



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Pour une histoire du spectacle portugais au XIXe siècle : répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française

Ana Clara Santos

Universidade do Algarve

Universidade de Lisboa/Centro de Estudos de Teatro, Portugal

avsantos@ualg.pt

ORCID ID: 0000-0003-4845-4741

Reçu le 05-10-2018 / Évalué le 15-11-2018 / Accepté le 03-12-2018

Résumé

L'histoire du théâtre portugais, se centrant sur l'étude de la dramaturgie et des idées esthétiques, n'a pas tenu compte des répertoires des salles de spectacle. Il est temps de colmater cette absence et de mesurer les effets des relations interculturelles luso-françaises et ses activités de transfert sur la réforme de la scène nationale. Les répertoires de certaines salles de spectacle à Lisbonne, à forte matrice française, ainsi que la diffusion de ceux-ci dans une presse théâtrale naissante, assument, d'une part, une position centrale et médiatrice entre orientation étrangère et théâtre national et soulèvent, d'autre part, la question de l'exercice d'une nouvelle profession qui tend à s'affirmer de plus en plus sur le plan artistique, celle du traducteur de théâtre.

Mots-clés : répertoire, théâtre, XIX^e siècle, médiation

Para uma história do espectáculo português do século XIX: repertórios de teatro e mediação cultural luso-francesa

Resumo

A história do teatro português, concentrando-se no estudo da dramaturgia e das ideias estéticas, não teve em conta os repertórios das salas de espectáculo. Chegou a hora de colmatar essa ausência e medir os efeitos das relações interculturais luso-francesas e suas atividades de transferência sobre a reforma do teatro nacional. Os repertórios de certas salas de espectáculo em Lisboa, com uma forte matriz francesa, bem como a sua difusão numa imprensa teatral emergente, assumem, por um lado, uma posição central e mediadora entre orientação estrangeira e teatro nacional e levantam, por outro lado, a questão do exercício de uma nova profissão que tende a afirmar-se cada vez mais no plano artístico, a do tradutor teatral.

Palavras-chave : repertório, teatro, século XIX, mediação

For a history of Portuguese spectacle of the XIX century: repertoires of theatre and cultural mediation between Portugal and France

Abstract

The history of Portuguese theatre, with its focus on the study of dramaturgy and aesthetic ideas, did not take into account the repertoires of the theatre halls. It is time to address that failing and measure the effects of the intercultural relations between Portugal and France and the transference activities on the reform of Portuguese national theatre. The repertoires of some theatres in Lisbon, of strong French models, as well as circulating in the emerging theatrical press at the time had two consequences: on the one hand, they adopt a central and mediating position between foreign orientation and national theatre; on the other hand, they raise the question of a an emerging craft, ascertainin itself more and more in the world of the arts, that of the theatre translator.

Keywords : repertoire, theater, 19th century, mediation

Histoire du théâtre et répertoires de théâtre

Au début du XXI^e siècle, après les efforts déployés dans le cadre des études comparées et de l'historiographie culturelle, il y a encore des secteurs peu éclairés par la recherche sur la dimension interculturelle et le contact entre les cultures du centre-sud de l'Europe. Le secteur de l'activité artistique, notamment celle des arts de la scène et du spectacle vivant, constitue un secteur bien démuné de ce point de vue. Dans le cadre des études des rapports culturels franco-péninsulaires, si les études sur les échanges littéraires entre la France et les pays de la Péninsule ibérique ont dressé un tableau assez consistant par rapport à la richesse de ces échanges, nous ne pouvons pas en dire autant des études sur les rapports entretenus par les trois pays dans le domaine dramaturgique et théâtral. La situation devient encore plus délicate lorsque nous cherchons des études plus précises dans ce domaine sur telle ou telle période historique. Même ces échanges au XIX^e siècle, l'une des périodes historiques les plus effervescentes en la matière, restent peu connus et aucune étude d'ensemble récente intègre, à notre connaissance, des données sur le cas portugais en Europe¹.

