



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Répertoire(s) et transferts culturels au théâtre au XIX^e siècle

Ana Clara Santos

Université d'Algarve, Portugal

Universidade de Lisboa/Centro de Estudos de Teatro, Portugal

avsantos@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

Reçu le 09-10-2020 / Évalué le 18-11-2020 / Accepté le 28-11-2020

Résumé

La fixation de compagnies théâtrales françaises en Espagne et au Portugal au XIX^e siècle est encore un phénomène culturel peu étudié. Or la représentation du répertoire parisien, en langue française, à Madrid et à Lisbonne, s'intensifie au début de la seconde moitié du siècle et a de fortes implications sur le marché de la traduction théâtrale dans la Péninsule ibérique. Nous étudions dans cet article les contours de ces transferts culturels, qui circulent entre Paris, Madrid et Lisbonne, et qui contribuent à la légitimation d'un certain répertoire français importé, situé aux frontières entre assimilation et rejet, et à la consécration de certains dramaturges par le biais de la traduction au sein du tumulte d'un cosmopolitisme artistique annoncé.

Mots-clés : répertoire, transferts culturels, compagnie théâtrale, traduction

Repertório(s) e *transferts* culturais no teatro do século XIX

Resumo

A fixação das companhias de teatro francesas em Espanha e Portugal no século XIX é ainda um fenómeno cultural pouco estudado. No entanto, a representação do repertório parisiense, em língua francesa, em Madrid e em Lisboa, intensificou-se no início da segunda metade do século e teve fortes implicações no mercado da tradução teatral na Península Ibérica. Estudamos neste artigo os contornos dessas transferências culturais, que circulam entre Paris, Madrid e Lisboa, e que contribuem para a legitimação de um certo repertório francês importado, situado na fronteira entre a assimilação e a rejeição, e para a consagração de certos dramaturgos através da tradução no seio do tumulto de um cosmopolitismo artístico anunciado.

Palavras-chave : repertório, *transferts* culturais, companhia teatral, tradução

Repertoire(s) and cultural transfers at the theater in the 19th century

Abstract

The fixation of French theater companies in Spain and Portugal in the 19th century is still a little studied cultural phenomenon. However, the representation of the Parisian repertoire, in French, in Madrid and Lisbon, intensified at the beginning of the second half of the century and had strong implications for the theatrical translation market in the Iberian Peninsula. We study in this paper the contours of these cultural transfers, which circulate between Paris, Madrid and Lisbon, and which contribute to the legitimization of a certain imported French repertoire, located at the borders between assimilation and rejection, and to the consecration of certain playwrights through translation within the tumult of an announced artistic cosmopolitanism.

Keywords : repertoire, cultural transfers, theatrical troupe, translation

*Selon une définition « topologique »,
une culture est un enchaînement de traductions
et de transformations de constantes
(si l'on se souvient que la « traduction »
tend toujours vers la « transformation »).*
George Steiner (1998 : 572)

Introduction

Lorsque nous analysons la situation culturelle portugaise de la seconde moitié du XIX^e siècle en matière théâtrale, nous y découvrons l'accentuation de certains phénomènes d'importation en matière théâtrale, qui étaient en vigueur depuis le début du siècle, et qui nous permettent de joindre la pensée de Georges Steiner, mentionnée en épigraphe, c'est-à-dire, de situer la traduction au centre de l'enchaînement de « transformations de constantes » et d'interroger l'héritage de la culture en contact avec l'Autre.

Pour ce faire, nous reprenons ici le cadre épistémologique de l'étude des transferts culturels à l'étranger tel que Michel Espagne l'a défini, c'est-à-dire le « passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre », qui prend ancrage, bien au-delà de « la circulation des biens culturels », sur une « dynamique de resémantisation » (Espagne, 2013) et de métamorphose du sens. La question devient encore plus complexe lorsque ce passage se fait en milieu artistique et dans un contexte très particulier qui instaure la circulation de médiateurs culturels – impresarios, acteurs,

metteurs en scène, entre autres – d'un pays à l'autre. Or, au XIX^e siècle, ce passage devient encore plus retentissant lorsque la circulation des biens culturels se fait, de façon directe, grâce au développement des contrats d'acteurs français à l'étranger. Nous nous attacherons, dans cet article, à étudier l'un des phénomènes culturels les plus significatifs de ce point de vue : celui de la circulation d'un répertoire français à Madrid et à Lisbonne au début de la seconde moitié du XIX^e siècle. Quelles sont les traces laissées de ces contacts interculturels sur le phénomène de l'importation des biens culturels en Espagne et au Portugal ? Comment s'opérationnalisent les effets d'appropriation de la culture théâtrale étrangère par ce contact direct sur la scène et comment sont légitimés les manipulations et les transpositions face à l'original ?

Paris, l'épicentre de la diffusion théâtrale

Pascale Casanova présente Paris comme la « capitale de la consécration littéraire » et le « méridien de Greenwich de la littérature (...) qui permet pourtant une organisation et une mesure réelle du temps et de l'espace » :

Donc, dans une sorte de circulation et de contamination des effets et des causes, on peut dire qu'à la fois, le moderne, c'est-à-dire ce qui est décrété présent au moment où il est consacré, se fait, s'élabore à Paris ; mais aussi, qu'il se fait à Paris parce que la grande autonomie des instances consacrant leur permet de reconnaître et de consacrer l'innovation littéraire. (Casanova, 2002 : 294).

