

La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation

Ana Clara Santos

Number 34, Fall 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041545ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041545ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Santos, A. C. (2003). La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation. *L'Annuaire théâtral*, (34), 131–146.
<https://doi.org/10.7202/041545ar>

Article abstract

The political upheavals at the beginning of the century of Romanticism are, in Portugal, synonymous with the emergence of a new dramatic sensibility. French theatre, imported by numerous foreign theatre troupes and political exiles, introduced a new vitality to Portuguese literature. The literary and cultural contacts initiated by the *estrangeirados* and Portuguese artists and the dissemination of French models on Portuguese soil open a new chapter in the Franco-Peninsular relations. Until the end of the century in fact, theatre is thought and expressed as French, to the point of ignoring other European developments in dramatic literature.

Ana Clara Santos
Université de l'Algarve

La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation¹

Pour des raisons historiques et politiques, la culture française a joué pendant longtemps un rôle déterminant dans la culture littéraire portugaise. Les relations littéraires et culturelles luso-françaises sont, comme chacun le sait, très anciennes. Pourtant, l'influence française ne s'intensifiera pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour dominer les littératures romantique et réaliste du siècle suivant.

Dans le domaine théâtral, il est urgent de poser un regard diachronique sur l'influence plus ou moins lointaine, et parfois controversée, de la dramaturgie française sur la culture littéraire portugaise. Il est aussi pertinent, dans la chronologie des événements culturels, d'en évaluer l'impact sur l'appropriation d'un nouveau modèle conçu, dès le départ, en réaction à la culture littéraire et théâtrale espagnole qui, au XVI^e siècle, s'était implantée, comme culture

1. Version augmentée et révisée de la conférence présentée à l'institut Camões à Paris, le 15 janvier 2003 : « La réception du théâtre français sur la scène portugaise au XIX^e siècle ».

dominante. Son influence se propagera tant sur le plan de la production littéraire que sur celui de la représentation théâtrale. Certains auteurs portugais écrivent désormais des pièces en langue castillane² et on édifie, à l'instar des *corrales* castillans, des *patios* où l'on applaudit les pièces de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina ou Vélez de Guevara interprétées par des troupes espagnoles, celles d'Heredia, de Cosme Pérez, de María Riquelme ou d'Antonio Escamilla, par exemple.

Cependant, le vent qui souffle dans le reste de l'Europe atteint aussi le territoire portugais. Le contact qu'ont maintenu les émigrés portugais, les *estrangeirados*, avec la culture française contribuera à façonner la scène nationale au goût de l'Europe. La fascination pour les comédies espagnoles de cape et d'épée s'estompe peu à peu et est remplacée, auprès d'un public plus cultivé, par deux tendances qui influent sur le monde des lettres et des arts portugais : la mélomanie et les querelles littéraires sur la conception dramatique. La première, vouée au culte de la culture italienne, sous les règnes de Dom João V et de Dom José³, inculquera le goût de la musique, de l'opéra et du drame, disciplines introduites par des troupes comme celle d'Alessandro Paghetti, des chanteuses comme Zamperini ou des actrices comme Luisa Todi, sans parler des traductions et des adaptations de Métastase et de Goldoni. La deuxième tendance, sensible à la découverte des mouvements littéraires français, s'attachera à faire l'apologie de leurs principes pour promouvoir le renouveau de la scène nationale et la réforme de la scène théâtrale nationale.

L'attachement aux modèles de la *comedia* espagnole comme la vogue de l'opéra et du mélodrame italiens à la cour portugaise expliquent l'avènement tardif du théâtre français au Portugal.

La diffusion des modèles français

Pour certains auteurs portugais, comme Costa Pimpão, c'est en 1697, date de la traduction de *l'Art poétique* de Boileau par Francisco Xavier de Menezes, que se manifeste « le premier signe important d'une rébellion contre le goût espagnol » (1962 : 260). On pourrait aussi invoquer la première adaptation

2. On pense ici, entre autres, à Pedro Salgado, Jacinto Cordeiro ou même à Matos Fragoso.

3. Sur cette thématique, on peut consulter, entre autres, l'étude de Carlo Rossi.

au goût portugais d'une pièce française réalisée par Alexandre de Gusmão, cet *estrangeirado* imprégné des doctrines du classicisme français qui, en 1737, propose au Théâtre du Bairro Alto, *Georges Dandin* de Molière, sous le titre *Le mari confondu*⁴. S'il est vrai que cette adaptation demeure, pour toute la première moitié du XVIII^e siècle, une tentative isolée, il n'en reste pas moins que les circonstances de sa création, intégrées dans le champ culturel du moment, sont à l'origine d'une nouvelle école et d'une nouvelle sensibilité dramatique. Qu'un auteur portugais relève le défi de présenter une production en langue nationale, en choisissant non pas le modèle de la *comedia* du Siglo de Oro espagnol, mais celui de la comédie du siècle de Louis XIV, nous semble marquer un tournant dans l'histoire du théâtre portugais. Teófilo Braga analyse la situation en ces termes :

Au théâtre du Bairro Alto a débuté le célèbre acteur Nicolau Félix Féris, à qui Lord Tyrawly avait commandé une comédie en portugais qui représenterait la scène en Lusitanie. Le projet se concrétisa en 1737. Pour la représentation, on a préféré la comédie d'Alexandre de Gusmão, *Le mari confondu*, imitation de Molière. Ce fait prouve qu'en 1737, le théâtre restait encore sous l'emprise des acteurs espagnols et qu'une représentation portugaise était un phénomène voué à la curiosité⁵ [Traduction libre.] (Braga, 1871 : 12).

