

# UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

## La réception du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète (1822-1860)

**VOL. I**

Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante

Doutoramento em Literatura



Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2012

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

**La réception du théâtre d'Eugène Scribe sur  
la scène lisboète (1822-1860)**

**VOL. I**

Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante

Doutoramento em Literatura

2012

L'ARTISTE



*Reproduit d'après une photographie de Nadar. — Imp. Bachelin, Paris.*

EUGÈNE SCRIBE

Doctorat en Littérature

Présenté à la Faculté de Sciences  
Humaines et Sociales de  
l'Université de l'Algarve,

Sous la direction de :

Prof<sup>a</sup> Doutora Ana Clara Simão  
Viegas Santos

À la mémoire de D. Eduarda, à ma  
petite Maman, Alcina, à mon mari  
Tino et à mes enfants, Melissa et  
Rafael.

## Remerciements

Je tiens, en premier lieu, à remercier le Professeur Ana Clara Santos de la façon dont elle a toujours su m'indiquer de bonnes directions de recherche pendant la longue durée de cette thèse. Elle a toujours fait preuve d'une grande disponibilité et j'ai énormément appris à son contact.

Mes remerciements vont également au personnel de la Bibliothèque Nationale à Lisbonne, de la Bibliothèque du théâtre national D. Maria II, de la Bibliothèque Nationale de France et autres endroits de recherche qui m'ont permis la consultation des périodiques de l'époque et d'autres documents plus ou moins rares.

Je remercie aussi tous mes collègues de l'université et mes amis qui m'ont soutenue et m'ont réconfortée quand le moral était au plus bas. Je ne me risquerai pas à les citer, mais ils savent bien qu'ils font partie de mon évolution et de mes succès.

Un remerciement spécial à Margarida et à Sabrina qui ont bien voulu m'aider dans les statistiques et le traitement des données.

Je suis également très reconnaissante à D. Eduarda pour avoir pris soin de mes enfants lorsque je devais me déplacer, et de les aider à s'orienter en mon absence.

Merci à ma famille, notamment à mes parents, à mon frère, toujours fiers de ce projet. À mes enfants qui ont supporté les mauvaises humeurs et les absences prolongées de leur maman avec énormément de patience.

Merci enfin à Tino à qui je dois tout le travail informatique, mais aussi pour avoir su toujours me soutenir et parfois garder le moral à ma place.

# SOMMAIRE

<b>Remerciements .....</b>	<b>6</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>9</b>
<b>Abstract: .....</b>	<b>11</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>23</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE - Du champ d'étude aux champs théoriques .....</b>	<b>33</b>
1. De la théorie de la réception à la théorie du polysystème.....	34
2. De l'interculturalisme à la traduction théâtrale .....	46
<b>DEUXIÈME PARTIE - Eugène Scribe, le maître de la scène.....</b>	<b>77</b>
1. À l'aube du Romantisme français .....	78
2. Parcours dramatique d'Eugène Scribe .....	85
2.1. La production théâtrale scribienne et ses collaborateurs .....	88
2.2. Scribe, le bourgeois moralisateur?.....	99
<b>TROISIÈME PARTIE - Eugène Scribe sur la scène lisboète .....</b>	<b>118</b>
1. L'éclosion de la culture française au Portugal .....	119
1.1 L'industrie théâtrale française .....	121
1.2 L'effervescence du théâtre français sur la scène romantique portugaise .....	130

2.	Le champ littéraire et culturel à Lisbonne à l'époque de Garrett.....	142
3.	La réception d'Eugène Scribe : l'évolution de son répertoire .....	148
3.1	Scribe et la critique portugaise .....	203
3.2	Les réécritures : imitations, traductions et adaptations.....	214
3.3	Les réécritures: traductions et répertoires.....	238

**QUATRIÈME PARTIE - Le modèle scribien en France et à l'étranger.... 252**

1.	Scribe et la critique.....	253
2.	Le système de la dramaturgie scribienne – style de la <i>pièce bien faite</i> .271	
3.	Création d'un nouveau Vaudeville .....	299
4.	La projection du système dramatique Scribien à l'étranger .....	313

**CONCLUSION..... 323**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 332**

**Annexes – Vol. II**



## Résumé

Vu le caractère interdisciplinaire de ce projet de recherche qui nous a amené à la présentation d'une thèse de Doctorat sur la *Réception du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète (1822-1860)*, nous avons été fortement impliqués par le croisement de savoirs et de compétences dans différents domaines qui vont de la Littérature Comparée et des Études Théâtrales à l'Histoire de l'Art et des Idées. En effet, mener à bien un tel projet signifie d'emblée se centrer sur les questions de production et de création dramaturgique, sur l'art de la mise en scène et la scénographie, sur l'art de la traduction et de l'adaptation pour le théâtre, sur la constitution du répertoire des salles de spectacle, sur le goût du public et sur la circulation des modèles dramatiques et artistiques dans le panorama culturel franco-péninsulaire. Dans ce sens, nous nous sommes interrogés sur l'influence de la dramaturgie de l'auteur français sur la dramaturgie et l'art de la représentation portugaises afin de mesurer un tel impact sur le champ culturel portugais du XIXe siècle. Une réflexion de cette nature nous a obligés, par la même occasion, à réévaluer les relations existantes entre la dramaturgie étrangère et un théâtre qui se veut profondément national. L'introduction du goût envers un genre nouveau à Lisbonne, le vaudeville, se fait par le biais de la découverte de la production dramatique scribienne qui, sur le sol portugais, déclenche la vogue du théâtre musical et développe l'industrie de la création des pièces de musique et de danse. Grâce à cette importation, on doit au théâtre d'Eugène Scribe l'âge d'or de l'opéra-comique au Portugal à cette époque.

L'effervescence de l'importation et de l'intégration de cette réalité littéraire et culturelle dans notre culture est due, en grande partie, à la vogue d'un certain théâtre de boulevard dont Eugène Scribe occupait une place de choix. Les répertoires des salles de spectacles à Lisbonne, au cours de la première moitié du XIXe siècle, constituent un exemple emblématique de la fortune d'Eugène Scribe au Portugal.

**Mots-clés:** Eugène Scribe, *pièce bien faite*, vaudeville, **réception**, traduction, **répertoire**.

Abstract:

*The Reception of the drama of Eugène Scribe in the theatre scene  
in Lisbon (1822-1860)*

Given the interdisciplinary nature of this research which has led to the presentation of a doctoral thesis about *the reception of the drama of Eugene Scribe in the theatre scene in Lisbon (1822-1860)*, it has been heavily involved by exchanging of knowledge and skills in various areas ranging from Comparative Literature to Theatre Studies in the History of Art and Ideas. Indeed, to complete this project means, right from the beginning, focusing on the issues of dramatic production and creation, the art of staging and set design, the art of translation and adaptation for the theatre, the constitution of the repertory of theatres, the public's preference, and especially, the movement of dramatic and artistic models within the Franco-Iberian space. Thus, the question is placed whether the influence of the French drama author, the dramaturgy and the art of Portuguese representation, in order to quantify the impact in the cultural field of the Portuguese nineteenth century. A reflection of this nature forces one, all at once to reassess the relationship between the foreign dramaturgy and a theatre that wants to be a profoundly national. The introduction of a preference for a new genre, in Lisbon, the *vaudeville*, is made through the discovery of Eugène Scribe's dramatic production which, in Portugal, triggers the popularity of

musical theatre and develops the creative industry of musical and dance plays. It is due to Eugène Scribe's theatre that Portugal had a golden age of comical opera in that period.

The effervescence of this import and integration into the literary and cultural reality of our society is due, largely, to the popularity of Eugène Scribe's theatre, also known as *Boulevard*, which conquered a prominent position. The repertoires of theatre rooms in Lisbon, during the first half of the nineteenth century, are an emblematic example of Eugène Scribe's fortune in Portugal.

**Key boards:** Eugène Scribe, *well made play*, vaudeville, reception, translation, repertoire.

---

## Resumo

Dada a natureza interdisciplinar desta pesquisa, que nos levou à apresentação de uma tese de doutoramento intitulada *Réception du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète (1822-1860)*, fomos amplamente envolvidos pelo cruzamento de saberes nas mais diversificadas áreas que abarcam a Literatura Comparada, os Estudos Teatrais, a História da Arte e das Ideias e questões periodológicas, designadamente, em torno do Romantismo em Portugal, que indubitavelmente se operou por influência francesa.

Analizamos também a importância da indústria do teatro e da reforma teatral realizada pela geração romântica, o grande número de peças de Eugène Scribe levado a cena, a progressiva democratização do teatro, a aquisição de um *status* social e económico do autor, o sucesso da receção dos géneros mais populares com base em adaptações, traduções e até mesmo empréstimos de obras francesas, a necessidade de adaptação de peças parisienses e a renovação do repertório de diferentes espaços teatrais. Isso permitiu-nos ver como o teatro francês foi um importante contributo para a regeneração do teatro português durante o século XIX.

Além disso, levar a cabo um tal projeto implicou uma reflexão profunda sobre questões como a produção e a criação dramáticas, a arte da tradução e da adaptação para o teatro, para além da análise da constituição do repertório das salas de teatro, de uma abordagem à receção em conformidade com o gosto dos públicos e,

principalmente, uma reflexão em torno da circulação de modelos dramáticos e artísticos no espaço Franco-peninsular. É durante o período romântico que o teatro de Eugène Scribe penetra decisivamente em Portugal, apesar de alguns constrangimentos entre os defensores da tradição nacional e entre os defensores da importação de modelos estrangeiros.

Ao longo deste estudo, o ano de 1835 foi um verdadeiro *pivot* para a introdução do dramaturgo francês em Portugal, com a chegada da companhia francesa liderada e dirigida por Émile Doux ao teatro da Rua dos Condes com a representação das peças *Une Faute* e *Les premières amours, ou les Souvenirs d'enfance*. A partir deste evento, as peças de Eugène Scribe tiveram várias apresentações em várias línguas (Francês, Português e Espanhol) no palco de Lisboa, facto que contribuiu decisivamente para a renovação dos repertórios das companhias nacionais.

Estudamos, na verdade, o impacto da produção dramática scribiana - nomeadamente no que concerne o *vaudeville* - em criadores portugueses, num momento em que se procurava reformar o teatro nacional.

Neste sentido, interrogamo-nos sobre a real influência do dramaturgo francês Eugène Scribe no drama e na arte da representação em Portugal, a fim de qualificar e de quantificar o grau de receção das suas peças no panorama cultural português do século XIX.

Uma reflexão desta natureza obrigou-nos, ao mesmo tempo, a reavaliar as relações de implicação existentes entre a dramaturgia estrangeira e um teatro que se proclamava profundamente nacional.

Nos teatros da capital, o gosto por um novo género – o *vaudeville* - progride e amplia-se através da redescoberta da produção dramática de Eugène Scribe que, em solo português, fez disparar a popularidade do teatro musical e desenvolveu a indústria da criação de peças de música e dança.

Graças à diversidade e à difusão de obras de Eugène Scribe, este dramaturgo é omnipresente na vida cultural portuguesa da primeira metade do século XIX. A sua comédia, *Une Faute* é o primeiro evento de uma história longa, que inclui uma grande e variadíssima amostragem de peças, que será cumprida com fervor e entusiasmo por várias décadas. Os escritores e os dramaturgos responsáveis pela superação daquilo que eles e o público viram como um verdadeiro atraso na dramaturgia portuguesa foram igualmente os responsáveis pela receção e pela difusão de Eugène Scribe em Portugal.

É verdade que os defensores da reforma do teatro português, designadamente Almeida Garrett, procuraram e encontraram nas peças de Eugène Scribe uma veia ou uma fonte de inspiração e, simultaneamente, uma forma de renovação dos repertórios da cena lisboeta da primeira metade do século XIX. A influência, assimilação ou importação deste modelo *scribiano* não acontece, contudo, sem alguns obstáculos. Numerosas são as controvérsias entre os partidários da produção dramática nacional e os que, ao contrário, defendem a introdução da dramaturgia estrangeira em voga na Europa. Grande é a heterogeneidade de textos críticos e a diversidade de opiniões que circulavam na época sobre a obra do dramaturgo francês que se pautaram entre a oposição e a defesa do seu *modelo*,

nas suas diversas modalidades, desde a imitação declarada à tradução e à adaptação.

No início desta pesquisa, pensamos que o estudo da receção de Eugène Scribe em Portugal incidiria sobre os traços da influência do dramaturgo francês nas obras e no pensamento estéticos de artistas e críticos portugueses do período romântico. Mas foi mais do que isso. Com o avançar da nossa investigação, surgiu a necessidade de estudar a *receção imediata* de Eugène Scribe e, posteriormente ainda, a *receção crítica*. A *receção imediata* ou "a interação do autor e do público", segundo Hans-Robert Jauss, é indissociável da análise do conceito de *difusão* da sua obra no momento das representações. Este termo *difusão* é, em nossa opinião, mais capaz de descrever pela sua diversidade e pela sua heterogeneidade, os vários contactos estabelecidos, neste período da primeira metade do século XIX, entre o público português e a obra de Eugène Scribe.

O estudo da *difusão* de Eugène Scribe em Portugal, desde o dealbar do século XIX, nomeadamente, a partir da introdução na cena portuguesa das obras do dramaturgo representadas em francês por duas companhias francesas (1822 e 1835), implicou que tivéssemos em conta as variadíssimas formas ou modalidades expressivas através das quais as peças scribianas foram representadas diante do público lisboeta. Tal facto, além disso, levou-nos a questionar não só a especificidade de cada forma, em termos da relação com o original de Eugène Scribe, mas também os modos de receção por parte do público português.

A difusão de Eugène Scribe em Portugal torna-se, na verdade, massiva e multifacetada. Manifesta-se primeiramente através do original em francês, direcionando-se como tal para um público



erudito e progressivamente amplifica-se pela tradução. Com efeito, a receção do teatro de Eugène Scribe em Portugal, desde 1822 a 1860, opera-se de modo paulatino, diverso, mas progressivo, desenvolvendo-se de diversas formas, (elitistas e populares, importantes e secundárias) introduzindo-se a novidade francesa na arte da representação portuguesa. Essa arte tem em comum a particularidade de abordar novos sentidos, de propor, a partir do texto de Eugène Scribe, um novo texto convertido pela tradução numa nova realidade de signos visuais e auditivos, por meio das propostas interpretativas de atores e cantores, ou através da imaginação do público. Assim sendo, o texto estrangeiro perde em parte as feições francesas e a distância cultural que o caracterizava, angariando perceções familiares ao espectador do teatro nacional.

A receção da dramaturgia francesa sempre atraiu grande interesse por parte dos investigadores portugueses que, nas últimas décadas do século XX, principalmente na década de 1980, realizaram vários estudos sobre grandes autores do texto teatral francês e sobre outros géneros literários em geral. No entanto, a divulgação de Eugène Scribe nunca foi estudada - em extensão e profundidade -, pelo que, através da pesquisa que aqui se propõe, bem como das discussões derivadas da mesma, acreditamos estar a produzir um estudo que pode ser útil aos momentos de aprendizagem e reflexão científicas em torno da área da dramaturgia e da receção da cultura francesa em Portugal.

Se a receção de Eugène Scribe em Portugal durante o período romântico tem críticos e historiadores pontualmente interessados, nenhuma síntese dos vários modos de distribuição tem sido realizada. Foi assim indispensável aprofundarmos estes estudos para

se compreender a extraordinária influência de Eugène Scribe em Portugal durante o século XIX, e para reconstruir não apenas os grandes eventos, mas também a realidade quotidiana do recetor português.

O estudo por nós levado a cabo teve assim a intenção de promover o fortalecimento e a institucionalização dos conceitos formulados sobre o teatro de Eugène Scribe, não só a nível da dramaturgia francesa como também a nível da dramaturgia portuguesa; além de dar relevo à projeção nacional e europeia do dramaturgo. Chegamos ainda a resultados muito importantes sobre a encenação, a cenografia, a arte de representar, a arte de traduzir e adaptar para teatro, a constituição dos repertórios das salas de espetáculos, o gosto do público da época, assim como a considerações sobre a circulação de modelos literários e artísticos no sul da Europa.

Este estudo sobre os eventos importantes da difusão de Eugène Scribe e da sua receção imediata permitiu medir o fervor do teatro de Eugène Scribe desde a sua aparição em solo português. No fundo, desejamos evidenciar o impacto que as representações teatrais das suas peças tiveram no nosso país, ou seja, como e de que forma é que o nosso público acolheu este autor, já que mais tarde toda a sua produção literária caiu no esquecimento.

Para isso, abordamos a sociologia da literatura que visa estudar o contexto de criação e difusão dos textos. Apesar das preocupações sociais em relação à literatura não serem recentes, só na segunda metade do século XX é que apareceram as primeiras tentativas de estudos sociológicos da literatura. Essa ciência encara a literatura sob diversas formas: através dos textos, do público, da

inserção da obra na sociedade e do contexto histórico e geográfico. A literatura é influenciada pela sociedade que a rodeia mas também se torna instrumento social que, por sua vez, influencia essa mesma sociedade. Nesse sentido, no seio das múltiplas teorias que se desenvolveram nessa área no século passado, a teoria do chamado “campo literário” preconizada por Pierre Bourdieu assim como as noções de “polisistema” e “sistema literário” apresentadas por Itamar Even-Zohar foram as mais pertinentes para o nosso estudo.

Basicamente com tais pressupostos quisemos mostrar o impacto que a circulação das peças de Eugène Scribe tiveram no panorama cultural português. A natureza desta investigação permitiu-nos, por isso, visitar a história do teatro português, pois a receção de um autor estrangeiro implica um olhar atento sobre os repertórios dos teatros e sobre a ação de vários agentes culturais da época, desde o *produtor*, ao *mercado*, às *instituições*, ao *consumidor*, de que nos falam Pierre Bourdieu e Itamar Even Zohar.

Se considerarmos a forma como foi recebida a obra de Eugène Scribe, tanto no país de origem - ou seja, em França - como num país estrangeiro - neste caso, Portugal - inevitavelmente entramos no âmbito da literatura comparada como campo de investigação que nos conduziu a uma análise comparativa que permitiu confrontar textos inerentes à adaptação e tradução das peças do dramaturgo francês, muito ao gosto do público de Lisboa.

Vimos, ainda, como a dramaturgia de Eugène Scribe se insere no horizonte de expectativa do público da época e, de que forma, ele se tornou um dos dramaturgos mais representados, no século XIX, nos teatros de Lisboa. Esta análise levou-nos a refletir sobre as relações mais ou menos controversas que se desenvolveram entre a

dramaturgia estrangeira e um teatro que se dizia profundamente nacional. Assim, levou-nos a procurar, a partir de fontes de natureza diversa desde a imprensa, as memórias e fotobiografias de atores e de dramaturgos, aos textos críticos e teóricos da época, os fundamentos e as respostas ao fenómeno da receção de Eugène Scribe em Portugal.

Além disso, uma análise comparativa que permite reaproximar os textos relativos à adaptação e à tradução das peças do dramaturgo francês, bem ao gosto do público de Lisboa, consistiu no apanágio da nossa pesquisa, uma vez que o estudo da receção de um autor estrangeiro numa cultura nacional implica, também, a determinação de elementos que possam identificar o processo de nacionalização, mais ou menos em vigor.

O teatro de Eugène Scribe é, de longe, o mais representado neste âmbito. Ele é cabeça de cartaz ao longo de décadas, não apenas em pequenas companhias teatrais como a do teatro do Salitre, mas especialmente junto da *troupe* do teatro nacional D. Maria II até à década de 1860. Como pode ser visto nos dois volumes do *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista* de Ana Clara Santos e de Ana Isabel Vasconcelos, mais de oitenta por cento das representações sobre o palco da capital portuguesa devem a sua origem ao repertório parisiense. Convidam-se as companhias francesas, traduz-se e adapta-se à pressa os grandes sucessos do Théâtre des Variétés, do Théâtre du Gymnase-Dramatique, ou do Théâtre de la Porte Saint-Martin. A voga da "*pièce bien faite*", capaz de projetar a imagem da sociedade sobre o palco interpelando o público sobre as virtudes e os vícios, justifica a reputação de Eugène Scribe sobre a cena portuguesa.

A afirmação deste novo gosto dramático veiculado pela importação da tradução de obras de Eugène Scribe obrigou-nos também a olhar para o fenômeno cultural em voga na época. Ao termo de *tradução*, devemos agora substituir sistematicamente os de *imitação* e de *adaptação*, uma vez que os textos do dramaturgo francês traduzidos não foram exceção à regra e sofreram modificações em conformidade com a prática da tradução daquele tempo bem “ao gosto português”. Em alguns casos, o tradutor escondia-se por trás da máscara do anonimato; em outros casos, a prática era mais insidiosa porque ela consistia em não declarar o empréstimo ao autor, Eugène Scribe. Expurgado e adaptado, Eugène Scribe, impõe-se então no panorama dramático português como uma figura da novidade parisiense para um público que adotou o estilo e o gosto francês.

Os temas estudados aqui não pretendem, porém, ser exaustivos. Além disso, a bibliografia de traduções de peças de Eugène Scribe mostra como o reconhecimento do grande dramaturgo francês foi importante em Portugal no século XIX. Além das fronteiras do nosso país, um certo número de autores traduziram Eugène Scribe, como constatamos na quarta parte do nosso estudo, onde analisámos a projeção dramática do sistema scribiano no estrangeiro.

No fundo, evidenciámos, com o nosso trabalho, o impacto que as representações teatrais das suas peças e o desenvolvimento de um novo sistema dramático tiveram em vários países da Europa.

Na verdade, é certo que, devido a esta influência manifesta devemos ao teatro scribiano a *idade de ouro* da ópera cómica em Portugal daquele tempo. Com efeito, a efervescência em torno da importação e da integração da realidade literária e cultural francesa

na nossa cultura é devida, em grande parte, à popularidade do teatro de Boulevard, modalidade em que Eugène Scribe ocupou um lugar de destaque.

Os próprios repertórios dos teatros lisboetas, durante a primeira metade do século XIX, são um excelente exemplo da *fortuna* literária e teatral de Eugène Scribe que foi amplamente representado, traduzido, adaptado e glosado em Portugal. Os dados condensados na base de dados que elaborámos ao longo da nossa investigação e que apresentámos num dos anexos do volume 2 desta dissertação de Doutoramento traduzem, por si só, essa dimensão cultural.

Em suma: através da pesquisa que aqui levámos a cabo, bem como das discussões derivadas da mesma, acreditamos ter elaborado um estudo profícuo para a aprendizagem e reflexão científicas em torno da área da dramaturgia e da receção de um dos autores franceses do século XIX com maior projeção na Europa. Esperamos, por isso, ter contribuído um pouco para um conhecimento mais acentuado da nossa cultura teatral oitocentista e da cultura literária e teatral francesas em Portugal nesse período.

Palavras-chave: Eugène Scribe, *pièce bien faite*, *vaudeville*, receção, tradução, repertório.

# **INTRODUCTION**

«L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la «série littéraire» dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire<sup>1</sup>»

La thèse que nous nous proposons d'établir permettra d'analyser la réception du théâtre français, essentiellement le théâtre d'Eugène Scribe, sur la scène lisboète au Portugal au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous analyserons aussi l'importance de l'industrie du théâtre et de la réforme théâtrale accomplie par la génération romantique, le grand nombre de pièces d'Eugène Scribe mises sur scène, la démocratisation progressive du théâtre, l'acquisition d'un statut social et économique de l'auteur, le succès de la réception des genres les plus populaires fondée sur les adaptations, traductions et même

---

<sup>1</sup> JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard 1978, p.63.



des emprunts sur des œuvres françaises, la nécessité de l'adaptation de pièces parisiennes et de la rénovation du répertoire des différentes salles de spectacles. Cela nous permettra de voir de quelle façon le théâtre français représente un apport majeur pour la régénération du théâtre portugais au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Les pièces d'Eugène Scribe seront étudiées par rapport à ses contemporains français, mettant particulièrement l'accent sur la subversion exploitée à l'égard des auteurs considérés comme mineurs par la critique traditionnelle. Nous étudierons surtout l'impact de sa production dramatique, notamment du vaudeville, sur les créateurs portugais à une époque où on cherchait à réformer le théâtre national.

\*\*\*

Grâce à la diversité de la diffusion de l'œuvre d'Eugène Scribe, celle-ci est omniprésente dans la vie culturelle portugaise de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

*Une Faute* constitue le premier événement d'une histoire qui en comprendra un large échantillon, d'une histoire qui s'accomplira dans la fièvre et l'enthousiasme durant plusieurs décennies. Les artisans de la diffusion d'Eugène Scribe au Portugal œuvreront pour combler ce qu'eux-mêmes et le public ne cesseront de percevoir comme un retard affiché.

Il est vrai que les partisans de la réforme théâtrale au Portugal cherchent et trouvent dans le théâtre d'Eugène Scribe sinon un filon,

du moins une voie de renouvellement des répertoires de la scène lisboète de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On le verra, cette importation du modèle scribien ne se fera pas sans quelques écueils. Nombreuses sont les controverses entre les partisans de la production dramatique nationale et ceux qui privilégient, au contraire, l'introduction de la dramaturgie étrangère en vogue en Europe. Au-delà de l'hétérogénéité des textes critiques qui circulent à l'époque sur Eugène Scribe et de la diversité des opinions émises sur l'œuvre du dramaturge, nous voudrions montrer que se constitue, dans la résistance à l'opposition, un vrai culte envers une certaine dramaturgie dont la reconstitution, aussi éloignée que possible de l'extrapolation, permettrait d'éclairer la cohérence.

Au début de cette recherche, nous avons pu penser que l'étude de la réception d'Eugène Scribe au Portugal serait celle des « traces » de l'influence du dramaturge français sur les œuvres et sur la pensée esthétique des artistes et critiques portugais de la période romantique. Mais très rapidement, il nous est apparu que la question primordiale de savoir quel Scribe connaissait le public portugais de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de quelles expériences (lectures, représentations théâtrales et lyriques), demeurerait pour une large part ambiguë. Ainsi s'est imposée la nécessité d'étudier *la réception immédiate* d'Eugène Scribe avant celle de la *réception critique*<sup>2</sup>. Cette *réception immédiate* ou « l'interaction de l'auteur et du

---

<sup>2</sup> En ce concerne le terme de *réception immédiate*, nous pouvons dire que celle-ci désigne la réception qui s'effectue de façon directe de l'émetteur vers le récepteur. Quant à la *réception critique*, c'est celle où le récepteur devient à nouveau l'émetteur du premier texte dans une deuxième variante de la communication culturelle. Dans le cas d'Eugène Scribe, la *réception immédiate* est celle qu'il offre au public contemporain et la *réception critique* est celle où le récepteur devenu émetteur, par la traduction du texte d'Eugène Scribe, produit à nouveau un texte traduit pour un

public<sup>3</sup>», selon Jauss, nous avons pour l'analyser employé le terme de *diffusion*. Ce terme est, selon nous, plus apte à décrire dans leur diversité et dans leur hétérogénéité les multiples contacts établis dans cette période entre le public portugais et Eugène Scribe. Nous partageons l'opinion d'Ana Clara Santos, quand elle parle de la «circulation des modèles français sur la scène portugaise<sup>4</sup>». En effet, «à côté des modèles du théâtre classique et du théâtre bourgeois» nous soulignons les contacts établis à travers les représentations des pièces «de Scribe qui marquent les prémices d'une nouvelle sensibilité dramatique.<sup>5</sup>»

L'étude de la diffusion<sup>6</sup> d'Eugène Scribe au Portugal, à partir du début du XIXème, c'est-à-dire à partir de l'introduction sur la scène portugaise des œuvres du dramaturge français, suppose de prendre en compte les formes nombreuses sous lesquelles ces dernières sont offertes au public, et de considérer la spécificité de chaque forme, du point de vue de la relation à l'original de Scribe et des modalités de la réception par le public portugais.

La diffusion d'Eugène Scribe au Portugal devient massive et multiforme. Elle emprunte la voie littéraire de la traduction, pour se développer dans toutes les formes, élitistes et populaires, importantes

---

autre public. In ESCARPIT, Robert, *La révolution du livre*, Paris, Puf/Unesco, 1965 ; ESCARPIT, Robert, *L'Écrit et la communication*, Paris, Puf, 1973.

<sup>3</sup> JAUSS, *op.cit.*, p. 39

<sup>4</sup> SANTOS, Ana Clara, «La circulation des modèles français sur la scène portugaise au XIX<sup>e</sup> siècle». In *Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, Paris, Éditions L'Harmattan (sous presse).

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>6</sup> Maria Luísa Castro SOARES affirme que : «Jauss não tem em conta o leitor especializado, mas o “grande público”, o leitor vulgar que não sabe o que é interpretar, nem sente essa necessidade. Sem esse público não é possível compreender no essencial a história dos géneros literários, a boa e má literatura, a persistência e o declínio de certos modelos ou paradigmas». In «Análise geral da estética da recepção : o modelo de Hans Robert Jauss». *Revista de Letras*, II, n°4, Vila real, UTAD, 2005, pp. 125-134.

et secondaires des arts de la représentation. Ces arts ont en commun la propriété de s'adresser aux sens, de proposer un texte, élaboré dans le plus abstrait des systèmes de signes, le langage, et qui plus est dans une langue étrangère, une concrétisation visuelle et/ou sonore immédiatement compréhensible. Converti dans une multiplicité de signes visuels et auditifs, grâce à l'incarnation proposée par les comédiens et les chanteurs, ou grâce à l'imagination du peintre, le texte étranger perd en partie la distance culturelle qui le caractérisait, en sollicitant des perceptions familières au spectateur de théâtre.

La réception de la dramaturgie française a sans cesse suscité un profond intérêt de la part des chercheurs portugais qui, depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, principalement dans les années 80, ont mené différentes recherches concernant de grands auteurs du texte dramatique français<sup>7</sup> et d'autres genres littéraires en général. Pourtant, la diffusion d'Eugène Scribe n'a jamais été étudiée. Est-ce l'effet du hasard ou un manque d'intérêt pour cet auteur qui ne va plus à la rencontre du goût du récepteur?

Si la réception d'Eugène Scribe au Portugal à l'époque romantique a donc intéressé ponctuellement critiques et historiens, aucune synthèse des différents modes de diffusion n'a été menée ; il est pourtant indispensable, pour la compréhension de l'extraordinaire rayonnement de l'œuvre d'Eugène Scribe au Portugal durant le

---

<sup>7</sup> MEDINA, João, *Eça, Antero e Victor Hugo : estudos sobre a cultura portuguesa do século XIX*, Lisboa : Centro de História da Universidade, 2001; MOTA, Carla Sofia Catarino Silva, *A recepção de "Ruy Blas" de Victor Hugo em Portugal*, [Texto policopiado], Lisboa : [s.n.], 1999; MARTINS, Marília Rosa de Lemos, *Três Tartufos em português [ Texto policopiado] : a recepção de Molière em Portugal no final do século XX*, Évora, Literaturas e Poéticas Comparadas, Universidade de Évora, 2003.

XIX<sup>ème</sup> siècle, de reconstituer concrètement non seulement les grands événements, mais aussi l'actualité quotidienne fourmillante dont est formé, pour le récepteur portugais de cette période, l'univers «scribien».

Une étude synthétique des principales manifestations de la diffusion d'Eugène Scribe et de leur réception immédiate permettra de prendre la mesure de la ferveur du théâtre du dramaturge français dès son apparition sur le sol portugais.

Fondamentalement, nous voulons montrer l'impact que les représentations théâtrales de ses pièces ont eu dans notre pays, c'est-à-dire, comment et de quelle manière notre public a accueilli la dramaturgie de cet auteur. La nature de cette recherche permettra de revisiter l'histoire du théâtre portugais, puisque la réception d'un auteur étranger implique un regard attentif sur les répertoires<sup>8</sup> des salles de spectacles et l'action des différents agents culturels de l'époque.

Si l'on considère la façon dont a été reçue l'œuvre d'Eugène Scribe, tant à l'intérieur du pays d'origine - c'est à dire en France - ou dans un pays étranger – dans ce cas, le Portugal -, inévitablement nous entrons dans le champ de la dite littérature comparée. Nous pourrions définir ce domaine spécifique de la recherche littéraire comme une tentative visant à l'étude d'un sujet dit littéraire, mis en relation avec d'autres éléments constitutifs d'une culture, ou bien

---

<sup>8</sup> Ces types de recherches ont été menées très récemment par le Centro de Estudos de Teatro de l'Université de Lisbonne, notamment par Ana Clara SANTOS et Ana Isabel VASCONCELOS, dans le *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007 et le *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.

proposer la définition d'Yves Chevrel qui parle de la littérature comparée comme étant :

«L'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter<sup>9</sup>.»

Ainsi, une perspective comparative privilégie la circulation, non seulement des textes, mais aussi des idées et des formes qui sont prises en charge, et pour cela, il faut prendre en compte la façon dont une œuvre a été reçue. Deux concepts importants entrent alors en jeu: le concept de la *réception* et le concept *d'horizon d'attente*, celui-ci pouvant se définir comme une certaine prédisposition du public à un certain «mode de réception<sup>10</sup>». En ce qui concerne le premier, Yves Chevrel nous dit que «ce terme doit être compris au sens d'une activité, d'une démarche du récepteur qui donne son sens à un texte et qui, à la limite, le fait exister»<sup>11</sup>. Pour le second (le concept

---

<sup>9</sup> CHEVREL, Yves, *La Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, «Que sais-je ?», 1991, p. 9.

<sup>10</sup> JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>11</sup> CHEVREL, Yves, *La Littérature Comparée*, *op. cit.*, p. 49.

d'*horizon d'attente*), le théoricien affirme qu'il fonctionne à deux niveaux: celui de l'œuvre-«c'est l'ensemble des caractères qui la rendent lisible et dont la reconnaissance doit être faite par le lecteur<sup>12</sup>», et le public - «c'est l'ensemble des critères plus ou moins normatifs intériorisés par les lecteurs, et qu'ils s'attendent à retrouver dans une œuvre nouvelle.<sup>13</sup>»

Nous verrons, par la suite, de quelle façon la dramaturgie d'Eugène Scribe s'insère dans l'horizon d'attente du public de l'époque et de quelle façon il devient l'un des dramaturges les plus représentés au XIXe siècle dans les théâtres de Lisbonne. Dans cette perspective, cela implique une réévaluation de l'impact de sa dramaturgie dans le domaine culturel portugais.

Cette analyse nous amènera ainsi à nous interroger sur les relations plus ou moins controversées qui se sont établies entre la dramaturgie étrangère et un théâtre qui se disait profondément national. Ainsi, nous serons portés à rechercher, à partir de sources de différente nature (liées à la presse, aux mémoires d'acteurs et de dramaturges, aux textes critiques et théoriques de l'époque), des fondements et des réponses au phénomène de la réception de Scribe au Portugal.

En outre, une analyse comparative qui permette de rapprocher les textes relatifs à l'adaptation et à la traduction des pièces du dramaturge français, bien au goût du public de Lisbonne, constituera l'apanage de notre travail de recherche, dans la mesure où l'étude de la réception d'un auteur étranger dans une culture nationale implique également la détermination d'éléments qui

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem.*

puissent identifier le processus de nationalisation, plus ou moins en vigueur.



# **PREMIÈRE PARTIE**

**Du champ d'étude aux champs théoriques**

## **1. De la théorie de la réception à la théorie du polysystème**

«Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique: le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit»<sup>14</sup>.

Même si les préoccupations sociales par rapport à la littérature ne sont pas récentes, ce n'est que dans la seconde moitié du XXe siècle qu'apparaissent les premières tentatives d'études sociologiques de la littérature. Cette science voit la littérature de différentes manières: à travers les textes, le public, l'inclusion de l'œuvre dans la société et le contexte historique et géographique. La

---

<sup>14</sup> JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p. 51.

littérature est influencée par la société qui l'entoure, mais devient aussi instrument social qui, à son tour, influence la même communauté. En conséquence, dans les multiples théories qui se sont développées dans ce domaine au cours du siècle dernier, la théorie du «champ littéraire» prôné par Pierre Bourdieu et les concepts de «polysystème» et de «système littéraire» présentés par Itamar Even-Zohar semblent être les plus pertinents pour notre étude. Les travaux du sociologue français Pierre Bourdieu sont très vastes et ne se limitent pas à la sociologie de la littérature. Toutefois, Pierre Bourdieu a développé une théorie des champs qui définit une société dans un vaste domaine qui peut être divisé en différents secteurs tels que le champ littéraire, le domaine de la culture, l'économie, etc. Ainsi, les éléments littéraires, tels que le public lecteur, les maisons d'édition, les librairies, les institutions et les mouvements littéraires, entre autres, interviennent dans le domaine littéraire et culturel.

À son tour, le théoricien israélien Itamar Even-Zohar développe le concept de «système littéraire» qui a besoin d'un réseau de relations hypothétiques entre une certaine quantité d'activités appelées «littéraires». Pour une meilleure compréhension de l'activité littéraire, Even-Zohar applique le schéma de la communication de Jakobson à la littérature, l'écrivain étant l'émetteur, le texte littéraire étant le message ou un code et le lecteur étant le récepteur. Il se réfère également aux six acteurs du système «littéraire», à savoir, le producteur, l'institution, le marché, le répertoire, le produit et le consommateur.

L'histoire de la lecture est fondée sur une dichotomie. Le texte, ou trace écrite, est fixe, durable et transmissible. La lecture est

éphémère, inventive, plurielle, plurivoque. D'ailleurs, elle est toujours fragmentée : d'une part parce qu'elle est farcie d'interruptions — on lit rarement un texte d'un seul coup — d'autre part, parce que tributaire de la mémoire que nous en gardons. Donc, jamais fidèle, toujours à désambiguïser.

Depuis le milieu des années 1970, les *théories de la réception et de la lecture* acceptent cette ambivalence comme caractéristique de la réalisation et de l'actualisation des textes littéraires. Les travaux de Hans Robert Jauss (réunis dans *Pour une esthétique de la réception*) et de Wolfgang Iser (*L'acte de lecture et Théorie de l'effet esthétique*), répondent à cette insuffisance. Dans cette optique, l'École de Constance (dont Iser et Jauss sont les principaux tenants) tente de renouveler, d'absolutiser l'histoire de la littérature :

«L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réproouve, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance du rapport qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs; d'où résulte l'étroitesse du champ d'exploration: on n'a pas su reconnaître toutes les personæ dramatis, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou

invention de nouvelles normes dans la pratique sociale<sup>15</sup>».

Pour colmater ces brèches de l'historicité littéraire, les théories de la réception et de la lecture proposent une approche relationnelle où le tiers état — lecteur/public — serait la pierre angulaire d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature. Autrement dit, on constate depuis peu que la lecture et la réception de la littérature sont aussi productives de sens : on ne fait plus l'économie de la triade auteur-texte-lecteur. On constate l'importance du destinataire pour l'histoire de la littérature. Effectivement, sans lecteur le texte n'existe pas. C'est l'actualisation du texte par la lecture qui lui permet d'entrer dans l'histoire, de jouer un rôle, de se socialiser.

