

Paris, issue de secours : quand le théâtre portugais s'évade pour exister durant la dictature de Salazar

Graça Dos Santos, Professeur des Universités

Université Paris Nanterre (CRILUS EA 369 Études Romanes)

Mail : dos-santos.graca@wanadoo.fr

Résumé : Face à un pouvoir réactionnaire qui promeut l'immobilisme, les artistes se débattent entre censure et propagande et disposent d'un espace de création extrêmement limité. Particulièrement surveillée par la censure salazariste, la scène portugaise a utilisé chaque brèche, chaque interstice de lumière pour inventer de nouveaux horizons. Nous verrons comment les artistes essaient de trouver une respiration à l'étranger. Nous évoquerons en particulier des pièces de José Régio (*Jacob e o Anjo*, 1952) et de Luiz Francisco Rebello (*O dia seguinte*, 1953), qui n'ont pu voir le jour qu'à Paris et furent soit pros crites, soit ajournées sur les scènes portugaises. Nous verrons comment le Teatro Moderno de Lisboa (TML) est venu au festival du Théâtre des Nations en 1962.

Mots-clés : Théâtre portugais et dictature au XX^e siècle, salazarisme, censure arts de la scène, dramaturges portugais et scène parisienne, spectacle vivant Lisbonne, Paris au XX^e siècle.

Peur. La même peur qui ride la plus pure joie, qui génère des serpents dans la chambre des amants, qui jette de la neige sur les plus noirs cheveux, qui sèche le lait dans la poitrine des mères... dans mon pays c'est la peur qui gouverne ! Les yeux et les oreilles de la peur croissent et se multiplient de toutes parts : ni le père, ni la mère, ni l'épouse, ni le frère ne servent d'abri ; ils peuvent également être des pièges de trahison. Au Portugal, les mouches de la peur volent partout et se posent à l'improviste sur toutes les choses vivantes ou mortes. Elles sont très nombreuses ; innombrables en réalité. Les écœurantes, les fourbes, les pestiférées mouches de la peur ! [...]. Dans l'Europe civilisée, le Portugal est la forteresse de la Peur ; les espions et les policiers lui servent d'appui et de garde¹.

¹ Santareno, Bernardo, *O Judeu*, Lisboa, Edições ática, 1966, p. 99 : « Medo. O mesmo medo que enruga a mais pura alegria, que gera cobras na cama dos amantes, que deita neve nos mais negros cabelos, que seca o leite no peito das mães... No meu país quem governa é o medo! Os olhos e os ouvidos do medo crescem e multiplicam-se por toda parte: nem o pai, nem a mãe, nem a esposa, nem o irmão servem de porto abrigado; armadilhas de traição eles podem ser também. Em Portugal, as varejeiras do medo por toda a banda voam e em todas as cousas, vivas e mortas, de imprevisto pousam. Muitas, muitíssimas são; sem conto, realmente. As nojentas, as arditosas, as pestíferas varejeiras do medo! [...] Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do Medo; espiões e polícias, os

Ces propos sont tenus par le Cavaleiro de Oliveira, intellectuel qui, dans la pièce *O Judeu* (*Le Juif*) de Bernardo Santareno², a dû fuir le Portugal du XVIII^e siècle écrasé par la sainte Inquisition qui, en 1739, condamne un auteur de théâtre (António José da Silva, dit « le Juif ») à être brûlé en place publique. Écrite en 1966, la pièce ne sera créée que 20 ans plus tard, après la mort de l'auteur et après la Révolution des œillets qui avait mis fin à 48 ans de dictature. Le texte, par sa structure et ses procédés d'écriture, cite le théâtre épique de Brecht et situe son action dans le passé inquisitorial pour critiquer le présent dictatorial de l'État Nouveau de Salazar. Définir le pays comme « la forteresse de la Peur » (en majuscule dans le texte, comme pour identifier de façon absolue le Portugal avec La Peur) par opposition à l'Europe civilisée, évoque bien entendu l'État Nouveau, nom donné par le dictateur portugais à un pouvoir répressif qui maintient toute une population dans l'isolement et l'ignorance. Le personnage du XVIII^e siècle fait écho au système de surveillance salazarien, tout autant appuyé sur la police politique que sur les délateurs anonymes (« les espions et les policiers lui servent d'appui et de garde »), véritable toile d'araignée destinée à paralyser les corps et les esprits. Il s'agit bien d'inspirer globalement une crainte intériorisée qui mènera les individus à une forme d'autocensure, d'autocontrôle comportemental modelé par l'idéologie inculquée par l'État Nouveau.

Particulièrement surveillée, la scène portugaise a utilisé chaque brèche, chaque interstice de lumière pour inventer de nouveaux horizons. Les festivals de théâtre internationaux étaient de véritables « sorties de secours » dans un univers clos. Ils permettaient au théâtre portugais de se montrer sans le regard du censeur ; les compagnies se ressourçaient à l'étranger. Au contact des productions étrangères, elles étaient comme revigorées et actualisaient leur esthétique. Ce dialogue avec les scènes internationales était aussi le constat des effets néfastes de la dictature sur les spectacles portugais : anachronisme et décalage provoquaient des hiatus et ce qui était novateur au Portugal était ailleurs déjà dépassé. La France (considérée comme le pays de l'idéal démocratique) et sa capitale (ville lumière au sens propre et figuré pour une Lisbonne sous le boisseau) étaient des destinations particulièrement prisées ; les compagnies qui parvenaient à s'extraire épisodiquement de l'univers clos salazarien revenaient enrichies de l'aura de la

seus alicerces e guardas ». Tous les textes originaux en langue portugaise sont traduits par nous en français, dans le corps du texte de l'article.

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. Sa pièce *O Judeu*, celle de Luís de Sttau Monteiro, *Felizmente Há Luar* et *O Render dos Heróis*, de José Cardoso Pires, furent les premiers textes proches du théâtre épique brechtien au Portugal.

culture française, modèle mythique et sempiternelle référence pour les artistes et les intellectuels portugais d'avant la Révolution des œillets. Nous évoquerons certaines de ces évasions vers Paris, temporaires, individuelles ou en groupe. Elles seront le reflet tant d'une forme de contestation de la situation subie au Portugal que d'une légitimation des compagnies lors de leur retour, auréolées de leur immersion française.

