

Traduire la culture littéraire et théâtrale française au Portugal

Effets de consécration culturelle

ANA CLARA SANTOS
(*Universidade do Algarve/
Universidade de Lisboa- Centro de Estudos de Teatro*)

Résumé

Déterminer la façon dont la culture réceptrice s'autoproclame ou se positionne devant une culture en particulier, c'est tout l'enjeu de notre démarche qui se propose d'aborder les controverses et les enjeux liés à ce que l'on pourrait appeler un impérialisme de la traduction littéraire et théâtrale de modèles français sur le champ culturel portugais au XIXe siècle. Il s'agit ici de questionner certaines pratiques de consécration de l'auteur traduit et du traducteur afin de mesurer les effets des activités de traductologie et ceux des transferts culturels sur l'évolution des relations interculturelles luso-françaises. Par cette démarche, nous verrons apparaître le rôle essentiel joué par la pratique de la traduction dans la construction même de l'identité nationale et de la rénovation de la culture au Portugal.

Mots clés : Traduction, théâtre, français, Portugal, XIXe siècle.

Abstract

Determining how the recipient culture is self-proclaiming or positioning itself in front of a particular culture is the goal of our approach to address the controversies and issues related to what we might call an imperialism of the literary and theatrical translation of French models on the Portuguese cultural field in the nineteenth century. The aim here is to question certain practices of consecration of the translated author and the translator in order to measure the effects of translation and cultural transfer activities on the evolution of Luso-French intercultural relations. Through this approach, we will see the essential role played by the practice of translation in the very construction of national identity and the renovation of culture in Portugal.

Keywords : Translation, theatre, French, Portugal, 19th century.

Le vrai révolutionnaire en littérature, c'est le traducteur
homme passif par son métier, actif par son influence,
qui devait nous révéler mécaniquement
les conquêtes de la pensée,
en inscrivant sa phrase obéissante
sous la phrase d'un grand écrivain ignoré.

Charles Nodier¹

La dimension culturelle de la traduction

Henri Meschonnic avait raison de déclarer que « l'Europe est née de la traduction et dans la traduction »². Nous verrons dans ce court essai comment cette idée s'applique complètement à la réalité culturelle portugaise au XIXe siècle.

Mme de Staël dans « De l'esprit des traductions », en 1816, annonce sa conception de l'« universel », indissociable, dans sa perspective, de l'opération de traduction, inhérente à la renaissance de chaque littérature :

Il n'y a pas de plus imminent service à rendre à la littérature que de transporter d'une langue à l'autre les chefs d'œuvre de l'esprit humain. Il existe si peu de productions de premier rang ; le génie, dans quelque genre que ce soit, est un phénomène tellement rare que, si chaque nation moderne en était réduite à ses propres trésors, elle serait toujours pauvre. D'ailleurs, la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains³.

Elle est l'une des premières intellectuelles européennes à reconnaître l'utilité de la traduction. Sa justification est simple : celle-ci permet l'accès à la culture de l'Autre. Comment s'en passer si on maîtrise si peu d'idiomes étrangers ?

La meilleure manière, j'en conviens, pour se passer des traductions, serait de savoir toutes les langues dans lesquelles les ouvrages des grands poètes ont été composés [...] Je dirai plus : lors même qu'on entendrait bien les langues étrangères, on pourrait goûter encore, par une traduction, bien faite dans sa propre langue, un plaisir plus familier et plus intime. Ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles et des expressions plus

¹ Charles NODIER, « Du mouvement intellectuel dans la littérature et les arts sous le Directoire et sous le Consulat », *Revue de Paris*, 23 novembre 1834, 2^e série.

² Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 32.

³ Mme de STAËL, « De l'esprit des traductions », in *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel & Wurt, 1821, t. XVII, in Lieven D'HUSLT, *Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 86.

originales. Les traductions des poètes étrangers, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence⁴.

