

Une version portugaise inédite de *Le Diable Boiteux*: Textes et mentalités*

Le manuscrit 566 de la Bibliothèque Publique Municipale de Porto renferme 392 pages de la belle calligraphie du début du 19^e siècle et offre une version, inédite selon toute vraisemblance, de ce roman d'anecdotes, véritable tableau de moeurs de son siècle et, dans une certaine mesure, des moeurs des deux pays concernés dans son *inventio*: l'Espagne et la France. L'oeuvre se présente comme une espèce de "théâtre du monde", dépassant les frontières géographiques et culturelles, d'une portée sociale potentiellement dangereuse, mais aux incidences indiscutablement palpitantes sur l'époque et l'espace de cultures européennes anthropologiquement proches mais relativement fières dans l'affirmation de leurs idiosyncrasies. Le Sage n'a eu de cesse de souligner dans ses prologues ainsi que dans ses textes narratifs la dissimilitude substantive du penchant castillan pour la vengeance, l'honneur et la forfanterie en contraste flagrant avec le génie français rationaliste, sobre et courtois. L'Etudiant d'Alcalá appréciait les stances castillanes qui commençaient par "Si de tu hermosura quieres / Una copia com mil gracias; / Escucha, porque pretendo / El pintarla." ¹, mais le diable pensait que si elles étaient traduites en français, "les lecteurs de cette Nation n'en approuveraient pas les expressions figurées, et y trouveraient une bizarrerie d'imagination qui les ferait rire. Chaque peuple est entêté de son goût et de son génie"². L'auteur de cette version portugaise voulait révéler toutes les diaprures de la sensibilité lusitanienne par rapport aux sensibilités française et castillane. Pour cette raison même, il ne traduisit pas dans la langue de Camões, contrairement à Le Sage, ces couplets castillans, supposant que ses futurs lecteurs connaissaient cette langue soeur. L'Europe du 18^e siècle partageait volontiers l'idée selon laquelle la véritable culture était la *Culture du divers*, contrairement aux tendances politiques européennes actuelles de la *Culture du Un* qui visent le nivellement. Le titre et le sous-titre éclairent d'emblée la démarche de l'auteur: "O Diabo Coxo expurgado, refundido, e acrescentado seguindo o gosto da Nação Portuguesa". Certaines versions françaises de ce roman, après le remaniement de 1726 exécuté par Le Sage sur sa première édition beaucoup plus courte de 1707, circulaient avec des sous-titres similaires: "Le Diable Boiteux par Monsieur Le Sage, nouvelle édition corrigée, refondue et ornée de figures" (Londres, Chez Pierre Van Cleef, 1760). Ces sous-titres descriptifs et explicatifs trahissaient en effet une forte intervention de l'auteur qui se heurtait au concept plus générique de traduction et défigurait le texte original où même originaire, si tant est que l'on puisse parler d'originaire.

* Communication présentée au Colloque d'Avila en 1997 sur la littérature française en Espagne.

L' "auteur" de la version portugaise est Joaquim Manuel de Sequeira Bramão qui s' enrôla comme Cadet dans le Régiment d'Infanterie de Lagos le 21 février 1786, fut élevé dans le grade de second lieutenant en mars 1793 et de premier lieutenant en avril 1797 et capitaine d'Artillerie un peu plus tard. De sa propre confession, il était un admirateur de la langue française dont il fait l'éloge, au point de faire dire au Diable que bien que parlant hébreu, grec, latin et français, la langue qu'il préfère est l' *algarvio*, c'est à dire le dialecte d'Algarve. Sa maîtrise linguistique du français est, de fait, remarquable. Certaines erreurs d'aiguillage syntaxique et sémantique semblent relever davantage de la distraction que d'une méconnaissance proprement linguistique. Le fait qu'il ait été Cadet à l'époque où il présenta une version de son cru du texte de *Le Sage*, marginalisant aussitôt **El Diabolo Cojuelo** de Luis Vélez de Guevara écrit en 1641, n'atteste en aucun cas de l'immatunité du jeune homme étant donné qu'il était possible d'occuper de longues années ce poste militaire. Son choix est conforme à la tendance générale de la Culture lusitanienne qui, à partir de 1737, avec la première représentation d'une pièce française, en l'occurrence **George Dandin ou le mari confondu** de Molière, inaugurerait l'ère de l'influence massive du goût français au Portugal, dans toutes ses manifestations littéraires et esthétiques. Dans notre livre **Nas Origens do Teatro Francês em Portugal**³, nous avons étudié les débuts de cette période qui consista à imiter de manière sélective ou encore à singer stérilement sans aucun sens critique.

