

Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ?

*Portuguese Theater and the Révolution des Oeillets (1968-1978) : from Euphoria
to Disenchantment*

Marie-Amélie Robilliard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/12456>

DOI : 10.4000/ahrf.12456

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 195-210

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Marie-Amélie Robilliard, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 367 | janvier-mars 2012, mis en ligne le 28 septembre 2012, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/12456> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.12456>



LE THÉÂTRE PORTUGAIS ET LA RÉVOLUTION DES ŒILLETS (1968-1978) : DE L'EUPHORIE AU DÉSENCHANTEMENT ?

Marie-Amélie ROBILLIARD

Le 25 avril 1974, la Révolution des Œillets met fin à une dictature particulièrement hostile au théâtre. Elle est annoncée dès 1968 par le « printemps de Caetano », une période marquée par un climat d'ouverture et un renouveau culturel. Au plus fort du mouvement révolutionnaire (entre le 25 avril 1974 et le 25 novembre 1975), le retour de la liberté d'expression et les espoirs de changement se traduisent tout particulièrement dans l'activité théâtrale, par la multiplication de compagnies et de spectacles fortement politisés. La stabilisation de la démocratie, entre 1976 et 1978, coïncide avec une restriction des subventions qui contraint les acteurs de la vie théâtrale portugaise à redéfinir leur place dans la société.

Mots clés : Portugal, Révolution des Œillets, troupes de théâtre, répertoires, traductions

Le 25 avril 1974, la Révolution des Œillets met fin à un régime politique particulièrement hostile à l'art théâtral. Pendant près de cinquante ans, la dictature instaurée en 1926 et officialisée sous le nom d'État Nouveau (*Estado Novo*) en 1933, travaille par tous les moyens à « l'asphyxie du théâtre »¹. Si les commissions de Censure, instituées en 1933, contrôlent l'ensemble de la vie culturelle portugaise, des organes préposés à la répression du théâtre sont créés pendant toute la période dictatoriale. À l'Inspection générale des théâtres et au Conseil théâtral,

(1) Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé. Le Théâtre sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 17.

instaurés dès 1927, s'ajoutent une commission censoriale exclusivement en charge du spectacle en 1945, un Fonds pour le théâtre en 1950 (qui vise moins à subventionner qu'à surveiller l'activité théâtrale) et une Commission pour l'examen et le classement des spectacles en 1959.

Un tel acharnement tient autant à la spécificité du théâtre, art collectif et social par excellence, souvent tenu « sous le regard de la censure »², qu'à la personnalité du dictateur António de Oliveira Salazar (1889-1970). Loin des rassemblements ostentatoires en vigueur dans les dictatures voisines, le dirigeant portugais, personnage feutré qui affiche une sobriété puritaine, agit dans l'ombre, érigeant la modestie et la discrétion en véritables valeurs idéologiques. Les rares tentatives d'instrumentalisation du théâtre à des fins politiques sont du seul fait d'António Ferro, directeur du Secrétariat de Propagande Nationale de 1933 à 1949³.

Si elle est constante, la censure ne sévit pas avec la même rigueur de 1926 à 1974. Elle épouse les fluctuations de la politique générale du régime, elle-même soumise au contexte international. Après vingt années particulièrement sombres pour le théâtre, la victoire des Alliés à la fin de la Seconde guerre mondiale contraint les autorités portugaises à se montrer plus flexibles. C'est l'occasion d'un premier renouveau théâtral, qui se caractérise notamment par la constitution de troupes expérimentales à Lisbonne et à Porto (Teatro-Estúdio do Salitre et Teatro Experimental do Porto). Les années cinquante, en revanche, se distinguent par une récurrence des sanctions, en réponse au mouvement contestataire engendré par les élections présidentielles de 1958. Il faut attendre le départ de Salazar et la nomination du Premier ministre Marcelo Caetano en 1968 pour que se confirme l'assouplissement de la censure. Dite « printemps de Caetano » en raison des espoirs de changement qu'elle suscite, la période qui s'ouvre alors annonce à plusieurs égards la Révolution du 25 avril 1974. Dans le milieu théâtral, elle se traduit par une « effervescence extraordinaire »⁴, preuve de l'extrême réactivité de la profession aux signes d'ouverture.

Pour étudier le théâtre portugais à l'heure de la Révolution des Œillets, il convient donc d'évoquer les années qui encadrent la rupture politique proprement dite. Si tous les historiens ne s'accordent pas sur la terminologie et la chronologie des transformations qui touchent alors le

(2) Anne UBERSFELD, *Le Théâtre et la cité*, Bruxelles, Association Internationale pour la sémiologie du Spectacle, 1991, p. 7.

(3) Graça DOS SANTOS, *ibid.*

(4) Mário MESQUITA (dir.), *Cultura e Política na Época Marcelista*, Lisbonne, Cosmos, 1996, p. 57-58.



Portugal, on distingue généralement trois temps : la crise de l'État Nouveau, fragilisé par les guerres coloniales et le changement de dirigeant (1968-1974), débouche sur un « Processus Révolutionnaire En Cours » (PREC – 25 avril 1974-25 novembre 1975), qui prend fin avec l'instauration d'un modèle démocratique parlementaire (25 novembre 1975-janvier 1978)⁵. « Formidable caisse de résonance »⁶ de la vie politique, le théâtre portugais accompagne et reflète la crise révolutionnaire, de ses prémices à son acmé, et de celle-ci à la stabilisation du pouvoir.

