À l'épreuve

N° 1 | 2014
Co-écritures : interroger les disciplines

Les transferts culturels France-Brésil et la fictionnalisation dans les feuilletons dramatiques brésiliens de la « Semaine Lyrique » (1846-1847)

Priscila GIMENEZ

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-1/2649-les-transferts-culturels-france-bresil-et-la-fictionnalisation-dans-les-feuilletons-dramatiques-bresiliens-de-la-semaine-lyrique-1846-1847
DOI : numerev_2046
Date de publication : 30/01/2014

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : GIMENEZ, P. (2014) Les transferts culturels France-Brésil et la fictionnalisation dans les feuilletons dramatiques brésiliens de la « Semaine Lyrique » (1846-1847). *À l'épreuve*, (1). https://doi.org/10.34745/numerev_2046

À partir de la création du journal La *Presse* à Paris, en 1836, on constate que l'écriture des pages des quotidiens français, que ce soit dans le rez-de-chaussée de la première page, ou dans les rubriques qui incorporent une structure narrative, comme le fait divers, est traitée sous le mode de la fictionnalisation. Ce trait, qui trouve son origine dans le journalisme français d'opinion, a été adapté par plusieurs presses européennes, notamment hispaniques ou germaniques, et par les journaux d'Amérique Latine ; il constitue un premier exemple de la mondialisation médiatique.

Mots-clés :

À partir de la création du journal La *Presse* à Paris, en 1836, on constate que l'écriture des pages des quotidiens français, que ce soit dans le rez-de-chaussée de la première page, ou dans les rubriques qui incorporent une structure narrative, comme le fait divers, est traitée sous le mode de la fictionnalisation. Ce trait, qui trouve son origine dans le journalisme français d'opinion, a été adapté par plusieurs presses européennes, notamment hispaniques ou germaniques, et par les journaux d'Amérique Latine ; il constitue un premier exemple de la mondialisation médiatique.

Ainsi, les quotidiens brésiliens des années 1840 n'ont pas tardé à intégrer eux aussi cette caractéristique dans leurs pages. Pour avoir une idée plus concrète de la promptitude de cette assimilation, deux faits concernant le roman-feuilleton sont remarquables. Il s'agit, d'abord, de la publication de la traduction du roman *Le Capitaine Paul*, d'Alexandre Dumas, au *Jornal do Commercio*, à partir d'octobre 1838 – c'est-à-dire quatre mois après sa parution dans les pages du *Siècle*. Au Brésil, ce roman est paru dans la rubrique « Variété », qui n'était pas encore fixée en bas de page. Le deuxième fait marque la parution du premier roman-feuilleton de la presse quotidienne brésilienne. De janvier à mars 1839, *L'anniversaire de Don Miguel en 1828*[1], roman historique de João Manuel Pereira da Silva, a été publié au bas de page du Jornal do Commercio.

Ces deux constatations montrent que la presse brésilienne était en phase avec les innovations et les transformations de la matrice médiatique française. Ce modèle a surtout été importé grâce à la présence des éditeurs et libraires français à la cour brésilienne à partir des années 1820. À cet égard deux exemples sont remarquables : Pierre Plancher, imprimeur, libraire et créateur du *Jornal do Commercio* – le plus

important quotidien de la capitale impériale brésilienne du XIXe siècle – est arrivé à Rio de Janeiro en 1824. Junius Villeneuve, le futur propriétaire du *Jornal* à partir de 1832, a débuté son métier de directeur de rédaction du quotidien en 1830 sous la direction générale de Plancher[2].

Dans ce contexte de modernisation de la presse brésilienne, nous retrouvons la « Semaine Lyrique ». Composée de cinquante-deux articles, cette série écrite par le dramaturge Martins Pena consiste en un ensemble de critiques dramatiques hebdomadaires parues dans la case feuilleton du *Jornal do Commercio*. Entre le 8 septembre 1846 et le 6 octobre 1847, ces articles offrent toutes les semaines[3] l'actualité du théâtre lyrique italien et français de Rio de Janeiro, dont les compagnies se sont installées, respectivement, au Théâtre de São Pedro de Alcântara et au Théâtre de São Francisco.