Mais revenons à notre manuscrit. Il n'est pas daté et nous savons qu'il n'a pas été calligraphié par la main de son auteur mais par le Frère Inácio de S.Carlos, franciscain, traducteur portugais du **Compêndio do Prontuário de Teologia Moral** composé par le Frère Francisco Larraga, ainsi que d'un discours contre le couronnement de Bonaparte. Le guide bibliographique de Gonçalves Rodrigues, **A Tradução em Portugal** (1^{er} vol., 1991), date ce manuscrit de 1808, année de la première édition portugaise connue de **Le Diable Boiteux**, vérités rêvées et nouvelles d'une autre vie, exécutée à la typographie Lacerdina, sans indications concernant l'auteur ou le traducteur. La comparaison des deux titres, celui du manuscrit et celui de l'oeuvre éditée, nous permet de conclure que nous sommes sans aucun doute face à deux versions différentes, si l'on en croit la date d'édition. Un bref aperçu bibliographique révèle la circulation, certes plus tardive au Portugal, de quelques éditions du 18^e siècle de ce roman. L'ouvrage connut un tel succès de librairie dans toute l'Europe qu'il fut même traduit en castillan, concurrençant ainsi en Espagne les multiples éditions patriotiques de l'original de Vélez de Guevara, sous le titre **El Observador Nocturno o El Diabolo Cojuelo compuesto en francés, à la imitación del que escribió Luis Vélez de Guevara por Le Sage, traducido al castellano** (Madrid, por Repullés, 1806). En vérité, on a compté au Portugal, tout au long du 18^e siècle, de nombreuses versions de cette oeuvre, toutes basées sur l'édition de 1726. **Le Diable Boiteux** de *Le Sage* ne fut du reste pas le seul à mériter les honneurs de la presse

portugaise. En 1797, le poète pré-romantique José Maria Barbosa du Bocage traduisait en portugais l'**História do Gil Braz de Santilhana**⁴, autre grand succès du roman français naissant. La langue française était de par sa désinvolture et son élégance, ainsi que de par la force politique que la France exerçait dans le concert des Nations civilisées, la grande langue diplomatique et culturelle qui attirait et séduisait tous les voyageurs européens. Les hommes et les femmes cultivées lisaient alors le français dans le texte sans avoir besoin de recourir au traducteur. En outre **Le Diable Boiteux** de Le Sage, ensemble apparemment gratuit d'anecdotes et d'historiettes ingénument malicieuses ou malicieusement ingénues, connut une fulgurante célébrité, conquérant de nombreux lecteurs, dans tous les ordres et états, qui se disputaient l'achat du fameux volume. Le livre rencontra néanmoins quelques détracteurs de renom, parmi lesquels Boileau qui interdit à son laquais de le lire, ne tolérant pas sous son propre toit ce **Diable Boiteux** qui par magie s'ingéniait à découvrir ce que cachait les toits d'autrui.⁵ De même que, tout naturellement, Voltaire, l'éternel médisant, qui accusait son homologue en matière de satire d'avoir plagié Guevara. Jamais un roman satirique n'avait connu pareil succès en France même si les **Lettres persanes** (1721) de Montesquieu ont assurément remporté un vif succès de librairie. En 1708 apparaît une traduction anglaise et à Venise, dès 1711, le roman de Le Sage peut être lu en italien. Le Diable bossu le confirme: "il a parcouru toute l'Europe, il parle toutes sortes de langues"⁶. En France, ce roman qui échappe habilement à la morale du catéchisme et tente d'y substituer une morale du bon sens par le biais d'une ironie mordante et d'un humour cinglant, n'avait pas de précédents de grande valeur littéraire, à l'exception du **Roman comique** de Scarron et du **Roman bourgeois** de Furetière⁷. Luis Vélez de Guevara ne lui fournit pour autant que l'idée, l'*inventio*. Les épigrammes moraux de Guevara, Le Sage et Bramão s'inspiraient grandement tant d'une tradition orale que de certains recueils. Il est opportun de rappeler qu'au Portugal circulaient les deux volumes des **Anecdotes Espagnoles et Portugaises** publiées à Paris. La Real Mesa Censória, attentive, les inclut de par leur esprit transgresseur du sacré baroque dans le **Catálogo de livros defensos neste Reino**. Ces anecdotes et historiettes à valeur d'épigramme constituent un patrimoine commun aux pays européens et surtout aux pays latins, ce qui permet d'expliquer de nombreuses coïncidences et variantes qui résultent d'une appropriation personnelle d'un matériel littéraire collectif, sans frontières géographiques ni politiques. De plus le passé gréco-romain contribuait largement à cet ensemble satirique qui parcourt et traverse les innombrables versions du **Diable Boiteux** dans les différentes langues européennes. On comprend alors la pique de Le Sage, dans son prologue de l'édition de 1726, adressée à Luis Vélez de Guevara, dans lequel il remet en cause l'originalité du texte du nouvelliste castillan. Il lui concède l'*inventio* du cadre narratif et des deux personnages en action, mais il émet quelques réserves pleines de malice: "sans vouloir, comme je vous l'ai dit,

