

## Réception de la comédie française au Portugal (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)

ANA CLARA SANTOS  
Universidade do Algarve  
Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa  
avsantos@ualg.pt

### Resumen

Por razones históricas de orden político y cultural, la importación e implementación del gusto por el modelo teatral francés entró tardíamente en Portugal. Esa importación de la comedia francesa al teatro portugués data de los años 30 del siglo XVIII. Sobreponiéndose a la presencia del teatro del Siglo de Oro español, esa importación se realiza, inicialmente, a través de la representación de la comedia molieresca y del mundo editorial. A lo largo de las siguientes décadas y, al menos, hasta la primera mitad del siglo XIX, el éxito de la comedia y del vodevil franceses constituyeron una de las mayores revoluciones estéticas y dramáticas en el campo cultural portugués. Sin embargo, la crítica teatral ha descuidado dicho fenómeno, esencial desde nuestro punto de vista para poder rever la historia del teatro y del espectáculo nacionales a la luz de su contacto con el teatro europeo.

### Palabras clave

comedia, recepción, traducción.

### Abstract

For historical reasons, both of political and cultural nature, the import and enjoyment of the French theatrical model in Portugal happen quite late. The introduction of the French comedy into the Portuguese stages dates from 1730s. In fact, the prevalence of the French comedy over the Spanish Golden Age theatre takes place, in a first instance, through Moliere's comedy, which circulated both on stage and page. Throughout the next decades, and at least until the first half of the 19<sup>th</sup> century, the popularity of the French comedy and vaudeville formed one of the major aesthetic and dramaturgical revolutions in the Portuguese cultural panorama. Nevertheless, theatrical scholarship has disregarded, so far, this cultural and artistic phenomenon, fundamental for revising the history of national theatre and performance, specially taking into account the contact with European theatre.

### Key-words

comedy, reception, translation.

## 1. Avant propos

En matière culturelle, la circulation des idées esthétiques et littéraires ainsi que les modèles artistiques est étroitement liée, la plupart du temps, à la conjoncture politique et sociale du pays. A l'image de la politique et l'économie subjuguées, pendant une soixantaine d'années (1580-1640), à la domination espagnole, la culture portugaise était porteuse aussi d'un fort ancrage dans la culture du royaume voisin qui datait, il faut bien l'admettre, de longue date. Sur la scène lisboète, la circulation des nombreuses troupes espagnoles ainsi que les adaptations de la comédie du Siècle d'or espagnol étaient synonyme de cette tendance culturelle profondément enracinée dans la pensée et l'esthétique nationales. Le XVIII<sup>e</sup> siècle signale, comme on va le voir, la libération de la création nationale du joug espagnol et l'entrée dans un nouvel ordre culturel orienté vers l'importation des modèles italiens et français. Qu'en est-il pour la circulation du répertoire comique?

## 2. La circulation des modèles européens au Portugal: entre tradition et innovation

Le développement des études de traduction au cours des dernières décennies a sans doute contribué à une nouvelle approche du phénomène littéraire et culturel. Nombreux ont été les théoriciens de la traduction à se pencher sur la place qu'occupe la traduction dans le champ culturel de la culture d'arrivée. À ce propos, il suffit de rappeler les travaux de José Lambert, d'André Lefevere et de Theo Hermans. Le premier démontre très tôt l'importance acquise par les traductions dans la rénovation des littératures et cultures nationales. Du processus d'importation (Lambert, 1980) découle, selon lui, l'analyse des différentes attitudes du système littéraire et culturel national devant l'Autre, c'est-à-dire, la façon dont la culture réceptrice se positionne devant les autres cultures au sein du processus des contacts littéraires. Cette pratique d'importation de modèles étrangers détermine son rôle dans la construction de l'identité et de l'autonomie culturelles nationales:

Toutes les littératures ont des rapports avec certaines littératures voisines plutôt qu'avec d'autres. Toute littérature préfère certaines littératures éloignées (dans le temps, dans l'espace) aux littératures réellement voisines. L'absence (relative) de certaines littératures voisines équivaut par là à une exclusion qui renvoie à des règles d'importation favorables à d'autres littératures. Les modèles concurrencent d'autres modèles ; si une littérature (culture nationale) est en vogue, elle concurrence les autres littératures (cultures) nationales qui étaient en vogue auparavant, ou qui ont en puissance les capacités requises pour avoir du succès. Cette règle de la concurrence et de la hiérarchie des modèles s'applique aux littératures nationales comme aux genres, aux courants et aux différents auteurs individuels qui sont en vogue. Ces règles mettent simplement en évidence des échelles de valeur et des schémas de modèles [...] Au lieu de constituer des aspects extérieurs et pittoresques des systèmes, les contacts littéraires sont appelés à révéler en profondeur et de façon privilégiée les tendances fondamentales des littératures en présence (Lambert, 1986 : 52).

Le deuxième préconise un abordage du phénomène de la traduction et ses manipulations capable d'accorder une importance majeure au rôle joué par les différents intervenants dans le processus, que ce soit au niveau de sa conception et de sa production, ou bien, du côté de sa censure ou sa diffusion (Lefevere, 1985: 237). Dans la même lignée, le troisième insiste sur le fait que toute traduction peut conditionner le positionnement des différents agents dans le champ culturel car "translation [...] could now be seen as one of the instruments which individuals and collectives could make use of to consolidate or undermine positions in a given hierarchy" (Hermans, 1999: 42). Tenir compte de toutes ces approches nous semble être la démarche la plus indiquée afin de déterminer les aléas de la tradition et de l'innovation en matière théâtrale afin d'essayer d'y voir plus clair par rapport à l'implantation des modèles de la comédie sur la scène portugaise.

Grâce à ces nouvelles orientations, la traduction théâtrale tend à sortir de sa sphère dite "marginale" afin de rejoindre le point de contact entre deux cultures, d'intégrer le niveau de maturité des littératures dites nationales. Comme l'affirme Lefevere (1992), toute traduction, en tant que forme de réécriture d'une œuvre littéraire associée à un autre système littéraire et culturel, constitue une activité de manipulation et d'appropriation du texte de départ conditionnée par la situation idéologique et politique du système littéraire et culturel d'arrivée. Le siècle des Lumières au Portugal a sans doute constitué un tournant du point de vue culturel et littéraire. Les relations politiques et diplomatiques luso-françaises intensifiées grâce à l'alliance célébrée par le mariage du futur roi Afonso VI et Mlle de Nemours et d'Aumale en 1666 ouvrirent les portes à la circulation d'agents et de biens culturels entre les deux royaumes. Le rapprochement idéologique et politique avec la France apportait non seulement l'assurance nécessaire à un État qui venait de conquérir son autonomie par rapport au royaume de Castille mais conférait aussi au Portugal un nouveau prestige indissociable de celui dont bénéficiait la cour de Louis XIV partout en Europe. Il fallait donc s'attendre à ce que la culture portugaise prenne quelques tonalités venues de Paris. Si cela arriva dans d'autres domaines culturels, le théâtre fut aussi bientôt soumis à cette contamination idéologique et esthétique.