En tant que revue des spectacles lyriques liée à un grand quotidien, la « Semaine Lyrique » présente un panorama des grands opéras italiens, des opéras-comiques et des vaudevilles donnés dans les deux principaux théâtres de la ville, avec la description des soirées et l'appréciation de ces spectacles, de leurs répétitions à leurs mises en scène. En effet, lorsqu'on considère cet ensemble d'articles plus attentivement, on voit qu'ils constituent plus qu'une simple revue d'actualité pour les amateurs d'opéra. Ces feuilletons composent d'importantes critiques d'art du spectacle, essentiellement fondées sur des concepts artistiques précis et proposant des réflexions sur ce qui est présenté et sur l'idéal esthétique des spectacles. Il s'agit donc d'observations pragmatiques, de conseils techniques et d'art dramatique adressés aux artistes et aux directions des théâtres.

Outre le propos critique et la tournure nationaliste intrinsèques à la plume de Martins Pena, la « Semaine Lyrique » est le premier ensemble de critiques consacrées exclusivement à la scène lyrique de la capitale parues en série dans le bas de page d'un grand quotidien de Rio de Janeiro et du Brésil, avant même que les chroniques de variétés ne soient fixées dans la case feuilleton[4]. Ainsi ces feuilletons apparaissent-ils comme un espace public médiatisé où sont commentés les postures et positionnements des directions des théâtres, le comportement des spectateurs et les impressions sur l'interprétation des acteurs et des musiciens pendant la préparation et les soirées de spectacle. C'est donc dans le traitement de ces aspects et de ces cibles que ressortaient les idées et les principes esthétiques de Pena sur les arts du spectacle, comme une conscience artistique consacrée à l'essor de la scène dramatique et lyrique de la jeune nation brésilienne.

Les feuilletons dramatiques de Martins Pena constituent non seulement un exemple effectif de l'assimilation du feuilleton français de l'ère médiatique – sur lequel s'érige « l'édifice du journal[5]» –, mais encore elles témoignent de la réussite de l'adaptation de l'« ironie journalistique » du bas de page français dans la case feuilleton brésilienne, bien avant l'apparition sur la scène littéraire des chroniqueurs brésiliens les plus connus et étudiés, comme José de Alencar et Machado de Assis, dans les années 1850-1860. En effet, la série sur le théâtre lyrique de Pena fait partie des textes inscrits dans les

nouveaux paradigmes d'écriture journalistique et de production capitaliste de la presse, établis par la révolution médiatique lancée par Émile de Girardin. C'est ainsi que la « Semaine Lyrique » est construite à partir du transfert et de l'acclimatation du style, de l'écriture ironique et fictionalisée des plus célèbres chroniqueurs français, que Martins Pena connaissait par ses lectures de la presse étrangère.

À partir de ce panorama, nous allons analyser le fonctionnement d'une des manifestations de la fictionnalisation dans la « Semaine Lyrique ». Notre hypothèse générale est que la fictionnalisation traverse l'écriture de Martins Pena comme un procédé de littérarisation, par le biais de métaphores, de comparaisons, de créations de personnages et d'espaces fictionalisés qui configurent une stratégie critique et ironique s'amplifiant au fur et à mesure de la série.

Un exemple de fictionnalisation dans la « Semaine Lyrique » : le courrier de « l'âme de Manuel Luís » et « *La Bienveillance Céleste* »

A priori, le feuilleton est la section du journal ouverte au discours désinvolte et désengagé de portée littéraire, dont la nature et la structure narrative permettent une élaboration plus fantaisiste et assurent en même temps une façon plus séduisante et interactive d'aborder le réel, voire de le fictionnaliser. Les feuilletons de Martins Pena ne s'écartent pas de ce paradigme. Bien qu'elles abordent un sujet factuel – les spectacles lyriques –, ces critiques théâtrales ont été conçues pour occuper l'espace du quotidien destiné au divertissement ; sa nature permet entre autres la liberté du discours, de la forme et de l'écriture. En incorporant cette désinvolture du bas de page à sa plume, le feuilletoniste brésilien créait une poétique fondée sur les détours, sur l'expérience du langage, sur la tournure métaphorique et sur l'ambiguïté et, par conséquent, ouverte à la fictionnalisation. Si la voie oblique et inventive caractérise le style de Pena et si l'habileté créative d'élaborer l'actualité théâtrale en lui conférant un statut fictionnel configure sa poétique, son écriture est, quant à elle, légitimée par la façon dont la fictionnalisation se manifeste dans ses critiques, notamment sous la forme d'une stratégie critique déclenchée par la progression de l'ironie au fur et à mesure de la série.

Ces traits, caractéristiques de la chronique française du XIXe siècle, sont, en effet, liés à la forme et au support de la rubrique, selon la formule élaborée au moment de la révolution médiatique en France, à partir de 1836, notamment par Théophile Gautier et Delphine de Girardin[6]. Ces aspects constitutifs du bas de page ont ainsi été importés, assimilés et adaptés dans l'écriture de Pena, observateur attentif de la société contemporaine et dramaturge de veine ironiste.