approfondir si quelque auteur grec, latin ou italien, ne pourrait pas justement vous le disputer”.⁸ Disons qu’en vérité la version du **Diable Boiteux** de 1726 est structurellement différente de celle de 1707 et à des lieues de la version castillane de Guevara. Le Sage formule avec habileté et ruse la problématique de la traduction telle qu’elle était considérée à son époque et c’est elle qui fournira à Bramão tous les arguments d’autorité pour procéder comme lui à l’élaboration de sa propre version. Le Sage admet que, bien que son ouvrage soit “un ouvrage nouveau sur le même plan”, il y a une pensée sous-jacente à toute la narration qui ne peut faire oublier son premier auteur castillan. Mais son plaisir suprême est de constater que sa “copie” parisienne, traduite en castillan, s’était transformée en original pour être lue par des espagnols qui ne connaissaient pas le français. Ainsi étaient posées les bases du problème complexe de la traduction aux 18^e et 19^e siècles. Faute d’accord tacite sur les concepts d’originalité et de propriété littéraire, s’estompait la notion de plagiat dont on a souvent accusé certaines adaptations de ce modèle français à partir du texte de Guevara. Le Sage ne cache pas la règle fondamentale qui dominait à son époque en ce qui concerne le traitement arbitraire de re-présentation en français du texte castillan: “la nécessité de s’accomoder au goût de sa nation” pour que ce “tableau de moeurs d’un siècle” puisse divertir ses compatriotes. Or les choses qui font rire à Madrid ne sont pas nécessairement les mêmes qu’à Paris, d’où le besoin impérieux de la sélection sémiotique des mécanismes satiriques et comiques. Les éléments inducteurs du tragique sont plus universels que ceux du rire et, théoriquement, l’adaptation de la tragédie déforme moins l’original.

Les termes utilisés à l’époque pour définir le processus translinguistique témoignaient d’un manque de rigueur critique: adaptation, accomodation, remodelation, imitation, reconstruction, transplantation, nationalisation et, aussi incroyable que cela puisse paraître, *transsubstantiation*. José da Silva Mendes Leal, en préfaçant la traduction de **Tartuffe** par Castilho, écrit: “C’est de la traduction, ça ? Est-ce de l’imitation ? C’est l’une et l’autre chose, et c’est plus que cela. Il n’y a qu’un terme, selon moi, pour définir approximativement pareil genre de travail: *transsubstantiation*. Traduire littéralement les chefs d’oeuvre, c’est les fragiliser et les défigurer... Transsubstantiez cet original et vous le verrez surgir intégralement”.⁹ C’est ainsi que l’avaient entendu les francisants Alexandre de Gusmão et Nicolau Félix Féris qui, en 1737, avaient traduit et monté au théâtre du Bairro Alto de Lisbonne une “version ultra-libre” de **George Dandin**, dans laquelle ils avaient commencé par transformer la didascalie “à la campagne” en “province du Minho”, afin que le spectateur de Lisbonne puisse rire à gorge déployée de ce paysan, “mari confondu” à l’accent et aux habitudes du nord. Vu une telle liberté de décodage linguistique et culturel, il n’est pas étonnant que la version ultra-libre de Bramão soit considérablement éloignée de la sobriété du **Diable Boiteux** dans ses diverses versions tout au long du 19^e siècle. Il comprend que dans sa traduction, ce qui est en jeu n’est pas le processus

