



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

## Garrett spectateur et critique d'opéra : quelques considérations sur une facette presque inconnue

**Luísa Cymbron**

NOVA-FCSH, CESEM, Portugal

lcymbron@fcs.unl.pt

ORCID ID : 0000-0002-0060-4766

Reçu le 15-10-2018 / Évalué le 16-11-2018 / Accepté le 03-12-2018

### Résumé

Dans la longue bibliographie sur Almeida Garrett, son rôle de spectateur et de critique d'opéra est un aspect généralement oublié. Étant devenu un habitué passionné d'opéra, le père du Romantisme portugais a fait preuve de son élégance et d'éloquence dans les parterres et les loges et a joui de ce que la scène lui offrait, exaltant envers les chanteuses et danseuses et réfléchissant sur ce qui se passait sur la scène. Cet article essaye de commencer à discuter les différents niveaux de sa relation avec l'opéra, à travers sa poésie, son épistolaire, sa critique et ses romans. Il s'agit donc de regarder l'écrivain comme faisant partie d'un univers de sons et de dramaturgie, sur lequel il nous a laissé d'intéressants témoignages. Ses expériences de la scène théâtrale française se traduisent dans un amalgame de références dans lequel, comme c'était souvent le cas dans les pays de l'Europe du Sud, le théâtre italien était dominant.

**Mots-clés :** Almeida Garrett, opéra, critique musicale

### Garrett espectador e crítico de ópera: algumas considerações sobre uma faceta quase desconhecida

### Resumo

Na extensa bibliografia sobre Almeida Garrett um aspecto geralmente esquecido é o seu papel de espectador e crítico de ópera. Tendo-se tornado um assíduo e apaixonado frequentador da ópera, o pai do Romantismo português exibiu a sua elegância e eloquência nas plateias e camarotes e fruiu o que o palco lhe oferecia, exaltando em verso as cantoras e bailarinas e reflectindo sobre tudo o que aí se passava. Este artigo procura começar a discutir os vários níveis da sua relação com o teatro de ópera, através da sua poesia, do seu epistolário, da crítica e dos romances. Trata-se pois de olhar o escritor como alguém que fez parte de um universo de sons e de dramaturgia tendo deles deixado testemunhos relevantes. As suas experiências da cena teatral francesa emergem numa amalgama de referências nas quais, como era comum nos países do Sul da Europa, o teatro italiano era dominante.

**Palavras-chave :** Almeida Garrett, ópera, crítica musical

**Garrett spectator and opera critic:  
some considerations on an almost unknown facet**

**Abstract**

In the extensive bibliography on Almeida Garrett his role as spectator and opera critic is an aspect generally forgotten. Having become an assiduous and passionate opera-goer, the father of Portuguese Romanticism exhibited his elegance and eloquence in the parterre and the boxes, but he also enjoyed what the stage offered him, exalted in verse the singers and dancers who appeared on it, and reflected on everything that was happening on stage. This article is a first attempt to discuss the different levels of his relationship with opera, through his poetry, his epistolary, criticism and novels, looking at the writer as someone who was part of a universe of sounds and dramaturgy, and has left relevant testimonies of it. His experiences of the French theatrical scene emerge in an amalgam of references in which, as was common in the countries of Southern Europe, Italian theater was dominant.

**Keywords :** Almeida Garrett, opera, music critic

En évoquant l'effervescence qui suivit la première révolution libérale en 1820, et en montrant le théâtre comme lieu de culture de la révolution (Sorba, 2015 : 22), le marquis de Fronteira nous raconte :

*Ce fut pendant une de ces soirées de grand enthousiasme que, étant dans le parterre général [du Teatro de S. Carlos], je vis se mettre debout sur un des bancs un jeune homme, élégant dans sa manière, avec une physionomie sympathique et une toilette raffinée, un peu chauve, malgré son jeune âge, qui, demandant le silence à ceux qui l'entouraient, dit : À la liberté. Et il récita une belle ode qui fut bruyamment applaudie, tandis que les gens se demandaient avec curiosité, dans les loges et dans le parterre, qui était le jeune poète : ce fût lui-même qui satisfit cette curiosité, en disant qu'il s'appelait Garrett.*

*C'était la première fois que les habitants de la capitale entendaient la voix du grand poète <sup>1</sup>. (Fronteira, 1928 : 22).*

Comme la plupart des intellectuels et des dandys de son temps (Machado, 1999) - portugais ou étrangers - Almeida Garrett était un habitué assidu des théâtres opéra, qui étaient alors, à Lisbonne, comme à Londres ou à Paris, le centre de la vie sociale des capitales. Non seulement il a fait preuve de son élégance et éloquence dans les parterres et les loges, mais il a vécu aussi des expériences amoureuses, il a joué de ce que la scène lui offrait, a exalté en vers des chanteuses et réfléchi sur ce qui se passait sur la scène. Outre sa présence physique et les reflets littéraires de ces expériences, il a fait partie d'un univers de sons et de dramaturgie. La voix et la perception de l'impact du monde sonore dans l'œuvre du père du Romantisme portugais sont des questions qui méritent d'être considérées.

Cormac Newark commente, à propos de Balzac, que « opera was a prominent feature of the nineteenth-century *forma mentis* to which surely, it is incumbent upon the present-day reader to attend » (Newark, 2011 : 11). Donc, si nous voulons connaître et approfondir certains aspects de l'œuvre du grand poète et écrivain portugais, nous devons également comprendre, dans le cadre de sa manière de sentir, ses expériences sonores et théâtrales, en particulier celles de l'opéra. Cependant, dans la vaste bibliographie qui lui est consacrée, tout cela est généralement oublié. Au début du XXe siècle, le directeur de la Bibliothèque Nationale de l'époque, Xavier da Cunha (1840-1920), grand admirateur du poète et divulgateur engagé de sa personnalité et son œuvre, publia *Garrett e as cantoras de San'-Carlos. Recordações e recompilações* [*Garrett et les chanteuses de San'-Carlos. Souvenirs et compilations*], une étude qui, dans une ligne positiviste, a le mérite de présenter anthologiquement un ensemble de textes, où il discute des problèmes de sources et questions philologiques (Cunha, 1909). Quatre-vingt-dix ans plus tard, lors du bicentenaire de la naissance de Garrett, Mário Vieira de Carvalho écrit un article intitulé « *A cultura da escuta na novelística de Garrett...* [*La culture de l'écoute dans le roman de Garrett ...*] » qui peut être vu comme une première introduction à ce thème, et dans lequel l'auteur discute dans quelle mesure l'écrivain, « spectateur assidu du São Carlos, chroniqueur de l'*Entre-acto* », a transposé dans ses romans, en particulier dans *Viagens na minha terra*, beaucoup de suggestions musicales qu'il a récoltées dans l'opéra<sup>2</sup> » (Carvalho, 1999 : 139). Finalement, la thèse de maîtrise de Maria Gabriela Rodrigues da Silva Ferreira est consacrée au *Jornal do Conservatório* (Ferreira, 2007) et présente une transcription complète du contenu des numéros de ce journal publiés entre 1839 et 1840, mais ne discute pas une question centrale, à savoir, combien de ces textes ont réellement été écrits par Garrett<sup>3</sup>.