Franco Moretti avait déjà parlé, quelques années auparavant, d'hégémonie française lorsqu'il s'était penché sur la comparaison de la diffusion de la littérature romanesque française et celle d'origine anglaise dans le « marché commun littéraire », entre 1750 et 1850 :

Je ne sais pas comment expliquer cette suprématie du roman français. (...) le français est la langue de l'Europe éduquée, et les romans français peuvent ainsi voyager plus vite et plus loin, occupant des niches culturelles avant leurs rivaux. Et enfin, l'asymétrie peut être le résultat de différences morphologiques majeures entre les deux traditions. Mais si l'explication n'est toujours pas claire, le fait lui-même me paraît indubitable ; et pas par hasard, lorsque le cinéma et la télévision américains ont envahi le marché européen (exactement comme Dumas et ses confrères il y a un siècle), la culture française a lancé une sorte de croisade contre eux. Chose merveilleuse, hégémonie symbolique¹. (Moretti, 1998 : 185).

Cette réalité culturelle est transposable dans certains pays du sud de l'Europe, notamment au Portugal et en Espagne. Pour des raisons socioculturelles, la langue

et la culture françaises y bénéficient d'une place centrale dans le champ littéraire (Bourdieu, 1991), concomitante avec l'ascension de la bourgeoisie et la soif d'accès aux produits culturels venus de Paris. La langue française étant le véhicule généralisé de cet accès, le succès des compagnies théâtrales françaises sur la scène portugaise et espagnole est d'emblée assuré. De ce point de vue, la fixation de compagnies françaises en Espagne et au Portugal, pour des périodes plus ou moins longues, devient une constante, signe d'une consécration acquise. Ce phénomène artistique engagea fortement la circulation du répertoire théâtral parisien à l'étranger et s'intensifia au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les recherches menées dans les deux pays, au début du XXI^e siècle, ont donné une plus grande visibilité à cette pratique théâtrale à Madrid et à Lisbonne à travers la publication de répertoires de théâtre nationaux : les *Cartelera teatral madrilena* et les *Repertório teatral na Lisboa oitocentista*². Ces outils de diffusion de la recherche théâtrale de l'époque démontrent bien la consommation accrue du répertoire théâtral français sur la scène madrilène et lisboète dès les années 1830, que ce soit en langue originale ou en traduction.

Ce phénomène culturel, initié dans les deux pays pendant les années du romantisme européen, s'intensifie au cours de la seconde moitié du siècle. En 1837, à Lisbonne, finit la longue période³ de permanence de la compagnie française dirigée par Emile Doux au théâtre de la Rua dos Condes (1835-1837). Cette permanence culturelle étrangère influe fortement sur le marché des traductions de théâtre de l'époque⁴ au nom de la rénovation des répertoires nationaux. Nous le savons aujourd'hui, Emile Doux, qui reste à Lisbonne et qui dirige le théâtre du Gymnase (1847-1848), puis le théâtre D. Fernando (1849-1851), nourrit la scène lisboète d'un répertoire parisien qu'il faut donner en langue portugaise. Le répertoire des compagnies qu'il dirige dans ces deux salles de spectacle est majoritairement composé par la traduction des pièces qu'il avait fait jouer en français au théâtre de la Rua dos Condes, entre 1835 et 1837, mais aussi par la représentation, en langue portugaise, des dernières nouveautés qu'il importe de la scène parisienne. Grâce à l'influence de ce passeur français⁵, quelques pièces étaient jouées en portugais avec seulement quelques mois de retard par rapport à leur avènement sur la scène parisienne. Nous prenons ici, à titre d'exemplification, quelques titres repris du répertoire du théâtre D. Fernando entre 1849 et 1850 : *Adriana Lecouvreur*, drame d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé ; *Brutus solta César*, comédie de Joseph-Bernard Rosier ; *As primeiras proezas de Richelieu*, comédie de J.-F.-A. Bayard et Philippe Dumanoir ; *O ramalhete de violetas*, comédie d'Adolphe Dennery et Philippe Dumanoir ; *Os átomos enganchados*, comédie de Xavier Saintine, Anne Honoré Joseph Duveyrier (Mélesville) ; *Lúisa ou a nódoa de sangue*, comédie de Marc Fournier ; *A Giralda ou a nova Psyché*, opéra-comique d'Eugène Scribe.

Pourtant, après une année d'exploitation du théâtre par l'impresario et metteur en scène français, les recettes ne sont pas suffisantes pour sauver cette salle de spectacle d'une crise financière annoncée. La concurrence avec le théâtre national D. Maria II, le théâtre lyrique S. Carlos et le théâtre du Ginásio, inauguré quatre ans plus tôt (1846), en est la principale cause. La possibilité de signer un contrat avec une compagnie française et de faire partir en digression la compagnie portugaise devient de plus en plus une stratégie commerciale de la Société artistique pour sauver le théâtre de cette crise. La signature du contrat est célébrée, à la fin de l'année 1851, avec l'impresario Jules Bernard qui détenait une compagnie française au théâtre de la Cruz à Madrid. La venue des acteurs français, quelques mois plus tard, inaugure ainsi une des plus importantes revendications sur la libéralisation de la concurrence entre les théâtres lisboètes, se traduisant surtout par un élargissement des jours de spectacle accordé par l'inspecteur Général des Théâtres, le comte Farrobo, au théâtre D. Fernando.

Or, ce qui survient, à partir de 1851, avec la compagnie dirigée par Jules Bernard est un phénomène de circulation interculturelle remarquable et inédit à l'époque dans le sud de l'Europe. Alors que les compagnies théâtrales de la première moitié du siècle se fixaient dans les salles de spectacle à Lisbonne ou à Madrid, Jules Bernard met en place la circulation de sa compagnie entre Madrid et Lisbonne au cours de plusieurs saisons théâtrales. Si ces relations se situent encore, dans un premier temps, sur un plan asymétrique, plutôt dans le sens Madrid-Lisbonne, elles dérivent néanmoins d'un même épicycle : Paris. Ceci explique pourquoi les hommes de spectacle, dans les deux pays, impresarios, acteurs et metteurs en scène, voyaient avec de bons yeux l'établissement permanent d'une compagnie française, en l'occurrence celle de Jules Bernard, et la nouvelle appellation, profondément commerciale, des théâtres nationaux sous l'étiquette de « Théâtre Français ».