purement et simplement linguistique, ni même un processus purement rhétorique. Il se devait de soumettre l'acceptabilité linguistique à l'adéquabilité sociologique, étant donnée l'inadéquation des différents systèmes sémiotiques et idéologiques en présence. L'opération finale de sa (con)version en langue portugaise du **Diabolo Boiteux** français devait subir le filtre de la mentalité spécifique de son peuple et des mécanismes de censure qui veillaient à la formation, à la conservation et au développement de cette mentalité. S'agissant d'une oeuvre burlesque où la notion de ridicule social varie d'un pays à l'autre, la traduction posait des problèmes encore plus complexes d'adéquabilité entre le système sémiotique d'origine et celui de la langue d'arrivée. Bramão, suivant les traces de Le Sage, revendique une liberté sans entrave dans la reconstruction de sa version du texte de 1726.

Voyons maintenant plus en détail la spécificité de cette version manuscrite. Si la première version du **Diabolo Boiteux** inclut une éloge de Saurin qui avait trouvé dans ce roman "beaucoup de gaieté et quelques censures vives dont le public a besoin", l'adaptateur portugais savait qu'il devrait affronter une mentalité rigoriste incarnée par les mécanismes censoriaux et inquisitoriaux. Rien de plus efficace pour se prémunir qu'une dédicace au Comte de Resende, Amiral du Portugal et Grand Chevalier de l'Ordre du Christ, Président de la Table Royale de la Conscience et des Ordres. Il fit publier dans sa version l'anecdote relatée par Le Sage à propos du ridicule des épîtres dédicatoires, mais n'hésita pas en revanche à se placer dès le début sous la protection d'un haut dignitaire militaire et religieux. Le Sage fit un prologue très synthétique; Bramão s'attarde, discourant sur la notion de préface et de l'ennui qu'il provoque. Il illustre sa version manuscrite d'une belle gravure du Diabolo et de l'Étudiant d'Alcalá et lui appose une légende qu'il va emprunter à Horace (**Sat.**,L..I): "Ridiculum acri fortius et melius magnas plerumque secatur res". Dans l'exposé de sa préface, il introduit clairement une nuance moralisante: "C'est Le Diabolo Boiteux qui vient prêcher au Portugal". Le Diabolo de Le Sage est un guide enjoué, encore que les séquences éclaircies qu'il trace dans une concaténation apparemment arbitraire, donnent à réfléchir au lecteur pris au dépourvu dans un jeu cruel d'ingénuité et de malice. Bramão pressent que la mentalité portugaise ne lui permettrait pas certaines des audaces de Le Sage, pas plus que Guevara n'en fut capable, et insinue que l'évocation d'un Diabolo prêcheur dans un roman peut éventuellement être "scandaleux et dissonnant pour certains Dévots". Il évoque les versions espagnole et française qui, quant à elles, furent fort bien accueillies dans leurs pays respectifs, où elles furent approuvées par tous les gens "sensés". Selon lui, dans ce roman, "sous des apparences de joyeuse bagatelle transparaissent les plus sages instructions de la Morale et de la Politique". Bramão compare ensuite la morale abstraite et scolastique des professeurs d'Alcalá à la morale du bon sens pratique que le Diabolo de Le Sage incarne et il affirme, avec beaucoup d'audace, que Cléophas a appris davantage avec Le Diabolo Boiteux en l'espace d'une nuit