Hans Robert Jauss entend revaloriser l'histoire de la littérature, qui a perdu de l'importance dans le monde moderne.

L'écart esthétique permet de mesurer l'historicité d'un texte. Cet écart est déterminé par l'horizon d'attente (concept qu'il reprend d'après Gadamer et Heidegger) qui constitue un genre de cheminement ou de prédisposition, objectivement formulable, à l'acte de lecture. Ce concept relève de trois facteurs :

---

<sup>15</sup> STAROBINSKY, Jean, "Préface". In *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.

« [...] toute œuvre présuppose : les normes notoires ou la «poétique» spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans son contexte historique, et enfin l'opposition entre fiction et réalité, fonction poétique et fonction pratique du langage, opposition qui permet toujours au lecteur réfléchissant sur sa lecture de procéder, lors même qu'il lit, à des comparaisons<sup>16</sup>».

D'où la fonction sociale de la littérature : lorsque l'œuvre change notre vision du monde, il s'établit un rapport (une remise en question) entre littérature et société.

Bien que déjà inscrit dans le texte, le sens reste toujours à actualiser, rôle qui revient évidemment au public. Pour mieux comprendre le rôle du lecteur, il faut partir des prémisses de la *Poétique* d'Aristote qui sont à la base de l'expérience esthétique de Jauss. La poiesis est propre au créateur : c'est la dimension productrice de l'expérience esthétique.

Par celle-ci, l'auteur libère la réalité de ce qui ne lui est pas familier et forme une réalité nouvelle, une fiction qui ne s'oppose pas à la réalité quotidienne mais nous renseigne sur elle. L'aisthesis désigne la dimension réceptrice de l'expérience esthétique où un tiers

---

<sup>16</sup> JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p. 52.

état, le lecteur, extérieur à la sémiose, prend plaisir au sens et sa valeur. Dernier aspect de la *Poétique* d'Aristote repris par Jauss: la catharsis. Celle-ci interpelle le lecteur et suscite son adhésion :

« [D]ans le sens d'expérience fondamentale de l'esthétique communicative, [elle] correspond donc d'une part à la pratique des arts au service de la fonction sociale, qui est de transmettre les normes de l'action, de les inaugurer et de les justifier, d'autre part aussi au but idéal de tout art autonome: libérer le contemplateur des intérêts et des complications pratiques de la réalité quotidienne pour le placer, par la jouissance de soi dans la jouissance de l'autre, dans un état de liberté esthétique pour son jugement<sup>17</sup>».

Autrement dit, la catharsis est cette propension du lecteur à s'identifier aux personnages et aux situations véhiculées par le texte. En ce sens, Jauss parle d'effets communicatifs. Il s'établit un lien, entre le texte et le lecteur, qui est purement dialogique, où ceux-ci collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique sur une intersubjectivité.

Chez Wolfgang Iser, contrairement à Jauss où le sens est à révéler, le sens est toujours à construire.

---

<sup>17</sup> JAUSS, Hans Robert, «La Jouissance esthétique». In *Poétique*, septembre 1979, 39, p. 273.

«L'auteur et le lecteur prennent [...] une part égale au jeu de l'imagination, lequel n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle du jeu<sup>18</sup>»

Chez Jauss, comme nous l'affirme Gilles Thérien, cette sémiotique n'est possible qu'à la condition qu'une intention habite le lecteur:

«[...] l'intention de lire, aussi minimale soit-elle, intention qui engage l'acte de lecture lui-même et qui cherche son accomplissement dans la lecture jusqu'à ce que cette dernière prenne fin<sup>19</sup>».

La lecture, c'est la rencontre de deux pôles: l'un, artistique et propre au texte, l'autre esthétique et propre au lecteur. Donc, le texte, portant en lui-même les conditions de sa réalisation, parle au lecteur, le guide afin qu'il réalise ce qui y est implicite. Ce qui est implicite au texte, c'est d'abord la situation qui sert d'arrière-plan à sa réalisation. D'une part, *le producteur* écrit un texte, lui aussi normalisé par des structures et des conventions qui sont à la fois textuelles et extratextuelles. Par exemple, les *influences*<sup>20</sup>, les *traditions*<sup>21</sup>, les

---

<sup>18</sup> ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Evelyne Sznycer, 2<sup>e</sup> édition, Liège, Philosophie et Langage, 1976, p.49.

<sup>19</sup> THÉRIEN, Gilles, *Pour une sémiotique de la lecture*, Protée, vol.18, (printemps) 1990, p. 72.

<sup>20</sup> MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981.

<sup>21</sup> LAMBERT, José, «Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction». *In Revue Canadienne de Littérature Comparée*, RCLC, 1980, p. 246.



*importations*<sup>22</sup>, et le contexte, voilà les éléments qui conditionnent la production du texte<sup>23</sup> même s'il s'agit d'éléments extra-textuels comme nous dit Lambert :

«Aucun système de communication n'est, bien entendu, strictement autonome, strictement traditionnel ou entièrement importé<sup>24</sup>».

D'autre part, ce texte nécessite un lecteur, déterminé par sa société, son éducation, son enfance, sa sensibilité et habilité à établir un lien logique (la lecture) entre tout cela, entre toutes ces conventions.

Pour que la communication s'accomplisse, il doit s'établir un rapport entre texte et lecteur. « [I]l manque à ce rapport d'être défini par une situation commune à l'un et à l'autre <sup>25</sup>».

Donc, pour établir une telle situation, il faut nécessairement que la lecture soit dialogique:

«il en peut naître désormais la situation-cadre où le texte et le lecteur atteignent à la

---

<sup>22</sup> Selon Lambert : «L'importation finit souvent par se confondre avec la tradition». In LAMBERT, José, «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction» *op.cit.*, p. 249.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, pp. 246-252.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>25</sup> ISER, Wolfgang, «La fiction comme effet». In *Poétique*, Paris, Seuil, vol.10, 1979, p. 279.

convergence. Ce qui, dans l'usage commun du discours, doit toujours être donné préalablement, il s'agit ici de le construire<sup>26</sup>».

Homologue de l'horizon d'attente de Jauss, le répertoire du texte sert à établir cette situation-cadre. En effet, le texte génère lui-même son propre réseau de signification. Il « n'ancre son identité ni dans le monde empirique, ni dans la complexion de son lecteur<sup>27</sup>». Donc, le répertoire du texte ne distingue pas la fiction de la réalité mais use de la première pour nous informer sur la seconde. Il s'agit donc d'établir un référent commun. Pour ce faire, il puise dans deux types de normes : littéraires et extra-littéraires, ou textuelles et extratextuelles. Les premières recouvrent tout ce qui fait référence à la tradition littéraire (citations, intertextualités, etc.). Les secondes sont d'ordre social. Elles recouvrent tous les discours grâce auxquels on comprend le monde. Dans une certaine mesure, ne pourrait-on pas relier les normes extratextuelles d'Iser au plurilinguisme de Bakhtine ou à l'intertextualité de Kristeva? C'est donc dans la convergence de ces deux normes que se forme l'arrière-plan référentiel du texte. « Les éléments du répertoire ne se laissent donc ramener exclusivement ni à leur origine, ni à leur emploi, et c'est dans la mesure où ceux-ci perdent leur identité que se profilent les contours singuliers de l'œuvre <sup>28</sup>». Ainsi se dégage une équivalence, ou une distance, entre le répertoire et le monde, un peu de la même façon que l'écart esthétique.

---

<sup>26</sup> *Idem, ibidem* p. 279.

<sup>27</sup> ISER, «La fiction comme effet», *op. cit.*, p. 282.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 283.

Bien que Jauss et Iser fassent du récepteur une instance nécessaire à l'expérience littéraire, le texte demeure au centre de leur étude. Il devient une entité portant en elle-même les conditions (structures et systèmes) de son actualisation. Bien sûr, c'est le lecteur « qui est l'unique responsable de la mise en marche de la sémiotique <sup>29</sup> ». Mais il n'agit qu'en tant qu'opérateur, un peu comme un chimiste suit les étapes d'une expérience. Seulement, dans le cas du lecteur, les étapes de signification du texte ne sont pas explicites.

Au lieu de fabriquer quelque solution chimique à partir d'éléments hétérogènes, il a affaire à un texte qui porte en lui-même des éléments homogènes qui l'informent, de façon implicite et progressive, sur la procédure de sa propre réalisation. C'est en ce sens que nous voyons en Iser et Jauss des terroristes de la méthode formelle : terroristes puisqu'ils désamorcent, avec une grande méthodologie, l'entité textuelle en y faisant entrer un intrus, le lecteur, indispensable à l'expérience littéraire. Toutefois, le public de Jauss et le lecteur d'Iser ne sont pas réels. Ce sont des représentations modélisées de l'instance réceptrice de la communication et elles ne peuvent, en aucun cas, servir à représenter tout lecteur. En effet, leurs théories, à vouloir englober les différents types de lecteurs, n'ont réussi à y faire entrer aucun d'eux. Pourtant, le mécanisme lectorial qu'il modélise s'applique à chacun d'eux. Et pour des théories qu'ils qualifient de relationnelles, Jauss et Iser réussissent tout de même, par cette systématisation paradoxale du lecteur, à exclure la psychologie et la subjectivité de la lecture, activités pourtant primordiales à l'expérience littéraire.

---

<sup>29</sup> THÉRIEN, Gilles, *Pour une sémiotique de la lecture*, *op. cit.*, p. 72

Il est vrai que la réception d'une œuvre varie d'un siècle à l'autre et que l'œuvre littéraire qui a été un échec à une époque donnée peut être un grand succès dans la prochaine et vice-versa. C'est le changement de «l'horizon d'attente» qui explique le succès ou l'échec de cette même œuvre à une autre époque. Une société habituée à un certain type de littérature ne recevra pas favorablement une œuvre qui ne correspond pas au modèle auquel il était habitué et la rejettera. Comme dit Jauss:

«La reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une œuvre a été créée et reçue permet en outre de poser des questions auxquelles l'œuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise<sup>30</sup>.»

Le lecteur joue un rôle substantiel, c'est-à-dire, qu'il a un rôle actif en tant que récepteur. Le concept d'indétermination conduit à «l'application» de la recherche, en expliquant la relation délicate entre le texte/destinataire (récepteur/lecteur). L'étude de l'influence ou de la fortune s'inscrit dans le panorama des recherches sur les échanges culturels internationaux. Toutefois, l'étude de l'influence littéraire et de la fortune littéraire apparaît comme un ensemble complexe de recherches sur les conditions de réception d'un certain texte littéraire par un public. Ainsi, l'œuvre étrangère est examinée comme un élément d'information sur l'étranger. Le texte et ses influences sont

---

<sup>30</sup> JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, p. 58

des éléments importants qui donnent une contribution à la création d'une image culturelle du pays émetteur (origine). L'étranger modifie la disposition d'une société, parce qu'elle se base sur la transformation de la culture cible. Ainsi, l'étranger découvre les problèmes inhérents à la culture d'accueil, une fois que l'étranger pose le problème de l'altérité (découvrir, en quelque mesure, le discours du Moi sur l'Autre) sur le chercheur et le public, qui est le centre de cette réception.

L'étude de Jauss va au-delà du domaine de la théorie littéraire, étant donné qu'elle se concentre sur le rôle historique joué par le destinataire. Le lecteur doit avoir la capacité de reconnaître un texte «nouveau». Ainsi, le texte littéraire apparaît comme une «réponse» à une «attente» du lecteur. En outre, c'est à travers le concept d'«horizon d'attente» que Jauss reconnaît l'existence de diverses oppositions, mais également d'identifications entre le lecteur et l'écrivain, et même la capacité de l'écrivain d'être un lecteur de soi-même.

C'est cet «horizon d'attente» qui nous concerne, en tant que chercheurs, comme dans le cas de la réception de l'œuvre étrangère, la valeur de cette même œuvre est faite à partir de données qui dépendent d'une relation entre la culture source et de la culture cible.

Pour analyser l'œuvre de Scribe (qui est aujourd'hui presque oubliée, malgré la vaste réception au Portugal au XIXe siècle, en raison des nombreux spectacles de théâtre de ses pièces), il est essentiel de prendre en compte le concept d'«horizon d'attente». Ce concept, introduit par Hans-Robert Jauss dans les années soixante du XXe siècle, nous montre les présupposés culturels (sociaux,

esthétiques, littéraires, etc.) qui sont derrière tout acte de lecture ou de représentation théâtrale. Les œuvres littéraires canoniques seraient responsables des pertes ou des changements dans l'horizon d'attente. De même, les concepts de genre, de registre et de création dramatiques ont subi de remarquables changements d'ordre esthétique dans les questions successives sur les représentations théâtrales. Fondamentalement, toute la littérature (et l'art en général), à un moment donné, est caractérisée par cette recherche à briser l'horizon d'attente. Au XIX<sup>e</sup> siècle le goût a aussi changé et en ce qui concerne l'œuvre du dramaturge français Scribe, sa large reconnaissance au Portugal dans le passé est, aujourd'hui, frappé d'un certain ostracisme<sup>31</sup> parce que le récepteur est différent et les styles et les codes littéraires ont changé.

## **2. De l'interculturalisme à la traduction théâtrale**

Durant ces dernières années, la perspective développée par les Études théâtrales qui s'est le plus rapprochée des questions de la traduction a été celle de «l'interculturalisme», qui a connu un développement particulier durant la seconde moitié des années quatre-vingt et pendant la décennie suivante. Ceci principalement pour répondre aux nombreuses expériences scéniques, menées par certains des metteurs en scène les plus importants des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, comme Peter Brook, Ariane Mnouchkine ou

---

<sup>31</sup> À ce sujet, nous pouvons faire référence au VII<sup>e</sup> chapitre, intitulé « Après 1848 : de l'apogée à l'oubli » de l'ouvrage de YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000, pp. 263-310.

Andreï Serban<sup>32</sup> qui recherchaient des modèles culturels et de traditions spécifiquement théâtrales dans le but d'une rupture renouvelée avec le réalisme afin de les mettre en pratique dans des spectacles ayant une théâtralité<sup>33</sup> ostentatoire.

Un autre protagoniste est le chercheur allemand Erika Fischer-Lichte, co-organisatrice d'un livre d'essais publiés en 1990, *The Dramatic Touch of Difference: The Intercultural Trend in Contemporary Theatre*, assurant elle-même les réflexions d'ouverture et de conclusion du volume en référence. Cette orientation interculturelle s'est chargée principalement de l'adoption d'éléments théâtraux, ou même de l'importation de formes théâtrales de cultures étrangères remplissant des fonctions diverses qui ont été esthétiques et artistiques, mais aussi sociales et culturelles. La fonction esthétique de cette tendance semble se résumer à la nécessité de rénover le système théâtral récepteur. L'examen des inégalités culturelles impliquées dans ce mouvement conduit, souvent, à des réflexions proches de celles posées dans le plus strict des relations établies par l'action de la traduction :

---

<sup>32</sup> Les travaux d'Andreï SERBAN lors de notre recherche menée à l'occasion du Mestrado. Cf. AMARANTE, Maria Natália, *Mise en scène de l'Avare de Molière par Andreï Serban: Stances d'une vision documentaire*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

<sup>33</sup> Il faut rappeler que les Avant-gardes dans les premières décennies du XXe siècle avaient déjà été particulièrement prodigieuses concernant ce genre de tendance à importer des modèles de théâtre étrangers par certains créateurs comme Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertold Brecht, Antonin Artaud et Jacques Copeau. Erika Fischer-Lichte explique comment : «les changements les plus profonds obtenus par les avant-gardes dans le domaine du théâtre étaient dirigés contre le théâtre réaliste, littéraire et psychologique, de l'illusion affectant directement le statut de la langue et des textes littéraires, de l'art de la performance sur scène, de la conception de l'espace et de la qualité de la perception du spectateur. FISCHER-LICHTE, Erika, «Theatre, own and Foreign: «The Intercultural Trend in Contemporary Theatre». In FISCHER-LICHTE, Michael (eds.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, p. 13.

«Productive reception allows any elements of any number of foreign cultures to undergo cultural transformation through the process of production, thereby making the own culture productive again<sup>34</sup>»

Dans l'essai que nous avons référé ci-dessus qui clôt le volume *The Dramatic Touch of Difference*, le chercheur allemand en est venu aux mêmes conclusions très semblables à celles qui sont venues enrichir l'étude de l'histoire de la traduction théâtrale dans les dernières décennies, en particulier la reconnaissance que la réalité étrangère ne semble pas être la principale motivation pour l'établissement de cette négociation entre les cultures.

Erika Fischer-Lichte termine, toutefois, par refuser tout recours à l'utilisation de concepts théoriques et du vocabulaire de la traduction pour la description et l'évaluation de ces expériences, au nom d'un accord quelque peu étroit concernant la contribution de la pratique de la traduction pour l'histoire du théâtre. Elle est aussi, apparemment, indifférente au fait que cette utilisation pourrait aussi fonctionner comme une perspective pour l'étude de la façon dont l'importation de répertoires étrangers entraîne des modèles dramatiques et répond aussi à des fonctions domestiques et, à divers degrés, à la manipulation de l'altérité. Cette proposition alternative a

---

<sup>34</sup> FISCHER-LICHTE, Erika, «The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign». In *Forum Modernes Theatre Schriftenreihe*, vol. 2, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990, p. 280.



permis, alors, au concept de «*la réception productive*»<sup>35</sup> de pouvoir également se révéler d'un indiscutable ressort heuristique.

Patrice Pavis a été l'un des premiers chercheurs à attirer l'attention sur cette tendance renouvelée de la création théâtrale avec les problèmes de traduction, une succession de réflexions, comme en témoignent non seulement une étude publiée en 1989, «*Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre*», mais aussi un recueil d'essais publiés en 1990, sous le titre éloquent *Le théâtre au croisement des cultures*, ainsi que l'organisation d'une anthologie en 1996, *The Intercultural Performance Reader*. L'analyse de Patrice Pavis a toujours semblé être, à son tour, plus ouverte à une articulation de la traduction du théâtre à une pratique théâtrale associée au théâtre «interculturel». Il est particulièrement important dans cette partie de l'essai déjà cité, *Intercultural Performance Reader*, consacrée à des expériences et des perspectives occidentales. Elle a intégré, au moins, trois essais abordant spécifiquement la question de la traduction: la contribution de la traductrice Valérie Tasca sur la négociation des textes de Dario Fo pour la langue et la culture françaises, un entretien historique avec Antoine Vitez et initialement publié sous le titre «le devoir de traduire», et aussi une étude d'Anne Neuschäfer sur le «dialogue interculturel» dans le théâtre de ce metteur en scène français. Dans l'introduction à cette vaste anthologie, Pavis s'interroge sur la possibilité d'établir une théorie de «l'interculturalité» dans le théâtre, en insistant, en particulier, sur l'applicabilité de la notion de «performance technique» et nous averti que:

---

<sup>35</sup> Voir, FISCHER-LICHTE, Erika, «In search of New Theatre: Retheatricalization as Productive Reception of far Eastern Theatre». In *The Show and the Gaze of theatre: An European perspective*, Iowa city, Iowa University, Press, 1997, pp. 115-132.

«We must avoid transforming intercultural theatre into wasteland, so that we may compare the terms and the cultural identities<sup>36</sup>».

La contribution du chercheur français, en ce qui concerne la réflexion sur la traduction du théâtre, viendrait à connaître une expansion plus importante dans le long essai de 1990, notamment dans *Le théâtre au croisement des cultures*, sous le titre «Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle». En effet, il y développe et systématise la multiplicité des opérations herméneutiques impliquées dans ce processus - déjà décrites dans l'essai précédent -, maintenant transformées en une succession et intercession de situations de l'énonciation et intégrées dans un modèle qui pourrait se révéler d'une résonance large, notamment dans la clarification du travail des traducteurs de théâtre. En plus de rendre la traduction de théâtre plus proche de l'intervention dramaturgique - tout en opérant vers la compréhension du texte par le lecteur et / ou spectateur du texte dramatique, ce qui implique donc nécessairement une "réécriture" - Pavis énumère une série de «concrétisations» par lesquelles passe le texte dans son transit qui va de la culture de départ à la culture d'arrivée, y compris la «concrétisation textuelle», la «concrétisation dramaturgique», la «concrétisation scénique» et la «concrétisation réceptive<sup>37</sup>».

---

<sup>36</sup> PAVIS, Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, London & New York, Routledge, 1996, p. 2

<sup>37</sup> PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, pp. 138-142.

De telles évolutions sont dues, surtout, à la vitalité démontrée, dans les dernières décennies, des études de la traduction, qui à leur tour, ont bénéficié de la condition interdisciplinaire requise par certains courants plus fonctionnalistes et culturalistes. Dans le cas de la traduction de théâtre, une telle interdisciplinarité émerge renforcée par le croisement avec d'autres perspectives, ce qui a débouché sur d'importants développements. Certains des résultats de ces enquêtes ont même conduit à des révisions significatives, théoriques ou appliquées, dans le domaine de la littérature et dans celui du théâtre, au sein des Études de la Traduction, et qui devront intéresser désormais tout projet d'ambition historique.

Il faut préciser que presque tous ces projets s'inscrivent dans le programme présenté par les Études de la Traduction, au début des années soixante-dix. Ceux-ci sont responsables par l'affirmation de ce domaine de connaissance, à travers des études empiriques proposées, attentifs à la fois au "produit" (le texte) comme au «processus» de la traduction, qui est l'ensemble des actes et des agents impliqués dans la production, la distribution et la réception de ces textes. Il faut rappeler que nous devons la proposition du terme «études de la traduction» à James S. Holmes<sup>38</sup> qui proposait remplacer les termes antérieurs de la «science de la traduction» et de la «tradutologie». Nous lui devons aussi l'esquisse d'un plan pour la spécialité, qui ayant subi d'inévitables adaptations, s'avérerait décisif dans l'organisation des différentes activités académiques de ce domaine.

---

<sup>38</sup> HOLMES, James S., «The Name and Nature of Translation Studies». *In Venuti*, 2000, pp. 172-185

Une autre contribution décisive, comme cela a déjà été dit, s'est jointe à la reconnaissance de la recherche descriptive orientée vers le «produit», vers le «processus», ou, alors, vers la «fonction», une perspective qui soulignait l'importance d'interroger les fonctions exercées par des traductions dans le contexte socioculturel de la réception. Au-delà de la systématisation de la discipline annoncée par James Holmes et d'autres chercheurs, particulièrement impliqués dans le développement d'une approche descriptive appropriée, ces lignes directrices ont bénéficié de la contribution d'Itamar Even-Zohar, elle aussi d'une grande richesse heuristique, qui propose une vision polissystémique pour l'étude de la littérature et de la culture et la place occupée par la traduction. Ceci va diriger la recherche sur le rôle joué par ce système et tout un réseau coordonné de facteurs, historiquement variable, qui détermine son action:

«Translation is no longer a phenomenon whose nature and border are definitively definite. It is rather, an activity dependent on relationships in a specific cultural system<sup>39</sup>».

La contribution la plus décisive de ces approches systématiques et descriptives a été précisément la reconnaissance définitive de la traduction comme un fait culturel de l'arrivée, ouvrant ainsi la voie à des recherches plus ciblées concernant l'étude de cette réalité que le simple exercice de confrontation textuelle et strictement

---

<sup>39</sup> EVEN-ZOHAR, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». In *The Translation Studies Reader*, London & NewYork, Routledge, 2000, p. 197.

linguistique. Comme déclare José Lambert concernant un tel programme de recherche, il faut tenir compte de :

«tous les aspects importants en matière de traduction dans une situation culturelle particulière, du processus à la réception, à travers les catégories textuelles (linguistiques, stylistiques, sociaux-culturelles, génériques) et par la distribution commerciale ou par les métatextes sur les activités de traduction<sup>40</sup>».

Au-delà de ces exemples, il y aurait aussi à mentionner les divers travaux recueillis, entre le témoignage des traducteurs, des essais théoriques et des études de cas tirées des études de traduction, des études théâtrales ou du croisement des deux domaines de connaissances, comme ceux organisés par Hanna Scolnicov et Peter Holland (*The Play Out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture*, 1989), Nicole Vigouroux-Frey (*Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, 1993), Francisco Lafarga et Roberto Dengler (*Teatro y Traducción*, 1995) David Johnston (*Stages of Translation : Essays and Interviews on Translating for the Stage*, 1996), Carole-Anne Upton (*Moving Target : Theatre Translation and Cultural Relocation*, 2000), ou Sabine Coelsch-Foisner et Holger Klein (*Drama Translation and Theatre Practice*, 2004). Nous pouvons aussi citer les numéros spéciaux dédiés au même thème par *Les Cahiers de la*

---

<sup>40</sup> LAMBERT, José, «A Tradução», In Angenot et al., *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 193.

*Comédie Française*, ou les revues comme *Théâtre Public* qui témoignent de l'importance acquise par la traduction du théâtre dans les dernières décennies, auprès des chercheurs universitaires et des agents actifs liés à la création théâtrale. Un autre exemple est la façon récurrente dont une certaine génération de metteurs en scène<sup>41</sup> européens vient à se prononcer sur la compréhension pratique du rôle de la traduction dans leur activité.

Au Portugal, il faut noter le projet mené par Christine Zurbach, *Tradução e Prática de Teatro em Portugal entre 1975 e 1988* qui s'inscrit dans «le champ de la recherche comparative stimulée par de nouvelles possibilités théoriques et méthodologiques issus de l'étude de la traduction comme une interaction entre les littératures<sup>42</sup>». Cette étude du répertoire dramatique édifié par le Centre Dramatique de Évora entre les dates mentionnées, démontre l'indispensabilité d'une recherche multidisciplinaire, capable de repousser les limites de la littérature et de rencontrer l'ensemble des aspects intersémiotique et institutionnels associés à la concrétisation scénique de tout ce corpus textuel. De la même façon que l'on reconnaît que la «especificidade do objecto tratado (...) encontra [se] na encruzilhada de várias formas de comunicação, literária e artística, que juntam um texto literário e a sua enunciação numa representação cénica<sup>43</sup>», il est, aussi clair que «se o quadro de recepção, em termos socioculturais e teatrais, pôde favorecer a introdução de textos estrangeiros, é na estratégia traducional que foi adoptada a nível da própria tradução que se pode definir a função

---

<sup>41</sup> Comme par exemple, Antoine Vitez, Peter Brook, Jacques Lassale.

<sup>42</sup> ZURBACH, Christine, *Tradução e Prática de Teatro em Portugal entre 1975 e 1988*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p. 20

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.

atribuída aos textos no sistema literário de acolhimento<sup>44</sup>». Les résultats de cette enquête fonctionnent comme une démonstration sans équivoque de l'action exercée par la société d'accueil et comme une contribution extraordinaire pour la reconnaissance de l'intérêt de l'importation de textes étrangers dans le système théâtral portugais.

Le terme «réécriture» a été introduit dans le domaine de la discipline d'Études de la Traduction par André Lefevere, dans la deuxième moitié des années quatre-vingt pour faire référence à une variété de processus qui réinterprètent, modifient ou manipulent le texte original.

La récupération de ce terme est apparu de la conviction que les Études de Traduction avaient besoin d'étudier les multiples contraintes socioculturelles, idéologiques et littéraires qui accompagnaient la production des textes, identifiant les structures du pouvoir politique et littéraire, actives dans une certaine culture, et dénonçant la non-innocence de n'importe quelle réécriture. La « réécriture » serait alors tout ce qui contribuerait à la construction de l'«*image*» de l'auteur et/ou d'une œuvre littéraire et entre les principaux «réécrivains», Lefevere et, après, Susan Bassnett identifiaient, précisément, les traducteurs, les critiques, les historiens, les professeurs et les journalistes<sup>45</sup>. Une conséquence importante de ce point de vue est, justement, la transformation de n'importe quel texte dans un potentiel métatexte. Tel comme l'a suggérer Lefevere dans son introduction de *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*:

---

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 147

<sup>45</sup> BASSNETT, Susan, LEVEFERE, André, *Translation, History and Culture*, London, Cassell, 1995, p. 10.

«Translation is the type of writing more easily recognizable (...) and is (...) potentially the most influential, because it is able to project the image of an author and/or of a series of works in another culture, transporting that author and/or that/those work/works beyond the boundaries of its culture of origin<sup>46</sup>».

Curieusement, cette notion de « réécriture » - qui semble être à l'origine de plusieurs orientations « culturalistes », que les Études de Traduction viendraient à connaître, presque comme paradigme dominant – apparaît comme la prolongation d'un autre concept, d'identique succès en termes d'utilisation, que Lefevere a proposé au début des années quatre-vingt. C'était le concept de « réfraction » - terme qui, en physique, désigne un changement de mouvement que subit un front d'onde, quand il passe d'un milieu à un autre dans lequel la vitesse de propagation est différente -, métaphoriquement applicable à tous les processus d'adaptation d'une œuvre littéraire à un public différent, avec l'intention d'influencer la façon à travers laquelle le public lit l'œuvre. Entre ces processus, le chercheur énumérait, alors, la traduction, la critique, le commentaire, l'historiographie, l'enseignement et la production de pièces de théâtre<sup>47</sup>. Il est impératif d'explorer cette approche, par

---

<sup>46</sup> LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992, p. 9.

<sup>47</sup> Nous pouvons mentionner des études du même auteur, LEFEVERE, André, «Refraction : Some Observations on the Occasion of Whole Soyinka's *Opera Wonyosi*». In Ortrun Zuber-Skerritt (ed.) *Page to Stage: Theatre as Translation*,



l'intermédiaire de la réécriture et de la réfraction, entre la traduction et la mise-en-scène.

Laissant transparaître des préoccupations complètement différentes de celles déjà identifiées, l'un des plus influents metteur-en-scène français de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Antoine Vitez, créateur théâtral des attitudes humanistes et des conceptions universelles, fait, dans une interview publiée à l'origine en 1982 avec le titre suggestif « Le devoir de traduire », un ensemble de déclarations curieusement très proches de certaines des préoccupations théoriques de Lefevere et Susan Bassnett, dans le développement des concepts décrits ci-dessus:

«La scène est le laboratoire de la langue et des gestes. La société sait, plus ou moins clairement que, dans ces édifices appelés théâtres, il y a des gens qui travaillent des heures pour améliorer, transformer les gestes et les échos de la vie quotidienne. Les interroger, les mettre en situation de crise. (...) Si le théâtre est en fait le laboratoire des gestes et des mots des sociétés, il est en même temps le conservateur des voies anciennes, l'expression et l'adversaire de la tradition. (...) La traduction, comme le théâtre, ne peut pas être considéré comme lui-même. Il est toujours situé dans le champ de la force politique, il est l'objet du

---

Amsterdam, Rodopi, 1984, pp. 191-198, et «Why Waste our Time on Rewrites? : The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm». In Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*, London, Croom Helm, 1985, pp. 215-243.

questionnement politique et moral. (...) Le problème de la traduction n'est pas seulement technique, il est connecté à des valeurs historiques<sup>48</sup>».

Dans cette même interview, ce qui est intéressant de souligner est la façon comme le metteur-en-scène élevait la traduction au plus haut niveau de l'activité culturelle et artistique, rapprochant l'image du traducteur et du metteur-en-scène, ou mieux, les tâches de la traduction et de la mise-en-scène, parce que, soumise à un identique dialogue avec l'altérité, toutes deux impliqueraient des choix:

«Ainsi, il existe, dans la traduction, un effet de mise-en-scène. [Ce] qui intéresse dans le phénomène de la traduction – et du spectacle, et de tout ce qui se fait à temps, tout ce qui arrive – c'est la hiérarchie des signes. (...) Pour moi, la traduction ou la mise-en-scène, c'est le même travail, c'est l'art de la hiérarchie des signes.<sup>49</sup>»

Il ne faut pas oublier que l'image du metteur-en-scène est une catégorie très récente dans l'histoire du théâtre, résultat d'un complexe réseau de faits qui, au tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>48</sup> VITEZ, *Le Théâtre des idées*, org. Danielle Sallenave/Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, pp. 290, 294, 297.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 121-130

simultanément à une « crise du drame »<sup>50</sup>, la différenciation du public et la complication des moyens techniques, implique la nécessité de l'existence d'une autorité qui, fonctionnant comme leader d'une équipe créative, assure l'unité artistique. Le « *metteur en scène* », « *director* », « *régisseur* » ou « *encenador* » s'impose ainsi comme un élément décisif dans le procès de médiation survenant entre le texte et le public, assumant une espèce de responsabilité d'auteur dans la transformation ou l'exécution du texte dans une durée, à travers la gestion des ressources expressives de l'acteur et de l'espace scénique. Dans ce sens, le metteur en scène fonctionne, justement, comme une espèce de « directeur expressif ou énonciateur<sup>51</sup> » - dans la formulation suggestive de Dennis Kennedy -, appelant à soit l'interprétation du texte dramatique et coordonnant les divers aspects impliqués dans le spectacle théâtral (du choix des acteurs à la scénographie, de la supervision des répétitions à la représentation). Surmontant une longue période historique où « mettre en scène » obéissait à des moules et des modèles préexistants, c'est-à-dire, dans lesquels existaient des présupposés culturels partagés par les interprètes et par les spectateurs, la pratique théâtrale a commencé à exiger un abordage simultanément plus subjectif, plus subtil et totalisateur.

Il est curieux de vérifier que plusieurs des fonctions que la mise-en-scène viendra à assumer trouvent, effectivement, un parallélisme dans le genre des opérations qui depuis toujours sont associées à l'activité traductive. Patrice Pavis parlait, par exemple, dans l'instauration d'une cohérence, relativement au travail de

---

<sup>50</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *La crise du drame*,

<sup>51</sup> KENNEDY, Dennis, «Directing/Director», *In The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford, O.U.P., 2003, pp. 376 -377.

coordination et homogénéisation entre les différents éléments scéniques; mais il parle aussi de la mise-en-scène comme le lieu de l'émergence du sens de l'œuvre théâtrale, référent à la tâche de l'interprétation ou de l'explication du texte dramatique en scène<sup>52</sup>. Dans un certain sens, l'émergence de la mise-en-scène anticipe certaines problématiques du sens, ou de la façon de signifier, affirmant le texte dramatique non plus comme un lieu fermé d'une seule interprétation possible, mais plutôt comme une invitation à chercher plusieurs interprétations, jusqu'à ses contradictions. De cette façon, à l'image de ce qui peut se présenter, presque ontologiquement comme une condition de la traduction, la mise-en-scène apparaît aussi comme un art de changement.

Ce n'est peut-être pas par hasard que la traduction a fini par devenir l'une des missions assignées à la figure du metteur-en-scène, dans une orientation souvent totalisatrice, ce qui a conduit à des collaborations historiques et à des prises de positions sur les relations entre la traduction et la mise-en-scène, comme celles de Vitez citées antérieurement. Dans cette même interview, ce metteur-en-scène français faisait une autre contribution suggestive pour le débat autour de la spécificité de la traduction du théâtre, affirmant:

«Il y a une grande différence entre la traduction de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre. Mais je ne pense pas quelle soit

---

<sup>52</sup> PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 211.

théorique. C'est plutôt une différence d'utilisation<sup>53</sup>».

À l'image de sa position face aux relations entre texte dramatique et mise-en-scène, Vitez se prononçait de façon éloquente sur la relation de la traduction avec la mise-en-scène:

«Une grande traduction, parce que c'est une véritable œuvre littéraire, qui contient déjà sa mise-en-scène. La traduction devrait commander la mise-en-scène et non pas l'inverse<sup>54</sup>».

Un autre exemple, comparable en notoriété et influence, est celui de Peter Brook, prolifique penseur et divulgateur de son propre travail scénique qui, pendant des années, a maintenu une étroite relation de collaboration avec le traducteur et dramaturge Jean-Claude Carrière. Lui aussi insiste sur l'importance de la construction, du rythme, de la poésie purement théâtrale qui advient non pas des belles paroles, mais de la juste parole ou du bon moment, des

---

<sup>53</sup> DÉPRATS, Jean Michel, " La traduction au carrefour des durées ". In *L'Herne: Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, éd. de l'Herne VITEZ, Antoine, 1991, p.288.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 291.

« mouvements de la pensée », des « détails du temps », du « rythme et des tensions » du texte dramatique<sup>55</sup>.

Cet ensemble de déclaration de créateurs théâtraux illustre, justement, la question, associée à la dichotomie entre la traduction pour la scène et la traduction pour la page<sup>56</sup>, que Rui Carvalho Homem synthétisait de cette façon:

«A variedade de posições sobre a necessidade relativa de uma relação próxima entre a tradução interlinguística de um texto dramático e a sua subsequente tradução intersemiótica é bastante vasta: será que a passagem de um texto dramático de um código verbal para outro deve necessariamente levar em conta as exigências do seu destino último no qual a significação depende da cooperação de estruturas linguísticas com sistemas não-verbais? Deverá ela antecipar ou subsumir as condições da sua «representabilidade» (ou até mesmo as condições de uma encenação específica)? Ou deverão antes, pelo contrário, as duas formas de tradução permanecer autónomas, os tradutores preocupando-se com os muitos desafios próprios das características

---

<sup>55</sup> BROOK, Peter, *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*, London, Methuen, 1993, p. 157.

<sup>56</sup> À propos de ces notions, SCHELTZE, Brigitte, «In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)». In *Estudos Literários (Entre) Ciência e Hermenêutica*, Actas do I Congresso da APLC, Vol. II, Lisboa, APLC, 1990, pp. 267-274.

retóricas e estilísticas do texto (embora necessariamente atentos aos elementos específicos do género), deixando para os profissionais de teatro a preocupação com o seu destino último que é ser dito em cena?<sup>57</sup>»

Comme nous l'avons illustré, il existe une école de la pensée et de la pratique scénique qui envisage le texte de la traduction comme ayant déjà la mise-en-scène, la dirigeant, par opposition à d'autres perspectives qui continuent à défendre que la traduction ne détermine pas nécessairement la mise-en-scène, restant néanmoins susceptible d'être reprise dans différents scénarios. Même si elle est une caractéristique de la traduction, et peut-être plus de la traduction du théâtre, le fait d'être condamnée à se refaire, il existe des confirmations historiques de l'une et de l'autre position. Traduire pour la scène ce n'est pas tordre le texte dans la perspective de ce que l'on prétend montrer, de comment se représentera ou qui représentera. Ce n'est pas anticiper, prévoir ou proposer une mise-en-scène, mais rendre celle-ci possible.