Désormais, le modèle du théâtre classique français sera amené à édifier et à consolider une réforme profonde du théâtre national. À un premier cycle dédié à la comédie moliéresque, succède un autre cycle consacré à la tragédie cornélienne et racinienne. C'est le répertoire moliéresque qui fait l'objet du plus grand nombre de traductions imprimées et d'adaptations jouées dans les salles à Lisbonne. À titre d'exemple, on compte, entre 1737 et 1794, plusieurs adaptations des *Fourberies de Scapin*, de *Tartuffe*, du *Bourgeois gentil-homme*, de *L'Amour médecin*, des *Précieuses ridicules*, de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, du *Médecin malgré lui*, du *Malade imaginaire*, du *Misanthrope*, de *L'École des femmes*, de *Dom Juan*, de *L'Avare* et autres.

4. Voir à ce propos l'étude de Ferreira de Brito, 1989.

5. Traduction libre des citations d'auteurs portugais parues dans le présent article : « *Provavelmente no Teatro do Bairro Alto, floresceu o célebre actor Nicolau Félix Féris, a quem Lord Tyrawly mandou que representasse uma comédia em português, para fazer uma ideia da cena lusitana. Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a representação pedida a comédia de Alexandre de Gusmão, O Marido confundido, imitação de Molière. Este facto prova que em 1737 continuava o teatro a permanecer em poder dos actores espanhóis, e que uma representação portuguesa era um fenómeno para curiosidade.* »

Ces premières manifestations théâtrales, coïncident avec le déclenchement d'une des querelles littéraires les plus importantes dans le domaine de l'esthétique théâtrale du XVIII^e siècle au Portugal : la « Querelle du Cid » (1739-1747). À l'instar de la lutte entre les Anciens et les Modernes, cette querelle opposait le marquis de Valença et le premier traducteur de Molière, Alexandre de Gusmão, dans l'apologie de deux modèles, le modèle du théâtre du Siglo de Oro espagnol et le modèle de la tragédie classique française. Ce débat permet l'introduction et la diffusion de l'esthétique classique française, au nom de laquelle les membres de l'*Arcadia Lusitana ou Ulissiponense* vont présenter, sans grand succès, il faut bien l'avouer, une réforme du théâtre portugais⁶. La création en 1756 de l'*Arcadie de Lusitanie* contribua, pendant près de vingt ans, à la restauration des principes de la doctrine aristotélicienne et des dogmes du théâtre classique français. L'imitation des modèles français est ainsi mise au service de l'édification de la scène nationale alors en pleine décadence et du nécessaire raffinement du goût du public. Elle culminera avec la création d'un long cycle consacré aux traductions de la tragédie racinienne⁷ et à la production de certaines adaptations portugaises comme *Andromaque* de Manuel de Figueiredo.

La profusion des représentations du répertoire français

Par ailleurs, l'instauration d'un régime libéral, qui permet au pays de s'ouvrir sur le monde, à une nouvelle élite intellectuelle, d'origine bourgeoise et consommatrice de biens culturels de se constituer, explique l'essor de la presse et de l'édition comme la prolifération des salles de spectacle et des productions théâtrales. Les réseaux de la presse de l'époque, c'est-à-dire la circulation de revues et de journaux spécialisés dans la diffusion littéraire et culturelle de nouvelles tendances qui avaient pour épicerie la ville de Paris se développent. Des librairies françaises s'implantent, telles Chardron, Bertrand, Rolland, Plantier, Aillaud et Orcel ; elles assurent, entre autres, la diffusion des courants littéraires français et des grands ouvrages en version originale. De

6. Comme la critique l'a démontré, à plusieurs reprises, cette période reste, dans l'histoire du théâtre portugais, associée à un appauvrissement de la création dramatique et dramaturgique sur la scène nationale, marquée principalement par les adaptations théâtrales étrangères.

7. Remarquons au passage qu'on ne connaît à l'époque que deux traductions du répertoire cornélien, *Le Cid* et *Cinna*, alors que toutes les tragédies raciniennes ont été traduites, intégralement ou partiellement, à l'exception de *La Thébaine* et de *Bérénice*.

nouvelles collections sont publiées, qui ouvrent la voie à une nouvelle sensibilité idéologique, esthétique et politique, inspirée des littératures étrangères, comme la collection du *Théâtre Étranger* marquée principalement par des traductions de pièces d'origine française.