« Avant Avril »⁷ : les signes précurseurs du bouleversement (1968-1974)

Dès le milieu des années soixante, le théâtre portugais connaît un regain d'activité. Un tel dynamisme tient tant au « climat d'ouverture »⁸ et à l'optimisme qui caractérisent la période prérévolutionnaire (marquée notamment par deux manifestations étudiantes en 1969 et 1972) qu'aux bouleversements ayant trait aux conditions de création des spectacles. Sur le plan culturel, malgré la permanence de la censure, les années soixante se distinguent par une plus grande circulation des idées politiques, des textes et des innovations artistiques entre le Portugal et le reste de l'Europe, elle-même secouée par les troubles de « Mai 68 ». La nouvelle génération d'étudiants, d'artistes et d'intellectuels portugais accède plus facilement aux courants culturels européens, qu'elle voyage ou aille se former à l'étranger, ou que les artistes, les livres et les spectacles parviennent à traverser les frontières portugaises.

Sur le plan matériel, un événement qui date de 1956 et dont les conséquences se font sentir tout au long des années soixante et au-delà, va bouleverser le paysage culturel portugais. Il s'agit de la création de la Fon-

(5) José MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vol. 7 : Fernando ROSAS (dir.), *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisbonne, Estampa, 1998 et António COSTA PINTO, *O fim do império português : a cena internacional, a guerra colonial, e a descolonização*, 1961-1975, Lisbonne, Livros Horizonte, 2001.

(6) Carlos PORTO, « Memória de fragmentos », dans Carlos Alberto MACHADO, Carlos PORTO et Eugénia VASQUES [org.], *Fragmentos da memória. Teatro independente em Portugal 1974-1994*, Catalogue de l'Exposition réalisée dans le cadre des rencontres ACARTE, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1994, p. 7-26, p. 7.

(7) Nous empruntons ce titre (« Antes de Abril ») à Carlos PORTO, dans Carlos PORTO et Salvato TELES DE MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal (1974-1984)*, Lisbonne, Caminho, 1985, p. 9-155, p. 21.

(8) Carlos PORTO, « Expériences portugaises », *Alternatives théâtrales* n° 5, octobre 1980, Bruxelles, p. 41.

dation Calouste Gulbenkian, établie à Lisbonne par le milliardaire arménien du même nom pour rétribuer le pays qui l'avait accueilli pendant la Seconde guerre mondiale. La Fondation, alimentée par les ressources pétrolières de son créateur, est pour beaucoup dans le réveil artistique et intellectuel du Portugal de la seconde moitié du xx^e siècle. Considérée *a posteriori* comme le véritable ministère de la Culture de l'époque, elle octroie bourses d'études et subventions, en particulier aux compagnies de théâtre. C'est le cas pour les troupes expérimentales, amateurs et universitaires, forces vives du renouveau théâtral portugais dans les années soixante. Dans la lignée des compagnies de l'après-guerre, précédemment évoquées, les premières proposent des spectacles novateurs fondés sur un répertoire original. Il s'agit du *Teatro Moderno de Lisboa* (TML), fondé en 1964 par Fernando Gusmão (et à partir duquel sera créée une autre troupe importante, deux ans plus tard, le *Grupo 4*), du *Teatro-Estúdio de Lisboa* (TEL), fondé la même année par Hélène Felix et Luzia Maria Martins, et du *Teatro Experimental de Cascais* (TEC), dirigé par Carlos Avilez à partir de 1965.

Le théâtre amateur prend également de l'ampleur, dès les années soixante et en 1971, avec la création par Joaquim Benite du Grupo de Teatro de Campolide, qui deviendra en 1977 une compagnie professionnelle sous le nom de Companhia de Teatro de Almada. Les troupes universitaires, enfin, participent à la renaissance théâtrale, par l'élargissement du répertoire et la formation d'une nouvelle génération d'artistes. Leur activité est stimulée par la présence de metteurs en scène et d'intellectuels, tant portugais qu'étrangers (notamment les argentins Victor García et Adolfo Gutkin ou encore le français Claude-Henri Frèches). Aux deux troupes estudiantines historiques de Coimbra, le TEUC (Teatro dos Estudantes Universitários de Coimbra) et le CITAC (Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), particulièrement dynamiques dans les années soixante, il convient d'ajouter les troupes des facultés de droit et de lettres de Lisbonne (Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa et le Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa) créées en 1961 et 1964. Véritables viviers artistiques, elles comptent parmi leurs étudiants les futurs grands metteurs en scène portugais, à l'origine du mouvement nommé « le théâtre indépendant ».

Au début des années soixante-dix en effet, de nouvelles troupes voient le jour, qui vont consolider les avancées théâtrales portugaises. Empruntant l'appellation « théâtre indépendant » à la revue espagnole *Primer Acto*, fondée en 1957 à Madrid, elles revendiquent une indépendance tout à la fois idéologique et matérielle, celle-ci leur étant facilitée



par le soutien de la Fondation Calouste Gulbenkian. Dans le droit fil des compagnies expérimentales, elles proposent des spectacles novateurs, en alliant un répertoire original à une quête esthétique exigeante. Mais le contexte historique qui les voit naître confère à leur travail une dimension politique particulière. Leur apparition ne précède en effet que de quelques années la Révolution des Œillets : João Mota crée la troupe des Bonecreiros en 1971 puis celle de la Comuna en 1972, année de la fondation du Teatro da Cornucópia par Luis Miguel Cintra et Jorge Silva Melo. Marqué par la pensée marxiste, leur travail annonce puis accompagne les bouleversements révolutionnaires. Leurs premiers spectacles, fondés sur un répertoire classique jugé inoffensif par la censure, visent ainsi à critiquer le régime dictatorial. C'est le cas du montage de pièces de Gil Vicente, intitulé *Para onde is?* (*Où allez-vous?*) et présenté par João Mota en 1972, ainsi que du *Misanthrope* de Molière et du montage formé par *L'Île des Esclaves* et *Le Legs* de Marivaux, deux spectacles du Teatro da Cornucópia joués en 1973 et en mars 1974, quelques semaines avant la Révolution.