Patrice Pavis prolongera le raisonnement en avertissant:

«Serait-il correct de dire que la mise-en-scène ne sera pas contemplée dans la traduction, qu'elle ne fait pas de proposition. Mais, d'un autre côté, quand on traduit un texte, il me

---

<sup>57</sup> HOMEM, Rui Carvalho, «Introduction». In *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, Amsterdam/New York, NY, Rodopi, 2004, p. 10.

semble que l'on effectue nécessairement des réductions de ce texte, que l'on fait des choix et que ces choix nous conduisent à un nombre sans doute plus réduit de mise-en-scènes.<sup>58</sup>»

Le chercheur français finirait encore par proposer une «espèce de synthèse conciliatrice» pour cette dichotomie, si centrale dans la pensée et dans la pratique de la traduction théâtrale:

«Un texte, qu'il soit originel ou traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à des mises-en-scène différentes; mais (...) la réécriture à travers une traduction impose des choix, (...) des choix que le traducteur effectue nécessairement et qui sont d'autres analyses dramaturgiques et des options de mise-en-scène<sup>59</sup>».

Il est, néanmoins, impératif de reconnaître l'importance de la survie de la distinction entre la traduction orientée pour le spectacle et la traduction orientée pour la lecture, même lorsque nous courrons le risque de suggérer une incompatibilité de pratique entre un certain type de rigueur et d'intégralité et les exigences de la communication théâtrale.

---

<sup>58</sup> PAVIS, *apud*, MONOD, Sylvère, *Sixièmes assises de la Traduction Littéraire : Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 74.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 74.



La versatilité et l'adaptabilité démontrées par les textes dramatiques au long de l'histoire s'attachent au fait que le théâtre est une activité qui se développe dans un contexte très large et pour cela particulièrement sensible à tout genre de contraintes sociales, politiques et culturelles. Au même moment, l'exercice de création théâtrale assume la participation d'une extraordinaire variété d'agents, beaucoup d'entre eux susceptibles d'un fonctionnement et de contraintes additionnelles pour n'importe quel projet de traduction. Le sens final d'un texte dramatique – traduit ou non – résulte, ainsi, d'une variété très complexe de facteurs qui exercent, presque tous, un effet de comptabilisation. Le résultat est la nécessité de reconnaissance, historiquement augmentée pour la traduction théâtrale, de l'action développée par les traditions, les conventions, et d'autres pratiques de l'incidence conjoncturelle, aussi bien dans l'univers immédiat de la création scénique, comme dans le contexte socioculturel plus vaste dans laquelle il se développe. Comme le suggère Christine Zurbach:

«Com efeito, a produção de traduções possui apenas uma autonomia relativa. Se está inevitavelmente ligada à parte de subjectividade do ou dos tradutores, ela depende em grande parte igualmente da sociedade de acolhimento, da qual constitui uma parte de produção cultural em que ela exerce uma função determinada por necessidades e uma procura

que variam, submetendo-a às mudanças e à evolução que caracterizam esta sociedade<sup>60</sup>».

Cependant, la relation entre les études « pures » et « appliquées » dans la classification proposée par James S. Holmes ne fonctionne pas toujours de façon absolument claire et productive, en mesure de brouiller tous les préjugés et les idées faites, d'une indéniable importance historique et empirique, certaines d'entre elles continuent à hanter les caractérisations les plus hâtives dans ce qui peut être « spécifique » de la traduction théâtrale. Diverses hésitations survivent encore, quand aucune confusion, entre des interventions normatives et des travaux plus descriptifs, d'autant plus naturel quand il s'agit d'un domaine dans lequel les efforts sont mis au point, très souvent, dans les deux sens. En 1981, par exemple, il semblait encore acceptable une réflexion autour des « principes » qui devraient orienter la traduction du théâtre, en insistant sur une défense absolue de l'essence et de « l'invisibilité » de l'action du traducteur:

«The first principle of the translation of plays is the style. By style I mean the quality which hides the origin of a translation. In other words, the style is what makes a piece sound as it was

---

<sup>60</sup> ZURBACH, Christine, *Tradução e Prática de Teatro em Portugal entre 1975 e 1988*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 288-289.

originally written. A play which sounds like a translation is not well translated<sup>61</sup>».

Une telle déclaration s'affirme, aujourd'hui, comme un exemple du type de pensée dominante dans la pratique traductrice. Il s'agit d'identifier la survie des perceptions sur la traduction théâtrale qui dénoncent la persistance de quelques ambiguïtés. Par exemple, nonobstant de nombreux développements identifiés au début de ce chapitre, une œuvre récente, publiée au début du XXI<sup>e</sup> siècle, intitulée *Literary Translation: A Practical Guide*, de l'auteur Clifford E. Landers – publiée, d'ailleurs, par l'un des plus prolifiques éditeurs dans le domaine des études de traductions, Multilingual Matters -, a dédié trois rares pages à la traduction du théâtre. Il faut également souligner que cette réflexion se présente comme un « guide pratique » pour la traduction, et non pas comme son étude:

«Translating for stage is greatly different than other types of translation. The essence of theatre translation, at least from the spectator point of view, is its “speakability”. Many other considerations – the sense, the loyalty, the precision- are secondary regarding this basic characteristic. Even the style, which is not less important in its dramatic translation, must at times consider that that the actors must be able

---

<sup>61</sup> WELLWORTH, Georges E., «Special Considerations in Drama Translation». In Marilyn Gaddis Rose (ed.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1981, p. 142.

to say the phrases in a convincing and natural way. The »first time illusion« can be fatal if the dialogues sound strange or out of context to the public<sup>62</sup>».

Cette insistance dans les valeurs de la « speakability », de la « performability » et de la « playability » d'un texte dramatique en traduction constitue une des plus assurées, et plus discutables, questions dans ce domaine, vues comme spécifique de la traduction théâtrale. Un des ensembles des contributions les plus représentatives pour cette discussion a été justement celle de Susan Bassnett, pionnière dans l'attention dédiée aux questions de la traduction théâtrale. L'évolution de la pensée de la chercheuse britannique sur cette matière si complexe et labyrinthique<sup>63</sup> s'affirme comme particulièrement pertinente, non seulement pour sa participation dans ce que l'on appelle le « virage culturel » des Études de la traduction, mais aussi par l'honnêteté d'un parcours de réflexion qui a commencé par insister, avec un certain excès de normativité, dans les dimensions de «playability» et de «speakability»<sup>64</sup>. Elle est venue plus tard reconnaître et dénoncer les conséquences perverses d'une telle valorisation, auprès de la communauté critique, ainsi que des créateurs et des traducteurs. Elle admit en 1998:

---

<sup>62</sup> LANDERS, Clifford, *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 104.

<sup>63</sup> Terme utilisé par BASSNETT, Susan.

<sup>64</sup> BASSNETT, Susan, «Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance», *In* Holmes et al., 1978, pp. 161-176; «The Problems of Translating Theatre Texts», *In Theatre Quarterly*, 1980, pp. 47-55; «The Translator in the Theatre», *In Theatre Quarterly*, 1981, pp. 37-48.

« The translator's task deals with the interlinguistic transfer of a written text, and the speculation of a possible demand of coded signal texts or of a dimension called "playability" or "speakability" which will not take us too far<sup>65</sup>».

Il serait important de reconnaître que l'urgence et la valorisation de ces « spécificités » sont intimement liées à la dominance, historiquement récente, du paradigme naturaliste d'un certain théâtre occidental. Dit d'une autre façon, il existe tant d'autres « speakability » qu'autant de poèmes dramatiques que nous pouvons identifier. Une chose est reconnaître l'importance historique de tels critères dans la pratique contemporaine de la traduction du théâtre, dans certains contextes culturels et artistiques, ainsi que les conséquences qui pourraient en surgir du point de vue des stratégies traductives adoptées; une autre bien différente est, justement, sa validité normative, comme si de telles qualités surgissent intrinsèquement associées à la spécificité du texte dramatique.

Du même point de vue, face à l'extraordinaire variété de textes qui contemporanément sont utilisés sur scène, il devient difficile de continuer à défendre des formules essentialistes de théâtralité. Il semble plus évident de prendre en compte la façon dont un texte fut conçu en fonction d'une certaine pratique historique de la langue et

---

<sup>65</sup> BASSNETT, Susan, «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre», In BASSNETT/LEVEVERE, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 100.

de la scène et quels processus dramaturgiques se trouvent soulignés, comme le suggère Pavis<sup>66</sup>, situant historiquement le texte au moment de sa production et faisant des choix clairs quant aux circonstances de ce que l'on veut faire paraître au moment de sa concrétisation actuelle, plutôt que valoriser excessivement les pratiques de notre offre théâtrale, toujours relatives et historiquement datables. Ce genre de proposition s'intègre dans l'ensemble des révisions de la textualité dramatique avancée par les Études du Théâtre, en reconnaissance de la façon dont, tant historique comme contemporaine, un certain modèle d'entente du dramatique peut être mis en cause, déstabilisant des catégories tant centrales comme la nature du dialogue. Dans un abordage récent de l'interdisciplinarité dans les études théâtrales, Patrice Pavis prédisait, avec un pronostique optimiste, que le paradigme épistémologique pour la période entre 1998 et 2008 serait celui de la ré-historisation de la recherche et de la pratique théâtrale, accompagnée par l'écriture et la lecture des textes dramatiques en articulation avec notre expérience de pratique théâtrale. Ce même chercheur avertissait déjà, en 1996, dans *l'Analyse des Spectacles*, des dangers impliqués dans tout effort d'identification transhistorique et universel de l'écriture dramatique ou pour la scène:

«La seule chose que l'on puisse affirmer, c'est que chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité (façon de tendre un conflit) et de

---

<sup>66</sup> PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 190.

théâtralité (manière d'utiliser la scène). Au lieu de tenter une définition phénoménologique, universelle et abstraite, de la spécificité de l'écriture dramatique, mieux vaut en conséquence traiter historiquement chaque cas particulier, c'est-à-dire, examiner comment le texte a été conçu en fonction d'une certaine pratique de la langue et de la scène et quels procédés dramaturgiques se trouvent mis en valeur<sup>67</sup>».

L'abandon autorisé de la «playability» comme un critère spécifique et l'ambition de traduire le texte dramatique peut aussi contribuer à l'interrogation de la polarisation entre la traduction pour la scène et la traduction pour le livre. Plus productive semble être la reconnaissance, dans la formule de Maria João Brilhante, qui nous affirme que:

«Traduzir um texto para o teatro é traduzir um discurso sabendo que ele implica uma dimensão pragmática e que não vai existir sozinho. Daí a importância da materialidade dos signos, da sua hierarquia, da sua distribuição, da sua geometria. Restituí-los implica ter percebido que repetições, jogos

---

<sup>67</sup> PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, *op.cit.*, p. 190

sonoros e rítmicos estão inscritos na letra com uma intenção performativa.<sup>68</sup>».

Les différentes questions et positions largement énumérées justifient l'utilisation de la métaphore du labyrinthe, deux fois annoncée par Susan Bassnett pour caractériser ce domaine des études de la traduction du théâtre, en particulier dans « Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts » de 1985, et dans « Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre » de 1998. Étant donné que, au moins depuis 1978, date de la publication de son premier texte sur le sujet, elle-même a fait de successives révisions de ses perspectives et de ses positions à ce sujet, ses mots prennent une importance particulière:

«I still think that the image of the labyrinth adjusted to this problematic and negligent area of investigation in study of translation. There has been less writing regarding the problems of theatre texts translation than about translation regarding any other type of texts. (...) the labyrinth difficulties involved in the description and analysis than of what happens when a theatre text is transcribed from one language into another and acted in that second language,

---

<sup>68</sup> BRILHANTE, Maria João, «Traduzir Teatro: A questão da Operabilidade». In *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do IIIe congresso da APLC*, Lisboa, Colibri, 2000, p. 486.



the problem of the relation between play and representation is greater<sup>69</sup>».

Il s'agit de l'opposition entre une traduction de distanciation, celle qui tente d'amener le lecteur à l'auteur, et une traduction domestiquée, qui procède en sens inverse, et qui vient d'une célèbre réflexion du philosophe allemand Friedrich Schleiermacher, dans une version portugaise, *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*<sup>70</sup>, originalement publiée en 1813:

«Mas então que caminhos pode afinal tomar o verdadeiro tradutor que quer realmente reunir estas duas pessoas completamente separadas, o seu escritor e o seu leitor (...)? A meu ver existem apenas dois. Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o escritor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele<sup>71</sup>».

Au cours du XXe siècle, nous assisterons au retour régulier de cette opposition, avec des terminologies variables qui viendront

---

<sup>69</sup> BASSNETT, Susan, «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre», *op. cit.*, p. 90.

<sup>70</sup> SCHLEIERMARCHER, Friedrich, *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, edição bilingue, apresentação, tradução, notas e posfácio de MIRANDA José Justo, Porto, Porto Editora, Elementos Sudoeste, 2003, p. 60.

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 61.

enrichir le répertoire conceptuel de l'étude de la traduction. Par exemple Gideon Toury, dans son importante et influente étude *Descriptive Translation Studies and Beyond*<sup>72</sup>, insiste sur un autre binôme, ayant une fortune critique, entre «l'adéquation» et «acceptability», en les distinguant en fonction de l'adhésion aux normes du système littéraire d'origine du texte ou aux normes dominantes de la culture cible. Un autre exemple clair de la reprise de la distinction faite par Friedrich Schleiermacher est celui qui a déjà été référé par Lawrence Venuti, en proposant l'existence de deux stratégies principales de la traduction<sup>73</sup>, La première qui se caractérise par la tentative de dynamiser un effet de transparence, créant ainsi l'illusion que le texte étranger semble avoir été écrit dans la langue de la culture d'arrivée. La seconde véhicule une résistance à ce principe dans le sens qu'elle s'efforce de préserver la différence linguistique et culturelle de l'Autre, c'est-à-dire, celle d'une traduction «domesticating» et celle d'une traduction «foreignizing»<sup>74</sup>.

Au-delà des débats théoriques et critiques générés par ces dernières propositions se trouve la question encore plus délicate et spécifique de la survie de la traduction binaire de la pratique théâtrale.

Du point de vue théorique, cette discussion a eu l'avantage de réaffirmer le statut du texte traduit comme un phénomène interculturel et de la traduction comme une pratique culturelle d'une

---

<sup>72</sup> TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Philadelphia, John Benjamins, B.V., 1995

<sup>73</sup> VENUTI, Lawrence, «Introduction». In *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York, Routledge, 1992, p. 12-13.

<sup>74</sup> VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995, p. 20

importance extraordinaire dans la dynamique des relations artistiques. Une des particularités associées aux études de la traduction théâtrale est précisément celle de pouvoir explorer les interstices de ce processus de négociation culturelle, en essayant de répondre à la variété des facteurs qui interagissent avec elle. En particulier, à partir de ceux qui sont d'une plus large expression sociale ou politique, jusqu'à ceux qui concernent plus directement les processus plus complexes de l'édification du spectacle.

Bien que le dilemme entre «*foreignization*» et «*domestication*» du texte soit partagé par tous les traducteurs littéraires, celui-ci devient encore plus pertinent lorsqu'on parle de la traduction théâtrale. L'émergence d'une prise de position est sans doute plus conforme à un texte pour la représentation plutôt qu'à un texte à lire en privé. Le théâtre est un moyen de communication complexe et composite dans lequel le verbal n'est qu'un élément parmi toute une gamme de codes visuels et auditifs. La représentation théâtrale donne corps et met en action les marqueurs culturels qui existent dans le texte à travers une contribution spécifique qui n'accepte pas l'indétermination. L'environnement culturel est incorporé dans une application spécifique de chacun ou de tous les éléments significatifs (les acteurs, les gestes, les décors, les costumes, les lumières, le son, etc.), de même que pour la parole.

Dans un système si extraordinairement ouvert comme celui du théâtre portugais, la traduction joue un rôle décisif<sup>75</sup> dans la négociation des différentes dimensions de l'altérité portée par les textes. Dans ce sens, celle-ci a été réalisée en pensant à la scène ou

---

<sup>75</sup> Celui-ci n'est pas toujours reconnu dans la pratique scénique et ce n'est que récemment qu'il fait l'objet de différentes études de la part des chercheurs.

pour l'édition, ou dans la confluence des stratégies associées à ces deux procédures, elle arrivera au spectateur intégrée dans un vaste système sémiotique, qui peut interagir de diverses manières selon les options du traducteur:

«La représentation théâtrale de la culture nous oblige à trouver des façons dramatiques spécifiques pour représenter une culture étrangère ou domestique, afin d'utiliser le théâtre comme un outil de production et de transmission des informations sur la culture transmise. (...) La mise en scène et la performance théâtrale sont toujours une traduction scénique (dont l'acteur et tous les autres éléments de la représentation) d'un autre ensemble culturel (texte, l'adaptation, le corps)<sup>76</sup>».

Par conséquent, la dualité du texte dramatique et, bien sûr aussi, du texte dramatique traduit, en fait une réalité "précaire" dans la mesure où leur capacité de production de sens et la reconfiguration de la culture étrangère est toujours dépendante non seulement des inévitables opérations de réception, mais aussi des successives «réécritures» auquel il est soumis.

---

<sup>76</sup> PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, *op.cit.*, 1990, p. 16.

## **DEUXIÈME PARTIE**

**Eugène Scribe, le maître de la scène**

## 1. À l'aube du Romantisme français

«C'est du théâtre de Scribe que tout est parti. Car, outre que Scribe a longtemps régné en maître sur les auteurs et sur le public, c'est par réaction contre son autorité que se sont faites par la suite toutes innovations : en sorte que, acceptée ou combattue, son influence s'est fait jusqu'aujourd'hui partout sentir<sup>77</sup>»

Sans vouloir refaire ici une histoire «du romantisme», que d'autres ont déjà faite, nous voudrions mentionner quelques-uns des thèmes clés en vue d'un encadrement de notre enquête dans un espace-temps particulier.

Le Romantisme s'est fortement manifesté dans la période post-kantienne, puisque le philosophe de *La Critique de la Raison Pure* révélait une excessive frigidité rationaliste, qui a provoqué une réaction radicale, une dualité et, par conséquent, des mesures prises dans une autre direction, plus en accord avec Rousseau sur le retour à la nature et aux origines. Par conséquent, si c'est à Rousseau que

---

<sup>77</sup> DOUMIC, René, *De Scribe à Ibsen, causeries sur le théâtre*, P. Delaplane, 1893, p.VIII.

l'on doit le paradis sauvage perdu, que l'on peint sans relâche, en exacerbant l'individualisme, les romantiques se révèlent être des héritiers de Kant, qui a démontré l'importance de la contribution de l'individu pour arriver à la connaissance, et ils ne se sont pas fait priés; ils ont donné libre cours à l'imagination, au sentiment et se sont sentis démiurges, c'est à dire d'authentiques génies créateurs, non plus des imitateurs. La poursuite utopique du monde idéal, certains l'ont cherchée dans des caractéristiques individuelles de chaque peuple et de leur passé médiéval, étant donné que cet historicisme, dans le cas allemand, finirait par dégénérer en nationalisme exacerbé.

En Angleterre, il n'est pas exagéré de dire que le romantisme s'était fait annoncé, plus particulièrement, avec le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle de Shakespeare, par l'expression simple et spontanée des sentiments de ses personnages, ou les romans de Fielding et Sterne, au XVIII<sup>e</sup> siècle; néanmoins les poètes William Wordsworth (auteur d'un manifeste et souvent considéré comme le premier romantique sur le territoire de Sa Majesté) et Samuel Coleridge sont les noms qui apparaissent généralement associés à la première génération de la littérature romantique britannique, comme Walter Scott, le coryphée du roman historique et les héros du passé.

À l'origine du romantisme est, de toute évidence, le progrès économique, politique et social de la bourgeoisie. Très rapidement, les techniques sur les *medias* sont maîtrisées, donnant lieu au développement rapide du journalisme en Europe, qui ouvrira des horizons à un public analphabète par la publication d'articles d'ordre scientifique, politique ou littéraire, qui seront lus dans les cafés (comme ce fut le cas des romans). En fait, le public du romantisme

n'a pas une grande préparation littéraire spécifique, ignorant même les conventions et les normes de la littérature classique (la mythologie, les règles des genres, etc.). Toutefois, si le public ne comprend pas les valeurs littéraires classiques, il apprécie, sans aucun doute, l'excitation, une expression concrète immédiatement accessible, et des images ou des symboles qui donnent un corps bien sensible à la pensée.

Il en résulte, par conséquent, certaines caractéristiques habituellement mentionnées dans le romantisme: le goût de l'hyperbole et des images, l'utilisation d'un vocabulaire plus actuel, plus sensoriel, ou encore la «présence physique» des personnages humains, des intérieurs et des paysages.

Il convient de remarquer, en outre, que plusieurs écoles romantiques sont nées en Europe, toutes liées, au moins par un événement capital : la Révolution Française. En Allemagne, le premier romantisme allemand est caractérisé par l'exaltation des vertus de l'individu sans foi ni loi, valorisant la tradition après la victoire de Napoléon, tandis que le romantisme en Angleterre est né sous le signe de la lutte antinapoléonienne, mettant en valeur et même idéalisant un passé national. En France, la «contagion» du romantisme était beaucoup plus complexe et plus lente. En fait, si les premiers auteurs romantiques apparaissent d'abord au début du XIXe siècle (comme Mme de Staël ou Lamartine), inspirés par Goethe ou Schiller, la grande tradition française, la tradition classique bourgeoise, telle qu'elle s'était annoncée au XVIIIe siècle, était si profondément enracinée et correspondait de telle façon à la mentalité nationale, que les éléments des cultures médiévales et du folklore



n'ont jamais été assimilés, avec conviction, par les romantiques français, si on les compare aux allemands.

Le romantisme en France avait la tâche de propager les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité prônés par la Révolution française. La société de ce temps était divisée en deux parties. D'un côté, une petite classe dirigeante, le clergé et la noblesse, et, de l'autre, une grande masse de personnes remises à la misère et à l'oppression. Le résultat ne pouvait être autre, sauf si l'explosion d'une révolution qui a eu lieu en 1789, après la prise de la Bastille, symbole du régime féodal, introduit en France dans le nouvel État, ce qui pourrait maintenant fournir une garantie à la liberté individuelle et au bonheur du peuple.

Les romantiques, qui avaient cru et ont été engagés dans les principes révolutionnaires, se sont vite rendu compte que les changements sociaux souhaités n'ont pas eu lieu et que la liberté n'a pas été largement traduite dans l'égalité. Cette «trahison» gère, dans le romantique, un sentiment de frustration et de désenchantement, qui a marqué la seconde génération romantique.

Le romantisme se fonde sur des influences très contradictoires incarnées à la fois par des revues conservatrices et des journaux libéraux.

Le mouvement romantique s'organise d'abord autour de deux revues conservatrices : *Le Conservateur littéraire*, fondé en 1819 par les frères Hugo, et *La Muse française*, fondée en 1823 par Émile Deschamps. Les libéraux, comme Stendhal et Mérimée, se regroupent autour d'un journal, *Le Globe*.

Dans la même année, Stendhal signait ce qui devait devenir une manière de manifeste romantique, *Racine et Shakespeare*. La dissertation en trois parties (sur la tragédie, sur le rire et sur le romantisme) suscitera un contre-manifeste prononcé par Auger à l'Académie française. Stendhal, sentant remonter sa verve de polémiste, publia en 1825 une défense renouvelée des jeunes romantiques contre l'oligarchie sclérosée en place : *Racine et Shakespeare II ou Réponse au Manifeste contre le romantisme*. Dans la lettre VI (datée du 30 avril 1824) du second manifeste, sous le couvert de son pseudonyme, Henri Beyle écrit, contre Auger :

«Trouvera-t-on de l'inconvenance à voir un homme obscur examiner un peu quels ont été les succès légitimes ou non de la masse flottante qui compose la majorité de cette Académie ?<sup>78</sup>»

Il poursuit la bravade en proposant une mise en opposition entre «l'esprit et le talent» des créateurs «qui font l'orgueil de la France<sup>79</sup>», et la futilité de l'œuvre des membres de l'Institut. Parmi les créateurs exemplaires que vante Stendhal : Benjamin Constant, M. Étienne, Lamartine et ...Scribe.

Tout mouvement requiert son manifeste, texte établissant sa doctrine et sa poétique. Le premier manifeste romantique en 1823<sup>80</sup> est libéral, le second en 1827 est fédérateur, réunissant

---

<sup>78</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1823-1825)*, Paris, Kimé, 1995, p. 90

<sup>79</sup> *Idem, ibid.* p. 91

<sup>80</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 135.

conservateurs et libéraux, grâce à Victor Hugo. Stendhal vient d'un autre horizon que les milieux conservateurs romantiques. Il est l'émissaire d'un mouvement libéral qui préconise autant la liberté politique que littéraire. En 1823, dans un récit polémique, *Racine et Shakespeare*, il se fait le défenseur du « romantique » Shakespeare contre le très classique Racine<sup>81</sup>. Il est l'apôtre d'une tragédie nationale, historique et sans règles contre la tragédie classique. Il en profite pour proposer une définition du romantisme qu'il appelle « romanticisme ».

«Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible<sup>82</sup>».

Cette définition met l'accent sur l'innovation absolue du romantisme et sur la coïncidence entre le mouvement et son contexte. Mais le véritable énonciateur de la poétique romantique est Victor Hugo, en 1827.

---

<sup>81</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1823-1825)*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>82</sup> SALLÉ, Bernard, *Histoire du théâtre*, Alençon, Librairie théâtrale, 1990, p. 160. Concernant le terme *romanticisme*, il nous donne l'explication suivante : «Stendhal utilisait alors le terme italien, qu'il abandonnera ensuite pour le mot allemand de *romantisme* que ses contemporains français avaient déjà adopté».

Victor Hugo va réussir à fédérer ces mouvements autour d'un manifeste, la Préface de *Cromwell*, d'un salon et d'un événement fondateur et mythologique : la bataille d'*Hernani*. La Préface de *Cromwell* constitue sans doute le plus important manifeste du romantisme en France. Victor Hugo y propose une histoire culturelle et esthétique où il met en avant, à côté de la culture officielle, la permanence d'une contre-culture, populaire, souterraine : la culture du grotesque incarnée par des personnages comme Polichinelle, Sganarelle ou Figaro. Le grotesque a une terrible efficacité esthétique, d'abord, parce qu'il permet de jouer sur un effet de contraste en opposition avec le sublime, ensuite, parce qu'il est d'une infinie richesse. La littérature romantique sera l'alliance du sublime et du grotesque.

Parallèlement, Victor Hugo définit une poétique fondée sur le naturel : abandon d'un vers trop rigide, recherche d'un lexique plus commun, renoncement à la règle des trois unités<sup>83</sup>. En octobre 1829, Victor Hugo achève le drame *Hernani* qui va cristalliser l'opposition entre romantiques et classiques. Une rébellion s'organise à la Comédie-Française. Les répétitions sont houleuses. Les acteurs sont parfois eux-mêmes choqués par les entorses romantiques à la langue : étirement ou cassure du vers, emploi de termes banals, langage familier placé dans la bouche des grands personnages, formules triviales, métaphores percutantes et insolites. L'actrice principale, Mlle Mars, rechigne à traiter ses partenaires comme le texte le demande.

---

<sup>83</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1823-1825) op.cit.*, p. 135

Sommairement, le romantisme a été plutôt conservateur avant 1830 et il est devenu plus libéral<sup>84</sup> après la révolution de Juillet 1830.

Le drame romantique se revendique d'abord comme un théâtre libre, affranchi des règles de la tragédie classique. Il faut renouveler le vers et exalter le vers libre et franc. L'unité de lieu et l'unité de temps sont des cadres trop rigides pour pouvoir refléter la société en mouvement. Les changements de décors rythment le mouvement de l'histoire et doivent donner la couleur locale. Mais cette question des règles à laquelle on a souvent réduit la révolution romantique n'est que secondaire. Le drame romantique prend place à un moment charnière de l'histoire d'une nation, lors d'un mouvement social ou révolutionnaire. Il met souvent en scène le peuple. La passion est un élément essentiel de ce drame.

## **2. Parcours dramatique d'Eugène Scribe**

Le romantisme montre ce qu'est un mouvement littéraire : à la fois divers et organisé, il se construit autour de manifestes, de lieux de réunion, de manifestations symboliques, de quelques personnalités fortes. Enfin, il semblait que le drame romantique était pour le poète le meilleur moyen de conquérir une large audience et le

---

<sup>84</sup> HUGO, Victor, préface aux *Poésies de feu Charles Dovalle*, où il s'oriente vers le libéralisme : « Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le *libéralisme* en littérature. [...] La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logique».

chemin le plus court qui menait à la gloire. Dans ce contexte, on peut se demander quelle était la place d'Eugène Scribe.

Maurice Descotes réfère précisément que Scribe avait une place prépondérante dans le monde dramatique :

«Les rapports de Scribe avec la critique mériteraient une étude détaillée. Car il s'agit là d'un auteur qui, de 1820 à 1850, est indiscutablement considéré comme le maître de la scène contemporaine, mais qui ne doit à peu près rien de son succès au soutien des chroniqueurs.<sup>85</sup>»

Eugène Scribe considéré parmi l'avant-garde par un défenseur du romantisme? Il l'a été, soit, mais souvenons-nous que Stendhal avait écrit son manifeste alors que Scribe était vaudevilliste au Gymnase Dramatique et librettiste à l'Opéra-Comique. De plus, il venait de s'affranchir partiellement, pour ainsi dire, en ayant créé sa première pièce, *Valérie*, à la Comédie-Française. Serions-nous capables de deviner à quel point il consoliderait son succès, sa domination absolue des scènes parisiennes et son élection auprès des *Immortels*<sup>86</sup> qu'attaquaient justement Stendhal ? Aux yeux des poètes jaloux du succès et de l'émancipation du vaudevilliste, Eugène Scribe passerait du côté des sclérosés.

---

<sup>85</sup> DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, ed. J.M. Place, 1980, p. 247.

<sup>86</sup> Il s'agit des poètes et des écrivains de l'Académie Française.

Comment un auteur (et un *modèle*) peut-il être méprisé à ce point, si Eugène Scribe a pourtant dominé toutes les scènes de l'Europe pendant de nombreuses années ? Pourquoi Eugène Scribe a-t-il subi une exclusion du canon littéraire français ?

Bourdieu articule bien le mouvement de balancier de passage de l'avant-garde vers l'ordre établi, puis ensuite du besoin de la nouvelle relève de se placer, d'occuper une position aux yeux des gens aptes à faciliter leur ascension. Il affirme que les artistes de l'avant-garde doivent préparer des «stratégies dirigées contre leur dominateur [visant] et [atteignant], à travers eux, les consommateurs distingués de leurs produits distinctifs<sup>87</sup>».

Eugène Scribe (1791-1861), parisien de classe bourgeoise, en s'inscrivant, lors de sa jeune vingtaine, dans la foulée des groupes d'écriture collective de vaudeville<sup>88</sup>, allait éventuellement transformer le vaudeville à jamais, en produisant de la grande comédie de mœurs et en participant et bénéficiant du triomphe éventuel de la bourgeoisie sur les scènes françaises. Par suite de ses nombreux succès de vaudevilliste, il donnera à Dupin, du Gymnase Dramatique, l'exclusivité de ses pièces (il en livrera plus de cent), en se réservant le droit d'en proposer aux grandes scènes, telle la Comédie-Française où il régnera éventuellement, avec ses vingt-quatre pièces, tel l'Opéra, avec ses trente contributions, ou encore l'Opéra-Comique avec ses quelque quatre-vingt-quinze livrets.

---

<sup>87</sup> BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'Art : Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, collection «Points», 1998, p. 264.

<sup>88</sup> ALLARD, Louis, *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)* tome II, Cambridge, Imprimerie de l'Université Harvard, 1923 (1933 pour sa réédition chez Hachette), pp. 411-412.

## **2.1. La production théâtrale scribienne et ses collaborateurs**

Successeur d'une tradition aristotélicienne issue d'une préoccupation marquée pour l'aboutissement de l'action dramatique, Scribe y introduira son art d'user de tous les procédés propres au suspense, condition essentielle dans cette dramaturgie pour conquérir l'adhésion du public. Il compte parmi ses prédécesseurs Picard, Diderot, Voltaire, et, plus loin encore, l'abbé d'Aubignac. Tout devrait être action, chaque scène devrait servir à tisser et nouer l'intrigue, chaque tirade devrait préparer ou servir l'obstacle, mot d'ordre de la pièce «bien faite» du XIXe siècle. La grande tradition française développant l'intrigue, de 1650 à 1850 selon Bentley<sup>89</sup>, culminera avec la rencontre de la comédie de mœurs et du vaudeville formant l'idéal de la «pièce bien faite» de Scribe, pour se raffiner avec Sardou, Augier, Labiche et, finalement, Feydeau. Gustave Larroumet décrivait ainsi sa technique et l'effet de sa dramaturgie efficace:

«D'abord la netteté dans la conception du sujet, la juste distribution des parties, la vue précise des scènes essentielles, des *scènes à faire*, la progression rapide de l'intérêt. Rien d'inutile ou de traînant, rien qui ne tende au but, c'est-à-dire à un dénouement, que tout annonce, prépare et fait désirer. Les grands effets sont

---

<sup>89</sup> BENTLEY, E., *The life of the Drama* (1964), New York, Atheneum, 1983, p. 20.



obtenus par les moyens les plus simples, aussi naturels qu'inattendus<sup>90</sup>».

Henry Becque travaillait dans l'ombre de Scribe, tout comme Sardou reconnaîtra sa dette envers celui par qui il a appris le théâtre. L'auteur des *Corbeaux* estimait que Scribe «ne saurait pas seulement faire une pièce, il sait faire toutes les pièces»<sup>91</sup>. «Sauf la tragédie et la comédie en vers, Scribe a touché à tous les genres<sup>92</sup>», affirmait Louis Allard, en 1923. Il demeurait convaincu que Scribe «les a [tous] modifiés ou renouvelés<sup>93</sup>».

L'apport de Scribe est indiscutable. Certains auteurs iront jusqu'à paraphraser l'auteur détesté (Scribe) pour illustrer leur conception de la convention théâtrale. Selon Doumic:

«C'est Scribe qui a raison quand il soutient qu'entre le théâtre et la vie, il y a des différences essentielles, et qu'à vouloir modeler exactement celui-là sur celui-ci, on risque d'une part de ne pas attraper la vérité, et de l'autre, de manquer le résultat artistique.<sup>94</sup>»

---

<sup>90</sup> LARROUMET, G., «Le centenaire de Scribe», préface des *Annales du théâtre et de la musique*, 17<sup>e</sup> année, Charpentier, 1892, p. vii.

<sup>91</sup> LINDENBERG, D., *Le Théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*(1988). Sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin, 1992, p. 168.

<sup>92</sup> ALLARD, L., *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)*, op. cit., p. 410

<sup>93</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>94</sup> DOUMIC, R., *De Scribe à Ibsen, causeries sur le théâtre*, op. cit., p. 9

Il continue:

Tâchez, au théâtre, de reproduire ce décousu de la vie. Cela paraîtra faux et devra le paraître. Le théâtre, c'est l'art d'introduire de la simplicité, de la clarté, de la logique et de la cohésion dans la vie qui est complexe, obscure, inconséquente et incohérente. La convention règne en maîtresse au théâtre<sup>95</sup>.

C'est précisément le sentiment de Francisque Sarcey<sup>96</sup>, de Jules Guillemot, de Fernand Brunetière et de tant d'autres qui revendiqueront a posteriori l'apport et l'école de Scribe: celle de la «*pièce bien faite*», au moment où le théâtre se décousait et faisait face aux écritures symbolistes, réalistes et épisodiques. Au moment où l'on considérait que « [la] science de faire une pièce est une science qui se perd, et que nous laissons se perdre<sup>97</sup>».

Scribe avait un entourage qui lui permettait de produire en abondance. Le travail en collaboration de Scribe sera un irritant important pour ceux qui n'admettent pas que le travail d'atelier

---

<sup>95</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>96</sup> Selon SOUILLER, «à la fin du XIX siècle, le critique Sarcey prendra la défense d'un auteur et d'un genre beaucoup décriés : « Ce sont les mêmes reproches et les mêmes plaintes : Scribe est bourgeois [...]». Ce faisant le critique analyse avec pertinence le fonctionnement de la dramaturgie de Scribe : «Il y a dans la vie trois forces qui la dirigent : le caractère, les passions et les événements. De même aussi au théâtre [...] il est [...] possible de chercher, en dehors de ces grands mobiles des actions humaines, les caractères et les passions, la part d'influence qu'ont les événements qui naissent d'une situation et qui la compliquent. Nous sommes ici en plein vaudeville.». In *Études théâtrales*, *op.cit*, p. 308.

<sup>97</sup> , DOUMIC, R., *De Scribe à Ibsen, causeries sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 9.

puisse produire quelque œuvre de qualité. Ou bien ils ne croient qu'au génie individuel, ou bien ils s'imaginent que Scribe était un profiteur du talent d'autrui, ou encore ils s'imaginent que le théâtre n'est que littérature plutôt que, par sa nature intrinsèque, œuvre collective. On se souviendra du commentaire sardonique qu'avait fait un des académiciens, lors de l'élection de Scribe, en lançant à la boutade que ce n'est pas une chaise qu'il lui faut, mais plutôt un banc. Les premières années de Scribe comme vaudevilliste, lui ont permis de participer à la création de ces pièces qu'on écrivait, vers 1815, à sept ou huit, autour d'une table bien arrosée de champagne, entre «la poire et le fromage» :

«les vaudevillistes se réunissaient en bandes, souvent rivales; leurs camps étaient certains cafés. Il y avait la bande Désaugiers, Martinville, Gentil et Sewrin; la bande Rougemont, Brazier, Dumersan. C'était le bon temps du théâtre. Ces messieurs avaient leur couvert toujours mis [...] Le chef de la bande frappait alors de son couteau sur son verre. Le garçon accourait. « Garçon, une pièce!» Le garçon, qui savait ce que cela voulait dire, s'en allait acheter un cahier chez l'épicier du coin, le roulait, le nouait avec une faveur rose ou bleue, et montait chez le directeur du Vaudeville... «Ces messieurs qui sont en bas vous prient de leur avancer cinq louis sur la pièce dont voici le manuscrit.» Le directeur savait qu'une pièce

serait rédigée avant la fin de la soirée. Les vaudevillistes, entre la poire et le fromage, improvisaient une pièce, et, avant la fin de la soirée, le rouleau était rendu au directeur<sup>98</sup>.

Ces soirées lui auront servi d'école où il apprenait son métier d'auteur de théâtre, mais il a aussi appris à profiter du plaisir de la collaboration. Au cours des années qui suivraient, Scribe changerait de méthodes de travail et se disciplinerait, s'entourant d'un ou de deux collaborateurs, rarement davantage. Ainsi, il signerait, entre 1815 et 1830, près de 150 vaudevilles, comédies mêlées de vaudevilles, folies-vaudevilles, repoussant les limites formelles traditionnelles du vaudeville :

«Scribe dans la petitesse du cadre, sait donner au public la plus grande somme possible d'amusement, d'intérêt et de curiosité. Cela veut dire qu'au lieu de la mince et assez lâche intrigue de tradition, il tisse une trame qui développe avec un progrès suivi, en tenant en haleine le spectateur, en préparant des scènes inattendues, en faisant jouer les contrastes, en amenant avec art une conclusion au bout de la chaîne des incidents. Souvent, les incidents rebondissent les uns sur les autres grâce au

---

<sup>98</sup> ALLARD, L., *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)*, op. cit., pp. 411-412.

stratagème du *quiproquo*. Et il exerce sa virtuosité à inventer des combinaisons de situations<sup>99</sup>».