Du côté national, nous nous attendrions à ce que les histoires du théâtre portugais contemplent l'histoire du spectacle à cette époque or il n'en est rien. Ces histoires du théâtre, depuis celle de Luciana Picchio (1969) se penchent essentiellement sur l'histoire des esthétiques, des mouvements littéraires et celle de l'édition des textes dramatiques.

Mais si les répertoires des salles de spectacle à Lisbonne ne font pas l'objet d'une recherche profonde jusqu'au début du XXIe siècle, la situation de pénurie vécue par la dramaturgie et le théâtre portugais à l'aube du XIXe siècle a déjà été suffisamment étudié par les chercheurs portugais – notamment Cruz (1971), Barata (1991), Vasconcelos (2003), Rebello (2000).

En effet, si nous comparons la situation de la scène portugaise avec d'autres pays d'Europe, le fossé au niveau des conditions de représentation est abyssal. A part le théâtre lyrique – le théâtre S. Carlos –, inauguré en 1793, Lisbonne ne disposait d'aucun théâtre national digne de ce nom en 1835, année du début des représentations de la troupe française dirigée par Emile Doux. Cette troupe s'installe au théâtre de la Rua dos Condes, rebaptisé « Théâtre Français », et y joue les dernières nouveautés du répertoire parisien du théâtre romantique et du théâtre de Boulevard.

Le théâtre de la Rua dos Condes et le théâtre du Salitre étaient, en effet, les seules salles de représentation du théâtre déclamé à Lisbonne avant l'inauguration, le 13 avril 1846, du théâtre national D. Maria II. Il a fallu attendre la fin des années 40, avec la création du théâtre du Ginásio ([Gymnase], inauguré le 17 mai 1846) et le théâtre D. Fernando (inauguré le 29 octobre 1849), pour assister à un rapprochement du nombre des salles de spectacle à Lisbonne, en termes statistiques, par rapport au pays voisin :

Villes ²	Nombre de théâtres
Madrid	8
Lisbonne	6
Barcelone	4

L'objectif de tous les agents culturels de l'époque était clair : faire de Lisbonne une capitale du théâtre aussi digne que les autres scènes théâtrales des pays voisins. La sortie de la décadence dans laquelle l'activité théâtrale était plongée depuis le début du siècle, due aux invasions françaises et aux luttes libérales, ne pouvait se faire que par une réforme profonde du théâtre. Or, cette réforme n'a été possible que par la médiation d'agents culturels influents dans le panorama culturel national. Le rôle joué par le dramaturge portugais Almeida Garrett a déjà été suffisamment étudié par les historiens de théâtre et Ofélia Paiva Monteiro (1971), et nous ne reviendrons pas sur son action sur l'édification du théâtre national D. Maria II, la création du Conservatório Real ou la dynamisation et la direction de l'Inspeção Geral dos Theatros. Nous voulons surtout nous arrêter sur l'action médiatrice du point de vue artistique de quelques agents culturels qui ont contribué, aux côtés d'Almeida Garrett, à l'édification de la scène théâtrale lisboète à cette époque.

Médiation culturelle et importation du répertoire parisien

Commençons d'abord par deux agents étrangers décisifs sur le sol national : Emile Doux et Paul. Le metteur en scène de la troupe française (1835-1837) et le premier acteur comique du théâtre du Gymnase dramatique se fixent à Lisbonne après le départ des acteurs de sa troupe et deviennent l'impresario et le directeur de théâtre les plus influents à Lisbonne au cours de la première moitié du siècle. Le 27 décembre 1836, ils adressent une demande, dans leur langue natale, au Ministro do Interior do Reino de Portugal, en vue de l'obtention d'une subvention de l'État pour la direction du théâtre national Rua dos Condes et la compagnie d'acteurs portugais (« Companhia de actores portuguesas ») qu'ils viennent de former :

Depuis deux ans que nous sommes ici, nous avons cherché tous les moyens d'être utiles à la nation portugaise, et voici celui que nous pensons être le plus efficace, mais il ne peut avoir de résultat sans secours du Gouvernement.