Enfin, le dynamisme des années soixante finit par gagner, bien que dans une moindre mesure, le Théâtre National et les compagnies commerciales, dont la production, soit conformiste, soit facile, a dominé pendant toute la dictature. En 1965, la Compagnie Rey Colaço–Robles Monteiro, basée au *Teatro Nacional D. Maria II*, présente *O Motim* (*L'Émeute*), une pièce de Miguel Franco qui fait grand bruit et qui est interdite au bout de cinq représentations. D'autres spectacles novateurs sont également joués dans les années suivantes, notamment *L'Anniversaire* d'Harold Pinter monté par le metteur en scène Arthur Ramos en 1967 et *Tango* de Slawomir Mrozek par Varela Silva en 1968. Le théâtre de revue retrouve également un peu de la vigueur qui caractérisait ses débuts. Le critique et chercheur Carlos Porto note que des « propositions réellement innovantes » se font jour au Parque Mayer et qu'au Teatro ABC des revues dotées d'« une plus grande acuité politique »⁹ surgissent.

Avec le retour de la démocratie le 25 avril 1974, la place de la culture dans la société portugaise est redéfinie, ce qu'attestent le remaniement d'anciennes institutions et la création d'organes destinés au renouveau culturel. Pour le théâtre, il s'agit d'une véritable renaissance – à tel point que Carlos Porto écrit en 1980 : « Le théâtre portugais contemporain

(9) Carlos Porto et Salvato Teles de Menezes, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, op. cit., p. 30.

entre dans sa septième année d'existence »¹⁰. Les années qui s'écoulent entre 1974 et 1978 n'en constituent pas pour autant une période étale. Les gouvernements qui se succèdent alors à la tête du Portugal donnent à la politique culturelle des inflexions diverses, dont se ressentent les compagnies de théâtre. L'époque est marquée par « les restructurations successives de l'instance du pouvoir chargée de la culture et du théâtre, tantôt ministère, tantôt secrétariat d'État, liée tantôt à l'Éducation, tantôt à la Communication Sociale »¹¹.

L'impact du PREC : une « Révolution culturelle »¹² (avril 1974 – novembre 1975)

Dès le 6 mai 1974, une Commission Consultative pour les Activités Théâtrales (CCAT) est créée dans le but d'élaborer une politique publique de soutien au théâtre. Rattachée à la Direction Générale de la Culture Populaire et des Spectacles, elle est responsable de l'attribution des subventions aux compagnies indépendantes pendant les cinq premiers gouvernements provisoires et les premiers mois du sixième, soit jusqu'en novembre 1975. Bien que l'on ne puisse pas parler de politique culturelle structurée – les mesures étant trop ponctuelles, voire confuses – la période est favorable à l'activité théâtrale. Certaines compagnies naissent précisément à cette période – le Bando en 1974, la Barraca et les Cómicos en 1975 – et d'autres s'installent dans les espaces qui leur sont alors concédés par l'État : la Comuna dans l'ancien collège allemand de la *Praça de Espanha* et le Teatro da Cornucópia dans un centre de danse laissé à l'abandon, non loin de la *Praça do Rato*. Sous le III^e gouvernement Provisoire, les *Campanhas de dinamização cultural* (Campagnes de dynamisation culturelle), lancées afin de démocratiser la culture en la diffusant dans les régions les plus reculées du Portugal, sollicitent également les compagnies de théâtre. En janvier 1975, enfin, le Centro Cultural de Évora (CCE) est créé sur le modèle de la décentralisation française. Reprenant à Jean Vilar le principe du théâtre comme « service public »¹³, les membres de la CCAT souhaitaient instaurer un

(10) Carlos PORTO, « Expériences portugaises », *art. cit.*, p. 41.

(11) Christine ZURBACH, *Tradução e Prática do Teatro em Portugal (de 1975 a 1988)*, Lisbonne, Colibri, 2002, p. 61.

(12) Nous empruntons ce titre à Eduarda DIONÍSIO, « As Práticas culturais », dans António REIS (dir.), *Portugal, 20 anos de democracia*. Lisbonne, Círculo de Leitores, 1994, p. 462.

(13) Carlos PORTO et Salvato TELES DE MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, *op. cit.*, p. 38-40.



réseau de centres dramatiques, dont le CCE ne sera *in fine* que le seul représentant.

Comme le titre le quotidien *Avante* en juillet 1974 : « De nouvelles conditions politiques rendent possible un nouveau théâtre au Portugal »¹⁴. Au nombre des mesures prises immédiatement, il faut mentionner la suppression des commissions de censure par le décret-loi n° 194/74, qui affranchit le théâtre portugais du joug qu'il subissait depuis quarante-huit ans. À ce sujet, Carlos Porto écrit : « La libération du théâtre, à la suite du Mouvement des Forces Armées, se traduit, en premier lieu, par celle des répertoires »¹⁵. Désormais, les compagnies sont officiellement autorisées à jouer tout le répertoire mondial sans restriction.