L'effet médiatique était surtout recherché auprès de la presse. Le rédacteur en chef de la revue *Le Ménestrel* annonçait ainsi, en 1851, la venue de la compagnie de Jules Bernard au « Théâtre Français » à Madrid :

Voici le tableau complet de la compagnie qui va établir un Théâtre-Français à Madrid. Directeur, M. Jules Bernard, chef d'orchestre M. Gondois. Acteurs : MM. Nestor (de la Porte-Saint Martin), Omer, Dargis, Francisque, Dussaule, Nestor, Roche, Thibault, Ludovic, Alfred. Actrices : Mmes Lobry (ex-pensionnaire du Gymnase et de l'Ambigu-Comique), Aubrée, Dussaule, Belnie, Mathilde, Dargis, Méraux⁶. (Lovy, 1851 : 3).

Le fait d'annoncer l'appartenance théâtrale des acteurs – théâtre de la Porte Saint-Martin, théâtre du Gymnase et théâtre de l'Ambigu-Comique – était aussi une stratégie de promotion de la qualité des artistes reconnus dans la culture-source afin d'attirer le public dans la culture d'arrivée.

Cette stratégie de médiatisation est suivie par la presse portugaise lorsque la compagnie arrive à Lisbonne et débute, le 20 mars 1852, au théâtre D. Fernando, sa première saison théâtrale. Différents journaux portugais s'empressent à faire l'éloge des acteurs français venus de Madrid et, surtout, de l'action menée par l'impresario Jules Bernard. Celui-ci est vu à l'époque comme le grand dynamiseur de l'activité théâtrale au théâtre D. Fernando, un théâtre qui récupère de la crise financière grâce aux travaux d'amélioration de la salle de spectacle, entrepris sous l'impulsion de l'impresario français au cours de l'été 1852, et à l'investissement dans le renouvellement de la compagnie, c'est-à-dire la signature des contrats avec de nouveaux artistes pour maintenir le « Théâtre Français » au théâtre D. Fernando dans les années à venir :

Nous allons voir une nouvelle compagnie française à Lisbonne. Nous savons avec certitude que M. Bernard, directeur de l'ancienne compagnie française, a déjà loué le théâtre de D. Fernando pour 3 saisons, commençant la première le 1er octobre ou novembre de l'année en cours et terminant le 31 mai suivant ; et ainsi de suite, les 2 saisons des années suivantes⁷ (A Lei, 1852a).

Comme à Madrid, la composition de la compagnie – le directeur général, les deux régisseurs, le chef d'orchestre, le souffleur, les onze acteurs et les neuf actrices – est annoncée dans la presse lisboète par une stratégie de mise en scène de la renommée d'artistes venus des grands théâtres de Paris (Gaieté, Odéon, Palais-Royal, Porte de Saint-Martin, Variétés, Vaudeville), de ceux des villes de province en France et de ceux des villes à l'étranger.

THEATRO DE D. FERNANDO⁸.

COMPAGNIE FRANÇAISE⁹.

Administration.

Mr. Jules Bernard, empresario e director geral.

Mr. Dumesnil, régisseur général.

Mr. Matta, administrador e thesoueiro, etc.

Mr. Libert, chef d'orchestre (Porte S.^t Martin, Paris).

Mr. Hubert, deuxième régisseur.

Mr. Rondeau, souffleur-bibliothécaire.

Emplois.

Mademoiselle Pauline Lyons, artiste du théâtre du Palais Royal.

Messieurs.

Tony, premiers rôles (Lyon, Bruxelles, Bordeaux).
Réal, jeunes premiers rôles (Gaité, Paris, Berlin, Moscou).
Victor Henri, premiers comiques (Odéon, Paris).
Dumesnil, comiques marqués (Variétés, Paris).
Francisque, jeunes premiers (Lisbonne).
Roche, financiers, pères nobles (Lisbonne).
Octave Galle, jeunes comiques (Vaudeville, Paris).
Bernard, des comiques (Lisbonne).
Mélin, grimes et pères (Rouen).
Hubert, comiques et utilité (Délassements comiques, Paris).
Alfred, utilité (Berlin, Brunswick).

Mesdames.

Pauline Lyons, jeunes premières, amoureuses.
Troy, premiers rôles (Nice).
Réal, soubrettes, ingénuités (Berlin, Moscou).
Darcemont, coquettes et soubrettes (Palais Royal, Paris).
Olivier, grandes coquettes (Rio de Janeiro).
Crosnier, duègnes (Berlin, Brunswick).
Dumesnil, amoureuse (Variétés, Paris).
P. Fortier. Rôles de convenance.
Octavie. Idem. (A Lei, 1852b).

Mme Crosnier reste sans doute le cas le plus emblématique d'une artiste qui édifie sa carrière au sein de la compagnie française dans un circuit international avant de retrouver la consécration à Paris vingt ans plus tard. Le « Théâtre Français » à Lisbonne reste indissociable de son parcours : elle y débuta en 1835, sous la direction d'Emile Doux, au théâtre de la Rua dos Condes, et elle ferme le cycle en 1852, au théâtre D. Fernando, sous la direction de Jules Bernard, se spécialisant dans les rôles des duègnes, avant de rentrer au Théâtre Français à Paris :

CROSNIER, M^{me} Irma ainée, femme Gauthier. – (...) débuta à Lisbonne en 1834. (...) Après avoir passé par le Conservatoire, elle débuta au Théâtre français, le 24 mai 1846, par le rôle d'Elfride des Vêpres siciliennes, puis après avoir rempli quelques rôles sans importance, elle partit pour la province et l'étranger, Angleterre, Allemagne, Portugal, Russie. Nous relevons son passage à Rouen, 1846-47, à l'Odéon où elle débuta le 20 nov. 1849 dans le Conteur (elle avait paru le 14 dans Raymond Varney), à Brunswick 1851, à Lisbonne 1852. Le 15 août 1853, au Théâtre français où elle n'est pas encore engagée, elle donne la réplique à Rachel (rôle d'Œnone de Phèdre). Elle y rentre le 22 avril 1855,

rôle de Mme Pernelle de Tartuffe, car entre temps, elle a pris l'emploi des duègnes où elle va se montrer incomparable pendant quarante ans. (Lyonnet, 1902 : 406).