Faut-il s'étonner alors que les écrivains eux-mêmes se placent entre universalisme et nationalisme, dans leur rôle de traducteur et d'écrivain, comme si la traduction participait de ce conformisme vers l'universalisme de la littérature par l'illustration et l'expérimentation de l'étranger ? Il est bien connu, la plupart des grands noms de la littérature et du théâtre du XIXe siècle se sont confrontés eux-mêmes à un certain moment de leur parcours avec l'expérimentation de la traduction. A une époque où s'opère ce que certains osent dénommer « l'internationalisation croissante des relations »⁵, l'Europe s'affirme comme un continent pluriculturel dans lequel le propulseur du commerce intellectuel se situe du côté de la traduction, véritable action médiatrice entre deux cultures.

Avec la multiplication et la diversification des échanges entre langues, le XIXe siècle plante le décor pour le rôle de plus en plus important que la traduction est appelée à jouer dans la société. Son domaine, désormais, embrassera toutes les activités humaines ; elle deviendra le pont indispensable à la compréhension entre citoyens d'un monde qui va se rétrécissant sans cesse, l'auxiliaire même de tout progrès⁶.

Médiatrice entre deux cultures mais aussi entre plusieurs cultures de l'Europe, la traduction, bâtie sur l'importation et le transfert d'esthétiques ou de modèles, se voit érigée en véhicule vers le Renouveau. Voilà pourquoi Jean-René Ladmiral attire notre attention, au cours des années 90, sur la « dimension culturelle » de la traduction et de sa « compétence civilisationnelle »⁷. Il n'est donc pas étonnant que certains critiques, tels Oséki-Dépré, aillent même un peu plus loin à la fin des années 90 et, dans la caractérisation de ce nouveau panorama culturel, osent attribuer à la traduction le rôle essentiel de la communication : l'acte de traduire est « assimilable en cela à une voie de communication, au même titre que les chemins de fer, les routes, les fleuves navigables, les voies aériennes »⁸.

Bref, la traduction, par la place qu'elle occupe dans le champ culturel du XIXe siècle, mérite que l'on s'y arrête et que l'on s'interroge sur sa condition au niveau de la

⁴ *Idem*, p. 87.

⁵ Henri VAN HOOFF, *Histoire de la traduction en Occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris, Duculot, 1991, p. 67.

⁶ *Idem*, p. 67-68.

⁷ Jean-René LADMIRAL, *Traduire : théorèmes de la traduction*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 59 ; p. 61.

⁸ Inès OSEKI-DEPRE, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 12.

transmission de modèles littéraires et artistiques car, c'est là notre pleine conviction, il est temps d'accorder à la traduction son rôle effectif. Il est temps de ne plus la considérer uniquement comme une simple opération de passage ou de médiation ponctuelle. Comme le démontre Salah Basalamah dans son ouvrage *Le droit de traduire*, « c'est au moment même où les moyens industriels de production du support de la littérature commencent à voir le jour et où les guerres ont laissé place à une circulation plus libre des gens et des biens à travers l'Europe que l'engouement pour la littérature étrangère s'est, à partir de 1814, peu à peu imposé en France. »⁹ Au Portugal, il n'en va pas autrement, mais il faudra attendre deux décennies de plus, comme nous le verrons, pour assister à l'éclosion de la manipulation de l'importation du modèle français par le biais de la traduction.