### Critique sociale, expériences de plaisir et exaltation de la liberté

Dispersées dans son œuvre, nous trouvons plusieurs références au monde de l'opéra et à ses expériences en tant que spectateur. Ses visions du spectacle lyrique, de ses interprètes et du théâtre de S. Carlos en particulier sont toutefois variées et différenciées, selon la position qu'il occupe : des lettres intimes aux références dans les œuvres de fiction, de la critique théâtrale à l'essai. Elles reflètent « une manière fondatrice de voir le monde », une certaine vision « kaléidoscopique » d'après les mots de Vitorino Nemésio (cit. in Buescu, 1999 : 184).

Dans ses lettres d'amour à la vicomtesse da Luz, Garrett commente, le 3 juillet 1846 :

*Avant-hier, il y eût un opéra italien à S. Carlos (qui était fermé) avec une compagnie provenant de Porto : j'y suis allé et je me suis peu amusé, mais j'ai bien aimé être là toutefois, en voyant et contemplant les endroits où je t'adorais, me peignant ton image de toutes les manières dont tu m'as paru là - reproduisant toutes les scènes qu'on a passé là, oh ma Rosa, je t'aime toujours beaucoup<sup>4</sup>. (David, 2007 : 83).*

Le théâtre est ici l'espace social mais aussi le catalyseur des souvenirs de la femme aimée, qui se reflètent dans tous les coins et recoins. Cependant, il existe dans cet espace social et public une dimension privée, partagée seulement par l'imagination de certains habitués, en l'occurrence le poète et sa bien-aimée. L'opéra, la scène, le spectacle sont pratiquement absents, réduits à l'état de simple prétexte.

D'autres images du S. Carlos apparaissent dans *Viagens na minha terra*. Ici, Garrett se réfère aux habitants de Lisbonne qui « passent leur vie entre le Chiado, la Rua do Oiro et le théâtre de San Carlos ] »<sup>5</sup> (Garrett, 1980 : 63). Dans ce cas, l'opéra, comme les autres lieux mentionnés, est un symbole du provincialisme de la capitale. Paris est la référence cosmopolite qui s'y oppose, celle avec laquelle Garrett commence le chapitre VII. Plus tard, presque à la fin du roman, le S. Carlos apparaît à nouveau : « Pour le théâtre [d'opéra] ... Que quelqu'un dans la province se souvienne des martyres que l'oreille a entendu avec les cris de la chanteuse [*prima donna*], les désaccords du ténor, ou le ronronnement ennuyeux de cet orchestre endormi du S. Carlos ! ] »<sup>6</sup> (Garrett, 1980 : 201). C'est sans doute une caricature, mais elle permet une double lecture : au premier abord, c'est le théâtre et sa praxis exécutive qui nous apparaissent représentés, mais à travers eux émerge l'image du provincial, dont la distance culturelle et la méconnaissance des mœurs des habitants de la capitale ne lui permettent pas de bien apprécier ce qui se passait sur la scène du théâtre. Une fois de plus, l'opéra émerge indéniablement comme un genre cosmopolite, caractéristique de la capitale. Ce n'est pas par hasard que quelques années auparavant, et à propos de l'octroi de subventions de l'État à l'opéra, Garrett avait écrit qu'elle était « une nécessité pour Lisbonne, et forcément pour le Portugal, dont la tête hydrocéphale est Lisbonne ] »<sup>7</sup>. Pourtant, dans cette dernière référence, le spectacle et son exécution commencent timidement à apparaître sous la plume de Garrett.

Quelques années plus tard, dans un article introductoire du *Jornal do Conservatório* consacré à retracer l'histoire du théâtre portugais (certainement de sa paternité) l'écrivain cite la présence de l'opéra italien au Portugal depuis le XVIIIe siècle. Il regrette que cette présence ait toujours supprimé le théâtre national. Sa position de réformateur du théâtre est complètement différente de celle de l'homme amoureux ou du romancier itinérant. Ce qui suit nous l'explique :

*Il est vrai que nous avons blâmé l'opéra italien pour avoir nui à notre scène portugaise ; mais qu'on ne pense pas que nous le méprisons : loin de nous une telle idée, de nous, passionnés de musique, [...]de nous, qui avons en bonne estime cette noble essence de l'opéra italien<sup>8</sup>. (Jornal do Conservatório, 8.12.1839).*

La musique - amenée ici pour une défense de l'opéra italien - est pour Garrett un art qui le passionne, qui lui donne du plaisir. Mais revenons à la compilation de textes de Xavier da Cunha. Héritier de la culture d'élite du dix-neuvième siècle - la même que Garrett et beaucoup d'autres de sa génération partageaient - laquelle, comme nous l'avons dit, avait dans le théâtre et sa fréquence (au moins deux à trois soirées par semaine) le centre de la vie sociale urbaine, Cunha se concentre sur la relation du poète avec la figure qui dominait cette forme de spectacle : la *prima donna*. Il part donc d'une pratique très forte chez les spectateurs d'opéra, celle de réciter des poèmes au théâtre (comme on a vu au début de cet article), souvent pour célébrer les chanteurs, quelquefois les nuits de bénéfice (spectacle dont les profits revenaient au chanteur). Les deux premiers poèmes présentés par Cunha, le Sonnet « A uma feia com linda voz » et « A festa da Rosa » (datés de 1816 et 1822), nous renvoient à Garrett comme adolescent ou au début de sa vie artistique et littéraire, et célèbrent deux chanteuses qui se produisirent sur la scène du Teatro de S. Carlos : Carolina Neri-Passerini e Giudita Favini. Le sonnet dédié à Passerini dit :

Quando Orfeu pela esposa suspirada  
Desceu co'a lira ao reino escuro,  
Incantado Plutão ferrenho e duro  
De júbilo exultou na atroz morada.

– « Fúrias », clamou, « e turba  
condenada,  
Quero tudo a cantar; do mais não curo.  
Ralhe Jove ou não ralhe, eu voto e juro  
Que não hei-de ouvir mais esta  
assoada ».

Eis empunhando o açoite crepitante  
Rege Megera do condenado coro,  
Cantando em doce voz pura e tocante.

Ah! Quando te oiço, ó N\_\_\_y, o som  
canoro,  
E arrebatado atento em teu semblante,  
Um milagre d'Orfeu no Averno adoro  
(Cunha, 1909 : 6)<sup>9</sup>.

Quand Orphée pour sa femme soupirée  
Descendit avec la lyre au royaume  
sombre,

Enchanté Pluton inflexible et dur  
Exulta de joie dans la demeure atroce.

« Furies », il cria, « et foule condamnée,  
Que tout chante ; du reste je ne m'en  
soucie point.  
Que Jupiter gronde ou pas, je vote et je  
le jure  
Je n'entendrai plus jamais ce charivari ».

Voici brandissant le fouet qui craque  
La Mégère qui dirige le chœur  
condamné,  
Chantant d'une voix douce, pure et  
touchante.