Nous venons d'engager la Compagnie portugaise toute entière, et de lui assurer une existence honorable : les conditions sont les mêmes que celles des artistes français, et nous aurons maintenant une autorité, qui nous permettra de faire les observations nécessaires pour l'amélioration de l'art dramatique en Portugal, et doter la nation d'un théâtre dont elle puisse s'enorgueillir.

La direction du théâtre national portugais, représentée, par MM. Dias, Émile Doux et Paul, espère que le Gouvernement lui donnera huit contos de réis pour accomplir cette grande œuvre, et qu'il sentira même que cette somme est minime pour un objet si important et qu'alors seulement la Compagnie portugaise sortira de l'état misérable où elle est maintenant (Ministério do Reino, 27 de dezembro 1836).

Si cette subvention accordée au théâtre de la Rua dos Condes a divisé la presse et certaines instances culturelles de l'époque, entre les partisans de ce théâtre dirigé par les artistes français et ceux du théâtre du Salitre, démunis du soutien de l'État, elle était aussi le symbole d'une certaine inclination en faveur du rôle que pouvaient jouer ces agents culturels français, surtout Emile Doux, sur le sol national au nom de la formation d'acteurs et de la rénovation des répertoires. Il n'est pas étonnant qu'une certaine presse salue, quelques mois après, les « grands pas de progrès » observés au théâtre national car « la naturalité de la déclamation, l'adéquation des costumes, la modération des gestes, et un ordre et une décence générale de tout le spectacle, ce sont des améliorations visibles applaudies par tout le monde »³ (*Entre-Acto*, n° 5, 26.5.1837: 14). Après la fondation de la compagnie nationale portugaise du théâtre Rua dos Condes, il passe par le théâtre du Salitre (1843-1846) et devient le premier impresario du théâtre du Ginásio (1846-1847) et

du théâtre D. Fernando (1849). Malgré la contestation dont il faisait l'objet, surtout de la part de ceux qui prônaient un répertoire national, il est vrai que ses contemporains portugais, comme Júlio César Machado (1874 : 147), n'ont pas manqué de reconnaître son rôle décisif dans la dynamisation du théâtre portugais comme formateur, impresario et metteur en scène : « Cet acteur insuffisant, cet acteur hué, était néanmoins un connaisseur des secrets de la scène et un producteur d'art exquis ! Cet acteur incapable, qui ne savait pas jouer, était un bon maître qui savait enseigner »⁴.

À la veille de la seconde moitié du siècle, c'est le théâtre D. Fernando qui attire surtout la société aristocratique et le beau monde lisboète. Bien que ce public de l'élite portugaise ait pu y assister à l'opéra bouffe italien, le répertoire de ce théâtre, grâce à l'action médiatrice du comte de Farrobo et d'Emile Doux, était surtout constitué par la comédie-vaudeville, le mélodrame et l'opéra-comique française. À l'image du répertoire du théâtre de la Rua dos Condes, le répertoire était majoritairement traduit du répertoire français. En suivant la vogue du théâtre français et le goût instauré auprès d'un certain public d'élite, la première actrice de la compagnie, Emília das Neves, la *prima donna* de la scène portugaise de l'époque, construit toute sa carrière en tant qu'actrice, puis comme actrice et directrice de la compagnie, qui s'installe au théâtre D. Fernando à partir de 1852, sur le répertoire parisien traduit en langue portugaise. *Adriana Lecouvreur*⁵, *Le duc de Vendôme*, les *Proezas de Richelieu* (dans laquelle elle joue le rôle de Richelieu) et la *Família do Barão* (dans laquelle elle joue le rôle de 4 personnages) figurent parmi les exemples les plus emblématiques qui symbolisent, encore aujourd'hui, la grandeur de l'actrice portugaise.