Or le cadre était effectivement étroit. Souvenons-nous qu'au cours de cette période, les salles secondaires étaient limitées par le décret de Napoléon aux prescriptions de genre et de durée de la pièce. Scribe, au Vaudeville, comme au Gymnase Dramatique les premières années, devait écrire des vaudevilles avec couplets ne dépassant pas un acte. La prodigieuse production de Scribe étonne et le rend suspect. Tout comme Balzac, il devait écrire : le dernier par besoin croissant d'argent, le premier à cause de son contrat qui l'attachait au Gymnase, dirigé par son ancien collègue Poirson (et aussi, selon les témoignages de son épouse : il écrivait constamment ; en jardinant, il se cachait derrière les buissons pour terminer une scène). Son collaborateur Mélesville, avec qui il écrivit 76 pièces, confiait sur papier à Octave Feuille son «besoin continuel de produire, [de la] surabondance d'idées qui se faisaient jour, partout, à tous moments et pour ainsi dire tous pores»<sup>100</sup>. En convalescence en Suisse, il écrivait dans son journal des pièces, alors qu'on lui avait formellement interdit de travailler afin qu'il puisse reprendre ses forces. On exagère souvent les exigences du contrat, on a écrit par exemple : «Scribe devait écrire douze pièces par an, préfigurant la littérature industrielle dont Alexandre Dumas et sa fabrique<sup>101</sup>». En effet, Poirson et Scribe avaient un contrat stipulant que l'auteur

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>100</sup> MÉLESVILLE, «La vie de Scribe racontée par un de ses collaborateurs». In *Revue d'histoire littéraire de France*, janvier-mars 1919, p. 107.

<sup>101</sup> MOLLIER, Jean-Yves, *Michel et, ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, Calmann-Lévy, 1984, p. 36.

devait écrire six pièces par année, mais il s'agissait d'un minimum requis pour acquitter ses dix-sept actions (sur un capital de 375 actions, soit une part des bénéfices de 4,5%). Il ne gagnait de droits d'auteurs pour ses pièces que pour toute pièce additionnelle soumise au Gymnase Dramatique, d'où l'habituelle douzaine de pièces. De plus, il était lié exclusivement au théâtre, à l'exception des théâtres royaux (Comédie-Française, Opéra, Opéra-Comique).

La production d'un nombre si important de pièces nécessitait l'apport de collaborateurs qui puissent stimuler ses idées, encourager en quelque sorte le proluxe auteur<sup>102</sup>. Plusieurs collaborateurs, notamment un de ses plus anciens, Mélesville (76 collaborations entre 1817 et 1858), et un des plus tardifs, Legouvé (4 collaborations entre 1849 et 1858), ont écrit des mémoires, des articles ou des lettres publiées à son sujet et aucun n'avait de reproches à son sujet. Il s'agit ici de collaborateurs légitimes, mais, dans plusieurs cas, Scribe reprenait une pièce qui n'avait pas fonctionné, un mélodrame ou un drame et en faisait un vaudeville à succès. Dans d'autres cas, il acquittait sa dette à l'aide d'une seule bonne idée venue d'un tel en l'ajoutant comme auteur.

---

<sup>102</sup> Scribe, entre 1821 et 1833, domine les planches du Gymnase, tout en écrivant pour la Comédie-Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Vaudeville, les Variétés. En 1821, Scribe écrit 13 pièces pour le Gymnase, en 1822 il en écrit 12, en 1823 il en signe 17, en 1824, 13, en 1825, 10, en 1826, 11, en 1827, 6, en 1828, 8, en 1829, 8, en 1830, 9, en 1831, 8, en 1832, 10, et en 1833, 10 vaudevilles. Après cela, il ne signera jamais plus que 4 vaudevilles par année pour le Gymnase, souvent aucun (si l'on exclut son retour en 1848). Entre 1834 et 1843, Scribe investira surtout ses énergies dans des créations à l'Opéra (*La Juive*, *Les Huguenots*, *La Favorite*), à l'Opéra-Comique (*Le Chalet*, *Le Domino noir*, *le Guitarrero*) et à la Comédie-Française.

Ses 71 collaborateurs<sup>103</sup>s'entendent sur le fait qu'il était généreux et honnête en travaillant avec eux bien qu'il y eût des différences avec Saint-Georges, et même avec Legouvé lors de leur dernière collaboration : *Les doigts de fée*. Legouvé ne lui en tiendra pas rancune. Eugène de Mirecourt a décrit son travail auprès des collaborateurs comme suit :

«Scribe n'est jamais sortit des bornes de la collaboration permise ; il a toujours nommé ses collaborateurs. Il a partagé non seulement les recettes mais la gloire avec ceux qui lui sont venus en aide pour ses travaux techniques. Il est le plus honnête et le plus laborieux des collaborateurs. Non content de faire sa part de travail, il reprend en sous-œuvre la tâche des autres et transforme complètement les scènes. Celui qui les a écrites ne les reconnaît plus<sup>104</sup>».

Ernest Legouvé, collaborateur à quatre reprises dans la carrière tardive de Scribe, insiste qu'il n'a pas écrit un seul mot de ces pièces, comme Scribe récrivait tout en fonction des ajouts et des recommandations de ses collaborateurs.

---

<sup>103</sup> Nous pouvons consulter la «liste des collaborateurs de Scribe» compilée par Monsieur Jean-Claude YON dans son livre *Eugène Scribe, La fortune et la liberté*, pp. 355-356.

<sup>104</sup> ARVIN, Neil, *Eugène Scribe and the French Theatre 1815-1860*, New York, Benjamin Blom, 1967, p. 12.

Le chef d'atelier écrira en préface de la première édition des Œuvres dédiée à ses collaborateurs <sup>105</sup>:

« On m'a souvent reproché le nombre de mes collaborateurs ; pour moi, qui ai le bonheur de ne compter parmi eux que des amis, je regrette au contraire de ne pas en avoir davantage. [...] Le peu d'ouvrages que j'ai fait avec vous étaient un plaisir.»<sup>106</sup>

Il était plutôt étonnant qu'un artiste de cette époque ait nommé et remercié ses collaborateurs. Les plus grands artistes étaient très souvent entourés d'équipes, d'apprentis, où l'artiste agissait comme seul maître d'œuvre, sans pour cela remercier son entourage. Le travail en équipe encourage la complémentarité, la synergie, une focalisation des énergies de tout un chacun en fonction d'un projet. Cela a été le cas même d'Eugène Scribe, producteur de pièces, lié par contrat au Gymnase<sup>107</sup> par un minimum de pièces

---

<sup>105</sup> SCRIBE, Eugène, *Théâtre complet*, seconde édition, tome 1, Aimé André Editeur, 1834.

<sup>106</sup> SCRIBE, Eugène, *Œuvres Complètes*, Michel Levy Frères, 1895-1899.

<sup>107</sup> Selon Jean-Claude YON, le contrat notarié indique à l'article 37 : «*M. Scribe s'engage à travailler pour le Gymnase dramatique, exclusivement à tous autres théâtre secondaires; en conséquence il s'oblige à ne donner ni directement ni indirectement d'ouvrages sur aucun autre théâtre secondaire, qu'autant qu'ils n'auraient pas été agréés par le gymnase ; et, encore, dans le cas où les pièces de M. Scribe ne seraient pas agréées par la société, il ne pourra les présenter à d'autres théâtres secondaires qu'avec le consentement de ladite société. Il aura fallu toutefois la faculté de travailler pour les théâtres royaux. M. Scribe s'engage en outre à fournir sans rétribution, par chaque année, six actes au moins d'ouvrages du domaine public, arrangés pour le Gymnase, bien entendu que, pour tous les autres ouvrages de sa composition, il jouira de tous les droits d'auteur.*» Pour plus de détails, voir Jean-Claude YON, *La fortune et la liberté*, op. cit., p. 60



requis. Dès qu'il s'affranchit du contrat, il poursuit sa tâche, par plaisir au théâtre ou par nécessité à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, avec les compositeurs. Le processus est-il réellement différent des commandes faites aux artistes des années ou des siècles antérieurs, comme Molière, par exemple ? Scribe, au contraire de bien d'autres, a admis et reconnu ses collaborateurs. Nous pouvons admettre que la qualité de nombreuses de ces pièces a sans doute souffert d'un effort diffus par trop de pièces signées en trop peu de temps<sup>108</sup>. Ajoutons toutefois que Scribe a écrit seul ses meilleures pièces, sauf celles qu'il a écrites en société avec Legouvé.

Au sujet de la technique de Scribe, Eric Bentley considère que le problème ne réside pas dans la surenchère d'outils dramatiques chez cet auteur qui, selon lui, n'avait rien à dire, mais son absence chez les auteurs qui avaient justement quelque chose à dire. Scribe sera considéré, depuis la seconde moitié du XXe siècle, comme un machiniste ayant atteint le paroxysme d'une écriture à système fermé, un «producteur industriel» de pièces dont la fécondité annule la qualité. Ou simplement, « [o]n reconnaît en Scribe un faiseur : un habile architecte de ses pièces, il n'aurait que la vocation de conforter son public dans ses idées reçues »<sup>109</sup>. Ces brefs comptes rendus reprochent souvent à l'auteur (et donc à toute cette société) une idéologie bourgeoise répréhensible<sup>110</sup>. Une phrase de John Russell Taylor résume bien la position de ceux qui voient uniquement en Scribe l'ingénieur, atteignant le sommet du mont Parnasse de sa

---

<sup>108</sup> YON, Jean-Claude, Eugène Scribe, *La fortune et la liberté*, op.cit., pp. 177-217.

<sup>109</sup> ARSAC, *Le théâtre français du XIXe siècle*, ellipses, collection «Thème et études», 1996, p.39. Il ajoute avec réserve : « Il demeure pourtant, qu'à bien des égards, le genre est inséparable de l'homme et qu'il conserve un mérite qu'on ne saurait lui dénier : celui de populariser le théâtre, le vaudeville du moins, dans les classes dites moyennes.»

<sup>110</sup> Voir, à ce propos, CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 103.

discipline bien étroite : l'art de Scribe, selon Taylor, est avant tout l'art de tisser des liens, c'est tout ce qui lui importe<sup>111</sup>.

Au siècle dernier, même si on était conscient de sa technique dramatique, ce sont les mœurs qu'il peignait et les sujets qu'il traitait qui attiraient la foule et qui alimentaient la discussion, en France, comme dans les sociétés lui ressemblant ou cherchant à lui ressembler<sup>112</sup>. Par exemple Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du Théâtre*, situe Scribe non seulement dans les rubriques : «Vaudeville», «Théâtre de Boulevard», «Pièce bien faite», mais aussi «Pièce à problème (à thèse)». Daniel Lindenberg abonde dans le même sens lorsqu'il écrit, dans *le Théâtre en France 2. De la révolution à nos jours* : «Il ne serait donc pas exagéré de dire que Scribe est autant un

---

<sup>111</sup> TAYLOR, J. R., *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, London, Methuen, 1967, p. 15 : «Scribe's art, above all, is the art of making connections and beyond that for all he is concerned construction can go hang».

<sup>112</sup> Zola, maître à penser du naturalisme, est une exception, tout comme G.B. Shaw. Tous deux s'opposaient par principe à un système qu'on nommait alors, comme aujourd'hui, «bien fait». Zola écrivait, en 1878, frustré contre le public de son incompréhension des *Héritiers Rabourdin* (comme l'avaient fait Gautier, Flaubert et Nerval dont les pièces ne connaissaient pas le succès) : «Il y a, pour fabriquer une pièce selon les règles, tout un manuel à consulter. On doit connaître Scribe par cœur. Il vous enseignera dans quelle proportion l'amour doit entrer dans une comédie ; ce qu'on y peut risquer de scéléritesse ; de quelle façon on escamote un dénouement et de quelle autre on modifie un personnage d'un seul coup de baguette. Il vous apprendra en un mot le métier du théâtre que Molière ignorait, mais que la critique déclare aujourd'hui de toute nécessité, si l'on aspire à l'honneur de faire rire ou de faire pleurer ses contemporains» (*apud* Sarcey, VII, p.6). Sarcey répondra aux nombreux tracts de Zola nés d'une réception défavorable du public : «Une des conditions nécessaires du théâtre, c'est que l'œuvre puisse se passer de tous ces commentaires ; que le sens en soit si clair, si évident, qu'il saute aux yeux tout d'abord et s'impose à l'esprit. Toutes les fois que nous ne comprenons pas un drame, il y a bien des chances pour que ce ne soit pas notre faute, mais celle du drame» (*ibid.* p.5). Georges Bernard Shaw, s'indignant de ce qu'il percevait - par son jugement *a posteriori* sur «Well-Made Play» - comme une formule prescriptive, écrivit : «Why the devil should a man write like Scribe when he can write like Shakespeare or Molière, Aristophanes or Euripedes? Who was Scribe that he should dictate to me or anyone else how a play should be written? [...] No writer of the first order needs the formula (of the Well-Made play) any more than a sound man needs a crutch» (*apud* Stanton, *op. cit.*, iv). Son indignation ne l'empêchera pas d'emprunter de nombreux procédés et même des squelettes de pièces à Scribe.

maître de la «pièce à thèse» qu'un ouvrier accompli de la «pièce bien faite<sup>113</sup>».

## 2.2. Scribe, le bourgeois moralisateur?

Du temps de Scribe, les fils de bourgeois révoltés et les nobles affranchis le voyaient comme l'archi-bourgeois : tout ce que le bourgeois avait de satisfait et de répugnant. De nombreux littéraires contemporains ont repris ces arguments. Il en demeure, toutefois, que la majorité de ses spectateurs, en France comme ailleurs, le voyait comme un moraliste sans parler de sa façon extraordinaire et habile de produire des compositions dramatiques étourdissantes. S'il a effectivement recouru à la peinture de mœurs au Gymnase-Dramatique, notamment au cours des années 1830 et au cours de sa période féconde et couronnée à la Comédie-Française (de *Bertrand et Raton*, en 1833, à *Oscar*, en 1842, avec un retour remarqué du genre avec *Le Puff* en 1848), ses détracteurs citent souvent sa période de décadence (dès le lendemain de *Batailles de dames*) avec des pièces, typées, usées comme *Mon étoile*, *La Czarine*, *Feu Lionel*... On se servira aussi des vaudevilles-anecdotes de sa période d'essai au Vaudeville (surtout dans les années 1810) comme exemple de mœurs à peine esquissées où se meurent gauchement des personnages-types dans des situations tirées de l'actualité du jour.

L'archi-bourgeois ascendant<sup>114</sup>, gravissant l'échelle de la France des notables, deviendra le bouc émissaire de ceux qui

---

<sup>113</sup> PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 171.

trouvent le succès d'un auteur commercial, le repoussoir universel des romantiques, des Parnassiens et des Réalistes. Il réagira, bien sûr, à ces attaques soutenues en illustrant leurs travers dans nombre de vaudevilles et comédies très courus, contrairement à ce que l'on pourrait croire à se fier aux reproches, par tous les types de spectateurs parisiens<sup>115</sup>.

«[B]ourgeois de Paris jusqu'au fond des moelles, armé du sens de la réalité positive et pratique, Scribe a vu dans les succès de théâtre tout aussi que la rapide conquête de la renommée, le sûr moyen de s'offrir tous les comforts et toutes les aises de la vie. À ses yeux, l'argent a toujours marché pair et compagnon avec l'art<sup>116</sup>».

La cohabitation de l'art et de l'argent chez un auteur à succès, lorsqu'on est artiste sans moyens, vient à déranger. Rappelons que la popularité de Scribe était telle que les ententes contractuelles habituelles des dramaturges chez l'éditeur Michel Lévy ne

---

<sup>114</sup> JOUVIN, B., *La Sylphide*, 1850, «...M. Scribe a trouvé le secret de réussir toujours. Évidemment le dramaturge moderne est plus grand que ses ouvrages. On peut dire que son talent, marqué au coin de l'abondance, et d'un jet d'imagination inépuisable, atteint aux limites de la puissance : mais la prospérité n'en saura rien. M. Scribe est populaire aujourd'hui ; il est fort à craindre qu'il ne soit que *vulgaire* pour le siècle qui va suivre. M. Scribe est le bourgeois littéraire dans toute l'acceptation du mot.» Cf. Annexes IV, **Dossier de presse**.

<sup>115</sup> LINDENBERG, D., *Le Théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, *op.cit.*, p. 167. «Toute une part importante de l'œuvre de Scribe est inintelligible sans cette idée de plusieurs publics auxquels il faut essayer de ne pas déplaire, malgré leurs profondes divergences».

<sup>116</sup> ALLARD, Louis, *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)*, *op. cit.*, p. 405

s'appliquaient guère avec Scribe, qui était en mesure de négocier des conditions avantageuses. Par exemple, il publiait ses bouquins à compte d'auteur chez l'éditeur afin d'obtenir un meilleur rendement sur les ventes de pièces à l'unité. Son ouvrage avait le cachet alors respecté de l'éditeur, mais n'était guère tributaire des frais de distribution, frais d'administration et autres frais enlevés à l'auteur. Éventuellement, Lévy trouverait moyen, peu à peu, d'acheter le catalogue de Scribe, enrichissant considérablement la maison.

De plus, Scribe n'attendait surtout pas «l'inspiration» factice, capricieuse...Il travaillait sans cesse, produisant une quantité industrielle de pièces. La quantité l'emportera finalement sur la qualité pour l'ensemble de son œuvre. Robert Abirached décrit l'échange commercial qu'est devenue, selon lui, une production théâtrale industrielle muée par les spectateurs-rois.

«Il revient au consommateur de juger ce qu'il achète, d'en définir les spécifications souhaitables et de récompenser le talent de ses bons fournisseurs. Du producteur à l'acheteur, tout un circuit économique se met en place, dans lequel auteurs, comédiens et bientôt critiques sont appelés à tenir leur partie<sup>117</sup>».

---

<sup>117</sup> ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, collection «tel», 1994, p. 149.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la Comédie-Française était presque vide pendant de nombreuses années. N'est-ce pas là, le résultat immédiat d'un clivage entre les attentes du spectateur et ce qu'offre un théâtre ? Encore aujourd'hui, on ne reprendra pas une pièce qui n'a pas eu un certain succès. Les commandes et jugements esthétiques royaux sous Louis XIV, les mystères et les miracles communautaires, le théâtre aujourd'hui, sont-ils bien différents de ce modèle ? Si Louis XIV, spectateur dogmatique, parce qu'il imposait ses préférences sur un public élargi, n'était pas satisfait, sur un plan, de la « livraison » du produit artistique selon « les spécifications souhaitables », il ne récompensait guère la troupe de Molière. À part cela, le rapport public-producteur, à quelques exceptions près, demeure immuable, quelle que soit notre opinion du public ou du producteur et ses artistes. Ce qu'on peut reprocher à Scribe, Dumas et consorts, c'est d'avoir produit un si grand nombre de pièces. Plaire et toucher ? Tous les auteurs cherchent à le faire à leur manière. Le producteur cherchera toujours à trouver sa niche (dans le terme emprunté au marketing), trouver ses spectateurs, que ce soit parmi ses pairs (ceux qui, aujourd'hui, jugent les pièces et recommandent ou non l'obtention de subventions, ou encore, ses amis décidés à inventer des formes particulières de théâtre), ses semblables (bourgeois, anti-bourgeois, public de 18 à 35 ans...) ou encore son contraire (pour mieux le choquer). Il est aisé de succomber à l'hypocrisie d'un milieu « pur » où aucune considération n'est donnée aux questions monétaires. Peut-être les poètes qui s'adonnaient à l'écriture dramatique, qui vivaient de pensions, pouvaient-ils s'imaginer un tel monde.

Nous ne pouvons nier que la bourgeoisie de la fin de la Restauration et surtout louis-philipparde n'ait tenté de s'imposer à tous les niveaux de la société, déplaçant de leurs postes gouvernementaux et dans les grandes entreprises ceux qui avaient obtenus leurs postes grâce à leur nom et à leurs aïeux, afin de mettre en place une véritable méritocratie. Cette méritocratie sera loin d'être pure. Elle cherchera malheureusement à reproduire l'ancienne pyramide sociétale, où dominera l'argent sur la qualité réelle des gens. Un n'exclut pas l'autre, bien sûr, mais bien des parvenus, enivrés par leur statut de nouveau riche, feront honte à cette société :

«L'argent situe l'individu par rapport à la bourgeoisie et au sein même de celle-ci. Il confère la position sociale et la respectabilité. C'est le cas de Paris. En haut les opulents banquiers ; en bas l'épicier, «ce viscère indispensable de la vie sociale», comme écrit Balzac ; aux divers degrés de l'échelle, tous ceux qui exercent un négoce ou possèdent un établissement ayant un caractère industriel<sup>118</sup>».

Robert Abirached explique comment «la bourgeoisie commence à accéder à la réalité du pouvoir en 1831 : elle devient alors maîtresse d'exiger que la scène illustre et soutienne les valeurs auxquelles elle croit»<sup>119</sup>. Bien qu'on sache aujourd'hui que le public était loin d'être

---

<sup>118</sup> SCHNERB, Robert, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, PUF, Collection «Quadrige», 1993, p. 50.

<sup>119</sup> ABIRACHED R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op.cit.*, p. 148

homogène, il est vrai que la bourgeoisie s'imposait et raffolait de l'image qu'elle se faisait d'elle-même<sup>120</sup>. Il enchaîne en constatant que «[l]e théâtre va ressembler de plus en plus à un sismographe, enregistreur des mouvements de la sensibilité bourgeoisie, qu'il amplifie ensuite dans une chambre d'échos pour en faire la représentation»<sup>121</sup>.

La population, après de nombreuses années turbulentes, aspire à la stabilité et, dans le cas de la bourgeoisie croissante, à l'amélioration substantielle de son sort financier. «Le régime de Louis-Philippe, celui des banquiers à l'origine, a autorisé, souhaité un développement de l'infrastructure économique du pays. Chemins de fer, hauts fourneaux, industries du livre et du textile ont connu un réel démarrage.»<sup>122</sup> L'appel à l'action connu du ministre Guizot, cet «Enrichissez-vous», est souvent cité, mais on néglige habituellement d'ajouter la suite : «...par le travail et par l'épargne !»<sup>123</sup>. Cette morale sociétale du travail et de l'épargne, si elle ne préconise guère les conditions idéales pour une grande société, pour une société cultivée, sera celle de Scribe à qui on reprochera ses «intrigues bourgeoises et

---

<sup>120</sup> Un parallèle contemporain serait le culte voué à leur jeunesse et à leurs exploits des «yuppies» en Amérique et des «soixante-huitards» en France.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem, op.cit.*, p. 149.

<sup>122</sup> MOLLIER, J.-Y., *Michel Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891, op.cit.*, p. 130

<sup>123</sup> *Ibid.* Le ministre Guizot soutenait que le Bonheur se trouve dans le travail et ses semblables étaient d'un accord enthousiaste. Cette portée aux nues des mérites du travail, saint-simoniste et ancrée dans une idéologie méritocratique, sera incarnée par l'auteur prolifique ne trouvant aucun plaisir aux vacances, inopinément privé de fonds sur lesquels il comptait pour acquérir à Seine-Port, la maison dont il était locataire, alla confier ses ennuis à Scribe. «Fort bien, jeune homme. Ce qui vous arrive est excellent !

-Comment cela ?-Vous serez obligé de travailler. «Et il ajouta gracieusement : « Apportez-moi un sujet de pièce. Nous l'écrivons ensemble. » Legouvé lui proposa *Les contes de la Reine de Navarre*. Six mois plus tard, la comédie était achevée. » Citation d'A. Brisson trouvée dans Marcel CHARLOT, éd., *Théâtre choisi d'Eugène Scribe*, Delagrave, 1911, p. 11.



mesquines<sup>124</sup>» et sa peinture de mœurs condamnable, idéologiquement, «par tous ceux que la morale de l'argent et le respect des conformismes révulsent<sup>125</sup>».

Scribe puisera autour de lui ses sujets, sa morale et son public, «étourdi par le vertige de l'idéal, la peinture de sa propre existence»<sup>126</sup>. Artiste averti, il sera attentif au changement graduel de cette société vertueuse (par ses idéaux généralement républicains et saint-simonismes<sup>127</sup>, malgré le roi, somme toute bourgeois, à la tête de l'État) qui deviendra aussi vicieuse que toute société corrompue par son succès et par son ambition déraisonnable. Cette ambition, punie, par la faillite éventuelle de la bourse affaiblie par trop de projets démesurés (surtout les compagnies ferroviaires avec actions) et par des investisseurs craintifs d'investir à plus long terme, plutôt que d'espérer des rendements invraisemblables et immédiats, signalera les insuffisances du système français de crédit, ajoutées à la crise agricole, et sera à l'origine de la révolution de 1848<sup>128</sup>.

Très vite se met en place le lieu commun du «roi bourgeois», père de dix enfants, appréciant l'intimité familiale plus que le faste – la vie de cour est réduite à sa plus simple expression,- ami des professeurs et respectueux des ministres<sup>129</sup>». Cette société inventera

---

<sup>124</sup> AKAKIA-VIALA : «Le Romantisme. Le théâtre français» dans *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Gallimard, Collection «Encyclopédie de la Pléiade», 1965, p. 922.

<sup>125</sup> CORVIN, Michel, *Lire la comédie, op.cit.*, p. 133.

<sup>126</sup> Telle est la position défendue par AKAKIA-VIALA, dans son ouvrage, «Le Romantisme. Le théâtre français», *op.cit.*, p. 923.

<sup>127</sup> Il s'agit de la pensée économique de Saint-Simon, un noble ayant milité du côté des révolutionnaires en 1789. Robert L. HEILBRONNER, *The Worldly Philosophers. The Lives, Times and Ideas of the Great Economic Thinkers* (1953), New York, Touchstone/Simon & Schuster, 1999, pp. 120-121.

<sup>128</sup> ALBERTINI, Pierre, *La France du XIXe siècle (1815- 1915)* (1995), Hachette Supérieur, collection «Les Fondamentaux/Histoire», 2000, pp. 30-32.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 16

la presse commerciale qui mettra en place les éléments nécessaires pour l'industrialisation de la France et permettra l'évolution de la boutique à la fabrique. La banque se trouvera réellement à la tête de l'État, le baron Rothschild et les siens prêtant le nécessaire à l'État avec les bénéfices évidents d'un pouvoir accru. Éventuellement, comme l'évoquait Tocqueville, le roi Louis-Philippe, «chef de la bourgeoisie, [...] poussa celle-ci sur la pente naturelle qu'elle n'avait trop de penchant à suivre. Ils marièrent leurs vices en famille et cette union, qui fit d'abord la force de l'un, acheva la démoralisation de l'autre et finit par les perdre tous les deux»<sup>130</sup>. Les reproches à l'archibourgeois sont aussi des reproches prodigués à la France de Louis-Philippe, à cette société obnubilée par l'argent et par son propre succès, une société centrée sur elle-même, sur Paris, oubliant la France profonde, et même ces Français, leurs voisins, qui ne partageaient guère leur enthousiasme, ni leurs moyens. Walter Benjamin écrira au sujet de cette époque que «sous Louis-Philippe, le simple particulier monte sur la scène de l'histoire»<sup>131</sup> et, comme l'entendait Marx, la bourgeoisie réalise finalement les objectifs de 1789, quoi qu'on en dise.

Robert Abirached considère que cette société, pour s'imposer et se rendre légitime, devait contrer trois facteurs de désagrégation : les menaces psychologiques (sensualité, utopies dangereuses), philosophiques (l'ambition démesurée, les croyances impudiques) et

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> BENJAMIN, W., «Paris, capitale du XXe siècle» (1935). In *Œuvres*, tome III, Gallimard, 2000, pp. 55-56.

sociales (le prestige tentateur de l'aristocratie, les fantaisies coûteuses)<sup>132</sup>.

Nous voyons là les principaux thèmes de l'écriture de Scribe. En cela, il est l'archi-bourgeois, l'homme de son temps, le porte-parole des angoisses d'une société jeune et inquiète de son avenir. Une génération qui a subi les contrecoups de bien des révolutions et qui ne cherche que la stabilité.

Après 1848, la société de la Restauration demeurera un souvenir un peu vieilli, qu'on reprochera à Scribe de ressasser, de réchauffer et de servir à nouveau sur scène. On lui reprochera sa «Scribie<sup>133</sup> riante», un endroit où tous les gens sont cartonnés, où les blagues sont vieilles, où tout se termine bien à la fin<sup>134</sup>. On ira jusqu'à dire qu'il a en grande partie contribué à inventer l'image que nous retenons de cette société qu'il décrivait.

L'accusation morale contre Scribe d'avoir tué Nerval – trouvé pendu, rue de la Vieille Lanterne, un matin de janvier 1855 – contribuera à miner la réputation du dramaturge. L'auteur de cette calomnie, Philippe Audébrand, sera poursuivi, ainsi que la *Gazette de Paris* et le *Charivari*, par Scribe qui aura gain de cause, le 21 janvier

---

<sup>132</sup> ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne, op. cit.*, p.150.

<sup>133</sup> Selon Alphonse ROYER, « Cette contrée, on l'a nommée la Scribie ; c'est le domaine créé par Scribe, cet auteur fécond qui régna pendant trente années sur un peuple d'admirateurs qui s'étendait de Paris aux confins de l'univers civilisé.» Voir « Scribe, sa gloire, sa décadence, son influence sur le théâtre contemporain ». In *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800-1875*, Paris, Editions Ollendorff, 1878, p. 203.

<sup>134</sup> MATTHEWS, B., *French Dramatists of the Nineteenth Century, op. cit.*, p. 102.

1859<sup>135</sup>. N'empêche qu'une image si forte, du suicide d'un «noble» artiste pur pour cause d'un manque de place pour lui dans les théâtres, alimentera la haine croissante envers ce bourgeois de la génération dominante. On croirait à l'intrigue d'une des pièces épigrammes de Scribe contre la calomnie et contre le chantage

---

<sup>135</sup> En 1859, près de quatre ans après que Gérard de Nerval a été retrouvé mort, pendu à une corde attachée à une grille de fer dans les rues sordides de la Vieille Lanterne, dans le matin glacial du 26 Janvier 1855, Eugène Scribe a ouvert et lu un article, dans *La Gazette de Paris*, écrit par Philibert Audebrand, l'accusant de la mort de Gérard. Cette allégation a été soutenue par une lettre inédite qui a été écrite par Gérard à son ami et collaborateur Joseph Méry. Ce fut le point culminant d'une série croissante d'articles et d'attaques désagréables faites à Scribe dans *La Gazette de Paris*, et Scribe avait déjà décidé d'avoir à recourir aux tribunaux pour se protéger. Audebrand menaçait d'ouvrir une cabale contre lui qui devait durer jusqu'à fin 1859. Et comme démonstration de ce qui devait arriver, il a formulé ces allégations sinistres et mélodramatiques dans le numéro du 30 Janvier 1859. La nature diffamatoire des nouveaux chefs d'accusation, concernant la mort de Gérard de Nerval, étaient si graves que cela a abouti à l'humiliation d'Audebrand, l'implication de Méry, et l'extinction de *La Gazette de Paris*. Le cas reflète une réflexion intéressante, même si elle est sordide, à la fois sur le succès et l'échec pendant les périodes de théâtre post-romantique, pré-wagnérienne, dont les extrêmes (en termes d'idées et de billetterie) ont été personnifiés par Scribe et Gérard de Nerval. Une idée sur ces allégations peut être mieux comprise en citant les accusations portées contre Audebrand, comme il est indiqué dans *la Gazette des Tribunaux* du 12 février 1859 « ... les œuvres de l'écrivain appartiennent au public qui le juge, et à la critique qui les apprécie ; mais la loi veut que la vie privée de l'auteur demeure respectée et à l'abri des attaques du journaliste qui déserte son poste de critique impartial pour descendre au rôle de diffamateur ». Puis, dans deux articles insérés dans *la Gazette de Paris* à la date du 23 janvier «il est imputé à Scribe de ne vouloir pas payer des tableaux qu'il aurait commandés, de manquer des vertus chevaleresques de l'écrivain, et de s'efforcer de fermer la carrière des lettres aux jeunes gens qui débutent ». Dans le numéro du 30 janvier *la Gazette de Paris* a paru un nouvel article au cours duquel «on impute à Scribe d'avoir été l'une des causes de la mort de Gérard de Nerval, en l'arrêtant dans sa carrière et en le poussant au suicide ». Il y avait trois raisons qui se trouvaient derrière cette cabale contre l'auteur de *La Calomnie*: d'abord, l'affaire Héreau. Deuxièmement, le fait que Scribe soit devenu un membre de l'Académie Française (il avait été élu au poste d'Arnault en 1834). Troisièmement, le manque d'intérêt pour la «littérature industrielle» de Scribe, qui se ressentait parmi les jeunes dramaturges qui inondaient le marché avec des pièces populaires, mais insignifiantes. Cette dernière croyance, Audebrand a créé l'idée de faire de Scribe le seul responsable de la destruction de la carrière de Gérard de Nerval en tant que dramaturge, le réduisant au désespoir et au suicide. In DUCKWORTH, Colin, « Eugène Scribe and Gérard de Nerval » «Celui qui tient la corde nous étrangle», *The Modern language review*, 60, 1965, pp. 32-40.

émotionnel du suicide. Comme si ces attaques contre la déraison lui revenaient à la figure : l'arroseur arrosé.

S'il était l'archi-bourgeois d'une société monopolisant les scènes et l'opinion sanctionnée, il se voyait surtout comme un moraliste. Non pas un observateur qui visera à corriger les mœurs, mais seulement à les illustrer, afin que les principaux types concernés changent d'eux-mêmes. Un projet d'envergure lui manquait. Il ne proposait rien qui ne soit qu'une amélioration au cas par cas de sa société. Voilà sans doute ce qu'on peut lui reprocher : de ne point avoir rêvé ces rêves révolutionnaires de ses semblables, les Romantiques, ou de proposer un programme, un système, comme le feront à leur manière Eugène Sue, Balzac et Zola.

On inscrit le Scribe moraliste dans un mouvement plutôt oublié aujourd'hui, l'École du Bon Sens<sup>136</sup>. Cette école avant tout bourgeoise, croyant à la valeur du travail et à la méritocratie est née en réaction contre les excès des romantiques. Si Scribe s'y trouvait à la tête, on retrouvait aussi Augier, Émile Carré, Jules Barbier, Octave Feuillet et l'éditeur Michel Lévy.<sup>137</sup> Le public bourgeois voit en Scribe celui qui «mène la bataille du "Bon Sens" [le sens commun des classes moyennes qui ont fait son succès contre le romantisme

---

<sup>136</sup> L'École du Bon Sens, qui n'a pas dépassé une dizaine d'années, était un cercle littéraire fondé par Ponsard et ses admirateurs (Scribe y compris), qui ont proclamé la sobriété contre les excès des romantiques et la suppression du contrôle de la raison sur le cœur. En outre, ses membres finirent par se mêler de différents personnages liés à la politique, dénonçant les excès des révolutionnaires, qui leur ont valu le régime protectionniste de Napoléon Bonaparte. Cf. BEAUMARCHAIS, J.-P., COUTY, Daniel, REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, 1984, p. 295. Cette école était aussi annoncée par MIRECOURT, Eugène de, comme une «école qui se donnait mission de refréner les excès des romantiques», in *Émile Augier: Théodore Barrière; Anicet Bourgeois*, Paris, Librairie des Contemporains, 1870, p. 13.

<sup>137</sup> MOLLIER, J.-Y., *Michel Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, *op.cit.*, p. 99.

aristocratique ou "bohème"<sup>138</sup>]. Jean-Yves Mollier écrit que «[d]ans les foyers des théâtres, Michel Lévy se liait ordinairement avec des personnages moins remuants, des tempéraments plus calmes que ce Félix Pyat, les tenants de cette École du Bon Sens dont Scribe apparaissait comme le chef de file»<sup>139</sup>. Ceci n'empêchera guère à l'éditeur de courtiser la bohème, éditant Baudelaire, Dumas, Hugo, entre autres.

La création, en 1833, de *Bertrand et Raton* à la Comédie-Française semble avoir été le point déclencheur de cette école. Plus tôt, en 1833, Scribe signait au Gymnase une parodie de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Il s'est rarement intéressé aux parodies, genre considéré de bas de gamme et laissé aux plus petits théâtres secondaires, mais il s'était déjà risqué au Théâtre des Variétés en 1818 avec une parodie du texte de Chateaubriand : *Chactas et Atala*. Jean-Pierre Davoine croit qu'*Une répétition générale*, ou les drames à la mode est moins une parodie d'Hugo que l'amorce d'une véritable polémique. La pièce, produite à peine quinze jours après la première de *Lucrèce Borgia*, avant même sa publication, sera signée du nom propre de Scribe. Occasion rare pour toute une parodie, d'autant plus rare lorsqu'on considère le statut de Scribe et l'importance de la scène, à l'époque. Davoine voit en cette pièce l'amorce d'une polémique contre Hugo et les idéaux romantiques, mais une polémique sans suite, comme « il n'est pas davantage parvenu à porter le débat sur les scènes qu'à attirer les spectateurs»<sup>140</sup>. Nous

---

<sup>138</sup> LINDENBERG, D., *Le Théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, op. cit., p. 169.

<sup>139</sup> MOLLIER, J.-Y., *Michel Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, op.cit., p. 127.

<sup>140</sup> DAVOINE, J.P., «Une répétition parodique, parodie polémique». In *Théâtres au XIXe siècle*, Bron CERTU, 1982, p. 93.

ajoutons que la parodie, vue isolément, n'a pas eu l'effet attendu, mais évaluée dans un ensemble d'offensives, contre les excès perçus des romantiques, la polémique aura fait son cours. Nous pensons à la riposte de Scribe au *Chatterton* de Vigny : *Être aimé ou mourir !*, créé en mars 1835, soit cinq semaines après la première de la pièce du poète romantique. La pièce de Vigny «a ravivé, dans la presse, un vieux débat (déjà réveillé, trois ans plus tôt, par le suicide retentissant de jeunes dramaturges, Escousse et Lebras). Scribe décide résolument de ne peindre dans le suicide qu'un chantage, un moyen de se rendre intéressant ou de séduire»<sup>141</sup>.