Le recouvrement de la liberté d'expression se reflète dans l'ensemble de la programmation portugaise de l'année 1974. Les compagnies s'empresent de monter des auteurs jusqu'alors interdits ou de créer des spectacles dont les intentions politiques sont explicites. Ces nouveaux projets impliquent soit l'interruption de représentations et répétitions en cours, soit la transformation de spectacles présentés avant la Révolution – l'été 1974 se présentant dès lors comme une seconde rentrée théâtrale. Ainsi, dans le programme de leur premier spectacle postrévolutionnaire, les metteurs en scène du Teatro da Cornucópia écrivent :

« Les bouleversements de la vie portugaise, à la suite de Révolution des Œillets, ont contraint la troupe du Teatro da Cornucópia à annuler la tournée prévue et à renoncer au spectacle de Lope de Vega qui était déjà en répétitions, afin que tous ses efforts soient conjugués pour la création, dans les délais les plus courts, d'un nouveau spectacle fondé sur le texte *Grand-peur et Misère du III^e Reich* de Brecht »¹⁶.

Le metteur en scène Costa Ferreira, quant à lui, suspend les répétitions de sa pièce *Os Desesperados* (*Les Désespérés*) car elle ne lui semble « plus d'actualité »¹⁷. Dès le mois de mai 1974 en revanche, la compagnie de João Mota présente une seconde version du spectacle *A Ceia* (*La Cène*), qui avait été créée sous la dictature. Dans cette nouvelle mouture, le spectacle tel qu'il était joué avant la Révolution et celui qui

(14) « Novas condições políticas tornam possível um novo teatro em Portugal », *Avante*, Lisbonne, 19 juillet 1974, Archives du Teatro da Cornucópia.

(15) Carlos PORTO, « Memória de Fragmentos », dans *Fragmentos da memória. op. cit.*, p. 15.

(16) Programme d'*O Terror e a Miséria no III Reich* de Bertolt Brecht, Teatro da Cornucópia, Archives du Teatro da Cornucópia.

(17) Eduarda DIONÍSIO, *Títulos, acções, obrigações. A Cultura em Portugal 1974-1994*, Lisbonne, Salamandra, 1993, p. 151.

est désormais possible sont présentés bout à bout. Par cette juxtaposition qui met en lumière les mutilations subies par le spectacle vivant pendant la dictature, *A Ceia II* symbolise la transition vers la démocratie. Cette dernière signe également le retour des « bannis de la scène »¹⁸. Plusieurs auteurs, dont l'œuvre était totalement proscrite sous le régime de Salazar, deviennent les emblèmes du retour à la liberté. C'est le cas de Peter Weiss, dont la pièce *Le Chant du fantoche lusitanien* – abhorrée de Salazar car sa politique coloniale y est vilipendée¹⁹ – est montée par deux compagnies en septembre et octobre 1974²⁰. Il en est de même du portugais Bernardo Santareno, féroce persécuté par la censure, dont la Companhia de Teatro da RTP (Compagnie de la Radio et Télévision Portugaise), menée par Arthur Ramos, présente *Português, Escritor, 45 anos de idade* (*Portugais, écrivain, 45 ans*). Et c'est, enfin, le cas de Bertolt Brecht.

Pendant la dictature, les œuvres de l'auteur allemand circulaient discrètement dans les milieux théâtraux et quelques représentations étaient tolérées pour des assemblées confidentielles. Des nouvelles concernant ses spectacles au Berliner Ensemble parvenaient même à franchir les frontières portugaises²¹. À peine la censure abolie, l'intérêt pour Brecht se révèle au grand jour. La rapidité avec laquelle ses pièces sont montées confirme *a posteriori* la diffusion en sous-main de son œuvre durant le régime salazariste. L'explosion du nombre de spectacles qui lui sont consacrés dès 1974 dit à la fois la frustration dans laquelle ont vécu les artistes portugais depuis les années soixante et leurs aspirations au changement. Comme l'exprime la traductrice et dramaturge Vera San Payo Lemos, il s'agit en montant Brecht de « rattraper le temps perdu, [de] faire connaître au public un des auteurs les plus marquants du théâtre du XX^e siècle, [de] contribuer à la réflexion critique des problèmes sociaux et à la transformation de la nouvelle société portugaise en une société plus humaine et plus juste [...] »²².

(18) Cette expression est extraite de Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé*, *op. cit.*, p. 118.

(19) Il s'agit selon Carlos Porto de « la pièce la plus détestée et la plus interdite du régime fasciste ». Carlos PORTO et Salvato TELES MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, *op. cit.*, p. 34.

(20) Il s'agit du *Conjunto Cénico Caldense* et du *Teatro Português de Paris*. En 1975, Peter Weiss est monté pour la troisième fois par le Grupo 4 qui présente *Monsieur Mockinpott*.

(21) « Il y avait des poèmes, des extraits de pièces que l'on connaissait, des nouvelles de son activité au Berliner Ensemble, des textes qu'on avait lus sur des spectacles à l'étranger [...] » : Maria João DE SOUSA, « Teatro, depois... *O Terror e a Miséria no Terceiro Reich* », *Jornal do Algarve*, Vila Real de Santo António, 14 décembre 1974, Archives du Teatro da Cornucópia.

(22) Vera SAN PAYO, « Em Pano de fundo Pontos e linhas de uma prática dramaturgica », dans *Fragmentos da memória*, *op. cit.*, p. 65.