Souvent, la politique va de pair avec la culture. Les premières décennies au Portugal, synonymes d'instabilité politique et militaire, n'étaient pas propices à la pleine circulation des mœurs et des œuvres françaises traduites en langue portugaise. Une fois la stabilité retrouvée, rapprocher le pays des scènes européennes les plus développées, impliquait obligatoirement l'importation de modèles étrangers en vogue dans les pays voisins. Il va de soi qu'une telle nécessité aurait une incidence majeure sur une pratique culturelle telle que la traduction. À ce propos, José Lambert parle d'un « système de littérature traduite » qui détermine la construction de l'identité nationale :

Jusqu'ici, il n'a pas été question de la traduction comme un des secteurs des interférences entre production, tradition et importation. C'est à dessein que nous envisageons par « importation » un groupe de textes plus vaste que celui des seules traductions. Si j'envisage l'ensemble des œuvres littéraires traduites dans une langue déterminée comme un système à part, selon les hypothèses formulées par Even Zohar (1978), je peux envisager l'étude de ce système et des textes qui le représentent selon les mêmes principes. Il se révèle très fécond, en effet, de chercher à déterminer selon quelles normes et quels modèles les textes importés sont d'une part sélectionnés, d'autre part traduits au sens propre : ce sont là les deux critères qui nous autorisent à parler d'un système de littérature traduite. Il s'impose d'autre part de creuser les interpénétrations de ce système et des systèmes environnants, parmi lesquels la littérature de départ et la littérature d'arrivée¹⁰.

⁹ Salah BASALAMAH, *Le droit de traduire. Une politique culturelle pour la mondialisation*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2009. En ligne : <http://books.openedition.org/uop/994> [consulté le 28 février 2018].

¹⁰ José LAMBERT, « Production, traduction et importation : une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction (1980) », in Dirk Delabastita, Lieven D'Hulst, Reine Meylaerts (éds), *Functional approaches to culture and translation : selected papers by José Lambert*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 2006, p. 18.

De quels éléments dispose-t-on aujourd'hui pour pouvoir faire cette lecture, notamment dans le domaine de la littérature et du théâtre portugais ?

De l'Histoire de la littérature et du théâtre... sans traduction(s)

Répondre à cette question implique qu'on questionne non seulement les rapports entre littérature et théâtre, mais qu'on interroge la notion même de « traduction théâtrale ».

Commençons par une première constatation qui concerne le traitement de la littérature dramatique par la critique. Quand on analyse la pratique littéraire et artistique des siècles passés, une place plus ou moins grande est faite à la littérature dramatique, que ce soit dans l'Histoire de la littérature portugaise ou bien dans l'Histoire du théâtre portugais. La plupart du temps, les allusions à l'activité théâtrale concernent presque exclusivement une histoire des esthétiques littéraires et celles des textes dramatiques. A quelques exceptions près — nous pensons ici aux travaux de l'historien du théâtre portugais Luiz Francisco Rebello —, nous en savons très peu, en consultant aujourd'hui ces ouvrages, sur la pratique théâtrale au Portugal. Nous en savons encore moins sur la pratique de la traduction, qu'elle soit d'ordre littéraire ou d'ordre théâtral. Deuxième constatation : à part les volumes édités par Gonçalves Rodrigues dans les années 90 (1992-1999) sur la *Traduction au Portugal*, nous n'avons pas d'autres instruments de mesure de l'acte de traduire. Remarquons, au passage, que dans ces volumes nous retrouvons uniquement des données sur les traductions imprimées en langue portugaise¹¹. Là encore, les traductions pour le plateau sont absentes car l'auteur ne tient pas compte des versions manuscrites qui faisaient vivre la scène théâtrale nationale. C'est dans ce contexte de totale méconnaissance de l'activité théâtrale quotidienne dans la capitale portugaise que nous avons entamé, avec Ana Isabel Vasconcelos, une recherche inédite dans le pays sur les répertoires de théâtre. Le premier volume — *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)* — est publié aux éditions Imprensa Nacional-Casa da Moeda en 2007 et le deuxième volume — *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)* — est publié, quatre ans plus tard, chez le même éditeur. Troisième constatation : ces années de recherche actualisaient des milliers de données sur la pratique théâtrale à Lisbonne au cours de la première moitié du XIXe

¹¹ Rappelons le sous-titre des volumes publiés : *Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa*.

siècle où les agents principaux étaient les dramaturges et les acteurs français, d'un côté, et les traducteurs portugais, de l'autre. En effet, on découvrait pour la première fois, au niveau de l'histoire culturelle du pays, que plus de 80% des pièces jouées à Lisbonne étaient d'origine française, jouées soit en langue française par les acteurs venus de Paris et de la province, soit en langue portugaise dans des pièces traduites ou adaptées par de multiples agents culturels – acteurs, metteurs en scène, écrivains, mécènes –, ou tout simplement par ceux qui osaient revendiquer une nouvelle activité : « traducteur de théâtre ».