madrilène que durant toutes ces années avec les professeurs renommés d'Alcalá. Mais cette provocation, extraite des versions tardives du **Diable Boiteux**, est immédiatement atténuée par l'affirmation réconfortante, davantage pour lui-même que pour ses censeurs méfiants, que l'existence d'une "alluvion de scrupuleux si abondants dans notre Etat" l'amènera à expurger sa version pour éviter "de tomber sur un os". Il va, en effet, comme l'avait fait Le Sage, la remanier au goût de la Nation lusitanienne, en commençant par supprimer de nombreux passages de celui qu'il qualifie d'"Additionneur français". Si Le Sage n'avait pas respecté Guevara, il leur manquerait également de respect. Dans cette opération de *transsubstantiation*, il conclut triomphant que ses "altérations englobent un bon tiers de l'oeuvre". Selon lui, il était nécessaire de vêtir le Diable aux couleurs portugaises. Il présente un argument de poids: "La Morale est la même dans le monde entier: mais il y a certaines extravagances, qui étant propres à un Pays, sont méconnues dans d'autres". Il illustre cette assertion à travers une première anecdote intégrée dans la préface, qui est de son invention: le prêcheur qui a fait son sermon en s'insurgeant contre le luxe excessif des carrosses dans un village où il n'y avait que de vieilles charrettes. C'est l'argument de l'inéquabilité. *Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*, selon la philosophie scolastique. Le travail d'élagage exécuté par Bramão est considérable, bien qu'il ne semble parfois être motivé par aucune raison idéologique explicite. La version de Le Sage de 1726, en deux tomes, possède 21 chapitres, beaucoup plus que la première en un seul tome, alors que celle de Bramão n'en possède que 17. Jusqu'au chapitre XII, la correspondance entre Le Sage et Bramão est notable, mais par la suite, surviennent les coupes sombres du chapitre XIII "La force de l'amitié. Histoire", du chapitre XIV "Du démêlé d'un poète tragique avec un auteur comique", du chapitre XV "Suite et conclusion de la force de l'amitié" et enfin du chapitre 18 "ce que le Diable fit encore remarquer à Don Cléophas". Il est évident que dans ces chapitres, la purge tient davantage à des raisons de future stratégie éditoriale, mais il ne nous paraît pas invraisemblable d'admettre que l'adaptateur portugais ait éliminé de petites nouvelles à l'intérieur du roman pour ne conserver que celles qu'il considérait essentielles à la nature du roman dans son ensemble. Etant donné sa préoccupation moralisante, il a visiblement choisi d'inclure de longues et assomantes tirades discursives à propos desquelles nous ne savons pas dans quelle mesure elles sont de sa main ou s'il ne les a pas empruntées à d'autres sources, et qui font que l'enchaînement des séquences narratives connaît de longues pauses insipides.

En revanche, l'adaptateur portugais devait avant tout prendre garde aux commentaires que dans l'édition de 1726, déjà plus proche des Lumières, Le Sage avait adressés à l'Inquisition. Elle veillait sans complaisance sur les oeuvres au sens moral ambigu pouvant compromettre les institutions monarchiques et ecclésiastiques ainsi qu'à la défense intransigeante des bonnes moeurs. On peut supposer que Bramão n'ignorait pas que **Le Diable Boiteux**,

dans sa version de 1744 en deux volumes, publiée à Amsterdam, avait été répertorié dans le **Catálogo de livros defensos neste Reino**. Par l'ordonnance du 17 mai 1768, la Real Mesa Censória dans l'article 6 prévoyait la prohibition de livres obscènes qui corrompent les coutumes et la morale du pays. Or **Le Diable Boiteux** tentait de maintenir un équilibre sain entre le sacré et sa parodie qui est d'ailleurs une des constantes de la Culture européenne anticléricale, parce que excessivement cléricalisée. Le chapitre VI est une démonstration parfaite de la peur inquisitoriale de Bramão. Le texte de *Le Sage* montre la drôlerie du personnage de l'inquisiteur de 35 ans, malade, avec six femmes dans une antichambre, chacune d'elles sollicitant avec la plus grande véhémence du valet Laurent qu'il la recommande auprès de l'inquisiteur infirme afin de mériter le plaisir érotico-spirituel de lui apporter le remède - ce qui amène ce commentaire de Don Cléophas: "Parbleu, il faut avouer que ce sont d'heureux mortels que ces inquisiteurs". Ainsi que la réponse non moins caustique d'Asmodée: "si je n'étais pas diable, je voudrais être inquisiteur"¹⁰. Bramão traduit linéairement la cocasserie, mais il la transpose sur le personnage du Directeur Spirituel, afin de ne pas blesser la susceptibilité du Saint Office avec lequel on ne badinait pas. Ce qui est confirmé de manière très évidente dans un autre passage relatif au Sergent Quebrantador: "Vive Dieu! dit Don Cléophas, la Sainte Inquisition est bien alerte! Sitôt qu'elle voit le moindre jour à tirer quelque profit... Doucement, interrompit le boiteux; gardez-vous bien de vous lâcher contre ce tribunal, il a des espions partout: on lui rapporte jusqu'à des choses qui n'ont jamais été dites: je n'ose en parler moi-même qu'en tremblant."¹¹. Si l'Inquisition faisait peur à l'Etudiant d'Alcalá, qui parlait plus librement par la bouche de l'auteur français, cette peur provoquait un effet différent dans l'âme et la plume de Bramão, d'où ce passage en des termes prudents: "La Sainte Inquisition... Ne parlez pas contre ce tribunal: pensez comme bon vous semble, mais laissez aux ignorants la liberté de parler: l'Eglise l'autorise, le Roi le tolère; cela suffit pour imposer le respect."¹². On ne peut trouver meilleure preuve de la connivence politique et religieuse, d'intégration aveugle au système et à l'opinion dominante à une époque où le Saint Office portugais était à l'agonie.