*Bertrand et Raton*, sa quatrième pièce à la Comédie-Française, produite quelques mois plus tard, consolidera la place de Scribe à l'auguste théâtre. Cette consécration lui ouvrira la porte à son éventuelle élection à l'Académie Française et le propulsera à la tête de l'École du Bon Sens. Neil Arvin croit que Scribe avait écrit la pièce qu'il fallait au moment opportun, car, en 1833, le public en avait assez des excès romantiques et mélodramatiques sur les scènes. Le public en avait soupé des insurrections et avait plutôt envie d'un retour vers le «bon sens», in media res<sup>142</sup>. Après les insurrections notables de 1789, de 1815 et de 1830, Scribe avait assisté aux journées de juillet ; il en avait eu les conséquences sous les yeux, et il en tirait cette moralité, «que ceux qui s'exposent le plus dans un

---

<sup>141</sup> BERTHIER, P., «Un moment dans la vie de Scribe, ou le vaudeville à l'Académie». In le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n°786, octobre 1994, p. 54.

<sup>142</sup> ARVIN, Neil: « [B]y 1833 the majority of theatre-goers were tiring of the dramas of bloodshed, adultery, and incest, and were returning to mental habits of decency and good taste. It was at about the time of the appearance of *Bertrand et Raton* (1833), that this counter-revolution took place, caused partly by the very success of this comedy. [...] The public was tired of insurrections and of dramatic excesses as well. *Bertrand et Raton* was both a lessons for would-be conspirators and a return to the simple traditions of comedy», *op.cit*, pp. 21-22.

mouvement politique travaillent pour d'autres, qui viennent récolter sans danger ce qu'ils ont semé à leurs risques et périls<sup>143</sup>».

Le succès initial de 1833<sup>144</sup> a d'ailleurs beaucoup surpris Scribe. Ne se rendant peut-être pas compte à quel point il a atteint son rêve de peindre les mœurs, il écrit dans son journal : «J'ai composé vingt vaudevilles... où il y a plus d'idées de comédies, de talent et de difficultés vaincues que dans *Bertrand et Raton* ! Mais c'était un ouvrage aux Français !»<sup>145</sup> Il trouve que c'est «encore un vaudeville, un vaudeville en grand<sup>146</sup>».

Le 23 février 1861, lors du discours de l'enterrement de Scribe, repris dans le *Moniteur universel*, Edouard Thierry avait reconnu la révolution théâtrale opérée par *Valérie* et *Bertrand et Raton* :

«La société nouvelle avait eu aussi sa victoire et son avènement ; la comédie pouvait oser et s'émanciper à son tour. M. Scribe élargit son cadre habituel ; il y fit entrer l'histoire et les hommes de son temps, moins pour féliciter les

---

<sup>143</sup> CHARLOT, Marcel, «Notice biographique et littéraire sur Scribe» mise en tête du *Théâtre Choisi d'Eugène Scribe op.cit*, p. 106.

<sup>144</sup> La pièce sera reprise presque chaque année jusqu'en 1861 ; elle reprendra l'affiche en 1883 jusqu'en 1885, pour un total de 239 représentations au Théâtre Français. La pièce, reprise en 1918, à l'Odéon, aura un succès des plus surprenants.

<sup>145</sup> SCRIBE, *Apud*, Paul Bonnefon, «Scribe sous la monarchie de juillet, d'après des documents inédits» In la *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier 1920 et avril 1921, p. 69.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 76.



vainqueurs que pour les avertir de ne pas se fier au succès des manœuvres politiques»<sup>147</sup>.

L'épanouissement du théâtre au XIXe siècle semble en grande partie le résultat d'une telle société effervescente, une société qui s'invente, consciemment.

Scribe sera le moraliste élu et applaudi de cette société. Charles Maurice, au sujet de *Valérie*, la première pièce de Scribe au Théâtre Français, écrivait dans le *Journal des théâtres*, le 19 novembre 1822 :

«C'est particulièrement dans la peinture des travers et des ridicules du jour que M. Scribe excelle ; son style épigrammatique, l'art avec lequel il sait donner aux vieilles choses un air de nouveauté, son esprit d'observation enfin, tout lui trace le chemin qu'il doit suivre probablement dès qu'il aura jeté dans de légères esquisses le trop-plein du feu de la jeunesse. Alors une scène plus élevée doit être le noble but de son ambition<sup>148</sup>».

---

<sup>147</sup> YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, op.cit, p. 181.

<sup>148</sup> ALLARD, L., *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)*, op.cit, p. 431-432.

Le même feuilletoniste, en voyant *La Demoiselle à marier*, écrit le 19 janvier 1826 : «C'est l'image parfaite de ce qui existe dans mille familles<sup>149</sup>». Ces réactions sont certainement contraires à ce qui nous parvient habituellement de Scribe. On ne se souvient que de ses intrigues vaudevillesques, du fait qu'il écrivait mal ou encore de ses personnages cartonnés et invraisemblables. Véron, au sujet de Scribe, écrivait dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris* :

«Dans ses relations de plaisirs ou d'affaires, il cherche des personnages et des situations nouvelles de comédie et de drame, il prend des mots de caractère, des sujets de pièces. Il observe et écoute plus qu'il ne parle<sup>150</sup>»

De son propre aveu, Scribe rêve, en 1820, de :

«chasser du vaudeville les rôles banals comme Picard les a chassés de la comédie. En un mot, je veux suivre l'exemple de Molière et tâcher de peindre les mœurs de notre époque»<sup>151</sup>

À l'époque où l'on croit, comme Dumas, que le premier but du théâtre est de moraliser<sup>152</sup>, Scribe dénonce et tourne en ridicule les travers de sa société. Mais on le juge, comme avec *le Charlatanisme*, «trop réaliste !»

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 420

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> ALLARD, Louis, *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)*, *op. cit.*, p.422 et ARVIN, N., *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>152</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre*, *op.cit.*, vol. I, p. 169.

«Une fois encore, Scribe avait été trop bon réaliste. Plusieurs rédacteurs de journaux ou de périodiques bondirent de colère, pour eux-mêmes ou pour la corporation, d'autant plus que le public courut à la pièce.»<sup>153</sup>

Edmond Géraud, dans son journal intime, écrivait à propos de cette pièce :

«Le cachet du siècle est là tout entier. Jamais les manœuvres des faiseurs de feuilletons, leur partialité mobile, leur amour-propre et leur cupidité n'ont été mieux saisis. [...] Le vaudeville de Scribe est une véritable comédie de mœurs bien digne de son succès<sup>154</sup>».

Le *Mercur*, faute de mieux, l'accusera de «scribouillages» ; la *Gazette de France* fulminera.

Nous pensons aussi à cette histoire d'un médecin Allemand qui, par un concours de hasards, devint pratiquement le dictateur du Danemark pendant un court temps en 1772, pour revenir à *Bertrand et Raton*. L'adaptation de Scribe a été l'objet de nombreuses

---

<sup>153</sup> ALLARD, Louis, *La Comédie des mœurs en France au dix-neuvième siècle : De Picard à Scribe (1795-1815)*, op.cit, p. 427.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 428

spéculations et devinettes. «Rantzau était pour les uns un Talleyrand, pour les autres le roi Louis-Philippe. Koller n'était autre que Marmont, dont l'irrésolution eut des apparences de trahison ; on nommait aussi Laffitte.»<sup>155</sup>

Lors de la première à Londres (où la pièce serait souvent remontée et imitée, notamment par Taylor, Boucicault, Robertson, Gilbert, Pinero, Wilde et Shaw)<sup>156</sup>, le comédien William Farren était déguisé pour ressembler à Talleyrand. L'ambassadeur de France en Angleterre, «le plus illustre des caméléons politiques», se trouvant justement là dans la salle fit semblant de ne pas se reconnaître et, en diplomate né, applaudit le premier.

Cette tradition de la dénonciation du mensonge social, écrit Daniel Lindenberg, «est une tradition dont on sait par ailleurs qu'elle est bien illustrée en France, de *Tartuffe* aux *Mains sales*. Scribe ne s'en montre nullement indigne»<sup>157</sup>.

Que l'on soit d'accord ou non avec les morales mises de l'avant par Scribe, afin de défendre l'idée qu'il se faisait de l'équilibre social enviable de sa société, importe peu. Nous ne pouvons nier son rôle de moraliste d'une société bourgeoise qui détestait la spéculation, qui poursuivait l'idéal d'un revenu obtenu par le travail et l'épargne et pour sa famille, pour cet idéal de «vivre bourgeoisement, [donc] avoir un intérieur confortable, les moyens de

---

<sup>155</sup> CHARLOT, M., «Notice biographique et littéraire sur Scribe» mise en tête du *Théâtre Choisi d'Eugène Scribe*, op. cit., p. 106

<sup>156</sup> STANTON, Stephen, *English Drama and the French Well-Made Play*, op.cit., p.ab2

<sup>157</sup> LINDENBERG, D., *Le Théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, op.cit., p.170

faire faire des études au fils et doter sa fille ; c'est pour la femme, recevoir et rendre visite<sup>158</sup>».

Les pages qui précèdent nous auront servi d'anamnèse de la carrière triomphale et de la marginalisation subséquente de Scribe, les deux versants de sa réception en France.

---

<sup>158</sup> SCHNERB, R., *Le XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 51.

# **TROISIÈME PARTIE**

**Eugène Scribe sur la scène lisboète**

## 1.L'éclosion de la culture française au Portugal

«L'avenir se présente si riant et si beau ! Il me semble qu'il n'y a qu'à prendre la plume et qu'il y a du succès dans mon encrier<sup>159</sup>».

Le XIXe siècle portugais est connu comme une période de nombreuses divergences et de différents troubles sociaux et politiques, qui ont eu lieu, notamment, pendant la première moitié du siècle. Cette époque correspond à une période de grande agitation sociopolitique. En effet, nous pouvons assister à la lutte pour le pouvoir entre les libéraux et les absolutistes. La Cour portugaise se réfugie au Brésil depuis le début de l'invasion française. C'est aussi le temps qui renforce le désir d'indépendance de cette colonie, tandis que dans la métropole se multiplient les loges maçonniques qui germinent des idéaux libéraux en liaison étroite avec la Maçonnerie. Après une première révolte dirigée par Gomes Freire de Andrade en 1817, à l'aube des années vingt, commencent de longues années de révolutions et de contre-révolutions. Un moment historique dans lequel l'exil politique s'est avéré être un facteur décisif dans l'évolution culturelle.

---

<sup>159</sup> SCRIBE, Eugène, *apud* YON, Jean-Claude, *La fortune et la liberté*, *op.cit.*, p. 56.

Prenons deux cas connus, Almeida Garrett et Alexandre Herculano. Dans le poème garretien intitulé *O exílio*<sup>160</sup>, les paroles sont des marques évidentes de l'exil ; *A lira do proscrito* insère, à son tour, des poèmes écrits en Angleterre en 1823, lors de la première émigration de Garrett. Ces poèmes sont imprégnés de thèmes obligatoires dans les textes de cette nature : le désir, le sens de l'isolement, la colère amère, le désir de liberté, la *Saudade*. Tout cela peut être lu dans ces poèmes dans un style dans lequel sont notoires les réminiscences néo-classiques. Quant à Alexandre Herculano, dans son poème *A Vitória da Piedade*<sup>161</sup>, écrit en 1833 sous l'influence d'émotions violentes lors du siège de Porto, il a également soulevé le problème de l'exil, le peignant de couleurs sombres.

C'est en partie à cause des incidents du libéralisme politique et de sa difficile mise en œuvre que s'est effectuée l'émigration des hommes qui étaient aussi des écrivains et qui, de cette façon sacrifiée et douloureuse, ont pu contacter avec une littérature plus avancée dans la voie du romantisme. En Angleterre, Almeida Garrett a pris contact avec la poésie et la dramaturgie romantique anglaise et Alexandre Herculano a appris à admirer le roman historique de Walter Scott. En France, cette formation s'intensifie. C'est précisément en France que Almeida Garrett écrit et publie ses ouvrages intitulés *Camões* et *Dona Branca*, dans une atmosphère émotionnelle bien caractéristique et rappelée par l'auteur dans une note écrite à la deuxième édition de la première de ces œuvres<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> GARRETT, Almeida, *Lírica de João Mínimo, Obras de Almeida Garrett*, vol. 1, Porto, Lello, 1963, p. 1637.

<sup>161</sup> HERCULANO, Alexandre, *Poesia de Alexandre Herculano*, Lisboa, Seara Nova, Ed. Comunicação, 1981, pp. 118-119.

<sup>162</sup> GARRETT, Almeida, *Lírica de João Mínimo, Obras de Almeida Garrett, op.cit*, vol. 2, p. 423. «Quase todo este poema foi escrito no Verão de 1824 em Ingouville ao pé



Il faut tout de même observer que cet ouvrage, publié à l'étranger, est considéré comme le premier ouvrage de référence de notre littérature romantique qui rarement aurait pu avoir cet impact au Portugal, en tout cas à ce moment-là, ni même avoir l'effet que dans d'autres circonstances, celui-ci aurait pu trouver. Cela signifie qu'il a fallu attendre quelques années, c'est-à-dire, le temps nécessaire afin de régler les problèmes qu'il y avait au Portugal et attendre une normalité relative au niveau politique et social pour que le romantisme puisse s'affirmer en toute sécurité. Mais cela signifie aussi que si le libéralisme et ses faux-pas, en particulier l'exil, ont contribué à l'importation culturelle du romantisme, il est certain que l'atmosphère perturbée de la vie publique portugaise des années vingt et trente ne favorise en rien l'affirmation, auprès du grand public, de la vision d'une nouvelle littérature. Ce qui renvoie à nouveau vers un «stigmatisation du retard» du romantisme portugais.

### **1.1 L'industrie théâtrale française**

Le théâtre français et, plus spécifiquement, le théâtre parisien, représentait, à l'époque, l'épicentre de la dramaturgie européenne. La richesse de son répertoire était composée de nouveautés incessantes de mélodrames, d'opérettes, de spectacles de vaudevilles et de drames. Ce mélange de genres se voyait justement qualifié et certifié

---

do Havre-de-Grace, na margem direita do Sena. Passei ali cerca de dois anos da minha primeira emigração, tão só e tão consumido, que a mesma distração de escrever, o mesmo triste gosto que achava em recordar as desgraças do nosso grande Génio, me quebrava a saúde e destemperava mais os nervos. Fui obrigado a interromper o trabalho: dei-me, como indicação higiénica, a composição menos grave. Essa foi a origem de *D. Branca* [...] .»

par une critique littéraire et dramatique plus libre, indissociable de la haute estime de l'auteur en France, soutenue par la Société des auteurs dramatiques fondée par Beaumarchais, qui veillait sur la rémunération de l'auteur et la propriété intellectuelle. Au cours du dix-neuvième siècle, l'industrie du théâtre français dépasse de loin celui de tout autre pays européen. Selon Hemmings<sup>163</sup>, trois conditions sont indispensables pour le lancement et le développement de l'industrie moderne: d'abord, un marché de consommation doit être clairement identifié et potentiellement extensible au fil du temps ; d'autre part, il doit y avoir une main d'œuvre rentable, et enfin, il doit y avoir un ensemble de producteurs. Hemmings illustre l'interaction réussie de ces trois principes essentiels grâce à l'introduction et au développement rapide du système ferroviaire en France. Cette triade des conditions s'applique également à l'industrie du dix-neuvième siècle, le théâtre français. Le marché se composait d'un grand nombre de travailleurs pour qui le théâtre représentait la seule forme de divertissement et d'évasion de la routine quotidienne. En plus de cela, c'était un espace chaleureux où ils pouvaient se replier pour quelques heures et permettait d'oublier le peu de nourriture qu'ils avaient. L'effectif se composait de tous ces gens qui vivaient autour de la profession dramatique d'acteurs, de réalisateurs et d'auteurs dramatiques, comme l'ensemble du personnel qui travaillait dans les coulisses, les musiciens, les techniciens, les menuisiers, les décorateurs, les machinistes, etc. À la suite de cette production, les répertoires des salles de spectacle avaient de variables et multiples formes théâtrales pour satisfaire ce public hétérogène. On pouvait y basculer entre les genres traditionnels de la tragédie, du

---

<sup>163</sup> HEMMING, F.W.J., *The theatre Industry in Nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 1993.

drame ou de la comédie, aux genres à la mode comme le mélodrame, l'opérette, la féerie, la pantomime et, surtout, le vaudeville. Selon Hemmings<sup>164</sup>, le nombre des pièces de théâtre atteint, quelle que soit leur nature, un total de 32.000 nouvelles productions qui sont enregistrées avec un titre différent, sans compter les changements, ni même les adaptations, les plagiats, ou les versions dont le titre a été remplacé par un autre bien qu'il ait le même sujet. Toujours selon le même auteur, un recensement effectué en 1888 démontre que près de 500.000 parisiens visitaient le théâtre, au moins une fois par semaine, tandis que ceux qui assistaient au théâtre au moins une fois par mois, variait entre un million et un million deux cent mille. Il faut dire que ce recensement ne concerne que la capitale française, sans se référer aux spectateurs des provinces qui devenaient aussi nombreux en raison de l'amélioration des moyens de communication ferroviaires<sup>165</sup>.

D'un autre côté, l'effervescence dans le milieu théâtral se traduisait aussi par le nombre élevé de pièces mises en scène, révélateur d'une croissance notable de la production dramatique et un intérêt démesuré pour le théâtre. L'un des phénomènes culturels les plus en vogue à l'époque et qui contribue à cette dynamisation dans le secteur fut, sans doute, celui de la création dramatique en collaboration. Emile Augier, dans sa préface *Les Lionnes Pauvres*, écrite en collaboration avec Edouard Foussier, se demandait si l'auteur correspondait à un seul dramaturge, en essayant de résoudre la question de façon originale:

---

<sup>164</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>165</sup> Ce phénomène culturel était d'ailleurs illustré dans de nombreux vaudevilles de Labiche.

« Lequel des deux? » Nous serions bien embarrassés de répondre, tant notre pièce a été écrite en parfaite cohabitation d'esprit. Pour être sûrs de ne pas nous tromper, nous ferons comme ces époux qui se disent l'un à l'autre: «ton fils»<sup>166</sup> ».

Le rôle du collaborateur est essentiel pour comprendre la prolifération de pièces au cours du siècle. Le collaborateur qui travaille sur un modèle dramatique fourni par l'auteur qui a signé l'ouvrage, est un personnage issu d'un contexte industriel. Il devient une sorte de machine humaine qui, dans de nombreux cas, a acquis le statut de dramaturge, et, dans d'autres, se trouva relégué à l'anonymat. Chaque œuvre implique, au moins, un auteur, mais il n'est pas rare qu'ils soient deux, trois ou même quatre à exécuter la composition dramatique. De toute évidence, la création en collaboration, comme la traduction d'une œuvre commune enrichit le travail qui consiste à appliquer une perspective multiple qui se superpose. Hemmings, dans une étude détaillée qui indique le pourcentage d'œuvres écrites dans la collaboration entre toutes les années du XIXe siècle, note qu'au moins un tiers de ces œuvres ont été composées par la main d'au moins deux auteurs. En matière de genre dans laquelle cette technique avait le plus de succès, le vaudeville était, selon l'auteur, «indisputably the genre in which co-authorship was most widely practiced»<sup>167</sup>, par rapport à la paternité

---

<sup>166</sup> AUGIER, Emile et FOUSSIER Edouard, *Les Lionnes Pauvres*, Pièce en cinq actes, en prose, Paris, Michel Lévy Frères, 1858, s./p..

<sup>167</sup> HEMMINGS, F.W.J., «Co-authorship in French Plays», *French Studies*, n°41, 1987, p. 42.

unique de la tragédie, «the type of play that appealed least to audiences»<sup>168</sup>. De cette opposition entre la tragédie et le vaudeville, l'auteur dégage une seule conclusion: «the more frivolous the type of production, the more likely it was that more than one author would have had a hand in its writing»<sup>169</sup>. Comme nous le verrons plus tard, elle s'applique également à des auteurs comme Scribe et Sardou, dont les travaux sont estimés de simples exercices de menuiserie théâtrale. Dans la mesure où le vaudeville est un genre qui devient de plus en plus un genre d'experts à mesure que l'on avance dans le siècle, le nombre de collaborateurs aura une effervescence ascendante. D'où l'exclamation de Gautier se référant à un vaudeville écrit par Dumanoir sans aucune collaboration :

«travail Herculéen ! Un vaudeville conçu, charpenté, écrit par un seul homme ! Et ce vaudeville n'est plus mal tourné ! Ô prodige! Ô merveille! Ô renversement des choses! Pends-toi, Bayard! On a vaincu sans toi!»<sup>170</sup>

La difficulté de ce genre implique un travail d'équipe. En outre, la collaboration d'un second dramaturge dans la conception de la pièce suppose d'ores et déjà le premier examen public de celle-ci. Le collaborateur devient, par conséquent, le premier spectateur car, grâce à ses opinions, celles-ci pourront donner un aperçu du point de

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>170</sup> GAUTHIER, Théophile, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-ans*, Paris, Hetzel, 1857-1858, p. 127.

vue de la réception qui s'ensuivra. Marie-France Azéma défend cette thèse pour justifier les nombreux collaborateurs de Labiche:

«La plupart des pièces de Labiche ont été écrites en collaboration, comme c'était l'usage pour les vaudevilles. Les critiques qui se sont penchés sur la question ont tous conclu à originalité de son œuvre et estiment qu'il s'est surtout servi de ses collaborateurs pour tester l'efficacité de son écriture sur ce qui constituait, en quelque sorte son premier public<sup>171</sup>»

Nous considérons que la meilleure illustration de cette effervescence se résume jusqu'ici dans une série de données et de chiffres, et se reflète dans l'épanouissement d'un nouvel espace théâtral à Paris, le Boulevard, le berceau des plus grands dramaturges et des genres populaires de l'époque et de l'espace physique représentatif, aussi bien au niveau des salles qui s'y concentraient, comme au niveau du public auquel il répondait de façon exceptionnelle. Il faut dire, au passage, que cette expression trouvait son origine dans la répartition géographique des salles de théâtre à Paris, beaucoup se situant sur la ligne de boulevards allant de la Madeleine à la Bastille. À Paris, au XIXe siècle, le Boulevard par excellence était le boulevard du Crime. La nuance péjorative que certains ajoutent au terme ne s'appliqua pas à d'autres théâtres

---

<sup>171</sup> LABICHE, Eugène, *la Cagnotte, Présentation et notes de Marie-France Azéma*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 10.

situés sur les boulevards, comme le Théâtre du Gymnase ou le Théâtre des Variétés. Le théâtre de Boulevard est devenu une sorte d'entité en marge des salles et des pièces plus distinguées, chargées d'une autre signification sociale et idéologique : la Comédie-Française et les salles subventionnées, le théâtre d'avant-garde ou de recherche. Dans le Boulevard se combinaient à la fois un type de théâtre, un répertoire, des auteurs, un style de jeu et une forme d'esprit, dit esprit boulevardier. Le Boulevard récupérait le théâtre de divertissement sous toutes ses formes et des auteurs praticiens de genres sérieux (drame, comédie de mœurs) que le Théâtre-Français n'acceptait pas. Le Boulevard devenait alors le théâtre dominant en France, synonyme d'un théâtre de divertissement, ayant pour vocation première le rire, condition du succès commercial, inhérent à sa production et à sa mise en scène. Conformiste ou sachant calculer ses provocations, démagogique et conservateur, le théâtre de Boulevard pouvait bien se définir par ses thèmes. Il reposait sur une structure serrée et efficacement ficelée où les conflits étaient toujours finalement résolus sans grande surprise. Le Boulevard visait ainsi séduire et titiller, en proposant des thèmes suffisamment accrocheurs pour attirer et traiter de manière à ne pas s'aliéner de la complicité du public. On peut même parler, à ce propos, d'un Boulevard à deux faces : le Boulevard de divertissement et le Boulevard du drame. Ces deux versants avaient en commun leurs thèmes gravitant autour de la vie privée dans tous ses aspects. Il s'agissait, avant tout, d'un théâtre du particulier et non du collectif, mais avec l'ambition d'en tirer des leçons sur la conduite de l'individu et sur l'état général de la société et des mœurs, alors même que les situations étaient exceptionnelles ou exagérées, soit pour faire rire soit comme études de cas.

Par conséquent, il n'est pas étonnant que certains artistes posent un nouveau regard sur ce qu'est devenue cette industrie. Gautier, lui-même, selon les termes recueillis par Hemmings, considérait que l'économie théâtrale était, «nothing more today that an industrial enterprise, like a factory for extracting sugar from beetroot or a bitumen company with a registered capital of a million francs<sup>172</sup>».

Dans ces conditions, l'auteur se perfectionne en société avec le collaborateur. Le résultat est, de plus en plus, de nombreuses pièces, et donc de plus grands avantages économiques. Hemmings note que le revenu total approximatif entre 1828 et 1882 a quintuplé, passant de 4.789.000 francs à 20.168.000 francs. Non seulement la croissance se vérifie du côté du nombre et de la capacité des salles, mais aussi au niveau de l'attraction touristique qui a impliqué le drame français et qui a contribué, de telle façon, à une augmentation de bénéfices. Inévitablement, ceci a eu un impact sur la croissance économique de la capitale et sur sa popularité parmi les autres nations européennes :

«the high reputation enjoyed by French acting can be measured by the fact that permanent companies putting on plays in the French language were established at every important centre in the so-called civilized world during the

---

<sup>172</sup> HEMMINGS, F.W.J., «Co-authorship in French Plays», *French Studies*, *art. cit.*, p.4.



nineteenth century, from Cairo to New Orleans  
and from Lisbon to St. Petersburg»<sup>173</sup>.

Ce prestige viendrait à représenter l'une des principales attractions pour les adaptateurs et traducteurs portugais qui seraient tentés d'imiter le succès de Paris sur les scènes de Lisbonne, souvent en occultant les sources originales, comme on verra pour le cas du théâtre de Scribe. Lisbonne bénéficiera, il faut bien le dire, de cette industrie théâtrale française car la troupe d'Émile Doux qui s'installe dans la capitale portugaise, en 1835, constitue, comme l'a démontré Ana Clara Santos<sup>174</sup>, un cas exceptionnel en Europe : elle est l'une des troupes françaises la plus sédentaire sur un territoire étranger puisqu'elle reste à Lisbonne presque deux ans et demi.

Dans ces échanges interculturels en matière théâtrale, le vaudeville était, à l'image de ce qui se passait sur la scène parisienne,

---

<sup>173</sup> HEMMINGS, F.W.J., *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 3.

<sup>174</sup> Ana Clara Santos a insisté, dans plusieurs études, sur l'impact de cette troupe théâtrale sur le panorama culturel portugais : « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation » (*Revue L'Annuaire théâtral*, n° 34) ; « La dramaturgie à l'heure de l'Europe ou le déplacement des troupes françaises à Lisbonne » (*Cadernos de Literatura Comparada: Textos e Mundos em deslocação*, n° 15) ; « Le drame romantique français sur l'espace péninsulaire : de Victor Hugo à Alexandre Dumas » (*Traducción et traductores, del Romanticismo al Realismo*, éd. Peter Lang, 2006) ; « Le théâtre romantique au Portugal dans la première moitié du XIXe siècle », (*Revue Cahiers du Crepal*, n° 13) ; « Modalités de présence du théâtre français à l'étranger ou la fortune du répertoire parisien au Portugal, (*Carnets, Revue électronique d'Études Françaises, Invasions et évasions. La France et nous ; nous et la France. Approche rétrospective, perspective et prospective des relations littéraires et culturelles franco-ibériques, n° spécial automne/hiver 2011*) ; « Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX) » (*Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Coimbra, Minerva, 2011) ; « Contributos para a história da reforma do teatro nacional », (*Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao Século XIX*, Santiago de Compostela, Através Editora, 2012) ; « Représentations de l'étranger à Lisbonne ou le Théâtre Français à Rua dos Condes » (Paris, éd. Le Manuscrit, sous presse).

le genre le plus en vogue. Il était, comme on verra plus loin, à l'origine du plus grand nombre d'adaptations portugaises sur la scène lisboète. Mais quelles étaient, à l'époque, les conditions favorables à un tel échange du point de vue culturel et artistique ?

## **1.2 L'effervescence du théâtre français sur la scène romantique portugaise**

Le panorama culturel et artistique portugais a subi, comme on le sait, différentes influences étrangères. Dans un premier temps, il nous convient de dire que pour de nombreuses raisons historiques et politiques, la littérature et le théâtre espagnol ont, pendant longtemps, joué un rôle prépondérant dans nos échanges littéraires et culturels. Comme nous dit Ana Clara Santos :

«A partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la culture littéraire et théâtrale espagnole s'implante, dans ce pays, comme culture dominante. Ces influences se feront sentir pendant des siècles et à tel point que certains auteurs portugais créent leurs pièces en langue castillane. De plus, l'image des *corrales* castillanes, les portugais édifient les *patios* où on applaudit les pièces de Caldéron, Lope de Vega, Tirso de Molina ou Vélez de Guevara interprétées par les compagnies

espagnoles comme de Heredia, Cosme Pérez,  
Maria Riquelme ou Antonio Escamilla<sup>175</sup>».

Mais, peu à peu, cette tendance dominante va en s'atténuant, le public plus cultivé n'a plus les mêmes aspirations. Il préfère se tourner vers deux orientations complètement différentes. La première était vouée à la culture italienne qui «inculquera le goût pour la musique, pour l'opéra et pour le drame, introduits par des compagnies comme celle d'Alessandro Paghetti, des chanteuses comme Zamperini ou des actrices comme Luisa Todi<sup>176</sup>, sans parler des traductions et des adaptations de Métastase et de Goldoni<sup>177</sup>».

La seconde se consacra, plus particulièrement, à un esprit rénovateur venant de mouvements littéraires français qui seront à l'origine de la consolidation de la réforme théâtrale nationale portugaise.

«Une des tendances est sensible à la découverte  
des mouvements littéraires français, [elle]

---

<sup>175</sup> SANTOS, Ana Clara, «La littérature théâtrale sur la scène romantique portugaise : entre le déclin du théâtre espagnol et l'effervescence du théâtre français», *in op. cit.*, p. 132.

<sup>176</sup> Il faut dire que cette actrice n'était pas italienne mais portugaise. Elle est née à Setúbal. Elle était considérée comme une des plus grandes actrices lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1777, elle fut appelée à intégrer la compagnie du théâtre italien de Londres comme première dame comique. À partir de là, sa carrière fut brillante et triomphale dans le monde entier, elle revient définitivement sur la scène portugaise en 1796. *In A. Sousa Bastos, Carteira do Artista, op.cit.*, p. 29.

<sup>177</sup> SANTOS, Ana Clara, «La littérature théâtrale sur la scène romantique portugaise : entre le déclin du théâtre espagnol et l'effervescence du théâtre français», *Idem.*

s'attachera à faire l'apologie de leurs principes au service d'un souffle rénovateur qui prétend consolider la réforme de la scène théâtrale nationale<sup>178</sup>».

Nous pouvons nous demander quelle est la trace laissée au Portugal par les Français et par la culture française, dans ce cas plus précis le théâtre, après tant de controverses dans l'espace culturel portugais.

Nous avons conscience de l'insertion de notre question dans le vaste patrimoine culturel des relations entre la France et le Portugal. La France est considérée, à plusieurs égards, et surtout depuis le XVIIIe siècle, la plus grande source culturelle portugaise. Les influences culturelles françaises et, d'une manière générale, les rapports franco-portugais, se projettent dans plusieurs directions, de la politique à la rhétorique. Et ce n'est pas rare que l'influence française soit le véhicule de transmission d'autres cultures, d'autres influences<sup>179</sup>.

Pourtant, un aspect est indéniable. L'influence de la France au Portugal a presque toujours une matrice littéraire. Cette influence a comme base, comme nous l'avons déjà dit, non seulement le prestige de la langue française, sans lequel rien ne serait possible, mais aussi l'amour portugais pour la littérature française et, bien

---

<sup>178</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>179</sup> Effectivement, plusieurs phénomènes d'importation d'autres modèles étrangers, notamment d'origine anglaise ou allemande, ont été introduits, à l'époque, sur le territoire national par le biais de la traduction indirecte.

entendu, pour le théâtre, ce qui a permis d'ailleurs à Garrett de dynamiser la réforme théâtrale tant attendue. Le prestige de la langue française<sup>180</sup> au niveau culturel fonctionnait dans une société qui célébrait l'excellence de cette culture. Ana Clara Santos partage cette idée, quand elle affirme que :

«L'attrait pour la culture théâtrale française ne date pas du XIX<sup>e</sup> siècle. Au XVIII<sup>e</sup> on assiste déjà à quelques efforts de ceux qui, ayant côtoyé de près ou de loin avec cette culture, essayent de l'amener sur le sol national en l'opposant à la culture étrangère dominante, celle venue de Castille<sup>181</sup>».

Si les spectateurs restent enthousiastes et fréquentent les salles, les intellectuels sont généralement beaucoup plus circonspects et reprochent à leur art dramatique une médiocrité que quelques-uns ont tenté de minimiser, sans succès. En nous penchant sur les témoignages des voyageurs étrangers au Portugal, nous pouvions espérer un moindre parti-pris, et, par conséquent, un avis plus objectif, moins emporté et peut-être plus modéré sur le sujet. Il n'en est malheureusement rien et l'unanimité des opinions négatives

---

<sup>180</sup> Ce prestige de la langue française est atteint, il faut bien le dire, grâce aux réformes de l'instruction publique qui instaurent cette langue comme première langue étrangère. L'élite et le public lisboète était ainsi apte à goûter aux douceurs et à l'enchantement de la langue de Scribe.

<sup>181</sup> SANTOS, Ana Clara, «La littérature théâtrale sur la scène romantique portugaise : entre le déclin du théâtre espagnol et l'effervescence du théâtre français», *Ibidem*.

manifeste le vide qualificatif qu'a représenté tout le XVIII<sup>e</sup> siècle en matière théâtrale.

Durant le règne de D. José I, l'opéra semble avoir échappé à cette médiocrité. En effet, il a constitué le spectacle de qualité prisé de la haute société et du roi lui-même qui ne manquait pas d'assister le dimanche aux représentations d'opéras italiens.

«J'ai souvent été à l'Opéra italien dans la salle royale des spectacles. On y entrait gratuitement et ce spectacle était de toute beauté, bien servi<sup>182</sup>».

C'est aussi ce qu'explique l'italien Gorani que l'on pourrait taxer de chauvinisme si son opinion n'était confirmée par Carrère :

«La comédie portugaise est détestable ; l'opéra italien est bien composé (...). Les danses et les musiques sont excellentes et forment de bons intermèdes qui répandent un peu d'agrément dans les deux théâtres de la ville de Lisbonne, où l'on donne de fort bons opéras italiens, outre

---

<sup>182</sup> GORANI, Joseph, *Mémoires de Gorani*, première édition française établie par Alexandre Casati, Paris, Gallimard, 1944, p. 423.

celui du roi qui est le mieux composé de l'Europe<sup>183</sup>».

En revanche, le théâtre déclamé, en particulier la comédie, jouit d'une détestable réputation dès 1730, peut-être tout bonnement parce que ce théâtre n'est pas authentique mais «importé» en quelque sorte. Les dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle ne font pas preuve, pour la plupart, d'inspiration nationale et on a pu constater qu'ils allaient chercher leurs modèles chez les voisins espagnols. Comme l'affirme un voyageur français anonyme en villégiature en 1730:

«Lisboa não possui nenhum passeio nem outros divertimentos a não ser uma má comédia espanhola. Os grandes e os Fidalgos, não obstante a sua má qualidade, frequentam muito este espectáculo<sup>184</sup>».

Ensuite cette influence espagnole s'estompe pour laisser peu à peu le champ libre à la tradition théâtrale française et italienne. Dans

---

<sup>183</sup> CARRÈRE, Joseph, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne, ou Tableau Moral, Civil, Politique et Religieux de cette capitale... suivi de plusieurs Lettres sur l'état ancien et nouveau de ce royaume*, Paris, Deterville, 1798, p. 69.

<sup>184</sup> ANONYME, Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour, de Portugal de la langue française et des moeurs des habitants; du gouvernement, des revenus du roi & et de les Forces para mer & par terre; des colonies portugaises et du commerce de cette capitale, à Paris, chez Pierra Prault, Quai de Gesvres, au Paradis, MDCCXXX, in *Portugal de D. João V visto por três Forasteiros*, tradução, prefácio enotas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, coll. "Portugal e os Estrangeiros", 1983, p. 44.

le domaine de l'opéra, c'est toujours l'Italie qui l'emporte par ses spectacles hauts en couleurs et en musique. En revanche, la comédie déclamée est jugée très décevante par les spectateurs qu'ils soient italiens, français ou britanniques. Ils n'y voient, dans la plupart des cas, que vulgarité :

«Le spectacle portugais est encore plus mauvais et de plus mauvais genre que l'espagnol ; ils n'ont travaillé que le burlesque, à peu près comme les pantalonnades italiennes mais avec moins de sel et beaucoup de bas-comique. [...] On traduit à présent beaucoup du théâtre français et de l'italien, mais le goût du pays et la dureté de la langue gâtent beaucoup ces ouvrages<sup>185</sup>».

Le gouvernement du Marquis de Pombal n'est pas seul responsable de cet état de fait. On peut regretter que la censure ait grandement limité les innovations et les audaces mais on ne peut pourtant pas l'affubler de tous les maux et il convient de rappeler que le Marquis avait engagé une réforme et une réhabilitation des théâtres. Les artistes dramatiques n'ont pas été capables, tout simplement, de créer des textes de qualité car on a pu constater dans d'autres pays ou à d'autres époques que la censure n'est pour rien dans la qualité d'un écrivain.

---

<sup>185</sup> DUMOURIEZ, *État présent du Royaume de Portugal* en l'année de 1766, Lausanne, Grasset, 1775, s/p.



Après le Marquis de Pombal, la reine D. Maria I portera un coup fatal à l'art dramatique en imposant une rigueur morale mais surtout en interdisant les femmes de monter sur les planches, comme le témoigne un spectateur :

«Agora não há aqui teatro público, pois a piedosa rainha não permite uma escola pública de imoralidade; menos ainda admitiria que mulheres aparecessem em cena. É de opinião que consentir às mulheres que se exibam desta maneira em público, é parecer patrocinar o vício favorito do país; visto que a principal preocupação é evitar o escândalo. (...) Sua Majestade, mercê da sua autoridade absoluta, pode proibir às mulheres de representarem em público; elas, porém, agradecem a Deus o não poder ela impedir de representarem em particular<sup>186</sup>».

Les Portugais, qui ont peu d'occasions de se divertir, apprécient les représentations de comédies sans grande qualité comme l'affirme le duc du Châtelet :

---

<sup>186</sup> COSTINGAN, Arthur William, «Carta XLI». In *Cartas de Portugal (1778-1779)*, vol. II, (Traduction de Augusto Reis Machado), Lisboa, Ática, s./d., p. 109.

«Les spectacles sont, en Portugal, au dessous de la critique ; ils manquent généralement de pièces et d'acteurs : c'est toujours une intrigue amoureuse, accompagnée d'un bouffon, comme en Espagne, appelé Gracioso, qui cherche à égayer l'auditoire de ses niaiseries et de ses propos dégoûtants. A côté de lui paraît souvent une dame, qu'on nomme Graciosa, et qui est mise avec beaucoup d'élégance. Ce genre national, absolument inconnu en France, paraîtrait sans doute trop peu décent pour réussir dans notre théâtre<sup>187</sup>».