Mais une étude comparative des titres des pièces mentionnées dans les histoires littéraires ou les histoires de théâtre avec ceux répertoriés dans le *Repertório teatral oitocentista* démontrait qu'il n'y avait presque pas de correspondance. Il devenait de plus en plus évident pour nous que seule une étude d'ensemble ancrée dans une approche sociologique de la traduction qui permette d'analyser la circulation des biens culturels et leurs transferts d'une culture à l'autre pouvait nous aider à reconstruire une vision plus proche du panorama culturel de l'époque en matière théâtrale. On le sait, les textes traduits sont l'expression même du fait littéraire avec le champ de forces résultant des conditions spécifiques de « l'autonomie des champs de production culturelle, facteur structural qui commande la forme des luttes internes au champ, varie considérablement selon les époques, dans la même société et selon les sociétés »¹². En d'autres mots, l'identification des stratégies de traduction et les opérations de manipulation du texte¹³ dépendent elles-mêmes du statut et de la fonction du texte traduit dans la culture d'arrivée, mais aussi du statut du traducteur lui-même. Prenons l'exemple d'Almeida Garrett, poète, romancier et dramaturge romantique portugais, figure majeure du théâtre portugais à partir des années 30, amené à entamer avec le soutien de la reine D. Maria II et du roi D. Fernando la plus grande réforme du théâtre national. Dans la version manuscrite de son *Histoire philosophique du théâtre portugais* (1822)¹⁴, qu'il ne termina pas, malheureusement, Garrett nous laisse les semences de sa vision sur la traduction théâtrale et il rejoint, de la sorte, la grande majorité des écrivains de son époque :

¹² Pierre BOURDIEU, « Le champ intellectuel : un monde à part », in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 173.

¹³ Nous renvoyons le lecteur, à ce propos, à l'ouvrage suivant : José LAMBERT, & H. VAN GORP, *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, New York, St Martins, 1985.

¹⁴ Attirons l'attention sur l'importance de ce manuscrit de l'auteur romantique portugais longtemps oublié par la critique et valorisé en 1971 dans l'ouvrage d'Ofélia Paiva MONTEIRO, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação* (Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971) et édité en 1997 par José Oliveira BARATA (voir note *infra*).

O teatro inglês é insuportável neste artigo: o nome respeitável de Shakespeare não basta para o salvar deste defeito. Os costumes semi-bárbaros da nação, a ferocidade de carácter dos atrevidos insulares aplaude horrores, que nós não sofreríamos. *Otelo*, *Hamlet*, etc, tais quais são no original, não serão nunca próprios, senão das cenas de Londres¹⁵.

En prenant position pour une plus grande liberté au niveau de l'adaptation des grands classiques à la scène portugaise, il prend assise sur la version popularisée en Europe de J. François Ducis pour adoucir les mœurs, adapter certains caractères à la scène nationale et se conformer à la règle des bienséances. Dans les écrits qu'il a produits un peu plus tard, notamment les textes doctrinaires, les préfaces et les articles pour les revues théâtrales qu'il a créées, nous découvrons un écrivain romantique à l'âme patriotique qui s'acharne sur l'invasion des traductions françaises et l'attentat qu'elles portent à l'idiome et aux mœurs nationales. A-t-il changé de position au cours de ces décennies qui séparent le jeune débutant des années 20, encore influencé par l'esthétique classique, et le grand dramaturge romantique, reconnu et consacré pendant les années 40 ? Il ne faut pas se laisser tromper par une analyse trop hâtive car seule une compréhension de l'évolution du polysystème lui-même peut nous renseigner sur sa position et celle occupée par la traduction.