Des pièces maudites

En effet, le répertoire national était sous une surveillance particulière de la censure salazariste. « Il ne peut y avoir de théâtre portugais (ou alors seulement *littérairement*, et avec les difficultés évoquées) à partir du moment où les originaux portugais sont une exception sur nos scènes³ » disait José Régio⁴ pour constater avec amertume qu'une seule de ses pièces n'avait été mise en scène par une troupe professionnelle au Portugal (*Benilde ou a Virgem Mãe*, créée au Teatro Nacional Dona Maria II en 1947), tout en précisant : « [...] le dramaturge n'écrit pas seulement un texte comme il voit, il entend, il rêve un certain spectacle au travers duquel ce texte devienne théâtre accompli⁵ ». Ainsi, sa pièce *Jacob e o Anjo*, d'abord prévue sur la scène du Teatro Nacional et dont il dit avoir « rêvé⁶ » la représentation dès 1944 et qui ne verra le jour qu'en 1952 à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées, puis à Lisbonne par le Teatro Popular en 1968. La pièce est un mystère en trois actes qui n'est pas sans évoquer François Mauriac ou Paul Claudel et possède une grande résonnance biblique. Dans la correspondance à son père ou à Amélia Rey Colaço⁷, l'auteur évoque ses doutes et ses espoirs au sujet de cette présentation parisienne de la pièce à laquelle la presse française a fait référence : « *Jacob e o Anjo* est une pièce complexe et la critique parisienne, qui d'ailleurs lui a rendu hommage, n'a pas compris ce texte et son sens profond⁸ ».

³ « Inquérito, respostas de José Régio », *Vértice*, Janeiro 1968, p. 56. « Não pode haver teatro português (ou só o pode haver literariamente, e com as dificuldades apontadas) desde que os originais portugueses sejam uma excepção nos nossos palcos ».

⁴ José Régio, pseudonyme de José Maria dos Reis Pereira (Vila do Conde, 1901-1969), écrivain, poète, auteur dramatique portugais ; il est l'un des fondateurs de la revue *Presença* (1927-1940). Bien que son œuvre théâtrale soit moins volumineuse que son œuvre poétique, elle occupe une place fondamentale dans la dramaturgie portugaise contemporaine.

⁵ « Inquérito, respostas de José Régio », *Vértice*, Janeiro 1968, p. 61. « [...] o dramaturgo não só escreve um teatro como vê, ouve, sonha um certo espectáculo através do qual esse texto se torne teatro completo ».

⁶ Santos, Vítor Pavão dos, *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974) correspondência*, Lisboa, Instituto português do património da cultura, Museu Nacional do Teatro, 1989, p. 66.

⁷ Amélia Rey-Colaço (Lisboa 1898-1990). Cette grande actrice fut aussi, avec son époux Robles Monteiro, à la tête du Teatro Nacional de 1929 à 1974 et leur compagnie Rey Colaço Robles Monteiro, à la longévité incomparable, fut aussi le reflet de ce qui fut permis ou interdit durant l'État Nouveau de Salazar.

⁸ Rodrigues, Urbano Tavares, *Noites de teatro*, Lisboa, Edições Ática, 1961, p. 30. « *Jacob e o Anjo* é uma peça extremamente complexa. Nem toda a crítica parisiense, que aliás lhe rendeu homenagem, a compreendeu em todos os seus aspectos ».

Lorsqu'il aborde la destinée de *Le Lendemain*, drame en un acte qui a été créé lui aussi dans un théâtre parisien peu après *Jacob e o Anjo*, Luiz Francisco Rebello⁹ qualifie ces œuvres de pièces « maudites » à l'intérieur des frontières portugaises et il cite l'étonnement de la presse française quant à leur interdiction au Portugal. Il évoque l'existence accidentée de *O Dia Seguinte* qu'il a écrite en 1949 et qui devait être mise en scène par le Théâtre National en avril 1952¹⁰. Mais cette création sera ajournée par le commissaire du gouvernement qui faisait office de censeur au Théâtre National. Sans doute n'a-t-il pu accepter l'évocation de la mort (suicide et avortement) très présente dans la pièce, alors même que ces sujets étaient interdits au Portugal. Les personnages font d'ailleurs référence à cette interdiction qui pousse la presse à maquiller les informations sur le suicide :

Elle, s'exaltant à mesure qu'elle parle : Chaque jour on lit dans les journaux... de ces histoires auxquelles personne ne fait attention, sur lesquelles personne ne s'attarde : un manœuvre est tombé d'un échafaudage, du haut d'un sixième étage. Une machine a broyé la main d'une ouvrière... Un homme a par mégarde avalé du poison... (Sur un ton ironique) Par mégarde !... Le robinet du gaz est resté ouvert toute la nuit...¹¹

La pièce poursuivra donc son périple à l'étranger, traduite par Claude-Henri Frèches et publiée dans la *Revue théâtrale* en 1952. Elle sera créée au Théâtre de la Huchette le 12 janvier 1953. Le dramaturge narre comment un groupe d'amis (artistes, intellectuels) s'est réuni dans la salle minuscule du théâtre parisien pour voir le spectacle. Pour devenir spectateurs de la pièce « maudite », ils devaient eux aussi être déplacés, un public au voyage obligé¹².

⁹ Luiz Francisco Rebello (1924-2011), auteur dramatique, historien du théâtre, essayiste, critique et traducteur portugais. Président de la Société Portugaise d'Auteurs (1973-2003) et juriste de renommée internationale, spécialisé dans les droits d'auteur, il est une des personnalités les plus marquantes du théâtre portugais, ayant contribué à dynamiser l'activité théâtrale dans les divers domaines où elle s'exerce.

¹⁰ Rebello, Luiz Francisco, *Teatro completo*, vol. II, Lisboa, Sociedade industrial de tipografia, 1959, p. 218.

¹¹ *Id.*, « Le lendemain », in La revue théâtrale revue internationale du théâtre, n° 20, 1952, p. 57.

¹² À ce propos, voir Rodrigues, Urbano Tavares, « José Régio em Paris », in *Noites de teatro*, Lisboa, Edições Ática, 1961. Remarquons ce *Noites de teatro*, ensemble de critiques de spectacles de théâtre, vus par Urbano Tavares Rodrigues, est adressé à Luiz Francisco Rebello et à Bernardo Santareno.

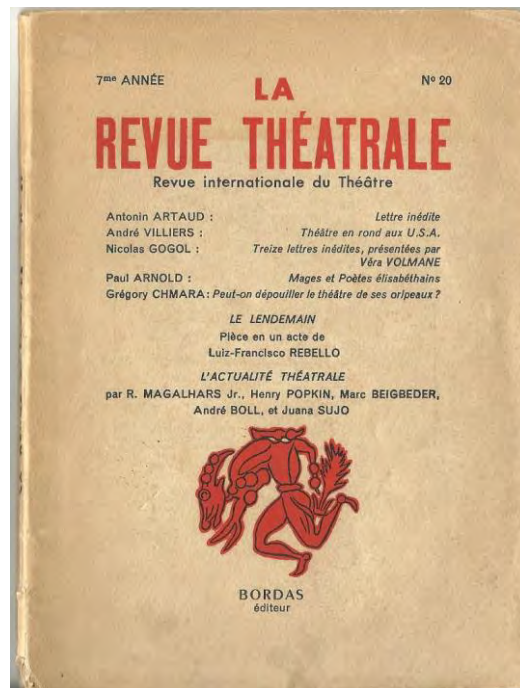


Fig. 1 : couverture du numéro 20 (1952) de la *Revue théâtrale*, où parut la traduction française de *O Dia Seguinte* de Luiz Francisco Rebello.

