

## **La littérature théâtrale sur la scène romantique portugaise: entre le déclin du théâtre espagnol et l'effervescence du théâtre français**

Ana Clara Santos  
*Université d'Algarve (Portugal)*

Cette intervention se situe plutôt du côté de l'histoire du spectacle dans un but qui vise, avant tout, l'étude des influences étrangères sur les représentations théâtrales sur la scène portugaise. Bien qu'on se propose d'analyser surtout l'influence du théâtre français au Portugal pendant la période dite romantique et, plus tard, sur celle dénommée ultra-romantique, il va de soi qu'un survol sur les conditions qui préparèrent cette éclosion s'impose.

Pour des raisons historiques et politiques qu'il ne convient pas développer ici, la culture espagnole a, pendant longtemps, joué un rôle important dans certains pays d'Europe et, encore davantage, au Portugal. A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la culture littéraire et théâtrale espagnole s'implante, dans ce pays, comme culture dominante. Ces influences se feront sentir pendant des siècles et à un tel point que certains auteurs portugais créent leurs pièces en langue castillane<sup>1</sup>. De plus, à l'image des *corrales* castillanes, les portugais édifient les *patios* où on applaudit les pièces de Caldéron, Lope de Vega, Tirso de Molina ou Vélez de Guevara interprétées par les compagnies espagnoles comme celles de Heredia, Cosme Pérez, María Riquelme ou Antonio Escamilla. Cependant le vent qui soufflait dans le reste de l'Europe atteindra aussi le territoire portugais. Le goût des comédies espagnoles de cap et épée se retrouve remplacé, peu à peu, auprès d'un public plus cultivé, par deux tendances qui vont avoir leur impact 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, surtout sous les règnes de D. João V et de D. José<sup>2</sup>, inculquera le goût pour la musique, pour l'opéra et pour

---

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

2. Sur cette thématique, on peut consulter l'étude de Carlo Rossi, "L'influence italienne dans le théâtre portugais au XVIII<sup>e</sup> siècle" in *Evolution et esprit du théâtre portugais*, éd. Século, LX, vol.1, 1947.

le drame, introduits par des compagnies 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, sensible à la découverte des mouvements littéraires français, s'attachera à faire l'apologie de leurs principes au service d'un souffle rénovateur qui prétend consolider la réforme de la scène théâtrale nationale. C'est de cela dont il s'agira dans les pages qui suivent.

On le voit, l'attachement aux modèles fournis par la *comedia* espagnole et la vogue de l'opéra et du mélodrame italiens à la cour portugaise, sont à l'origine de l'avènement tardif du théâtre français au Portugal.

Pourtant l'attrait pour la culture théâtrale française ne date pas du XIX<sup>ème</sup> siècle. Au XVIII<sup>ème</sup> on assiste déjà à quelques efforts de ceux qui, ayant côtoyé de près ou de loin avec cette culture, essayent de l'amener sur le sol national en l'opposant à la culture étrangère dominante, celle venue de Castille. Costa Pimpão (1962: 260) voit en l'année 1697, date de la traduction de *l'Art Poétique* de Boileau faite par D. Francisco Xavier de Menezes, "le premier signe important d'une rébellion contre le goût espagnol". Jorge de Faria (1950: 63), quant à lui, fait remarquer le rôle important d'Alexandre de Gusmão<sup>3</sup>, cet *estrangairado* imprégné des doctrines du classicisme français qui, en 1737, propose une adaptation au goût portugais de *Georges Dandin* de Molière sous le titre *Le mari confondu*, joué très probablement au Théâtre du Bairro Alto<sup>4</sup>. S'il est vrai que cette adaptation reste, pendant la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, une tentative isolée sur la scène portugaise, il n'en reste pas moins que les circonstances qui sont à l'origine de sa création portent à réflexion. "Mise en scène au Théâtre de Lisbonne en l'année 1737 par un acteur de ce temps-là, Nicoláo Félix Feris, pour complaire Lord Tirawley qui souhaitait voir représentée une comédie en portugais"<sup>5</sup>, face à la profusion de spectacles qui se donnaient alors en espagnol, un auteur accepte le défi en choisissant justement non pas le modèle de la *comedia* du siècle d'or espagnol, mais celui de la comédie du siècle de Louis XIV. Teófilo Braga (1871: 12) lui-même analyse ce "phénomène" en ces termes:

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 curiosité.

---

3. Il le considère même dans son article publié en 1950 dans le *Bulletin d'Histoire du Théâtre portugais*, sous le titre "Un siècle de théâtre français au Portugal (1737-1837)", responsable pour l'introduction du théâtre français au Portugal.