L'ambiance des salles de spectacles semble correspondre à ce qui se passe sur la scène. Les quelques témoignages à ce sujet donnent à penser qu'il y règne une joyeuse anarchie puisque les représentations se déroulent au milieu du chahut des spectateurs qui, plutôt que d'écouter la pièce, bavardent, voire s'invectivent durant le spectacle. Les Portugais manquent de discipline et se préoccupent davantage de paraître que de s'instruire et se cultiver.

Le passage du siècle n'ouvre malheureusement pas sur des spectacles de meilleure qualité, comme le note Adrien Balbi :

«Les Portugais qui comptent tant de belles productions dans tous les genres de poésie, ont

---

<sup>187</sup> Duc du CHÂTELET, *Voyage du ci-devant Duc du Châtelet en Portugal*, Paris, Buisson, 1799, pp. 79-80.

le désavantage, non seulement de ne pas posséder un bon théâtre, mais encore de voir le leur au dessous du médiocre. À l'exception d'un très petit nombre de pièces, on peut dire que toutes les comédies et tragédies composées en Portugal pèchent contre les premières règles de l'art, manquent de bons vers, d'intérêt, de grâce et que tout ce que les Portugais ont de mieux dans ce genre est traduit de Voltaire, de Racine, de Corneille, de Crébillon, d'Alfieri, de Molière, de Goldoni...<sup>188</sup>».

Concernant l'action du Marquis de Pombal en faveur du théâtre, il note encore que celle-ci fut assez élogieuse, car il constate lui aussi que les meilleures créations sont, en fait, des traductions et qu'après son départ le théâtre :

«...tomba dans la plus grande décadence. Rien n'était plus dégoûtant que de voir les premiers rôles de princesses et d'amoureuses joués par des acteurs à barbe noire, dont celui qui avait plus de talent était d'une laideur remarquable

---

<sup>188</sup> BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémisphères*, op.cit, p.CLXII.

et d'un âge assez avancé lorsqu'il jouait encore les jeunes premières<sup>189</sup>».

À tout cela s'ajoute la mauvaise qualité des acteurs qui trahissent le texte représenté, comme le constate Pedegache Brandão Ivo, homme de Lettres arcadien et dont Luís Ramalhosa Guerreiro résume la pensée :

«Depois de lastimar a escassez de companhias de teatro e a nefasta polivalência dos actores, que transitam «do coturno para o soco» dedicando-se indiferentemente ao género cómico e trágico, [Pedegache] denuncia os defeitos mais comuns da cena nacional: ausência de modulação de voz, má dicção, afectação, gestualidade desordenada e exuberante<sup>190</sup>».

Par conséquent, nous pouvons affirmer que la France a toujours influencé la culture portugaise et ce dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle comme nous le dit Marie-Noëlle Ciccia :

---

<sup>189</sup> *Idem, ibidem*, p.CCXIX.

<sup>190</sup> GUERREIRO, Luís Ramalhosa, «Realidade e Mimese: a Crítica do Drama Barroco», *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP, Diálogo Compilação, 1990, p. 304.

«C'est de loin la France qui a le plus influencé les idées dans le Portugal du XVIII<sup>e</sup> siècle. Parmi les premiers auteurs qui «éclairent» les *ericeirences* (le groupe de penseurs et d'intellectuels qui gravite autour du comte da Ericeira), il convient de retenir le nom de Rafael Bluteau (1638-1734), arrivé en 1656 à Lisbonne et principal animateur des réunions savantes du tout début du siècle<sup>191</sup>».

C'est aussi ce que nous réfère Jacinto do Prado Coelho, quand il affirme pertinemment que :

«Após a Restauração de 1640 nota-se uma tendência para voltar costas à cultura espanhola – tendência que se atenua para logo se reafirmar e acentuar no decorrer do século XVIII. Entretanto, de novo os Portugueses buscam um ponto de apoio na cultura francesa agora aureolada pelo esplendor do século de Luís XIV<sup>192</sup>».

---

<sup>191</sup> CICCIA, Marie-Noëlle, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003, Centre Calouste Gulbenkian, p. 25.

<sup>192</sup> COELHO, Jacinto Prado, «Influência Francesa na Literatura Portuguesa». In *Dicionário de Literatura*, 5 vol., Porto, Livraria Figueirinhas, 1978, p. 478

## **2. Le champ littéraire et culturel à Lisbonne à l'époque de Garrett**

Il est essentiel de procéder à une identification des lignes motrices qui régissent la culture de réception, principalement sur le plan des idées et de l'esthétique dominante. Pour des raisons évidentes, les ouvrages d'histoire sont plus ou moins unanimes sur l'extension du dix-huitième siècle idéologique portugais jusqu'à l'instauration du libéralisme. En effet, jusqu'à la révolution libérale, le Portugal était plus préoccupé par la crise politique et économique dans laquelle il était plongé, que par le fait de suivre ou non les progrès réalisés par les nations homologues. Le départ de la Cour régnante vers le Brésil, le 29 novembre 1807, lorsque Junot concentrait la première vague de troupes françaises à Abrantes, le pouvoir était libre, celui-ci étant rapidement occupé par des mercenaires cupides, qui ont, par conséquent, mieux servis leurs propres intérêts plutôt que le bien du peuple Lusitanien.

Un Conseil de Régence, composé de neuf éminents représentants de la noblesse, du clergé et du pouvoir judiciaire aurait eu une courte durée, toujours en collusion avec l'envahisseur Napoléon attaquant, dans un climat de "francisation des institutions"<sup>193</sup>. En Février 1808, Junot mis fin à ce Conseil de Régence et décréta la destitution de la Casa Real de Bragança, en nommant un gouvernement de collaborateurs français et portugais, avec l'assentiment de l'Académie des Sciences et le Grand Orient Lusitanien. La nouvelle Cour du «roi» Junot, nommé duc d'Abrantes,

---

<sup>193</sup> MATTOSO, José, *História de Portugal – O Liberalismo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 545-580.

par Napoléon, occupa le palais du Baron Quintela, promouvant des récitals et de l'opéra au théâtre S. Carlos. Toutefois, de Porto à l'ensemble du pays, un mouvement de restauration renforcée apparaît: d'abord, les émeutes ont été très populaires, pour ensuite devenir une vraie révolte organisée par les classes dominantes afin de chasser l'envahisseur.

En août 1808, le général anglais Arthur Wellesley, futur duc de Wellington, est arrivé à Lavos et après quelques jours de bataille, les Anglo-lusitaniens ont vaincu les forces de Junot, qui conduisirent à la signature de la convention de Sintra, une sorte d'accord de paix entre l'Angleterre et la France, profitable aux deux parties, mais qui avait exclu les Portugais. Bien avant, en janvier, l'ouverture des ports brésiliens au commerce international avait, particulièrement, favorisé l'Angleterre et mettait fin au monopole des Portugais au Brésil. Un nouveau visage montrait, alors, l'occupant du sol portugais. Sous le prétexte d'aider les portugais à se libérer des envahisseurs français, les Britanniques, dirigés par Beresford, sont devenus les nouveaux dirigeants du Portugal et pourchassaient tous les suspects de «jacobinisme». Entre mars et mai 1809, Soult commandait la seconde invasion française battue à Talavera en juin 1810. Masséna, entraînant la troisième invasion, entra par la Beira Alta, avança jusqu'à l'intérieur du pays et alla à la rencontre de la défaite de la célèbre bataille de Buçaco<sup>194</sup>, le 27 septembre, où il fut vaincu par une armée anglo-lusitanienne, à nouveau dirigé par Wellesley, acclamé vainqueur de la Guerre Péninsulaire.

---

<sup>194</sup> Masséna essayera, néanmoins, de se déplacer vers Lisbonne, mais il sera empêché de se déplacer au-delà des lignes de Torres Vedras, ce qui certainement l'entraînera à prendre le chemin de la frontière, six mois plus tard. *Idem*, pp. 545-580.

Après l'importante victoire sur les Français, William Beresford s'est axé sur le renforcement de la puissance britannique et la persécution des bonapartistes s'est durcie. En réaction, et dans la tentative de former un nouveau gouvernement portugais ayant pour objectif de mettre le pays à l'abri de toute forme de domination étrangère, le Conseil Suprême de la Régénération du Portugal, du Brésil et de l'Algarve, société secrète paramaçonnique composée principalement d'ex-soldats de l'armée napoléonienne est apparue à Lisbonne en 1817. À la suite de cette conspiration, Gomes Freire de Andrade, Grand Maître de la Franc-maçonnerie, sera exemplairement pendu devenant ainsi la mèche pour la révolution libérale au Portugal.

Le 22 Janvier 1818, à Porto, une nouvelle association paramaçonnique, le Sinédrio, fondée par l'avocat de Manuel Fernandes Thomaz et José da Silva Carvalho<sup>195</sup>, a commencé à préparer l'enquête du 24 août 1820, ce qui a conduit à la création du régime libéral et à la fin de l'Ancien Régime, qui s'est caractérisé, dans ses derniers moments, par le joug étranger et le plus profond plongeon dans la ruine de l'agriculture, du commerce et de l'industrie.

Ainsi, nous pouvons dire qu'au début du XIXe siècle une phase de la vie économique et sociale moderne au Portugal s'est installée avec l'indépendance économique du Brésil. La bourgeoisie

---

<sup>195</sup> José Ferreira Borges et João Ferreira Viana se sont joints au Sinédrio, lors de sa création, approuvant les statuts rédigés par Fernandes Thomaz qui prévoyaient : «observar a opinião pública e a marcha dos acontecimentos», tout en gardant «a maior lealdade uns para com os outros e o mais inviolável segredo e que, se rompesse um movimento anárquico ou uma revolução (...) se combinariam para aparecer a conduzi-la para bem do País e da sua liberdade, guardada sempre a devida fidelidade à Casa de Bragança». In ARAÚJO, Xavier de, *História de Portugal – O Liberalismo*, Lisboa, 1846, pp. 54-55.



portugaise, qui vivait principalement de l'exportation vers le marché brésilien, entre en crise et, à partir de 1820, le roi est contraint de revenir du Brésil, perdant, par conséquent, son prestige et ses biens. En 1832-34, les décrets de Mousinho, qui annoncent l'abolition des droits seigneuriaux, et les lois de Joaquim António Aguiar, qui permettent la confiscation des biens de l'Église et l'extinction des ordres religieux, débouchent sur l'instauration de nouvelles relations sociales dans le domaine rural, donnant lieu à une nouvelle bourgeoisie de propriétaires ruraux qui soutient un nouveau capitalisme bancaire. Cependant, la petite bourgeoisie et l'artisanat, qui venaient à peine de bénéficier de la vente des biens expropriés à la noblesse et à l'Église, cherchaient une solution à leurs problèmes, en proposant des tarifs et des mesures protectionnistes pour déprécier le crédit. Cette opposition donne lieu à la création de deux partis qui se sont organisés après la mise en œuvre du nouveau régime: le parti «cartista» - les propriétaires ruraux qui comptaient sur l'influence du palais - et le parti des «Setembrista» - qui regroupait l'artisanat et la petite bourgeoisie industrielle, qui avait le soutien des majorités électorales urbaines et qui « na sua breve ditadura de 1836, se apresenta como o paladino proteccionista do fomento económico interno e do brio ocasional perante a hegemonia britânica<sup>196</sup>».

L'introduction de la nouvelle littérature au Portugal est une révolution comparable, par ses conséquences radicales et par sa rupture dans la continuité avec le passé, à la révolution politique de 1832 à 1834. D'autant plus qu'en 1822, le Portugal est défini, dans

---

<sup>196</sup> SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, p. 665.

une étude établie par le géographe Adrien Balbi<sup>197</sup>, « peu romantique, alors que dans la plupart des Pays de l'Europe, le Romantisme est déjà un mot culturel (et pas seulement littéraire) de changement aussi bien de sensibilités que l'histoire des idées<sup>198</sup>». En effet, nous datons habituellement notre Romantisme littéraire en 1825<sup>199</sup>, l'année de la publication, à Paris, de *Camões* de Garrett. Mais cet ouvrage n'a pas eu une réponse immédiate dans notre littérature. Cela a pu se vérifier par un flux continu d'un courant littéraire différent, surtout après le retour des émigrés littéraires. Par conséquent, José Augusto França adopte une périodisation du romantisme portugais, échelonné sur trois générations : celle de 1820-1830, celle de 1840-1850 et celle que l'on a appelée «la génération de 70».

Tout au long de cette périodisation, la réforme<sup>200</sup> du théâtre portugais par Garrett, l'émergence d'un répertoire dramatique national, inspiré de la théorie du drame romantique et la multiplication des périodiques à partir de la publication du premier magazine portugais romantique, *Panorama*, sont particulièrement importantes. Cet ensemble de faits énumérés donne aux écrivains la

---

<sup>197</sup> Voir BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémisphères* (2 vols), *op.cit.*

<sup>198</sup> MACHADO, Álvaro Manuel, *Les Romantismes au Portugal, Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 105.

<sup>199</sup> REIS, Carlos, *Literatura Portuguesa Moderna e contemporânea*, Universidade Aberta, Amorim, Lisboa 1990.

<sup>200</sup> Avec la mort de D. Pedro, en 1833, sa fille, D. Maria II, monta au trône. Celle-ci trouva le pays dans une situation financière très grave. Il y eut une succession d'événements politiques, telle que «a Revolução de Setembro», qui seront, toutefois, propices aux changements sociaux et culturels, notamment en ce qui concerne le théâtre. Tout cela a permis de préparer le terrain pour ces changements sociaux et culturels qui ont facilité l'introduction de nouvelles tendances notamment certaines pièces de Scribe qui sont venues sur la scène portugaise à partir de 1835.

possibilité de communiquer avec les lecteurs et de diffuser leurs idées en matière culturelle.

Sur la scène littéraire du début de la Régénération, il en ressort un certain contraste entre les trois centres citadins et culturels plus importants: pendant que les écrivains de Porto et les nouveaux écrivains du milieu universitaire de Coimbra témoignaient une certaine insatisfaction «contra a plutocracia crescente do «Fontismo» e uma certa persistência do idealismo «vintista» et «patuleia»<sup>201</sup>», à Lisbonne, il y a un contraste plus net «entre a tendência formalista de que Castillo se torna um símbolo – e à qual aderem mais ou menos os intelectuais burocratizados - e uma tendência realista<sup>202</sup>», qui s'épanouit à travers la nouvelle ou le drame d'"actualité". Toutefois, entre 1864 et 1871, une nouvelle génération surgit. Elle prend parti pour certaines tendances dans le romantisme européen (le positivisme de Comte...) et tente de réadapter à la culture portugaise les nouveautés que la France irradiât. Celle-ci fut considérée comme étant le centre d'irradiation du milieu du siècle. Comme le réfère Alvaro Manuel Machado, il existe une fixation de modèles romantiques aux alentours de 1870,

«c'est-à-dire une remise en question des modèles romantiques européens qui avaient été jusque là acceptés et diffusés, et par

---

<sup>201</sup> SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, op. cit., p.666

<sup>202</sup> *Idem, ibidem.*

conséquent, une découverte ou une redécouverte théorique des grands modèles <sup>203</sup>».

### **3. La réception d'Eugène Scribe : l'évolution de son répertoire**

Afin d'apprécier l'importance et le poids du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète, il faudra avoir une vue d'ensemble des salles de représentation ainsi que de la scène théâtrale au cours de la première moitié du XIXe siècle ce qui nous facilitera la perception de l'évolution des tendances au cours de cette période.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Lisboètes<sup>204</sup> apprécient grandement les spectacles théâtraux et plusieurs lieux permettent des représentations de spectacles musicaux<sup>205</sup> et de théâtre déclamé<sup>206</sup>. Cependant, les publics ne se confondent pas, car la mélomanie qui s'empare des Portugais durant le règne de João V et surtout celui de José I touche les couches aisées de la population<sup>207</sup>. La moyenne et la petite bourgeoisie ainsi que le petit peuple affectionnent bien davantage les comédies traduites de l'italien et du français auxquelles on assistait dans les théâtres du Bairro Alto, de la Rua dos Condes et du Salitre.

La situation des théâtres dans la capitale portugaise est regrettable, en effet, lorsque Garrett a pris sur ses épaules la tâche

---

<sup>203</sup> MACHADO, Álvaro Manuel, *Les Romantismes au Portugal, Modèles étrangers et orientations nationales*, op. cit., p. 17

<sup>204</sup> Ce sont essentiellement eux qui bénéficient de ce type de distractions.

<sup>205</sup> Pour la plupart, ce sont des opéras italiens.

<sup>206</sup> Ce type de théâtre était joué par des comédiens mais aussi par des marionnettes.

<sup>207</sup> En ce qui concerne cette population, elle se composait principalement de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie.

herculéenne qu'on s'était chargé de lui attribuer. Il devait entreprendre une réforme majeure pour que le panorama théâtral portugais puisse être dignifié. En effet, au Portugal, non seulement il n'y avait aucune formation adéquate des acteurs ni même un répertoire national authentique, digne de ce nom, mais en plus, les édifices eux-mêmes étaient dans les pires conditions.

Avec l'arrivée des libéraux au pouvoir, l'idée de réunir deux sociétés d'acteurs de deux théâtres de la capitale prenait forme – celle du Salitre et celle de la Rua dos Condes – afin de profiter des meilleurs acteurs dont elles disposaient. Le problème est qu'aucun de ces deux théâtres n'était le mieux placé pour héberger la compagnie qui se serait formée. Gustavo de Matos Sequeira disait, alors, sur l'un et l'autre, qu'il s'agissait de :

«Velhos barracões mesquinhos e arruinados. O Condes assentava sobre antigos poços que transbordavam [...] casebre a que no inverno pudéramos chamar – fábrica de constipações – e que no verão caldeira para banhos a vapor – espantalho afugentador de gente, durante todas as estações<sup>208</sup>».

Le Salitre, édifié en 1782, possédait une «lotação para 900 espectadores distribuídos por 21 frisas, 27 camarotes de 1<sup>a</sup> ordem,

---

<sup>208</sup> SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, 2 volumes, 1955, p.30. De la même façon, Ana Isabel VASCONCELOS réaffirme cette position, en ce qui concerne le théâtre du Ginásio, qui était «mal construído, de má aparência» in *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, M.N.T., 2003, p. 47.

22 de 2<sup>a</sup>, 207 lugares de plateia, 147 de superior, 120 de geral e 60 nas varandas<sup>209</sup>». Cependant, il était considéré comme mineur face à celui du Condes :

«Os nomes dos literatos que protegem grátis este teatro (O Salitre) as promessas, que tantas vezes tem feito, tudo nos fazia crer no drama que pela 1<sup>a</sup> vez subiu à cena...encontraríamos uma obra-prima da sabedoria daqueles senhores, tanto na tradução, como na representação; mas desgraçadamente fomos iludidos por esta nossa esperança, ..., envernizada à pressa com o pincel literário do Salitre, e ficámos admirados depois de tantos meses de pomposas promessas ficasse tudo em águas mornas<sup>210</sup>».

Malgré ces conditions déplorables de représentation, une des premières troupes françaises sur notre territoire national vint s'installer sur le théâtre du Salitre en 1822. Comme l'a démontré Ana Clara Santos, c'est grâce à cette troupe sur les planches des théâtres du Salitre et du Bairro Alto que le théâtre de Scribe fait son entrée dans le champ théâtral portugais. En effet, selon Ana Clara Santos, les longs mois de permanence de la troupe de M. Jourdain sur la scène portugaise (du mois d'août 1822 au mois d'avril 1823) ont permis au

---

<sup>209</sup> CÂNCIO, Francisco, *Lisboa no Tempo do Passeio Público*, Lisboa, Imp. Barreiro, 1962, vol.1, p. 159.

<sup>210</sup> *O Atalaia Nacional dos Theatros*, 22 juillet 1838, p. 30.

public portugais de côtoyer un nouveau répertoire où cohabitent deux tendances. D'un côté, le goût pour le théâtre classique (Racine, Corneille et Molière) et la dramaturgie des Lumières (Voltaire, Beaumarchais, Marivaux, Destouches, entre autres) ; de l'autre, le théâtre de Boulevard et le vaudeville :

« si elle continue à privilégier les représentations de la comédie et de la tragédie du début du siècle, elle a surtout le mérite d'introduire sur la scène portugaise un genre nouveau, le vaudeville [...] En effet, aux succès du début du siècle comme ceux de Duval (*L'auberge de Calais, ou Gascon aventurier, La jeunesse d'Henri V, ou l'héritier présomptif de la couronne d'Angleterre, Le tyran domestique, ou l'intérieur d'une famille, Le menuisier de Livonie, ou les illustres voyageurs*) de Dubois (*Marion et Frontin, ou l'assaut des valets*), de Creuzé de Lesser (*Le secret du ménage*) de Bouilly (*Haine aux femmes, ou le solitaire*) ou de Dieulafoy (*Dédiance et malice, ou le prêté rendu*), se superposent ceux du début des années 20 où Scribe et ses collaborateurs trouvent indubitablement une place prépondérante aux côtés de certains auteurs tels que Sewrin, Ourry, Dartois, Théaulon, Désaugiers, Duval et Vial, entre autres »<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> SANTOS, Ana Clara, « La dramaturgie française à Lisbonne au cours de la première moitié du XIXe siècle », D. Bonnet, M. J. Chaves García, N. Duchêne

La comédie-vaudeville de Scribe occupe alors une place de choix puisqu'il est le vaudevilliste le plus représenté sur la scène à Lisbonne par cette troupe française. Dans le tableau ci-dessous, on rend compte de ses pièces jouées au Salitre et au Bairro Alto :

<b>Pièce</b>	<b>Genre</b>	<b>Auteurs</b>
<i>Une visite à Bedlam</i>	C V 1	Scribe, Delestre-Poirson
<i>Frontin, mari-garçon</i>	C V 1	Scribe, Mélesville
<i>Les deux précepteurs, ou asinus asinum fricat</i>	C V 1	Scribe, Moreau
<i>Le solliciteur ou l'art d'obtenir des places</i>	C V 1	Scribe, Dupin, Ymber, Varner, Delestre-Poirson
<i>Michel et Christine</i>	C V 1	Scribe, Dupin
<i>Le colonel</i>	C V 1	Scribe, G. Delavigne

---

(eds.), *Littérature, langages et Arts : rencontres et création*, CD-Rom, Huelva, Publicações da Universidade de Huelva, 2007, p. 4.



Toutefois, la présence de cette troupe n'a pas eu l'impact recherché sur le public portugais. Il a fallu attendre « la décennie suivante pour que celui-ci puisse goûter avec toute sa ferveur et son enthousiasme aux vents rénovateurs venus de Paris et qui allaient souffler sur toute l'Europe romantique »<sup>212</sup>. Cet impact va être réalisé par la deuxième troupe française, celle d'Émile Doux, arrivée à Lisbonne, au théâtre de la Rua dos Condes, au mois de janvier 1835.

Mais il n'est pas superflu de rappeler ici, très brièvement, quelques contours historiques de l'existence de cette salle de spectacle à Lisbonne afin de nous rendre compte de son rôle dans le panorama culturel de l'époque. Selon A. Sousa Bastos<sup>213</sup> dans son ouvrage *Carteira do Artista, le théâtre de la Rua dos Condes* (Cf. **Gravure n°1**, Théâtre da Rua dos Condes, annexe II<sup>214</sup>) appelé auparavant «Pátio da Horta dos Condes», était un terrain appartenant aux Comtes d'Ericeira qui possédaient la plupart des terrains des alentours. Avec le tremblement de terre qui dévasta Lisbonne en 1755, une grande partie de la ville s'est effondrée et, par conséquent, le théâtre de la Rua dos Condes n'a pas résisté. L'année suivante, un nouvel édifice a été construit de façon à remplacer celui qui avait été détruit.

---

<sup>212</sup> SANTOS, Ana Clara, «La circulation des modèles français sur la scène portugaise au XIX<sup>e</sup> siècle». In *Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux, op. cit.* (sous presse).

<sup>213</sup> BASTOS, António Sousa, *Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 708

<sup>214</sup> BASTOS, António Sousa, *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 359. Les gravures que nous avons utilisées ont été extraites de cette œuvre.

L'architecte italien Manzoni Petronio a pris en charge le projet et c'est là où a émergé le dit «Théâtre de la Rua dos Condes»<sup>215</sup>, qui a commencé à fonctionner en 1765 et fut démolit en 1882. Nous pouvons affirmer que le théâtre de la Rua dos Condes a vécu deux époques bien distinctes. La première se situe jusqu'à l'ouverture officielle du Théâtre National D. Maria II, période durant laquelle, en concurrence avec le théâtre du Salitre, il essaie de s'affirmer comme étant le Théâtre National et il y parvient grâce aux raisons<sup>216</sup> présentées par Pina Manique<sup>217</sup>; la seconde époque se situe lors de sa réouverture en 1852, durant laquelle il fonctionne en conformité avec son administration et suivant les recettes des comédies, le seul genre autorisé sur cette scène<sup>218</sup>.

Le public était composé essentiellement des classes moyennes et inférieures de la société portugaise. William Beckford, un voyageur anglais qui a vécu quelque temps au Portugal (1797), a considéré que

---

<sup>215</sup> Ce théâtre a été édifié entre 1756 et 1765. Cf. BASTOS, António Sousa, *Diccionario do Theatro Portuguez, op.cit.*, p. 360.

<sup>216</sup> Premièrement, de par l'endroit où il était situé «por ter a largueza que é bem manifesta»; deuxièmement, «por ser um teatro com todas as comodidades precisas para este trabalho»; troisièmement, «por terem largueza os corredores que dão serventia aos camarotes»; quatrièmement parce que les accès, en cas d'incendies, permettaient aux spectateurs d'accéder plus facilement à l'extérieur et finalement «por ter decência a casa onde se vão refrigerar alguns espectadores, para beberem os seus cafês e buscarem outros socorros que nela há» *O Ocidente*, 11 août 1882, pp. 181-182.

<sup>217</sup> Pina Manique, commissaire de la police, a présenté un nouvel ordre au Portugal, notamment au niveau des services de police dans les rues.

Ana Isabel VASCONCELOS, dans l'œuvre *O Teatro em Lisboa no tempo de Garrett* (Lisboa, M.N.T., 2003) affirme que Pina Manique à la fin du XVIII<sup>e</sup>, «Quando não havia actores em número suficiente para aguentar duas companhias» p.25, a préféré envers le théâtre du Salitre celui de la Rua dos Condes «que se apropria a designação de *Teatro Nacional*» (*idem, ibidem*).

<sup>218</sup> *Idem*, p. 142. Cet édifice - qui était connu comme *Condes Velho* - n'a duré que quelques années, puis a été démolit. Dans ce même espace, un autre théâtre, connu comme *Condes Novo*, a été édifié et a fonctionné jusqu'en 1951 (Cf. **Gravure n°2**, Annexe II, **Théâtre Rua dos Condes**, inauguré en décembre 1888).

le théâtre *O Condes* était étroit et bas<sup>219</sup> : la scène était une petite galerie et les comédiens (il n'y avait pas de comédiennes !) révélaient une formation et une performance déplorables.

Il ne faut pas oublier que l'importance du Théâtre dos Condes était telle qu'il était considéré, avant la construction du théâtre D. Maria II, comme le Théâtre National. L'Administration était commune à celle du Théâtre São Carlos et la vie littéraire et théâtrale portugaise passait nécessairement par là.

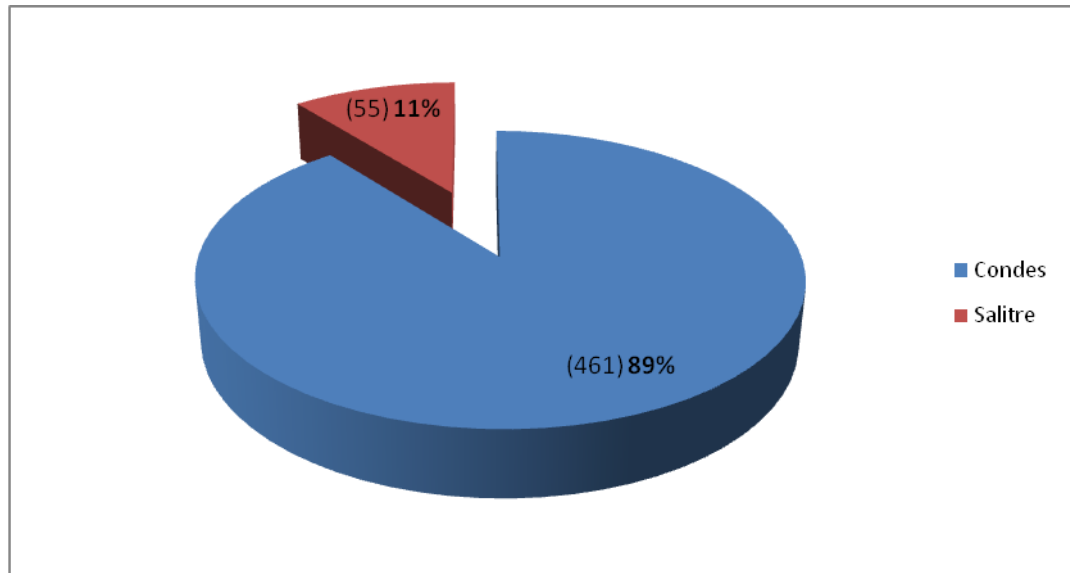
Ce théâtre a donc eu le privilège d'accueillir la deuxième troupe française qui venait représenter sur le sol portugais<sup>220</sup>. Les représentations y débutent le 4 janvier 1835, en langue française, avec un drame et une comédie-vaudeville d'Eugène Scribe, *Une Faute* et *Les Premières amours, ou les Souvenirs d'enfance*. Le ton était donné car le théâtre scribien était de loin le plus joué, comme on peut constater à travers le tableau qui suit et qui rend compte du nombre de représentations de Scribe au théâtre du Condes et à celui du Salitre. D'après ces indications, alors que le premier a mis en scène 89% des représentations, le deuxième en est resté à 11% :

---

<sup>219</sup> William Beckford, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, trad. par João Gaspar Simões, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2<sup>a</sup> ed., 1983.

<sup>220</sup> Pour connaître les spectacles donnés par cette troupe, consultez le *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, publié par SANTOS, Ana Clara; VASCONCELOS, Ana Isabel, à Lisbonne aux éditions de l'Imprensa Nacional, Casa da Moeda, en 2007.

**Tableau n° 1 - décennie 1835-1844**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Les pièces de Scribe représentées par la troupe d'Émile Doux étaient porteuses de curiosité et constituaient une innovation sur la scène lisboète. Toutefois c'est surtout l'apparat scénique révolutionnaire pour l'époque, en particulier l'éclairage et le nombre élevé d'acteurs (trente), qui a provoqué la curiosité du public et a amené la foule pendant des mois et des mois au théâtre de la Rua dos Condes<sup>221</sup>. La presse de l'époque ne passe pas cette innovation

---

<sup>221</sup> Après le départ de la troupe française, ce théâtre aura du mal à reconquérir une telle période d'aussi grande affluence du public. Sousa Bastos, un agent culturel important à l'époque et, surtout, un homme d'affaires influent, a tenté de rajeunir la demeure du Condes<sup>221</sup>. Mais, le 13 octobre 1882, le théâtre a commencé à être démolí, étant alors considéré comme «velho pardieiro, feio, incómodo e até perigoso», selon les notes de l'homme d'affaires et auteur Sousa

sous silence et, lorsqu'à la fin du siècle, Maximiliano Azevedo fait l'histoire de cette salle de spectacle c'est bien cela qu'il met en évidence :

«Foi extraordinário o triunfo. [...] A própria sala de espectáculos não parecia a mesma, em razão de terem sido substituídas as placas com velas, colocadas entre os camarotes, por um lustre de candeeiros de azeite que iluminava perfeitamente<sup>222</sup>».

Dans le cadre de cette tournée, Émile Doux, metteur en scène français de la troupe a, d'une certaine façon, révolutionné la scène portugaise notamment en ce qui concerne l'art de la représentation :

«Aparece um homem empreendedor, deste caos tira a ordem, começa a sua tarefa reformando a parte policial, reúne sob sua direcção os nossos melhores artistas, dá vantajosa tendência a seus óptimos predicados cénicos, transmite-

---

Bastos lui-même. Il s'agissait, cependant, d'un remplacement. Au même endroit, a été édifié le théâtre "Challett" de très courte durée (un peu plus d'un an). Puis grâce au dynamisme de Francisco de Almeida Grandella, sous les dessins de l'architecte Dias da Silva, est apparu le nouveau théâtre de la Rua dos Condes, inauguré le 23 décembre 1888 avec la pièce «As duas rainhas », une traduction de Sousa Bastos, précédé par un monologue d'ouverture récité par l'acteur Taborda et écrit par Barbosa Machado. En 1898, l'édifice est de nouveau en travaux d'entretien et de restauration.

<sup>222</sup> *O Ocidente*, 11 août 1883, p. 182

lhes a instrução que neste ramo adquiria na sua pátria e me que muito se distinguira (instrução comprovada por documentos autênticos) ... e nos dá um teatro frequentado pelas pessoas mais distintas por seu saber, virtudes e nascimento<sup>223</sup>».

Le fait que dans ce théâtre les représentations se fassent essentiellement en français, pendant plus de deux ans, a créé une audience avec un niveau culturel beaucoup plus élevé que celle qui fréquentait le théâtre du Salitre. En fait, Emile Doux, comme directeur et metteur en scène de cette compagnie, a apporté dans son répertoire «os melhores dramas de Victor Hugo, Alexandre Dumas e dos homens de letras que iniciaram o movimento romântico no teatro francês, e um grande número de comédias de Scribe, Mellesville e de outros vaudevillistas do tempo<sup>224</sup>».

La compagnie est restée jusqu'en avril 1837<sup>225</sup>, puis est repartie à Paris. Quant à Emile Doux, il s'est fixé à Lisbonne et créa, dans cet espace, une sorte de conservatoire de théâtre :

«Não nos podemos dispensar de tributar novos encómios ao nosso novo concidadão o Sr. Emílio Doux, pelo incansável zelo com que se

---

<sup>223</sup> *O Atalaia Nacional dos Theatros*, 2 août 1838, n°11, p. 42.

<sup>224</sup> *O Ocidente*, 11 septembre 1883, p. 205

<sup>225</sup> Cf. BASTOS, Sousa, *A Carteira do Artista*, op. cit., p.673; SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

tem dado, só por si, sem ajuda do Governo, a levar o nosso teatro ao estado de melhoramento em que se acha, e que cresce de dia para dia<sup>226</sup>».

Comme l'a reconnu le rédacteur du journal *Atalaia Nacional dos Theatros*, Doux a été le responsable de la régénération du théâtre national :

«Deus dê saúde ao Sr. Émile Doux que nos levantou o teatro do pó em que jazia. Deus lhe faça desabar em paga...não deixes mexer mais gente na panela que ta embordam<sup>227</sup>».

L'art de représenter et de former les acteurs déployés par le metteur en scène français a perfectionné quelques noms qui deviendront de grandes figures sur la scène portugaise : Delfina, Emília das Neves, Tasso, João Anastácio Rosa<sup>228</sup>, etc.

«Com a intelligente direcção de Emilio Doux se aperfeiçoaram os já então distintos artistas [...] e se crearam os que depois foram ornamentos celebres do nosso teatro<sup>229</sup>».

---

<sup>226</sup> O *Atalaia Nacional dos Theatros*, 19 juillet 1838, p. 28

<sup>227</sup> O *Atalaia Nacional dos Theatros*, 28 juin 1838, p. 2.

<sup>228</sup> Cf. Annexes VI : **Photobiographies des acteurs.**

<sup>229</sup> Cf. BASTOS, Sousa, *A Carteira do Artista*, *op. cit.*, p. 673.

Mais la réforme théâtrale instaurée par Almeida Garrett et l'édification d'un théâtre national qui en découla allait avoir des répercussions immenses sur le champ littéraire et culturel de l'époque :

«Na verdade, o elenco deste novo teatro foi constituído pelos artistas do Teatro do Salitre e do Teatro da Rua dos Condes, o que deixou desfalcadas ambas as empresas que tanto se tinham digladiado pela atribuição do título de “teatro nacional”. Como se pode verificar no levantamento efectuado, o Condes, porque mais deficitário no número de artistas, permaneceu encerrado durante um período mais longo. O Salitre, ainda impulsionado pela recente direcção de Emile Doux, foi abrindo as suas portas, se bem que de forma pouco constante, apresentando comédias mágicas, melodramas e farsas, e acolhendo no seu espaço eventos que valorizavam sobretudo o elemento espectacular em detrimento do texto declamado»<sup>230</sup>.

Le Théâtre National D. Maria II (TNDM II - Cf. Gravure n°3, Annexes II, **Théâtre National D. Maria II**) ouvrit ses portes le 13

---

<sup>230</sup> SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, *op.cit.*, pp. 10-11.



avril 1846, lors des célébrations du 27<sup>e</sup> anniversaire de D. Maria II (1819-1853)<sup>231</sup>. Lors de l'inauguration, on a pu assister à la représentation du drame historique en cinq actes *O Magriço e os Doze de Inglaterra*, original de Jacinto Aguiar de Loureiro.

Mais l'histoire du Théâtre National de D. Maria II a commencé dix ans auparavant avant son inauguration<sup>232</sup>. Après la révolution du 9 septembre 1836, Passos Manuel prend en main la direction du gouvernement et l'une des mesures prises cette année-là fut le décret royal par lequel Almeida Garrett, l'écrivain et homme politique était chargé de repenser le théâtre portugais dans sa globalité. Pour cela, le dramaturge portugais était instigué, sans perte de temps, à présenter un plan pour la fondation et l'organisation d'un théâtre national, qui, étant une école du bon goût, devait contribuer à la civilisation et à l'amélioration morale de la nation portugaise. Par ce même décret, Garrett a été chargé de créer l'Inspection Générale des Théâtres et des Spectacles Nationaux et du Conservatoire Général de l'Art Dramatique et instituer des prix de dramaturgie, de réglementer les droits d'auteur et d'édifier un Théâtre National.