Dans le domaine théâtral, cette contamination est redevable du rôle joué par certains agents culturels liés à l'aristocratie et à la diplomatie. En effet, les registres dans le cadre des premières manifestations théâtrales françaises se trouvent du côté des ambassades portugaises à l'étranger et à l'influence subie par certains agents qui ont côtoyé de près avec la culture dramatique française sur le sol français. En effet, au cours du XVIIIème on assiste à quelques efforts déployés par ceux qui, ayant côtoyé de près ou de loin avec la culture française, essayent de la diffuser auprès du public national, que ce soit dans les salons et les académies littéraires, dans le secteur éditorial ou bien, sur la scène théâtrale, en l'opposant à la culture étrangère dominante, celle venue du pays voisin. À partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la critique portugaise a relevé cette tendance culturelle et a mis en évidence

le rôle important joué par certains agents culturels. Le critique Costa Pimpão voit en l'année 1697, date de la traduction de *L'Art Poétique* de Boileau par le comte d'Ericeira, D. Francisco Xavier de Menezes, "le premier signe important d'une rébellion contre le goût espagnol" (Pimpão, 1962: 260). Jorge de Faria, quant à lui, met en évidence le rôle joué par les figures politiques du royaume, à commencer par le Comte de Tarouca et Alexandre de Gusmão. On doit au premier, João Gomes da Silva, comte de Tarouca, seigneur des villes de Tarouca, de Lalim, Lazarim, Penalva, etc et le premier plénipotentiaire de sa majesté portugaise au Congrès de la Paix à Utrecht, l'initiative de la construction d'un théâtre luxueux dans les jardins de l'Ambassade et l'invitation d'une troupe de comédiens français pour y représenter, à l'occasion de la fête de la naissance des princes, au début du mois de janvier 1713, une tragédie de Corneille (*Rodogune*), une comédie de Montfleury (*Femme juge et partie*) et une autre de Molière (*L'étourdi*). Nicolas Chevalier dans sa *Relation des fêtes que son Excellence le Comte de Tarouca a données au sujet des deux princes*, publiée à Utrecht, l'année suivante, rend compte de la magnificence de ces fêtes données par le corps diplomatique portugais et y loue le goût sublime du Comte pour les arts :

Après que leurs Excellences eurent diné, elles eurent le plaisir de la Comédie, qui commença précisément après le repas dans une Grande salle sur le devant de l'Hotel, que l'on avoit à cet effet orné de décorations, avec une très belle Tapisserie de Raphael très riche & très magnifique. Les Coulisses étoient de la même Tapisserie. Et dans le Frontispice, ou l'on met ordinairement les rideaux qui tombent après les actes, il y avoit des Draperies de Damas avec de grans falbalas attachés en festons le tout richement brodé ce qui formoit une très belle décoration. On y joua la *Femme juge & partie*. Cette Piece fut suivie de celle de *L'Etourdi* qui est très divertissante. Les Acteurs animés par un si grand nombre de Seigneurs y firent merveilles, & l'on peut dire qu'ils n'ont jamais mieux joué (Chevalier, 1714: 21-22).

À la même époque, Alexandre de Gusmão entamait une carrière diplomatique auprès de la cour de Louis XIV. Il y demeura, de 1714 à 1719, où il termina sa formation en droit à la Sorbonne et où il prit goût aux Lettres françaises. Selon Jorge de Faria, on doit à cet *es-trangeirado* l'entrée du théâtre français au Portugal (Faria, 1950: 63). Afin de répondre aux attentes d'un public cultivé qui voulait la représentation d'une comédie portugaise, il donne à la troupe du Théâtre du Bairro Alto à Lisbonne, en 1737, son adaptation de *George Dandin ou le mari confondu* de Molière, intitulée *O marido confundido* et traduite, très probablement, quelques années auparavant lors de sa mission diplomatique à Paris. Imprégné des doctrines du classicisme français, il a su contrecarrer les tendances de la vogue du théâtre du siècle d'or espagnol par son adaptation de la comédie moliéresque aux mœurs nationales qui lance les prémices des nouvelles tendances esthétiques dans le domaine théâtral portugais au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mais ce goût pour la littérature classique française avait atteint d'autres agents culturels surtout dans le milieu aristocratique. On y découvre essentiellement la littérature du

Grand Siècle lue et admirée pour l'expression même de sa grandeur. Une des premières manifestations littéraires qui dénote cette nouvelle tendance esthétique est signée de la plume de Francisco Xavier de Menezes, quatrième comte d'Ericeira, promoteur des Conferências Discretas e Eruditas dans son palais de l'Anunciada, correspondant et traducteur de Boileau. Sa traduction de *L'Art Poétique* qui circule dans le milieu des doctes à partir de 1697 ainsi que son poème héroïque *Henriqueida*, terminé en 1738 et publié en 1741, constituent de véritables lieux de l'apologie de la dramaturgie classique française dont la comédie moliéresque occupe une place de choix.

A la même époque, le retentissement de la "querelle du *Cid*"<sup>1</sup> au Portugal dont les protagonistes furent le Marquis de Valença, partisan du théâtre baroque espagnol et Alexandre de Gusmão, défenseur acharné du modèle de la tragicomédie classique française, signale certainement les premiers indicateurs de la naissance d'un goût prononcé pour le classicisme français. La profusion de textes théoriques et la diffusion des traités poétiques après cette querelle traduisent sûrement les efforts déployés en vue de la proclamation de la doctrine classique. En effet, la même année qui clôt cette querelle (1748), l'arcadien Valadares e Sousa (Sincero Jerabriense), dans son examen de *Silva* de Caetano José da Silva Souto Maior, devient le porte parole de Boileau et de Rapin par l'apologie du culte de la nature, de la vérité et de la raison. Au même moment, un de ses collègues à la future Arcadia Lusitana ou Ulisiponense, Francisco José Freire (Cândido Lusitano), publie son *Arte Poética ou as regras da verdadeira Poesia* dans laquelle sont avancées les doctrines de Boileau, Rapin, Dacier, Nicole, Horace, Aristote, Castelvetro, Muratori, Gravina, Crescimbeni ou Luzán. Pendant la deuxième moitié du siècle, cette proclamation continue tout aussi effervescente avec l'*Arte Poética* (1765) de Francisco de Pina de Sá e de Melo où l'éloquence, la clarté, l'imitation de la Nature, l'édification des caractères, les règles de composition de la tragédie et de la comédie se retrouvent réitérées. De la théorie à la composition dramatique il n'y a qu'un pas et c'est bien au nom de l'esthétique classique que les membres de l'Arcadia Lusitana vont présenter, contre les irrégularités du baroque espagnol, une réforme du théâtre portugais:

N'estas indignidades tinham caído as musas, quando a Arcadia veiu lutar contra os corruptores do gosto, combatendo-os com a critica e com o exemplo [...] Contra as comedias de enredo e os entremezes destemperados, receita a comedia franceza e a tragedia de caracter, ou traduzidas ou pautadas pelo decalogo rigozoso das unidades e seus glosadores (Silva, 1909: 29, 34).