Entre 1974 et 1979, il n'y a pas moins de vingt-et-une créations de pièces de Brecht. C'est le Teatro da Cornucópia qui inaugure ce mouvement par la mise en scène, dès juillet 1974, de *Grand-peur et Misère du III^e Reich*, comme nous l'avons signalé. Les droits de la pièce sont cédés à Luis Miguel Cintra et Jorge Silva Melo par João Lourenço, metteur en scène et fondateur du Grupo 4 qui monte, en 1976, *Le Cercle de craie caucasien*²³ – année où le Teatro da Cornucópia met également en scène *Tambours dans la nuit*. Dès 1975, le Teatro Experimental do Porto (TEP) propose deux montages de textes de Brecht, intitulés *Brecht 2* et *Uma tarde com Brecht (Une après-midi avec Brecht)*. Le CCE crée Brecht par trois fois, avec *Lux in tenebris* et *Maître Puntila et son valet Matti* en 1975 et *Celui qui dit oui, Celui qui dit non* en 1978. La Comuna de João Mota présente *La Mère* en 1977 et *Homme pour homme* en 1978. Entre 1975 et 1979, on compte quatre mises en scène des *Fusils de la mère Carrar*²⁴, la prédilection pour cette pièce s'expliquant en partie par le contexte de Guerre civile espagnole qu'elle évoque. Il faudrait également signaler le spectacle *Schweick dans la Seconde Guerre mondiale* par la Companhia de Teatro da RTP en 1975, *L'Opéra de quat'sous* au TEC en 1976, ainsi que d'autres mises en scène de *Lux in tenebris* (1975), de *La Mère* (1976) et de *Grand-peur et Misère du III^e Reich* (1978). Durant les années soixante-dix, cet engouement pour Brecht est tel qu'il se voit brocardé par certains intellectuels. Eduarda Dionísio va jusqu'à qualifier Brecht d'auteur « consensuel »²⁵ et le journaliste Tomaz Ribas déplore que ce phénomène nuise à la diffusion d'autres auteurs méconnus au Portugal :

« [...] Heureusement qu'il est aujourd'hui possible de jouer Brecht au Portugal, on dirait cependant qu'on commence à nous donner un peu trop de Brecht ou, du moins, qu'on le fait au détriment d'autres auteurs contemporains (ou même classiques et romantiques) dont la diffusion serait tout aussi justifiée et utile »²⁶.

(23) Fin connaisseur de l'auteur allemand avant 1974, le metteur en scène propose trois de ses pièces entre 1975 et 1980 et participe au sein du Berliner Ensemble à la nouvelle mise en scène de *Mère Courage et ses enfants* en 1978.

(24) Par la Casa da Comédia, le Grupo de Teatro de Mem Martins Sport Clube, les élèves du CCE et la Casa da Cultura das Caldas da Rainha.

(25) Eduardo DIONÍSIO, « As Práticas culturais », *op. cit.*, p. 461.

(26) Tomaz RIBAS, « A temporada teatral já começou », *Vida Mundial*, Lisbonne, 14 octobre 1976, Archives du Teatro da Cornucópia.

D'une façon générale, les mois qui s'écourent entre le 25 avril 1974 et le 25 novembre 1975 sont marqués par une grande politisation de la vie portugaise. Les spectacles qui succèdent à la Révolution des Œillets sont caractérisés par « la recherche d'un théâtre directement politique, plus proche d'une pratique brechtienne »²⁷, d'après Carlos Porto. Cette politisation concerne aussi bien les spectacles des compagnies indépendantes que le théâtre commercial, en particulier la revue portugaise. Le spectacle *Pides na grelha* (*Pides à la broche*²⁸) joué par le Teatro Adoque dès septembre 1974, est très représentatif de ce renouvellement idéologique.

Les compagnies indépendantes privilégient des auteurs modernes et contemporains susceptibles de transmettre leur positionnement : Rafael Alberti, Xavier Pommeret – alors directeur du Théâtre des Amandiers –, Claude Prin, mais aussi Alfredo Nery Paiva et Luís Humberto²⁹. La Companhia de Teatro da RTP, pour sa part, remporte un vif succès auprès des téléspectateurs portugais avec une adaptation du roman néo-réaliste *Seara de Vento* (*Moisson de vent*) de Manuel da Fonseca qui narre les mésaventures d'une famille d'agriculteurs de la région de l'Alentejo. Les thèmes de la réforme agraire et de la révolution envahissent de fait les répertoires postrévolutionnaires. C'est le cas, notamment, d'*A Noite do 28 de Setembro* (*La Nuit du 28 septembre*) de Richard Demarcy et Teresa Mota, spectacle qui inaugure le CCE en 1975, dont la fable est en prise directe sur l'actualité portugaise³⁰. Au cours de l'année 1975, les pièces de Luis Valdez et celles de Bertolt Brecht, en particulier *Maître Puntila et son valet Matti*, mettent en scène les relations entre propriétaires et ouvriers agricoles³¹. Comme l'indique son titre, il en est de même du spectacle *Por estes santos latifúndios* (*Par ces saints latifundia*) de Maldonado Perez, joué par les Bonecreiros en 1976.

(27) Carlos PORTO et Salvato TELES DE MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, op. cit., p. 33.

(28) Les « Pides », rappelons-le, étaient les agents de la *Polícia Internacional de Defesa do Estado* (Police Internationale de Défense de l'État – PIDE).

(29) *Nuit de guerre au musée du Prado* par les Bonecreiros en 1974, *La Grande Enquête de François-Felix Kulpa* de Xavier Pommeret par le Grupo 4 en 1975, *Catarina na luta do povo* (*Catarina lutte avec le peuple*) de Luís Humberto par la Seiva Trupe (fondée à Porto en 1973) en 1974, *Era uma vez... (Il était une fois...)* d'après *A Fábula* (*La Fable*) d'Alfredo Nery Paiva par la Comuna en 1975, *Cérémonial pour un combat* de Claude Prin par Carlos Avilez au TEC en 1975.

