

Maria Helena Santana (Univ. de Coimbra – Portugal)

Thème et résumé:

« Le discours de l'inégalité dans le mélodrame portugais du XIXe siècle »

Produit de la bourgeoisie naissante, le mélodrame romantique se fait l'écho des appels démocratiques de son temps. À cet égard, le discours de l'inégalité (sociale et raciale) est un des plus frappants, sous l'esprit de la révolution libérale portugaise. Il s'agit d'un thème trivial, et pourtant problématique, si l'on considère la poétique « rassurante » qui anime le genre. Partagé entre le conformisme et le désir de justice, le mélodrame se veut porte-parole des valeurs morales, sans pour autant bousculer l'ordre social. Égalitaire mais non subversif, il apporte aux exclus la « douce violence » de la philanthropie.

Les historiens du mélodrame ont toujours souligné l'idéologie conformiste du genre, en l'associant au contexte historique où il émerge et se développe. Produit réactif des convulsions politiques (la Révolution Française, notamment), il exprimerait un désir nostalgique de retrouver le confort de l'ordre moral et patriarcal<sup>1</sup>. L'explication paraît convaincante : quand les fondements de l'ancien régime tremblent, il est tranquilisant, même si un peu naïf, de mettre en scène des conflits qui s'apaisent dans l'utopie des liens fraternels. Ce type de conformisme, que l'on trouve dans les premiers mélodrames, s'accorde bien avec la poétique *rassurante* attribuée au genre. Un seul coup de justice soulage aisément et les larmes des infortunés et l'anxiété collective : arrêté le vilain, l'harmonie se recompose par la suite, et la communauté retrouve le bonheur ancestral.

Or, les sociétés modernes ne sont pas des paradis fraternels, et vers le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, la conscience du temps présent est déjà toute autre : en pleine période d'expansion bourgeoise, on ne peut pas ignorer la nature conflictuelle des rapports sociaux. Les différences de classe, de famille ou de genre se remettent en question à travers les plaintes des personnages. L'utopie est toujours là, mais elle se recouvre d'un sens progressiste : il ne suffit pas, simplement, de dénoncer le Mal, de forme abstraite, pour que le Bien puisse triompher ; nobles et plébéiens, riches et pauvres, parents et enfants exposent en haute voix leurs droits et leurs sentiments envers le monde concret où ils habitent. Le langage politique leur fournit les mots-clefs – *égalité, fraternité* – pour soutenir des arguments moraux. À l'aide de quelques exemples, choisis dans les textes portugais publiés à partir des années 1840, j'essayerai de mettre en évidence l'expression de cette thématique, en observant son évolution au long du siècle.

Un peu d'histoire d'abord. À l'avènement de la révolution libérale de 1820, la société portugaise se préparait pour subir une profonde transformation. Il fallait attendre, c'est vrai... Pendant les décennies suivantes, les révoltes militaires et les

---

<sup>1</sup> SMITH, James L. *Melodrama*, London, Methuen, 1973 ; PRZYBOS, Julia, *L'Entreprise Mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987 ; BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination*, N. Haven-London, Yale Univ. Press, 1995.

coups d'état se succédèrent, retardant le progrès économique et social. Pourtant, même en situation de guerre civile, la société se modernisait, surtout dans les milieux urbains. Finalement, après la victoire de la faction libérale, en 1834, le nouveau régime réussit à produire un climat favorable au développement culturel. C'est alors que la bourgeoisie de Lisbonne s'impose comme classe dominante et se procure un style de vie mondain, à l'image des autres capitales. Le théâtre, qui était d'abord un moyen de sociabilité des classes supérieures, se démocratise, et devient bientôt un espace de loisir très populaire.

La nouvelle élite issue de la révolution comptait entre ses membres des jeunes intellectuels de formation littéraire qui, influencés par l'esprit militant du temps, s'engagèrent à l'inculturation des citoyens. Le plus remarquable de ces hommes de lettres fut sans doute Almeida Garrett, reconnu comme l'introducteur du Romantisme au Portugal. Parmi d'autres fonctions publiques, il a été chargé de la création d'un Conservatoire Dramatique et d'un Théâtre National, mission dont il s'est occupé avec ferveur. À cette époque, les années 1840, le mélodrame, importé de France, régnait dans les salles de théâtre ; il était vraiment un spectacle démocratique, à la portée de toutes les classes, et capable de plaire à un public hétérogène. Faute d'un répertoire portugais, il y avait des pièces traduites ou adaptés pour tous les goûts – de thème historique ou moderne – pourvu qu'elles fussent émouvantes, larmoyantes ou, plus simplement, effrayantes.