L'atmosphère romantique que nous vivions à ce moment-là, en Europe, détermine l'urgence de trouver un modèle et un répertoire dramaturgique national. C'est pour cela qu'il fallait l'affirmation d'un «art national» véhiculé par la production d'un répertoire original qui

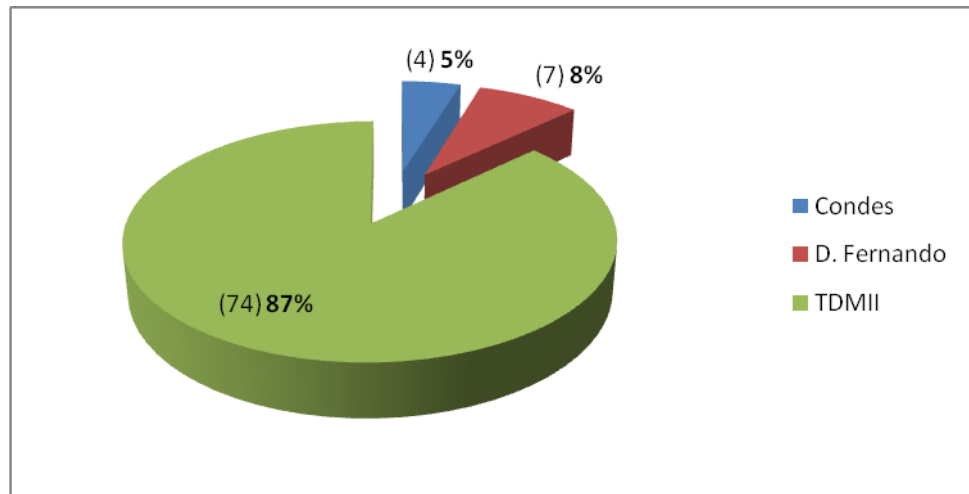
---

<sup>231</sup> L'endroit choisi pour les futures installations du Théâtre National a été placé sur les ruines du Palais des Estaus, ancien siège de l'Inquisition et a été détruit par un incendie en 1836 (Cf. Gravure n°4, **Annexes II**). Le choix de l'architecte l'italien Fortunato Lodi pour concevoir et mettre en œuvre le Théâtre National n'a pas été exempté de critiques et, seulement en 1842, Garrett a pu commencer les travaux. Pendant une longue période de temps, le Théâtre National est géré par une société d'artistes qui, par concours, procédait à sa gestion.

<sup>232</sup> L'histoire de cette salle de spectacle portugaise fut, depuis longtemps, éditée par Matos Sequeira, Gustavo, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vol. I, Lisboa, s/e, 1955.

puisse donner une meilleure visibilité de la nation. Toutefois, il est intéressant de remarquer que, du point de vue de la distribution des représentations du théâtre de Scribe dans les salles de théâtre lisboètes, le répertoire scribien trouve, entre 1855 et 1861, le théâtre National D. Maria II comme endroit d'élection.

**Tableau n°2 de la décennie de 1855 à 1861**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Le théâtre de Scribe connaîtra alors une telle effervescence sur les théâtres de Lisbonne qu'il dominera les répertoires des nouvelles salles de spectacle créées à Lisbonne au cours des années 40. On se réfère, bien sûr, au théâtre D. Fernando et au théâtre du Gymnasio. Construit en 1849 sur le site de l'église de Santa Justa, **le théâtre de D. Fernando**<sup>233</sup> est inauguré avec le drame *Adriana Lecouvreur* de Scribe. Sousa BASTOS, dans sa *Carteira do Artista*, fait l'éloge du choix de la société artistique envers ce drame si connu en France et associé, depuis toujours, à une des plus grandes actrices françaises, Rachel :

---

<sup>233</sup> Cf. Annexe II- Gravure n° 6

«Foi inaugurado no aniversário do rei D. Fernando, a 29 de Outubro de 1849 [...] A peça de inauguração foi o afamado drama de Scribe, *Adriana Lecouvreur*, que em França fora notável criação da sublime Rachel »<sup>234</sup>.

Du côté de la presse portugaise, cette inauguration resta toujours associée à la création du rôle du personnage féminin scribien par l'actrice Emília das Neves:

“Foi uma noite de festa e entusiasmo, especialmente para Emília das Neves. Público e imprensa unanimemente saudaram o trabalho da nossa ilustre artista, como a sua melhor coroa até ali. Garrett foi assistir a uma das primeiras representações. Num intervalo foi ao palco abraçar a actriz, dizendo-lhe: «Não há melhor!”»<sup>235</sup>.

À l'image de Rachel, la carrière de l'actrice portugaise resta profondément marquée par cette création à laquelle s'ajouta, depuis

---

<sup>234</sup> BASTOS, Sousa, *A Carteira do Artista*, op. cit., p.692. En France, cette analogie du rôle avec Rachel subsistait encore au cours de la seconde moitié du siècle. En effet, on pouvait lire, en 1859, dans la *Revue des Théâtres* : «Mademoiselle Rachel a marqué le rôle d'*Adrienne Lecouvreur* d'une si profonde empreinte qu'il semble toujours qu'on la voit et qu'on l'entend». In *Revue des Théâtres*, le 1 juin 1859.

<sup>235</sup> *O Espectador*, 19 janvier 1851, p. 156.

le début, la reconnaissance symbolique de certaines figures emblématiques de la culture portugaise, telles que Garrett :

«No fim do espectáculo estava o camarim da inimitável intérprete da *Adriana Lecouvreur* cheio de admiradores. Aparece Garrett, aperta-lhe afectuosamente a mão e diz-lhe: “*Não se pode representar melhor e recitar versos com mais graça e primor.*” “*Pois saiba V. Exa, respondeu a grande atriz, que os recito sempre com grande receio.*” “*Pois para a castigar, responde Garrett, vou escrever em verso uma tragédia que lhe há-de ser dedicada*”<sup>236</sup>».

À la suite de cette inauguration grandiose le 29 octobre 1849 qui signalait l'anniversaire de sa Majesté le roi D. Fernando, le roi-artiste, vrai «mediador cultural e artistico do panorama cultural português<sup>237</sup>, le théâtre a continué à fonctionner sous la direction d'Emile Doux. Il était prévu que les activités continuent sans interruption le dimanche et les jours saints, les mardis et jeudis, destinant ainsi les vendredis pour ce qu'ils dénominaient «os beneficios<sup>238</sup>». Sous l'impulsion de son directeur et de son metteur en

---

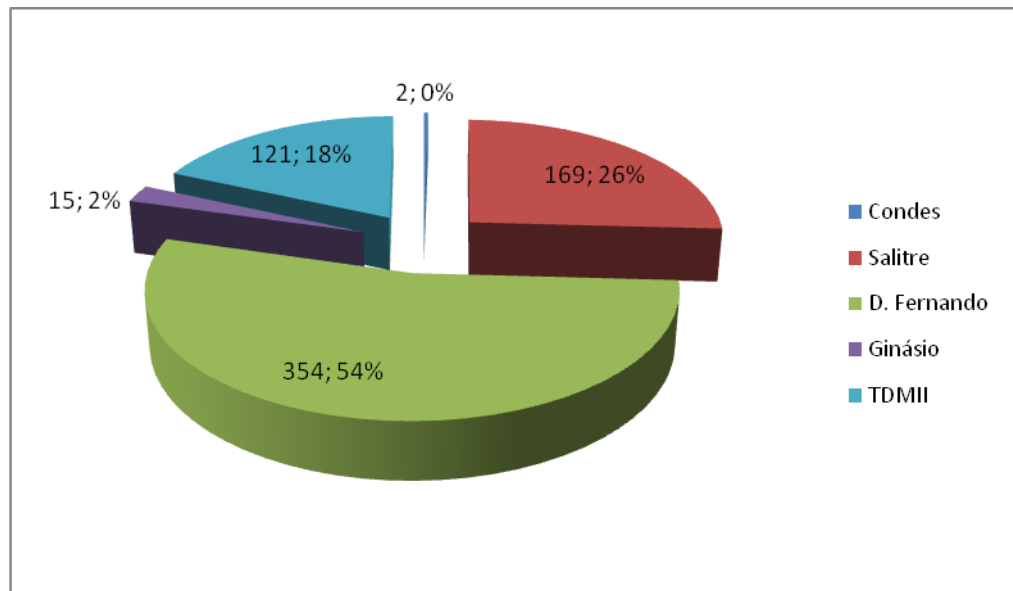
<sup>236</sup> Apud, VASCONCELOS, Ana Isabel, *O teatro em Lisboa no tempo de Garrett*, op.cit., p.129.

<sup>237</sup> SANTOS, Ana Clara, «D. Fernando no panorama cultural e artistico português: Contributos para a história do teatro de oitocentos». In *Formas espaços de sociabilidade. Contributos para a história da cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade aberta, 2006, p. 3

<sup>238</sup> Ce qui était appelé de «BENEFICIOS» faisait référence à des spectacles où une importante partie de la recette reversait en faveur d'un acteur, d'un employé du

scène français, il a continué à privilégier un répertoire majoritairement traduit du répertoire parisien dans lequel le théâtre de Scribe occupait une place de choix. En effet, on peut clairement constater à travers le tableau n°3A ci-dessous que 54% du total des représentations scribiennes à Lisbonne y ont été faites au cours de la décennie de 1845-1854 :

**Tableau n° 3 - décennie 1845-1854**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

---

théâtre ou même d'une institution qui nécessitait d'une aide et soutien financiers. Par norme, il s'agissait de spectacles plus longs. Ces spectacles bénéficiaient, non seulement, la personne à qui ils étaient offerts, mais aussi le théâtre lui-même. Une fois et parce que par principe, les personnes accouraient ce soir-là pour féliciter la personne qui était bénéficiaire car elle était chargée de l'organisation de l'événement. En France, la pratique des «beneficios » étaient appelés les privilèges.

D'ailleurs, en comparant le théâtre du Salitre, ou même celui du Condes avec celui de D. Fernando<sup>239</sup>, celui-ci était une belle salle de spectacles, agréable et décorée avec simplicité et bon goût. Malgré l'enthousiasme manifesté lors de la soirée d'ouverture, beaucoup d'autres se sont suivies, mais au cours de sa courte existence, l'espace opte pour un répertoire populaire et n'obtient pas de grands succès.

Mais la persévérance des comédiens a fait que les portes du théâtre se soient réouvertes au public le 22 juillet 1850<sup>240</sup>, Émile Doux était le directeur artistique et mettait en scène, encore une fois, une pièce de Scribe. Cette fois-ci son choix retombait sur l'opéra-comique *A Barcarola*, dans une traduction de José Mendes Leal. La compagnie avait à nouveau un accueil enthousiaste, surtout depuis que le choix d'un autre genre de répertoire s'est effectué, plus au goût du public. Il s'agissait d'un nouveau genre nouveau à Lisbonne mais directement lié à la vogue du vaudeville qui combinait la musique et le texte. Au début, il était considéré, par certains, un peu inapproprié, mais produisant une sorte d'amalgame que le public aimait et applaudissait, comme il nous est dit dans la *Revista dos Espectáculos* du 1<sup>er</sup> septembre 1850 :

---

<sup>239</sup> La disposition de la salle ressemblait plus à celui du théâtre à l'italienne qui contrastait avec un format plus allongé «em corredor» comme il était question au Salitre et au Condes. Même si Sousa Bastos se réfère à ce théâtre comme étant «mal construído, de má aparência e com uma sala defeituosa e mal ornamentada», il est vrai qu'il n'était pas seulement vu comme une salle désagréable. Bien au contraire. On pouvait lire dans *La Revista dos espectáculos*: «A primeira vantagem que nos oferece, além da limpeza e elegância, este novo e formoso teatro de declamação, é sem dúvida a da luz e fácil transmissão dos sons. Aqui ouve-se e vê-se, o que não é de todo indiferente num teatro deste género [...]» (1 de abril de 1850, p. 9). En outre, *La Revista Universal de Lisboa*, dans son numéro du 1 novembre 1849 (p. 48), fait éloge du fait que monsieur Émile Doux soit responsable pour ce théâtre.

<sup>240</sup> BASTOS, Sousa, *A Carteira do Artista*, op. cit., p. 693.

«Seguir outra vereda, unicamente por devoção da arte, seria um nobre empenho, mas equivalia a um suicídio, no fim de tudo, inglório<sup>241</sup>».

L'un des atouts que le théâtre D. Fernando avait lors de son inauguration, était celui d'avoir signé un contrat avec la prestigieuse actrice Emília das Neves<sup>242</sup>. Peu de temps après, quand le théâtre succombe à une crise, les comédiens décident de former une société. L'actrice, mécontente, quitte le groupe et, d'une certaine façon, cela a quelque peu ébranlé la compagnie qui est restée sans sa vedette<sup>243</sup> :

«Não hesitamos em dizer que seja qual for o repertório que a Sociedade Empresária deste teatro queira estabelecer, nunca poderá com ele conseguir o menor resultado, porque a maior falta não está no repertório mas sim na companhia<sup>244</sup>».

---

<sup>241</sup> *Revista dos Espectáculos*, 1 septembre 1850, p. 51.

<sup>242</sup> Voir Annexe VI : **Photobiographies des acteurs et distribution des rôles.**

<sup>243</sup> Le nom d'un acteur dans la distribution d'une compagnie pouvait garantir le succès du spectacle. Le vedettariat était un phénomène très important dans le théâtre du XIXe siècle au Portugal, spécialement en ce qui concerne les actrices qui avaient d'innombrables admirateurs et qui ne ménageaient aucun effort pour voir représenter leur vedette.

<sup>244</sup> *A semana Teatral*, 17 octobre 1851, p. 2.



D'autre part, le théâtre D. Fernando est très affecté par la non-conformité avec les dispositions légales concernant la distribution des spectacles des différents théâtres afin d'équilibrer la concurrence. Les jours de la représentation au théâtre D. Fernando coïncident avec ceux du S. Carlos, ce qui affecte l'affluence du public qui préfère l'opéra à la comédie ou à la farce. À ce propos, la même situation se répète avec le théâtre du Ginásio et le théâtre national D. Maria II. Les représentations du théâtre du Ginásio coïncident avec ceux du théâtre national D. Maria II, le premier remporte l'élection au détriment du second<sup>245</sup>.

La nouvelle direction du théâtre D. Fernando propose, alors, de changer le genre de ses spectacles, en suspendant temporairement les représentations. L'objectif qui avait conduit à la suspension des représentations étant atteint, les farces et les opéras-comiques, qui occupaient cette salle durant les premières années de son existence, vont donner lieu à des comédies et des vaudevilles qui attireraient davantage le public. La société a continué jusqu'en mars 1852, moment où une compagnie française dirigée par Jules Bernard s'installe au théâtre. Celle-ci assurera un répertoire exclusivement composé de comédies et de vaudevilles jusqu'à juillet 1853, comme écrivait un journaliste de l'époque dans le journal *Revista dos Espectáculos* :

«Fazemos sinceros votos para na  
próxima época teatral, a fortuna seja mais

---

<sup>245</sup> *Semana Teatral*, 28 octobre 1851, p. 8

propícia à companhia francesa do que lhe foi na  
que terminou<sup>246</sup>»

En effet, à en juger par la critique, cette compagnie n'aurait pas eu le succès prétendu, ce qui n'a pas apporté d'entraves à une nouvelle compagnie également française qui occupa le théâtre du 23 septembre 1853 jusqu'en octobre 1854. Moment où celle-ci a dû interrompre ses activités afin d'engager de nouveaux artistes pour la compagnie. Le Théâtre ouvrit de nouveau ses portes, en juillet 1855, avec une nouvelle compagnie «A Nova companhia dramática portuguesa», dirigée par Barreto Saldanha. En 1859, le théâtre est démoli.

Le théâtre du **Gymnasio** a été construit en 1846, situé dans la Rua Nova da Trindade, dans le quartier du Chiado (paroisse de Sacramento). L'espace est inauguré le 16 mai 1846 avec un drame de César Perini de Lucca, *Paquita de Veneza ou os fabricantes de moeda falsa*, et une comédie d'Eugène Scribe, traduite par Luis Fidanza, *A Herdeira*. La période de turbulences politiques dans lesquelles la société vivait n'a pas été propice aux spectacles. C'est pourquoi, trois mois plus tard, la direction du théâtre s'est vue contrainte à démissionner, laissant ainsi les comédiens à leur sort. Emile Doux, qui avait laissé le théâtre de la Rua dos Condes pour celui du Salitre, est maintenant engagé comme directeur<sup>247</sup> de la troupe du Ginásio et atteint de nouveau le succès auprès du public lisboète. Même si la salle ne disposait pas de bonnes conditions, nous pouvons dire que,

---

<sup>246</sup> *Revista dos Espectáculos*, juin 1853, p. 77.

<sup>247</sup> Cf. *Diário do Governo*, 30 juillet 1847. Les comédiens qui sont maintenant sociétaires du théâtre du Ginásio rendent publique l'estime et la reconnaissance attribuée à Émile Doux qui a accepté la responsabilité de diriger la troupe du théâtre.

d'une façon générale, et tenant compte du panorama théâtral national, le répertoire qui se représentait sur la scène du Ginásio plaisait. Celui-ci s'assumait comme étant un théâtre de comédie et de la farce.

«O Ginásio é um teatro de comédia. Não devem distraí-lo da sua natural inclinação. A comédia e a farsa gozam-se ali em toda a sua plenitude, porque se ouvem todas as sílabas que o actor profere, porque se goza de todo o efeito que a sua gesticulação pode produzir, o que não acontece em salas maiores<sup>248</sup>».

Il y avait, par conséquent, la nécessité de créer des théâtres de second ordre où la salle était plus petite et où la formation était très importante et qui pouvait être le tremplin pour de nouveaux talents<sup>249</sup>.

Le jour de sa fondation peu sont ceux qui pouvaient prédire un avenir aussi prospère: un espace qui ressemble à une étroite «boceta de papelão do que uma sala de espectáculo<sup>250</sup>» ne constituait pas un des éléments qui pouvait garantir un avenir radieux. Mais ces conditions se superposaient à une bonne localisation, un prix

---

<sup>248</sup> A *Galeria Teatral*, 21 octobre 1849, p. 4

<sup>249</sup> «[...] onde se podem com boa escola formar artistas excelentes que possam abrilhantar a companhia do teatro nacional». In *O Artista*, 14 novembre 1847, p. 3.

<sup>250</sup> *Revista dos Espectáculos*, 1 juin 1850.

raisonnable, des spectacles variés et un genre peu exploité, ce qui fait de cet espace théâtral l'un des plus en vogue de l'époque<sup>251</sup>.

«É certo que o Ginásio merece a protecção que o publico lhe tem dado, e cremos piamente que é isso devido á boa escolha dos espectáculos e á direcção acertada da sociedade...Apresentamos unicamente uma estatística para satisfazer aos curiosos deste género, porque aqueles que não forem contentar-se-ão com os títulos, ... *Ernesto, a Sociedade dos treze, Um marido que se desmoraliza, A pobre cega, O tio e os herdeiros, Um segredo de estado, o Embaixador, o Quaker e a Dançarina, Rodolfo, Um Erro, o Morgado da Ventosa, Um beijo ao portador, Luiza, o melhor dia da vida, o Casamento projectado, o Diplomata, Uma boa desforra, a Namorada do príncipe, Leonilda, o Coronel, os Projectos de casamento, Calluda, o Odio duma mulher, Quem porfia mata e caça, o Judas em Sabbado d'Aleluia, Japhet, Uma posição melindrosa, Um quiproquó.*

A estas podemos juntar, *os dois ingleses, uma Aventura do Camões do Rocio, a Recolhida, o Homem das fatalidades, o Cego perspicas, o Médico das senhoras, o primeiro doente, Roque e Lucas, os Recursos de Ladino, o Carrilhão de Mafra, uma mulher que se deita pela janela abaixo, o cabo de*

---

<sup>251</sup> *Idem, Ibidem.*

*esquadra, a Cozinheira casada, a Luva e o leque, Um pacto, Mme de Egmont, Dago, o Marido anónimo, **a lei Salica**, a Creancice, e ultimamente as Padeiras da Porcalhota<sup>252</sup>».*

Contre cette excellente acceptation, nombreux étaient ceux qui avaient du mal à imaginer comment le public pouvait rire et se divertir, sans se sentir inconfortable, dans une telle «indécente cabane<sup>253</sup>».

Comme nous l'avons vu, les conditions de cette salle, qui réunissait une grande partie de la société de Lisbonne, étaient insatisfaisantes et, le 5 avril 1852, a commencé la démolition du vieux théâtre. La fin de la construction<sup>254</sup> du nouvel édifice s'est effectuée en novembre de cette même année et les spectacles ont repris avec régularité le 16 de ce mois-là. Comme répertoire de réouverture, trois comédies à l'affiche<sup>255</sup>, ce qui indique la continuité du genre représenté jusqu'ici<sup>256</sup>. Mais néanmoins, au début de l'année 1856, un journal de l'époque affirmait encore que de tous les théâtres de Lisbonne, celui-ci était incontestablement :

---

<sup>252</sup> *O Espectador*, n°1 du 1 octobre, 1848. La plupart des pièces citées ci-dessus, notamment celles qui sont en gras, appartiennent à Scribe. Ceci prouve l'acceptation du dramaturge sur la scène lisboète.

<sup>253</sup> *A Semana Teatral*, 28 octobre 1851, p. 8.

<sup>254</sup> Pour ce qui est de la subvention pour la reconstruction du théâtre du Ginásio, voir: BASTOS, Sousa, *Carteira do artista, op.cit.*, p. 377 et p. 676.

<sup>255</sup> *O tio André que vem do Brasil*, de Mendes Leal; *O Homem das botas*, de Brás Martins; e o *Misanthropo*, imitação de Paulo Midosi. In *Diário do Governo*, 4 novembre 1852, p. 1198.

<sup>256</sup> Quelques années plus tard, dans ce même quartier, nous trouverons d'autres théâtres, comme le Théâtre de la Trindade, le Théâtre S. Luís ou le Théâtre S. Carlos. Mais le théâtre du Ginásio fut le théâtre des premières représentations de revues portugaises vers la fin du XIXe siècle. Un incendie l'a complètement détruit en 1921. Aujourd'hui, il ne reste que la façade.

«[...] aquele que apresenta maior variedade de espectáculos novos; e é sem dúvida a isto que ele deve o grande favor que sempre tem encontrado no público lisbonense<sup>257</sup>».

Peu de temps après l'inauguration du théâtre National D. Maria II, le théâtre de D. Fernando et le théâtre du Ginásio ont commencé à fonctionner avec des spectacles qui ont longtemps perduré. Scribe y a été largement représenté et c'est grâce à son répertoire que se fait l'introduction au Portugal du théâtre musical dans lequel le vaudeville et l'opéra-comique occupent une place au premier rang. L'opéra-comique *A Barcarola*, traduite par Mendes Leal, dans laquelle se trouvent combinées la musique et le texte dramatique, parfois «em transições bruscas e desengenhosas», dans un vrai «amalgama informe<sup>258</sup>», reste un bel exemple du déclenchement de ce phénomène artistique car le public y adhère tout de suite et applaudit d'une façon remarquable.

L'intérêt pour nous de recueillir les pièces de Scribe est de pouvoir disposer des informations détaillées, traités dans les éléments graphiques, à partir des bases de données enregistrées elles-mêmes dans un ordre chronologique. Puis l'objectif est celui de rendre compte des représentations dans les théâtres publics de la capitale, de leur classification, des traductions, des imitations, des

---

<sup>257</sup> *Revista dos Espectáculos*, 29 février 1856, pp. 27-28.

<sup>258</sup> *Revista dos Espectáculos*, 1 septembre 1850, p. 51.

adaptations, ou du nombre de représentations, de l'auteur, et des traducteurs, etc.

Voyons, d'abord, les données existantes en matière d'information systématique. En ce qui concerne le Théâtre National de D. Maria II, il existe, dans son centre de documentation, une compilation précieuse dactylographiée avec le registre de toutes les pièces qui sont montées sur scène entre 1846 et 1860, suivant un ordre chronologique et avec un total enregistré par mois et par année. Nous avons également consulté la presse de l'époque afin de relever les différentes données concernant les représentations de Scribe. Deux importants ouvrages<sup>259</sup> nous ont permis d'établir plus méthodiquement la base de données concernant ces représentations. C'est à partir de cette base (Cf. Annexe III- **Pièces représentées sur la scène lisboète.**) que nous avons pu établir différents tableaux statistiques qui nous ont permis d'établir plusieurs jugements. Toutes ces données et ces informations, dans l'ensemble, nous ont permis, même dues à certaines difficultés<sup>260</sup>, d'établir une relation systématique, qui a conduit à l'épure du poids du théâtre de Scribe sur les scènes de la capitale portugaise.

Dans une autre étape, à partir de la consultation des périodiques où l'on annonçait les spectacles de la capitale, il fallait procéder à l'enregistrement systématique de tous les textes de Scribe portés à la scène dans les théâtres publics de Lisbonne, en indiquant les jours de leur représentation. Les données ont été systématiquement vérifiées par rapport à celles qui existaient dans de nombreux autres journaux qui se spécialisaient dans des sujets de

---

<sup>259</sup> SANTOS, Ana Clara; VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista*, 2 volumes, *op.cit.*

<sup>260</sup> Notamment, les difficultés concernant l'impossibilité de consultation de certains périodiques en très mauvais état.

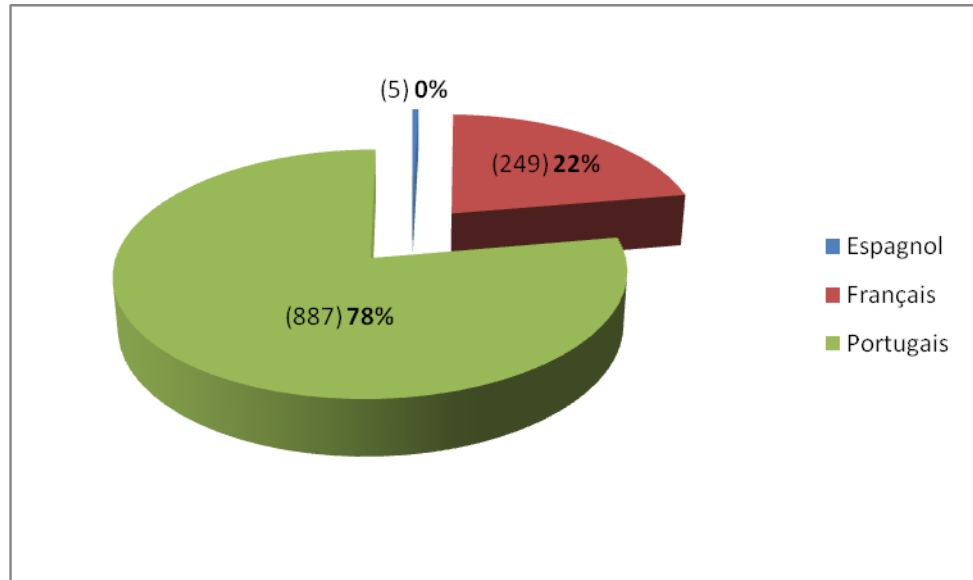
théâtre, parce qu'ils nous ont fourni d'autres informations dont nous avons fait la compilation. Il est, par conséquent, nécessaire de démontrer, à travers quelques tableaux-statistiques, l'évolution des répertoires sur la scène dramatique de Lisbonne dans les années 1835-1860. Il semble utile de révéler une information détaillée qui consiste dans une base de données qui présente le registre chronologique de toutes les pièces d'Eugène Scribe mises en scène dans les théâtres lisboètes.

Les graphiques révèlent, en outre, une classification des originaux, des traductions, des imitations et des adaptations, ainsi que des langues de représentations et des genres, etc.

La diffusion de l'œuvre de Scribe en Europe s'est affirmée différemment selon le pays qui l'a reçu. On est en mesure d'affirmer qu'au Portugal cette diffusion s'est effectuée, si on fait cet exercice de comparaison, en fonction de la langue de la représentation.



**Tableau n° 1 - Langues de représentation**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces scribeennes sur la scène lisboète. Le nombre signalé en gras correspond au pourcentage de ces représentations

Nous pouvons constater que la réception de l'œuvre de Scribe, au cours de la première moitié du XIXe siècle, sur la scène lisboète, a eu une expression importante en portugais. Alors que les traductions occupent largement la première place avec 78% avec 887 pièces, les représentations en langue étrangère arrivent loin derrière avec 22% pour les représentations en langue française avec quelques 249 pièces, suivies d'un pourcentage infime en langue espagnole (5 pièces).

Nous pouvons, par conséquent, conclure que les pièces d'Eugène Scribe étaient en conformité avec le goût des spectateurs portugais et que, par conséquent, son répertoire théâtral correspond

à «*l'horizon d'attente*» des récepteurs. Ce phénomène s'explique, on l'a déjà suffisamment démontré, par le fait que les salles de spectacle ont accueilli, à cette époque, plusieurs troupes étrangères. Il est donc évident que le répertoire scribien s'affirme à Lisbonne en langue portugaise, c'est-à-dire, par le biais de la traduction et adaptation à la scène portugaise. Jusqu'à là rien d'anormal. Mais si on regarde les données sous un autre angle, on aura vite une autre perception de la réception de la dramaturgie scribienne sur la scène lisboète. Comme l'a si bien démontré Ana Clara Santos lorsqu'elle a comparé les répertoires des salles de spectacle à Lisbonne lors de la venue des premières troupes françaises au théâtre du Salitre, au théâtre du Bairro Alto et au théâtre de la Rua dos Condes, les semences laissées par les artistes français en 1822 et en 1835-1837 vont germiner et nourrir les répertoires des troupes nationales<sup>261</sup>.

Les pièces de Scribe les plus représentées en France et au Portugal ont été les mêmes, comme nous pouvons le constater d'après la critique de la presse en France et le tableau ci-dessous concernant les représentations sur la scène lisboète :

---

<sup>261</sup> Voir, à ce propos, les articles déjà cités de l'auteur.

<b>Tableau des pièces les plus représentées</b>			
Titre de la pièce	Théâtre à Lisbonne	Années	N° de représentations
<b>Dominó preto (O)*</b>	Condes et TDMII	1841 à 1843 1846 à 1853	95
<b>Giralda ou a nova Psyché*</b>	D. Fernando et Ginásio TDMII	1850 à 1851 1850 à 1852 1851	64
<b>Barcarola (A)*</b>	D. Fernando	1850 à 1851	48
Embaixador (O)	Ginásio et TDMII	1847 à 1849 1860 à 1861	41
Chalet (O)	Ginásio	1850 à 1851	39
Fra-diavolo ou a estalagem de Terracina	Condes	1842 à 1843	35
Luiza ou a reparação	Ginásio	1847 à 1848	35
Mulher que se deita da janela abaixo	Ginásio	1848 à 1849	35
Beijo ao portador	Ginásio	1847 à 1848	31
Coronel (O)	Ginásio	1848	27
A Falar verdade é mentir	TDMII	1852 à 1860	27
Estela ou o pai e a filha	Condes et		26
Adriana Lecouvreur	D. Fernando et TDMII	1849 à 1852 et en 1855	24
Casamento desigual (O)	TDMII	1850 à 1852	21
Erro (Um)	Condes et Ginásio	1837 à 1841 1847	19
Casamento projectado ou a primeira entrevista	Salitre et Ginásio	1846 et 1847	18
Copo de água (O)	Condes	1842 à 1843	16
Premières amours ou les souvenirs d'enfance (Les)	Condes et D. Fernando	1835 à 1837 1852	16
Tinteiro não é caçarola (O)	Salitre	1838 à 1839	16
Economias dos noivos (As)	TDMII	1848 à 1850	15
Padrinho (O)	Condes	1837 à 1838	15
Quaker e a dançarina (O)	Ginásio	1847 à 1848	15
Batalha de damas	TDMII	1852 à 1853	13
Diplomata (O)	Condes et Ginásio	1837 1847 à 1848	13
Rodolfo ou o irmão e a irmã	Ginásio	1847 à 1848	13
Chanoinesse (La)	Condes et TDMII	1835 à 1836 1856 à 1857	12

Dois maridos (Os)	TDMII	1850	12
Herdeira (A)	Ginásio	1846	11
Marraine (La)	Condes et D. Fernando	1835 à 1836 1852	11
Monoculo (O)	Condes	1838	11
Japhet ou a procura de um pai	Ginásio	1848	10
Lei Salica (A)	Ginásio	1848	10
Octogenário (O)	D. Fernando	1851	10
Tio e o Sobrinho (O)	TDMII	1855	10

\*pièces qui ont eu le *maximum* de succès et de fortune littéraire

Nous pouvons constater que les pièces majoritairement représentées ont été *le Domino Preto*, *Giralda ou a nova Psyché* et *A Barcarola*. Pour des données inférieures à 10 représentations par an, nous pouvons consulter la base de données complète qui se trouve dans l'annexe III (Cf. **Pièces représentées sur la scène lisboète**).

En accord avec le *tableau des pièces les plus représentées* (cf. ci-dessus) sur la scène lisboète, l'apothéose de la réception de Scribe s'opère avec l'opéra-comique *O Dominó preto* qui a été représenté quatre vingt quinze fois, de 1841 à 1843 sur la scène du Condes et de 1846 à 1853 dans le Théâtre National de D. Maria II. En France, sa réception n'a pas été la moindre, comme nous pouvons le constater d'après les *Cahiers de lecture* du 10 décembre 1837 :

«À l'Opéra-Comique, le *Domino Noir* opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe et musique de M. Auber. S'il est un monopole tolérable, c'est bien assurément celui de MM. Scribe et Auber à l'Opéra-Comique. On ne

s'ennuie pas de voir toujours ces deux noms à l'affiche, quand le public applaudit constamment ces deux noms dans la salle. [...] Ce *Domino Noir* lancé dans le monde sous la direction de M. Scribe pour intriguer tout Paris, y compris le Marais. M. Monpou pourra bien devenir pour l'Opéra-Comique une autre Providence, un autre Auber, mais il fera bien de se déterrer quelque part un autre Scribe ou d'imposer impitoyablement ses exigences à M. Alexandre Dumas.<sup>262</sup>»

De la vitalité de cet opéra-comique nous parle encore Guillot de Saix dans le journal *France* du 19 décembre 1917 :

«Au Trianon-lyrique, reprise du *Domino Noir*... Rien de plus charmant que l'opéra-comique... : *Le Domino Noir* que la salle Favard semble dédaigner. Créé à l'Opéra-Comique en décembre 1837, cet ouvrage, âgé de quatre-vingts ans, garde une éclatante jeunesse<sup>263</sup>»

En ce qui concerne *Giralda ou a nova Psyché*, cet opéra comique en trois actes de Scribe a été représenté et traduit, soixante

---

<sup>262</sup> Les *Cahiers de lecture* du 10 décembre 1837, s./p.

<sup>263</sup> *France* du 19 décembre 1917, s./p.

quatre fois, de 1850 à 1852, sur les scènes du D. Fernando, du Ginásio et du Théâtre D. Maria II (Cf. ci-dessus *Tableau des Pièces les plus représentées*). La presse portugaise, notamment le journal *O Espectador*, révèle la réception de cette pièce en considérant «*Giralda a peça da moda*<sup>264</sup>» avec des «situações cómicas, tão mordazes como inverosímeis, os personagens tão divertidos como impossiveis, e o chistoso da *Giralda*<sup>265</sup>» en soulignant «o engenho teatral de Scribe<sup>266</sup>».

De même en France, *Giralda ou la nouvelle Psyché* avait été un vrai chef-d'œuvre comme le signale la presse de l'époque :

«...*Giralda* est un vrai chef-d'œuvre de gaité, d'intérêt, de mélodie. Jamais, peut-être M. Scribe n'avait employé avec tant de bonheur les innombrables et prodigieuses ressources de son talent si original et de sa verve si brillante. Le charme de la donnée, la grâce piquante des détails, les étonnantes combinaisons d'une intrigue dans laquelle le comique le plus franc se mêle au sentiment le plus exquis, toutes ces qualités en un mot qui constituent sa haute

---

<sup>264</sup> *O Espectador*, 2<sup>e</sup> série, n° 18, 5 janvier 1851, p. 137.

<sup>265</sup> *Idem, ibidem*. Dans le même journal, n°17, 2<sup>e</sup> série, du 29 décembre 1850, p.129-132, *Giralda ou a nova Psyché* est un véritable objet d'attention, culminant cette idée avec l'affirmation suivante: «a mise en scène neste theatro é digna do maior elogio» p. 132.

<sup>266</sup> *Idem, ibidem*.

individualité, M. Scribe les a réunis dans *Giralda*<sup>267</sup>».

Un autre article de B. Jouvin du journal *La Sylphide* de 1850 le réaffirme :

«Je voulais vous apprendre que le poème de *Giralda* a fort égayé le public ordinaire à l'Opéra-Comique, et il me suffira de dire à présent que M. Scribe a beaucoup consulté son calepin<sup>268</sup>».

Il convient de signaler que le succès de cette pièce a duré longtemps sur le territoire parisien. En 1883, trente trois après la première représentation de cet opéra-comique, la *Chronique Théâtrale* souligne que «*Giralda* a eut la bonne fortune<sup>269</sup>». *Le Feuilleton du temps*, daté du 17 octobre 1876, avait déjà présenté cette pièce de Scribe comme «un beau cadeau» :

«Ce n'est d'ordinaire pas en plein été que l'on donne un ouvrage nouveau en trois actes

---

<sup>267</sup> *Entreacte*, le 21 juillet 1850. De même le *Courrier des spectacles* du 30 juillet 1850 confirme la réception : «Samedi dernier, *Giralda*, opéra-comique en trois actes de M. Scribe, musique de M. Adam est venu confirmer une fois de plus cet adage dramatique.»

<sup>268</sup> *La Sylphide*, 1850, *op.cit.*.

<sup>269</sup> *Chronique Théâtrale*, janvier 1883.

auquel on attache de l'importance ; Adam nous explique lui-même cette anomalie. Après avoir raconté combien sa situation était pénible quand il fut obligé de renoncer au Théâtre-Lyrique qu'il avait fondé, il dit : «Scribe, à qui j'allai conter ma misère, me donna *Giralda* ; c'était un beau cadeau ...<sup>270</sup>».

De même, la prédilection à Lisbonne envers l'opéra comique *A Barcarola* peut s'assimiler à son succès obtenu auprès du public français :

«...c'est moins son étonnante fécondité que la fraîcheur printanière et l'éternelle jeunesse de ses mélodies ; ce qui me confond et me transporte à la fois, c'est cet admirable mélange de science profonde et d'étincelante originalité ; c'est cette étrange fusion qui nous montre dans la même œuvre tout le magique éclat d'un premier jet, et toute l'expérience d'un talent consommé ; c'est cette abondance d'idées qui permet au même cerveau de toujours produire

---

<sup>270</sup> *Le Feuilleton du temps*, 17 octobre 1876. Pourtant malgré le succès de la pièce, «M. Perrin [qui] venait d'être nommé directeur de l'Opéra-Comique» n'a pas accepté de la mettre en scène : «*Giralda* lui déplut complètement, et pendant deux ans il refusa de la monter. Ce ne fut que dans un moment de disette et en plein été qu'il consentit à donner l'ouvrage, qu'il ne joua que le moins possible, persistant dans son opinion sur la valeur de la pièce, même après son succès». *Idem, ibidem*.



sans jamais se répéter. Les mêmes réflexions auront sans doute frappé de nombreux spectateurs qui assistaient à la première représentation de *la Barcarolle*, car le nom du célèbre Maestro, toujours si vivement applaudi, n'avait encore jamais été accueilli par de tels transports d'enthousiasme.