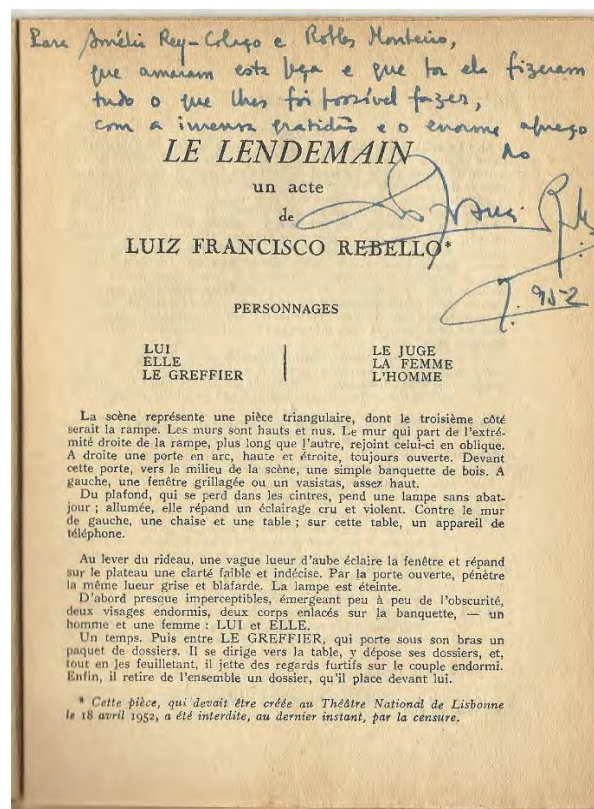


Fig. 2 : première page de *Le Lendemain*, avec la dédicace de l'auteur Luiz Francisco Rebello aux directeurs du Teatro National, le couple Amélia Rey Colaço et Robles Monteiro.

L'évasion physique pour seule issue

Bouger physiquement, sortir du lot, se faire remarquer, ne pas correspondre au modèle blafard imposé par la devise de l'État Nouveau (« Dieu, Patrie, famille »), vouloir changer son lieu de vie, changer de milieu étaient contrevenir à l'ordre établi. Tout mouvement était suspect, toute prétention à une opinion personnelle différente de celle de l'autorité dûment hiérarchisée, du professeur à l'école, du prêtre à l'église, du père de famille, du chef de l'État et de celle de Dieu était passible de sanctions. Dans cette construction aux avis univoques, l'individu disparaît au profit de la Nation unie (*União Nacional*, nom du parti unique) et de l'État Nouveau corporatiste et ne doit pas sortir du rang et surtout pas de la condition dont il a hérité à la naissance. La censure et la police politique veillaient au respect des règles imposées et à l'accomplissement de la mise en scène où la population ne devait jouer que le rôle que l'État Nouveau lui avait décerné et pour lequel, dès le plus jeune âge, elle était conditionnée par un système de suggestion et de surveillance très abouti.

Le départ fut une stratégie comportementale massive particulièrement visible durant les années soixante non seulement pour les intellectuels portugais, mais aussi pour de jeunes réfractaires fuyant la guerre coloniale, et plus massivement pour des hommes qui s'expatrient pour une vie plus digne. Ces flots d'êtres ont bien souvent traversé les frontières à pied, dans un exode désespéré les ayant menés jusqu'en France pour la plupart. Nous venons d'évoquer cette évasion physique comme forme de survie pour des dramaturges dont les pièces interdites à Lisbonne furent créées à Paris en version française. Elles sont peuplées de personnages dont on a réduit l'espace et la vie ; ils tentent désespérément d'élargir leur horizon qui n'est pas en conformité avec celui imposé par le pouvoir. Ce sont des êtres angoissés, tentés par le suicide ou poussés à la mort par le pouvoir et dont le supplice est mis en scène. La dépression des personnages se confond avec celle de leurs créateurs, contrariés et empêchés de présenter leurs pièces au public auquel elles étaient destinées. L'exil lui-même ne comble pas leur manque d'air et leur sensation d'asphyxie.

Le théâtre qui ne sera pas au diapason avec les codes établis sera classé dans le genre littérature dramatique et ne deviendra jamais spectacle. Ce qui porte Luiz Francisco Rebello à évoquer, lors du Congrès républicain d'Aveiro en 1969, « un théâtre qui, pour des raisons diverses et évidentes, n'existe pas parmi nous¹³ ». Il remarque que le Portugal est une contrée où le pourcentage des pièces nationales montées chaque saison est l'un des plus bas du monde. Or, les textes doivent traduire la réalité nationale et témoigner des rêves et des défaites, des

¹³ Rebello, Luiz Francisco, « Situação do teatro em Portugal », in *Teses e documentos*, Congresso republicano de Aveiro, Lisboa, Seara Nova, vol. I, 1969, p. 448. « Um teatro que, por várias e óbvias razões, entre nós não existe ».

frustrations et des espérances de leur temps, « sinon comment pourront-ils établir le dialogue entre l'homme de la salle et celui de la scène, sans lequel le théâtre n'accomplit pas sa mission ?¹⁴ ».



Fig. 3 : Affiche de *Le lendemain*, au Théâtre de la Huchette, à Paris, en 1953.

Le Teatro Moderno de Lisboa, « un théâtre pour l'homme d'aujourd'hui »

C'est pour remédier à cette carence qu'un groupe d'acteurs (Fernando Gusmão, Carmen Dolores, Armando Cortez, Rogério Paulo et Armando Caldas) fonde la société Théâtre Moderne de Lisbonne. Ces acteurs en donnent les motivations humaines et esthétiques en précisant « Le nom du Théâtre Moderne de Lisbonne correspond à un programme » et que, « théâtre moderne signifie ici un théâtre actuel, vivant, avec des textes pas nécessairement

¹⁴ *Ibid.*, p. 449. « Como poderá estabelecer-se esse diálogo entre o homem da sala e o homem da cena, sem o qual o teatro não cumpre a sua missão? ».