Adaptée aux mœurs nationales en 1737, comme on a vu, c'est surtout la comédie moliéresque qui deviendra, à la fin des années soixante, le modèle de la création d'une nouvelle

---

1 Sur l'impact de cette querelle sur le champ culturel portugais nous avons publié en 2008 l'article "La fortune de Corneille au Portugal : de la querelle du *Cid* à la représentation théâtrale" in *Papers on French Seventeenth Century Literature (PFSCL/Biblio 17) Pierre Corneille et l'Europe*, vol. XXXV, n° 68, 267-277 (discussion : 289-292).

comédie, la comédie de caractères, au service de certains intérêts politiques<sup>2</sup> ou à la base de la banalisation de certains types caricaturaux de la société portugaise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il suffit de regarder la liste ci-dessous qui essaye de reconstituer, par ordre chronologique, la parution des publications des adaptations, des arrangements ou des imitations des œuvres de Molière à partir de 1768 dans des éditions plus érudites ou, le plus souvent, dans celles plus populaires dites de *cordel*<sup>3</sup>.

VERSIONS MANUSCRITES ET/OU ÉDITÉES DES TRADUCTIONS OU  
ADAPTATIONS DE LA COMÉDIE MOLIÉRESQUE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

- 1768, *Tartuffo ou o Hypocrita*, Manoel de Sousa, Officina José da Silva Nazareth; rééditée en 1835, n° 1, *Jornal de Comédias e Variedades*, Typographia Luís Maigne Restier Júnior.  
, *A segunda parte do Tartufo*.  
, *O Tartufo Lusitano ou o disfarçado hypocrita*.
- 1769, *Peão Fidalgo*, Manoel de Sousa, Officina José da Silva Nazareth.  
1769, *O amor médico*, Officina José da Silva Nazareth.  
1769, *Esganarelo ou o casamento por força*, António Duarte Serpa, Officina José da Silva Nazareth; rééditée en 1770, 1776, 1792, 1794, 1824, 1852, 1880<sup>4</sup>.  
1827, *O cuco ou o casamento forçado* (version manuscrite).  
1770, *A ambição dos Tartufos invadida*, Leonardo José Pimenta e Antas, Officina António Rodrigues Galhardo; rééditée Officina Caetano Ferreira da Costa.  
1771, *Os amantes zelosos*<sup>5</sup>, Officina José da Silva Nazareth.  
1771, *Amor pintor*<sup>6</sup>, Maurício, Officina José da Silva Nazareth.  
1771, *As preciosas ridículas*<sup>7</sup>, Maurício, Officina José da Silva Nazareth; rééditée en 1772, 1784.

- 
- 2 C'est le cas du *Tartuffo* du capitaine Manoel de Sousa, commandé par le marquis de Pombal contre la Jacobée. En effet, la critique portugaise l'a déjà assez démontré comment le "faux dévot" devient "jésuite hypocrite" au nom de l'expulsion des jésuites du territoire national.
- 3 Cette reconstitution a pu se faire grâce à la consultation de la vaste critique sur Molière au Portugal, mais surtout grâce au catalogue du théâtre de *cordel* d'Albino F Sampaio, du *Catálogo de colecção de miscelâneas de Teatro* d'Aníbal Pinto de Castro, de la collection *Theatro Estrangeiro* publiée par la Typographie Rollandina ou des rapports de la censure de la Real Mesa Censória déposées à la Torre do Tombo à Lisbonne.
- 4 De tout le répertoire moliéresque, cette œuvre est celle qui, au Portugal, connaît le plus grand nombre de rééditions (plus de 12 depuis 1769) et en 1880 elle sera insérée dans le vol. 18 de la *Collecção de Farsas e Entremeses* publiée par Cruz Coutinho à Porto.
- 5 Cet entremet reçoit encore une autre autorisation de la Censure pour se faire imprimer, en 1798, sous le titre *O alarve zeloso*.
- 6 L'édition des *Oeuvres* de Molière par Régnier rend compte d'une imitation en vers portugais, en 1771, du *Sicilien ou l'amour peintre*. Selon António Coimbra Martins, il s'agirait bien de cette traduction en prose éditée chez José da Silva Nazaré.
- 7 António Feliciano de Castilho aurait, lui aussi, initié une traduction des *Précieuses ridicules*, en 1868, sous le titre *As prognósticas* (version incomplète).

- 1773, *O saloio cidadão*, Officina Simão Thaddeo Ferreira.  
1774, *Doente imaginativo*, Officina Manoel António.  
1778, *As astúcias de Escapim*<sup>8</sup>, Officina Luisiana; rééditée en 1800, 1807, Typographia Lacerdina.  
1781, *A escola de casados*; rééditée en 1794.  
1782, *A escola de maridos*, Officina Francisco Borges de Sousa ?  
1785, *O convidado de pedra ou D. João Tonório (sic) o Dissouluto*<sup>9</sup>, Officina Francisco Borges de Sousa. 1837, António Lino de Oliveira, Livraria Matias José Marques da Silva.  
1787, *Avarento*, traducteur anonyme (António José de Paula)<sup>10</sup>, collection *Theatro Estrangeiro*, vol. II, Typographia Rollandina.  
1789, *O médico por força*<sup>11</sup>, Officina Filippe da Silva de Oliveira e Azevedo.  
1805, *A ciência das damas e a pedantaria dos homens*<sup>12</sup>, Manuel de Figueiredo.

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 et de la Rua dos Condes. Malgré la censure qui pesait sur les œuvres françaises, commencent à circuler à Lisbonne des traductions et adaptations de comédies d'auteurs consacrés tels que Molière, Quinault, Regnard, Destouches, Armand Duval, Le Mercier, Dancourt ou Lesage, entre autres, grâce à des subterfuges culturels et éditoriaux dont les plus importants sont l'absence du nom de l'auteur original, la publication anonyme ou l'introduction de modifications imposées au texte par les censeurs.

D'un autre côté, l'industrie livresque française qui commence à se développer sur le sol national grâce à la venue de plusieurs libraires et imprimeurs français – notamment Chardron, Bertrand, Rolland et Borel –, prépare l'éclosion d'une nouvelle sensibilité idéologique, esthétique et politique inspirée de la littérature classique du Grand Siècle et de celle des Lumières et entame, par la même occasion, l'avènement de quelques collections vouées

---

8 Remarquons au passage que les titres du théâtre dit de *cordel* dénotent déjà à partir des années 40 cette influence, tel est le cas des *Indústrias do Sarilho* (1748).

9 Comme l'a démontré Laureano Carreira lors de la réédition de la pièce en 2003 (*Uma adaptação portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*, Lisboa, Hugin Ed.), cette pièce de Molière avait été censurée bien avant, le 22 septembre 1769, par une interdiction proférée par Fr. Joaquim de Santa Ana [RMC, Censuras, 1769, n° 115, Cens. n° 1]. Pendant l'année 1771 au moins deux demandes d'impression vont se succéder, la première présentée par Manuel Coelho Amado, le 27 juin, à propos de la pièce *O convidado de pedra* et la seconde, celle de José António Araújo, le 5 décembre, concernant la pièce *O Dissoluto* (interdite le 12 décembre).