Perçue jusqu'alors comme un moyen d'implanter les principes de la poétique du théâtre classique français, la traduction sera associée, à partir des années 1830, à la représentation théâtrale, permettant ainsi le passage de la doctrine littéraire à l'expérimentation théâtrale. La prolifération des salles de spectacle dans la capitale portugaise⁸ et l'influence de la venue successive de troupes théâtrales françaises et italiennes sont à l'origine des mutations du début du siècle romantique, synonyme de l'avènement d'une nouvelle sensibilité dramatique. Grâce aux spectacles présentés dans les premières décennies du XIX^e siècle à Lisbonne, la scène dramatique portugaise a été submergée par la présence du théâtre français jusqu'à la fin du siècle. Entre 1822 et 1899, c'est une quinzaine de troupes françaises qui se succèdent dans les théâtres de la capitale portugaise : du théâtre du Salitre ou de la Rua dos Condes, en passant par ceux de Dom Fernando, du Gymnasio, de la Trindade, du Príncipe Real et le Théâtre Nacional Dona Maria II. Leur répertoire fait découvrir au public portugais les grands modèles de la comédie, de la tragédie et du drame – Molière, Racine, Voltaire, Beaumarchais –, à côté, bien sûr, de ceux du théâtre contemporain incluant le drame romantique, le mélodrame ou le vaudeville – avec les derniers succès de Dumas, Hugo, Scribe, Feuillet, Augier ou Sardou.

La première troupe française, celle de Jourdain, arrive à Lisbonne en 1822 ; elle s'installe au Théâtre du Salitre, puis au Second Théâtre du Bairro Alto et ouvre la saison théâtrale avec *La femme jalouse* de Desforges. Bien que son répertoire comporte des pièces de Racine, Beaumarchais, Andrieux, Scribe, La Harpe et Marivaux, la troupe présentera surtout des pièces de Molière – *L'étourdi*, *Le dépit amoureux*, *Les femmes savantes*, *L'école des maris*, *Le misanthrope* et *Tartuffe*⁹. Ses représentations furent également marquées par une visée politique, puisqu'on lui demandera de jouer deux pièces de Voltaire, *Brutus* et *La mort de César*.

8. Des trois salles de spectacle existantes à Lisbonne au début du siècle, on n'en compte qu'une dizaine au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

9. Sur la fortune de Molière au Portugal, on a déjà beaucoup écrit et ce n'est pas notre propos de reprendre ici les conclusions de cette recherche. On conseille néanmoins la consultation de deux articles qui font le point sur la question : Luiz Francisco Rebello, 1973 : 23-29 ; António Ferreira de Brito, 1993 : 66-77.

Il faudra attendre la deuxième troupe française, celle de Paul et d'Émile Doux, pour saisir toute la portée de l'influence du théâtre français sur la scène portugaise, alors en pleine mutation. En 1835, ses représentations au théâtre de la Rua dos Condes débute avec deux pièces de Scribe – *Le secret du ménage* et *Les premières amours* – et se poursuivent avec quatre pièces de Hugo – *Angelo*, *Hernani*, *Marie Tudor* et *Lucrèce Borgia* – et plusieurs pièces de Dumas – *Antony*, *Teresa*, *La tour de Nesle* et *Richard Darlington*, notamment. Certains auteurs, dont Jorge de Faria, considèrent qu'on doit à cette troupe l'introduction du romantisme au Portugal. Son influence s'explique en partie par le rôle joué par l'un de ses acteurs, Émile Doux. Établi à Lisbonne de 1835 à 1874, il entreprit une profonde réforme du théâtre portugais sur le plan de la formation des acteurs, du renouvellement du répertoire, de l'interprétation et de la mise en scène. Son rayonnement sur l'histoire du spectacle portugais s'étend à presque tous les théâtres de Lisbonne, du théâtre de la Rua dos Condes, ou du Salitre, à celui du Gymnasio et de Dom Fernando. Devenu directeur du Théâtre National de la Rua dos Condes et de la toute nouvelle École de Déclamation, il contribua à la formation d'une nouvelle génération d'acteurs sur une scène nationale qui propose désormais un répertoire prestigieux et contemporain comportant des traductions des pièces du nouveau répertoire des salles parisiennes. En outre, les grands acteurs et les directeurs des théâtres portugais se rendront fréquemment et jusqu'à la fin du siècle, à Paris, séjours qui témoignent de leur grand intérêt pour la pratique française, comme le montrent également les *Mémoires* de Lucinda Simões ou celles d'Augusto Rosa¹⁰. C'est aussi une période marquée par une effervescence de la critique théâtrale partagée entre les *gilets rouges*, qui applaudissent les *nouveautés* du romantisme français au Théâtre dos Condes, et les modérés qui s'insurgent contre ce qu'ils nomment *les faux prophètes du goût* ; marquée encore par l'effervescence de l'industrie du livre qui se développe grâce à la création des *Archives théâtrales ou collection sélectionnée des plus modernes drames du théâtre français*. Cette collection, publiée de 1835 à 1847, assure la diffusion des courants littéraires parisiens qui permettent, selon les mots de Mendes Leal, d'« embrasser dans une synthèse les idées profondes et les transports de Victor Hugo, les richesses et les beautés des scènes de Dumas, les splendeurs et les sublimités de Casimir Delavigne »¹¹.

10. Ces deux acteurs racontent dans leurs *Mémoires* leurs contacts avec différents théâtres et acteurs de Paris, notamment avec Sarah Bernhardt.