En effet Pena construit une poétique particulière qui devient autonome, puisque elle s'affûte au fur et à mesure que le feuilletoniste centre son regard sur le contexte de production du théâtre lyrique au Brésil, en discutant non seulement des partitions et des

livrets d'opéras présentés à Rio de Janeiro, mais aussi des conditions professionnelles et structurelles des théâtres d'opéra de la capitale impériale. Au niveau de l'écriture, cette progression est traduite par l'utilisation de procédés ironiques qui se fondent de plus en plus sur la fiction. Cette stratégie stylistique montre donc que Martins Pena emprunte et adapte, à son gré, deux traits essentiels du modèle français : l'effet de littérarisation des feuilletons dramatiques et l'ironie journalistique.

Une forme de manifestation de ces aspects est donnée par la fictionnalisation dans la poétique de la « Semaine Lyrique ». Parmi les modulations de l'écriture du feuilletoniste fondées sur la fiction, nous retrouvons la création de personnages qui circulent entre les espaces réel et fictionnel et avec lesquels Pena interagit. Cette stratégie intervient à un moment difficile traversé par le théâtre italien. Environ trois mois avant la fin de la série, ce théâtre a subi une crise en raison d'une direction artistique et financière déplorable. D'un côté, le public ne se contentait plus des spectacles repris ; de l'autre, les chanteurs et les musiciens entamaient une grève à cause des salaires. Après avoir observé plusieurs fois dans sa critique que la « dose monstrueuse de ce que le langage technique appelle le mauvais sort[7] » menaçait la production de la troupe, Pena a déclenché, dans les numéros suivants du feuilleton, une sorte d'histoire parallèle. Cette création fictionnelle, née de la thématique et de la continuité du propre feuilleton, allait précisément remettre en question les soucis du théâtre d'une façon surprenante : il recréait des personnages réels et des espaces qui s'éloignaient de la réalité concrète et visible. Cependant, la narration se développait par le biais d'une interaction directe avec le feuilletoniste, généralement par le biais de courriers, et s'étendait stratégiquement dans trois feuilletons : les numéros 38, 43 et 52, ce dernier clôturant la série[8].

Grâce à une critique oblique et rusée du déclin du théâtre italien à Rio de Janeiro, le feuilletoniste donnait vie et voix à des personnalités réelles qui allaient devenir des personnages fictionnalisés, comme Manuel Luís, Vincenzo Bellini, Molière et Antonio José[9], ou encore des figures religieuses, comme São Pedro (Saint Pierre), et São Francisco (Saint François). Il a même donné vie à une figure ésotérique, (l') *Anjo da Harmonia* (l'Ange de l'Harmonie), incorporé en tant que personnage employé au gré du discours du chroniqueur, comme manifestation de son reproche vis-à-vis du manque de professionnalisme et de spécialisation du cercle d'artistes et du personnel du théâtre lyrique de Rio.

Parmi les personnages qui hantent cette historiette, Manuel Luís Ferreira est le protagoniste principal. D'origine portugaise, il est probablement arrivé au Brésil dans les années 1760 [10]. Son nom est notable dans l'histoire du théâtre et de l'opéra au Brésil, car il fut le directeur et l'entrepreneur du plus important théâtre (dramatique et lyrique) de la fin du XVIIIe siècle à Rio de Janeiro, parallèlement à son activité d'acteur. Par ses efforts personnels et artistiques, il a inauguré, aux alentours de 1776, le théâtre le plus moderne de la ville, l'*Opera Nova* (Nouvel Opéra), une salle de spectacles vivants appelée Teatro Régio (Théâtre Royal) à partir de 1808, lorsque le prince Jean VI de Portugal s'est installé au Brésil. Malgré un engagement dans l'art du spectacle et une habileté dans les caricatures dont témoignent ses biographies, les historiens de la scène brésilienne sont unanimes sur le fait que son théâtre était absolument dépourvu de

méthode, de technique et de vraisemblance. Manuel Luís a appris son métier par passion, grâce à une pratique quotidienne et selon ce que l'environnement lui avait accordé, à savoir l'absence de cours dramatique et aucun moyen financier pour investir dans la scène.