Au début du siècle, la traduction occupait encore une position à la périphérie du champ littéraire et n'avait pratiquement pas d'impact au sein de la pratique théâtrale. Entre 1816 et 1821, germent deux projets de publication en vue de la promotion de la traduction mais qui ne verront pas le jour. C'est le cas de la publication trimestrielle de la revue *O Investigador Portuguez em Inglaterra* (1816) qui avait l'intention de diffuser les œuvres de Schiller, Shakespeare et Racine « adaptées à l'usage des représentations théâtrales » et le *Projecto de uma Sociedade tradutora* (1821). Le retour, pendant les années 30, de l'expérience de l'exil et le contact avec l'étranger, notamment la France et l'Angleterre, oblige les intellectuels portugais à jouer un rôle dans l'édification d'une nation vouée aux idées libérales. Du côté des écrivains comme Garrett, l'enjeu était de faire naître, grâce à l'imitation des modèles étrangers, une nouvelle esthétique ancrée sur l'histoire nationale ; imitation et adaptation étaient les seules libertés autorisées face à un enjeu majeur : la construction d'une nation, nourrie de sa propre culture et du culte du purisme linguistique de sa langue.

¹⁵ José Oliveira BARATA (éd.), *História filosófica do teatro português de Almeida Garrett*, Revue *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n° 14, avril 1997, p. 130.

L'émergence d'un nouveau statut pour la traduction

Du côté du monde du spectacle et du monde éditorial, tout était à refaire dans une société avide de retrouver la paix et la grandeur après les luttes contre les invasions napoléoniennes et les guerres civiles qui opposaient les libéraux et les monarchistes. Après 1835-36, Lisbonne développe de nouveaux espaces de sociabilité, inaugure de nouvelles salles de spectacle, reprend la régularité des saisons théâtrales et trouve un allié culturel dans la dynamisation de la presse, notamment la presse théâtrale, à la rencontre d'un nouveau public bourgeois, qui se veut instruit et consommateur des biens culturels venus du grand centre culturel de l'Europe qu'était Paris. En l'espace d'une décennie, le marché de l'édition et de la traduction **fit** multiplier les tirages et les spectacles donnés par jour. Une nouvelle profession s'affirmait dans le champ culturel des années 40 et 50, celle du traducteur au service des répertoires des salles de spectacle. Au nombre très petit de farces et comédies originales portugaises, on substitue un nombre assez représentatif de traductions de pièces françaises qui envahissent la scène, la presse et quelques collections éditoriales. En très peu de temps, la traduction, considérée une activité marginale, est devenue une opération culturelle nécessaire et source de profit pour impresarios, metteurs en scène et éditeurs. Le traducteur, vu comme intellectuel intervenant et actant dans le processus culturel de son pays et de son temps, ramène la pratique de la traduction, auparavant à la périphérie, au centre du polysystème culturel. Le théâtre respire la traduction. Cette activité, jugée mineure au sein de la création littéraire et artistique, fait pourtant augmenter la rentabilité financière des troupes théâtrales et contribue à la dynamisation des répertoires des salles de spectacle. En effet, la plupart des textes soumis à appréciation en vue de l'obtention d'une « *licença para se representar* » étaient des traductions. Ce fait culturel impliquait désormais une certaine régulation de la part du Conservatório et de l'Inspeção Geral dos Teatros par rapport à une pratique culturelle devenue courante. Or, une analyse plus approfondie des documents de cette nature, publiés dans le *Diário do Governo*, démontre que la préoccupation des censeurs n'était pas celle de vérifier ni la fidélité ni même la qualité de la traduction par rapport à la pièce originale. On y voyait, au contraire, une opportunité de se porter garant « de l'indispensable correction des erreurs du langage [...] et de l'observation de tout défaut qui puisse offenser les