11. Mendes Leal dans son Discours lorsqu'il a reçu un prix du Conservatoire pour son œuvre *Les deux renégats*, en 1939.

Au cours de la seconde moitié du siècle, les tournées de troupes françaises se multiplient. Celles de Luguet (1855-1857), de Minne (1857-1858), de Levassor (1860-1861) et de Favart (10-19 avril 1883), en passant par celles de Coquelin (avril-mai 1887), de Sarah Bernhardt (1882, 1888, 1895), d'Antoine (1896), de Judic (1897) et de Réjane (1899), vont confirmer l'influence du modèle français sur le répertoire, sur le goût du public, particulièrement du public mondain, habitué depuis le début du siècle à la déclamation *à la française*, mais aussi sur des créateurs qui cherchent encore une voie à l'édification d'un théâtre national. On assiste alors à un renouvellement de la scène et du répertoire qui compte désormais plus d'une centaine de pièces nouvelles, ce qui se traduit par une augmentation du nombre de représentations de pièces originales. Les créateurs trouvent, dans le drame de Victor Hugo ou dans la *comédie sérieuse* de Dumas fils et d'Augier, présentés à Lisbonne par les troupes françaises, des modèles littéraires sur lesquels ils vont façonner leurs propres drames historiques ou modernes.

Même si les nombreuses tournées des troupes françaises n'ont pas permis l'édification d'un drame national, auquel on préférerait la traduction de dramatiques au goût de Paris, leur influence demeure néanmoins significative sur l'évolution de la mise en scène. Elles ont suscité l'éclosion de troupes portugaises, qui ont beaucoup puisé dans répertoire français contemporain et ont aussi contribué à la vogue du drame romantique et historique, du théâtre réaliste et naturaliste, du mélodrame et du vaudeville. Scribe, Meilhac et Halévy, Dennery, Dumas, Sardou, Feuillet, Pailleron et Augier comptent parmi les auteurs dont les œuvres ont été les plus traduites au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle au Portugal. À cette esthétique dominante, s'oppose, à partir des années 1880, l'effort de certains dramaturges, critiques et acteurs qui veulent inculquer les principes de l'esthétique naturaliste zolienne, traduite par Júlio Lourenço Pinto en 1884 sous le titre *Estética naturalista*. La troupe de Lucinda Simões qui monta, à plusieurs reprises, les grands succès de Zola, dont *Thérèse Raquin*, *Nana* et *L'Assommoir*, sous le titre portugais *A Taberna* a joué un rôle déterminant dans la diffusion des théories naturalistes qui vont influencer la littérature portugaise¹². Dix ans plus tard, dans un article sur la mise en scène, Augusto de Lacerda soulignera tous les efforts déployés par le théâtre portugais au nom de la nouvelle école :

12. Sur le naturalisme au Portugal, consulter notre article publié récemment (Santos, 2002).

Devant l'inexistence d'une école et le manque de moyens pour voyager à l'étranger, nos artistes ont compris qu'il était temps de travailler ; ils ont cherché à combler ces lacunes par l'étude des reproductions graphiques des scénographies françaises et par la compréhension des tendances naturalistes de leur époque¹³ [Traduction libre.] (Lacerda, 1895 : 229-230).

Face au retard observé dans le domaine de la mise en scène portugaise, il ne peut s'empêcher de réitérer les nouvelles orientations de la mise en scène moderne :

Réfléchissez bien à ces erreurs citées [...] et dites-moi s'il ne devient pas impérieux d'en finir une fois pour toutes avec tant de cabotinage et de s'employer enfin à implanter dans la mise en scène des procédés nouveaux que seul le naturalisme peut fournir, parce qu'il est le seul à se présenter dépouillé des conventions à l'époque positiviste que nous vivons¹⁴ [Traduction libre.] (Lacerda, 1895 : 233).

Insensibles aux nouvelles tendances de la dramaturgie européenne, la plupart des troupes théâtrales portugaises continuent à privilégier le théâtre français des décennies précédentes, celui-là même qui avait été présenté par les troupes françaises. Tel est le cas, comme on peut l'observer dans le tableau qui suit, de la célèbre troupe Rosas & Brasão. C'est avec l'énorme succès obtenu avec *L'étrangère* de Dumas fils, le 30 octobre 1880, que cette troupe inaugure son entrée au Théâtre Nacional Dona Maria II ; elle y restera pendant près de vingt ans. Dans ses *Souvenirs de la scène*, Augusto Rosa, raconte comment il a recréé le spectacle à partir d'une représentation qu'il avait vue à la Comédie-Française à Paris¹⁵ :

Les acteurs [portugais]... me demandaient des renseignements au sujet des acteurs français ... Comme beaucoup de Portugais avaient vu la pièce à Paris, et pour qu'on ne dise point que j'avais fait une

13. « *Os nossos artistas, faltos de escola e de meios para viagens ao estrangeiro, perceberam que era chegado o momento de trabalhar, e têm procurado suprir aquela falta com o estudo de reproduções gráficas de cenografias francesas, e com o esforço para a compreensão das tendências naturalistas da sua época.* »

14. « *Reflectam bem nos erros citados [...] e digam se não se torna de imperiosa necessidade acabar de vez com tanta cabotinagem e tratar enfim de implantar na mise-en-scène processos novos, que só o naturalismo pode fornecer, porque só ele se apresenta mais despido de convenções, na época positivista em que vivemos.* »