Aux yeux des lettrés (au Portugal comme ailleurs), ce type de spectacle n'était pas, on le sait, une forme de culture digne de ce nom. Outre le fait d'être étranger, il manquait de vraisemblance, de contenu dramatique, se plaisait de l'horreur, bref : il abaissait et pervertissait le goût. Ce n'est donc pas surprenant le mépris voué au mélodrame, et sa condamnation générale : la presse s'en moquait, les bons esprits le critiquaient. Il fallait remplacer le genre maudit par un répertoire plus élevé, à l'image du drame bourgeois qui triomphait ailleurs... Tache difficile, dans un milieu culturel restreint, sans un théâtre national, sans bons auteurs, sans un public éduqué, sans compagnies et espaces élégants (sauf l'opéra, étrangère elle aussi).

Il faut justement souligner l'effort développé par Garrett, directeur du Conservatoire et lui-même un dramaturge de talent. Comme tous les intellectuels romantiques, l'écrivain considérait le théâtre le moyen le plus efficace d'instruire le peuple et de transmettre les idées et les valeurs convenables à une société civilisée. Mais comment le faire sans pour autant démotiver les spectateurs, sans créer un

clivage complet entre les élites et le peuple ? La solution envisagée par Garrett semblait raisonnable: créer des drames poignants mais vraisemblables, susceptibles de communiquer avec ses contemporains ; chercher l'inspiration soit dans notre Histoire et nos légendes, soit dans notre réalité sociale ; écrire en prose moderne, naturelle et colloquiale. « Offrez [au peuple] le miroir où il se regarde à lui-même et à son temps [...] et le peuple applaudira, car il comprendra : il faut comprendre pour apprécier et aimer. »<sup>2</sup>.

Le drame *Frei Luís de Sousa*, le chef d'œuvre du Romantisme portugais (1845), a été conçu à la lumière de ces principes. La pièce explore un thème universel, revisité de temps en temps dans les films d'Hollywood : l'homme que l'on croyait mort à la guerre et qui revient longtemps après, trouvant sa femme remariée ; en bonne conscience ils ne peuvent plus s'ignorer et, selon la morale chrétienne, ils ne peuvent non plus coexister : pour que le disparu récupère sa vie, une famille sera détruite à son tour. L'auteur voulait surtout s'éloigner du mélodrame :

«Ni amours, ni aventures, ni passions ou caractères violents [...] Tous des gens honnêtes et respectueux de Dieu – sans un méchant pour contraste, sans un tyran qui se tue ou qui tue quelqu'un, [...] sans une danse macabre d'assassinats, d'adultères et d'incestes, [...] – j'ai voulu voir s'il était possible d'exciter fortement la terreur et la pitié – au cadavre de nos salles de théâtre, épuisées et vieilles par l'usage continu de stimulants violents »<sup>3</sup>.

Il s'agit en effet d'une tragédie sobre, moderne, dont le noyau réside dans les rapports humains, dans les conflits intimes de gens normaux. Pas de vilain dans l'histoire. Le pathétique se produit sans débordements, bien qu'il soit toujours là : les spectateurs éprouvent la pitié plutôt que la terreur – ils versent des larmes, beaucoup de larmes, devant la détresse d'une famille désunie.

Si la leçon du maître a produit des fruits, c'est en un sens qu'il n'avait peut-être pas prévu. Les nombreux drames historiques qui ont été écrits à la suite maintiennent, en général, l'atmosphère terrifiante et manichéiste d'autrefois, avec

---

<sup>2</sup> « Oferecei-lhe [ao povo] o espelho em que se mire a si e ao seu tempo [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende : é preciso entender para apreciar e gostar. » A. Garrett, « Memória ao Conservatório Real », in A. Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Civilização, 1987, pp. 36-7.

<sup>3</sup> « Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. [...] tudo gente honesta e temente a Deus – sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, [...] sem uma dança macabra de assassinios, de adultérios e de incestos, [...] – eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade – ao cadáver das nossas plateias gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos... » (*Ibid.* p. 33).

leurs tyrans pervers qui affligent des victimes innocentes. Le contexte historique n'est qu'un simple décor, il ne détermine pas l'agencement de l'intrigue.