bonnes mœurs »¹⁶. Dans les avis publiés, on va même plus loin. On peut lire dans le *Diário do Governo* du 10 septembre 1840 (p. 1154) qu'on doit « autoriser le traducteur à la grande liberté de manifester et de résoudre tout à sa guise afin d'amener la traduction au degré de lumière le plus convenable à pouvoir produire le meilleur effet ». D'autres occurrences semblables nous permettent de conclure que la traduction préconisée comme processus d'adaptation aux mœurs portugaises était la pratique la plus reconnue aux yeux de la censure, de l'Inspection générale des théâtres et du côté des praticiens du théâtre eux-mêmes.

Dans ces circonstances, on comprend mieux que Garrett et d'autres écrivains de son époque répudient cette pratique culturelle, qui s'était développée à la demande d'impresarios et metteurs en scène qui voulaient multiplier leurs profits par l'acte d'importation de modèles du théâtre de Boulevard. La critique que Júlio César Machado présente, en 1864, à propos de la reprise de la pièce *Louise ou la réparation* de Bayard, Mélesville et Scribe, au théâtre du Ginásio, dans une traduction de la plume du metteur en scène français Emile Doux, en est un bel exemple :

Emile Doux n'a pas été seulement dans notre pays l'initiateur d'une école, il a été le créateur d'une langue : il a inventé le parler français en portugais. Le traducteur de théâtre traduisait dans le langage de nos parents le vaudeville qu'on lui présentait, et Emile le traduisait encore dans un langage original, dont il était le seul à comprendre au début, mais que les acteurs et le public, après l'écoulement du temps, sont arrivés à comprendre ! Emile traduisait brave et noble femme : brava e nobre mulher ; traduisait : il se peignait hideux, ele pintava-te edoso ; traduisait : j'ai mis pied à terre, meti o pé na terra ¹⁷.

L'acte de traduire : quels transferts culturels ?

Dans les années 1980, la notion de « transfert culturel » proclamée par l'un de ses créateurs, Michel Espagne, et appliquée à l'étude des phénomènes culturels, révèle non seulement les liens entre les cultures mais aussi, à travers leur diversité et leur singularité, la constitution de pratiques culturelles plurielles :

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d'emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la plupart des sciences humaines même si elle s'est développée à partir d'un certain nombre de points d'ancrage précis.

¹⁶ *Diário do Governo*, 28.6.1841, p. 685. Nous traduisons en français, à partir de cet endroit, les passages illustratifs parus dans la presse portugaise de l'époque.

¹⁷ *A Revolução de Setembro*, 18.10.1864.

Aller au-delà de cette définition minimaliste suppose de fermer un certain nombre de fausses pistes que semble impliquer le vocable lui-même. Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu¹⁸.