L'annonce des nouveaux contrats avec l'acteur Artur Désert¹⁰ et l'actrice Elisa Picard¹¹ en constituent seulement quelques exemples de la promotion médiatique dans la presse pour attirer le public dans les salles du « Théâtre français » dans les années qui suivent. Il va de soi que cette reconnaissance et cette légitimité culturelle ne portait pas uniquement sur la promotion de la qualité des artistes de la compagnie, mais également sur la qualité du répertoire à jouer, celui des théâtres de Boulevard, reconnus en Espagne et au Portugal pour leurs nouveautés dramatiques. C'est justement cette nouveauté et cette actualité qui faisait courir le public espagnol et portugais presque tous les soirs vers le Théâtre de la Cruz et le Théâtre D. Fernando, surnommés désormais le nouveau « Théâtre Français ». En effet, ces salles de spectacle à Lisbonne et à Madrid, vues essentiellement comme des espaces de sociabilité d'une nouvelle bourgeoisie croissante, étaient devenus, grâce à la présence des artistes français, des espaces privilégiés du culte du goût de la mode artistique parisienne.

Le répertoire parisien joué en langue française comme vecteur des traductions dramaturgiques importées

L'actualité du répertoire de la compagnie française de Madrid au théâtre D. Fernando est saluée par la presse de l'époque, sans oublier l'art du jeu des acteurs. M^{lle} Lobry attire les faveurs du public et de la presse dans *Jeanne Mathieu*, un vaudeville du dramaturge français le plus joué sur la scène portugaise, Eugène Scribe :

Quand on parle des acteurs français, on doit parler comme eux, c'est-à-dire, dans leur langue, dut-on employer, comme maintenant, peut-être, un insupportable jargon.

La foule se presse à D. Fernando, parce qu'une compagnie française y exerce un charme irrésistible ; et donc toute la société fashionable et spirituelle de Lisbonne y accourt, pour entendre ce à quoi nos oreilles ne sont pas habituées.

Jeanne Mathieu est pour nous la plus jolie pièce du répertoire, car elle joint à une grâce tout à fait française un grand fond de morale et de sensibilité. (...) Le rôle de Jeanne est joué par M.^{lle} Lobry, qui se tire d'affaire avec un talent au dessus de tout ce qu'on peut dire ((P. D, 1852 : 103).

Le miroir du rayonnement culturel français ne fera que s'accroître pendant la deuxième moitié du siècle et aura des répercussions immédiates sur le champ culturel ibérique du moment : sur le plan dramaturgique, l'accentuation du culte d'une certaine résistance face à la culture étrangère en défense du patrimoine culturel national ; sur le plan théâtral, le profit de certains imprésarios désireux de manipuler un certain théâtre à la mode, ainsi que l'opportunité de nombreuses compagnies pour la formation d'acteurs et le renouvellement des répertoires nationaux. Ces prises de position ne seront pas suffisantes pour contrecarrer la mode d'un certain théâtre français sur les planches à Lisbonne et à Madrid au goût prononcé envers le théâtre de boulevard, le mélodrame, le vaudeville et la pièce bien faite.

Les résultats artistiques furent irréguliers, alternant des saisons de bon ton moyen avec d'autres qui peuvent être considérées comme un échec, mais l'importance pour le monde théâtral de la capitale est indiscutable. Bien que de nombreux espagnols puissent voyager à Paris et y assister aux spectacles de théâtre, c'est grâce à l'enjeu des représentations à Madrid que le phénomène s'amplifie à un public plus élargi et hétérogène. Ce sont d'un grand intérêt, surtout, les relations qui pouvaient s'établir avec les personnes qui, dans la capitale espagnole, étaient véhiculées au monde théâtral, spécialement les dramaturges, les imprésarios et les acteurs¹². (Ojeda, Vallejo, 2003 : 417).

Parmi les nouveaux genres dramatiques joués par les compagnies françaises dans les deux pays, le vaudeville fut sans doute celui qui attirait la curiosité du public lisboète et madrilène. L'identification qui en découle est certainement due à quelques acquis préexistants dans le goût du public de l'époque. À Lisbonne, le vaudeville avait fait les délices du public, grâce à la permanence de la compagnie dirigée par Emile Doux, au théâtre Rua dos Condes, de 1835 à 1837. De plus, une partie de l'*intelligentsia* portugaise et espagnole connaissait, en tant que spectateur des théâtres de Boulevard à Paris, ce genre de théâtre, qui combinait le texte dramatique et la musique.

Or, du point de vue de l'importation des modèles français sur la scène espagnole et portugaise, le répertoire de la compagnie française joué à Madrid et à Lisbonne est surtout caractérisé par la comédie¹³ et le vaudeville¹⁴. Celui-ci fut sans doute le genre qui contribua non seulement à l'amplification de la valorisation de l'héritage culturel du patrimoine théâtral français dans les deux pays, mais aussi à la transformation des pratiques théâtrales avec de fortes implications sur les modalités de transposition de ce genre dramatique sur la scène nationale en Espagne et au Portugal. Il légitime, en fait, la pratique de la traduction théâtrale des décennies précédentes – c'est-à-dire l'accommodation ou adaptation au goût du public lisboète

et madrilène – à laquelle s’associe parfois, surtout au Portugal, la dimension de la composition musicale, opérée par des compositeurs nationaux.