À l'époque de Martins Pena, Manuel Luís ne représentait qu'un théâtre démodé et amateur, symbole d'une scène ridicule et décadente. C'est cette image de Manuel Luís que Pena s'est appropriée. Il a transposé ce regard obsolète et cette voix célèbre pour montrer par antithèse la façon de faire périmée de l'art lyrique au théâtre de São Pedro. Le procédé absurde et loufoque qui consiste à évoquer ce personnage, ses opinions et ses idées comme un modèle de l'art du spectacle est une critique oblique qui crée l'humour. En effet, ce personnage est représenté dans la « Semaine Lyrique » sous la forme de « l'âme de Manuel Luís » qui écrit des lettres au feuilletoniste. Concernant leur « premier contact », établi au cours d'une soirée de reprise du *Barbier de Séville* au théâtre italien, le chroniqueur témoigne :

> Nous ne dirions rien de l'espiègle Rosina et de ses gentils compagnons si, en arrivant à la maison, nous n'avions pas trouvé sur la table une lettre nous étant adressée qui disait :
>
> "Mon cher Feuilletoniste,
>
> Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix aux hommes sur la terre.
>
> Je suis une pauvre âme qui jouit de la béatitude là-haut, dans un petit coin du ciel. Pendant quelque temps, j'ai souffert le purgatoire pour racheter mes péchés ; mais l'inépuisable miséricorde divine s'est finalement apitoyée sur moi [...] Ce fut un extraordinaire acte de justice, car celui qui a tant souffert sur terre mérite bien le ciel, et quelle souffrance ! Si je la racontais, elle serait aussi éternelle que l'éternité. Il suffit de dire que j'ai dirigé un théâtre et que j'ai dû supporter tous ces gens qui chantent, qui parlent, qui dansent, qui sautent, qui peignent, qui injurient, qui intriguent [...]. S'il y a une place bien méritée au ciel, et pour la déduction des péchés, c'est certainement la mienne ; que la volonté de Dieu soit faite[11]."

Il va sans dire que le début sarcastique de ce premier contact dévalorise pour les bons lecteurs la qualité de cette « âme » dans la « Semaine Lyrique », et met en valeur la posture critique consciente et intransigeante du feuilletoniste envers le théâtre de l'époque et son histoire. En ce qui concerne l'ironie en tant que procédé, on notera qu'elle repose principalement sur le fait de donner voix à un être depuis longtemps décédé – et pourtant devenu immortel. L'effet humoristique d'une telle stratégie rhétorique amuse et entretient le lecteur – habitué aux récits fictionnels de la case feuilleton – en même temps qu'il sert au propos caustique du chroniqueur. Ce procédé est alors déployé dans les arrangements du récit de « l'âme de Manuel Luís », par

exemple avec la remarque sur sa carrière et sur ses apports au théâtre, lorsqu'il parle de son métier, ou encore avec son point de vue ou ses railleries sur le sujet. De surcroît, les louanges et les hyperboles éparpillées dans toute la « lettre » ajoutent une allure comique, voire sarcastique, à la présentation de la « pauvre âme » qui continue ainsi :

> Quand j'étais vivant, il y a quelques lustres, j'animais un corps appelé Manuel Luís. Je crois que quelques-uns se souviennent encore de cet homme et de ses bons services. Quel talent ! Quel génie ! Quelles ressources l'entouraient ! Quelle belle administration du théâtre !… Mais comme tout ce qui est bon a une fin, Manuel Luís s'est éteint, et moi, sa petite âme, j'ai abandonné son corps […]. S'il m'avait été permis, […]. j'aurais demandé, indigné : Qu'a-t-on fait des restes de Manuel Luís ? […]. Quelles colonnes ont été érigées à sa mémoire[12] ?

Par suite, Manuel Luís raconte au feuilletoniste ses inquiétudes sur le théâtre italien, suscitées par la lecture du *Jornal do Commercio*, « glissé sous la porte du ciel[13] ». Il se demande alors : « Les hommes auront-ils continué l'œuvre de mon génie ? Mes lumineux principes seront-ils suivis comme ils le méritent[14] ? » Soucieux de le savoir, il convainc São Pedro de « lui ouvrir les portes du ciel ».

> Sans plus tarder, je me suis mis en route, j'ai traversé les airs comme une flèche et je suis arrivé à l'Allée du Rocio en cinq minutes. Sept heures sonnaient à je ne sais quelle tour ; je me suis faufilé par la porte du hall et ai lu l'annonce qui disait : *Il Barbiere di Seviglia*, je suis entré par la porte du premier rang du parterre et je me suis assis sur la boîte du régisseur[15].