15. Notons à cet égard que cet acteur restera longtemps associé à son interprétation du rôle du duc de Septmonts, une de ses plus grandes compositions, qu'il présentera à nouveau en 1899, en français cette fois, au Théâtre Amélia, en compagnie de la célèbre actrice parisienne Jane Hading.

copie servile de ce que j'avais vu chez Coquelin – d'autant plus que j'ai toujours aimé apprendre avec les maîtres et ne pas les copier – j'ai cherché à créer une individualité entièrement différente de celle qu'il avait faite, y compris sur le plan de la caractérisation¹⁶ [Traduction libre.] (cité dans Santos, 1979 : 64).

Pièces du théâtre français présentées par la troupe Rosas & Brasão
(1880-1898)¹⁷

<i>A estrangeira</i>	<i>Uma família americana</i>
<i>João de Thomeray</i>	<i>A mãe de minha mulher</i>
<i>João Baudry</i>	<i>As mulheres nervosas</i>
<i>A princesa de Bagdad</i>	<i>A luta pela vida</i>
<i>A sociedade onde a gente se aborrece</i>	<i>Escola de maridos</i>
<i>Os Rantzau</i>	<i>O gendarme</i>
<i>A idade ingrata</i>	<i>Grisélia</i>
<i>O grande industrial</i>	<i>O casamento de Olímpia</i>
<i>Um drama no fundo do mar</i>	<i>O médico à força</i>
<i>O senhor ministro</i>	<i>O amigo Fritz</i>
<i>Fédora</i>	<i>O fúlbusteiro</i>
<i>Um romance parisiense</i>	<i>Mlle de la Seiglière</i>
<i>Ruy Blas</i>	<i>Dor de cotovelo</i>
<i>Dionísia</i>	<i>Francillon</i>
<i>A arlesiana</i>	<i>As ovelhas de Panurgio</i>
<i>O marquês de Villemer</i>	<i>Henrique III e a sua corte</i>
<i>Clara Soleil</i>	<i>Thermidor</i>
<i>Dom César de Bazan</i>	<i>Kean</i>
<i>O príncipe de Zilah</i>	<i>O amigo das mulheres</i>
<i>A mártir</i>	<i>Sérgio Panine</i>
<i>Um parisiense</i>	<i>Os íntimos</i>
<i>Como se escolhe um genro</i>	<i>O judeu polaco</i>
<i>Severo Torelli</i>	<i>O filho natural</i>
<i>Os velhacos</i>	<i>Marcela</i>
<i>Sócrates e a sua mulher</i>	<i>Os médicos</i>
<i>Luis XI</i>	
<i>O abade Constantino</i>	

Controverses

Ce renouveau de la scène, qui puisait aux sources du répertoire français, n'avait, en dehors du milieu mondain, ni la faveur du public ni celle de la critique qui souhaitait l'édification d'une scène nationale. C'est pourquoi la presse de l'époque se fait l'écho des critiques à l'égard de l'invasion de la présence étrangère et de l'excès de traductions :

Aujourd'hui, comme autrefois, notre théâtre se nourrit seulement de traductions et d'imitations du français ; de là vient sa vie éphémère, sans intérêt pour le présent, sans gloire pour le futur, sans traces dans l'histoire de notre littérature¹⁸ [Traduction libre.] (Platea, 1875 : n° 9).

On tolère encore moins que les grands auteurs subissent cette influence et finissent, à moment de leur carrière, par traduire des pièces françaises. Ou que, comme Almeida Garrett et d'Alexandre Herculano, ils aillent chercher dans le répertoire de Scribe matière à leur plume : *Falar verdade a mentir*¹⁹ dans le cas de Garrett et *Tinteiro não é caçarola* (L'encrier n'est pas une marmite) [traduction libre] dans le cas d'Herculano. Ces expériences littéraires provoquent un certain scandale auprès de la critique de l'époque :

16. « Os actores... pediam-me informações dos actores franceses... Como muitos portugueses tinham visto a peça em Paris, para que se não dissesse que eu havia feito uma cópia servil do que vira ao Coquelim – mesmo porque sempre gostei de estudar nos mestres, mas não de os copiar – procurei fazer uma individualidade inteiramente diferente da que ele fez, até na caracterização. »

17. « L'étrangère ; João de Thomeray ; João Baudry ; La princesse de Bagdad ; Le monde où l'on s'ennuie ; Les Rantzau ; L'âge ingrat ; Le grand industriel ; Un drame au fond de la mer ; M. le ministre ; *Fédora* ; Un roman parisien ; *Ruy Blas* ; *Dionísia* ; L'Arlésienne ; Le marquis de Villemer ; *Clara Soleil* ; *Dom César de Bazan* ; Le prince de Zilah ; La martyre ; Un parisien ; Comment choisir son gendre ; *Severo Toreilli* ; Les rusés ; Socrate et sa femme ; Louis XI ; L'abbé Constantino ; Une famille américaine ; La mère de ma femme ; Les femmes nerveuses ; La lutte pour la vie ; École des maris ; Le gendarme ; *Grisélia* ; Le mariage de Olympia ; Le médecin malgré lui ; L'ami Fritz ; Le flibustier ; *Mlle de la Seiglière* ; L'envie ; *Francillon* ; Les moutons de Panurge ; Henri III et sa cour ; *Thermidor* ; *Kean* ; L'ami des femmes ; *Sérgio Panine* ; Les intimes ; Le juif polonais ; Le fils naturel ; *Marcela* ; Les médecins. » [Traduction libre.]