Certes, la traduction du vaudeville sur la scène espagnole et portugaise date du début du siècle et a été surtout nourrie par l’importation et la diffusion de l’œuvre d’Eugène Scribe par la plume d’auteurs reconnus de la génération romantique comme Manuel Bretón de Los Herreros, Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, Almeida Garrett et Alexandre Herculano. Mais, à l’image du vaudeville, une grande partie des répertoires des salles de spectacle était composée, à l’époque, par les nombreuses traductions importées des répertoires dramatiques parisiens. La dramaturgie française en tant que modèle servait la rénovation des esthétiques et des genres nationaux.

Le critique d’art et historien portugais José-Augusto França fut l’un des premiers chercheurs à attirer l’attention sur l’influence française dans la production dramatique portugaise, y compris au niveau de la dramaturgie traduite :

Les influences françaises de Dumas fils, Scribe, Sardou, Sandeau, Feuillet (...) se faisaient sentir sur la production portugaise. La Porte Saint-Martin n’était certainement pas loin et son souvenir s’étendait sur les préoccupations du théâtre social des auteurs lisboisais, ou sur leur humeur comique, redevable au boulevard qui leur fournissait sans cesse inspiration et textes à traduire. (França, 1975 : 458).

Or, nous le savons aujourd’hui, cette influence est due en grande partie au contact direct avec les représentations en langue française du répertoire introduit sur le sol national (portugais et espagnol) par les compagnies françaises. Ce contact permet le transfert du champ national (français) au champ étranger (espagnol et portugais) par le biais des trois opérations sociales définies par Pierre Bourdieu : opération de sélection, opération de marquage et opération de lecture :

Le transfert d’un champ national à un autre se fait à travers une série d’opérations sociales : une opération de sélection (qu’est-ce qu’on traduit? qu’est-ce qu’on publie? qui traduit? qui publie?) ; une opération de marquage (d’un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d’édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l’œuvre en se l’appropriant et en l’annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d’accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d’origine, d’abord parce que c’est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l’œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d’un champ de production différent (Bourdieu, 2002 : 4).

Si nous regardons uniquement les deux premières opérations, nous voyons que la venue des compagnies françaises influe tout d'abord sur l'opération de sélection, c'est-à-dire sur les choix opérés au niveau de la circulation des traductions dramatiques. Une grande partie des pièces traduites et publiées après le passage des compagnies françaises par Madrid et Lisbonne est issue de leur répertoire joué au théâtre de la Cruz, au théâtre D. Fernando et au théâtre D. Maria II. Ce phénomène culturel n'est pas nouveau car il suit la tendance vérifiée pendant la première moitié du siècle, illustrés dans les deux volumes du *Repertório teatral da Lisboa oitocentista* (Santos, Vasconcelos, 2007, 2011). La présence prolongée de ces artistes français sur le sol national portugais et espagnol joue aussi un rôle majeur dans l'opération de marquage : les circuits de circulation sont validés par les mêmes maisons éditoriales et quelques collections de textes de théâtre de l'époque, surtout au Portugal.

Les effets de réactualisation et de réadaptation à la culture nationale orientent la traduction théâtrale importée de Paris vers le modèle de l'imitation. José da Silva Mendes Leal, écrivain et président de la commission de la censure théâtrale, n'hésite pas à reconnaître, dans son rapport envoyé, au Ministère du Royaume, le 30 mars 1857, sur les pièces présentées à la censure, les bienfaits de la mission des imitateurs pour l'acclimatation de la production étrangère au goût national :

Le nombre d'écrivains originaux a déjà dans ce théâtre [D. Maria II] un petit avantage sur les imitateurs et les traducteurs, pour avertir que, parmi ceux-ci, les premiers, c'est-à-dire les bons imitateurs, qui sont ceux qui rendent véritablement nationale une œuvre étrange, ne rendent peut-être pas moins de services que les auteurs originaux aux lettres nationales et à la formation du goût, en implantant et en acclimatant sur le sol portugais de droit, des produits de la plume étrangère¹⁵. (Leal, 1857).

La lutte des forces contraires entre assimilation et rejet envers les œuvres traduites ou imitées dans le champ littéraire et culturel au Portugal et en Espagne opposent nettement les partisans d'une production théâtrale originale, d'origine nationale, à un théâtre traduit, d'origine étrangère (dans ce cas, française). Si les voix de protestation envers l'importation du répertoire français se multiplient au Portugal et font écho à celles du pays voisin, la compagnie française dirigée par Jules Bernard aura, néanmoins, le mérite d'avoir été à l'origine d'un phénomène peu observable à l'époque : la représentation en français de pièces d'auteurs portugais. Dans sa chronique dans le journal *A Lei*, Mendes Leal attire l'attention des lecteurs, le 4 juin 1852, sur le fait que la compagnie française ait été invitée à aller jouer, ce soir-là, au théâtre national D. Maria II, une comédie du jeune auteur romantique portugais Almeida Garrett qui faisait partie du répertoire de la compagnie portugaise du théâtre national à Lisbonne :

Aujourd'hui (vendredi 4 du courant) nous aurons dans le théâtre de D. Maria II la comédie la Sobrinha do Marquez (la Nièce de Pombal) de M. le vicomte de Almeida Garrett, déjà bien connue des lecteurs de ses œuvres et des habitués de ce théâtre, et maintenant traduite en français et représentée par la compagnie française. Cette représentation a pour nous, les Portugais, un double attrait. C'est une sorte de fête d'inauguration pour l'entrée solennelle de notre littérature dans la communion européenne, là où elle a déjà eu lieu, mais d'où elle était depuis longtemps éloignée, et une sorte de rapprochement de nos auteurs à ces artistes, nos invités¹⁶. (Leal, 1852).