Prenons un exemple de ce type de (faux) mélodrame historique : *Le Crime ou vingt ans de remords*, de José Maria Afonso (1847). Le fait que l'action se situe dans le passé, au temps des expéditions portugaises vers l'Afrique du Nord, n'a aucune implication dramatique: on y retrouve les vieux stéréotypes du mélodrame de mystère – une jeune fille noble opprimée par son père, un fils illégitime que l'on croit pauvre. Les deux enfants se retrouvent par hasard et tombent amoureux l'un de l'autre. L'union, d'abord interdite à cause du décalage de classe, devient impossible quand ils se reconnaissent comme frère et sœur... L'impasse tragique va ensuite se résoudre par un autre cliché mélodramatique – la lettre et le coffret contenant la révélation des secrets de naissance (le garçon est le fils abandonné, la fille avait été adoptée ; il devient riche, elle devient pauvre). D'un seul coup de théâtre, l'harmonie se rétablit : le tyran reconnaît ses crimes de jeunesse, les enfants récupèrent l'identité perdue et ils peuvent enfin se marier. Un détail important : la différence de statut social cesse aussi d'exister, au moment où la famille se rend compte que le fiancé a du sang bleu.

La découverte d'une ascendance noble cachée, solution très récurrente dans le mélodrame traditionnel, semble anachronique aux années 40. Il faut dire que l'union entre aristocrates et plébéiens n'est plus vraiment une question problématique dans la société libérale. D'ailleurs, la noblesse de sang subit la concurrence de la noblesse acquise, étant donné que la plupart des titres, très récents, pouvaient s'obtenir facilement par influence politique. Néanmoins, cet obstacle à l'amour (la classe de naissance) résistera comme un *topos* littéraire puissant, même à l'âge démocratique. Ce n'est pas non plus important, pour les spectateurs, que les conflits se passent au sein de l'aristocratie. On sait bien que, à la fin du spectacle, les déclassés retrouvent leur position refoulée, et cela suffit.

La prise d'une conscience sociale bourgeoise se manifeste avec l'éclosion du *drame d'actualité*, vers les années 1850. Ce nouveau genre théâtral, déjà très répandu en France, conquiert d'immédiat le public, grâce à sa formule éclectique où se combinent l'effet pathétique et la représentation de la vie contemporaine. C'est le moment littéraire du mélodrame sentimental. Les conflits se centrent désormais sur les préjugés de classe, ayant comme motif dominant le mariage interdit. Et l'inégalité des fiancés devient le principal objet de contestation.

Une des pièces les plus célébrées de cette époque fut *Os Homens de Mármore* (*Les hommes de marbre*), de Mendes Leal, publiée en 1854<sup>4</sup>. La préface contient une réflexion intéressante sur la nouvelle conception de la dramaturgie. Il reconnaît déjà que la scène doit représenter « le monde », et, par conséquent, la vraisemblance doit s'imposer à l'action et aux caractères : d'une part, «Il n'y a pas de caractères irrépréhensibles», tous les personnages ont des faiblesses, d'autre part la méchanceté a toujours des nuances, puisque «l'insensibilité absolue n'est pas de ce monde»<sup>5</sup>. En conformité, le tyran du drame s'affaiblit à la fin, puisque l'indulgence est naturelle entre père et enfants. En ce qui concerne le type de dénouement, l'auteur considère qu'il doit se justifier à l'intérieur même du drame : la faute demande l'expiation, toujours nécessaire, mais le châtement du mal découle de son propre excès : c'est l'ambition qui punit l'ambitieux, par exemple.

Ce raisonnement n'implique pas de changements profonds à la structure dramatique, comme on verra à la suite. Le défi qui se pose au dramaturge c'est d'avoir le sens du réel; au lieu d'un imaginaire enfantin, peuplé de monstres et anges, on lui demande de mettre en scène un monde crédible et des personnages semblables au citoyen commun. Autrement dit, on accepte volontiers des dénouements de contes de fées, dès qu'ils s'adaptent au cadre domestique de la vie contemporaine.