Ah! Quand j'écoute o N\_\_\_y, le son de  
ton chant,  
Et saisi je regarde ton visage  
J'adore un miracle d'Orphée dans  
l'Averno.

Le chant et la voix sont au centre du poème. Mais on ne voit pas ici une expérience d'« écoute », au sens discuté par Vieira de Carvalho, comme une forme de réhabilitation de l'interaction communicative (Carvalho, 1999: 125), mais plutôt une expérience de plaisir, de jouissance (avec une forte composante sensuelle), d'appréciation vocale et théâtrale : les références au chœur condamné qui commence à chanter avec une « douce voix pure et touchante », ou le « som canoro [son harmonieux] » de la voix de la soprano et l'élévation avec laquelle il regarde son visage. On se rend compte que, comme il le confessera plus tard, la musique passionnait déjà le jeune Garrett. Cependant, contrairement à l'hypothèse de Xavier da Cunha, Neri-Passerini n'avait pas chanté l'*Orphée* de Gluck. Cet opéra avait été seulement entendu à Lisbonne au début du XIXe siècle, dans sa version viennoise, qui avait fait briller la voix du castrat Girolamo Crescentini. En plus, cette année-là, Neri-Passerini semble avoir chanté très peu à Lisbonne, s'étant seulement présentée dans *Il trionfo di Gusmano* de Marcos Portugal. Par conséquent, Garrett n'aurait pu l'apprécier que dans cet opéra, dans le rôle d'*Alzira* (Cranmer, 1997, vol. 2 : 297). Ainsi, cette expérience de jouissance (pas si éloignée de celle de Rousseau) est encore liée au répertoire italien du dix-huitième siècle, et Orphée n'est pas, sous la plume du poète, une référence concrète à ce qui s'est passé sur la scène, mais le sujet classique de l'image de la capacité de transfiguration de la musique, à travers le pouvoir rituel et magique de la voix chantée (Bianconi, 1986 : 19), celui qui a calmé la fureur de l'enfer et qui créa le miracle de la transformation physique de Passerini. Ce n'est pas par hasard que le titre choisi est « A une laide avec une belle voix ». En allant un peu plus loin, on peut dire que d'un point de vue psychanalytique, l'histoire d'Orphée symbolise la possibilité de pénétrer dans les profondeurs cachées et obscures de l'inconscient et de la passion amoureuse, bien que cette possibilité ait ses risques. « Orphée perdra Eurydice pour toujours en ne pouvant résister à ses appels de se retourner pour la voir avant de revenir à la lumière du jour<sup>9</sup> » (Brito, 1988 : 52).

Déjà en exil, Garrett dédia à Angelica Catalani le poème « Lira do Proscrito » (intégré dans la publication londonienne de *Lyrical de João Minimo* en 1829), que Maria Fernanda Abreu identifie comme appartenant à un groupe de « poemas de desterro [poèmes d'exil] » (Abreu, 1999) où l'on peut voir la construction et le « renforcement des images de leurs lieux d'appartenance<sup>10</sup> » (Abreu, 2016 : 115). L'inspiratrice était l'une des chanteuses européennes les plus célèbres du début du siècle, qui habitait en Angleterre dans les années 1820. Cependant, au début de sa carrière (entre 1801 et 1806), Catalani avait chanté à Lisbonne et entretenu des liens affectifs avec le Portugal, parmi lesquels le fait qu'elle avait appris notre langue et continuait, au fil des ans, à être capable de la parler<sup>11</sup>. Écrit en 1823, le

poème reflète bien le découragement du poète vis-à-vis de la situation de sa patrie. À la suite de la contre-révolution nommée Vilafrancada, Garrett avait été contraint à l'exil pour la deuxième fois cette année. Il quitta Lisbonne à la fin août et arriva à Southampton le 7 septembre, à destination de Nottingham, où il fut accueilli par une famille d'amis anglais (Dias, 1999 : 307-08). Relativement éloigné des scènes lyriques cet automne, Angelica Catalani était affichée comme chanteuse principale dans une série de festivals dans différentes capitales de comtés du centre et du nord de l'Angleterre : York, Liverpool et Birmingham (*The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1823 : 531-32). Les concerts de ce dernier festival ont eu lieu entre le 7 et le 10 octobre, dates au cours desquelles Garrett était certainement déjà dans la ville. Ses habitudes en tant que dilettante musical et l'importance locale de ces festivals nous permettent de supposer qu'il a effectivement écouté la Catalani. En plus, dans l'édition londonienne de *Lyrical...*, le poète introduit une note où il révèle avoir côtoyé la chanteuse, fait qui date - très certainement - de ce passage à Birmingham.

Le modèle de programmation de ces événements mélangeait la tradition très populaire de l'oratorio qui remontait à l'époque de Haendel (dont justement un des points les plus forts était toujours la présentation du *Messie*), avec des airs des opéras plus populaires et des œuvres symphoniques (qui témoignent la réception dans les pays britanniques de compositeurs comme Haydn, Mozart et Beethoven). Il y avait aussi un contingent d'œuvres et d'arrangements de compositeurs anglais, aujourd'hui pour la plupart inconnus, ainsi que des chants et des hymnes qui, avec l'œuvre de Haendel, présentaient une forte image patriotique. Parmi ceux-ci figuraient invariablement « God save the King » et « Rule Britannia » de Thomas Arne, le plus souvent chantés à la fin du spectacle, un modèle qui se maintient encore aujourd'hui aux concerts promenade (communément appelés « BBC Proms ») qui ont lieu chaque année au Royal Albert Hall de Londres. C'est dans ces pièces que Catalani parvint à enflammer le patriotisme britannique, obtenant un effet que Garrett lui-même qualifie de difficile à décrire et un « phénomène électrique inexplicable presque au-dessus des moyens humains »<sup>12</sup>, qui se retrouvait seulement dans les vers de Virgile « ciere viros, martem que accendere cantu » [« remuer les hommes, la chanson de Mars qui brûle l'encens »] (Cunha, 1909 : 20-21). Les journaux anglais de l'époque confirment ce phénomène. Ainsi, *The Quarterly Musical Magazine et Review*, précisément en 1823, explique :

*Madame Catalani is the image of power, wether in expression or in execution, whether in force or tenderness. Her voice and her manner are alike able to melt or to overwhelm (The Quarterly Musical Magazine and Review, Vol. 5, 1823 : 512).*

*Madame Catalani shone with great brilliancy, and particularly in the nation airs, « Rule Britannia « and « God save the King », which she gave with an energy and effect unequalled. These indeed are her attributes, if she who can do so much, in so extraordinary a manner, can be with justice noticed for any one particular species of ability more than another (Ibid. : 526).*

Surtout, dans le premier texte, nous sentons, une fois de plus, l'importance attribuée au pouvoir magique de la voix. Mais en général, dans ces portraits de la Catalani, il y a aussi une forte suggestion de commande qui contribue à un ensemble d'attributs allant de l'expression, de l'énergie, à la capacité d'exécution. À cette fin, la voix ne peut être désincarnée, ses compétences d'actrice (reconnues depuis longtemps) doivent être aussi considérées. Ce n'est pas sans doute par hasard que plusieurs images de la chanteuse la présentent dans une pose hautaine, avec un de ses bras levés, dans une position claire de commandement, l'un d'eux étant le frontispice de « Rule Britannia », dans une version avec des variations, présence habituelle à ces concerts.