10 Selon Jorge de Faria (1950), cette traduction aurait été réalisée par António José de Paula.

11 Il s'agit sûrement, si l'on croit l'étude de Laureano Carreira (1988), d'une version remodelée sur celle censurée, vingt ans plus tôt, par Fr. Joaquim de Santa Ana le 22 septembre 1769 [Real Mesa Censória, Censuras, 1769, n° 115, censura n° 2]. Toujours selon lui, la Censure portugaise aurait interdit une autre version du *Mariage forcé* de Molière, le 7 mai 1770, intitulée *O matrimonio mal sortido*.

12 La traduction est bien antérieure car, à la Real Mesa Censória, est présentée une demande d'impression, le 25 août 1775.

à la diffusion des grands succès dramatiques de la scène parisienne<sup>13</sup>. L'une de ces premières collections, celle du *Theatro Estrangeiro*, lancée chez Rolland, rattachée, dès le numéro inaugural – traduction de la tragicomédie du *Cid* de Corneille –, à la défense de la morale et à la correction des mœurs, trouve ses modèles dans la traduction de pièces tragiques et comiques françaises afin d'élever le Portugal au niveau des nations les plus cultivées d'Europe. Or il est tout de même curieux que les premiers 7 numéros et les seuls qui se trouvent de cette collection à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne intègrent majoritairement, entre 1787 et 1805, le modèle comique: une tragicomédie (*O Cid* de Corneille), deux tragédies (*Atreo e Thiestes*, de Crébillon, *Alzira ou os americanos* de Voltaire) et quatre comédies (*O avarento* de Molière, *O jogador* de Regnard, *O pai de familia* de Diderot, *Os dois amigos* de Beaumarchais). C'est dire toute la faveur sur le public et les artistes portugais dont la comédie française bénéficiait à l'époque.

### 3. La circulation des compagnies théâtrales étrangères : importation et rénovation du répertoire théâtral

Parallèlement à ces premières manifestations théâtrales françaises sur la scène portugaise, à ces querelles littéraires qui opposent le modèle dramatique baroque à celui du classicisme français, à ces tentatives d'appropriation d'un modèle auquel on croyait afin d'accomplir la réforme du théâtre national, se développaient sur la scène d'autres phénomènes culturels dominés par le goût de la musique et de la danse. Le dramaturge portugais Manuel de Figueiredo reconnaît lui-même que ces essais de rénovation de la composition dramatique n'ont pas eu les répercussions souhaitées à l'époque car l'attrait pour la culture théâtrale française croissait unique et exclusivement dans les milieux littéraires cultivés. Si on regarde du côté des répertoires des compagnies théâtrales nationales et étrangères et leur circulation à Lisbonne, on y détecte les vents rénovateurs qui soufflaient autour de la comédie. Ces vents amenaient, pendant un siècle (1737-1837), de moins en moins de représentations originaires du siècle d'or espagnol. Ils y apportaient, au contraire, les nouveautés de la comédie, du ballet, de l'opérette et l'opéra comique français à côté du théâtre lyrique et mélodramatique italiens. Mais ce changement avait été assujéti à un long processus d'importation des modèles italiens et français qui combattaient péniblement, du moins au XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût profondément enraciné du théâtre espagnol. En effet, au début du siècle, les acteurs espagnols étaient nombreux et les théâtres de Lisbonne vivaient encore sous leur joug. Le théâtre du Bairro Alto accueillait de grands acteurs comme Antonio Rodriguez,

13 Nous avons eu l'occasion de travailler récemment sur l'impact de ces collections dans le secteur culturel portugais dans deux articles publiés en 2012 et 2011: "A coleção *Arquivo Teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense" in Carvalho, Manuela & Daniela Di Pasquale (org.). *Depois do Labirinto: Teatro e Tradução*. Lisboa, Nova Vega, 75-98; "Das coleções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)" in *Miscelânea de Estudos em homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*. Coimbra, Minerva, vol. II, 1201-1212.

Antonio Roiz ou l'actrice Zabel Gamarra. Si, à cette époque, le répertoire espagnol servait de source d'inspiration pour la circulation de courtes pièces comiques, c'est qu'on doit cette tradition au siècle précédent et aux compagnies ambulantes qui y circulaient, les *Mojigangas*. Comme le signale Catalina Buezo, le terme désignait non seulement un type de compagnie théâtrale en particulier, comme le genre de théâtre représenté et le lieu de la représentation:

La “mojiganga” es un género parateatral de procedencia popular (la comitiva ridícula de danzantes o mojiganga) auspiciado por la Corte y desarrollado dramáticamente en palacio. Ahora bien, en la fiesta hecha a sus Majestades el Martes de Carnestolendas de 1623 encontramos el término “mojiganga” para designar el conjunto de la representación, como sinónimo de “fiesta burlesca”. Esta cantaba con un apartado literario (“comedia de repente” o burlesca y entremeses burlescos o mojigangas) y con otro propiamente festivo (sortijas ridículas, torneos en caballitos de cañas, mezcla variopinta de danzas, etc.). Posiblemente por un uso metonímico, Rojas denomina “mojiganga” al tipo de compañía que interviene en estas fiestas burlescas o “mojigangas”, representando entremeses cantados o bailes entremesados palaciegos que, cuando son de tipo bufo, van a recibir asimismo el nombre de “mojiganga” (Buezo, 2005: 2).

Comme l'a démontré Teófilo Braga, les sources essentielles qui fournissaient le répertoire des théâtres publics et particuliers de l'époque étaient des recueils de pièces courtes, majoritairement d'origine espagnole et en langue espagnole, dont *La Musa entretenida de varios entremeses*, de Manoel Coelho Rebello (1658) et la *Musa jocoza de vários entremezes portuguezes e castellanos*<sup>14</sup> de Nuno Nisceno Sutil (1709) constituent les principales illustrations. Il faut dire que le premier recueil, composé de 25 intermèdes, connaît sa deuxième édition en 1695 ce qui prouve la popularité de ce genre de théâtre comique au tournant du siècle. Dans de telles circonstances culturelles, on peut mieux comprendre l'impact que constituait la représentation d'une comédie en langue portugaise. On peut surtout mesurer l'impact du répertoire français lorsqu'en 1737, l'ambassadeur anglais, Lord Tirawley, commande une comédie du répertoire national et le choix de l'acteur Nicolau Luiz Ferris retombe sur *O marido confundido*, l'adaptation de la comédie de Molière réalisée par Alexandre de Gusmão. Le premier historien du théâtre portugais, Teófilo Braga, est le premier à reconnaître que ce phénomène culturel constituait une innovation par rapport à la domination du répertoire espagnol joué à l'époque (Braga, 1871: 12)<sup>15</sup>. Mais ce ne fut pas un phénomène isolé ou épisodique. Il contenait en lui les prémices d'une rénovation du répertoire des salles de spectacle

<sup>14</sup> Nous reproduisons ici, comme pour les autres ouvrages, la graphie du titre original.