contemporains, mais toujours intéressants pour l'homme d'aujourd'hui et réalisé selon une esthétique actualisée¹⁵ ». D'emblée, c'est le répertoire qui est au centre de la réflexion, mais les quatre années d'existence de la compagnie (1961-1965) ne furent rien d'autre qu'une bataille perpétuelle avec les services de censure qui interdisaient beaucoup de leurs premiers choix de pièces¹⁶ qu'ils voulaient en phase avec le public. Lancer leur première saison (1-10-1961 à 31-05-1962) avec une pièce espagnole (*L'encrier* de Carlos Muñiz ; *O Tinteiro*, 1961) est une façon de détourner le regard du censeur particulièrement vigilant pour les pièces portugaises. Aujourd'hui qualifié comme relevant d'un « monde bureaucratique kafkaïen [...] et d'un néo-réalisme traversé d'expressionnisme¹⁷ », le texte était vu à l'époque à Lisbonne comme « une pièce qui nous fait penser à l'absurde de notre existence quotidienne¹⁸ ». Comment, en effet, ne pas reconnaître en Crock, petit employé de bureau sans cesse surveillé par un directeur s'appuyant sur une vigilance à plusieurs niveaux (du chef du personnel aux collègues de travail), les Portugais de l'État Nouveau de Salazar. C'est un triste héros souffreteux qui a du mal à respirer au sens propre et figuré et auquel on interdit de rire ou d'avoir des fleurs sur son bureau ou même d'aimer le printemps. Il se débat cependant et son refus de soumission transforme son suicide final en un acte de rébellion extrême, alors que parler du suicide était interdit dans le Portugal de Salazar.

Après son passage par le crayon bleu du censeur, le texte subit peu de coupes, visibles sur 15 pages. Remarquons que les censeurs ont fait le lien entre « le directeur » qu'on pourrait identifier avec le chef de l'État Nouveau : « Ordres de M. le directeur » (p. 6) ; « a décrété le directeur » (p. 8) ; « Que le printemps chante, que les fleurs aient du parfum ; le directeur a tout, tout interdit » (p. 8) ; « M. le directeur a interdit » (p. 16) ; « Il faut du respect ; il faut obéir ; il faut se taire il faut sourire » (p. 79)¹⁹. La page 20 est plus caviardée ; le dialogue entre Crock et Livi, le collègue qui surveille, met trop en évidence les envies de révolte du protagoniste qui se rebiffe contre le *modus vivendi* salazarien :

¹⁵ Gusmão, Fernando, *A fala da memória*, Lisboa, Escritor, 1993, p. 151-152.

¹⁶ De 1961 à 1965, le TML présentait *L'encrier* de Carlos Muñiz, *Mesure pour mesure* de Shakespeare (dans une adaptation de L. F. Rebello et une mise en scène d'A. Pedro), *Les trois hauts de forme* de M. Mihura, *Humiliés et offensés* de Dostoïevski, *Des souris et des hommes* de Steinbeck, *Le professeur Taranne* de Adamov et *La reddition des héros* de J. Cardoso Pires.

¹⁷ Gille, Bernard, « Espagne, Censure, déshérence et résurgence des auteurs », in Corvin, Michel *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales et CNDP, 2008, p. 106-110.

¹⁸ Lívio, Tito, *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1968). Um marco na história do teatro português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009, p. 257.

¹⁹ « Ordens do Sr director » (p. 6) ; « decretou o director » (p. 8) ; « que a primavera cante, que as flores tenham perfumes; o director proibiu tudo, tudo » (p. 8) ; « O Sr director proibiu-o » (p. 16).

Livi : De toi il sait seulement que tu es un rebelle et les types rebelles le gênent. / Crock : Sainte vierge ! Un rebelle ! Je suis un rebelle ? / Livi : oui / Crock : Pourquoi ? Parce que je ne me promène pas avec vous ? Que je ne parle pas du foot ou des femmes ? Parce que je meurs de faim pendant que vous vivez comme des princes ? / Livi : C'est bien pour ça. C'est de la rébellion / Crock : Avoir faim et réclamer c'est de la rébellion ? / Livi : Ça l'est / Crock : Alors je dois me taire ? / Livi : oui tu le dois / Crock : Je ne me tairai pas. Je ne me tairai pas. Je ne me tairai pas.²⁰

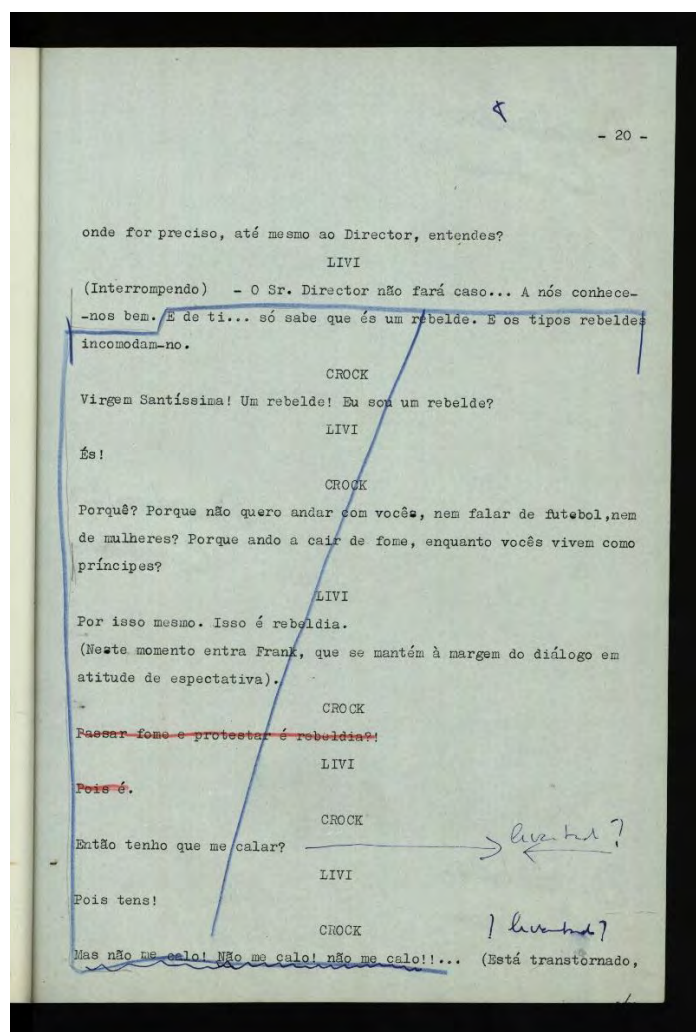


Fig. 4 : Page 20 du manuscrit de *O Tinteiro*, censuré et déposé à ANTT-Torre do Tombo.