Or cet épisode n'est pas anodin. Il marque une sorte de consécration de l'œuvre du jeune dramaturge romantique portugais à Lisbonne et en Europe, grâce à la traduction en langue française et au jeu des artistes de la compagnie française : M^{lle} Lobry, M^{me} Dargis, M. Dargis, M. Thibault, M. Roche et M. Francisque. Le rôle de la compagnie française ne se situe pas uniquement au niveau de la légitimation d'un répertoire importé en langue française, qui favorisa la croissance du marché des traductions pour la scène, mais contribua aussi, dans des cas ponctuels, à servir de véhicule pour la consécration de certains auteurs du pays d'accueil, comme fut le cas d'Almeida Garrett.

Conclusion

Comme affirmait Jean-Claude Yon, « l'histoire de la circulation mondiale des répertoires théâtraux au XIX^e siècle reste encore, pour l'essentiel, à écrire » (Yon, 2014 : 291) :

plus encore que les hommes et les femmes, ce sont les pièces qui circulent. Si le siècle est marqué, dans un contexte d'affirmation des identités nationales, par la création de répertoires nationaux, bien des pays importent une partie plus ou moins notable de ce qui est joué chaque soir dans leurs salles. Cette diffusion internationale des répertoires – qui constitue une forme particulière de transferts culturels – est provoquée par un phénomène majeur : la suprématie du répertoire français. Paris est l'usine où se fabriquent les pièces qui, fortes de leur « cachet » parisien, sont ensuite applaudies par les spectateurs du monde entier. (Yon, 2014 : 291-292).

L'étude de la circulation de la culture dramatique et théâtrale dans les circuits artistiques dans le réseau évoqué ici, entre la France, l'Espagne et le Portugal, permet de lever un peu le voile sur cet espace culturel européen de partage et de construction d'un capital symbolique renouvelé au théâtre au cours du XIX^e siècle. L'Histoire du théâtre ibérique est parsemée par le jeu dialectique entre des

mouvements d'affirmation nationale et des sauts d'imitation de la scène française. Au sein de ce jeu, la circulation des compagnies françaises à Lisbonne et à Madrid, ainsi que la traduction théâtrale qui en résulte jouent un rôle primordial en vue de la dissémination des cultures lorsqu'elle instaure des liens étroits entre écoles et esthétiques dramatiques, d'un côté, et dramaturgies et répertoires dramatiques, de l'autre. Or, jusqu'à l'heure actuelle, les études menées dans le domaine de l'Histoire du théâtre, insistant essentiellement sur la production dramatique et sur l'évolution de la création littéraire nationale, ont accordé très peu d'importance à ce phénomène artistique lié à la circulation d'artistes français vers l'étranger. Elles ont plongé dans l'oubli ce riche répertoire joué sur la scène en langue française et les traductions de théâtre français qui avaient la vocation, à l'époque, de faire connaître, dans les nations voisines, les principaux textes dramatiques en vogue à Paris, véritable épïcêtre culturel ... et, bien sûr, de délocaliser, grâce à la traduction, les pièces connues du public qui fréquentait le dénommé « Théâtre Français ».

Si la présence durable d'un Théâtre Français à Lisbonne, puis à Madrid, au cours du XIX^e siècle, ainsi que la circulation de compagnies françaises dans quelques villes de la Péninsule ibérique¹⁷ nourrissent un cosmopolitisme artistique déjà ancien auprès des élites locales, francophiles ou francophones, il ne faudrait pas regarder uniquement ce phénomène comme simple curiosité culturelle mais le prendre au sérieux et en tenir compte pour une réécriture de l'histoire du théâtre européen.

Revisiter les notions de théâtre national, d'espace périphérique et de rapports transnationaux semble être le grand défi au sein de cette plaque tournante dans l'espace de l'Europe du sud au XIX^e siècle. Construire une historiographie transnationale qui s'éloignerait de la juxtaposition des historiographies nationales et de la simple étude des rapports bilatéraux afin de considérer à part entière une réorientation de perspective tournée vers de nouvelles plateformes culturelles aliénées des frontières spatiales entre les pays nous semble être la condition *sine qua non* pour l'efficacité d'une nouvelle approche du phénomène culturel théâtral. La Péninsule ibérique est devenue, au XIX^e siècle, un espace transculturel et un lieu d'expansion de la culture théâtrale française. Aucune étude sérieuse n'a été entreprise jusqu'à aujourd'hui afin que l'on puisse évaluer ce phénomène du point de vue culturel à double tranchant. La plupart du temps, les études existantes sont ciblées sur un plan strictement national et privilégient essentiellement un regard unilatéral sur ses transferts culturels. Le moment est peut-être arrivé de réorienter le positionnement du regard sur ces phénomènes culturels et d'entamer des études en partenariat qui puissent, d'un côté, partir à la recherche d'un riche patrimoine culturel et artistique commun et, de l'autre, développer des orientations théoriques sur la constitution des modalités de représentation artistique.