18. « Hoje, como antes, o nosso teatro sustenta-se apenas de traduções e imitações do francês ; disto lhe vem o seu viver efêmero sem interesse para o presente, sem glória para o futuro, sem rasto na história da nossa literatura. »

19. Cette pièce, répertoriée par Sousa Bastos dans son *Dictionnaire du théâtre portugais* parmi les plus grands succès de la scène portugaise, est une traduction du *Menteur véridique* de Scribe, jouée en 1845 au théâtre dos Condes et reprise dans plusieurs théâtres de Lisbonne : Théâtre Nacional Dona Maria II, Trindade et Avenida.

Qui eût dit qu'après une campagne si violente, un des plus forts piliers de l'édifice entrerait en lice en annonçant au public, en gros caractères sur les affiches du Salitre, que la comédie du *Tinteiro não é caçarola* serait représentée le 25 ! Célébrer un tel jour par une traduction de ce calibre, lorsque M. Herculano a clamé partout qu'il fallait faire du théâtre portugais, et commencer sa carrière par la traduction d'une farce – *Le secrétaire et le cuisinier* – farce qui fut déjà présentée dans ce théâtre, voilà assurément à quoi nous ne nous attendions point²⁰.

L'influence du drame historique sur l'œuvre de Mendes Leal et d'Ernesto Biester, traducteurs de Dennery, Feuillet, Sand et Sardou, culmine au cours de la période dite d'*Ultra-Romantismo*, désignée par Garrett comme une littérature *plusquam romantica*. De fait, l'imitation, poussée à son paroxysme par Mendes Leal, incite le défenseur du théâtre national à condamner cette « danse macabre d'assassins, d'adultères et d'incestes, piétinée au son des blasphèmes et des malédictions »²¹ :

Au Portugal il n'a jamais existé de théâtre ; du moins ce qu'on appelle théâtre national, jamais ; en ce sens notre littérature ressemble à la littérature latine qui n'en a pas eu, non plus. La scène romaine a toujours vécu d'emprunts grecs, sans jamais vivre de rente propre ; notre scène a fait des « opérations mixtes » avec l'Italie et Castille jusqu'à ce que, fatiguée de son existence difficile, remplie de privations et privée de gloire, elle baisse le drapeau national, qu'elle n'a jamais hissé de plein droit, et se rende à l'invasion française²² [Traduction libre.] (Garrett, 1895 : 165).

Dans un discours prononcé au Conservatoire d'art dramatique, Herculano lui-même stigmatise les excès de dramaturges en quête de nouveaux modèles :

20. *Atalaia*, le 16 août 1838, cité par Andréa Crabbé Rocha, 1953, p. 62.

21. C'est ce que nous rapporte Luiz Francisco Rebello, à la page 53 de son ouvrage intitulé *Le théâtre romantique (1838-1869)*.

22. « *Em Portugal nunca chegou a haver teatro ; o que se chama teatro nacional, nunca : até nisso se parece a nossa literatura com a latina que também o não teve. A cena romana viveu sempre de empréstimos gregos, nunca houve renda própria ; a nossa andou fazendo « operações mixtas » com a Itália e Castela, até que, fatigada de uma existência difícil, toda de privações e sem glória, arreou a bandeira nacional, que nunca içara com verdadeiro e bom direito, e entregou-se à invasão francesa.* »

On y verse, les mains pleines, des malédictions, des anges aux ailes blanches, des rochers de braise, des démons, tous les outils dramatiques aujourd'hui usés, et dont on ne connaît pas la provenance, car s'il est évident que nos écrivains débutants cherchent à imiter les grands dramaturges français, il n'est pas moins certain que rarement ils y trouveront ce langage creux et faux, qui ne peut que contribuer à estomper le manque d'affects et de sentiments ; Victor Hugo et Dumas n'ont pas besoin ni usent de tels moyens, et pour citer ceux de chez nous, puisque nous en avons l'exemple, que ces débutants voient les drames de notre premier écrivain dramatique, s'il existe dans l'*Auto* de Gil Vicente ou dans l'*Alfageme* ce langage léger, ces expressions turgides, qui donnent le frisson au sens commun, et qui offensent la vérité et la nature²³ [Traduction libre.] (Braga, 1892 : 95).

Cette quête qui n'aboutit qu'à une multitude de traductions et d'adaptations, finit paradoxalement par appauvrir le théâtre national et n'arrive pas à développer, de l'avis de certains, le goût du public :

Il y a longtemps que le théâtre portugais vit de traductions de pièces françaises, plus ou moins détestables, généralement mal interprétées et quasi toujours impropres à notre scène, parce qu'elles n'ont aucun rapport avec les coutumes et intérêts de la société portugaise. Il se contente d'attirer le public grâce à la complexité de l'intrigue, aux dénouements stupéfiants, à la beauté des scénarios ou des costumes éblouissants et extravagants²⁴ [Traduction libre.] (Bastos, 1884 : 20).

