

Introduction

Scènes portugaises XX^e-XXI^e siècles

Des contemporanéités en résonance avec le passé

Un contexte contraignant

« Certainement à cause de la mélodie de ma voix, ces gens pensent toujours que je suis russe : et ils sont très tristes quand je leur dis que je suis portugais. Ils ne connaissent rien, mais vraiment rien à notre sujet.¹ » Ces propos de Bernardo Santareno², dans une lettre envoyée à Lisbonne, à la directrice du Théâtre National, datent de 1962. Ils sont révélateurs d'un temps où les artistes portugais venaient à Paris respirer l'air de la démocratie. Il y a un avant et un après du théâtre, au Portugal : avant la Révolution de œillets d'avril 1974, c'est la dictature instaurée en mai 1926 et nommée État Nouveau par Salazar en 1933, qui, par son système de surveillance, l'efficacité de ses commissions de censure, la menace de sa police politique ou les directives de ses services de propagande a enserré dans son étau la vie théâtrale, laissant peu de marge de liberté aux praticiens du théâtre aussi bien qu'aux spectateurs. Néanmoins la scène portugaise n'est pas restée statique ; elle a connu une évolution liée aux événements mondiaux (la victoire des Alliés en 1945 oblige Salazar à quelques aménagements de son pouvoir) ou nationaux : en 1958, tentative avortée d'élections démocratiques ; dans les années

1. Vítor Pavão DOS SANTOS, *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro 1921-1974 Correspondência*, Lisbonne, Museu Nacional do teatro, 1989, p. 92

2. Bernardo SANTARENO (1920 Santarém - 1980 Lisboa), pseudonyme de António Martinho do ROSÁRIO. Il est l'un des plus grands auteurs du théâtre portugais du XX^e siècle, dont la plupart des œuvres étaient interdites par la censure salazariste. Sa pièce *O Judeu* (1966) fut, au Portugal, avec *Felizmente há um luar* (1961 - Luis de Sttau MONTEIRO [1926-1993]) et *O Render dos heróis* (1960 - José Cardoso PIRES [1925-1998]), parmi les premiers textes proches du théâtre épique brechtien.

soixante : guerre coloniale, révolte d'étudiants, grands mouvements migratoires vers l'Europe. Ceci contribue à l'apparition d'esthétiques dramatiques et de répertoires nouveaux. Lorsqu'en 1968 Salazar doit lâcher les rênes du pouvoir, l'espoir est palpable sur les scènes portugaises³. Mais il faudra attendre le 25 avril 1974 pour que le changement s'opère. Le quart de siècle suivant verra la transfiguration d'un pays jusque là maintenu sous le joug, avec un renouveau de l'art dramatique dans tous les domaines de la création.

Le théâtre français, une référence récurrente

L'inégalité des images réciproques entre la France et le Portugal, qui transparait derrière la lettre de Bernardo Santareno, est encore plus criante lorsqu'il s'agit d'art dramatique. C'est ce qui a conduit, en avril 1999, à l'organisation d'un colloque⁴ intitulé « Regards croisés entre les théâtres portugais et français au XX^e siècle » ; nous changions de siècle et l'on célébrait les 25 ans de la jeune démocratie lusitanienne, ce temps de passage était propice à la réflexion et à la mise en perspective :

Les liens privilégiés que le Portugal a entretenus avec la France, tout au long de son histoire culturelle est un phénomène bien connu [...]. Les divers domaines artistiques portugais ont été cycliquement touchés par la « tentation » de la France, ou plus précisément, captivés par Paris, élue Ville lumière des arts et des lettres. Si la vie théâtrale est un thème plus rarement étudié, de ce point de vue, le théâtre français est une référence récurrente ; il a influencé la scène et la dramaturgie portugaises à des périodes clés de leur évolution⁵.