Bibliographie

- A Lei, 1852a. « Theatro Francez », 6 juillet.
- A Lei. 1852b. « Theatro de D. Fernando. Compagnie française », 27 octobre.
- Bourdieu, P. 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, p. 3-46. [En ligne] : <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986> [consulté le 17 juin 2020].
- Bourdieu, P. 2002. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, p. 3-8.
- Casanova, P. 2002. « Paris, méridien de Greenwich de la littérature ». In C. Charle & D. Roche (dir.). *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 289-296. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.919> [consulté le 17 juin 2020].
- Espagne, M. 2013. « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres*, 1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/rsl/219> [consulté le 17 juin 2020].
- França, J-A. 1975. *Le romantisme au Portugal : étude de faits socioculturels*. Paris : Klincksieck.
- Leal, J. M. 1852. « Representação franceza no teatro de D. Maria II ». *A Lei*, 4 juin.
- Leal, J. M. 1857. « Relatório... ». *Diário do Governo*, 23 juillet.
- Lovy, J. 1851. « Nouvelles diverses ». *Le Ménestrel*, n° 47 (19 octobre), p. 3.
- Lyonnet, H. 1902. *Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier)*. Premier volume A à D. Paris : E. Jorel.
- Lyonnet, H. 1908. *Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier)*. Deuxième volume E à Z. Genève : Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée.
- Mendonça, L. (1852). « Cronica ». *Revolução de Setembro*, 13 novembre, 1-2.
- Moretti, F. 1998. *Atlas of the European novel 1800-1900*. London : Verso.
- Ojeda, P., Vallejo, I. 2003. « El "Teatro Francés" de Madrid (1851-1861) ». *Revista de Literatura*, LXV, 130, p. 413-446.
- P. D. 1852. « Theatro de D. Fernando ». *Revista Popular*, n° 13, avril, p. 103.
- Revista dos Espectáculos*. 1853, n° 7.
- Simón Díaz, J. 1960. *Cartelera teatral madrileña. 1830-1839*. Madrid : CSIC.
- Herrero Salgado, F. 1963. *Cartelera teatral madrileña. II: 1840-1849*. Madrid : CSIC.
- Santos, A. C. 2018. « Pour une histoire du spectacle portugais au XIX^e siècle : répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française », *Synergies Portugal*, n° 6, p. 37-46. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Portugal6/santos.pdf>
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa : Imprensa Nacional. Casa da Moeda.
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa : Imprensa Nacional. Casa da Moeda.
- Steiner, G. 1998. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Paris : Albin Michel.
- Vallejo, I., Ojeda, P. 2002. *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid : Universidad de Valladolid.
- Yon, J-C. 2014. L'opéra-bouffe Offenbachien : quelques pistes pour l'étude de la circulation mondiale d'un répertoire au XIX^e siècle. In : M. Abreu et MM. Deacto (org.). *La circulation transatlantique des imprimés. Connexions*. Campinas, SP : UNICAMP/IEL.

Notes

1. *I am not sure how to explain this supremacy of the French novel. (...) French is the language of the educated Europe, and French novels can thus travel faster and farther, occupying cultural niches before their rivals. And finally, the asymmetry may be the result of major morphological differences between the two traditions. But if the explanation is still unclear, the fact itself seems to me unmistakable; and not by chance, when American films and television invaded the European market (exactly like Dumas and confrères a century ago), French culture launched a sort of crusade against them. Wonderful thing, symbolic hegemony* (Moretti, 1998 : 185).

2. Nous faisons référence ici aux 2 volumes de la *Cartelera teatral madrileña*, celui de José Simón Díaz (1960) et de Félix Herrero Salgado (1963) ; au volume d'Irene Vallejo et Pedro Ojeda (2002), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)* et aux deux volumes du *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista* d'Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos (2007, 2011).

3. A notre connaissance, la compagnie théâtrale dirigée par Emile Doux, qui débute au théâtre Rua dos Condes, à Lisbonne, en 1835, reste le cas le plus emblématique au niveau de la permanence d'une compagnie française en territoire étranger (presque deux ans et demi).

4. Nous avons déjà démontré l'héritage culturel issu de ce contact asymétrique entre les deux cultures à sens unique (France-Portugal), surtout au niveau de l'importation et de la nationalisation du répertoire parisien aux fortes répercussions sur le développement du marché de la traduction de l'époque (Santos, 2018).

5. Nous avons eu l'occasion d'étudier l'étendue de son action médiatrice, à plusieurs reprises, notamment dans l'article publié dans le n° 6 de cette revue.

6. La plupart de ces artistes sont répertoriés dans les deux volumes du *Dictionnaire des Comédiens Français* d'Henry Lyonnet. Bien que l'auteur n'ait pas relevé toujours le passage de ces comédiens entre Madrid et Lisbonne, il reste néanmoins un outil important pour la perception de la circulation des artistes français entre les théâtres de province et ceux de quelques villes européennes au Portugal, en Espagne, en Italie, en Suisse ou en Russie. Voici les informations relevées sur les comédiens de la compagnie dirigée par Jules Bernard : Nestor « premier comique dans la troupe ambulante de Besançon, Rouen, Le Havre. Gontier lui fait obtenir un début au Gymnase. Tentative à l'Odéon (1822). Voyage à Londres, Grenoble, Verviers, Reims, où il devient directeur (...) et revient à Paris où il trouva un engagement à la Porte-St-Martin. (...) La Porte-St-Martin fermée, Nestor partit pour Madrid où il fonda un théâtre français et réussit ». (Lyonnet, 1908 : 486). Omer, en 1848, est « engagé à Valenciennes. Après avoir joué dix-huit mois les utilités au Théâtre-Français, il repart en province : Metz, Madrid, Liège 1854-1855 ». (Lyonnet, 1908 : 498). Dargis : « Batignolles. 1851, premier rôle Madrid 1851, Lausanne 1852 ». (Lyonnet, 1902 : 433). Francisque, « jeune premier, Madrid 1851, Lisbonne 1852, Lille 1855 ». (Lyonnet, 1908 : 81). Roche : « Batignolles 1848. Lisbonne 1853-56 ». (Lyonnet, 1908 : 604). Lobry : « M^{me} Victorine, Thérèse. – Lisbonne 1852-1853, Le Havre 1854-1855, Vaudeville 1856-1857, Lyon 1858-61, Turin, 1862-63, Lyon 1864, Turin, 1865-72 ». (Lyonnet, 1908 : 372). Belnie : « M^{me} Angélique, Charl. A. L. – Madrid 1851-53 ». (Lyonnet, 1902 : 143).

7. *Vamos ver uma nova companhia francesa em Lisboa. Sabemos com certeza que Mr. Bernard, diretor da anterior companhia franceza, alugou já o teatro de D. Fernando por 3 épocas, a começar a primeira no 1º de Outubro ou Novembro do corrente anno, findando no dia 31 de Maio seguinte, e assim por diante as 2 épocas nos anos subsequentes.* (*A Lei*, 1852).