*Les hommes de marbre* suit le modèle trivial des pièces romantiques de l'époque. Il s'agit d'un conflit familial au sein de l'aristocratie décadente, provoqué par l'imposition d'un mariage de convenance à la fille aînée. Refusant le choix de son père, la jeune fille quitte la famille et se voit privée de ses privilèges. Pourtant elle s'enfuit avec un homme ambitieux et sans principes, qui la quitte à son tour. La nouveauté du texte vient soulignée dans la préface: c'est tout à fait normal, explique l'auteur, si la femme outragée, dépourvue de son honneur, de ses droits, se venge du monde; il ne faut pas la condamner quand on connaît les responsables de ses actes. Et il ajoute :

---

<sup>4</sup> José da Silva Mendes Leal Júnior, *Os Homens de Mármore*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Typ do Panorama, 1862 [1<sup>er</sup> éd.1854]. Le titre est emprunté à Théodore Barrière, auteur de *Les filles de marbre* (1853).

<sup>5</sup> Vd. « Prólogo do autor», p.vii-ix.

«Dans la famille et dans la société, le rôle de la femme est en général passif. L'homme est l'agent. Quant elle invertit les positions, elle est déjà perdue. C'est encore l'*action* de l'homme qui provoque la *réaction*. »<sup>6</sup>

Ce type de discours paternaliste, (on dirait même féministe, à l'époque), ne signifie pas un appel à la rébellion. La hiérarchie familiale est une valeur à préserver. En effet, Beatriz, la malheureuse, ne devrait pas affronter le pouvoir paternel, tout arbitraire qu'il soit : elle revient plus tard, soumise et repentie, et décide d'entrer dans un couvent. Mais la pièce suscite un autre problème, celui de la discrimination des filles secondes dans les familles nobles. Beatriz a une sœur cadette, née d'un second matrimoine, un peu méprisée par son père. Résignée de son sort, Inês est une espèce de cendrillon en attente d'un prince enchanté. Voici un fragment du dialogue entre les deux sœurs :

«Et tu ne sens pas cette inégalité qui te condamne à la solitude, tandis que moi, au plaisir forcé ?»

«Non. C'est la volonté de notre père. [...] Tu es l'héritière, tu as l'espérance et l'avenir. Moi... qu'irais-je faire à ces bals ? Recevoir des compliments de complaisance, qui sont presque une insulte, ou peut-être le regard de compassion d'un spéculateur ? [...] Je n'ai hérité, aux yeux de notre père, que le sentiment d'une différence de classe, fait qu'il a accepté comme une nécessité mais qu'il n'a peut-être jamais pardonné à lui-même. [...] » (p. 2-3).

Le discours des deux femmes reproduit un sentiment social dominant à l'époque : à mesure que le sang (ou le nom de famille) perd l'ancienne valeur dans le marché nuptial, un autre agent de discrimination – le pouvoir économique – vient prendre sa place. Si la richesse s'associe depuis toujours à la perversité, un mot moderne, « capital », entre désormais dans le vocabulaire courant des personnages de théâtre. L'argent émerge alors comme le principal ennemi des rapports amoureux ; et ce n'est pas surprenant que le vilain soit « le capitaliste » ou son avatar dégradé, l'usurier. Les auteurs se tournent alors contre cette nouvelle catégorie sociale qui bouleverse le système de classes du vieux Portugal. Ils lui opposent les vertus bourgeoises, comme la grandeur morale et la fidélité, ou, s'il s'agit des hommes, le travail, la noblesse de caractère, l'honnêteté.

---

<sup>6</sup> “Na família e na sociedade o papel da mulher é geralmente passivo. O homem é o agente. Quando ela inverte as posições, é já depois de perdida. Foi ainda a *acção* do homem que provocou a *reacção*.” (Prólogo, p. VII).

Mais revenons encore un moment à l'histoire des deux soeurs. Beatriz, nous l'avons vu, s'enfuit d'un prétendant riche pour tomber dans les bras d'un ambitieux. Plus tard elle reçoit un héritage imprévu qu'elle offrira à sa sœur comme cadeau. Inês, la cadette, en dépit des humiliations, a de la chance, car on lui accorde la liberté de choisir son fiancé. Elle est amoureuse d'un artiste, son professeur de dessin, et très fière de son bonheur. Lui, à son tour, se croit indigne d'aspirer à une femme noble.

«Quelle situation ! Que peux-je espérer, Inês ? Ne voyez-vous pas la différence de nos conditions ?»

«... La différence n'est pas telle que vous pensez. Une fille seconde n'aspire à rien, et les arts sont aujourd'hui une forme de noblesse».