Ainsi, le feuilletoniste incorpore à son discours la revue que Manuel Luís fait dans sa lettre de sa soirée au théâtre italien, comme s'il s'agissait de la transcription du courrier reçu, mais celui-ci fonctionne comme le compte rendu critique du spectacle. En d'autres termes, Martins Pena se sert de la voix du personnage posthume pour donner son appréciation sur le spectacle, en l'occurrence, un avis contraire à celui exprimé par l'ex-directeur.

Néanmoins, le feuilletoniste semble dissimuler sa propre ironie critique lorsque le narrateur du feuilleton s'explique avant de transcrire la lettre : « Mardi nous avons dû choisir le *Barbier de Séville*, au Théâtre de S. Pedro, ou *Les Diamants de la Couronne*, au Théâtre de S. Francisco : en toute conscience, nous avons opté pour ce dernier opéra[16]. » Cette dernière information est un signe du discours double de l'auteur qui souligne la transition entre l'espace réel et l'imaginaire, puisqu'il est évident que Pena est allé au théâtre italien et non au théâtre français, sur lequel il n'écrit pas une seule ligne. Toutefois, ce signe est presque effacé par le style séduisant du feuilletoniste, qui conduit le lecteur entre les actualités tangibles et les événements imaginés de façon

tellement naturelle et décontractée qu'il invalide toutes les tensions du décalage entre la réalité et la fantaisie.

Dans les récits fantastiques des lettres de Manuel Luís apparaissent deux personnages allégoriques. Il s'agit des figures religieuses et dogmatiques de São Pedro (Saint Pierre) et de São Francisco (Saint François) ; le premier détient « la clé du ciel » et le second garde sa splendeur « bienveillante ». Évidemment, ce n'est pas par hasard si ces noms ont été choisis parmi les saints catholiques. Ce sont aussi les deux principaux théâtres de la capitale impériale, le théâtre de São Pedro de Alcantara – le siège de la Compagnie Lyrique Italienne depuis 1844[17] –, et le théâtre de São Francisco – la scène de la Compagnie Lyrique Française dès 1846. Le « Prince des Apôtres », surnom par lequel Manuel Luís appelle São Pedro, apparaît dès la première lettre et São Francisco, « le Patriarche », participe au récit de la troisième lettre. Dans ce dernier courrier, « l'âme » de l'ex-directeur témoigne : « Je travaillais avec amour et diligence […] lorsqu'en levant la tête […] j'ai vu devant moi les vénérables figures de Saint Pierre et de Saint François qui me regardaient attristées[18]. »

Outre les anges et les bons esprits qui hantent la demeure éternelle de « l'âme de Manuel Luís », le ciel abrite un autre personnage essentiel à cette aventure fabuleuse : l'esprit de Vincenzo Bellini, le célèbre compositeur italien[19], qui se manifeste comme le compagnon des aventures mélodramatiques de « l'âme de Manuel Luís ».Le musicien apparaît dans la deuxième lettre de Manuel Luís adressée au feuilletoniste, envoyée environ un mois après la première. Dans cette lettre, le *maestro* explique qu'il arbitre un pari établi entre Manuel Luís et São Pedro. Au début du récit, « l'âme » de l'ex-directeur fait connaître à son interlocuteur les nouvelles du ciel et la discussion qui a provoqué son deuxième voyage au théâtre italien :

> […] Je discutais avec Molière et Antonio José […] lorsque j'ai aperçu de très loin Saint Pierre qui embrassait le *maestro* Bellini avec exaltation et enthousiasme. J'ai tout de suite remarqué que le cas était important, car Saint Pierre a toujours été quelqu'un de très sérieux […]. Le Prince des Apôtres m'a interrompu en s'exclamant : […]. Vous ne voyez pas que je suis content parce que l'on présente ce soir dans mon théâtre la grande *Norma*, un opéra de ce *maestro* ? – Oui, mon opéra chéri, a ajouté ce dernier ; un enfant de mon inspiration et de mon enthousiasme[20].

La conversation entre Manuel Luís et São Pedro continue à propos des opéras qui pourraient sauvegarder et garantir la morale et les caisses du théâtre, comme la *Norma* et *I Capuleti e I Montecchi*, une autre œuvre remarquable du compositeur italien[21]. À ce moment, le prince des apôtres se tourne vers le *maestro* qui « s'était absorbé dans la composition d'un air pour son nouvel opéra – *La Bienveillance Céleste* – et ne lui a pas prêté attention[22] ». Conformément à ce que Saint Pierre avait annoncé, ce soir-là, la *Norma* était présentée au théâtre de São Pedro et Manuel Luís cherchait une bonne raison pour y aller, afin de vivre une nouvelle aventure « en traversant les

airs » du ciel vers le plateau du théâtre italien. À cet égard, « l'âme » de Manuel Luís n'a pas hésité à forger des commentaires dépréciatifs, sans se douter de la réaction indignée de ses interlocuteurs imaginaires :