Helena Buescu a attiré l'attention sur la valeur de la liberté dans l'imaginaire de Garrett comme exilé et sur la façon dont le poète éprouve en Angleterre une sensation qui l'amènera désormais à associer définitivement le vieil Albion à cet idéal (Buescu, 1999 : 188). En écoutant la diva encourager une telle ferveur nationale (à la suite d'une tradition venue du milieu du dix-huitième siècle et à laquelle Thomas Arne avait fortement contribué<sup>13</sup>), l'ancienne affinité de la chanteuse avec le Portugal a servi de prétexte pour exprimer son propre désir de liberté, régénération nationale et exaltation des valeurs libérales. C'est la voix de Catalani qui l'éveille, qui apparaît comme un organe amplificateur de la propre voix du poète :

O! Catalani avec cette voix qui domine  
Dans les cœurs irrésistible,  
Les appelle à la gloire, les pousse à la vertu  
Avec les mêmes sons angéliques  
Avec lesquels tu inspires la liberté aux Britanniques  
Quand, plus que mortel, - *Rule Britania !* -  
De tes lèvres tonne dans leur cœur,  
Allez! D'ici il clame :  
« Surgit, malheureuse Lísia » -Tes voix  
Tu les verras lever le front lauréat,  
Tomber par terre les barbares tyrans,  
Triompher la liberté<sup>14</sup>.  
(Garrett, 1829 :145).



## Échos de la culture et de la scène théâtrale française

Un autre exemple des expériences théâtrales du poète émerge dans les années 1820, quand Garrett, utilisant ce qu'il a vu dans d'autres pays européens, crée la critique musicale et théâtrale parmi nous. Sous sa plume, et comme beaucoup d'autres écrivains du XIXe siècle, notamment en France (Heine, Nerval, Gautier, Janin, etc.), l'opéra ne pouvait passer inaperçu. Dans le journal *O Portuguez*, qui commença à être publié en 1826 et dont il était l'éditeur principal, il écrit plusieurs articles sur les spectacles du théâtre de S. Carlos. Plus tard, il suivra cette voie dans des journaux tels que *O portuguez constitucional* (1836) ou *O entreacto* (1837). Au Carnaval 1827, en assumant son rôle de dilettante, à propos des guerres théâtrales entre les partisans des deux *prime donne* affichées pour Lisbonne - Pauline Sicard et Costanza Pietraglia - il nous fait connaître de façon très vivante l'atmosphère du S. Carlos, « ce beau théâtre, s'il avait une entrée moins étroite et mieux éclairée serait l'un des premiers du monde »<sup>15</sup>. Après le Carême, Garrett célèbre le retour des représentations théâtrales, avec *Zadig e Astartea* de Niccola Vaccai, sur un livret de Andrea Leone Tottola inspiré par Voltaire (Naples, 1825). Cette fois l'intrigue de l'opéra est prétexte à un commentaire politique. Coraman, gouverneur général de Babylone est comparé au marquis de Chaves - Manuel da Silveira Pinto Teixeira da Fonseca (1784-1830) - militaire qui s'était distingué au sein du parti absolutiste, partisan du prince D. Miguel. Et, au sujet de ce personnage, il ouvre la porte à une autre question non abordée jusqu'à ce moment, celle de la représentation théâtrale :

*Mais le pire est que le gouverneur rebelle est en plus rebelle aux lois de la nature de l'expression dramatique : il a une voix saine, une bonne mine, mais il n'est pas beau, n'a aucune vivacité, froid et, d'accord avec l'expression française, d'une gaucherie extrême. Et cependant il chante agréablement : si ce n'était pas le geste sans grâce qu'il fait avec sa bouche, et un son dentaire qui embue et souille l'orgue naturel, qui est bon, on aurait peu à dire de lui comme chanteur. Mais comme chanteur-acteur on en a beaucoup. Celui qui chante en représentant doit adapter le geste, les actions et la pose au chant*<sup>16</sup>. (*O Portuguez*, 23.3.1827 cit. in Cunha, 1909: 28-29).

Ici Garrett commence à faire appel à son expérience étrangère. Partisan de l'idée du naturel au théâtre, il réagit contre l'artificialisme des chanteurs, et argumente d'après sa connaissance de la scène parisienne, non seulement du théâtre déclamé mais aussi des opéras, y inclus ceux du Théâtre Italien : « Ce n'est pas surprenant que cela se passe à Lisbonne, car à Paris où Talma, Mlle. Mars et Mme Pasta ont dû détruire ce maudit vice, on le voit encore chez la plupart des acteurs de second rang français et italiens<sup>17</sup> ». On peut aussi encadrer dans son expérience française le

souci de la mise en scène, qu'il manifeste dès les premières critiques. Toujours sur le sujet de *Zadig et Astartea*, il explique :

*Ne parlons pas du grand prêtre qui ne fait rien et dit peu. Nous lui demandons seulement qu'il ne donne de nouveau la couronne et le sceptre à embrasser par la nouvelle reine, car il ne fait pas partie d'aucune liturgie orientale à cette époque qu'on embrasse ce genre de choses. Il est moins convenable que la reine qui va être couronnée s'agenouille devant le prêtre païen. Ce prêtre représente mal parce qu'un vieil homme à la barbe blanche qui ressemble à une petite bande de coton bien peignée ne marche pas aussi droit et rigide que sa paternité idolâtre.*

*Aussi personne ne sait où ils sont allés chercher les turbans dans lesquels ils viennent tous cagoulés et certains d'eux avec des demi-lunes et d'autres signes de Mahomet. C'est un anachronisme ridicule. Les Babyloniens apportaient à cette époque de simples photas, mais ils ne portaient pas de turbans comme Ali Pacha ou le Sultan Mahamud<sup>18</sup>. (O Portuguez, 23.3.1827, cit. in Cunha, 1909: 28-29).*

Une analyse attentive des critiques d'opéra de Garrett dans les journaux mentionnés nous permet de percevoir d'autres rapports de l'écrivain avec Paris. Bien qu'il s'agisse de textes sur des opéras italiens - ce qui était normal sur la scène lyrique de Lisbonne - de petits détails ici et là révèlent sa connaissance de ce qui se passait en France. En 1836, déçu par un ouvrage de Mercadante, il se lamente dans le *Portuguez Constitucional* : « mais Bellini est mort, Meyerbeer n'est pas populaire à Lisbonne : nous n'avons d'autre remède que de nous contenter de ce qu'il y en a ! »<sup>19</sup> (*O Portuguez Constitucional*, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909 : 43). Et un an plus tard, en discutant la façon dont Julia Galvi joua le rôle-titre de *Beatrice di Tenda* de Bellini, il révèle que « son style nous excitait parfois des réminiscences du Grand Opéra de Paris qui sont un peu en désaccord avec notre oreille formée dans la méthode italienne »<sup>20</sup> (*O entreacto*, 1837, cit. in Cunha, 1909 : 46). De nouveau, à propos de la première à Lisbonne de *I normanni a Parigi* (livret de Felice Romani et musique de Saverio Mercadante, composée pour Turin en 1832), il discute la ville elle-même et sa représentation sur la scène :