Cette première rencontre qui tentait une approche interdisciplinaire et comparative des scènes portugaise et française au XX^e siècle partait d'un panorama parallèle des grandes tendances des dramaturgies, de l'esthétique scénique et de leurs possibles recoupements pour les deux pays. Des échos de ce colloque, dont les actes ne sont pas parus, resurgissent dans ce dossier consacré au théâtre portugais. Ainsi le texte inédit, qui retranscrit la communication de Luíz

3. Graça DOS SANTOS, *Le spectacle dénaturé, le théâtre Le spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Editions, 2002.

4. Colloque organisé par Graça DOS SANTOS, Institut Camões, Paris. Comité scientifique : Pascal ORY, Luíz FRANCISCO REBELLO, Robert ABIRACHED, Jean-Pierre SARRAZAC.

5. Programme du colloque « Regards croisés entre les théâtres portugais et français au XX^e siècle ».

Francisco Rebello (1924-2011)⁶. « Le présent est l'avenir du passé, en même temps que le passé de l'avenir. Je rappelle cette évidence pour signifier que la période qu'il m'incombe d'analyser ici n'est qu'un maillon dans la longue chaîne des rapports maintenus, depuis longtemps, entre nos deux pays, en ce qui concerne l'art dramatique.⁷ », dit-il pour commencer, son panorama de la vie théâtrale portugaise en des temps où la langue de Molière avait encore la primauté au Portugal, cédant progressivement la place au modèle anglo-saxon à partir de 1974. Et l'on voit combien ce sont les circulations des artistes et des idées qui agissent sur le paysage artistique local. C'est tout autant le passage de compagnies et d'artistes étrangers à Lisbonne que le déplacement des créateurs portugais et leur programmation dans des festivals hors frontières qui auront un impact sur l'évolution de l'art national.

Théâtre en liberté ?

La fin de la dictature, accompagnée d'une explosion d'œilllets, abolit la censure, « partenaire » obligée de tous les créateurs depuis des décennies⁸ ; ce fut l'occasion de découvrir les œuvres interdites (Brecht fut durant un temps le dramaturge le plus représenté)⁹. Certains auteurs se réfèrent encore aux pièces du fonds historique des années 1960 et proposent une révision critique de l'histoire du Portugal : *Arraia Miúda* de Jaime Gralheiro (1930) ou *D. João VI* de Helder Costa (1939) ; d'autres témoignent de l'oppression sous la dictature : *A Teia (La toile)* de Carlos Coutinho (1943), *O Grande Cidadão (Le grand citoyen)* de Virgílio Martinho (1929-1994) ou *Um Jeep em Segunda Mão (Une jeep d'occasion)* de Fernando Dacosta (1945) qui évoque la guerre coloniale. Les textes rendent aussi compte de la nouvelle réalité vécue par le pays en quête de processus démocratique : le prix Nobel José Saramago (1922-2010) dans *A Noite (La nuit)* raconte la nuit de la Révolution des œilllets vécue à la rédaction d'un journal. Des auteurs comme Júlio Valarinho (1948)

6. Président de la Société Portugaise d'Auteurs de 1973 à 2003, juriste spécialisé dans les droits d'auteur, Luíz Francisco REBELLO (Lisbonne 1924-2011) est une des plus importantes personnalités du théâtre portugais, qui a contribué à dynamiser l'activité théâtrale dans les divers domaines où elle s'exerce.

7. Voir le témoignage de Luíz Francisco REBELLO dans le présent numéro.

8. Graça DOS SANTOS, « Théâtre et censure au Portugal : deux ennemis inséparables » in *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 3 / 1996, p. 293-302.