Du succès à Lisbonne au périple parisien

²⁰ « Livi: E de ti... Só sabe que és um rebelde. E os tipos rebeldes incomodam-no. / Crock: Virgem santíssima! Um rebelde! Eu sou um rebelde? / Livi: Sim / Crock: Porquê? Porque não quero andar com vocês, nem falar de futebol, nem de mulheres? Porque ando a cair de fome, enquanto vocês vivem como príncipes? / Livi: Por isso mesmo. Isso é rebeldia. [...] / Crock: Passar fome e protestar é rebeldia? / Livi: Pois é. / Crock: Então tenho de me calar? / Livi: Pois tens! / Crock: Não me calo! Não me calo! Não me calo! ». Manuscrit de la pièce *O Tinteiro*, consulté à l'ANTT (Arquivos Nacionais da Torre do Tombo) ref. ANTT / SNI-DGE- Pc 6448.

La critique portugaise, qui classe la pièce dans la rubrique théâtre d'avant-garde ou de l'absurde, est très élogieuse. Elle vante en particulier les qualités de l'acteur Armando Cortez dont on dit qu'il « a bien compris et a bien senti » Crock et lui « a donné âme et vie²¹ ». « Lisbonne, grâce au TML, a désormais à son affiche peu variée du point de vue dramatique un magnifique exemplaire de théâtre moderne [...]»²², dit encore la presse. Même les plumes affiliées au régime font l'éloge de la mise en scène de Rogério Paulo : « La mise en scène fut soignée et précise [...]. Des décors simples, fonctionnels, intelligemment suggestifs [...]»²³. Tous les articles soulignent le mérite de la compagnie qui, sans aucun soutien financier, crée un spectacle que le public a applaudi debout durant 15 minutes : « Ce fut une des plus enthousiastes et émouvantes ovations avec laquelle le public lisboète aura acclamé ces dernières années un spectacle et ses artistes²⁴ ».

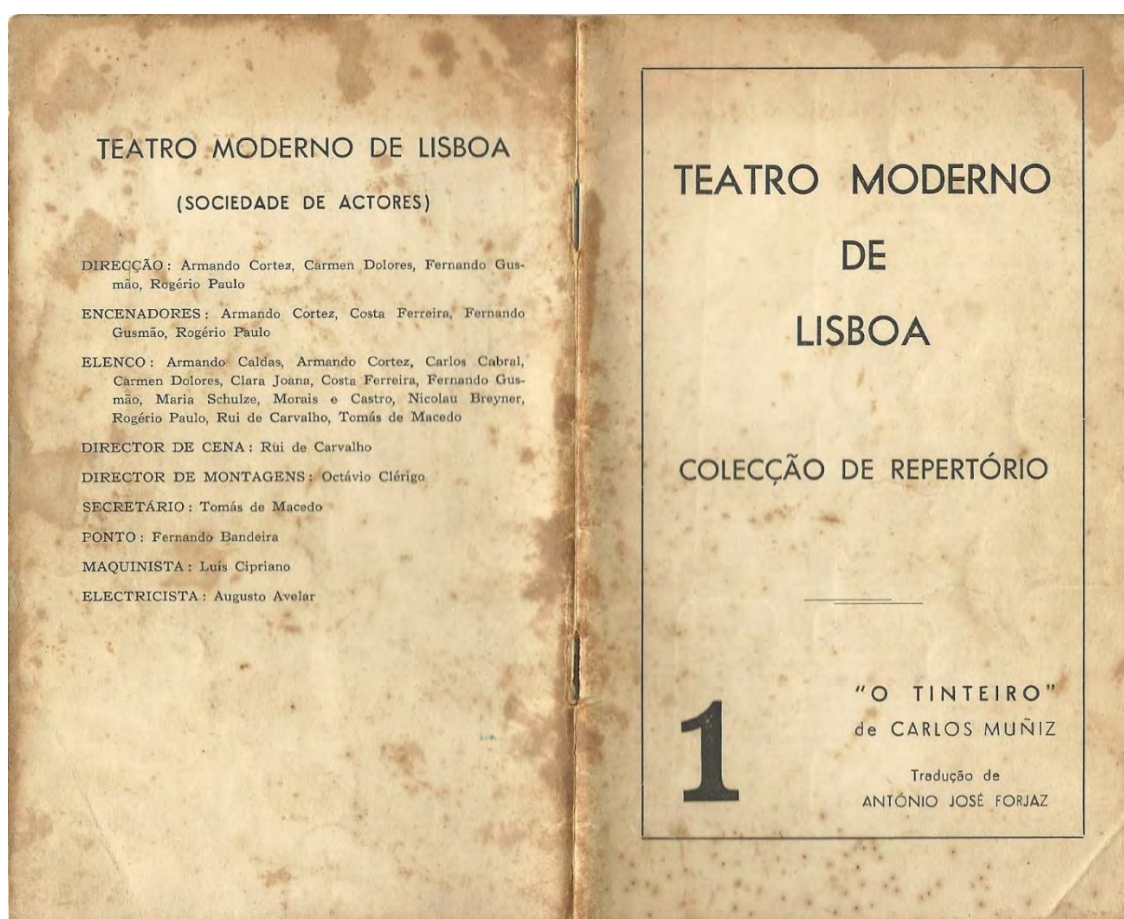


Fig. 5 : Couverture du programme de *O Tinteiro*, par le TML, à Lisbonne en 1961.

²¹ Fragoso, Fernando, in Lívio, Tito, *op. cit.*, p. 257.

²² Ferreira, Armando, in Lívio, Tito, *op. cit.*, p. 256.

²³ Nogueira, Goulart, in Lívio, Tito, *op. cit.*, p. 259.

²⁴ Barros, Nélson de, in Lívio, Tito, *op. cit.*, p. 255.

Le succès permit au spectacle d'être programmé, à Paris, au Festival du Théâtre des Nations en avril 1962. Le 12 février 1962, Rogério Paulo évoque avant son départ ce qui fut un véritable périple : « Nous serons programmés », dit-il, « dans le cycle recherche » destiné aux jeunes compagnies, soulignant se sentir investi d'une grande responsabilité car le passage du TML par Paris allait influencer l'idée qu'on se faisait du théâtre au Portugal. Il précise les conditions de cette participation : « Nous partons grâce à l'aide du Directeur du *Jornal de Letras* qui paie toutes les dépenses inhérentes à notre déplacement ». Il précise que « les autorités officielles n'ont émis aucune objection à notre départ et le théâtre portugais sera pour la 2^e fois présent dans un festival international²⁵ ». Le metteur en scène fait ici référence à la programmation de la compagnie Rey Colaço Robles Monteiro, concessionnaire du théâtre national portugais. Elle jouera pour la première fois, en 1955, au Festival international d'art dramatique de Paris qui plus tard donnera le jour au théâtre des Nations. Rogério Paulo ainsi que Carmen Dolores étaient distribués (1955) dans la pièce présentée *Tá Mar*, du Portugais Alfredo Cortez, précédée d'une courte pièce de Gil Vicente. Le jeune acteur d'alors, maintenant metteur en scène, marque d'une pierre blanche son premier voyage parisien. Cette année-là, il fit deux découvertes : Bertolt Brecht avec *Le cercle de craie caucasien* et le Berliner Ensemble qui faisait alors sensation dans la capitale française. Ce fut, dit-il, « la nuit la plus décisive de ma carrière artistique » et il évoque la révélation d'un « monde sublime dans ses théories révolutionnaires » ainsi que le magnifique et inoubliable spectacle²⁶.