4. Voir à ce propos l'étude de Ferreira de Brito, *Aux origines du théâtre français au Portugal*, Porto, NEFUP, 1989.

5. On peut lire ceci dans le volume de la *Collection de plusieurs inédits, politiques et littéraires d'Alexandre de Gusmão* publié en 1841 par José Manuel Teixeira de Carvalho à la page 252.

C'est vrai qu'il faudra encore attendre une trentaine d'années avant que le répertoire moliéresque ne soit mis en scène, à nouveau sur le même théâtre, dans une traduction de *Tartuffe* par Manoel de Sousa, commandée par le marquis de Pombal à des fins politiques où le "faux dévot" se voit travesti en "jésuite hypocrite" ainsi que par les représentations, en portugais, des grands succès moliéresques: *L'Avare*, *L'Ecole des Maris*, *le Bourgeois Gentilhomme* ou *Le Malade Imaginaire*. Le ton est ainsi donné et on ne s'étonne plus si, à la même époque, de nombreux dramaturges français sont traduits et publiés dans les éditions dites "de cordel" jouées au théâtre du Bairro Alto, du Salitre, de la Rua dos Condes. On ne s'étonne pas non plus si à partir de 1768, la Real Mesa Censória commence à condamner les sources espagnoles, incapables d'inspirer de bons originaux portugais.

A ces premières manifestations théâtrales sur la scène portugaise qu'on vient de décrire ici très sommairement, s'ajoute le déclenchement de la "Querelle du Cid" (1739-1747) qui coïncide justement avec la première représentation de Molière. A l'image de la lutte entre les Anciens et les Modernes, cette querelle opposait le marquis de Valença, défenseur acharné du théâtre espagnol, à Alexandre de Gusmão, traducteur de Molière et admirateur inconditionné des auteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Celle-ci permet d'emblée 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 d'ailleurs, il faut bien l'avouer, une réforme du théâtre portugais<sup>6</sup>. Manuel de Figueiredo lui-même dans son *Théâtre*, reconnaît que cette querelle n'a pas eu les répercussions souhaitées à l'époque car l'attrait pour la culture théâtrale française croissait unique et exclusivement dans les milieux cultivés. Mais la circulation de revues et de journaux motivés par la diffusion littéraire et scientifique des nouvelles idées culturelles qui circulaient en Europe ainsi que la publication de la collection du *Théâtre Étranger* (1788) y remédie et contribue à l'avènement d'une nouvelle sensibilité idéologique, esthétique et politique inspirée de Voltaire, Diderot ou Beaumarchais.

Réformer le théâtre et créer un théâtre national sont à nouveau à l'ordre du jour au moment de la révolution de 1820. Seulement, cette fois-ci, toutes les conditions sont réunies pour que le feu reprenne et la flamme ne s'éteigne pas.

Les mutations politiques du début du siècle romantique sont, au Portugal, synonyme d'éclosion d'une nouvelle sensibilité dramatique<sup>7</sup>. Grâce aux

---

6. Comme la critique l'a déjà 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 majoritairement par les adaptations théâtrales étrangères.

7. Sur cette lutte qui oppose ces deux courants dans le milieu littéraire vous pouvez consulter l'étude de M. Rodrigues, "Théâtre espagnol et théâtre français: l'avis critique des romantiques portugais" in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, 339-352.

spectacles présentés dans les premières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle à Lisbonne, la scène dramatique portugaise a été submergée par la présence du théâtre français qui perdurera jusqu'à la fin du siècle. Tandis qu'en Allemagne on applaudissait Eschyle, Euripides, Lope de Vega ou Caldéron, dans la capitale portugaise on savoura les drames français, quelquefois traduits ou adaptés, le plus souvent donnés par des compagnies théâtrales venues de Paris. Alexandre Herculano (1907: 141), dans *Opuscles*, ne fait que dénoncer cette perte d'originalité du théâtre portugais:

Si nous voulons être doués d'originalité, de nationalité (...) étudions Lope, Caldéron et ses contemporains; il ne faut pas avoir honte de feuilleter les livres dans lesquels étudient les plus illustrent écrivains dramatiques de l'Allemagne et de l'Angleterre, bien qu'ils ne puissent tirer d'eux tout le profit que nous pourrions en tirer, certainement<sup>8</sup>.