9. C'est un retour subit à la liberté d'expression, avec la multiplication de compagnies et une politisation des spectacles ; voir Marie-Amélie ROBILLARD, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œilllets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, janvier-mars 2012, « Théâtre et révolutions », p. 195-210.

et Mário Castrim (1920-2002) accompagnent l'apprentissage de la démocratie ; d'autres comme Mário Cláudio (1941), José Jorge Letria (1951) se mettent à l'écoute de la génération de la Révolution et cherchent dans les années 1990 une esthétique à mi-chemin de la mémoire et du présent immédiat. Dans les pièces de Mário de Carvalho (1944), on retrouve les doutes et les incohérences du Portugal de la CEE. Miguel Rovisco (1953-1987), un des espoirs de la dramaturgie portugaise d'après 1974 avec *Trilogia dos Heróis*, *Trilogia Portuguesa* (1987) évoque les Portugais et leurs insatisfactions. Cependant que Luísa Costa Gomes (1954) et Isabel Medina (1952) traitent des angoisses des femmes, et que Eduarda Dionísio (1946) exalte la destinée des héroïnes tragiques ; à ces auteures ajoutons Maria Velho da Costa (1938) et Teresa Rita Lopes (1937) ou Hélia Correia (1949).

Certaines collaborations durables avec des compagnies peuvent donner naissance à une sorte de répertoire privilégié : c'est le cas pour Abel Neves (1956) avec la Comuna de João Mota (1942) ; c'est aussi le cas du metteur en scène, également acteur et réalisateur, Jorge Silva Melo (1948) qui, au sein de sa compagnie *Artistas Unidos* et en collaboration avec la troupe, a écrit des pièces comme *António um Rapaz de Lisboa*, (*António un garçon de Lisbonne*). En même temps, un nouveau ton est donné au théâtre portugais contemporain qui traduit la réalité (vie et langage) des jeunes générations urbaines. José Maria Vieira Mendes (1976), avec le Teatro Praga, en est un bon exemple. De façon concomitante, la fin de siècle voit le développement de nouvelles structures à la recherche de nouveaux espaces, d'autres esthétiques, avec une remise en cause de la forme théâtrale : spectacles de rue, éclatement du texte, mise en scène du corps, mélanges théâtre-danse-cirque.

Lorsqu'on se penche sur le parcours des compagnies et des dramaturges les plus représentatifs de la fin du XX^e siècle à la première décennie de ce siècle, deux générations se dessinent : celle des années 1990, héritière du théâtre postrévolutionnaire de 1974 et celle qui a émergé au XXI^e siècle et qui développe des méthodes de création spécifiques, proches des expériences postdramatiques. Ces auteurs, en liaison étroite avec la scène, se voient comme des artisans qui cherchent et inventent de nouvelles relations à l'écriture et qui déconstruisent les catégories esthétiques établies au siècle précédent. Par exemple, ils modifient la façon d'écrire des « textes pour le théâtre » en lien direct avec une « écriture de plateau », définie par Bruno Tackels dans son *État des lieux des écritures de plateau*¹⁰.

10. Bruno TACKELS, *Les écritures de plateau (état des lieux)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Un pays en quête d'une institutionnalisation pour la culture¹¹

La redéfinition progressive des pratiques artistiques, consécutive à l'avènement d'une démocratie normalisée, est accompagnée d'une nécessaire redéfinition des politiques culturelles. Les 48 ans de dictature ont laissé des traces indélébiles qui conditionnent encore les prises de position quant à la culture comme enjeu institutionnel de la démocratie. Après la création d'un Secrétariat d'État à la culture en 1976, un éphémère Ministère voit le jour entre 1983 et 1985 et disparaît, pour revenir dix ans plus tard. Et la pérennisation du Ministère de la culture portugais a encore récemment été remise en cause, celui-ci ayant cessé d'exister entre 2011 et 2015. Ce manque de stabilité questionne les priorités d'un pays dont certains rouages sont encore aux prises avec un temps post-dictatorial. Depuis 2008, la crise financière globale sans précédent a encore opacifié l'enjeu de la culture, sinon comme pilier, du moins comme élément permettant la construction d'un développement « durable » et économique.