Le dialogue poursuit avec l'éloge du talent artistique, un « capital » qu'ils considèrent peu valorisé au Portugal, par rapport à d'autres pays plus progressifs. Le mariage avec une héritière lui permettra de s'élever au-dessus de son humble condition : ce sera le juste prix que la société doit payer à ceux qui travaillent sans intérêt monétaire.

Ce personnage de Mendes Leal ne constitue pas un cas isolé. Plusieurs autres dramaturges recrutent souvent des héros dans les professions intellectuelles émergentes – artistes, hommes de lettres, journalistes ; ils représentent une classe en ascension dans le monde moderne, même s'ils sont privés de reconnaissance sociale. À côté d'eux on trouve aussi des petits clercs, des comptables de commerce, etc., sur lesquels s'exerce quelque forme de discrimination. En général ils reçoivent la récompense de leur vertu morale (un mariage riche, la main de fille du patron, par exemple).

Le drame *Fortuna e Trabalho (Fortune et Travail)*, de Ernesto Biester (1863), développe le thème par un biais curieux : celui d'un homme de lettres qui décide de descendre dans l'échelle sociale. António a dû occulter son statut de noblesse pour devenir rédacteur d'un journal. « Je me fis enrôler comme simple soldat dans les rangées de la nouvelle aristocratie » - dit-il. Ayant mis son intelligence au service de la civilisation et du progrès, le journaliste exalte la grandeur de sa nouvelle condition : il est très fier d'être égal aux compagnons, un humble prolétaire de l'écriture. L'auteur renforce cette injonction à l'avant-propos du drame: « L'argument de cette

comédie-drame consiste à faire aimer le travail, comme source de la richesse, du bonheur et de la noblesse modernes »<sup>7</sup>.

Les ouvriers de l'esprit sont en général très sympathiques ; ils ne menacent ni la paix des familles ni l'ordre social, sauf quand ils se mêlent aux affaires politiques. Il faut se méfier des militants dont la rhétorique excède la vertu. C'est le cas d'un journaliste du drame *Trapeiros de Lisboa (Les chiffonniers de Lisbonne)*, qui, après avoir prêché « les saintes doctrines de l'égalité », se laisse corrompre par un capitaliste : « Si vous avez de l'argent, achetez des esclaves. L'intelligence ne se vend pas », dit-il au premier moment<sup>8</sup>. Fausse argumentation, car le capitaliste connaît bien sa faiblesse : « la société ne veut pas de poètes, elle veut de l'argent, et tous les poètes sont pauvres »<sup>9</sup>. Il a peut-être raison, mais le mélodrame récompense les pauvres et punit les ambitieux. Le genre n'est pas conçu, au contraire du récit, pour intégrer l'ambiguïté morale ; donc, la corruption et le cynisme ne peuvent jamais triompher.

En tout cas, l'absence d'idéologie politique se fait remarquer, étant donné que le drame d'actualité, à partir des années 60, avait la réputation d'être engagé, voire « socialiste ». Cette dérive s'observe encore chez Ernesto Biester, auteur d'un drame où la classe ouvrière est exaltée de façon très hyperbolique – *Os Operários (Les ouvriers)*. Or, il convient de rappeler que ce socialisme romantique est de nature utopique, « de paix et amour » ; humanitaire et non révolutionnaire (Silva, p. 60-63<sup>10</sup> ; Santos, p. 228).

Dans le texte de Biester<sup>11</sup>, le discours égalitaire s'exprime par les habituelles formules sentencieuses : « Aujourd'hui (...) les hommes sont jugés par ce qu'ils valent et par ce qu'ils font et non plus par ce qu'ils ont fait et valu leurs ancêtres » (p. 152). Tout contenu politique y est remplacé par un détour de sens moral, ou simplement chrétien : « Qu'importe les humiliations ? Qu'importe que le monde m'appelle esclave... si Dieu, qui tout voit, m'appelle sans doute son bon enfant ? » - s'exclame un ouvrier (p. 34). L'idéal socialiste de l'auteur se résume donc en un mot :

---

<sup>7</sup> «O argumento desta comedia-drama é fazer amar o trabalho, como a origem da riqueza, da felicidade e da nobreza moderna»

<sup>8</sup> F. Leite Bastos, *Trapeiros de Lisboa (Drama em 5 Actos)*, Lisboa, Edição da Biblioteca Nacional, 1868 (p. 13). La pièce reprend le titre d'un fameux mélodrame de Félix Pyat, *Le Chiffonnier de Paris* (1847).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> Cf. V. Aguiar e Silva, *O Teatro de Actualidade no Romantismo Português (1849-1875)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1965., pp. 60-63.