Par rapport à la version de *Le Sage*, Bramão a rajouté, supprimé ou déplacé certains passages. D'ailleurs, si l'on considère que l'édition du **Diable Boiteux** de 1726 compte 99 historiettes de plus que la première édition, au sein de laquelle 39 anecdotes ont été supprimées et que ce texte définitif a encore reçu dans des éditions postérieures de nouvelles greffes, on comprend volontiers l'aisance avec laquelle Bramão a pu manipuler son matériel littéraire. Les **Béquilles du Diable Boiteux** et les **Entretiens sérieux et comiques des Cheminées de Madrid** sont de beaux exemples d'un texte à jamais ouvert. Dans ces derniers, sous la forme dialogique chère au Classicisme, on affirme de façon quelque peu exagérée que ce siècle "est le siècle du roman et de la futilité". En vérité, si *Le Sage* n'a pas eu pour modèle de grand roman français et si Guevara

avait quant à lui disposé d'un précieux creuset de nouvelles picaresques, Bramão ne pouvait recourir à aucune nouvelle picaresque en portugais. L'oeuvre de Ulla M. Trullemans, **Huellas de la picaresca en Portugal** (Madrid, 1968) traque les influences dispersées de cette nouvelle espagnole dans la littérature portugaise et les résultats sont bien maigres à l'exception d'une nouvelle de Gaspar Pires de Rebello, **O Desgraciado amante**, qui est probablement la seule à utiliser systématiquement et formellement la cohérence narratologique picaresque. En revanche, ce nouvelliste baroque moralise à chaque page, trahissant par un discours réflexif le réalisme naïf du quotidien picaro. Bramão fit de même. La première greffe est une discussion (chapitre I, pages 15 à 21) sur l'utilité de la philosophie et de la science pour l'homme, qu'il revient paradoxalement au Diable de démontrer, Cléophas soutenant le contraire. L'Étudiant invoque pour sa défense Descartes qui, dans une lettre à un ami, se plaint du peu de fortune des sages.

La seconde grande greffe moralisante vise à démontrer que les atours des hommes et des femmes doivent tenir compte de l'âge, de la classe et de l'état. Ce qui est nouveau, c'est le fait que l'Étudiant établisse ensuite une typologie sur la beauté des femmes en les comparant aux styles des principaux genres poétiques. Ainsi, il compare la femme superbe et noble, qui doit s'habiller avec la plus grande simplicité, à un poème épique tel l'Enéide. La seconde catégorie comprend les belles femmes qui par leurs formes plus indéfinies peuvent se permettre davantage de liberté d'ornement. Bramão les compare au sonnet et au madrigal, genres qui autorisent certains envols de l'imagination. La troisième caste est celle de la femme agréable, ni laide ni belle, qui présente un "air piquant et envoutant". Ses vêtements doivent être à l'image des épigrammes. Le moraliste affirme qu'à partir de 30 ans, on doit réduire les artifices et qu'à partir de 40 ans, on ne doit plus y penser. Il considère enfin une quatrième catégorie, les laides. L'Étudiant d'Alcalá se métamorphose alors en un terrible mysogyne à la portugaise, parvenant même à étonner le Diable beaucoup plus raisonnable que lui à cet égard. Il conseille à la femme laide, pour se protéger du ridicule auquel elle s'expose, de renoncer définitivement à tous les artifices puisque ces derniers, quels qu'ils soient, ne feront que contribuer à faire ressortir sa laideur. Il a même l'effronterie de considérer que les laides devraient constituer un "troisième sexe". Pour ces malheureuses, aucun style ou genre littéraire n'est adéquat. Il ouvre ensuite un paragraphe spécial et impitoyable pour les sexagénaires et septuagénaires qu'ils traitent de "vieilles délinquantes" et prétend que si elles voulaient s'embellir des couleurs de l'arc-en-ciel, elles finiraient par ressembler à "un ver à soie inhumé dans son propre cocon". Leurs robes doivent imiter l'Élégie et les Tristia d'Ovide. La jeunesse, au contraire, mérite compréhension et tolérance. A ce propos, Bramão, critiquant les excentricités des coiffures et la taille des boucles de chaussure, en profite pour invectiver les portugais qui affectionnent les "quincailleries étrangères", portant préjudice aux

manufactures nationales en donnant une préférence injustifiée à tout ce qui est importé de France.

