociedade e história. Não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade? [...] Muito se enganam eles, crendo que acham a história em alguns pobres livros históricos que por aí existem.* »)

30. *Revista Universal Lisbonense*, n° 7, 11 nov. 1841 (« *Este admiravel escriptor, e principe dos dramaturgos de França parecia haver dito adeos á musa theatral, como um amante favorecido que chegou a cansar-se da sua amada: e as viagens [que elle muitas vezes faz sem sahir do seu quarto em Paris] se haviam tornado o expediente, o desenfado, e as delicias do seu genio inconstante e observador. Agora porém nos consta que, desempenhando um rifão velho dos francezes, acaba de voltar aos seus primeiros*

Le propos est intéressant, car il allie éloge, réserves et pointes. *Lorenzino* qui admet une scène de théâtre dans le théâtre (un fragment de tragédie néoclassique en vers dans une pièce en prose) et dont le personnage est un fervent républicain, plaira-t-il aux classiques? Quel lien le critique voit-il entre *Lorenzino* et *Mademoiselle de Belle-Isle* que Dumas caractérise comme une « comédie historique »? Et entre *Lorenzino* et *L'Alchimiste*? Si cette dernière pièce, écrite en vers, traite également de l'Italie renaissante, il y est surtout question de la menace qui plane sur l'harmonie conjugale d'un couple enrichi, avec les ressorts du mélodrame (souterrains, bal masqué, assassin, secrets, marche au supplice).

Signes de cette perméabilité entre les genres, certains personnages de théâtre de Dumas « sortent » de leurs pièces et deviennent des référents littéraires, moraux et sociaux au Portugal. C'est le cas pour Antony. C'est aussi le cas pour Henri Muller³¹, par exemple, mentionné dans un roman d'António Lopes de Mendonça, *Mémoires d'un fou*. Mauricio, le personnage principal du roman interroge : « Vous rappelez-vous dans le beau drame de Dumas, cet Henri Muller, dévoré par la maladie, implacable³² [...]? » Le personnage fait ici référence à *Angèle*³³, drame de Dumas représenté pour la première fois en 1833 : son intrigue repose sur les manœuvres d'Alfred d'Alvimar qui a perdu ses titres et ses décorations après la révolution qui a entraîné la chute des Bourbons. Dans *Mémoires d'un fou*, le personnage, miroir de l'auteur dans un pays en crise, fait écho à une certaine mise en scène de la posture auctoriale. En effet, en 1848-1849, le Portugal est en pleine lutte politique³⁴ entre l'oligarchie financière qui soutient le gouvernement de Costa Cabral et une coalition de paysans, d'artisans et de petits bourgeois soutenus par une élite intellectuelle, séduite par les idées du socialisme utopique français, qui s'exprime dans des journaux et pamphlets socialisants et républicains, parmi lesquels l'*Eco*

amores e a Comedia Franzeza vai representar uma sua peça nova intitulada Lorenzino. Aplaudi-la-hão classicos como M^{lle} de Bellisle? Aplaudi-la-hão românticos como ao Alchimista?»)

31. Ce phénomène ne se limite pas au Portugal. Sur ce personnage, voir l'analyse de Roberta Barker dans le présent volume.
32. LOPES DE MENDONÇA A. P., *Memórias d'um Doido*, Lisbonne, Empreza Lusitana Editora, 1849, chap. xv, p. 157 (« Lembra-vos, no bello drama de Dumas, este Henrique Muller, devorado por uma doença implacavel... »)
33. Rappelons que cette pièce, dénonçant, comme *Richard Darlington*, l'arrivisme et la corruption des dirigeants, fut censurée à sa reprise en France en 1838. Elle avait été créée en 1833, pendant la brève période d'abolition de la censure.
34. La crise économique de 1846 entraîne le mouvement populaire de Maria da Fonte réprimé avec l'aide des armées espagnole et anglaise. HALPERN PEREIRA M., *Das Revoluções Liberais ao Estado novo*, Lisbonne, Editorial Presença, 1993.