<sup>11</sup> E. Biester, *Os Operários. Drama em 5 actos e 6 quadros*, Lisboa, Typ. Universal, 1865.

*fraternité*. Le texte termine avec une épiphanie fraternelle entre tous les membres de l'usine – patron, techniciens, ouvriers.

Le discours philanthropique revient dans les drames qui prennent pour thème la pauvreté. La plupart des dramaturges préfèrent mettre en relief le contraste entre la misère et le luxe extrêmes, car cette polarité encourage une approche sentimentale du problème des injustices sociales. Si la pauvreté constitue en abstrait un facteur d'injustice, dans l'intrigue mélodramatique elle devient un obstacle concret au bonheur. La victime n'est plus, comme autrefois, l'enfant enlevé auquel on cache son héritage : c'est plutôt la jeune fille délaissée qui essaye de survivre, la mère abandonnée qui se fait mendicante, ou l'ouvrier au chômage obligé d'émigrer.

Un pot-pourri de ces situations se combine, par exemple, dans *Abençoados Infortúnios (Infortunes Blessés)*, de Leite Bastos et *Paulo e Maria*, de Costa Braga<sup>12</sup>. L'histoire des deux héros a des traits parallèles : fils naturels de père inconnu, ils connaissent bien l'hypocrisie sociale envers le sort des rejetés (mères et enfants). José, un ouvrier pauvre, semble assez résigné de sa condition inférieure, lorsqu'il doit renoncer à l'amour : il avoue à sa fiancée que « le travail est le seul patrimoine des pauvres » (p. 3). Paulo, au contraire, s'insurge contre la société bourgeoise qui l'a marginalisé depuis l'enfance. Sa plainte révoltée prend une rare coloration politique :

« Comme si je n'étais pas portugais, comme si ceux qui partagent ma détresse n'avaient pas besoin d'une éducation pour être utiles au pays où ils sont nés?!... Maria, nous sommes exclus en ce qui concerne l'éducation, mais nous sommes enrôlés comme soldats et mis en prison!... étrangers d'un côté, portugais de l'autre! » (p.12)<sup>13</sup>

Dans espoir de régler leur vie, ils décident tous les deux d'émigrer au Brésil – le rêve doré des pauvres – et se laissent séduire par des enrôleurs malhonnêtes. Il s'agit du trafic d'esclaves blancs, un crime abominable, et un sujet littéraire assez fréquent à l'époque. José ne partira pas : il se rend compte du piège et, comble de l'horreur, il découvre que l'enrôleur est son père. Paulo découvrira semblable horreur plus tard, au Brésil : il est l'esclave de son père ! Mais avant de le savoir, il prend

---

<sup>12</sup> F. Leite Bastos, *Abençoados Infortúnios* (Comédia-drama, em 3 Actos), Lisboa, Editor A. S. de Bastos, s.d. ; F. J. da Costa Braga, *Paulo e Maria, ou a escravatura branca* (Comédia-drama de costumes populares em dois actos), [Lisboa], Typ. de Leal & C.<sup>a</sup>, 1859.

<sup>13</sup> «Como se eu não fosse português, como se aqueles que têm sorte igual à minha, não precisassem duma educação para um dia serem úteis ao país em que nasceram?!... Maria, para a educação somos excluídos; para soldados somos chamados e presos!... somos estrangeiros para uma coisa, e portugueses para a outra!» (p. 12).

conscience de l'injustice dont lui et les camarades sont victimes; il prépare un assaut à la maison du patron et l'accuse de ses crimes. Son cri de vengeance se transforme en plaidoyer en faveur de la liberté et de l'égalité :

« L'esclavage est fini ! (...) ici, seuls, vis à vis l'un de l'autre... nous sommes deux hommes simplement (...). Ôte ton extravagance de seigneur, et vois que tu es devant un homme égal à toi ! »<sup>14</sup>

La violence s'exerce seulement à travers le discours. Le sentiment chrétien (et filial) impose un dénouement pacifique, où le pardon triomphe sur la haine : le vilain se repentit, père et fils tombent dans les bras l'un de l'autre.