<sup>15</sup> Nous transcrivons ici cette déclaration extraite du volume 3 de son *Historia do Theatro Portuguez*, intitulé *A baixa comedia e a ópera século XVIII*: “Provavelmente no Theatro do Bairro Alto, floresceu o celebre actor Nicolau Luiz Ferris, a quem Lord Tirawley mandou que representasse uma comedia em portuguez, para fazer uma ideia da scena lusitana. Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a representação pedida a comedia de Alexandre de Gusmão *O Marido confundido*, imitação de Molière. Este facto prova que, em 1737 continuava o theatro a permanecer em poder dos actores hespanhoes, e que uma representação portugueza era um fenómeno para curiosidade” (Braga, 1871: 12).

à Lisbonne. Nicolau Luiz, acteur et traducteur de nombreuses pièces étrangères y joua un rôle déterminant. D'après le *Dicionario bibliographico portuguez* d'Inocência Francisco da Silva (1858-1878) qui reprend d'ailleurs les propos tenus par José Maria Costa e Silva dans son *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* (1850-1855), on doit à cet acteur et directeur du théâtre du Bairro Alto plus d'un tiers de la production des comédies de *cordel* qu'il avait lui-même produites pour le théâtre à partir de pièces espagnoles, italiennes et françaises.

Notons toutefois que le goût envers le répertoire théâtral français avait été introduit aussi à la même époque par une compagnie théâtrale française qui jouait au théâtre Pátio dos Condes des opérettes, des comédies, des intermèdes et des ballets. Ceci représentait aussi une nouveauté sur la scène lisboète car, avant 1737, y avaient circulé surtout des troupes théâtrales espagnoles et italiennes. On sait toute la protection dont bénéficia l'opéra italienne dans les cours d'Europe. Au Portugal, la situation n'était pas différente. Elle fut accueillie à bras ouverts par la cour de D. João V à partir des années 1720 et en 1735 on autorisait les spectacles dans l'Opéra de Trindade dirigée par Alessandro Paghetti. Pendant la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et le siècle suivant, nombreuses étaient les troupes italiennes qui allaient en tournée dans le Nord, surtout à Londres et qui passaient par Lisbonne. La capitale portugaise est devenue, grâce au développement de l'architecture théâtrale italienne, le symbole d'une certaine somptuosité liée à la profusion et à la magnificence des théâtres royaux et de cour – notamment les Teatro de Queluz, Teatro de Salvaterra, Teatro da Ajuda – dont celui de l'Opéra Tejo, inauguré le 31 mai 1755, six mois avant le tremblement de terre, constitua le principal emblème. Comme l'a démontré Teófilo Braga, ces lieux de représentation étaient surtout voués à la gloire et l'acclamation des grands artistes européens et ne contribuaient en rien au développement du génie dramatique des dramaturges portugais:

Deve-se porém notar, que estes esforços tanto de Lisboa como do Porto, não tinham em vista fazer reviver o teatro nacional, nem desenvolver o genio dramático dos nossos escriptores, mas sim crear simplesmente um local aonde os mais celebres cantores da Europa fossem ouvidos. Por isso todo este grande luxo de architectura serviu para tornar mais rude, mais plebeu e desprezível o theatro nacional, reduzido ás óperas do Judeu, e ás farças de António Xavier (Braga, 1871: 67).

Il faut dire que les salles de spectacle sont rétablies, après le tremblement de terre de 1755, uniquement à partir des années 1760. Après une telle catastrophe le public est avide de divertissement et l'opéra et le genre comique sont ceux qui connaissent un plus grand essor à ce moment-là. À côté de l'éphémère production nationale et la vogue de la comédie espagnole, surtout celle de Calderón, Lope de Vega, Moreto et Candamo, s'implantent avec force les traductions du répertoire italien, Métastase et Goldoni à la tête, et du répertoire français

dominé par la comédie moliéresque<sup>16</sup>. Le personnage Braz dans la pièce *Teatro Novo* (1766) de Pedro António Correia Garção dresse un tableau assez fidèle de cette réalité théâtrale sur la scène lisboète:

Tragédia é cousa que ninguém atura:  
Quem ao teatro vem, vem divertir-se,  
Quer rir e não chorar; lá vae o tempo  
De lagrimas comprar ás Carpideiras,  
Não faltam boas Operas, Comedias,  
Em francez, italiano, em outras linguas,  
Que pode instruir qualquer pessoa,  
Com enredo mais comico; que o povo  
Só se agrada de lances sobre lances:  
Quem isto não fizer, jamais espera  
Que o povo diga bravo, e dê palmadas (Garção, 1766: 209-210).

La domination du théâtre lyrique et de la musique italiennes reste incontestablement une particularité dans la Péninsule ibérique à l'époque comme l'a démontré Xoán Carreira dans un ouvrage publié au début du XXI<sup>e</sup> siècle:

En muchas obras de referencia de estudiosos de la música españoles y portugueses, aparece como rasgo constante la convicción de que la tarea del musicólogo debiera consistir en recuperar lo “esencial/autóctono” e identificar y definir lo “artificial/foráneo”. Desde esta perspectiva, no cabe extrañarse de que la música italiana, y en especial la ópera italiana, se considere como el instrumento más perverso de la colonización musical, cuyos devastadores efectos destruyeron la tradición musical ibérica y condujeron a un declive del que ni España ni Portugal lograron recuperarse (Carreira, 2000: 29).

L'inauguration du théâtre S. Carlos en 1793 et l'intensification des échanges culturels entre Lisbonne et l'Italie accentue encore davantage cette tendance au siècle suivant. Mais au lieu d'y voir unique et exclusivement un instrument de colonisation artistique, il faut surtout y détecter une nouvelle orientation qui prépare le terrain pour l'avènement du resurgissement de la tradition espagnole et de l'innovation française en matière théâtrale. Sinon voyons. Comme le reconnaît José Sasportes, l'opéra italien ouvrait la voie au renouvellement du théâtre classique espagnol, spécialement par l'introduction de l'*intermezzi buffi* chantés à la manière de *La Serva padrona* entre les actes de l'opéra (Sasportes, 1979: 31). Or cette tradition de représenter une scène comique d'un acte, un intermède, entre les actes d'une pièce et de finir la représentation par une danse était très chère au public et remplissait les salles de spectacle à Lisbonne, qu'il s'agisse des théâtres pour l'élite aristocratique ou ceux fréquentés par la bourgeoisie ou le peuple. À ce titre, les compagnies espagnoles ont exploité à leur avantage cette vogue du goût du théâtre lyrique à forte composante musicale et ont

---

<sup>16</sup> Pour avoir une idée plus précise de la répercussion de la comédie moliéresque sur la scène portugaise, consultez l'annexe I à la fin de l'article.

conservé les représentations musicales à partir des grandes comédies de magie et de la *zarzuela* baroque. Les compagnies portugaises du théâtre du Salitre, bien qu'intégrant parfois le répertoire lyrique italien, se sont consacrées surtout au répertoire comique, majoritairement d'origine espagnole où abondaient les personnages du *gracioso* et du galant. De la même manière, le théâtre de la Rua dos Condes tire profit, au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de la vogue de la comédie sentimentale et, surtout, de celle de la comédie-vaudeville introduite à Lisbonne par les compagnies théâtrales françaises venues de Paris. Grâce aux troupes de Saint-Eugène<sup>17</sup> (1822-1823) et d'Émile Doux<sup>18</sup> (1835-1837) s'implante avec force à Lisbonne le genre comique et vaudevilliste qui était en vogue à Paris.