*dos Operários*³⁵, auquel participe pleinement, avant le coup d'État de 1851, Lopes de Mendonça³⁶. Feuilletoniste déjà très connu, dont les idées nourriront les positions de la Génération de 70, Lopes de Mendonça initie à cette époque une polémique avec Alexandre Herculano dans les colonnes d'*A Revolução de Setembro* et d'*O Português (Le Portugais)*. Attribuant au roman une fonction d'analyse sociologique et psychologique³⁷, il peint dans *Memórias d'um Doido (Mémoires d'un Fou)* les types sociaux de la bourgeoisie en exposant les limites de la société portugaise « quasi immobile au milieu des révolutions ». Il veut « étonner la société », « redresser un peuple déchu », « régénérer une société³⁸ » grâce à son personnage qui pense son identité en fonction de types littéraires bien connus, se questionne sur sa propre évolution au sein d'une fiction romanesque qui conjugue plusieurs modalités discursives et invite à la réflexion métatextuelle : il s'agit – comme chez Dumas – d'une forme nouvelle, hybride, entre mémoires, roman, drame et essai.

En effet, d'après un critique portugais, le théâtre de Dumas est, contrairement aux genres théorisés, indescriptible, inénarrable et inclassable :

La tragédie gravement assise sur le trépied des trois unités, revêtue de sa pourpre impériale, ou d'une robe de vestale, entourée par les ombres des héros et des demi-dieux ; il peut se trouver un heureux talent pour la décrire, comme pour décrire le drame furieux, que l'on compare à un fou aux cheveux hirsutes, à l'œil hagard, enroulé dans ses haillons fétides et ses soieries coûteuses, descendant, pressé, d'une montagne de cadavres ruisselants de sang et hérissés de poignards. Tout cela peut être décrit après la représentation ; mais un drame plein d'affects et de tendresse comme sait en écrire un Garrett, mais la comédie élégante et gracieuse telle qu'en écrit un Dumas, sont des images de la vie trop parfaites pour pouvoir être copiées plus d'une fois³⁹.

35. *L'Echo des ouvriers*. Le journal est lié à la Sociedade Promotora do Melhoramento das classes laboriosas (Société de promotion du progrès des classes laborieuses).

36. BASTOS TAVARES RIBEIRO M. M. de, *Lopes de Mendonça, A Obra e o pensamento*, Coimbra, FLUC, 1974 et « Teorias e teses literárias de António Pedro Lopes de Mendonça », *Revista de História das Ideias*, vol. 2, Coimbra, 1978-1979, p. 249-354.

37. Comme Balzac, il emploie le terme *fisiologia*.

38. LOPES DE MENDONÇA A. P., *Memórias d'um Doido*, 3^e éd., p. 59 et 71. Traduit par J.-A. França, *Le Romantisme au Portugal*, Paris, Klincksieck, 1975 p. 320.

39. *A Revolução de Setembro*, 2 janv. 1845 : « A tragédia assentada gravemente na tripode das tres unididades envolta na purpura imperial, ou nas alvas roupas das vestaes, cercada pelas sombras de heroes e semideoses; póde haver uma talento feliz que a descreva, assim como ao drama furioso que se póde comparar a um doido de cabellos hirtos com os olhos espantados, envolto em farrapos fetidos e custosas sedas, descendo apressado por uma montanha de cadaveres ensopados em sangue e coroados de punhaes. Tudo isto póde ser descripto depois de representado; mas o drama affectuoso e terno como o sabe escrever um Garrett, e a comedia elegante e graciosa como escreve um Dumas, são imagens muito perfeitas da vida para se poderem copiar mais d'uma vez. »

Aussi Dumas occupe-t-il une place chronologique et axiologique dans l'histoire du théâtre portugais alors que l'on ne parvient pas à classer ni à caractériser ses pièces autrement que par la beauté, la pureté et la représentation de la vie : c'est le chaînon manquant entre l'impulsion donnée par Almeida Garrett et la production dramatique portugaise qui en résulte. L'héritage désigne alors le legs lui-même et le processus incluant la filiation et la transmission⁴⁰, au service de l'émergence d'un répertoire national. Son théâtre est un repère majeur dans l'histoire littéraire portugaise : il y a un avant et un après Dumas.

40. CHELEBOURG C., MARTENS D. et WATTHEE-DELMOTT M. (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain, P. U. de Louvain, 2012.