Avec l'arrivée de la troupe française dirigée par Jules Bernard, l'impact se fait sentir d'abord du côté du répertoire et du nombre de pièces jouées chaque soir. La rénovation du contrat avec le théâtre D. Fernando en 1852 a des implications au niveau des travaux d'aménagement de la salle de spectacle afin de rendre « la salle plus commode, plus élégante et plus digne de recevoir le *beau-monde* qui naturellement la fréquente »⁶ (*Revolução de Setembro*, 10/7/1852 : 2). Or le temps de la rénovation de la salle de spectacles est aussi le temps, pour le directeur de la troupe, d'aller à Paris à la recherche de nouveaux contrats artistiques en vue de la rénovation de sa troupe. Entre le mois de juillet et la date de la réouverture du théâtre, le 6 novembre, l'intérêt est tellement grand du point de vue culturel pour ce théâtre que la presse tient à tenir le public informé de la composition de la troupe et de la réalisation des travaux : « Théâtre D. Fernando- troupe française. On va commencer les travaux précis pour l'amélioration du théâtre »⁷ (*Revolução de Setembro*, 14/7/1852 : 4)

En ce qui concerna la vogue des nouveaux genres, bien que l'opéra-comique⁸ français soit vu comme la rénovation du théâtre lyrique sur d'autres salles de spectacle à côté du grand théâtre d'opéra à Lisbonne, le théâtre S. Carlos, de nombreux intellectuels portugais, tels Lopes de Mendonça, considèrent le vaudeville le véhicule de la vraie essence du théâtre, c'est-à-dire distraire et plaire au public :

Le vaudeville est absurde, fantastique, incohérent, mais il provoque le rire. C'est creux mais plein d'esprit. Il ne résiste pas à l'analyse mais attire notre attention. Soubrettes, ingénues, duègnes, hommes galants, pères nobles, tout cela s'agite, parfois sans raison, sans raison plausible, mais qui cesse d'entendre un vaudeville jusqu'au couplet final (?). Je ris des critiques et j'aime les compositions faciles, légères et vaporeuses, qui vivent dans l'atmosphère des épigrammes et des calembours, qui ne prétendent ni réformer la société, ni améliorer les coutumes, ni propager de nouvelles idées ou coutumes, mais simplement distraire le prochain. L'existence du Théâtre français à Lisbonne est un triomphe de plus pour le principe de la liberté du commerce. Pourquoi pas ? Nous importons tellement de choses, pourquoi ne devrions-nous pas importer celle-ci aussi ? (Revolução de Setembro, 13/11/1852 : 1).

Médiation et concurrence théâtrale nationales

On le voit, le dialogue entre cultures est réinventé au XIXe siècle en matière théâtrale grâce à la circulation d'artistes en Europe et la permanence de troupes théâtrales sur le territoire étranger. Sous l'influence de nouveaux médiateurs culturels – acteurs, metteurs en scène, mécènes –, un nouveau regard est posé sur la circulation de biens symboliques et leur récréation en contact avec l'Autre. Selon Michel Espagne, « c'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu » (Espagne, 2003 : 2) lorsqu'on aborde la question des transferts culturels. La permanence sur le sol national des troupes françaises ouvre le champ culturel à une seconde étape : celle de la réappropriation des biens culturels importés de l'étranger par le biais de la médiation culturelle définie par Daniel-Henri Pageaux (2009).