*Les Normands, qui auraient dû entrer à Paris il y a plusieurs semaines, avaient déjà eu le temps de tout balayer depuis la barrière de l'Étoile jusqu'à celle de l'Enfer, ils se sont seulement dirigés ce vendredi vers le boulevard extérieur. Oh quel anachronisme ! L'Arc de l'Étoile [l'Arc de Triomphe] et la reine Berta [l'épouse de Charlemagne] ! Robert [de Poitiers] (qui n'est pas du diable) et la barrière de l'Enfer ! Nous demandons pardon aux chronologues du théâtre*

*S. Carlos, et à l'art de vérifier les dates de son administration illustrée. Mais à vrai dire, elle porte beaucoup de blâme dans notre sbaglio si misérable, car toutes les dates et époques et chroniques et chronologies nous ont confondus, aussi bien que les habits informels et posthumes des acteurs, le manque de propriété des décors et la complète anarchie des scènes et des vues de ce vieux Paris qui, si ce n'est pas le Paris de [Louis Sébastien] Mercier, - celui des années de grâce 2400 - nous ne savons pas quel est ce Paris que nous avons vu vendredi à S. Carlos.*

[...]

*L'administration comptait probablement sur l'ignorance ou le peu de scrupule de l'humble publique. L'humble publique auquel nous avons l'honneur d'appartenir annonce à S. S. l'administration qu'elle a compté sans son hôte<sup>21</sup>.*

*(O Portuguez Constitucional, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909 : 42-43).*

À première vue, on trouve ici un témoignage vivant de la manière décousue dont la partie scénique du spectacle fonctionnait dans la plupart des théâtres italiens. Profondément enracinée encore dans la tradition du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la scénographie italienne était basée sur une « théâtralité générique » (Muraro, 1996 : 84). Il y avait un ensemble de décors qui pourraient être utilisés dans de nombreux opéras, les soi-disant *luoghi*, ce qui permettait une utilisation intensive des matériaux scénographiques. De la part des critiques, très influencés par la vision historiciste et la nouvelle culture visuelle, l'obsession avec la fidélité aux didascalies des livrets, ainsi que le souci de la rigueur dans les moindres détails de la recreation des vêtements de chaque époque, étaient une constante que l'on peut observer au Portugal, en France, ou même en Italie. Pour cette génération, le passé devrait non seulement être raconté et représenté, mais aussi vu (Sorba, 2015 : 105). Théophile Gautier, par exemple, s'exprime contre les innombrables anachronismes de la mise en scène au Théâtre Italien de Paris (Barbier, 1987 : 233 e 235-36).

Pour revenir à la production de *I normanni* à Lisbonne, le type de mosaïque d'éléments architecturaux et monumentaux évoqués par Garrett ne pouvait apparaître sur scène que dans les scènes X et XI des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> actes de l'opéra, lorsque la didascalie appelle à un « Atrio nel palazzo Reale. Da un lato tempietto. Alcuni monumenti sparsi qua e là (E notte)<sup>22</sup> ». On peut déduire de l'analyse du poète que la suggestion d'un petit temple et de quelques monuments qui devraient animer ce paysage du IX<sup>e</sup> siècle, furent interprétés par les scénographes du S. Carlos (peut-être même par l'impresario) comme une occasion de mettre en scène le Paris contemporain. La mention de l'Arc de Triomphe, qui venait justement d'être inauguré par Louis Philippe, suggère que ce n'était pas seulement une question

d'anachronisme mais aussi une opportunité de répondre aux besoins de nouveauté et à la nouvelle culture visuelle de certains secteurs du public. Il semblerait que l'esprit du mélodrame, avec son esthétique tapageuse et destinée à capter l'attention de la bourgeoisie, ait influencé la mise en scène du théâtre S. Carlos. Bien que Garrett réclame son appartenance au public, ses attentes n'étaient pas exactement les mêmes que celles de beaucoup d'autres dans le parterre ou les loges du S. Carlos. Chez lui, en tant qu'écrivain et intellectuel, la préoccupation didactique et formative est toujours présente.

On peut aussi retrouver la scène parisienne dans l'œuvre de fiction de Garrett à travers le grand opéra, ce nouveau genre opératique né à l'Académie Royale de Musique à la fin des années 1820. Dans le roman *O arco de Sant'Ana*, dès la préface du premier volume, publié en 1845, le S. Carlos marque sa présence dans le passage suivant :

*C'est un pauvre garçon en pantalon écossais, un gilet polka et une canne de cahoutchou, assis dans sa chaise moyen âge, et rêvant qu'il venait de Palestine ... Il est juste revenu de San'Carlos.*

*C'est ainsi : mais ce fût ainsi qu'ils ont rêvé en France il y a quinze ans, les restaurateurs ; c'est ainsi qu'ils rêvent au Portugal quinze ans plus tard : et c'est encore ainsi qu'en France, au Portugal et partout ailleurs rêve éveillé, mais en voulant que nous rêvions en dormant, la plus dangereuse et la plus pernicieuse de toutes les oligarchies, l'ecclésiastique<sup>23</sup>. (Garrett, 2004 : 56).*

L'évocation de la figure du dandy, avec laquelle Garrett lui-même s'identifiait, et la capacité de faire rêver de l'opéra se croisent avec certains grands *topoi* romantiques, comme la fascination pour le Moyen Âge et pour l'Orient. Ce n'est pas par hasard qu'un journal français commentait ceci en 1835 : « Depuis longtemps la mythologie était morte à l'Opéra ; le Moyen Âge avait remplacé la mythologie [...] ; plus de bosquets de roses, mais de bonnes et belles cathédrales gothiques [...]. Le christianisme était enfin à l'Opéra... » (*L'artiste* cit. in Lacombe, 1997: 102). En plus, le théâtre S. Carlos est un prétexte pour exprimer l'étroite relation entre l'opéra et le monde littéraire et la revendication politique qui est finalement derrière tout le roman. La France, encore une fois, est le paradigme. Cette citation, juste au début de *O arco*, montre clairement la marque que l'opéra laisse sur tout le roman<sup>24</sup>.

Au niveau littéraire, son caractère particulièrement mélodramatique a déjà été reconnu. Maria Helena Santana identifie « des épisodes burlesques et des apparitions surprenantes, de fort effet théâtral<sup>25</sup> » auxquels on doit aussi ajouter « exposer la présence d'un métalangage dramatique (les mots scène/scénique ont 14 occurrences), habituellement introduit dans les commentaires et les dialogues

du narrateur, sous la forme d'apartés ou même de didascalies<sup>26</sup> » (Santana, 2004 : 31-32). Elle ne discute cependant aucune influence concrète sur le texte de Garrett.