(30) Voir Richard DEMARCY, *Théâtre*, Paris, Bourgois, 1976.

(31) Christine ZURBACH, *Tradução e Prática do Teatro em Portugal*, op. cit., p. 89-99.



Selon Carlos Porto, la « saturation idéologico-politique »³² du répertoire portugais pendant le PREC tient à l'absence de « théâtre d'agit-prop ». À l'inverse de ce qui s'est produit en Russie ou au Brésil, explique le critique portugais, la Révolution des Œillets n'a pas engendré de théâtre d'intervention³³. C'est aussi aux mises en scène traditionnelles qu'il revient de représenter l'actualité brûlante et de diffuser les idées révolutionnaires. Cette mission influe sur le choix des textes mais aussi sur leur interprétation, souvent d'inspiration marxiste. Dès les années cinquante, en effet, la pensée marxiste s'impose comme la riposte la plus convaincante aux préjudices causés par la dictature salazariste. Selon le chercheur Carlos Alberto Machado, elle détermine aussi fortement la production artistique portugaise que les restrictions imposées par Salazar, même si c'est sur le mode inverse :

« L'activité culturelle et artistique est toujours conditionnée par un cadre sociopolitique ou, mieux, par les limites de ce cadre. Ces limites n'émanent pas seulement de l'appareil répressif de l'État. Les intellectuels et les artistes sont également conditionnés par la pensée de l'opposition, marxiste ou marxisante, dont la manifestation la plus accomplie se trouve dans le courant néo-réaliste (en particulier pendant les années quarante et cinquante) qui s'inspire grandement du réalisme socialiste soviétique »³⁴.

Restriction budgétaire et ouverture culturelle : (novembre 1975-1978)

Le passage du V^e au VI^e gouvernement provisoire en septembre 1975 marque la fin du PREC, une transition qui sera entérinée par l'échec du coup d'État du 25 novembre 1975. Comme l'écrit Christine Zurbach :

« À la fin de cette crise institutionnelle, c'est le modèle de la démocratie parlementaire occidentale qui a fini par s'imposer contre la voie socialisante, avec la légitimité électorale qui remplace la révolution, et les gouvernements constitutionnels qui commencent à se succéder à partir de 1976 »³⁵.

(32) Carlos PORTO et Salvato TELES DE MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, *op. cit.*, p. 37.

(33) *Ibid.*, p. 36.

(34) Carlos Alberto MACHADO, *Teatro da Cornucópia. As Regras do Jogo*, Lisbonne, Frenesi, 1999, p. 59.

(35) Christine ZURBACH, *Tradução e Prática do Teatro em Portugal*, *op. cit.*, p. 58.

Dans le domaine du théâtre, ce changement se traduit par l'abandon des *Campanhas de dinamização* et la suppression de la CCAT en novembre 1975. Il sonne le glas d'une période de « grand soutien au théâtre »³⁶, selon Eduarda Dionísio. Pendant les quatre premiers mois du VI^e gouvernement provisoire – qui dure jusqu'à l'été 1976 – il n'y a pas de responsable préposé à la culture. De cette absence résulte une saison 1975-76 particulièrement clairsemée. Aux reprises de spectacles déjà montés ne s'ajoutent que quelques comédies de boulevard et des revues³⁷. Il faut attendre l'arrivée de David Mourão-Ferreira à la tête du nouveau Secrétariat d'État à la Culture (SEC)³⁸ au printemps 1976 pour que les troupes recommencent à travailler. La politique culturelle alors initiée vise cependant à réduire le nombre de compagnies indépendantes par la restriction des subventions, renonçant au projet d'un théâtre comme « service public » mis en œuvre par les premiers gouvernements provisoires. Le I^{er} gouvernement constitutionnel (de septembre 1976 à janvier 1978) permet à David Mourão-Ferreira de poursuivre sa politique³⁹. En 1977, la réduction des subventions et l'instauration de normes pour leur attribution sont effectives : plusieurs troupes cessent alors leur activité. À l'inverse, des fonds sont investis dans la reconstruction du Théâtre National (qui avait brûlé en 1964 et rouvre ses portes en mai 1978) – une mesure largement critiquée. En 1984, le metteur en scène Luis Miguel Cintra évoquait les conséquences d'une telle politique budgétaire sur le Teatro da Cornucópia :

« À un moment donné, après le 25 Novembre [1975], nous avons commencé à comprendre que les institutions qui nous soutenaient étaient en train de nous reléguer au second plan, de nous cataloguer comme une compagnie *off*, une compagnie marginale, qui faisait un travail intéressant certes, qu'il fallait soutenir, sans aucun doute, mais qui ne correspondait pas à ce qui était bon pour le plus grand nombre, et qui ne pouvait en aucun cas représenter la culture officielle d'un pays »⁴⁰.

(36) Eduarda DIONÍSIO, « As Práticas culturais », *op. cit.*, p. 461.

(37) *Ibid.*

(38) Le SEC dépend désormais du ministère de la Communication Sociale, qui remplace dans ce rôle le ministère de l'Éducation et de la Culture.

(39) En 1978 et au début de l'année 1979, le Portugal est successivement dirigé par les II^e, III^e, IV^e et V^e gouvernements constitutionnels. David Mourão-Ferreira est nommé secrétaire d'État à la Culture dans les I^e et II^e gouvernements puis de nouveau dans le V^e gouvernement. Entre ces deux périodes, António Reis (III^e gouvernement constitutionnel), Teresa Santa Clara Gomes (IV^e gouvernement constitutionnel).