Il ne faut donc pas mépriser l'action des passeurs de cultures ou de ceux que l'auteur appelle les « hommes-ponts » (Pageaux, 2009) entre deux cultures. Nous venons d'insister ici sur l'influence et l'action de certains agents culturels étrangers, de nationalité française, sur le champ culturel portugais de la première moitié du siècle romantique. Cette déterritorialisation culturelle ne constitue pas la simple découverte de l'art théâtral parisien par le contact direct avec l'Autre. Elle amène avec elle l'instauration et le renforcement de pratiques culturelles inédites, synonyme

d'une certaine autonomie et d'un profond renouvellement du champ théâtral. Les implications qui découlent de la permanence des artistes français sont énormes, essentiellement au niveau de la formation : formation du goût du public envers un répertoire parsemé de nouveaux genres dramatiques (surtout, le drame romantique et le vaudeville, dans le cas de la troupe d'Emile Doux, et, le mélodrame et l'opéra-comique, dans le cas de la troupe de Jules Bernard) ; formation des artistes portugais au niveau de l'art de la représentation et de la mise en scène. Cette permanence étrangère débouche sur l'action menée par certains artistes français en ce qui concerne leur participation active au sein de la réforme du théâtre portugais (formation d'acteurs, gestion de salles de spectacles, rénovation des répertoires et commande directe de traductions en portugais).

Mais les répercussions si retentissantes et si durables de ce phénomène trans-culturel sur la vie théâtrale lisboète sont dues aussi à l'intervention de certains agents culturels portugais. A ce sujet, nous prenons uniquement deux exemples : le comte de Farrobo, José Détry et João dos Santos Mata. L'intervention des deux premiers en tant que mécènes et riches hommes d'affaires ne cachait pas un sens de l'opportunité au nom du profit économique atteint par l'importation française d'un répertoire qui comblait le public cultivé portugais, avide des nouveautés théâtrales parisiennes. Le comte de Farrobo, nommé inspecteur général des théâtres, au début du mois d'octobre 1848 et directeur du Conservatório Real de Lisbonne, fortifiait les échanges avec la culture française. Il protégea à tel point la culture théâtrale parisienne au théâtre de la Rua dos Condes, dont il fut l'impresario à partir de 1838, qu'il traduisit lui-même un bon nombre de pièces qui y furent jouées entre 1838 et 1840. L'un de ses premiers essais fut le drame romantique d'Alexandre Dumas, *La Tour de Nesle*. Le choix de cette pièce n'était pas fortuit. Le drame de Dumas avait donné à Harel, directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, une recette quotidienne de plus de quatre mille francs (Jomaron, 1993 : 569). Même si on peut douter que ce chiffre d'affaire ait été connu de l'impresario portugais, il n'en restait pas moins que les répercussions causées par le scandale de la pièce de Dumas sur la scène parisienne faisaient écho à Lisbonne, non seulement par le temps prolongé par lequel la pièce resta à l'affiche, mais aussi par ce qu'elle représentait du point de vue esthétique, en tant que modèle de l'école romantique. Le comte de Farrobo ne se trompa pas sur son choix, conseillé sûrement par Émile Doux. Au-delà du défi lancé aux nouveaux acteurs de la troupe portugaise – Carlota Talassi, Epifânio, Ventura, Lisboa, Dias –, la *Torre de Nesle* constitua le plus grand succès sur la scène du théâtre de la Rua dos Condes avec une vingtaine de représentations jusqu'à l'année 1840. Les autres pièces traduites par le comte – *O Aldeão pervertido ou quinze anos de Paris*, drame en 3 actes de Théaulon, *O Padrinho et*

O Monóculo, comédies en 1 acte d'Eugène Scribe, *Joana de Flandres*, drame en 4 actes de Fontan et Herbin, *Amazampo ou a descoberta da Quina*, drame en 4 actes d'Adolphe Lemoine-Montigny –, connurent moins de succès sur la scène mais sont révélatrices du goût instauré par le répertoire joué par les artistes français à Lisbonne.