8. Nous transcrivons ici l'annonce telle qu'elle a été publiée, le 27 octobre 1852, dans le journal *A Lei*.

9. Nous retrouvons dans le *Dictionnaire* de Lyonnet les indications suivantes sur les comédiens que Jules Bernard a contractés pour la compagnie française à Lisbonne en 1852 :

« Lyon, Mme José, Anna, *Pauline*. – Théâtre Montansier 1848-1851, Palais-Royal 1852, Lisbonne 1852-53. Amérique du sud, modiste. Revenue en France avec un petit pécule. Variétés, Th. Déjazet, Renaissance, Gaité 1873-1875. » (Lyonnet, 1908 : 381).

« Dumesnil. Premier comique, Bordeaux 1837, Marseille et Toulouse 1840, Variétés 1842. » (Lyonnet, 1902 : 609).

« Francisque, jeune premier, Madrid 1851, Lisbonne 1852, Lille 1855. » (Lyonnet, 1908 : 81)

- « Roche, Louis, Léopold, Batignolles 1848, Lisbonne 1853-56. » (Lyonnet, 1908 : 604).
- « Gall, ou Galle, Octave. – Acteur de province, puis utilité au Palais-Royal 1833-1841. Peintre de sa profession. Délass-Com.1849, th. du Luxembourg 1850, Vaudeville 1851-52, Lisbonne 1852. » (Lyonnet, 1908 : 95)
- « Mélin, Louis, François. – Batignolles t848, Lisbonne 1853, Lyon 1854-55, Brunswick 1856, père noble et grime, Genève 1859 et 1863. » (Lyonnet, 1908 : 414).
- « Réal, M. et M^{me} Réal, Moscou, 1843-1845, St-Petersbourg, 1846-48 (...) Lisbonne 1853. » (Lyonnet, 1908 : 588).
- « Darcemont. M^{me}. Moscou 1843-44, 1848-49, Paris 1852, Lisbonne 1853, Nîmes 1854-55, Lyon 1858-59, Hombourg 1860-61. Folies Dramatiques 1862-68. » (Lyonnet, 1902 : 431).
- « M^{me}Dumesnil, amoureuse, Lisbonne 1852. » (Lyonnet, 1902 : 609).
- « Fortier. – Lisbonne 1852. » (Lyonnet, 1908 : 73).
10. Emmanuel-François Arthur, dit Désert, était acteur du théâtre de la Porte-Saint-Martin (1852) et venait de Berlin (1853). (Lyonnet, 1902 :53).
11. Selon Lyonnet (1908 : 533), l'actrice débuta à Rennes vers 1849, puis passa par les salles de spectacle à Angers, Saumur, Toulouse (1852-1853) avant d'arriver en Espagne et au Portugal.
12. *Los resultados artisticos fueron irregulares, alternando temporadas de buen tono medio con otras que pueden considerarse un fracaso, pero la importancia para el mundo teatral de la capital es indiscutible. Aunque muchos espanoles pudieran viajar a Paris y asistir alli a los espectaculos teatrales, es con motivo de las representaciones en Madrid cuando el fenomeno se amplia a un publico mas extenso y heterogéneo. Son de gran interés, sobre todo, las relaciones que pudieron establecerse con las personas que en la capital espanola estaban vinculadas al mundo teatral, especialmente dramaturgos, empresarios y actores.* (Ojeda, Vallejo, 2003 : 417).
13. Bien que la compagnie intègre dans son répertoire quelques succès de la comédie moliéresque, elle joue surtout des comédies contemporaines parmi lesquelles se trouvent quelques comédies d'Alexandre Dumas et de Jules Sandeau.
14. Le vaudeville, genre léger et court par excellence (1 ou 2 actes), permet la représentation de plusieurs pièces par spectacle. À côté de Scribe, de Bayard et de Mélesville, déjà connus du public péninsulaire, la compagnie ajoute dans ses spectacles des vaudevilles des théâtres du Boulevard d'auteurs peu connus aujourd'hui tels que Adolphe Dennery, Anicet Bourgeois, Antoine-François Varner, Augustin-Théodore de Lauzanne de Vauroussel, Charles de Livry, Clairville, Edouard Brisebarre, Eugène Cormon, Eugène Grangé, Etienne Arago, Etienne-Eugène Deligny, Félix-Auguste Duvert, Joseph-Bernard Rosier, Lambert-Thiboust, Marc-Michel, Paul Duport, Paul Vermond, Philippe Dumanoir, entre beaucoup d'autres. Remarquons au passage que l'actualité de certaines comédies-vaudevilles d'Eugène Labiche est saluée aussi par cette compagnie française.
15. *O número de escriptores originais leva já naquella teatro [D. Maria II] uma pequena vantagem ao dos imitadores e traductores, sendo para advertir que, destes, os primeiros, isto é, os bons imitadores, que são os que tornam verdadeiramente nacional uma obra estranha, não fazem por ventura menor serviço que os escriptores originaes ás letras pátrias e á formação do gosto, implantando e acclimatando em solo portuguez de lei, productos de alheia lavra.* (Leal, 1857).
16. *Hoje (Sexta feira 4 do corrente) teremos no teatro de D. Maria II a Sobrinha do Marquez (la Nièce de Pombal) comedia do sr. Visconde de Almeida Garrett, já muito conhecida dos leitores das suas obras, e dos frequentadores daquele teatro, e agora traduzida em francez e representada pela companhia francesa. Esta representação tem para nós, os portuguezes, um duplo attractivo. É uma espécie de festa de inauguração pela entrada solenne da nossa litteratura na comunhão europea, onde já teve lugar, mas d'onde andava afastada há muito, e uma espécie de aproximação dos nossos auctores aos artistas nossos hospedes.* (Leal, 1852).
17. À la circulation des artistes français dans les théâtres de Madrid et Lisbonne, il faut ajouter le passage de quelques compagnies françaises (parfois les mêmes) dans les théâtres à Barcelone et à Porto.