La question raciale est négligée chez ces auteurs, puisqu'ils préfèrent mettre l'accent sur le problème de l'exploitation des émigrants. Le thème de l'esclavage noir avait pourtant paru, avec éclat, en 1854, dans un drame de Gomes de Amorim, *Ódio de Raça (Haine de race)*. Ce titre suggestif résume bien l'approche qui intéresse à l'auteur : les préjugés de nature raciale, en particulier ceux qui séparent noirs et mulâtres. Amorim, qui vécut sa jeunesse au Brésil, connaissait bien la réalité oppressive des grands domaines agricoles. Tout en condamnant l'esclavage, au nom de la religion et des droits humains, il semble partager l'opinion dominante envers les métis : sans identité raciale, ils sont vus par les autres comme produits honteux de la promiscuité ou du pouvoir blanc. Le vilain du drame est justement un mulâtre rebelle, qui veut se venger de l'oppression en épousant par la force la fille du patron. « L'esclave peut devenir seigneur et faire se repentir ceux qui l'humilient. (...) Croyez-vous qu'un esclave n'est pas un homme ? Demoiselle Blanche, voulez-vous être ma femme ? ». Emília, la demoiselle blanche, possède un cœur tendre et libéral, elle protège les noirs, mais le sentiment égalitaire a des limites. « Jamais ! La femme d'un mulâtre ? Plutôt mourir ! »<sup>15</sup> (p. 85).

Et si, au lieu d'un métis, il s'agissait d'un indien, une race sauvage très chère aux romantiques? Écoutons à ce propos Matilde, l'héroïne d'un autre drame du même auteur *O Cedro Vermelho (Le cèdre rouge)* :

« Femme et blanche, passionné d'un indien !... Quel plaisir pour les hypocrites civilisés, tel scandale, si je ne vivais pas ignorée dans ces forêts presque vierges ?! Heureusement, je suis libre d'eux ! La soumission et la vie réglée (...) répugnent à ma nature. Qu'importe que l'on m'appelle sauvage ? (...) Ne pourrai-je épouser un homme de couleur ? » (p. 219).

<sup>14</sup> «A escravidão acabou! (...) aqui sós, em face um do outro... somos dois homens (...) Despe essa bizzarria de senhor, e acredita que estás na face de um homem igual a ti!» (p. 47-8).

<sup>15</sup> Francisco Gomes de Amorim, *Teatro. Ódio de Raça ; O Cedro Vermelho*, Braga, Angelus Novus, 2000.

Le discours de Matilde, au contraire de celui d'Emília, est pourvu de densité psychologique. Elle pondère le poids social des conventions (« l'ironie et le ridicule sont des armes terribles »), mais son courage augmente à mesure qu'elle réfléchit sur la nature démocratique, et pour autant chrétienne, de l'amour :

« Ah ! Que ce sera glorieux pour moi de résoudre le problème du nivellement des races ! L'Évangile établit le principe de l'égalité humaine et les hommes osent le mépriser ! Ne se nivellent-ils pas avec les femmes de couleur ? Où est donc la justice et l'équité si ma passion par l'indien, me poussant à l'épouser, est réputée une ignominie ? » (p. 233).

Nul ne peut contester la justesse de ce raisonnement. À travers le discours édifiant, l'auteur se fait l'écho des bonnes intentions de l'héroïne. Il semble convenable d'alléger ensuite sa souffrance: au moment précis, la Providence se chargera de tuer l'indien et de conduire la demoiselle blanche vers les bras civilisés d'un européen. Tout est bien qui finit bien !

Je reprends, pour conclure, mon argument initial. On sait bien que le mélodrame célèbre un monde idyllique, où la violence se rédime dans l'union familiale. À l'époque de la seconde génération romantique, l'univers dramatique se démocratise – et le foyer paternel s'élargit, de forme symbolique, à l'ensemble de la communauté sociale. On s'imagine un avenir de justice et d'harmonie chrétiennes, au sein duquel les conflits sociaux s'adoucissent aisément. *Fraternité* et *égalité* sont les mots ambivalents qui servent à nommer cette nouvelle utopie. Héros et héroïnes revendiquent leurs droits et se font porte-parole des discriminés. La voix de l'émotion s'élève parfois, sans jamais se confondre avec la propagande. Les dramaturges sont soupçonneux des discours politiques et très conscients des dangers du désordre social. Ils préfèrent la formule rassurante de la pédagogie morale. Égalitaire mais non subversif, le théâtre apporte aux infortunés le doux soulagement de la philanthropie.