Comme on a eu l'occasion de le démontrer à plusieurs reprises<sup>19</sup>, l'adhésion du public et de la plupart des agents culturels de l'époque (imprésarios, acteurs, traducteurs, dramaturges, journalistes et éditeurs) au répertoire comique français venu des théâtres de Boulevard caractérisé par la combinaison de la poésie, de la danse et de la musique constituera la plus grande révolution esthétique et dramaturgique au sein du champ culturel portugais. La comédie-vaudeville et l'opéra comique seront à la source d'une rénovation exemplaire des répertoires des compagnies théâtrales nationales dans les salles de spectacle récemment créées, du théâtre national D. Maria II (1846) au théâtre du Gymnase (1846) ou au théâtre de D. Fernando (1849). L'annexe II présente quelques exemples de l'impulsion de cette rénovation grâce au répertoire comique parisien valorisé par le directeur de la compagnie française, Émile Doux, devenu directeur des principales salles de spectacles à Lisbonne. Notre *Reper-tório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)* rend compte de cette impulsion et montre

- 
- 17 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, Scribe, La Harpe et Marivaux, c'est surtout la comédie moliéresque qui prédomine avec *L'étourdi*, *Le dépit amoureux*, *Les femmes savantes*, *Ecole des maris*, *Misanthrope*, *Tartuffe*.
- 18 Entre le mois de janvier 1835 et le mois d'avril 1837, sont représentées sur le théâtre de la Rua dos Condes, par la troupe de Emile Doux, plus de trois centaines de pièces entre tragédies, farces, comédies, comédies-vaudevilles, vaudevilles, drames, drames historiques, mélodrames au sein desquelles le répertoire comique est largement majoritaire.
- 19 Nous ne citons ici, à titre d'exemple, que trois études consacrées à cet abordage du spectacle portugais ces dernières années dans le cadre d'un projet de recherche mené au Centro de Estudos de Teatro (CET) de l'université de Lisbonne: "Modalités de présence du théâtre français à l'étranger ou la fortune du répertoire parisien au Portugal" in *Carnets, Revue électronique d'Études Françaises*, n° spécial automne-hiver 2011/2012 [Santos, Ana Clara, Maria de Jesus Cabral, João Domingos & Maria Hermínia Amado Laurel (coords.). *Invasions et évasions. La France et nous ; nous et la France. Approche rétrospective, perspective et prospective des relations littéraires et culturelles franco-ibériques*], 207-218; "La circulation des modèles français sur la scène portugaise au XIX<sup>e</sup> siècle" in Habchi, Sobhi (coord.). *Plus Outre II, Mélanges consacrés aux littératures ibériques et ibéro-américaines offerts à Daniel-Henri Pageaux*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2011, vol. II, 215-224 ; "La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIX<sup>e</sup> siècle" in Ciccía, M. N., L. Heynaud & C. Maffre (coords.). *Traduction et Lusophonie, Trans-actions? Trans-missions? Trans-positions?*. Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (Université Paul-Valéry, Montpellier 3), 2007, 185-203 [article en ligne: <http://cvc.institut-camoes.pt/bdc/artigos/anaclarasantos.pdf>].

le rôle déterminant du metteur en scène français pour la rénovation du répertoire comique à Lisbonne, notamment au théâtre du Gymnase:

Tal como acontecera com o Teatro Nacional [Teatro Nacional D. Maria II], o período politicamente conturbado que se seguiu não propiciou um ambiente favorável e, três meses mais tarde [aóut 1846], a empresa viu-se obrigada a dar sociedade a alguns dos seus actores para poder continuar a actividade. Émile Doux, que já passara pelo Condes e depois pelo Salitre, é agora contratado como “director e ensaiador”, começando a atrair a concorrência do público a um teatro que passa a ser identificado como sendo essencialmente de comédia (Santos & Vasconcelos: 2011: 11).

Il faut croire que des questions d'économie théâtrale sont à la base de la prolifération du marché de la traduction pour la scène et déterminent les contours d'une nouvelle réalité du polysystème culturel<sup>20</sup> portugais au sein duquel la traduction assume une position centrale et médiatrice entre orientation étrangère et répertoire national. Aussi bien les grands écrivains comme Almeida Garrett<sup>21</sup>, Alexandre Herculano<sup>22</sup>, José Mendes Leal<sup>23</sup> ou António Feliciano Castilho<sup>24</sup> que les écrivains moins connus comme Inácio Maria Feijó et Luís José Baiardo, ou bien, les gens du spectacle comme le Conde do Farrobo ou l'actrice Carlota Talassi, tous se sont essayés au métier de traducteur et contribuèrent à la diffusion de la comédie française à Lisbonne. Almeida Garrett, en déployant ses efforts en vue de la réforme du théâtre national au cours de la période romantique ne cesse, à plusieurs reprises, de s'élever contre ce qu'il a appelé “l'humiliante servitude française”, seule entrave au génie créateur portugais. Ses propos tenus dans l'introduction à son *Romanceiro* font écho à de nombreuses autres positions qu'il a réitérées ailleurs et qui étaient souscrites très souvent par la critique théâtrale de l'époque:

Quase se podia dizer destruída toda a nacionalidade, apagados os últimos vestígios originais da poesia, quando no fim do primeiro quartel deste século essa influência da renascença alemã e inglesa se começou a fazer sentir. [...] Direi somente que em Espanha portugueses e castelhanos despertaram quase ao mesmo tempo, e começaram a abrir os olhos sobre a triste figura que estavam fazendo na Europa em renegar da fidalga origem de suas belas línguas e literaturas, substituindo-as em tão humilhante servidão francesa que por fim tinham chegado a nem já quase ousar imitar os seus modelos: traduziam palavra a

20 Nous utilisons ici la notion de polysystème développée par Itamar Even-Zohar depuis les années 70 (Even-Zohar, 1978).

21 Comme on le sait, Almeida Garrett touche aussi au métier de traducteur en donnant la traduction du *Menteur véridique* de Scribe qu'il publia sous le titre *Falar verdade a mentir*.

22 On peut signaler la traduction de la pièce de Scribe et Mélesville, *Le secrétaire et le cuisinier*, faite par Alexandre Herculano pour le théâtre du Salitre jouée le 15 août 1838 sous le titre *O tinteiro não é caçarola*.