(40) « Cornucópia : dez anos de diferença » (Interview de Luis Miguel Cintra et Cristina Reis), *Teatruniversitário*, Coimbra, n° 10, 1984, p. 46-71, p. 52.



Revenant dans le même entretien sur le virage alors pris par la politique culturelle, il déplore que les dirigeants portugais n'aient pas eu le discernement de miser sur les compagnies du théâtre indépendant. Selon lui, après la Révolution des Œillets, « nulle autre manifestation artistique n'a fait preuve d'autant de vitalité et n'a réagi aussi rapidement [que le théâtre] ». Il ajoute : « Si, à l'époque, les gouvernements et l'État avaient pris conscience de l'importance du théâtre indépendant et de son potentiel de créativité et s'ils lui avaient donné des moyens, le théâtre au Portugal aurait été quelque chose d'extraordinaire »⁴¹.

La restriction des subventions conduira les compagnies qui se maintiennent en activité à se tourner vers des productions plus légères à la fin des années soixante-dix⁴². Carlos Porto explique en ces termes la vague de spectacles s'inspirant du café-théâtre, qu'il attribue également au « déclin de la revue »⁴³ :

« Cette situation (difficile) a été l'une des motivations, peut-être la principale, de l'émergence, dans les dernières années, de ce que nous pouvons déjà désigner comme un courant : le café-théâtre, un genre déjà exploité il y a de nombreuses années en France, en Allemagne et en Espagne, entre autres pays [...] »⁴⁴.

La réceptivité des artistes portugais aux courants européens, mentionnée par le critique, s'exprime également par d'autres biais. Si le modèle de la décentralisation française inspire la refonte des institutions portugaises au moment du PREC, comme nous l'avons dit, les échanges interculturels entre le Portugal et la France se poursuivent jusqu'à la fin des années soixante-dix, voire au-delà. Ils ont été tissés dès avant la Révolution des Œillets, par les revues françaises distribuées au Portugal, les rencontres nées des festivals et la formation de quelques pionniers de la décentralisation portugaise à l'école du premier centre dramatique national français – le Théâtre National de Strasbourg. C'est le cas, notamment, des metteurs en scène Mário Barradas et Luís Varela auxquels est confiée la direction du CCE en 1975⁴⁵. La rencontre entre les metteurs en scène

(41) *Ibid.*, p. 51.

(42) Ana Cristina BAPTISTA, « Années 80 : une nouvelle génération », dans *Alternatives théâtrales*, *op. cit.*, p. 15-19.

(43) Carlos PORTO et Salvato TELES DE MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, *op. cit.*, p. 88.

(44) *Ibid.*

(45) Christine ZURBACH, *Tradução e Prática do Teatro em Portugal*, *op. cit.*, p. 52.

du Teatro da Cornucópia (Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo) et ceux du Théâtre de l'Espérance (Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil) illustre également ce phénomène. Aussi les répertoires du CCE et du Teatro da Cornucópia comptent-ils de nombreux auteurs français, classiques et contemporains.

D'après Carlos Porto, le constat selon lequel « les influences les plus fortes ne parviennent au Portugal qu'après être inévitablement passées par Paris »⁴⁶ est encore d'actualité pendant les années soixante-dix. Si elle est réelle, la francophilie des créateurs portugais vaut aussi dans la mesure où la France réfléchit vers le Portugal le rayonnement dramatique qu'elle reçoit alors de l'Allemagne. Or, à la fin des années soixante, comme le signale Philippe Ivernel⁴⁷, les scènes allemandes sont envahies par le Théâtre du Quotidien et par la réhabilitation – corollaire – des auteurs de l'entre-deux guerres, en même temps que le mouvement étudiant marque l'irruption dans la vie publique d'une nouvelle génération anticapitaliste et antiautoritaire. Ces courants se traduisent, entre autres, par la relecture des pièces de jeunesse de Brecht, l'engouement pour l'écriture néo-naturaliste de Kroetz, la « renaissance » d'Horváth, de Marieluise Fleisser et de Karl Valentin. Le culte voué à l'œuvre de Büchner relève également de cette critique, sur le mode mineur, de l'histoire et de la société allemandes. Des structures telles que les Kammerspiele de Munich ou la *Schaubühne* (fondée en 1962 à Berlin) favorisent ce renouvellement du répertoire allemand, tout comme la revue *Theater Heute*, fondée en 1960 par Erhard Friedrich et Henning Rischbieter.

En France, on suit avec attention les succès et les redécouvertes d'Outre-Rhin. Cet intérêt – croissant depuis les années cinquante – doit beaucoup à la réception française de l'œuvre de Brecht, favorisée par les travaux du critique et universitaire Bernard Dort. Aussi l'activité théâtrale du Portugal bénéficie-t-elle d'abord des évolutions allemandes par ricochet. À quelques exceptions près, il faut attendre la fin des années soixante-dix pour que les Portugais aillent directement puiser aux « sources allemandes »⁴⁸. Les auteurs allemands, à commencer par Brecht comme nous l'avons vu, sont donc présents sur les scènes por-

(46) Carlos PORTO et Salvato TELES DE MENEZES, *10 anos de teatro e cinema em Portugal*, *op. cit.*, p. 16.

(47) Philippe IVERNEL, « Le théâtre en Allemagne », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* tome I, Paris, Larousse, 2001, p. 52-67, p. 60.