Du ravissement au hiatus

Les critiques parisiennes parues dans *Combat* en 1955, au sujet de *Tá Mar*, sont celles de plumes sous le ravissement devant la pièce qui évoque les marins de Nazaré au Portugal et est comparée à un « documentaire », car « la couleur locale y éclate de toutes les façons », et de citer tout ce qui fait « vrai » : « on y voit la femme du pêcheur allumer un vrai feu de sarments qui fait de la vraie fumée, répand dans la salle une vraie odeur de feu et de fumée et laisse de vraies braises se consumer dans l'âtre. C'en est touchant²⁷ ». Et toute cette vérité est encore accrue par le jeu des acteurs qui « ont adopté l'accent chantant du cru que même des gens ne sachant pas le portugais décèlent tout de suite comme une intonation particulière²⁸ ». Le spectacle est évoqué

²⁵ *Jornal de Notícias*, 12-2-1962.

²⁶ *República*, 23-11-1964.

²⁷ Gautier, Jean-Jacques, « Le Portugal présente *Tá mar* d'Alfredo Cortez », *Combat*, 29 juin 1955.

²⁸ *Ibid.*

comme « un voyage sans souci où l'on accueille d'un air égal tout ce qui fait exotisme²⁹ » et on s'extasie devant des femmes qui « passent avec des cruches sur la tête. En entendant le cri des mouettes annonçant la tempête, je crus qu'on allait en libérer quelques-unes dans la salle !³⁰ », dit encore Jean-Jacques Gautier. Les journalistes se complaisent dans la description des costumes et des décors comme s'il s'agissait de cartes postales en conformité avec leur imaginaire sur le Portugal.

Les articles de 1962, au sujet de *L'Encrier*, sont tout autres : « Du point de vue des idées et de l'art scénique, ce spectacle réputé "d'avant-garde" ne présente aucun intérêt et n'avait pas sa place dans une confrontation esthétique internationale : il y a 30 ans au moins qu'en régime libéral on a dépassé ce niveau élémentaire de satire sociale et ce progressisme d'Épinal³¹ », assène-t-on dans *Le Monde*. L'article souligne le courage de la troupe sans subsides et fait remarquer la suprématie de l'acteur Armando Cortez sur « la troupe qui a la foi naïve et dévorante des catacombes », comme pour souligner le décalage de la réception du spectacle face à l'engagement du TML. *La tribune de Genève* elle aussi est critique et déclare que la venue de cette troupe était prématurée « si louables que soient les intentions, si sympathique que soit l'effort³² » et Denis Bablet, qui signe l'article, voit *L'encrier* comme une pièce qui respire la générosité, mais elle ne « dépasse pas le stade du mélodrame socialisant pétri de bonnes intentions, sa valeur critique demeure assez pauvre³³ ». La mise en scène de Rogério Paulo n'est pas non plus appréciée car elle « hésite entre satire clownesque et réalisme sans prendre parti³⁴ ».

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Delpêche, B. P., « Le Portugal au théâtre des Nations, *L'Encrier* de Carlos Muñiz », *Le Monde*, 5-4-1962.

³² Bablet, Denis, *La Tribune de Genève*, 25-5-1962.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Soirs
de
Paris

L'apport portugais au Festival des Nations n'emporte pas la conviction

Voici donc le Portugal représenté au Théâtre des Nations par le « Teatro Moderno de Lisboa ». Qu'est-ce que cette compagnie ? Une troupe née en 1960 de l'association de plusieurs acteurs qui, désireux de lutter contre le théâtre commercial sé-

chanceté esclave d'employés modèles, agents zélés et déshumanisés.

Notre pauvre Crock rêve d'un appartement pour sa femme et ses enfants, il rêve d'un monde honnête, il rêve de voir la mer. Il sera broyé. Renvoyé par son direc-

permis de se renforcer mutuellement. La pièce est jouée avec ferveur, particulièrement par Armando Cortez, interprète de Crock. Certains comédiens ont un peu trop tendance à souligner les effets et à en « rajouter », ce qui ne fait que mettre en lumière des gaucheries qui devraient disparaître.

Attendons donc de voir le « Teatro Moderno de Lisboa » lorsque sa troupe aura acquis davantage de maîtrise et de cohésion, tout en conservant la sincérité qui l'anime aujourd'hui. Attendons aussi qu'elle nous présente une œuvre dans laquelle on puisse louer autre chose que des intentions.

Denis BABLET.



Voilà bien où mène le rêve !

vissant dans leur pays comme dans beaucoup d'autres, se réunirent en une sorte de coopérative. Entreprise courageuse donc, et qui mérite de susciter l'intérêt, lorsqu'on connaît les difficultés qui pèsent sur la vie théâtrale au Portugal.

On comprend que les animateurs de la troupe aient été tentés de venir présenter au Théâtre des Nations « L'Encrier », de Carlos Muniz, pièce d'un jeune auteur espagnol qui remporta un succès considérable à Lisbonne. Peut-être cette œuvre et sa représentation allaient-elles bénéficier d'une consécration internationale ? Il n'en fut malheureusement rien. Si louables que soient les intentions, si sympathiques que soit l'effort, la venue de cette troupe à Paris nous a paru un peu prématurée.

Qu'est-ce que « L'Encrier » ? L'histoire d'un brave petit employé, victime de la société dans laquelle il vit, qui ne peut rien contre l'autoritarisme et l'égoïsme du directeur de l'entreprise capitaliste où il travaille, contre l'indifférence à son égard de tous les intermédiaires, chef de personnel, administrateur, exécutants déshumanisés aux ordres du patron, et contre la mé-

teur, rencontrant le refus d'un homme d'affaires, qui, au lieu de travail, lui fait cadeau d'un coupe-papier, s'apercevant que sa femme Pilar, en proie aux assiduités d'un instituteur de village, a fini par lui céder, Crock, désespéré et désespérément seul, rejeté par tous, n'aura plus qu'une seule solution : il se tuera en allant se jeter sous un train.