23. « *As mãos cheias estão por aí derramadas maldições, os anjos de asas brancas, os rochedos em brasa, os demónios, toda a mais ferramenta dramática usada hoje no teatro, e que não sabemos de onde veio, pois que sendo evidente que os nossos escritores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos franceses, é certo que raramente acharão lá essa linguagem oca e falsa, que só pode servir para disfarçar a falta de afectos e pensamentos ; Victor Hugo e Dumas não precisam, nem usam de tais meios, e para citarmos da casa, já que cá temos exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escritor dramático, se no Auto de Gil Vicente ou no Alfageme há essa linguagem de cortiça e europel, há essas expressões turgidas e descomunais, que fazem arrepiar o senso comum, e que ofendem a verdade e a natureza. »*

24. « *Há longos anos que o teatro português vive de traduções mais ou menos detestáveis de peças francesas, geralmente mal interpretadas e quase sempre impróprias dos nossos palcos por não terem alguma relação com os costumes, usos e interesses da sociedade portuguesa. Contentam-se em atrair o público pela complexidade dos enredos, pelos finais de actos estupendos, pela beleza do cenário ou por trajas vistosos e extravagantes. »*

Inspecteur des Théâtres et directeur du Conservatoire, Almeida Garrett ne cesse de condamner le bilinguisme de certains auteurs, une des principales causes, selon lui, de la décadence d'un théâtre national qui se satisfait « des miettes qu'on mendie aux étrangers par le triste moyen des traductions » (Garret, 1984 : 19). Il appelle de ses vœux une réforme qui passerait par un raffinement du goût du public, « une fois expulsés le barbarisme et la turpitude des traductions absurdes qui l'ont corrompu, la morale et les bienséances restituées » (Garrett, 1995 : 66). Les critiques de Garrett sont étayées par la campagne qu'il mène dans la *Revue théâtrale* et la *Revue de la société des amateurs de la scène portugaise* dénonçant la tolérance à l'égard des troupes étrangères et la protection dont elles font l'objet. De fait, la campagne atteint un point culminant en mai 1895, au moment où la *Revue théâtrale* reçoit l'appui de quelques artistes, dont Abel Botelho, Acácio Antunes et Eduardo Schwalbach.

Toute cette activité critique confirme la présence massive de traductions de pièces de théâtre français aux côtés de la littérature nationale :

Notre scène est remplie de traductions de pièces de tout genre. Le théâtre français représente essentiellement la source inépuisable à laquelle ont recours nos traducteurs. [...] De nombreuses pièces étrangères ont échoué sur la scène à cause des mauvaises traductions qui en ont été faites. Toutefois ce qui est certain c'est que notre public est beaucoup moins indulgent envers les pièces originales qu'envers les pièces traduites. A chaque saison théâtrale, grosso modo, on présente sur la scène à Lisbonne, vingt pièces originales et pas moins de cent traductions !²⁵ [Traduction libre.] (Bastos, 1994 : 146-147).

L'appropriation du modèle littéraire et culturel français se manifeste aussi bien dans les adaptations du titre des pièces ou des noms de personnages que dans celles des intrigues. Si elles témoignent de la découverte des mouvements littéraires français, les traductions ne sont, pour la plupart, que des adaptations au goût du public portugais. En filigrane de la légitimation et de l'institutionnalisation du modèle, se lit une apologie de nouvelles esthétiques dramaturgiques qui cautionne, en fait, le processus de réforme qu'entreprend le théâtre national.

25. « O nosso teatro está cheio de traduções de peças de todos os géneros. O teatro francês é principalmente a fonte inexgotável a que recorrem os nossos tradutores [...] Muitas peças estrangeiras têm caído entre nós pelas péssimas traduções que delas fazem. Todavia o que é certo, é que o nosso público é muito menos indulgente para as peças originais do que para as traduzidas. Em cada época teatral, termo médio, representam-se nos teatros de Lisboa, vinte peças originais e não menos de cem traduções ! »

Les mutations politiques du début du siècle romantique sont, au Portugal, synonyme de l'avènement d'une nouvelle sensibilité dramatique. Les modèles français empruntés par les nombreuses troupes théâtrales étrangères et les exilés politiques, assurent une effervescence toute nouvelle au sein des Lettres portugaises. De fait, le contact établi avec la culture littéraire et culturelle française par les *estrangeirados* et les artistes portugais, et la représentation de modèles français présentés dans les spectacles donnés sur le territoire national, ouvriront inexorablement un nouveau chapitre des relations franco-péninsulaires. Jusqu'à la fin du siècle, au théâtre, on parlera et on pensera en français, insensibles aux nouvelles tendances européennes sur le plan dramaturgique.

The political upheavals at the beginning of the century of Romanticism are, in Portugal, synonymous with the emergence of a new dramatic sensibility. French theatre, imported by numerous foreign theatre troupes and political exiles, introduced a new vitality to Portuguese literature. The literary and cultural contacts initiated by the *estrangeirados* and Portuguese artists and the dissemination of French models on Portuguese soil open a new chapter in the Franco-Peninsular relations. Until the end of the century in fact, theatre is thought and expressed as French, to the point of ignoring other European developments in dramatic literature.