(48) Anabela MENDES, « Dificilmente Hércules teria feito mais e melhor », *Fragmentos da memória. Teatro independente em Portugal 1974-1994*, *op. cit.*, p. 72-76.



tugaises. C'est le cas du Théâtre du Quotidien qui atteint le Portugal, après avoir transité en France par la Comédie de Caen où un travail est mené sur ce répertoire depuis 1974. En Allemagne, les pièces de Kroetz – d'abord montées aux Kammerspiele de Munich – connaissent un succès considérable, ce que ne manque de signaler la presse portugaise. Kroetz est désigné comme « la véritable coqueluche des milieux intellectuels de la RFA »⁴⁹. Il est présenté comme « l'auteur contemporain le plus joué sur les scènes de la RFA avec un total de 670 représentations, juste après Brecht et Shakespeare »⁵⁰ ou encore « l'une des voix les plus originales de la dramaturgie allemande moderne »⁵¹ dont le théâtre « est l'un des plus joués dans les deux Allemagnes »⁵² et dont certaines pièces « ont déjà été montées au Danemark, en Espagne, France, Hollande, Angleterre, Italie, Yougoslavie, Norvège, Pologne, Suède et Suisse »⁵³. Même si c'est dans une moindre mesure, le répertoire portugais se ressent de la déferlante du Théâtre du Quotidien qui touche l'Allemagne. Les journaux se font l'écho de l'actualité portugaise marquée par ce courant :

« Franz-Xaver Kroetz a été révélé au Portugal avec la présentation par le Teatro da Cornucópia, d'*Alta Áustria* en 1976, dans une mise en scène de Jorge Silva Melo. En 1977, les Boncreiros ont créé à Moscavide *Marie-Madeleine*, une version actualisée [par Kroetz] de la tragédie de Hebbel. Cette même année, un film de Rainer Werner Fassbinder intitulé *Gibier de passage*, fondé sur le texte *Wildwechsel* de Kroetz, a été diffusé »⁵⁴.

À ces spectacles et à la diffusion du film de Fassbinder, il faut ajouter la mise en scène de *Magic Afternoon* de Wolfgang Bauer par les Cómicos en 1977 et celle de *Voyage dans le bonheur* de Kroetz par Rogério de Carvalho en 1980.

À l'inverse, certaines compagnies s'efforcent de stimuler et de valoriser le répertoire portugais. Il s'agit de monter les auteurs dont les pièces, écrites pendant la dictature, n'ont jamais été jouées (outre Bernardo Santareno déjà cité, Miguel Franco, Luís Sttau Monteiro, Luzia Maria

(49) Manuel RIO CARVALHO, « Alta Áustria », *Século Ilustrado*, Lisbonne, 26 novembre 1976, Archives du Teatro da Cornucópia.

(50) « Alta Áustria volta ao Teatro do Bairro Alto », *Diário de Notícias*, Lisbonne, 8 février 1977, Archives du Teatro da Cornucópia.

(51) « Cornucópia traz aos Modestos *Música para si* », *Primeiro de Janeiro*, Porto, 7 juillet 1978, Archives du Teatro da Cornucópia.

(52) *Ibid.*

(53) *Ibid.*

(54) *Ibid.*

Martins, Fiama Hasse Pais Brandão, Jaime Salazar Sampaio...), de poursuivre la relecture des classiques (Gil Vicente, António José da Silva), initiée par les troupes universitaires et indépendantes avant la Révolution, et d'encourager l'émergence de nouveaux auteurs. Dans cette optique, le travail de João Mota avec la Comuna est particulièrement important. Le metteur en scène privilégie l'écriture dramatique portugaise, en montant des textes issus de l'écriture collective, des collages – *Fogo!* (*Feu!*) en 1976, *Em Maio...* (*En Mai...*) en 1977 – ou des adaptations : *O Muro* (*Le Mur*) en 1976. Malgré son travail et celui d'autres metteurs en scène à l'époque, le SEC, soucieux de promouvoir la dramaturgie portugaise, met en place une nouvelle mesure en 1977, selon laquelle les compagnies subventionnées doivent faire figurer des auteurs portugais dans leurs répertoires. C'est donc ainsi, entre ouverture à l'Europe et recherche d'une identité nationale, que le théâtre portugais s'engage dans les années quatre-vingt.

De 1968 à 1978, les bouleversements politiques du Portugal ont une répercussion notable sur son activité théâtrale. Il est ainsi aisé, en adoptant le schéma ternaire communément admis pour décrire la Révolution des Œillets et le discours partagé par la plupart des penseurs du théâtre portugais, de raconter l'histoire d'un désenchantement : « le printemps de Caetano » et la période du PREC, marquée par la multiplication des troupes et des spectacles, auraient débouché sur des années de restriction budgétaire, nuisibles au théâtre. Il convient cependant de nuancer ces propos en apportant deux précisions. La première a trait à la nature des spectacles au plus fort de la crise révolutionnaire. S'il est vrai que le PREC a donné lieu à une activité théâtrale intense, les critiques s'accordent pour dire que le renouveau artistique n'a réellement vu le jour qu'après cette période, caractérisée par une extrême politisation, souvent nuisible à la qualité des spectacles. La seconde concerne le théâtre portugais d'aujourd'hui. Si depuis les années quatre-vingt-dix, de nouvelles compagnies sont apparues, force est de constater que « les metteurs en scène de la Révolution » (Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, João Mota, João Lourenço, pour ne citer qu'eux) continuent d'occuper une place prépondérante dans le paysage théâtral portugais – preuve s'il en est que la libération du théâtre par la Révolution aura été particulièrement féconde.

Marie-Amélie ROBILLIARD
Poétique du drame moderne et contemporain, EA 3959
Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET),
Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle
marie-amelie.robilliard@wanadoo.fr