Loin de nous la pensée de refuser le thème de cette pièce. Il y a encore beaucoup de Crock dans le monde, beaucoup d'exploités et de victimes, et la pièce de Carlos Muniz respire la générosité de cœur. Mais elle ne dépasse malheureusement pas le stade du mélodrame socialisant, pétri de bonnes intentions. Sa valeur critique demeure assez pauvre. Les personnages ne sont que des schémas de personnages. Il y a le patron, l'homme d'affaires, le chef du personnel, chacun doté de ses tics. Si les situations de départ sont concrètes, le monde dans lequel l'action se déroule reste abstrait. La pièce y perd de sa réalité, la critique de son efficacité, et la satire de sa virulence. Ni naïveté, ni humanité ne peuvent compenser cette perte.

La mise en scène et les décors ne contribuent pas à doter la pièce et ses personnages d'une existence réelle. Les décors, d'un style caricatural, en noir et blanc, qui frise l'expressionnisme, confèrent au montage un côté guignolesque, accentué par l'emploi de la scène tournante. L'aspect schématique des personnages est souligné.

On a l'impression que le metteur en scène, Rogério Paulo, a constamment hésité entre la satire clownesque et le réalisme, sans prendre parti pour l'une ou pour l'autre, ou sans tenter de réaliser par un dosage habile l'équilibre qui leur aurait

*Tribune de
général
25 mai 62*

Fig. 6 : Critique de Denis Bablet, à la mise en scène de *O Tinteiro* présenté au Festival du Théâtre des Nations.

Le décalage entre la critique parisienne et lisboète du spectacle est criant. Si à Lisbonne ce fut une révélation, à Paris c'est le désenchantement. Présent dans la capitale française un mois

avant le festival, Bernardo Santareno écrivait à Amélia Rey Colaço en ces termes : « certainement à cause de la mélodie de la 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. [...] je sais que le TML vient ici au festival avec *L'Encrier* : c'est dommage car cette pièce n'aura ici aucun succès. [...] En réalité, ici pour des pays comme le nôtre (l'Espagne, le Brésil), ce qui marche c'est la pièce couleur locale, bien mise en scène et bien jouée³⁵ ». L'avis de l'auteur de théâtre s'est vérifié tant pour la pièce de 1962 (*L'Encrier*) que pour celle de 1955 (*Tá Mar*), bien qu'il ne cite pas celle-ci directement.

L'inévitable décalage

Notre présentation du contexte portugais de la création de *l'Encrier* à Lisbonne était nécessaire car elle explique le sens particulier que la pièce avait au Portugal et l'engouement du public portugais à son égard. La pièce ne pouvait avoir la même réception à Paris. De nombreuses études montrent le retard de la scène portugaise dû à la situation dictatoriale : retard esthétique de la scène et du goût du public qui, à l'image de la population, subissait les effets de la censure. On peut parler d'un véritable hiatus dans l'accueil mitigé du TML à Paris. Ce sentiment est accru lorsqu'on lit le compte-rendu de la conférence donnée par Costa Ferreira, un des acteurs de la troupe, et par Rogério Paulo, le metteur en scène, juste avant le spectacle. Le premier fait une présentation de la situation du théâtre au Portugal en des termes incompréhensibles pour les Parisiens en évoquant un « théâtre essentialiste » (C'est la compagnie du Teatro Estúdio du Salitre de 1949) ainsi que des noms d'artistes inconnus des Français et que le rédacteur du compte-rendu transcrit de façon approximative. Le second va aussi loin qu'il le peut : « Nous avons choisi notre liberté, la liberté possible et nous avons formé une troupe [...]»³⁶. La « liberté possible » contient toute la frustration d'artistes dont les propos et les créations sont conditionnés par la censure et par la police politique qui les surveille même hors frontières.

³⁵ Santareno, Bernardo, in Santos, Vítor Pavão dos, *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974) correspondência*, Lisboa, Instituto português do património da cultura, Museu Nacional do Teatro, 1989, p. 92. « Com certeza por causa da melopeia da voz, esta gente pensa sempre que sou russo: e ficam sempre com muita pena, quando lhes digo que sou português. Não conhecem nada, mesmo nada das nossas coisas [...] sei que a companhia do Império (TML) vem aqui ao festival com o Tinteiro: é pena, pois essa peça não terá aqui nenhum sucesso. [...] na verdade, aqui, para países como o nosso (a Espanha, o Brasil), o que dá é a peça de poesia local, bem encenada e representada ».

³⁶ Paulo, Rogério, in *Théâtre des Nations. Le théâtre d'avant-garde au Portugal*, 9 avril 1962, Conférence dont le compte-rendu figure à la bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre (Théâtre des Nations, boîte R 176).

En réalité, l'élément manquant tant dans les critiques françaises du spectacle que dans le discours des acteurs portugais lorsqu'ils présentent leur travail est l'absence de toute référence à la situation politique au Portugal, alors qu'en 1962 commencent les guerres coloniales en Afrique et que de nombreux jeunes déserteurs portugais ainsi que des milliers d'émigrés arrivent en France. Le silence sur ces questions rend opaque le spectacle du TML. Il serait intéressant, par exemple, que le public connaisse les coupes de la censure effectuées sur la pièce. Du côté portugais, le silence est conditionné par la peur de représailles au retour au Portugal (Rogério Paulo qui était proche du PCP a d'ailleurs eu maille à partir avec la Pide³⁷. Il était surveillé et a subi des interrogatoires). Constatant que les Portugais ne disposaient que d'une « réalité rétrécie », José Régio écrivait, en 1949 :

Voilà de bonnes années que la plupart du peuple portugais – ce peuple que nous sommes tous et pas seulement ceux que le pouvoir décrète – vit sous l'engourdissant empire de la peur. [...] J'admets qu'il ne s'agit pas entre nous de la peur de terribles tortures, de vengeances, de répressions. Ce n'est pas exactement de la terreur cette peur qui nous paralyse, mais c'est la peur indécise, flottante, hésitante, vague mole, continue... La peur suprêmement démoralisatrice³⁸.

Le théâtre qui ne sera pas en conformité avec les codes établis sera classé dans le genre littérature dramatique et ne deviendra jamais spectacle. Du côté français, on ne peut qu'être étonné de l'absence de tout commentaire clair concernant la situation dictatoriale portugaise dans la presse française, silence encore plus étonnant pour un journal comme *Combat* qui, en 1955, évoque un Portugal somme toute touristique sans parler de la réalité subie par les Portugais depuis 1926. Les timides « difficultés que connaît la vie théâtrale au Portugal³⁹ » pour caractériser la situation du théâtre lusitanien, dans les articles de 1962, ne suffisent pas.

Le retour vers « l'authentique réalité »

Les mémoires d'acteurs et la presse portugaise n'évoquent pas la déconvenue de la critique parisienne. Rogério Paulo obtiendra une bourse pour l'université du théâtre des Nations ;

³⁷ Police politique de Salazar : Police Internationale de Défense de l'État, une des structures de surveillance et de répression sur lesquelles s'appuyait le pouvoir salazariste.