Le succès du théâtre français à Lisbonne est à l'origine aussi des phénomènes nouveaux dans le panorama culturel portugais : pour la première fois, après le départ d'un impresario français, en l'occurrence M. Jules Bernard, deux agents culturels portugais prennent la relève afin d'assurer la permanence d'une troupe française au même théâtre. José Détry, homme d'affaires dans le secteur de l'illumination publique et du gaz, et João dos Santos Mata, trésorier de la troupe, assument, à partir du 9 juillet 1853, à la suite d'une demande auprès du Ministério dos Negócios do Reino en vue de la prise en charge de troupe, les fonctions d'impresario et de directeur de la troupe française du théâtre D. Fernando. La troupe commence à jouer son répertoire en français à la fin du mois de septembre et, selon la *Revista dos Espectáculos*, « le répertoire, sans cesse varié, se composera du meilleur choix de pièces modernes, données sur les théâtres de Paris » (7/1853 : 85).

En outre, la demande d'un plus grand nombre de spectacles par semaine prouve aussi une plus grande concurrence entre le théâtre D. Fernando avec les deux théâtres nationaux, le théâtre S. Carlos et le théâtre D. Maria II. Tout cela au nom du prestige d'avoir un Théâtre Français à Lisbonne qui sert, selon les impresarios, non seulement à placer la capitale portugaise au rang des capitales les plus évoluées en matière théâtrale, mais contribue aussi à l'afflux d'un public instruit et sensibilisé par le contact avec la culture théâtrale française.

Le modèle français est donc placé, en l'espace de vingt ans (1835-1855), sous le signe d'un modèle de formation et de rénovation théâtrale pour les artistes et le public national, et devient d'emblée une source plus rentable du point de vue financier augmentant la concurrence avec les autres salles de spectacle de la capitale, notamment les théâtres nationaux.

Conclusion

Selon Jean-Claude Yon, « la France du XIX^e siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public » (Yon, 2008 : 8). Au sein de cette industrie théâtrale française, « les scènes parisiennes servent en quelque sorte de grossiste exportateur à une grande partie de l'Europe » (Charle, 2015 : 156). Nous avons eu l'occasion d'aborder ici quelques particularités de cette

importation et appropriation par la scène portugaise. La dramaturgie importée en langue française, à travers la médiation des artistes parisiens, occupe une position centrale en ce qui concerne l'orientation artistique des répertoires des salles de spectacle lisboètes. Cette orientation est promue par quelques agents culturels ayant une forte influence sur le champ culturel et artistique de l'époque, notamment par des impresarios, des directeurs de troupes de théâtre et des traducteurs. Ces médiateurs, tels Almeida Garrett, Emile Doux, le comte de Farrobo, José Débry ou João dos Santos Mata, ont préparé le terrain vers la reconnaissance et l'édification de nouveaux modèles de référence en matière théâtrale venus de la scène parisienne et largement diffusés sur la scène européenne. Tracer les « linéaments d'une poétique de la médiation » (Pageaux, 2009 : 138) luso-française, c'est le chemin qui nous reste à parcourir vers la connaissance d'une histoire culturelle européenne dans laquelle le cas portugais est assez emblématique. Mais là aussi l'écart qui sépare le monde du spectacle théâtral et celui de la vie littéraire se creuse davantage car, à l'effervescence de la représentation sur scène, symbolisée par l'abondance des pièces données en langue française et en traduction en langue portugaise, s'oppose la décadence de la création littéraire originale portugaise à la recherche d'illustrations :

*Sincèrement nous devons confesser notre décadence intellectuelle : avec la gloire des armes est morte notre gloire littéraire (...) Anges déchus, tâchons de remonter bien haut d'où, pas nous, mais des torrents de calamités publiques nous ont jeté. Travaillons pour nous instruire et améliorer nos mœurs en augmentant la civilisation nationale*¹⁰ (*O Panorama*, n° 1, 6 mai 1837).

Bibliographie

- Barata, J. O. 1991. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Charle, C. 2015. *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Cruz, D. I. 1971. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C.^a
- Espagne, M. 2013. Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*. [En ligne]: <https://journals.openedition.org/rsl/219> [consulté le 15 octobre 2018].
- Jomaron, J. 1993. *Le théâtre en France*. Paris : Garnier Flammarion.
- Machado, J. C. 1874. *Teatros de Lisboa*. Lisboa: Livraria editora de Matos Moreira.
- Monteiro, O. P. 1971. *A formação de Almeida Garrett*. Lisboa. Universidade de Coimbra.
- Pageaux, D-H. 2009. *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*. Paris : Editions Jean Maisonneuve.
- Picchio, L. S. 1969. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália.
- Rebello, L. F. 2000. *Breve história do teatro português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: IMCM.