Cependant, des initiatives locales et régionales contredisent ce constat qui pourrait être trop restrictif. En 2004, cinq municipalités du Nord du Portugal se sont associées pour fonder une compagnie professionnelle de théâtre (*Comédias do Minho*). Il s'agissait alors de mettre en place un projet de création et d'intervention culturelle, politiquement justifié par une question simple : comment peut-on travailler ensemble et parvenir à construire un territoire commun ? La stratégie de la proposition fut, dès le premier moment, non pas de décentraliser l'art, en garantissant sa présence dans une région périphérique, mais plutôt d'y fonder une « nouvelle centralité culturelle »¹².

Évoquer le Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) et le Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II), les deux scènes nationales situées à Lisbonne et emblématiques tant d'une centralité géographique que culturelle, c'est questionner quelques aspects du processus de construction du caractère national de ces espaces souvent vus comme représentatifs des choix de l'État quant à l'art lyrique (TNSC) et l'art dramatique (TNDM II). Pour l'un comme pour l'autre, il faut remonter loin dans le temps pour en comprendre les connexions structurelles. Ainsi le premier est-il porteur d'une histoire de ramifications de longue durée sur le système de communication

11. Titre emprunté à Helena SANTOS dans son article.

12. Voir l'article d'Helena SANTOS dans le présent numéro, consacré à *Comédias do Minho*.

entre l'opéra et la société portugaise qu'il faut revenir à l'époque de Gil Vicente¹³ pour en saisir les particularités : le fondamentalisme religieux a définitivement éliminé un théâtre de cour en langue portugaise. Ces circonstances conditionnent l'émergence d'un opéra national au Portugal. Durant l'État Nouveau la programmation du TNSC s'est ainsi fondée sur une forme de *star system* et sur des ensembles étrangers qui chantent dans leur langue respective pour une assemblée de spectateurs réduite à une élite. L'actualité de ce théâtre d'État et de toute réflexion concernant la mission de service public de la seule scène lyrique nationale sont encore « contaminées » par ces particularités constitutives de l'Opéra portugais¹⁴. De même, faut-il partir du projet initial du TNNDM II, tracé par Almeida Garrett¹⁵ au sein du programme politique libéral au Portugal, puis tenir compte des mutations subies sous les différents contextes politiques, sociaux-culturels et artistiques pour en appréhender la configuration actuelle. Née dans le cadre de la construction de l'État-nation, l'activité du théâtre d'État convoque des stratégies développées pour lui garantir son rôle de premier théâtre de la nation¹⁶.

Le temps et la mémoire au national et à l'international¹⁷

On le voit, les questions du temps et de la mémoire sont incontournables pour saisir le présent du théâtre portugais. Les 42 bougies de la jeune démocratie portugaise sont encore inférieures en nombre face au demi-siècle dictatorial. Le rappel du passé est d'autant plus nécessaire que l'austérité imposée par la situation économique fait

13. Gil VICENTE, (vers 1465 – 1536), musicien, poète, auteur dramatique et orfèvre portugais. Bien que des formes théâtrales précèdent son œuvre, celle-ci est considérée comme posant la marque fondatrice du théâtre portugais. Ses œuvres sont publiées en 1562. Une bonne partie de ses pièces (en particulier les farces où se manifeste la truculence populaire, l'observation ironique et la critique acide de ses contemporains) sont mises à l'Index par l'Inquisition qui s'installe durablement au Portugal précisément en 1536, année du décès de l'auteur.

14. Voir l'article de Mário Vieira de CARVALHO dans le présent numéro.

15. João Baptista da Silva Leitão Almeida GARRETT, (1799-1854), écrivain et homme politique portugais ; le plus grand dramaturge après Gil Vicente, il est la figure de proue du romantisme portugais. Chargé de mission par le gouvernement libéral, il pose les principales structures qui rénovent l'activité théâtrale au Portugal : fondation du Conservatoire général d'art dramatique, Inspection générale des théâtres et spectacles nationaux, édification du TNNDM II inauguré en 1846.

16. Voir l'article de Mário Vieira de CARVALHO dans le présent numéro. Voir l'article de Maria João BRILHANTE dans le présent numéro.