Une telle approche nous permettra de voir comment est dévoilée la culture de Soi et celle de l'Autre par un dialogue transversal sur les pratiques littéraires et théâtrales afin d'opérer un renouvellement du goût littéraire et des répertoires de théâtre. Dans les deux cas, la presse et les libraires français ont joué un rôle déterminant dans la formation du goût d'un nouveau public et d'une nouvelle manière de captiver celui-ci par ce que Umberto Eco a nommé « les tendances centrifuges »¹⁹. Le cas du roman feuilleton reste emblématique à ce propos. Le *Comte de Monte-Christo* (*Journal des débats*, 1844-45) d'Alexandre Dumas et *Mystères de Paris* (*Journal des débats*, 1842) d'Eugène Sue popularisent, en France, cette littérature « industrielle » ou de masse et s'exportent comme modèles à l'étranger dans les pays voisins. Le Portugal en fut contaminé au début des années 1840. Or, cette contamination est véhiculée par la traduction. Eugène Sue est l'un des auteurs traduits les plus populaires. En 1843, quelques mois après sa sortie dans la presse française, les *Mystères de Paris*, devenus *Mistérios de Lisboa*, étaient offerts au public portugais. Dans les années qui ont suivi, apparaissent une suite d'adaptations et imitations en langue portugaise : celle d'António da Cunha Sotto-Mayor, *Frei Paulo ou os 12 mistérios de Lisboa* (1844, 1 vol.), celle d'Alfredo Hogan, *Mistérios de Lisboa* (1851, 4 vols.), ou bien celles de Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa* (1854, 3 vols.), *Mistérios de Fafe* (1868). Ce phénomène n'est nullement un cas isolé car le même sort en fut réservé aux *Misérables* ou à *Notre-Dame* de Victor Hugo dans la *Revista Universal Lisbonense* (1842). Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que ces écrivains français soient les auteurs les plus traduits à l'époque face aux auteurs allemands – Goethe et Schiller surtout –, ou anglais – Walter Scott, en tête. Entre les années 40 et les années 80, Alexandre Dumas et Eugène Sue comptabilisent plus d'une vingtaine de traductions chacun.

Or l'une des particularités de la circulation de ces traductions dans les pages de journaux est liée à l'anonymat du traducteur. Ce phénomène de la traduction anonyme (parfois présentée avec quelques initiales du nom du traducteur) observable dans la

¹⁸ Michel ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, p. 2.

¹⁹ Umberto ECO, « Rhetoric and ideology in Sue's *Mystères de Paris* », *International Social Science Journal*, vol. 19, n° 4, 1967, p. 552-569.

presse de l'époque était sans doute un héritage d'une pratique courante du siècle précédent conditionnée, la plupart du temps, par la censure et synonyme de l'effacement de la figure du traducteur. Si cela était notoire dans les premières décennies du siècle romantique dans le domaine littéraire, ce l'était encore davantage dans le domaine théâtral. Le manque d'originaux portugais engendrait la nécessité d'avoir recours à la pratique de la traduction sans que le traducteur se fasse connaître du public²⁰.

Qui sont alors ces traducteurs dans l'aire théâtrale ?

Tout d'abord, ceux qui sont au service d'une troupe et d'un projet théâtral, c'est-à-dire les acteurs, les metteurs en scène, les mécènes²¹ ou les exilés de retour au pays²². Ensuite, les écrivains qui s'alimentent de cette activité plus ou moins rentable. Ils abondent au XIXe siècle. Nous ne fournissons ici que quelques exemples : Rodrigo Felner, Inácio Maria Feijó, Luís José Baiardo, Inácio Morais Sarmiento, Pedro Cyriaco da Silva, Rodrigo d'Azevedo Sousa da Câmara et José Mendes Leal.

Notes finales

Le traducteur n'était pas un simple médiateur, responsable pour la bonne traduction de l'original. Bien au contraire. Son travail était beaucoup plus visible et notoire puisqu'il ne s'agissait plus uniquement de transporter le texte d'une langue à l'autre mais de modifier et adapter l'original. La traduction devient alors synonyme de récréation culturelle, bien loin des restrictions imposées beaucoup plus tard par les prérogatives des droits d'auteur. Aussi bien dans le roman feuilleton que dans la dramaturgie, les procédés étaient semblables et la pratique la plus courante consistait à adapter librement le roman ou la pièce au goût et aux mœurs portugaises dans un geste totalement aléatoire à la notion de fidélité. Le seul rapport à cette notion était de rester fidèle aux intérêts du lecteur dans le cas du roman feuilleton et du public des salles de spectacle dans le cas du théâtre. L'espace de ces expérimentations ouvre la voie vers un espace de l'émergence de nouvelles orientations esthétiques importées de l'étranger. Grâce à l'impulsion française, émerge une nouvelle industrie livresque et artistique qui

²⁰ A titre de curiosité, c'est la typographie Rollandiana qui a popularisé la pratique de la publication avec le nom du traducteur. François Rolland arrive à Lisbonne au début des années 1760 et fonde cette maison d'édition, l'une des premières dans la capitale portugaise. Pour ce qui est du théâtre, il lance l'une des premières collections théâtrales dans le pays, issue du travail de traduction de la dramaturgie française : « Theatro Estrangeiro » (1787-1805).