³⁸ Régio, José, in Ventura, António, *José Régio e a política*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p. 73. « [...] mas há uns bons anos que grande parte do povo português – deste povo que somos todos nós, e não são quem os governantes decretam – vive sob o entorpecedor império do medo. [...] Sim, admito não se tratar entre nós do medo de terríveis torturas, vinganças e repressões. Não é, propriamente, pavor, o medo que nos tem vindo tolhendo, mas é o medo indeciso, flutuante, hesitante, vago, mole, continuo... O medo supremamente demoralizado ».

³⁹ Gautier, Jean-Jacques, « Le Portugal présente *Tá mar* d'Alfredo Cortez », *Combat*, 29 juin 1955.

l'acteur Armando Cortez poursuivra lui aussi sa formation en France et ira jusqu'à l'école de Strasbourg. De retour au Portugal, ils mettront à profit leurs acquis pour contribuer à l'actualisation de la scène portugaise. Le TML représente le grand virage de la vie théâtrale au Portugal et annonce le mouvement du théâtre indépendant rénovateur esthétiquement et politiquement. Le rôle joué par la France pour la démocratisation de la scène portugaise sera plus visible à la fin des années 60 et début des années 70, avec la venue des troupes portugaises au festival de Nancy. Rentrés, les artistes sont toujours légitimés par leurs séjours en France. Les sorties à l'étranger étaient sans aucun doute des moments d'initiation et de formation et, dans le cas du Portugal, d'actualisation indispensable. N'oublions pas l'impact qu'a eu la découverte du Berliner Ensemble et de Brecht sur Rogério Paulo dont le dernier rôle en 1986 fut précisément dans *Mère courage et ses enfants*, lorsque la pièce fut enfin créée à Lisbonne. Mais ces retours sont aussi ceux d'artistes dont la conscience s'est aiguisée hors de l'enferment de l'État Nouveau. Si ces évasions sont bénéfiques, comme nous l'avons vu, elles fonctionnent aussi comme une loupe au moment d'être de nouveau confrontés à la dictature et à toutes ses conséquences. Les artistes sont encore plus sensibles aux effets de la censure qui confisque leur liberté de création, les pousse à l'autocensure et à maquiller leur imaginaire ou plus définitivement au silence.

Les propos angoissés de Bernardo Santareno illustrent tragiquement l'enfermement extrême dans lequel l'État Nouveau a maintenu les artistes portugais et l'état de stress auquel les a soumis la censure salazariste :

Je me sens – et c'est là **mon authentique réalité** : le reste n'est que représentation et de mauvaise qualité ! – intérieurement si défait, que ces choses (l'interdiction de sortir du pays) ne m'atteignent plus... Je me sens au fond d'un puits d'angoisse. Ceci sans aucun effet de style. Mais... de toutes façons, il faut aller de l'avant, vivre et tout faire pour **vivre avec joie** : c'est un travail intérieur celui de construire sa propre joie, à partir... d'un **rien** réel. Ce qui nous trouble c'est la première partie du voyage, jusqu'au no man's land, jusqu'au rien : il y a des illusions, des mirages, des affects... des choses qui dissimulent la **solitude** réelle et complète. J'y arrive presque. Mais cela fait mal, mal... je suis tout ensanglanté. Mais, bien souvent, je suis abattu et ne sais même plus comment utiliser ma voix, mes mains, mes mots... tout ce qui sert à chacun à communiquer avec autrui. Et je fuis, je me cache...⁴⁰

⁴⁰ Santareno, Bernardo in Santos, Vítor Pavão dos, *op. cit.*, p. 93. « Eu sinto-me – e esta é que é **a minha verdade autêntica**: o resto é... representação e de má qualidade! – tão desfeito por dentro que estas coisas já mal me tocam... Sinto-me no fundo dum poço de angústia. Isto sem literatura. Mas... de qualquer modo, é preciso ir para a frente, viver e fazer tudo para **viver com alegria**: é um trabalho interior, este de cada um construir a sua alegria, a partir...

BIBLIOGRAPHIE

Bablet, Denis, *La Tribune de Genève*, 25-5-1962.

Delpêche, B. P., « Le Portugal au théâtre des Nations, *L'Encrier* de Carlos Muñiz », *Le Monde*, 5-4-1962.

Gautier, Jean-Jacques, « Le Portugal présente *Tá mar* d'Alfredo Cortez », *Combat*, 29 juin 1955.

Gille, Bernard, « Espagne, Censure, déshérence et résurgence des auteurs », in Corvin, Michel *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales et CNDP, 2007, p. 106-110.

Gusmão, Fernando, *A fala da memória*, Lisboa, Escritor, 1993.

Lívio, Tito, *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1968) Um marco na história do teatro português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009.

Muñiz, Carlos, *O Tinteiro*, 1961, manuscrit déposé à ANTT (Arquivos Nacionais da Torre do Tombo), ref. ANTT / SNI-DGE- Pc 6448.

Rebello, Luiz Francisco, *O passado na minha frente, memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Livraria Editora LDA, 2004.

—, *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora, 1984.

—, « Le lendemain », in *La revue théâtrale revue internationale du théâtre*, n° 20, 1952, p. 50-80.

—, *Breve história do teatro português*, Lisboa, Europa-América, 2000.

—, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977.

—, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988.

—, « Situação do teatro em Portugal », in *Teses e documentos*, Congresso republicano de Aveiro, Lisboa, Seara Nova, vol. I, 1969, p. 441-452.

—, *Teatro completo*, vol. II, Lisboa, Sociedade industrial de tipografia, 1959.

Régio, José, *Obra completa, Teatro*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

—, « Inquérito, respostas de José Régio », *Vértice*, Janeiro 1968, p. 55-62.

Rodrigues, Urbano Tavares, *Noites de teatro*, Lisboa, Edições Ática, 1961.

dum **nada** real. O que atrapalha a gente é esta primeira parte da viagem, até ao campo raso, até ao nada: há ilusões, miragens, afectos... coisas que escondem a **solidão** real e completa. Pois eu estou quase a chegar. Mas dói, dói... estou todo cheio de sangue. Mas muitas vezes, desanimo e nem sei como usar a voz, as mão as palvras...isto tudo com que cada um **comunica** com os outros. E fujo, escondo-me... »

Santareno, Bernardo, *O Judeu*, Lisboa, Edições ática, 1966.

Santos, Vítor Pavão dos, *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974) correspondência*, Lisboa, Instituto português do património da cultura, Museu Nacional do Teatro, 1989.

Ventura, António, *José Régio e a política*, Lisboa, Livros Horizonte, 2ª ed., 2003.