Vasconcelos, A. I. 2003. *O drama histórico português no século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Yon, J-C. (dir.). 2008. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde éditions.

Notes

1. Même un ouvrage récent comme celui de Christophe Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, n'intègre pas dans son étude comparative des données sur le cas du spectacle portugais.
2. Nous ajoutons ici le nombre de théâtres à Lisbonne à ceux présentés par Christophe Charle (2015) pour les deux villes espagnoles.
3. *A naturalidade da declamação, a propriedade nos costumes, a moderação nos gestos, e uma ordem e decência geral de todo o espectáculo são visíveis melhoramentos que todo o mundo tem aplaudido*. (*Entre-Acto*, n° 5, 26.5.1837: 14).
4. *Este actor insufficiente, este actor pateado, era todavia um conhecedor dos segredos da cena e um esmerado cultor da arte! Este actor incapaz, que não sabia representar, era um bom mestre que sabia ensinar* (*Revista de Lisboa*, 10/08/1859, ano 1, n° 20, p. 2; repris dans Machado, 1874, p. 147).
5. La pièce d'Eugène Scribe, très en vogue à l'époque un peu partout en Europe, signale l'inauguration du théâtre D. Fernando, le 29 octobre 1849. Rappelons que la pièce avait été jouée pour la première fois à Paris, au théâtre de la République, le 14 avril 1849, c'est-à-dire, six mois avant sa représentation à Lisbonne en langue portugaise.
6. *a sala mais cómoda, mais elegante e mais digna de receber o beau monde, que naturalmente a tem de frequentar* (*RS*, 10/7/1852 : 2).
7. *Teatro D. Fernando- Companhia francesa. Vão começar-se os trabalhos precisos para o melhoramento do teatro*. (*Revolução de Setembro*, 14/7/1852 : 4).
8. Le cas par l'opéra-comique *Barcarola* de Scribe, dont la presse salue le succès mais surtout l'ingéniosité de l'impresario français dans le recrutement d'acteurs débutants – *acteurs étranges à tout enseignement dramatique ou tout simplement débutants* [actores estranhos a todo o ensino dramático e meramente debutantes] (*Revolução de Setembro*, 3/8/1850 : 1) – en est un bel exemple.
9. *O vaudeville é absurdo, é fantástico, é incoerente, mas faz rir. É uma coisa oca mas cheia de espirito. Não resiste à análise mas prende-nos a atenção. Soubrettes, ingenuas, duegnes, galãs, pais nobres, tudo aquilo se agita, às vezes sem motivo, sem razão plausível, e, entretanto, quem é que deixa de ouvir um vaudeville até ao couplet final. Eu rio-me dos críticos e gosto das composições fáceis, ligeiras, vaporosas, que vivem na atmosfera dos epigramas e dos calembours, que não têm pretensões nem de reformar a sociedade, nem de melhorar os costumes, nem de propagar ideias ou costumes novos, mas simplesmente de distrair o próximo. A existência do Teatro francês em Lisboa é mais um triunfo para o principio da liberdade do comércio. Por que não? Importamos tanta coisa, por que não havemos de importar também mais esta?* (*Revolução de Setembro*, 13/11/1852 : 1).
10. *Sinceramente confessamos a nossa decadência intelectual : com a glória das armas morreu a nossa glória literária (...)* Anjos despenhados, procuremos subir outra vez às alturas de que, não nós, mas sim torrentes de calamidades públicas nos precipitaram. *Trabalhem para nos instruir e melhorar nossos costumes, aumentando a civilização nacional* (*O Panorama*, n° 1, 6 mai 1837).