²¹ Le cas le plus emblématique de l'époque fut sans doute celui du Comte de Farrobo.

²² João Ferreira Baptista, exilé politique en France, en Angleterre et en Belgique, inaugure, à son époque, la vulgarisation de la figure du traducteur au service d'une troupe théâtrale.

trace un nouveau panorama culturel où les principaux acteurs sont les traducteurs, les adaptateurs, les imprimeurs et les éditeurs. Sous les leçons romanesques, mélodramatiques et vaudevillistes françaises, le secteur culturel portugais, littéraire et théâtral, devient lieu de fascination pour un nouveau public introduit devant la profusion de rebondissements, de quiproquos, de coups de théâtres et, surtout, de couplets chantés. Cette importation qui débouche sur la vulgarisation de la pratique de l'adaptation théâtrale représente pour le système de la culture réceptrice une « transgression des frontières » qui renferme, selon José Lambert, « une menace pour l'autonomie du système »²³.

Si les modèles français importés par les troupes théâtrales françaises qui s'installent, entre les années 30 et les années 60, au théâtre du Salitre, au théâtre de la Rua dos Condes, au théâtre D. Fernando ou au théâtre du Ginásio assurent l'éclosion d'une nouvelle sensibilité dramatique, ils sont aussi à l'origine d'une « déstabilisation » des identités culturelles et esthétiques. Par la recherche que nous avons entamée il y a quelques années sur la réception de la dramaturgie française au Portugal et les répertoires des salles de spectacles à Lisbonne, nous avons pu vérifier que le traducteur, ce praticien de la traduction et de l'adaptation, reconnaît l'importance et le besoin de traduire des textes du répertoire français. Il est un médiateur culturel qui, sans en avoir conscience à son époque, participe à l'édification de l'histoire des esthétiques et des pratiques artistiques. L'effervescence de la pratique de la traduction ouvre alors un débat sur l'acte de traduire qui, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne se trouve pas uniquement dans les préfaces et les avertissements des éditions. Elle est lancée surtout dans la presse spécialisée puisque celle-ci rend compte de la polémique qu'une telle pratique culturelle soulève dans le milieu littéraire et artistique. Cette pratique, d'abord marginalisée et image de l'accomplissement d'une importation qui se voulait masquée et non explicitée — par les morceaux traduits et épars dans la presse, par les pièces françaises travesties par l'adaptation des titres, des personnages et des mœurs —, n'assure sa légitimité que par l'édition en livre ou dans des collections éditoriales pour le théâtre²⁴. Ce processus de légitimité d'une pratique telle que la traduction, nous le

²³ José LAMBERT, « Les relations littéraires internationales comme problème de réception », in P. Borner, J. Riesz, & B. Scholz (éd.), *Sensus Communis. Contemporary Trends Comparative Literature*, Tübingen, G. Narr, 1986, p. 53.

²⁴ Nous avons démontré, à plusieurs reprises, dans nos travaux que la collection *Archivo theatral, ou collecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francez* reste l'une des entreprises majeures du XIXe siècle au sein de l'industrie du livre et du spectacle, fruit de l'exercice d'importation de l'étranger et de sa légitimation par la traduction.

répétons, ne sera vraiment accompli dans le champ culturel que si nous perpétons la mémoire vivante de ce patrimoine littéraire et artistique qui mérite d'être, enfin, à l'aube du XXI^e siècle, reconnu et canonisé dans les Histoires littéraires et les Histoires du théâtre national et européen.