En mars 1849 Garrett essayait de finir le deuxième volume du roman et était en train de chercher des solutions. À un ami, il écrivit : « L'Arc est presque fini. Mais auparavant, je veux que vous me disiez quelque chose au sujet de sa conclusion. Rappelez-moi quelque chose bien nôtre, bien de Porto, bien « tripeira », car cette petite oeuvre est toute de réminiscences de mon enfance, de ma terre natale. Aidez-moi à bien le compléter, comme ça<sup>27</sup> » (Santana, 2004 : 19). Cependant, comme l'a noté Andrée Crabbé Rocha, par rapport à *Frei Luís de Sousa*, il est possible de détecter l'existence de sources d'inspiration que l'auteur ne mentionne jamais directement (Rocha, 1954 : 163-64 cit. in Vasconcelos. 2003 : 69). Parallèlement aux efforts de Garrett pour terminer son roman, les répétitions d'un autre opéra de Meyerbeer, *Le Prophète*, avaient lieu à Paris. Étant donné les très longs rythmes de production à l'Académie Royale de Musique, celles-ci se déroulèrent de septembre 1848 jusqu'en avril 1849. Aussi bien le livret que des images de la mise en scène de l'opéra furent publiés dans plusieurs journaux français, dont la *Revue et Gazette Musicale* et *L'illustration*, largement diffusés hors de la France et lus au Portugal. Il est tout à fait possible que Garrett ait eu connaissance de tout cela.

Si la version finale de *O arco* laisse entrevoir quelques souvenirs d'enfance, il y existe en plus de grandes similitudes avec certains moments du *Prophète*, en particulier la scène à l'intérieur de la cathédrale :

*Puis, pendant que les portes s'ouvraient toutes grandes, un torrent de lumière se détacha des enceintes sacrées et inonda toute la place remplie de gens. Et la foule se jeta à l'intérieur de l'église, en se déversant parmi ses vastes nefs, et la débordant, laissant seulement libre le grand autel et le chœur, défendus par les hauts portails qui les séparaient du corps de l'église.*

*Le spectacle était magnifique ; et à lui seul, sans tenir compte de l'intérêt de la grande question populaire qu'on allait débattre, aurait été suffisant pour attirer les foules. Les chanoines avec leurs vestes occupaient les chaises du chapitre ; l'évêque, qui avait échangé son armure profane avec la pourpre sacrée, la mitre au lieu du casque, et à la place de l'épée, le bâton doré, ressemblait à un ancien et homérique « berger des peuples », qui avait laissé sur le champ ses atours de guerre, et avait endossé au temple les ornements sacrés pour célébrer à l'autel de son dieu.<sup>28</sup> (Garrett, 2004 : 332).*

Toute cette grandeur a un évident parallèle dans l'esthétique du grand opéra. À Lisbonne, au S. Carlos, à Paris ou à Bruxelles, Garrett eut l'opportunité de voir des spectacles de ce nouveau genre romantique français. Il arriva à Paris, en

Décembre 1831, jusque quelques semaines après la première de *Robert le diable* (le 21 novembre) (Amorim, 1881-82 : vol. 1, 546). En 1836 il est très probable qu'il ait vu *La juive* de Halévy, créé cette année à Bruxelles, un opéra qui partage avec *O arco* le problème de la condition des juifs et la critique du fanatisme de l'église catholique (Amorim, 1881-82 : vol. 2, 191-92 e Isnardon, 1890 : 274). Contrairement à *Viagens na minha terra*, où certains épisodes de l'histoire de Joaninha et Carlos se déroulent dans un environnement intime qui, comme le note Mário Vieira de Carvalho, fait appel à l'univers du *Lied* (Carvalho, 1999 : 139), *O arco* est un roman de spectacle qui vit des scènes de grand appareil, comme celles de la révolution (chapitres XXV et XXXIII-IV) et de la cathédrale (chapitre XXXV). Même si ces caractéristiques sont partagées entre divers genres littéraires de cette période et le grand opéra - car, selon Anselm Gehard, à cette époque soit l'opéra français soit l'italien correspondent aux changements qu'Hugo avait demandés dans sa préface de *Cromwell* (Gerhard, 1998 : 217)<sup>29</sup> - la référence à l'environnement opératique au début du roman ainsi que toute sa construction nous obligent à questionner au moins les possibilités d'une relation.

\*\*\*

En partant de la centralité du théâtre dans la vie culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle, ces exemples nous montrent Garrett en dialogue avec différents univers de sons et de dramaturgie dont il a fait partie tout au long de sa vie. Ainsi, à travers un voyage par les différents genres qu'il a cultivés, nous réalisons comment le spectacle lyrique et tout ce qui l'entourait est utilisé ou évoqué à des fins diverses : si le S. Carlos et l'opéra italien qui y était représenté sont en partie des véhicules de critique sociale, nous percevons également, à travers sa poésie de jeunesse, la présence de la voix humaine en tant qu'instrument de plaisir et d'évocation de la liberté, dans le contexte de l'exil. D'autre part, c'est à partir de la scène du S. Carlos que Garrett commence l'expérience pionnière d'écrire de la critique musicale au Portugal. Et puis, la praxis théâtrale française commence à émerger : de la critique à la manière de représenter, en passant par les questions d'émission vocale, jusqu'enfin au paradigme de la grandeur du grand opéra, qui se reflète dans certaines de ses œuvres littéraires, notamment dans un roman très proche des modèles romantiques français, comme *O arco de Sant'Ana*. Il est donc possible de commencer à percevoir une facette presque inconnue du grand écrivain portugais.

## Bibliographie

Abreu, M. F. de. 1999. « Garrett, poeta do exílio ». Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 153/154, p. 169-176.

Abreu, M. F. de. 2016. « Viagem e desterro de Ovídio a Camões: Filinto, Garrett e Herculano ». Abril -- Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 8, n.º 16, p. 103-118.