Peine perdue. Entre 1822 et 1888, on compte une dizaine de compagnies théâtrales françaises qui défilent sur les théâtres de la capitale portugaise, du théâtre du Salitre, en passant par celui de la Rua dos Condes, jusqu'au nouveau Théâtre National, celui de D. Maria II. Au sein de leur répertoire, le public portugais découvre, en même temps, les grands modèles de la comédie, de la tragédie et du drame –Molière, Racine, Corneille, Voltaire, Beaumarchais– à côté, bien sûr, de ceux du théâtre contemporain qui incluait, entre autres, les derniers succès de Dumas, Hugo, Scribe, Feuillet ou Sardou.

La première compagnie française, celle de M. Jourdain, arrive à Lisbonne en 1822, s'installe au Théâtre du Salitre, puis au Second Théâtre du Bairro Alto, ouvrant la session théâtrale avec *La femme jalouse* de Desforges. Sa venue doit pourtant se lier à une visée politique car on lui recommande de jouer, parmi d'autres, deux pièces de Voltaire, *Brutus* et *La mort de César*. *Zaïre* et *Œdipe* furent aussi jouées. Mais bien qu'on assiste à des représentations de Racine, Beaumarchais, Andrieux, Scribe, La Harpe et Marivaux, c'est surtout le répertoire moliéresque qui prédomine avec *L'étourdi*, *Le dépit amoureux*, *Les femmes savantes*, *Ecole des maris*, *Misanthrope*, *Tartuffe*<sup>9</sup>.

Pendant la première moitié du siècle, la compagnie de M. Paul qui reste à Lisbonne de 1835 à 1837 fut sans doute celle qui a le plus marqué la scène portugaise alors en pleine restauration. Ses représentations au théâtre de la Rua

8. La traduction en français des auteurs portugais cités a été faite par nous-mêmes.

9. Sur la fortune de Molière au Portugal, on a déjà beaucoup écrit et ce n'est donc pas notre propos de reprendre ici les conclusions de cette recherche. On conseille néanmoins la consultation, à ce sujet, de deux articles qui font le point sur la question: 1) l'art. de Luiz Francisco Rebello, "Sur Molière au Portugal" in *Colóquio Letras*, n° 16, 1973, 23-29; 2) l'art. de António Ferreira de Brito, "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<sup>ème</sup> et le XIX<sup>ème</sup> siècles" in *Intercâmbio*, n° 4, 1993, 66-77.

dos Condes débute avec deux pièces de Scribe: *Le secret du ménage*, *Les premières amours*, se poursuivent avec *Angelo*, *Hernani*, *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia* (Hugo), *Anthony*, *Thérèse*, *Tour de Nesle* (Dumas) et terminent, au goût du mélodrame, par les succès de boulevards tels que *Clotilde*, *Trente ans ou la vie d'un joueur*, *Le couvent de Tommington*, *Richard Darlington*. Certains auteurs, comme Jorge de Faria, considèrent qu'on doit à cette compagnie l'introduction du romantisme au Portugal. Son impact, en tout cas, fut sans doute plus éclatant sur l'histoire du théâtre portugais grâce au rôle joué par un de ses acteurs, Emile Doux. Celui-ci s'établit à Lisbonne entre 1835 et 1874 où il entreprend une profonde réforme du théâtre portugais au niveau du répertoire, de la mise en scène et surtout de l'art de représenter. Son influence sur l'histoire du spectacle portugais s'étend presque sur tous les théâtres de Lisbonne, en allant du théâtre de la Rua dos Condes ou de celui du Salitre à ceux du Gymnase et D. Fernando. Devenu directeur du Théâtre National de la Rua dos Condes et celui de la toute nouvelle École de Déclamation, il contribua à la formation d'une nouvelle génération d'acteurs sur la scène nationale, porteuse du prestige d'un nouveau répertoire joué par des actrices comme Emília das Neves, Carlota Talassi, Josefa Soler ou par des acteurs tels que Tasso, Anastásio Rosa et Taborda, entre autres. La carrière théâtrale de l'actrice Emília das Neves restera longtemps associée au rôle principal joué dans *La dame aux camélias* de Dumas. Taborda, quant à lui, se fera remarquer par son génie dans l'interprétation des rôles du répertoire moliéresque. Le côtoiement avec l'expérience et la magnificence des modèles français fut toujours à l'ordre du jour pour les grands acteurs portugais qui, même à la fin du siècle, cherchent ces exemples à Paris dans de nombreux voyages. Les *Mémoires* de Lucinda Simões ou celles d'Augusto Rosa constituent un témoignage éloquent<sup>10</sup>. A cela s'ajoutent deux faits importants. D'un côté, une plus grande ferveur anime 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*. De l'autre, une plus grande effervescence accompagne 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 idées modernes venues de Paris en matière littéraire, permettant ainsi, selon les mots de Mendes Leal, "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 sublinités de Casimir Delavigne"<sup>11</sup>.