Dans le chapitre VI, Bramão insère l'anecdote de l'auteur, entouré de mille volumes, qui est en train d'en composer un "dans lequel n'entre rien de son patrimoine" et il fait référence à certains titres comme **Mística Ciudad de Dios**, de Sórora Maria de Agreda, dont la version française de 1717 rédigée à Paris fait partie du **Catálogo de livros defensos neste Reino**. Il cite ensuite des livres portugais, tels que **Academia dos Humildes e Ignorantes**, **Peregrino da América**, **Fénix renascida** et plusieurs autres d'inspirations diverses qui ont été plus ou moins accueillis selon les pays. Face à eux, l'Étudiant remarque que dans toutes les nations, on trouve ces "monuments de leur barbarie passée" et ajoute: "le Portugal a déjà interdit certaines de ces oeuvres".

Dans le chapitre VIII, le récit subit une nouvelle interruption. Après que l'Étudiant moraliste et moralisateur a entendu de la bouche de l'Esprit l'histoire d'une veuve pauvre qui avait donné sa fille à la concupiscence d'un riche cavalier en échange d'un peu d'argent pour survivre, Bramão se lance dans un long commentaire insipide sur les causes de la prostitution.

Dans le chapitre IX, "Des fous enfermés", l'adaptateur portugais met en scène la très curieuse figure d'un chirurgien au cerveau dérangé, investigateur acharné des phénomènes physiques qui lui échappent. Il se proposait de vérifier si un quelconque élément chimique permettait de distinguer le sang d'un noble de celui d'un "paysan" ou d'un "mecânico" (travailleur manuel), termes utilisés par Bramão pour traduire les lexèmes français "bourgeois" et "roturier". Une première analyse à l'oeil nu n'ayant fait apparaître aucune différence notable, une analyse plus méticuleuse conduit le Chirurgien à remarquer certaines différences peu significatives, arrivant même à la conclusion inattendue que le sang du roturier était plus pur que le sang du noble. Soutenant un beau jour sa thèse devant un grand du royaume, ce chirurgien reçut pour son audace deux bastonnades et ce châtiment injuste le conduisit à la folie. Bramão, toujours respectueux des ordres et des états, écrit: "il faut que les roturiers respectent les nobles, et ces derniers les Grands: cette inégalité d'ordre est à la base de la hiérarchie du gouvernement monarchique". Alors que la bourgeoisie jouait en Europe un rôle économique prépondérant, Bramão, encore qu'il reconnaisse par la bouche d'Asmodée la folle audace du Chirurgien, acceptait difficilement que la véritable noblesse soit celle du sang, à une époque où les anatomistes affirmaient que "les os, nerfs, les chairs et les viscères sont semblables chez tous les hommes".

Sans trop vouloir nous attarder sur ces créations qui constituent, il convient de le dire, l'empreinte de Bramão désireux de s'adapter au Portugal pré-libéral, écho lointain de la Révolution Française convertie en révolution atlantique, nous devons rappeler un autre discours fade sur la vieillesse dans le chapitre X. Bramão qui s'était déjà montré impitoyable à l'égard des sexagénaires et des septuagénaires est maintenant caustique vis à vis des vieux amoureux qui furent

déjà ridiculisés dans le théâtre de Gil Vicente. Asmodée devient têtue et acariâtre avec les hommes et les femmes qui tentent de cacher leur âge sous des vêtements et des maquillages, jetant le ridicule sur le "vieux fou déguisé et couvert de poudre qui affecte un air de jeune coq, chante, danse et participe à tous les divertissements des jeunes gens". Le comble de l'impudence est, selon lui, atteint par le vieux qui "prétend mourir d'amours" lorsqu'en réalité il "meurt de vieillesse". Il est vrai que l'anecdote qui illustre ce passage rachète quelque peu son excès moralisant: il cite comme exemple de sagesse un vieillard qui s'est retiré du monde pour élever des canards dans une ferme isolée. Interrogé sur la cause de cette retraite, il répond "les canards ne savent pas que je suis vieux: avec eux, je peux me divertir"...