- Amorim, F. G. de. 1881-1884. *Garrett: memórias biographicas*, 3 vols. Lisboa: Impr. Nacional.
- Barbier, P. 1987. *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris/ 1800-1850*. Paris : Hachette.
- Bianconi, L. 1986. « Introdução ». In *La drammaturgia musicale*. Bolonha : Il Mulino.
- Brito, M. C. de. 1988. « A voz interior e o drama cantado ». *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 6, p. 51-60.
- Buescu, H. C. 1999. « O cívico, o romântico e o afectivo: visões culturais de Inglaterra em Almeida Garrett ». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, p. 183-197.
- Carvalho, M. V. de. 1999. « A cultura da escuta na novelística de Garrett: *Viagens na Minha Terra* ». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, p. 125-146.
- Cranmer, D. 1996. « Madame Catalani em Lisboa: a mulher e a sua família ». *Arte Musical*, nº 4, IV série, vol. 1, p. 163-68.
- Cranmer, D. 1997. *Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread*. 2 vols. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Londres (policopiado).
- Cunha, X. da. 1909. *Garrett e as cantoras de San'-Carlos. Recordações e recompilações*. Lisboa : [Typographia Universal].
- David, S. N. (ed.). 2007. *Almeida Garrett. Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Dias, L. A. C. 1999. « Almeida Garrett: um roteiro bio-bibliográfico ». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, nº 4, p. 11-30.
- Ferreira, M. G. R. S. 2007. *Jornal do Conservatório. Comédia e drama de Almeida Garrett*. Dissertação de Mestrado em Texto Dramático Europeu apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Fronteira, 7º Marquês de. 1928. Ernesto de Campos de Andrada (rev. e coord). *Memórias do marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861*. Vols. 1-2. Coimbra : Impr. da Universidade.
- Garrett, A. 1980. *Viagens na minha terra*. s.l. : Editora Ulisseia. «Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses».
- Gerhard, A. 1998. *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Isnardon, J. 1890. *Le Théâtre de La Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*. Bruxelles : Schott Frères.
- Lacombe, H. 1997. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard.
- Machado, Á. M. 1999. « Garrett e o dandismo ». *Revista Camões* nº 4, p. 110-114.
- Muraro, M. T. 1996. Nuovi significati delle scene dei Bertolotti alla Fenice di Venezia. In: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del convegno internazionale di studi*. Parma : Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Newark, C. 2011. *Opera in the Novel from Balzac to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santana, M. H. (ed.). 2004. Introdução. In: *O arco de Sant'Ana. Crónica Portuense*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Scott, D. B. 2010. *Musical Style and Social Meaning: Selected Essays*. London and New York : Routledge.
- Sorba, C. 2015. *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*. Bari : Editori Laterza.
- The Quarterly Musical Magazine and Review*, vol. 5, 1823.
- Vasconcelos, A. I. 2003. *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian/Ministério da Ciência e do Ensino Superior.

## Notes

1. *Foi numa dessas noites de grandes entusiasmo[s] que, estando na plateia geral [do Teatro de S. Carlos], vi pôr-se de pé sobre um dos bancos um jovem, elegante pelas suas maneiras, duma fisionomia simpática e toilette apurada, um pouco calvo, apesar da pouca idade, o qual, pedindo silêncio aos que o rodeavam, disse: À Liberdade. E recitou uma bela ode que foi estrepitosamente aplaudida perguntando-se com curiosidade, tanto nos camarotes, como na plateia, quem era o jovem poeta: foi ele próprio quem satisfez a curiosidade, dizendo chamar-se Garrett.*

*Foi a primeira vez que os habitantes da capital ouviram a voz sonora do grande poeta.* (Fronteira, 1928 :22).

2. *Assíduo frequentador do São Carlos, cronista do Entre-acto” [...] transpôs para a novelística - em particular em Viagens na minha terra - “muitas das sugestões musicais que colheu na ópera.* (Carvalho, 1999 : 139).

3. Au numéro 6 du *Jornal do Conservatório*, une petite « Déclaration » fait explicitement référence aux éditeurs du journal, au pluriel, et explique que « tous les articles qui ne portent aucune signature, vrai ou pseudonyme, leur appartiennent exclusivement ». Garrett n’était pas définitivement seul, de sorte que l’attribution des textes publiés dans ce périodique doit être soigneusement considérée. É interessante notar que Xavier da Cunha, com a preocupação de rigor que o caracterizava, nem se refere a este periódico quando fala de Garrett como crítico teatral.

4. *Antes de ontem houve ópera italiana em S. Carlos (que estava fechado) com uma companhia vinda do Porto: fui e pouco me diverti, mas gostei de estar ali contudo, vendo e contemplando os lugares onde te adorava, pintando-me a tua imagem em todas as atitudes em que ali me apareceste - reproduzindo as cenas todas que ali passamos, oh minha Rosa, sempre te amo muito.* (David, 2007: 83).

5. *Passam a sua vida entre o Chiado, a Rua do Oiro e o teatro de San’-Carlos [passent leur vie entre le Chiado, la Rua do Oiro et le théâtre de San Carlos]* (Garrett, 1980 : 63).

6. *Pois o teatro [de ópera]... Que se lembre alguém, na provincia, dos martirios que sofreu o ouvido com os berros da prima-dona, as desafinações do tenor, ou com o enfadonho ressonar daquela adormecida orquestra de S. Carlos!* (Garrett, 1980: 201).

7. *uma necessidade para Lisboa, e forçosamente para Portugal, cuja hidrocéfala cabeça é Lisboa.* (*O Portugal Constitucional*, 29.8.1836).

8. É verdade que havemos acoimado a ópera italiana de ter prejudicado a nossa cena portuguesa; mas nem por isso se entenda que a menosprezamos: -- longe de nós tal ideia, de nós a quem a música apaixonou; [...] de nós que temos no devido apreço essa donosa essência da opera italiana (*Jornal do Conservatório*, 8.12.1839).

9. *Orfeu perderá Eurídice para sempre ao não conseguir resistir aos seus apelos para que se volte e a veja, antes de ter regressado à luz do dia*

10. *reforço das imagens de seus lugares de pertencimento* (Abreu, 2016: 115).

11. Note de Garrett dans la 1ère édition de *Lírica de João Mínimo* (Cunha, 1909 : 20). Pour mieux connaître le séjour de Catalani à Lisbonne, voir Cranmer, 1996.

12. *fenómeno eléctrico inexplicável e quase acima dos meios humanos* (Cunha, 1909 : 20-21).

13. Les forts rapprochements patriotiques de ces deux « hinos » avait été renforcée en 1745 lorsqu’ils ont été utilisés dans le Théâtre Drury Lane à la suite à une victoire militaire du parti Stuart. Thomas Arne a arrangé le «God save the King» et composé en cette occasion «Rule Britannia» (Scott, 2010 : 225-36 et 237).

14. *Oh! Catalani co’essa voz que impera/ Dentro dos corações irresistível,/ Chama-os à glória,/ punge-os à virtude/ C’os mesmos sons angélicos/ Com que aos Britânos liberdade*



*inspiras/ Quando, mais que mortal, - Rule Britania! - / Dos lábios teus ao coração lhes troa./ Eia! De cá lhe brada:/ «Surge, Lísia infeliz» - As vozes tuas/ Vê-la-as alçar a frente laureada,/ Cair por terra os bárbaros tiranos,/ Triunfar liberdade (Garrett, 1829 :145).*

15. *esse belo teatro, que se tivera uma entrada menos porca e melhor iluminada fora um dos primeiros do mundo.*

16. *Mas o pior é que o governador rebelde é de mais a mais rebelde às leis da natureza da expressão dramática: tem uma voz sã, um bom parecer, mas é desairoso, sem vivacidade nenhuma, frio e, segundo expressão francesa, d'une gaucherie extreme. E todavia canta agradavelmente: se não fora o desengraçado gesto que dá à boca, e um som dental com que embaça e empana o órgão natural, que é bom, pouco houvera que lhe dizer como cantor. Mas como cantor-actor há muitíssimo. Quem canta representando tem de acomodar o gesto, as acções e o ademane ao canto (O Portuguez, 23.3.1827 cit. in Cunha, 1909: 28-29).*

17. *Não admira que assim suceda em Lisboa, porque em Paris onde Talma, Mlle. Mars e Mme Pasta deviam ter destruído esse maldito vício, ainda aí o vimos na maior parte dos actores de segunda ordem franceses e italianos.*