23 A côté de ses nombreuses pièces originales, José Mendes Leal entreprend entre 1843 et 1845 la traduction d'une dizaine de pièces françaises pour le théâtre Rua dos Condes dont voici quelques titres: *A calçada de Pampulha*, *Um casamento no reinado de Luís XVI*, *As feiticeiras*, *Teatro e cozinha*, *Satanás em Lisboa*.

24 António Feliciano Castilho, bien qu'ayant fait d'autres traductions du répertoire français, est plutôt connu pour ses traductions du répertoire moliéresque.

palavra; e da própria frase, do génio de seu idioma se envergonhavam (Garrett, 1904: 408-409).

#### 4. Considérations finales

La culture espagnole a toujours joué un rôle important, du moins, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les pays d'Europe du sud. Le Portugal, pour des raisons politiques et socioculturelles, a subi cette emprise bien avant et au-delà du royaume des rois Philippe I et Philippe II. 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 font sentir pendant des siècles à tel point que certains auteurs portugais créent leurs pièces en langue castillane<sup>25</sup>. De plus, à l'image des *corrales*, les portugais édifient les *patios* où on applaudit les pièces de Calderón de la Barca, 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. Mais les vents rénovateurs en matière théâtrale qui soufflaient en Europe finissent par atteindre aussi le champ culturel portugais. Le goût des comédies espagnoles se retrouve remplacé, peu à peu, auprès d'un public plus cultivé, par deux tendances culturelles et artistiques qui assurent, à leur tour, leur impact décisif pour les générations futures sur le monde des lettres et des arts portugais. La première d'entre elles, vouée au culte de la culture italienne, inculque, surtout sous les règnes de D. João V et de D. José, le goût pour le théâtre lyrique et mélodramatique, introduits par des compagnies comme celle de Alessandro Paghetti ou des chanteuses comme Zamperini, sans parler des nombreuses traductions et des adaptations de Métastase et de Goldoni qui atteignent un large public, diffusées dans les feuillets du théâtre de *cordel* (Rossi, 1947). La deuxième, beaucoup plus tardive, sensible à la découverte des mouvements littéraires et artistiques français, s'attache à faire l'apologie de leurs principes au service d'un souffle rénovateur qui prétend consolider la réforme de la scène théâtrale nationale. Certains événements dont on a essayé de retrouver ici les traces au cours des années 30 du XVIII<sup>e</sup> siècle constituent les premiers symptômes d'un tournant qui signale l'avènement d'une nouvelle ère dans le secteur culturel dans lequel la culture espagnole commence à occuper, peu à peu, une place périphérique au sein du polysystème culturel. Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, on y voit déjà pointer un renouveau vers la nécessité de l'émergence d'une culture littéraire et théâtrale nationale édiflée sur le modèle dramatique français. Au siècle des Lumières, Molière, Regnard, Désaugiers, Beaumarchais et Diderot, entre autres, y deviennent les premiers modèles de la comédie de caractère et de la comédie sérieuse susceptible de fournir les nouvelles orientations du répertoire comique portugais qu'on voulait éloigné du modèle de la comédie baroque espagnole. Au siècle romantique, les grands repères de l'innovation comique parisienne du théâtre de Boulevard laissés sur la scène lisboète par les compagnies théâtrales françaises furent suffisants pour redimensionner

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

l'apport culturel étranger en matière culturelle et artistique face à l'hégémonie française et le culte de la comédie et du vaudeville.

Par tout ce qui précède, on voit de quelle façon les répertoires des compagnies théâtrales françaises contribuèrent à une forte dynamisation du registre comique dans le monde de la scène et celui de l'édition et comment la rénovation du répertoire théâtral national est majoritairement accomplie par des projets conjoints de diffusion au service d'une esthétique par le biais de la solidification d'une pratique véhiculée tout d'abord sur scène par le jeu des acteurs et la consonance avec le goût du public envers la comédie, l'opéra comique et le vaudeville. La prise en compte de la circulation de ces spectacles et de ces textes traduits ou adaptés au goût portugais ouvre une nouvelle voie au niveau de la connaissance du processus de rénovation des littératures et des cultures et permet, par la même occasion, de redimensionner et de relativiser les enjeux d'une réécriture nécessaire et émergente de l'histoire des institutions théâtrales et de l'histoire culturelle au Portugal.

### Références bibliographiques

- BRAGA, Teófilo. 1871. *História do teatro portuguez. A baixa comedia e a ópera século XVIII*. Porto, Imprensa Portugueza, vol. 3.
- BUEZO, Catalina. 2005. *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*. Kassel, éd. Reinchenberger.
- CARREIRA, Laureano. 1988. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARREIRA, Xoán M. 2000. "Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica" in BOYD, Malcolm & Juan José CARRERAS (eds.). *Música en España*. Madrid, Lavel S. A., 29-40 [1998. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge University Press].
- CHEVALIER, Nicolas. 1714. *Relation des fêtes que son Excellence Monseigneur, le Comte de Tarouca a données au sujet des naissances des deux princes de Portugal*. Utrecht, s.e.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1978. *Papers in Historical Poetics*. Tel-Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- FARIA, Jorge. 1950, "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)" in *Bulletin d'Histoire du Théâtre portugais*, t. I, n.º 1, 62-92.
- GARÇÃO, Pedro António Correia. 1766. *Theatro Novo*. Lisboa, Régia Officina Typographica.
- GARRETT, Almeida. 1904. *Obras completas*. Lisboa, Empreza da Historia de Portugal.
- GUSMÃO, Alexandre. 1841. *Collecção de vários inéditos, políticos e literários*, éd. de José Manuel Teixeira de Carvalho. Porto, Faria Guimarães.
- HERMANS, Theo. 1999. *Translation in systems*. Manchester, St Jerome Publishing.
- LAMBERT, José. 1980. "Production, traduction, et importation: une clef pour l'étude de la littérature en traduction" in *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, VII, 2, 246-252.
- LAMBERT, José. 1986. "Les relations littéraires internationales comme problème de réception" in BORNER, P., J. RIESZ & B. SCHOLZ, (eds.). *Sensus Communis. Contemporary Trends Comparative Literature*. Tübingen, G. Narr, 49-63.
- LEFEVERE, André. 1985. "Why waste our time in rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm" in HERMANS, Theo (éd.). *The manipulation of literature, Studies in literary translation*. London & Sydney, Croom Helm.
- REBELLO, Manoel Coelho. 1658. *Musa entretenida de varios entremeses*. Coimbra, Officina de Manoel Dias.