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

11. Mendes Leal dans son Discours au Conservatoire lors du prix attribué par celui-ci à son œuvre *Les deux renégats*, en 1939.

Pendant la seconde moitié du siècle, l'influence des compagnies théâtrales françaises s'intensifie. De la compagnie de M. Luguët (1855-1857) à celle de Levassor (1860-1861), en passant par celles de Mme Favart (10-19 avril 1883), de M. Coquelin (avril-mai 1887) et de Sara Bernhardt (1888), leur impact est profond et incontournable. Celui-ci s'intensifie, d'une part, auprès d'un public mondain qui est habitué depuis le début du siècle à la déclamation à *la française* et, de l'autre, parmi les créateurs qui cherchent encore une voie, au sein des modèles français, à l'édification d'un théâtre national. Les premiers assistent à un renouvellement de la scène et du répertoire théâtral –on compte maintenant plus d'une centaine de pièces nouvelles– qui se traduit par une augmentation du pourcentage des représentations de pièces originales sur le théâtre national. Les seconds contribuent à la création de modèles littéraires pour le drame historique ou le drame d'actualité qu'ils retrouvent, par exemple, dans le drame de V. Hugo ou la *comédie sérieuse* de Dumas fils et d'Augier, introduits à Lisbonne par ces compagnies. Almeida Garrett et Alexandre Herculano finissent bien, eux aussi, par traduire des pièces françaises qu'ils vont chercher surtout dans le répertoire de Scribe: le premier avec *Falar verdade a mentir*<sup>12</sup> et le second avec *Tinteiro não é caçarola*. Ces expériences littéraires finissent par provoquer un certain scandale auprès de la critique de l'époque:

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 représentée dans ce théâtre, voilà assurément à quoi nous ne nous attendions point<sup>13</sup>

Les influences du drame historique sur l'œuvre de Mendes Leal et d'Ernesto Biester, traducteur de Dennery, Feuillet, Sand et Sardou, sont éclatantes en pleine période de ce qu'on a appelé l'*Ultra-Romantismo*, désignée par Garrett comme une littérature *plusquam romântica*. En effet, l'imitation, poussée à son paroxysme par Mendes Leal, pousse le défenseur du théâtre national à répudier cette "danse macabre d'assassins, d'adultères et d'incestes, piétinée au son des blasphèmes et des malédictions"<sup>14</sup>:

---

12. 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: D.Maria II, Trindade et Avenida.

13. *Atalaia*, le 16 août 1838, cité par Andrée Crabbé Rocha, "Présence et absence du théâtre portugais" in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, t. iv, n° 1, 1953, 62.

14. C'est ce que nous rapporte Luiz Francisco Rebello, à la page 53 de son ouvrage *Le théâtre romantique (1838-1869)* publié à Lisbonne en 1980.

Au Portugal il n'a jamais existé de théâtre; du moins ce qu'on appelle théâtre national, jamais; en cela notre littérature ressemble à la littérature latine qui ne l'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 a baissé le drapeau national, qu'elle n'a jamais hissé de plein droit, et s'est rendue à l'invasion française (Garrett, 1895: 165).

Lorsque Herculano prononce son discours au Conservatoire Dramatique, il n'en critique pas moins cette littérature à la recherche de modèles:

On y verse, les mains pleines, des malédictions, des anges aux ailes blanches, des rochers de braise, des démons, tous les outils dramatiques usés aujourd'hui sur le théâtre, et que nous ne savons pas d'où ils viennent, 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 nature (Braga, 1802: 95).

Cette recherche qui aboutit, comme on vient de voir, dans la multiplication de traductions et adaptations finit par appauvrir le théâtre national et ne pas éduquer suffisamment, dans l'opinion 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 de 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 extravagants (Bastos, 1884: 20).