17. Graça DOS SANTOS, « De l'infinie attente à l'énergie du désespoir : le théâtre portugais de 1974 aux années 2000 », *Les langues Néo-Latines, Regards sur le Portugal contemporain*, 108^e année, n° 369, juin 2014, p. 149-163.

resurgir les peurs qui n'étaient qu'endormies et réveille des réflexes comportementaux d'une population dont toute une génération pensait pouvoir oublier les conditionnements imposés par la dictature :

Le 25 avril n'a pas inscrit dans le réel les 48 ans d'autoritarisme salazariste. Il n'y a pas eu de jugements des *Pides* [Police secrète]¹⁸ ni des responsables de l'ancien régime. Bien au contraire, un immense pardon a recouvert avec un voile la réalité répressive, castratrice, humiliante d'où nous provenions. Comme si l'exaltation affirmative de la « Révolution » pouvait balayer, d'un coup, ce noir passé. Ainsi, a-t-on effacé des consciences et de la vie la guerre coloniale, les vexations, les crimes, la culture de la peur et de la petitesse médiocre que le salazarisme a engendré. Mais on ne peut générer un « blanc » (psychique ou historique), on ne peut éliminer le réel et les forces qui le produisent, sans que réapparaissent ici et là, les mêmes ou d'autres stigmates de ce que l'on a voulu effacer et dont l'existence persiste.¹⁹

Avec *Três dedos abaixo do joelho* (*Trois doigts sous le genou*), Tiago Rodrigues (1977), cite directement les archives de la censure salazariste qui n'a eu de cesse d'empêcher le théâtre d'aboutir à la scène, dénaturant ainsi le processus naturel d'un art dont la finalité est de donner vie physique et vocale à un texte de papier. À partir des rapports de censure, ce metteur en scène a imaginé un étrange dialogue reprenant les termes des censeurs au moment d'examiner les textes qu'ils allaient caviarder. Devant une paroi qui sert de panneau et d'écran où sont reproduits les rapports avec des remarques significatives des interdits de l'époque ainsi que des images des spectacles en noir et blanc, deux acteurs essaient de jouer des pièces qui ont été tronquées, en transformant leur répliques en conséquence devant le regard du spectateur. D'où le titre du spectacle en référence à la taille des jupes des actrices admise pour que la bienséance soit maintenue. Cet artiste polyvalent (il est acteur, auteur et metteur en scène), qui dit vouloir ironiquement faire du théâtre avec l'ouvrage de ceux qui l'ont amputé, fait pourtant partie de la génération des trentenaires formés dans la période post-dictatoriale, dans un pays dont les frontières ne sont plus closes, un pays entré dans la communauté européenne depuis 1986. La rencontre avec le Collectif tg STAN, lors d'un stage à Lisbonne

18. La PIDE (Police Internationale de défense de l'État), police politique, secrète de l'État Nouveau, créée en 1933 d'abord sous le nom PVDE (Police de vigilance et de défense de l'Etat)

19. José GIL, *Portugal hoje : O medo de existir*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008, p. 16. Notre traduction.

en 1997, débouche sur une collaboration prolongée qui va permettre à José Luís Peixoto (1974) d'écrire son premier texte dramatique, *Anathema*, programmé au Festival d'Automne à Paris en 2005. En 2003, Tiago Rodrigues a créé, avec Magda Bizarro, sa propre structure, Mundo Perfeito (Monde parfait) pour rechercher de nouvelles dramaturgies tout en poursuivant les échanges à l'international. Sa nomination à la tête du TNDM II, en janvier 2015, vient consacrer une carrière menée tambour battant. Alors que son *Antoine et Cléopâtre* est présenté au festival d'Avignon l'été de cette même année, il est remarqué pour son approche nouvelle de la dramaturgie, comme pour ses collaborations avec des artistes internationaux (Tony Chakar et Rabih Mroué, Tim Etchells ou encore le groupe Nature Theater of Oklahoma). Il monte également les textes d'une génération émergente d'auteurs portugais et s'implique dans la vie artistique de son pays, défendant une vision politique et métapoétique du théâtre.