> La *Norma* est nulle. Nulle ! ont hurlé l'Apôtre et le *Maestro*... tellement nulle ! [...] Non seulement elle est nulle, ai-je rétorqué avec courage, comme je parie qu'elle ne remplira pas la moitié de la salle. – J'accepte le pari, s'est exclamé Saint Pierre ; – [...]. Ce qui est dit est dit, ai-je dit ; cependant, il faut que quelqu'un vérifie le cas ; c'est pourquoi je propose que le *Maestro* y aille et, puisque qu'il est intéressé et afin qu'il ne nous trompe pas, je l'accompagnerai[23].

Les voilà tous deux partis pour prouver la victoire de São Pedro dans le pari. Pourtant, la réussite de la soirée n'a pas garanti le succès du théâtre dans les spectacles suivants, ce que le feuilletoniste conclut lorsqu'il annonce sa dernière critique. Ce feuilleton est composé de la transcription du dernier courrier de « l'âme de Manuel Luís » outre les derniers mots du feuilletoniste sur le paysage lyrique de Rio. C'est au cours de ce dernier voyage que Manuel Luís et Bellini rencontrent l'Ange de l'Harmonie, qui « partait au ciel à toute vitesse[24] », au moment de leur arrivée au théâtre.

> – Manuel Luís, m'a dit le maestro, voici l'Ange de l'Harmonie ! D'où peut-il bien venir ?
>
> – Je ne sais pas ; demandez-lui.
>
> – Je te salue, messager céleste, s'est exclamé le maestro, pourquoi t'envoles-tu avec autant d'empressement ?
>
> – Je m'enfuis de la terre, maestro Ì¶ a répondu l'ange ayant reconnu celui qui l'interrogeait ou mieux, je m'enfuis de Rio de Janeiro où je suis atrocement maltraité par la troupe italienne et son digne orchestre. Tout cela est une horreur, maestro ; et pour ne pas renier mon essence céleste, j'ai battu de mes ailes, j'ai laissé le théâtre lyrique à l'abandon et j'ai pris le chemin du ciel. Adieu maestro, et bon voyage[25].

À partir de ces brefs exemples, on note que la création et l'incorporation des personnages sont un procédé assez efficace pour analyser les spectacles et l'organisation du théâtre lyrique. Pendant que la figure de l'Ange de l'Harmonie garde un effet de légitimité de la décadence du théâtre italien, le point de vue de l' « âme de Manuel Luís » ressort dans le récit. Le fait de s'approprier la voix d'une figure clé du théâtre brésilien, comme celle de Manuel Luís Ferreira, installe à nouveau l'ironie, produite par la présence et par les idées périmées de l'ex-directeur du théâtre *Opera Nova* (Nouvel Opéra). En effet, comme il s'agit d'un procédé d'évaluation du théâtre

établi par antiphrase, c'est-à-dire par l'image contraire de ce que représente Manuel Luís, la construction narrative assimilée et souvent mise en œuvre par Pena acquiert à nouveau le caractère pittoresque et romancé qu'on lui connaît. Ce dernier exemple vient souligner derechef l'astuce et la maîtrise du feuilletoniste.

Méticuleux, censeur et railleur, ce sont quelques caractéristiques aussi d'un des plus grands feuilletonistes dramatiques français : Théophile Gautier. Certainement, il fait partie de la liste des feuilletonistes suivis par Martins Pena dans ses lectures de la presse étrangère. Il nous semble notamment que Martins Pena, comme un bon lecteur (dans le sens large du mot), a découvert le subtil métadiscours du chroniqueur-poète. Également, le feuilletoniste brésilien a bien remarqué les procédés de « l'ironie journalistique », lus dans les entre-lignes de la chronique de Gautier, parues dix ans auparavant de la série brésilienne. Doué d'une écriture dramaturgique déjà teintée d'un fin sarcasme, Pena, nous semble-t-il, n'a pas seulement intégré ces aspects retrouvés, par exemple, chez Gautier, mais il a aussi complètement réussi à acclimater le potentiel littéraire de saisir la fiction à partir des procédés ironiques. En plus de personnaliser la posture d'ironiste dans ses chroniques, Théophile Gautier y entraîne aussi la fiction, soit comme une stratégie pour déployer sa critique, soit tout simplement comme une stratégie pour remplir les colonnes de son feuilleton en s'esquivant des spectacles[26].