Ce renouvellement de la scène qui allait puiser ses sources dans le répertoire français n'avait, en dehors du milieu mondain, ni la faveur d'une sphère d'un public plus large ni celle de la critique qui souhaitait l'édification d'une scène nationale. Dans ce sens, on accueille très mal, du côté d'une certaine presse de l'époque, la submersion de la scène par cette présence étrangère ainsi que l'excès de traductions de pièces mises en scène sur le théâtre. Les critiques de Garrett sont accompagnées d'une campagne en faveur du théâtre national, contre les compagnies théâtrales étrangères, menée par la *Revue Théâtrale* et la *Revue de la Société des Amateurs de la Scène portugaise* qui finissent par dénoncer la

tolérance et le protectionnisme envers ces dernières. En fait cette campagne atteint son point culminant pendant le mois de mai 1895 où la revue reçoit l'appui de quelques artistes, au sein desquels on compte Abel Botelho, Acácio Antunes et Eduardo Schwalbach.

On le voit, si l'impact direct de la permanence de ces compagnies françaises sur la scène théâtrale nationale ne s'est pas révélé à la hauteur de l'édification du drame national, concourant avec les innombrables traductions d'un nouveau goût dramatique à l'heure de Paris, il reste néanmoins significatif du côté de l'histoire de la mise en scène et de la naissance de compagnies portugaises qui doivent beaucoup au répertoire français contemporain. Tel est le cas de la plus connue d'entre elles, celle de Rosa & Brazão, qui inaugura grâce à l'énorme succès obtenu avec *L'étrangère* de Dumas fils, le 30 octobre 1880, son entrée au Théâtre D. Maria II où elle restera pendant presque vingt ans. Cette pièce doit sa réalisation à Augusto Rosa qui, dans ses *Souvenirs de la scène*, nous raconte ce parcours de recreation à l'image du spectacle qu'il avait vu à Paris dans la Comédie Française<sup>15</sup>:

Les acteurs [portugais]... me demandaient des informations 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 copie servile de ce que j'avais vu chez Coquelin –d'autant plus que j'ai toujours aimé apprendre avec les maîtres et pas les copier– j'ai cherché à faire une individualité entièrement différente de celle qu'il avait faite, y compris au niveau de la caractérisation.

Insensible aux nouvelles tendances de la dramaturgie européenne qui soufflaient du Nord, cette compagnie théâtrale portugaise affiche définitivement son goût pour le théâtre français des années précédentes et sa préférence pour le théâtre de boulevard. En effet, une analyse des influences du répertoire étranger sur ses représentations de 1880 à 1898, permet de constater facilement la suprématie du théâtre français qui compte, selon le recensement effectué par Vítor Pavão dos Santos (1979: 13) lors de l'exposition organisée sur la compagnie en 1979, 55 pièces et 40 auteurs différents. Le tableau ci-dessous, inspiré de cette source documentaire, présente uniquement les grands succès français auprès du public du théâtre D. Maria II.

---

15. Remarquons à ce sujet que cet acteur restera longtemps associé à son interprétation du rôle du duc de Septmonts, une de ses plus grandes compositions, qu'il représentera à nouveau en 1899, mais cette fois-ci en français, au Théâtre D. Amélia, en compagnie de la fameuse actrice parisienne Jane Hading.

Les plus grands succès français de la compagnie Rosas & Brasão (1880-1898)<sup>16</sup>

<i>Titres</i>	<i>Repr</i>
L'étrangère	29
Jean de Thomeray	19
Jean Baudry	8
La princesse de Bagdad	32
Le monde où l'on s'ennuie	42
Les Rantzau	14
L'âge ingrat	15
Le maître de forges	19
Un drame au fond de la mer	41
Monsieur le ministre	14
Fedora	18
Un roman parisien	9
Ruy Blas	11
Denise	17
L'arlésienne	9
Le marquis de Villemer	26
Clara soleil	24
Don César de Bazan	12
Le prince de Zilah	12
Martyre	31
Un parisien	12
Severo Torelli	5
Les faux bonhommes	8
Socrate et sa femme	4
Louis XI	7
Abbé Constantin	31
Les femmes nerveuses	20
La lutte pour la vie	11
L'école des maris	6
Griseldis	7
Le mariage d'Olympe	16
Le médecin malgré lui	14
Le flibustier	5
Sganarelle	7
Henri III et sa cour	12
L'ami des femmes	18
Serge Panine	5
Nos intimes	18
Le juif polonais	5
Le fils naturel	23
Marcelle	5
Les médecins	22
Mlle de la Seiglière	19
L'oncle Sam	10

16. Les titres des pièces sont ici présentés en suivant l'ordre chronologique de leurs représentations. Le nombre de représentations correspond uniquement à la première session théâtrale où ces pièces ont été représentées ce qui exclu toute donnée sur les reprises qui ont été d'ailleurs très nombreuses.