Parachevant toute cette verve moralisante qui tisse le texte de *Le Sage*, vient s'ajouter un long discours maussade sur la générosité au chapitre XIV, dans lequel Asmodée fait des réflexions anodines qui reçoivent l'approbation de l'Étudiant.

Il conviendrait de comparer cette version manuscrite aux nombreuses autres éditions lusitaniennes du même roman au 19^e siècle. Mais une telle perspective n'entre pas dans le cadre de cet espace critique. Seule cette comparaison pourrait fournir une idée globale des différents types de transsubstantiations opérées en accord avec les différentes perspectives de lecture. Quoi qu'il en soit, et malgré toutes les entorses moralistes, la version inédite de Bramão permet, comme on le lit dans **Les Béquilles du Diable Boiteux**, de savourer encore "un heureux mélange de légèreté, de vivacité, de politesse et de solidité sous un air de bagatelle"¹³. L'adaptateur portugais connaissait le dessein de ce roman de moeurs ainsi que ses implications: "Nous sommes prévenus contre les préceptes; nous voulons être amusés". Un tel désir n'empêche pas l'auteur des **Béquilles** de noter: "nous sommes des enfants raisonnables, et le Seigneur Asmodée s'est parfaitement conformé au goût de notre nation"¹⁴. Bramão désirait également s'amuser et amuser son hypothétique public, mais confronté à la mentalité lusitanienne et à ses institutions de contrôle culturel, il dut sacrifier à la moralisation, par conviction personnelle ou par stratégie idéologique, laissant néanmoins dans son manuscrit un grand potentiel de rire.¹⁵ Et la preuve en est qu'il fut banni, accusé d'être favorable à la stratégie napoléonienne.

*A. Ferreira de Brito
Université de Porto*

¹ Voir Le Sage, **Le Diable Boiteux augmenté des Béquilles du Diable Boiteux**, Paris, 1812, tome I, pp.211-212.

² **Idem**, p.212.

³ A. Ferreira de Brito, **Nas Origens do Teatro Francês em Portugal**, Universidade do Porto, 1989.

⁴ Gomes Monteiro, in **Bocage, esse desconhecido**, (Lisboa, s.d.) informe que Bocage a traduit en 1798 le premier tome ainsi que 116 pages du second tome de **Gil Braz de Santilhana**. Luís Caetano de Campos a traduit les 3 autres tomes parus en 1800.

⁵ Voir Anatole France, **Le Diable Boiteux** in **Oeuvres de Le Sage** Paris, 1878, p. IX.

⁶ Voir Jean Vic "La composition et les sources du Diable Boiteux", **Revue d'Histoire littéraire de la France**, Paris, p.487-488

⁷ Le Sourd, **Le Diable Boiteux**, Paris, tome I, pp.VI-VII.

⁸ Le Sage, **Le Diable Boiteux**, Paris, 1895, tome I, p.III

⁹ Mendes Leal, **Teatro de Molière-Primeira Tentativa: Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada aos portugueses por António Feliciano de Castilho seguida de um parecer de...** Academia Real das Ciências, 1870, pp.224-225.

¹⁰ Le Sage, **Le Diable Boiteux augmenté des Béquilles...**, *op.cit.*, pp.106-107.

¹¹ **Idem**, p.119.

¹² **Manuscrito 566**, Biblioteca Pública Municipal do Porto, chap.VI, p.n.n.

¹³ Le Sage, **Le Diable Boiteux**, *op.cit.*, tome II, p.211.

¹⁴ **Idem**.

¹⁵ Notre recherche dans l'**Arquivo Histórico Militar** de Lisbonne nous a permis d'identifier ce militaire et homme de lettres. Par l'analyse de quelques lettres de clémence au Roi écrites par sa femme Violante Isabel de Sequeira Bramão e Vasconcelos, nous avons su que ce capitaine, père de trois enfants, a été banni à Pedras de Angoxe, en Angola où il est mort. Son bannissement fut dû à "des crimes d'état" dans le contexte des Invasions Françaises. La procédure, selon sa femme, a été sommaire sans qu'il puisse se défendre d'une cabale d'ennemis. Elle fait allusion à l'accusation vague qui consisterait dans le fait qu'«il disait du bien du Gouvernement français et du mal du Gouvernement portugais». Il fut banni aux alentours de 1810 et mourut probablement en 1838. (V.Caisses **116 et 307** des dites **Archives**).