18. *Não falemos do sumo sacerdote que nada faz e pouco diz. Só lhe pedimos que não torne a dar a beijar à nova rainha a coroa e o ceptro, que não consta de nenhuma liturgia oriental que naquele tempo se dessem beijos nessas coisas. Menos próprio é que a rainha coroanda ajoelhe diante do padre pagão. - Esse sacerdote representa mal; porque um velho de barbas tão brancas, que parecem uma pouca de franja de algodão e bem penteada, não anda tão direito e teso como sua paternidade idolatra.*

*Também ninguém sabe onde foram buscar os turbantes em que todos vêm encarapuçados e alguns com meias luas e outros sinais maométicos. É anacronismo ridículo. Os babilónios traziam por esses tempos umas photas nais simples, mas não traziam turbantes como Ali Pachá ou o Sultão Mahamud (O Portuguez, 23.3.1827, cit. in Cunha, 1909: 28-29).*

19. *mas Bellini morreu, Meyerbeer não é popular em Lisboa: que remédio senão contentar-mo-nos com o que há! (O Portuguez Constitucional, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909 : 43).*

20. *o seu estilo por vezes nos excitou reminiscências da Grande Ópera de Paris que um tanto nos discordam do ouvido trilhado do método italiano [son style nous excitait parfois des réminiscences du Grand Opéra de Paris qui sont un peu en désaccord avec nôtre oreille formée dans la méthode italienne (O entreacto, 1837, cit. in Cunha, 1909 : 46).*

21. *Os Normanos que há tantas semanas deviam ter entrado em Paris, que já tinham tido tempo de arrasar tudo desde a barreira da Estrela até à do Inferno, só esta sexta feira apontaram ao boulevard extérieur. Ai que anacronismo! O arco da Estrela [Arco do Triunfo] e a rainha Berta [mulher de Carlos Magno]! Roberto [de Poitiers] (que não é do diabo) e a barreira do Inferno! Pedimos muito perdão aos cronólogos do teatro de S. Carlos, e à arte de verificar as datas de sua ilustrada administração. Mas a falar a verdade ela tem muita culpa neste nosso sbaglio tão miserável, que todas as datas e épocas e crónicas e cronologias nos confundiram como o retalhado e póstumo costume dos actores, propriedade das decorações e completa anarquia das cenas e vistas daquele Paris antigo que, se não for o Paris de [Louis Sébastien] Mercier, -- o do ano da graça de 2400 e tantos - não sabemos que Paris seja este que vimos sexta feira em S. Carlos.*

[...]

*A administração contou talvez com a ignorância ou pouco escrúpulo da humilde plateia. A humilde plateia a que temos a honra de pertencer anuncia a S. S. a administração qu'elle a compté sans son hôte (O Portuguez Constitucional, 29.8.1836 cit. in Cunha, 1909: 42-43).*

22. *La version originale de l'opéra était en 4 actes (I normanni a Parigi tragedia lirica in quattro parti da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino il Carnovale del 1832. Torino, Presso, Duorato Derossi Stamp. E Libr. Del R. Teatro, [1832]) La version en deux actes (1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> ensemble, puis 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup>) présentée a Lisbonne venait de Florence (I normanni a Parigi tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nell'Imp. E R. Teatro in Via della Pergola l'autunno del 1832. Firenze, Nella Stamperia Fantosini, [1832]).*

23. É um pobre rapaz de calça de xadrez, colete polka e bengalina de cahoutchou, que se sentou na sua cadeira moyen-âge, e sonhou que vinha da Palestina... ele chegou agora de San'Carlos.

É assim: mas foi assim que eles sonharam em França há quinze anos, os restauradores; é assim que sonham em Portugal quinze anos depois; e assim é ainda também que em França, em Portugal e em toda a parte está sonhando acordada, mas querendo que nós sonhemos a dormir, à mais perigosa e perniciosa de todas as oligarquias, a eclesiástica (Garrett, 2004 : 56).

24. Garrett a commencé à écrire le premier volume de *O Arco de Santana* en août de 1832, au milieu de la guerre civile. Le premier volume fut publié en 1845, mais l'écriture du second ne sera reprise qu'entre 1849 et 1850 et achevée en 1851 (Santana, 2004 : 15 et suiv.). L'action a lieu dans la ville de Porto, sous le règne de D. Pedro I (XIVème siècle), quand la population était sous le pouvoir despotique de l'évêque D. Afonso. Ce dernier, en plus de percevoir des taxes excessives, enlève et séduit les femmes de ses sujets. À la suite de l'enlèvement de la jeune Aninhas, un soulèvement populaire commence à être esquissé. Vasco, un jeune étudiant pauvre qui ignore ses origines, est incité à mener les rebelles par Guiomar, une sorcière qui vit hors des murs de la ville et qui lui révèle être à la fois sa mère et l'espion du roi (en réalité elle est une femme juive, fille d'un grand physicien qui a eu ce fils d'un jeune chevalier). À la fin, avant l'assaut du peuple à la cathédrale et l'intervention du roi, l'évêque est déposé, partant pour l'exil, non sans révéler son regret et, devant la malédiction de Guiomar, être le vrai père de Vasco.

25. *episódios burlescos e aparições surpreendentes, de forte efeito teatral.*

26. *deve ainda aduzir-se a presença de uma metalinguagem dramática (as palavras cena/cénico registam 14 ocorrências), normalmente introduzida nos comentários do narrador e nos diálogos, sob a forma de apartes ou mesmo de didascálias.*

27. *O Arco está quasi acabado. Mas antes disso, quero que me diga alguma coisa sobre o remate dele. Lembra-me alguma coisa bem nossa, bem do Porto, bem tripeira porque esta obrta é toda das reminiscências da minha infância, da minha terra natal. Ajude-me a concluí-la bem assim.*

28. *Logo, abrindo-se as portas de par em par, uma torrente de luz rompeu dos sagrados precintos, e inundou todo o largo apinhado de gente. E a multidão rompeu pela igreja dentro, derramando-se pela imensa capacidade das suas vastas naves, atulhando-a, sem deixar senão a capela-mor e o coro, porque lho defendiam os altos cancelos que do corpo da igreja os separavam.*

*Magnífico era o espectáculo; e ele só per si, prescindindo do interesse da grande questão popular que ia debater-se, bastaria para atrair as turbas. Os cônegos com as suas murças ocupavam as cadeiras capitulares; o bispo, trocada a armadura profana pela púrpura sagrada, a mitra em vez do morrião, e no lugar da espada o báculo de ouro, parecia um antigo e homérico "pastor de povos" que deixou no campo os seus atavios de guerra, e reveste no templo as ínfulas sacramentais para ministrar no altar do seu deus (Garrett, 2004 : 332).*

29. Le cadre d'influences dans lequel Garrett a développé son roman est défini principalement par *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, comme l'écrivain reconnaît lui-même dans une lettre de 1833 (Santana, 2004 : 16), et l'univers des romans de Walter Scott. Ces influences ont été elles aussi, selon Hervé Lacombe (1997), essentielles au développement du grand-opéra. Il y a donc un cadre de références romantiques communes soit au roman de Garrett soit à certains genres d'opéra.