Ana Clara Santos est actuellement Professoira Auxiliar à la Faculté de Sciences Humaines et Sociales où elle assure la Vice-Présidence du Département de Lettres Classiques et Modernes. En 1996, elle a soutenu une thèse de Doctorat à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle-Paris III, sous la direction de M. Jacques Morel, thèse consacrée à l'étude du « Rôle de la mère dans la tragédie racinienne et cornélienne » avec mention Très Honorable. Elle a participé à quelques colloques à l'étranger (France, Espagne, Royaume Uni, Tunisie) et publié près d'une vingtaine d'articles dans le domaine des études comparées, de la dramaturgie française et de l'enseignement du FLE, elle travaille actuellement à un projet de recherche sur la réception des dramaturges français au Portugal.

Bibliographie

- BASTOS, Sousa (1994), *Dictionnaire du théâtre portugais*, Coimbra, Minerva.
- BASTOS, T. (1884), « Le théâtre moderne », *Revue des Études Libres*, I, p. 17-27.
- BRAGA, Teófilo (1892), *Modernes idées dans la littérature portugaise*, Porto, Ernesto Chardon.
- BRAGA, Teófilo (1870-1871), *Histoire du théâtre portugais*, 4 vol., Porto, Imprensa Portuguesa.
- BRITO, António Ferreira de (1989), *Aux origines du théâtre français au Portugal*, Porto, NEFUP.
- BRITO, António Ferreira de (1993), « Du *Tartuffe* de Molière au *Tartuffe* de Manuel de Sousa (1768) et à celui de Castilho (1870) : supplément au concept de traduction au Portugal pendant le XVIII^e et le XIX^e siècles », *Intercâmbio*, n° 4, p. 66-77.
- CARVALHO, J. (1841), *Collection de plusieurs inédits, politiques et littéraires d'Alexandre de Gusmão*, Porto, Faria Guimarães.
- FARIA, Jorge de (1950), « Un siècle de théâtre français au Portugal (1737-1837) », *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, t. 1, n° 1, p. 62-92.
- FIGUEIREDO, Manuel (1804-1806), *Théâtre*, Lisbonne, Imprensa Regia.
- GARRETT, Almeida (1895), « Du théâtre national », *Revue théâtrale*, I, 2^e série, n° 11.
- GARRETT, Almeida (1984), *Œuvres complètes*, Lisbonne, Círculo de Leitores.
- GARRETT, Almeida (1995), *Correspondance inédite des Archives du Conservatoire (1836-1841)*, Duarte Ivo CRUZ, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HERCULANO, Alexandre (1907), *Opuscles*, Lisbonne, Bertrand.
- LACERDA, Augusto de (1895), « Études et doctrines, de la mise en scène », *Revue théâtrale*, 15 août, vol. 1, 2^e série, n° 15, p. 229-233.
- LEAL, Mendes (1938), *Les deux renégats*, Lisbonne, Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
- OLIVEIRA, A. (1947), « Francisco Manuel de Melo et le théâtre espagnol du XVII^e siècle », *Évolution et esprit du théâtre au Portugal*, Éd. Século, vi, p. 171-219.
- PIMPÃO, Costa (1962), « La querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire du Portugal*, vol. 1, p. 259-273.
- PINTO, Júlio Laureço (1884), *Esthétique Naturaliste*, Porto, Clavel.
- Platea* (1875), n° 9, 30 juin.
- REBELLO, Luiz Francisco (1980), *Le théâtre romantique (1838-1869)*, Lisbonne, Biblioteca Breve.
- REBELLO, Luiz Francisco (1973), « Sur Molière au Portugal », *Colóquio Letras*, n° 16, p. 23-29.

- ROCHA, Andrée Crabbé (1953), « Présence et absence du théâtre portugais », *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, t. iv, n° 1, p. 49-74.
- RODRIGUES, M. (1983), « Théâtre espagnol et théâtre français : l'avis critique des romantiques portugais », *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, p. 339-352.
- ROSA, Augusto (1917), *Mémoires et Études*, Lisbonne, Livraria Ferreira.
- ROSA, Augusto (1915), *Souvenirs de la scène*, Lisbonne, Livraria Ferreira.
- ROSSI, Carlo (1947), « L'influence italienne dans le théâtre portugais du XVIII^e siècle », *Évolution et esprit du théâtre portugais*, Éd. Século, vol. 1, ix, p. 281-334.
- SANTOS, Ana Clara (2002), « Réception et diffusion du Naturalisme au Théâtre : la présence d'Émile Zola au Portugal », *Excavatio*, vol. XVII, *Zola's Centenary*, n°s 1-2, p. 266-274.
- SANTOS, V. (1979), *La compagnie Rosas & Brasão (1880-1898)*, Lisbonne, Cooperativa Gráfica Espírito Santo.
- SIMÕES, Lucinda (1922), *Mémoires. Faits et Impressions*, Rio de Janeiro, S.A. Lithotypographia Fluminense.