A cette effervescence du théâtre français sur la scène portugaise s'oppose la décadence profonde du théâtre espagnol. Le goût triomphant est désormais à l'heure de Paris. La compagnie Rosas & Brasão n'est pas exception à la règle. Pendant cette fin de siècle cette compagnie portugaise choisit uniquement quatre pièces espagnoles afin de les présenter à son public: *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus (1880), *Meterse a redentor* de Miguel Echegary (1887), *Juan Jose* de Joaquin Dicenta (1896) et *Terra baxa* d'Angel Guimerá (1898).

Face à ce panorama de l'histoire du spectacle portugais pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, nous aimerions terminer par cette synthèse d'António Correia de Oliveira qui esquisse, très tôt, les contours d'une étude sociologique qui demeure encore, à l'heure actuelle, inexistante:

Sans la collaboration du public, un théâtre national est impossible, et il est évident que notre peuple ne pouvait pas collaborer à la formation d'un théâtre avec des caractéristiques aussi différenciées de celles de son génie particulier. De plus –Menendez & Pelayo l'a vérifié lui-même *in loco* d'après ce qu'on peut déduire de sa deuxième lettre à Pereda– ce n'est pas au théâtre espagnol mais au théâtre français qu'on a recours, de préférence, pour suppléer au manque d'originaux portugais. Est-ce seulement dû à la francisation des classes sociales qui, au Portugal, fréquentaient le théâtre déclamé, comme le suppose Pelayo? Je ne le crois pas. C'est essentiellement, avant tout, parce que le théâtre français est, malgré tout, le plus adaptable au tempérament national. (OLIVEIRA, 1947: 177).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BASTOS, T. (1884): "Le théâtre moderne". *Revue des Études Libres*, I, 17-27.
- BASTOS, S. (1908): *Dictionnaire du théâtre portugais*. Lisbonne: Imprensa Libanio da Silva.
- BRAGA, T. (1870-71): *Histoire du théâtre portugais*, 4 vol. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRAGA, T. (1892): *Modernes idées dans la littérature portugaise*. Porto: Ernesto Chardon.
- BRITO, F. (1989): *Aux origines du théâtre français au Portugal*. Porto: NEFUP.
- BRITO, F. (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<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles". *Intercâmbio*, n<sup>o</sup> 4, 66-77.
- CARVALHO, J. (1841): *Collection de plusieurs inédits, politiques et littéraires d'Alexandre de Gusmão*. Lisbonne.
- FARIA, J. (1950): "Un siècle de théâtre français au Portugal (1737-1837)". *Bulletin d'Histoire du Théâtre portugais* t.1, n<sup>o</sup> 1, 62-92.

- FIGUEIREDO, M. (1804-1806): *Théâtre*. Lisbonne: Imprensa Regia.
- GARRETT, A. (1895): "Du théâtre national". *Revue Théâtrale*, I, 2<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 11.
- HERCULANO, A. (1907): *Opuscules*. Lisbonne: Bertrand
- LEAL, M. (1938): *Les deux Rénégats*. Lisbonne: Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
- OLIVEIRA, A. (1947): "D. Francisco Manuel de Melo et le théâtre espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle". *Évolution et esprit du théâtre au Portugal*. Ed. Século, vi, 171-219.
- PIMPÃO, C. (1962): "La querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle". *Revue d'Histoire Littéraire du Portugal*, vol.1, 259-273.
- REBELLO, L. (1973): "Sur Molière au Portugal". *Colóquio Letras*, n<sup>o</sup> 16, 23-29.
- REBELLO, L. (1980): *Le théâtre romantique (1838-1869)*. Lisbonne: Biblioteca Breve.
- ROCHA, A. (1953): "Présence et absence du théâtre portugais". *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, t iv, n<sup>o</sup> 1, 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, 339-352.
- ROSA, A. (1915): *Souvenirs de la scène*. Lisbonne: Livraria Ferreira.
- ROSA, A. (1917): *Mémoires et Études*. Lisbonne: Livraria Ferreira.
- ROSSI, C. (1947): "L'influence italienne dans le théâtre portugais du XVIII<sup>e</sup> siècle" in *Evolution et esprit du théâtre portugais*, Ed Século, vol.1, ix, 281-334.
- SANTOS, V. (1979): *La compagnie Rosas & Brasão (1880-1898)*. Lisbonne: Cooperativa Gráfica Espírito Santo.
- SIMÕES, L. (1922): *Mémoires. Faits et Impressions*. Rio de Janeiro: S. A. Lithotypographia Fluminense.