Au Brésil, Pena a traduit dans le feuilleton une importante partie de l'univers culturel de Rio de Janeiro des années 1840 en se servant d'une prose littérairement joyeuse, pleine de sous-entendus et d'allusions railleuses. Avant lui, aucun journaliste n'avait jamais dédié une série de chroniques spécialisées aux spectacles lyriques. Pena est remarquable par la formule ingénieuse dont il se sert pour créer et développer sa critique, sans précédent au Brésil. Légitimée par son propre métadiscours ainsi que par son processus de création, la « Semaine Lyrique » est fondée sur une poétique soigneusement construite grâce à la fusion des emprunts aux feuilletons français et de la contextualisation du théâtre lyrique au Brésil. Outre la conjonction des ces aspects, la série de Martins Pena retrouve son autonomie et son originalité grâce à l'habileté rhétorique et discursive d'un écrivain-dramaturge, mais certainement aussi grâce à l'expertise d'un grand lecteur de la société et des pratiques culturelles du Brésil et d'ailleurs.

Notes et références

1 En portugais : *O aniversario de D. Miguel em 1828*.

2 Laurence Hallewell, *O livro no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2005, pp. 139-149.

3 Normalement le mercredi ; néanmoins, certains mois, les feuilletons n'étaient pas toujours publiés le même jour de la semaine. Nous rappelons que la périodicité et la durée – treize mois successifs – de parution de ces feuilletons lui confèrent le statut de série, à la différence des feuilletons dramatiques parus auparavant, dont la parution est

discontinue – ils varient au gré du succès des spectacles ou des actualités des théâtres.

4 Nous rappelons également que la première série de variétés publiée dans l'espace du feuilleton n'est apparue qu'en décembre 1852, avec les chroniques de « A Semana » (La Semaine), de Francisco Otaviano.

5 Théophile Gautier, *La Presse*, 18 juin 1838.

6 Marie-Ève Thérenty, « La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes (1836-1848), dans Joëlle Gardes Tamine, Cristine Marcandier et Vincent Vives [dir .], *Ironies: entre dualités et duplicités*, Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2007, p. 79.

7 *Jornal do Comércio*, 18 novembre 1846. « [...] uma dose monstro disso a que em linguagem técnica se chama quebranto. »

8 Il s'agit des feuilletons parus le 22 juin, le 28 juillet et le 6 octobre 1847.

9 Plus connu par son surnom, « O Judeu » (le Juif) (1705-1739), Antonio José est le premier dramaturge brésilien de l'histoire du théâtre national.

10 Sa biographie signale qu'avant de réussir comme acteur au Brésil, Manuel Luís avait déjà travaillé comme barbier, comme danseur et comme musicien mais ne précise pas l'année exacte de son arrivée à Rio de Janeiro. Voir Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, vol. 2, Rio de Janeiro, INL, 1960, pp. 234-235, et Ayres Andrade, *Francisco Manuel e seu tempo*, vol. 1, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, pp. 61-69.

11 *Jornal do Comércio*, 22 juin 1847. « Nada diríamos pois da travessa Rosina e de seus amáveis companheiros, se, ao chegarmos à casa, não encontrássemos em cima da nossa mesa uma carta a nós endereçada, a qual assim se expressava:

« Meu caro Folhetinista, « Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens.

Sou uma pobre alma que goza a bem-aventurança cá em um cantinho do céu. Por algum tempo penei no purgatório, pagando os meus pecados; mas enfim a inesgotável misericórdia divina condoeu-se de mim, e para junto de si chamou-me. Isto foi um grande ato de justiça, porque bem merecia o céu quem tanto sofreu na terra, e que sofrimento! Se os fora contar, seria eterno como a eternidade. Basta dizer que dirigi um teatro, e que tive de aturar a toda essa gente que canta, que fala, que dança, que pula, que pinta, que descompõe, que intriga, [...]. Se há lugar bem merecido no céu, e por desconto de pecados, é certamente o meu; e seja feita a vontade de Deus. »

12 *Ibidem*. « Quando estive no mundo, lá se vão bons pares de anos, animei um corpo chamado Manuel Luís. Creio que ainda alguém se recorda desse bom homem e do grande préstimo que tinha. Que talento! que gênio! que recursos lhe assistiam! Como administrava ele um teatro!... Mas como tudo o que é bom acaba-se, acabou-se Manuel Luís, e eu, sua querida alminha, abandonei seu corpo [...]. Se me fosse permitido, [...]