La démocratisation de la société portugaise, à partir des années 1980 et 1990, a permis des collaborations et des échanges au long cours entre les scènes portugaise et française²⁰. Plus récemment, l'échange entre Paris et Lisbonne est devenu plus visible lorsque Emmanuel Demarcy-Mota, après qu'il ait été nommé à la tête du Théâtre de la Ville de Paris (2007), ait intégré à sa programmation des artistes portugais. Après avoir lancé le festival Chantiers d'Europe, il y ouvre un « Focus sur la création portugaise » à partir de la quatrième édition du festival en 2013²¹. Mais c'est Tiago Rodrigues encore, le jeune directeur du Théâtre national portugais, qui active le processus de façon spectaculaire. Après avoir développé une complicité particulière avec le Théâtre de la Bastille, son *By Heart*, au cours duquel une dizaine de spectateurs l'accompagnent sur scène et apprennent par cœur les quatorze vers du sonnet 30 de Shakespeare, fait salle comble et est repris sur deux saisons consécutives. Le Théâtre de la Bastille l'a alors invité à être le chef d'orchestre de *OCCUPATION BASTILLE* pendant deux

20. Comme par exemple, la présence de Luís Miguel Cintra et de Maria de Medeiros au festival d'Avignon avec *La Mort du Prince* (à partir de textes de Fernando Pessoa), en 1988. Et c'est encore le Teatro da Cornucópia (dirigé par Luís Miguel Cintra) qui est invité à présenter au Théâtre d'Aubervilliers *Triunfo do Inverno* de Gil Vicente, en 1995.

21. Le directeur du Théâtre de la Ville (qui dirige également le Festival d'Automne à Paris depuis 2011), lorsqu'il lance le Festival Chantiers d'Europe en 2010, déclare vouloir donner de la visibilité aux arts performatifs de la scène européenne. Depuis la quatrième édition (juin 2013 - Chantiers d'Europe Lisbonne-Paris, 4^e édition, « Focus sur la création portugaise »), la présence d'artistes portugais est régulière ainsi qu'une ouverture marquée vers la pluridisciplinarité des spectacles proposés. C'est d'ailleurs dans ce cadre que le public français a pu découvrir *Três dedos abaixo do joelho* (*Trois doigts sous le genou*) de Tiago Rodrigues, que nous évoquions plus haut.

mois, une expérience qui mettait au cœur de la création la question de ce que l'art change dans nos vies. D'une part Tiago Rodrigues monte le spectacle *Bovary* ; d'autre part il s'empare du lieu d'une manière inhabituelle, en proposant avec les comédiens de la pièce des ateliers et des ouvertures au public qui ponctueront cette résidence qui se finira par la présentation de *Je t'ai vu pour la première fois au Théâtre de la Bastille*.

En présentant *Bovary* en France et en français, après l'avoir créé en portugais à Lisbonne, Tiago Rodrigue déclare :

Je vais le mettre en scène avec des acteurs dont le français est la langue maternelle, ce qui me fait réaliser que je suis un petit Portugais qui a pris de nombreuses libertés avec un texte canonique de la littérature française !²²

Lorsqu'il prononçait ces mots qui dénotent une petite pointe salu- taire d'autodérision, il ne savait pas encore que son adaptation du texte de Flaubert et du procès retentissant fait à l'époque obtien- drait le Prix du Syndicat de la critique en tant que Meilleure créa- tion d'une pièce en langue française. « Ils sont très tristes quand je leur dis que je suis portugais²³ », écrivait Bernardo Santareno au sujet des Français qui le prenaient pour un Russe. Plus de cinquante ans plus tard, Tiago Rodrigues rouvre le champ des possibles.

Graça DOS SANTOS

22. Site du Théâtre de la Bastille : <http://www.theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/bovary> [consulté le 26/06/2016].

23. Vítor Pavão dos SANTOS, *op. cit.*