- ROSSI, Carlo. 1947. “A influência italiana no teatro português do século XVIII” in *Evolução e espírito do teatro português*. Lisboa, éd. Século, vol. 1, 281-334.
- SANTOS, Ana Clara & Ana Isabel VASCONCELOS. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SASPORTES, José. 1979. *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Lisboa, Instituto da Cultura em Portugal, coleção “Biblioteca Breve”.
- SILVA, Francisco da Silva. 1858-1878. *Dicionário bibliographico portuguez*. Lisboa, Imprensa Nacional, 9 vols.
- SILVA, José Maria Costa e. 1850-1855. *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses*. Lisboa, Imprensa Silviana, 10 vols.
- SILVA, Luís Augusto Rebello da. 1909. *Arcádia Portuguesa* in *Obras Completas*. Lisboa, Empreza da História de Portugal, XXVIII, vol. I.
- SUTIL, Nuno Nisceno. 1709. *Musa Jocoza de vários entremezes portuguezes e castellanos*. Lisboa, Officina Miguel Manescal.

## Annexe I : Représentations du répertoire moliéresque sur les théâtres de Lisbonne (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)

- 1768, *Tartuffo ou o Hypocrita*, Théâtre Bairro Alto.  
1768, *O doente de scisma*, Théâtre Bairro Alto.  
1769-70, *O Aarento*, Théâtre Bairro Alto<sup>26</sup>.  
1769-70, *A escola de maridos*, Théâtre Bairro Alto.  
1769-70, *Doente imaginativo*, Théâtre Bairro Alto.  
1769-70, *As Astúcias de Escapim*, Théâtre Bairro Alto.  
1792, *Dom João ou o Convidado de Pedra*<sup>27</sup>, Théâtre Rua dos Condes.  
1795, *Dom João ou o Convidado de Pedra*, reprise Théâtre S. Carlos.  
1818, *O médico por força*, Théâtre Rua dos Condes.  
1822, *L'étourdi, Le dépit amoureux, Le misanthrope, Tartuffe, Les femmes savantes, L'école des maris* par la troupe de M. Jourdain<sup>28</sup>, Théâtre Salitre, Bairro Alto.  
1852, *Misanthrope*, ouverture du Théâtre Gymnasio Dramatico.  
1869, *O médico à força*, Théâtre Trindade et reprise Théâtre Gymnasio.  
1871, *Misanthrope*, reprise Théâtre Trindade.  
1873, *Aarento*, Théâtre Trindade, reprise Théâtre D. Maria II.  
1878, *Tartuffo*, Théâtre D. Maria II.  
1891, *A escola de maridos*, reprise Théâtre D. Maria II, compagnie Rosas & Brasão.  
1894, *O médico à força*, Théâtre D. Maria II et Théâtre D. Amélia.  
1895, *Dor de cotovelo*, Théâtre D. Maria II.

---

26 La Real Mesa Censória autorise la représentation le 5 juin 1769.

27 Si l'on croit Manuel de Figueiredo, la représentation de la pièce aurait eu lieu avant 1776, puisqu'il fait la comparaison, cette année-là, par la bouche d'un de ses personnages dans *Os Censores de teatro*, entre la pièce qui se représentait au Portugal et celle qui se donnait en Espagne.

28 La capitale portugaise reçoit, en 1822, comme on a vu, la visite de la troupe française de M. Jourdain grâce aux efforts entrepris par D. Maria de Noronha, grande admiratrice des dramaturges classiques français. A part ces six pièces de Molière, la troupe joua aussi une tragédie de Racine, *Andromaque*, auxquelles se suivirent une série de représentations des nouvelles tendances dramatiques de la ville Lumière.

## Annexe II: Comédies françaises adaptées à la scène portugaise à partir du répertoire de la troupe parisienne (Emile Doux)

Titres en français	Titres en portugais	Auteurs	Traducteurs
<i>Ami Grandet</i>	<i>Amigo Grandet</i>	Ancelot, Decomberousse	João Baptista Ferreira
<i>André</i>	<i>André, rei de França</i>	Bayard, Lemoine	Roberto
<i>Antoine ou les trois générations</i>	<i>António ou as três gerações</i>	Brazier, Mélesville	anonyme
<i>L'artiste</i>	<i>O Artista</i>	Scribe	anonyme
<i>Un mariage sous Louis XV</i>	<i>Um casamento no reinado de Luiz XV</i>	Alexandre Dumas	José Mendes Leal
<i>Le chevreuil ou le fermier anglais</i>	<i>Cabrito montez ou o rendeiro inglez</i>	L. Halévy	Luís José Baiardo
<i>Le verre d'eau</i>	<i>O copo d'água</i>	Scribe	anonyme
<i>Estelle ou le père et la fille</i>	<i>Estela ou o pai e a filha</i>	Scribe	Roberto
<i>Fils d'un agent de change</i>	<i>O filho do cambista</i>	Scribe, Dupin	Luís José Baiardo
<i>Frontin, mari-garçon</i>	<i>Frontino, casado, solteiro</i>	Scribe, Mélesville	anonyme
<i>Le gamin de Paris</i>	<i>Gaiato de Lisboa</i>	Bayard, Vanderburch	João Baptista Ferreira
<i>Les gants jaunes</i>	<i>As luvas amarelas</i>	Bayard	Luís José Baiardo
<i>Le jeune mari</i>	<i>O jovem marido</i>	Mazères	anonyme
<i>La marraine</i>	<i>A madrinha</i>	Scribe	anonyme
<i>Le menteur véridique</i>	<i>Falar verdade a mentir; O mentiroso verídico</i>	Scribe, Mélesville	Almeida Garrett
<i>L'ours et le pacha</i>	<i>Urso e o pachá</i>	Scribe	anonyme
<i>Le parrain</i>	<i>O padrinho</i>	Scribe, Mélesville, Delestre-Poirson	Conde do Farrobo
<i>Pauvre Jacques</i>	<i>Pobre Jacques</i>	frères Cogniard	Rodrigo de Azevedo Sousa da Câmara

<b>Titres en français</b>	<b>Titres en portugais</b>	<b>Auteurs</b>	<b>Traducteurs</b>
<i>Le poltron</i>	<i>O poltrão</i>	Bayard	João Baptista Ferreira
<i>Prosper et Vincent ou les deux frères jumeaux</i>	<i>Prospero e Vicente...</i>	Duvert, Lauzanne	Luís José Baiardo
<i>La savonette impériale</i>	<i>Sabonete imperial</i>	Bourgeois, Dumanoir	José Mariano Holbeche Leal de Gusmão
<i>Le secrétaire et le cuisinier</i>	<i>O tinteiro não é caçarola, O secretário e o cozinheiro</i>	Scribe, Mélesville	Alexandre Herculano
<i>Le sourd ou l'auberge pleine</i>	<i>O surdo ou a estalagem cheia</i>	Desgroiseillez, La Merlière, Delestre- Poirson	Rodrigo José de Lima Felner
<i>Le Tartuffe</i>	<i>O Tartufo ou o hypocrita</i>	Molière	António Feliciano de Castilho
<i>Théophile ou ma vocation</i>	<i>Teófilo ou a minha vocação</i>	Arago, Chapeau, Varin	anonyme
<i>Tony ou 5 années en deux heures</i>	<i>Tony ou cinco annos em duas horas</i>	Brazier, Carmouche, Mélesville	Luís José Baiardo
<i>Valérie</i>	<i>Valérie</i>	Scribe, Mélesville	Luís José Baiardo