perguntaria indignado: « O que é feito dos restos de Manuel Luís? [...] Que colunas se erigiram à sua memória? »

13 *Ibidem.* « [...] meteram por baixo da porta do céu [...] »

14 *Ibidem*. « Terão os homens continuado a obra do meu gênio? Meus luminosos princípios serão seguidos como o merecem ser? »

15 « Sem mais tardar pus-me a caminho, atravessei os ares como uma seta, e em menos de cinco minutos cheguei ao Largo do Rocio; davam sete horas não sei em que torre, enfiei pela porta do saguão, li o anúncio que dizia: â *Il Barbiere di Siviglia* â , entrei depois pela porta da plateia, e fui sentar-me em cima da caixa do ponto. »

16 *Ibidem*. « Na terça-feira tínhamos a escolher, ou *o Barberio de Sevilha* no Teatro de S. Pedro, ou *Les Diamants de la Couronne*, no de S. Francisco: demos com muito juízo preferência a esta última ópera. »

17 Nous signalons que Pedro de Alcântara est aussi le prénom du premier Empereur du Brésil.

18 *Jornal do Commercio*, 6 octobre 1847. « Trabalhava com todo o amor e aplicação [...] quando, ao levantar a cabeça [...], vi diante de mim as veneráveis figuras de S. Pedro e de S. Francisco que encaravam-me contristados. »

19 Malgré son importante œuvre mélodramatique, Bellini n'a vécu que 34 ans (1801-1835). Pour le Brésil, son chef-d'œuvre a été la tragédie *Norma*, drame lyrique en deux actes et livret de Felice Romani, créé au théâtre Scala de Milan en 1831. Le succès extraordinaire de la *Norma* à Rio de Janeiro à partir de 1844 n'a pas échappé au regard critique de Martins Pena, qui, en 1845, a écrit l'amusante comédie *O diletante*, dont le sujet est la folie d'un « mélomaniaque » de *Norma*, en reprenant notamment l'air *Casta Diva*.

20 *Jornal do Commercio*, 28 juillet 1847. « Estava eu conversando com Molière e Antônio José [...] quando lobriguei ao longe São Pedro abraçando ao *maestro* Bellini com exaltação e entusiasmo. Eu vi logo que o caso era de grande importância, porque São Pedro foi sempre uma pessoa muito séria [...] O Príncipe dos Apóstolos atalhou-me exclamando: [...] Pois não vês que todo este meu contentamento é porque se representa hoje no meu teatro a grande *Norma*, ópera aqui do *maestro* ? â Sim, a minha ópera querida, acrescentou este; a filha das minhas inspirações e entusiasmo. »

21 Opéra en deux actes ; livret de Felice Romani. Créé à Venise, au Théâtre La Fenice, en 1830.

22 *Jornal do Commercio*, 28 juillet 1847. « São Pedro, no dizer estas palavras, voltou-se para Bellini; mas este, embebido na composição de uma ária da sua nova ópera â *A Bem-aventurança Celeste* â, não lhe deu atenção. »

23 *Ibidem*. « « A *Norma* não presta. » « Não presta! bradaram o Apóstolo e o *Maestro*... não presta! » [...] »Não só não presta, tornei eu com impavidez, como aposto que não dará nem meia casa. â Aceito a aposta, exclamou São Pedro; â O dito, dito, disse eu; mas é preciso que alguém verifique o caso; assim proponho que vá o *Maestro*, e para que ele não nos engane, por isso que é interessado, irei eu também em sua companhia. »

24 *Jornal do Commercio*, 6 octobre 1847. « [...] que demandava o céu com toda a velocidade ».

25 *Ibidem*. « – Manuel Luís, disse-me o maestro, aquele é o Anjo da Harmonia! Donde virá ele ?

– Não sei; pergunta-lhe.

– Salve, mensageiro celeste, bradou o maestro, porque tão apressado caminhas para as alturas ?

– Fujo da terra, maestro, respondeu o anjo reconhecendo quem o interrogava, ou para melhor dizer, fujo do Rio de Janeiro, onde tenho sido atrozmente maltratado pela companhia italiana e sua digna orquestra. Aquilo por lá, maestro, anda que é um horror, e para não renegar da minha essência celeste, bati asas, deixei o teatro lírico entregue ao seu abandono, e tomei o caminho do céu. Adeus maestro feliz viagem. »

26 À ce propos, voir les notes et remarques de Patrick Berthier dans Théophile Gautier, *Œuvres Complètes*, vol. 4, Paris, Honoré Champions, 2012, pp. 10 et 78.