Le poème n'est pas précisément un chef-d'œuvre, mais il offre de l'intérêt, et les situations musicales y sont amenées avec une grande habileté. Dans d'autres mains ce sujet eût donné la matière d'un acte. M. Scribe en a tiré trois. Il peut se raconter en quelques lignes.<sup>271</sup>»

D'un autre côté, il est indubitable que le succès de Scribe, notamment en ce qui concerne le genre du vaudeville, reste indissociable du goût introduit par la troupe française auprès du public lisboète :

«A sua aceitação e o seu êxito junto do público lisboeta devem-se, por um lado, a um repertório magistralmente marcado pelas reprises do repertório da companhia de Émile Doux de 1835 que permitiu um enraizamento

---

<sup>271</sup> *Le Pionnier*, Paris 1845, s./p.

do gosto do público pela comédia *vaudeville* de Scribe.<sup>272</sup>»

En ce qui concerne la réception du dramaturge au Portugal, nous pouvons conclure que le public portugais appréciait beaucoup l'idéologie des pièces de l'auteur ayant un phénomène de réception massive, confirmant l'éclosion de la culture française au Portugal :

«Autre chose est de démolir des murailles à coup de stilet ; autre chose, d'élever des villes avec d'harmonieux accords, et M. Scribe, s'il n'a pas réussi encore à construire une ville, il bâtit du moins de fort belles maisons, tandis que M. Dumas démolit des murailles avec sa bonne lame, c'est bien différent.

Quand à MM. Adam, Planard et compagnie, ce sont eux encore qui arrivent en première ligne pour recueillir l'héritage de MM. Scribe et Auber ; mais l'héritage se fera encore attendre<sup>273</sup>».

---

<sup>272</sup> SANTOS, Ana Clara: «D. Fernando no panorama cultural e artístico português: Contributos para a história do teatro de Oitocentos». In *Formas e espaços de sociabilidade. Contributos para uma história da cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, 2006, p. 7

<sup>273</sup> *France* du 19 décembre 1917, s./p.

La réception de l'homme se confond et se mélange avec celle de l'œuvre. Effectivement, la presse française aussi bien que la portugaise ne cessent de faire des éloges à Eugène Scribe. Voyons le cas du journal *La Sylphide* de 1850 où B. Jouvin affirme:

«M. Scribe a trouvé le secret de réussir toujours. Evidemment, le dramaturge moderne est plus grand que ses ouvrages. On peut dire que son talent, marqué au coin de l'abondance, et d'un jet d'imagination inépuisable, atteint aux limites de la puissance : mais la prospérité n'en saura rien. [...] M. Scribe est le bourgeois littéraire dans toute l'acceptation du mot<sup>274</sup>».

Sur son style comme dramaturge la presse témoigne aussi une opinion favorable qui prouve la réception de l'auteur et de son œuvre. Citons l'exemple du journal *La Semaine* de juillet 1850. Eugène Scribe:

«... aime transporter ces aventures et ces personnages impossibles, qu'il fait écouter, qu'il rend presque réels à force d'art, d'habileté et de vérité dans le détail. Mais si Scribe a jamais imaginé quelque chose de fou et d'extravagant, c'est bien cet incroyable imbroglio qu'il noue,

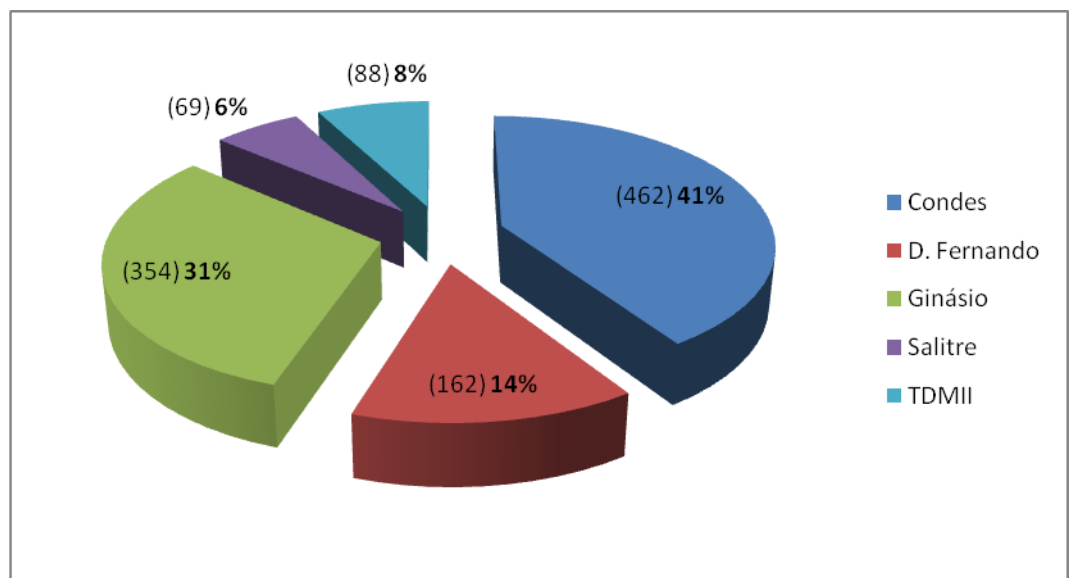
---

<sup>274</sup> *La Sylphide*, 1850, *op.cit.*, s./p.

qu'il dénoue et renoue tour à tour avec cette prestesse de jongleur qui lui est particulière<sup>275</sup>».

Vu le nombre de représentations de pièces de Scribe dans les salles parisiennes et lisboètes, les statistiques suivantes concernant le dernier cas, nous le montrent bien. Nous constatons que Scribe a eu une forte acceptation sur pratiquement toutes les salles lisboètes, mais avec quelques variations selon le répertoire.

**Tableau n° 2 - Nombre de représentations des pièces de Scribe par théâtre**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

---

<sup>275</sup> *La Semaine*, juillet 1850, s.p..

Les trois quarts des représentations (75%) appartiennent au théâtre « O Condes » et au théâtre du Ginásio (représenté graphiquement en bleu foncé et vert clair, respectivement). Cela se doit au fait que les débuts de la compagnie de théâtre du Gymnase de Paris sur la scène lisboète se sont déroulés sur la scène du théâtre «O Condes» pour un *public avide des vents qui soufflaient de Paris* :

«Conde de Farrobo, novo responsável pela gestão do Condes, adjuvado por Doux, seu ensaiador, decidiu abrir as portas aos ventos vindos de França, introduzindo a ópera cómica num espaço tradicionalmente ocupado pelo teatro declamado. Ao público, ávido das vivências culturais das classes superiores e farto do mesmo tipo de espetáculos, agradou esta inovação que, com um estilo musical mais simples do que o da ópera dita séria e agora cantada em português, proporcionava uma aproximação mais ligeira e mais acessível à chamada “música erudita”»<sup>276</sup>.

Nous pouvons, ainsi, affirmer que c'est sur cette scène qu'il y a eu le plus de représentations, tandis qu'un quart des représentations sont réparties sur les trois autres théâtres : le théâtre D. Maria II, le théâtre du Salitre, le théâtre D. Fernando.

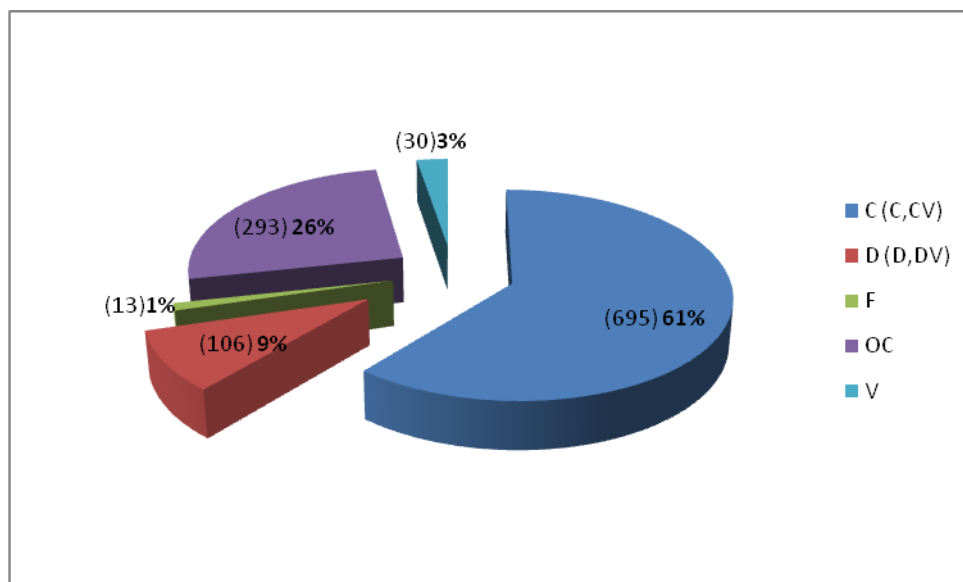
Quelles raisons expliquent ce phénomène? Naturellement, le public cible, car le théâtre est toujours en étroite relation avec le

---

<sup>276</sup> SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, op. it., p. 16.

public qui a toujours conditionné le plan de la production. Mais on ne peut pas oublier le rôle majeur qu'ont joué là-dessus les directeurs et metteurs en scène des différentes salles de spectacle. Chacune, d'entre elles a tendance à privilégier un certain répertoire, plus ou moins en concurrence avec la dominante de la production originale ou, à l'inverse, avec la vogue de la traduction de certains genres à la mode dans les répertoires parisiens. Ainsi, une fois distribuées les représentations de Scribe dans les théâtres portugais, nous devons nous interroger sur la place des genres importés de Paris et repris sur la scène à Lisbonne. Les tableaux présentés ci-dessous illustrent plusieurs tendances à l'époque.

**Tableau n° 3 - Genres les plus représentés sur la scène lisboète**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

A travers ces données, nous pouvons constater que le genre le plus représenté dans les salles lisboètes est la comédie (61%) avec 695 représentations, qui correspondent à deux modalités, la comédie (C) et la comédie-vaudeville (CV). Puis vient l'opéra-comique (OC) avec 293 représentations (26%). Le drame (D) et le drame-vaudeville (DV) suivent avec 106 représentations (soit 9%). Le vaudeville (V) atteint 3% avec 30 représentations et, finalement, la farce (F) 1% (soit 13 représentations).

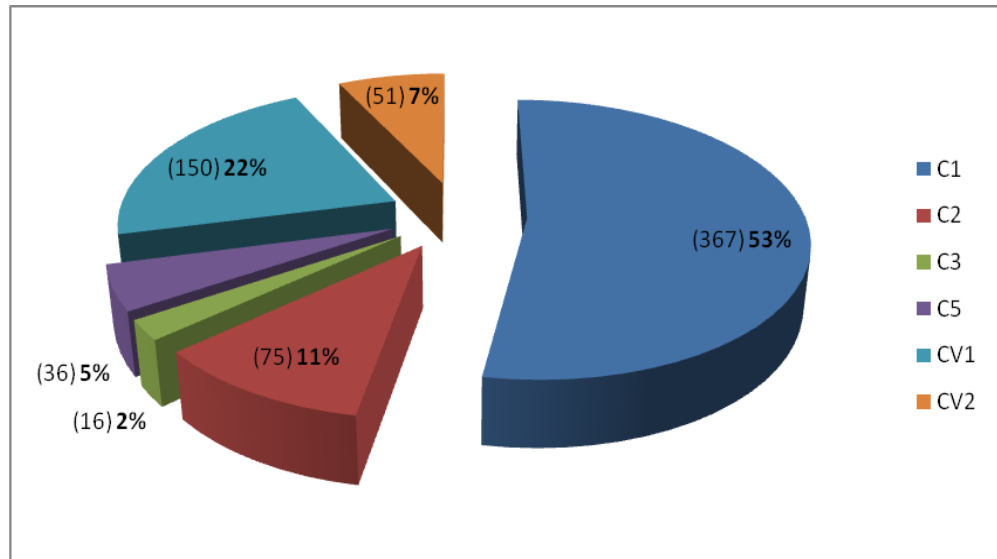
En ce qui concerne le poids relatif des représentations par rapport au genre comique, nous vérifions qu'il existe des divergences pour ce qui est la comédie et la comédie-vaudeville. Quoique la comédie et le vaudeville soient les genres les plus représentés, quelques auteurs du temps annoncent le remplacement de l'un par l'autre :

«A pintura dos costumes, se não quisermos descrever os passados, torna-se hoje quasi impossível...para que é levamos ao infinito semelhante gradação: na verdade elas quasi tocam a verdade. Disseram outros antes de nós, que é esta a causa primordial da morte da comédia, e do nascimento do vaudeville<sup>277</sup>».

---

<sup>277</sup> *O Atalaia Nacional dos Theatros*, 12 juillet 1838, p.18.

**Tableau n° 4 - Représentations de la comédie**



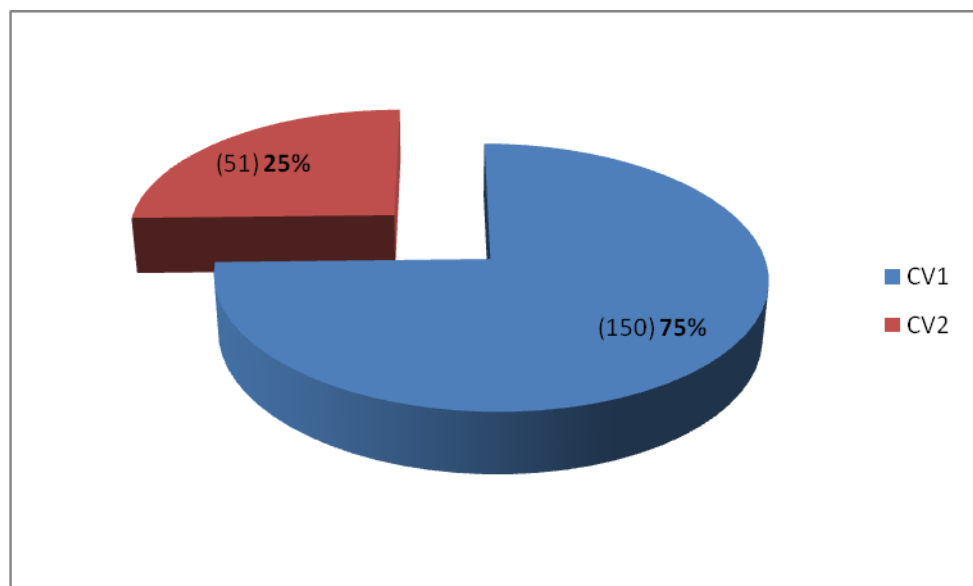
Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Les pièces les plus représentées avec 75% (53% des comédies et 22% des comédies-vaudeville) correspondent à la comédie en un acte (C1), parce que cela exigeait peu de moyens sur le plan de la représentation, sur le plan de la mise en scène et, surtout, sur le plan de la création dramatique réalisée, maintes fois, à plusieurs mains. Cette réalité est bien visible dans le tableau reproduit ci-dessus.



En reprenant les données du **tableau n°4**, nous pouvons observer que sur un total de 695 représentations, 201 correspondent à la comédie-vaudeville. Le bas pourcentage de ce genre (29% du total des représentations) se doit au fait que le vaudeville est un sous-genre spécifiquement français et que, dû à la nouveauté de ce sous-genre dans le milieu culturel portugais, on n'associe pas toujours, au moment de sa diffusion, la pièce à son sous-genre d'origine.

#### **Tableau n° 5 – Représentations de la Comédie-vaudeville**

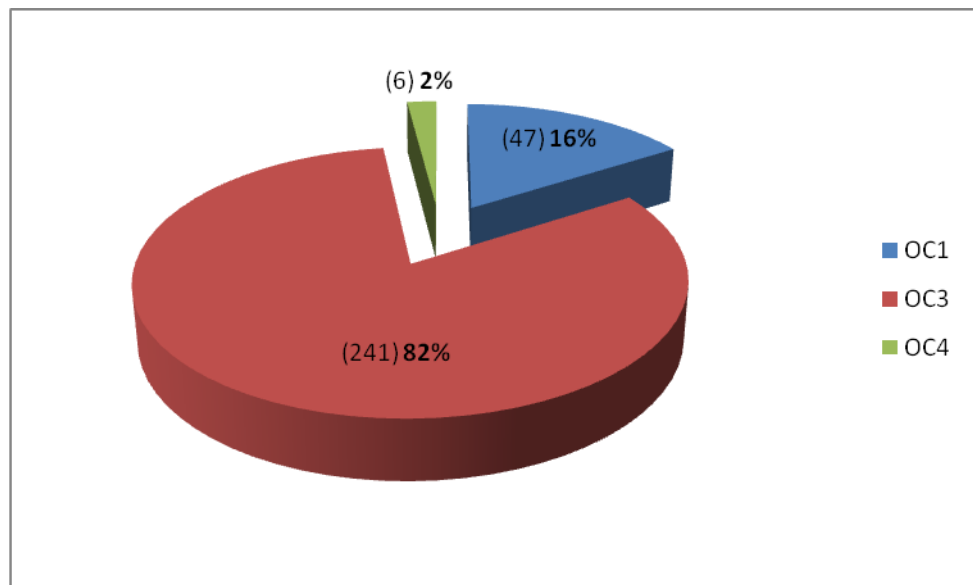


Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Nous pouvons observer que la comédie-vaudeville en un acte occupe 75% du total des représentations, tandis que 25% correspond à la comédie-vaudeville en deux actes. Cela nous permet de conclure que, comme nous avons vérifié dans le tableau sur la représentation

de la comédie, la simplicité de l'action et de la structure conduisent à l'acceptation majeure du public.

**Tableau n° 6 - Genre d'opéra-comique le plus représentée**

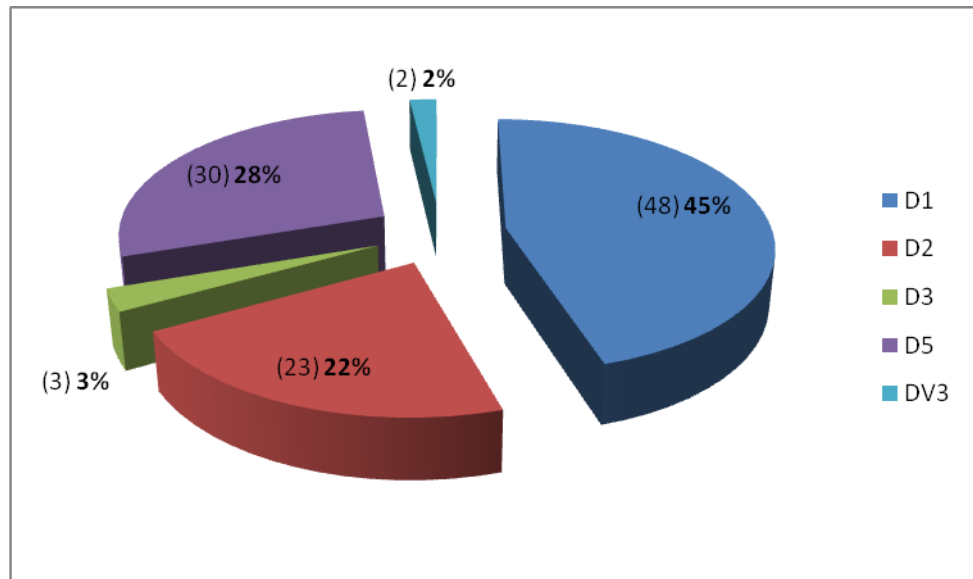


Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

La situation se retrouve renversée lorsqu'on analyse les occurrences de l'opéra comique car c'est plutôt l'opéra comique en trois actes qui est prédominant sur l'opéra comique en un acte. Ici, le souci de la simplicité du texte en un acte ne répond ni au goût du moment ni aux spécificités du genre. Le public portugais a toujours adhéré au comique (de situation, de caractère et de langage) et il démontre, grâce à la vogue du théâtre musical de Scribe, un

penchant pour ce théâtre accompagné de musique et de chant. La critique sociale, politique ou un simple clin d'œil à l'actualité de la journée prise dans un contexte absurde et risible allié au chant et à la musique va de pair avec *l'horizon d'attente* du public. Cela explique son succès ainsi que les changements opérés du côté du goût du public et du panorama culturel et théâtral de l'époque. Le vaudeville et l'opéra-comique scribeien obligent les artistes portugais à façonner un nouveau cadre au niveau dramatique et artistique qui tient compte non seulement de l'industrie théâtrale mais aussi de l'industrie musicale. Il a fallu non seulement augmenter le nombre de traducteurs mais aussi celui des compositeurs. Les troupes et auteurs dramatiques recherchent, de plus en plus, à développer un nouveau genre sur la scène portugaise dérivé du vaudeville qui puisse intégrer des pièces de musique et de danse. Des musiciens comme Miró et Casimiro Júnior, parmi d'autres, sont amenés à collaborer massivement avec les troupes nationales dans cet effort d'importation et de nationalisation de ce genre de théâtre dans lequel Scribe était vu comme le chef de file.

**Tableau n° 7 - Genre de Drame le plus représenté**



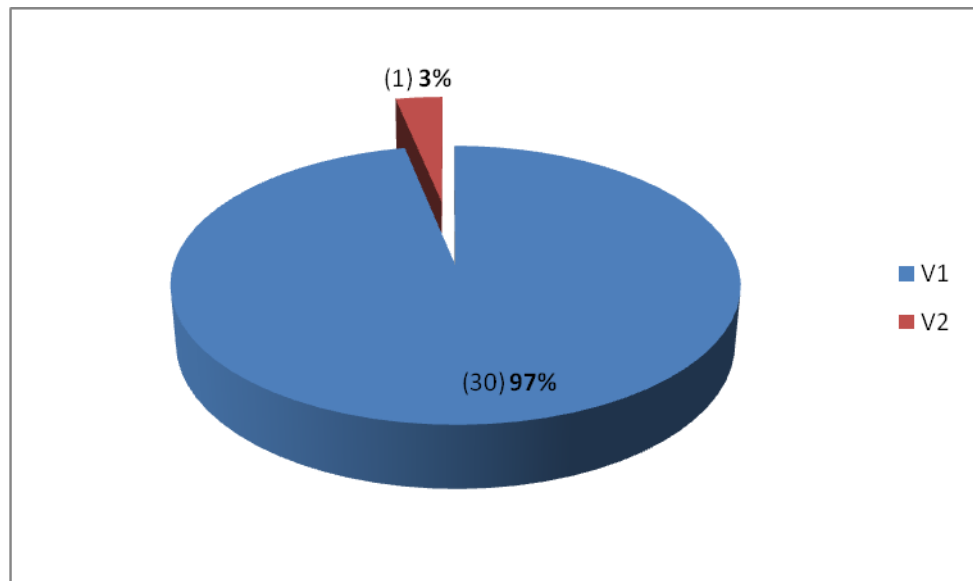
Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Contrairement à ce que nous avons dit sur le théâtre musiqué, où les pièces longues prédominaient, nous pouvons confirmer, à partir du graphique ci-dessus, que la représentation du drame en un acte prédomine principalement sur le drame en deux, trois et cinq actes, avec un pourcentage de 45% du total des représentations en ce qui concerne ce genre.

De même, le drame vaudeville a un pourcentage négligeable de 2%, parce que le jeu complexe de l'intrigue et l'excès des péripéties

rendent le texte moins clair et plus difficile à la réception par un public habitué au rire facile.

**Tableau n° 8 - Genre de vaudeville le plus représenté**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Une fois de plus, en ce qui concerne le vaudeville, ce qui prédomine est la règle de la simplicité de l'action, avec la représentation majoritaire sur la scène de Lisbonne, du vaudeville en *un* acte seulement. Ainsi, le vaudeville en *deux* actes est représenté par un pourcentage de 3% par rapport au vaudeville en *un* acte qui occupe la majorité de 97%. Par conséquent, il ne fait aucun doute que le public a pleinement adhéré au vaudeville en *un* acte.

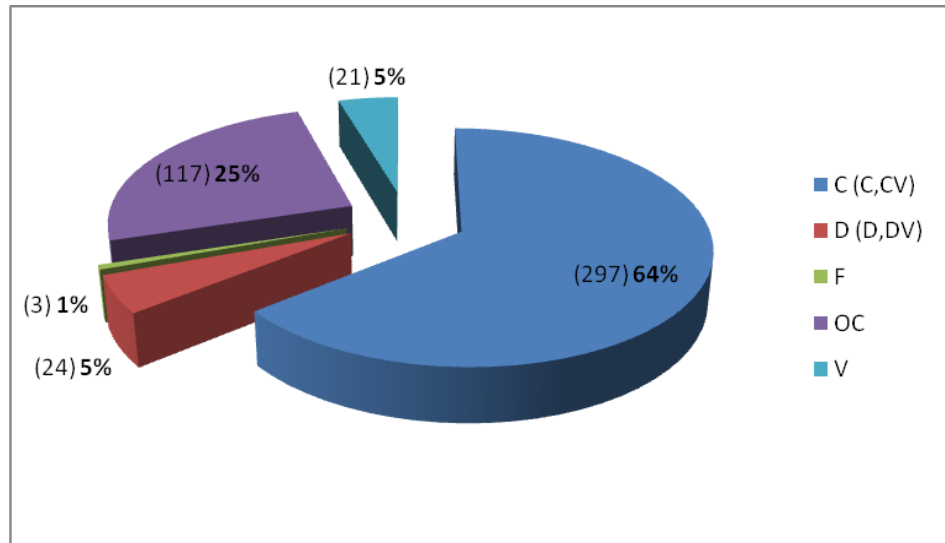
On le sait, le théâtre dépend directement de l'acceptation du public. Il est considéré comme un spectacle pour les masses et, dans ce cas précis, oblige à ce qu'on tienne compte de la notion d'interculturalité<sup>278</sup>. Dans le cas d'Eugène Scribe et sa réception au Portugal, la culture française, culture de départ, est effectivement concrétisée dans la culture portugaise (culture d'arrivée). Le *consommateur*/spectateur conditionne totalement le *producteur* et le spectacle produit.

La Comédie est, alors, comme nous venons de vérifier, le genre le plus représenté, parce qu'il correspond à l'*horizon d'attente* du récepteur ou du spectateur. Comme on peut voir dans les tableaux qui suivent, le théâtre de la Rua dos Condes, le théâtre de D. Maria II et celui du Ginásio assurent la promotion et la diffusion des deux genres du dramaturge français majoritairement représentés, la comédie et la comédie-vaudeville:

---

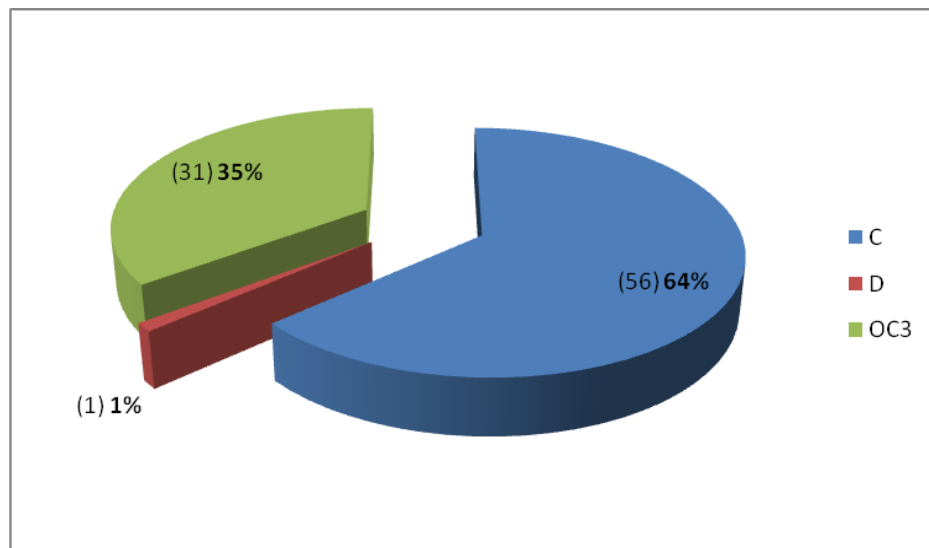
<sup>278</sup> PAVIS, Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, *op.cit.*

**Tableau n°9 - Genre le plus représenté sur la scène du Condes**



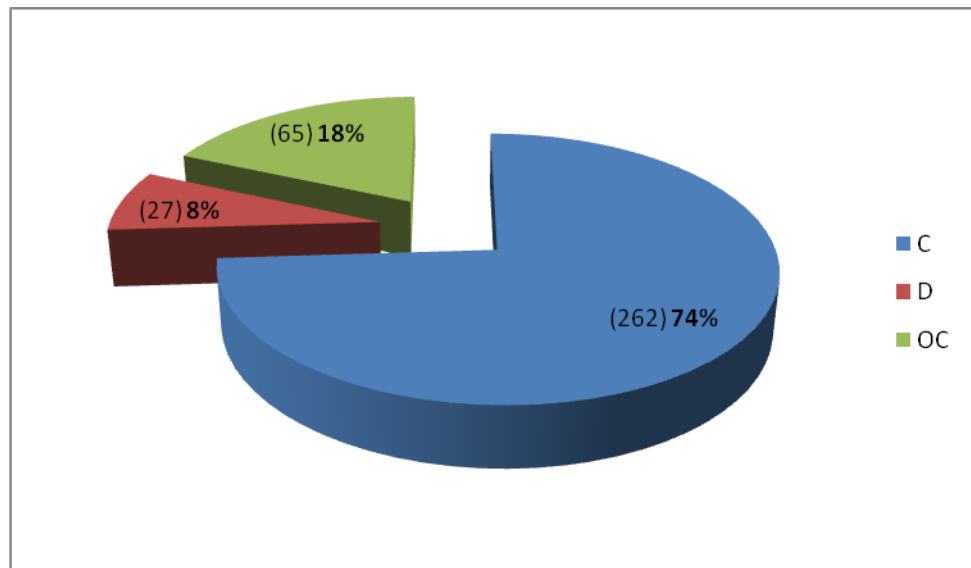
Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

**Tableau n° 10 - Genre le plus représenté sur la scène du Théâtre de D. Maria II**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

**Tableau n° 11 - Genre le plus représenté sur la scène du Ginásio**

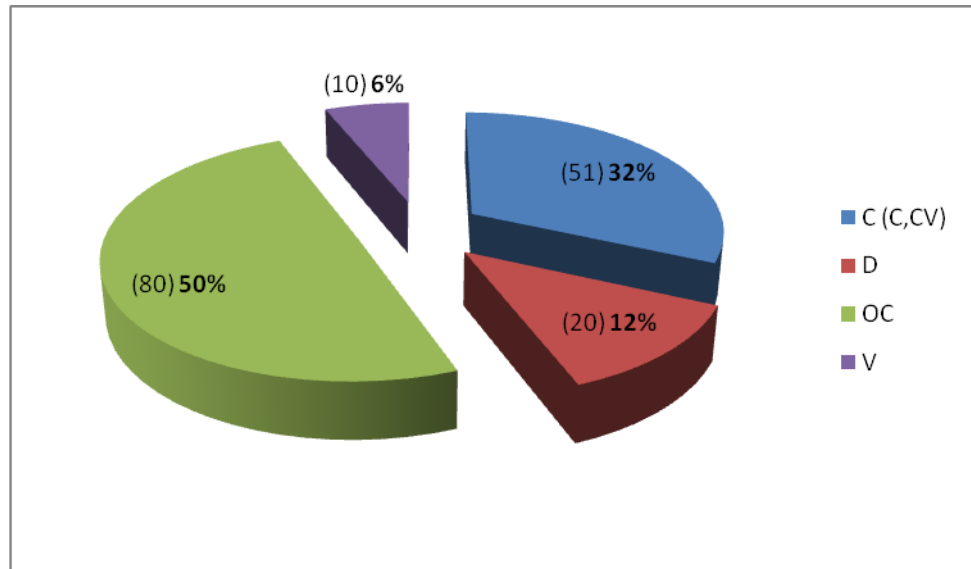


Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Le théâtre de D. Fernando est, quant à lui, une des institutions impliquées au centre du *champ littéraire* qui, assure la propagation d'un nouveau genre théâtral capable d'entrer en concurrence avec celui joué au théâtre S. Carlos, l'opéra-comique :



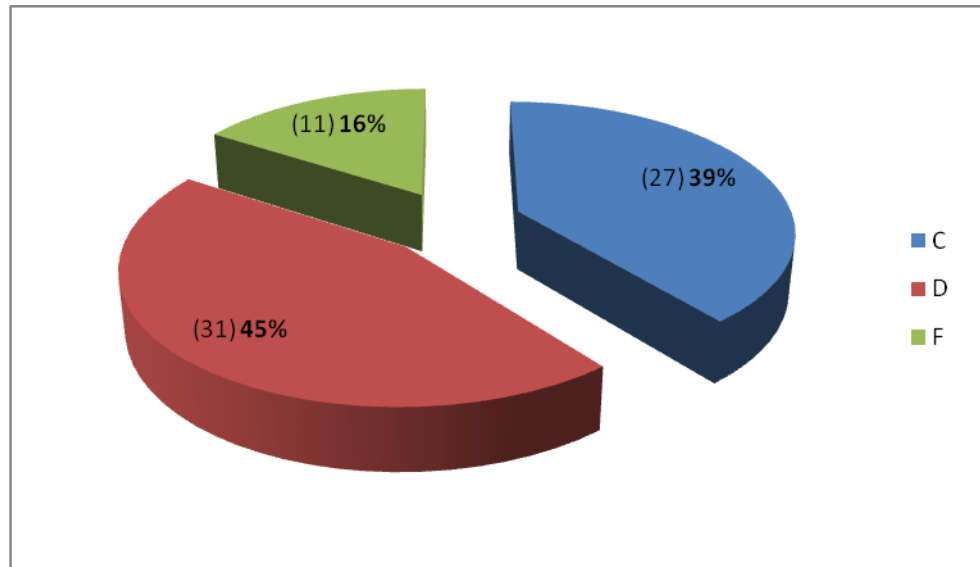
**Tableau n° 12 - Genre le plus représenté sur la scène du D. Fernando**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Le cas du théâtre du Salitre constitue un exemple emblématique par rapport à l'importation du modèle scribien puisque le pourcentage le plus élevé des pièces d'Eugène Scribe jouées en langue portugaise correspond au drame (45%). Bien que ce pourcentage se rapproche du genre comique (39%), il faut savoir que la plupart de ces drames portugais proviennent, en fait, de la comédie ou de la comédie-vaudeville et non du drame. À l'époque, cela était une pratique courante. On s'autorisait à nationaliser titres, personnages et intrigues et aussi à modifier le genre dramatique original.

**Tableau n° 13 - Genre le plus représenté sur la scène du Salitre**



Le nombre entre parenthèses correspond au nombre de représentations des pièces de Scribe. Le nombre en gras correspond au pourcentage de ces représentations.

Par le biais du répertoire théâtral d'Eugène Scribe et la nouveauté qu'il représente en ce qui concerne la typologie de nouveaux genres dramatique s'exerce, de la sorte, une réelle *influence* de la culture française sur la culture portugaise du XIXe siècle.

### 3.1 Scribe et la critique portugaise

Le conflit entre *l'Atalaia Nacional dos Teatros* (dont le support intellectuel est João Baptista Ferreira<sup>279</sup>) et le *Desenjoativo Teatral* est illustratif de ce point de vue et apporte un certain nombre d'éclairages nouveaux sur la réception de Scribe au Portugal. Ce conflit, commencé en 1838, n'opposait pas uniquement deux journaux et deux directeurs de presse, mais touchait un point essentiel du panorama culturel de l'époque. Il s'agissait de débattre, derrière deux visions du monde culturel et théâtral, du répertoire des deux salles de spectacle les plus importantes à Lisbonne à cette époque : le théâtre du Salitre et celui de la Rua dos Condes. Le *Desenjoativo Teatral* prenait le parti du directeur du théâtre du Salitre, l'acteur Fructuoso Dias, et *l'Atalaia* celui du théâtre de la Rua dos Condes, dirigé par le metteur en scène français, Émile Doux. La querelle n'était pas petite car si elle portait sur les répertoires des théâtres, différents par sa nature<sup>280</sup>, elle s'élargissait jusqu'à la qualité linguistique, morale et dramatique des productions et l'art du jeu d'acteurs.

Il faut dire que le *Desenjoativo Teatral*, dans un supplément au n°6, composé d'une seule feuille de distribution gratuite, déclarait la guerre au nouveau journal o *Atalaia Nacional dos Teatros*, qui

---

<sup>279</sup> Emile Doux est la cible de cette controverse qui oppose ces deux journaux. À cela s'ajoute le fait qu'Almeida Garrett ait engagé Émile Doux pour former les acteurs portugais du Théâtre National, c'est-à-dire, les artistes prestigieux des personnages de Scribe. Par exemple, Emilia das Neves qui était le visage du personnage d'*Adriana Lecouvreur*, de laquelle Garrett était un fervent admirateur. Cf. Annexes VI, **Photobiographies des acteurs et distribution des rôles.**

<sup>280</sup> Rappelons que le théâtre du Salitre vouait son activité au répertoire national alors que le répertoire du théâtre du Condes était majoritairement composé des traductions du répertoire parisien. Cf. **Dossier de presse**

venait de lancer son premier numéro. Ce supplément se composait de trois articles, où l'on faisait les éloges du théâtre du Salitre et où l'on dédaignait le travail de M. Doux<sup>281</sup>, directeur du théâtre du Condes, et où, toujours sous la rubrique «Variedades», continuait une conversation métaphorique entre le Tage et le Douro, qui déjà dans les numéros antérieurs servait pour ridiculiser le Théâtre de la Rua dos Condes. L'*Atalaia Nacional dos Teatros* apparaissait comme une réaction de la part des partisans du théâtre de la Rua dos Condes face au mépris de la part du *Desenjoativo Teatral* et, en particulier, concernant le travail d'Emile Doux, metteur en scène et directeur de ce théâtre. Lors du lancement du premier numéro, le 28 juin 1838, avec une claire ferveur, nous constatons que les sympathisants de cet artiste lui sont reconnaissants:

«Deus dê saúde ao Sr. Emile Doux que nos levantou o teatro do pó em que jazia, [...] antes dele ninguém falava em teatro português [...] bons actores havíamos tido noutro tempo, mas hoje tomou nova face o mundo teatral, deu-lha o Sr. Émile Doux, Deus lhe dê saúde repetimos ; já apareceram autores, tradutores, imitadores nacionais e estrangeiros, [...] porque um bom teatro é necessário, é quasi como o pão. [...] Não há dúvida antes de aparecer o Sr. Émile Doux tomando conta do Teatro Nacional,

---

<sup>281</sup> Cette guerre ouverte entre le journal o *Desenjoativo Teatral* et le travail d'Émile Doux commence bien avant la parution du premier numéro du *Atalaia Nacional dos Teatros*. En effet, les directeurs du *Desenjoativo* ne cessaient de critiquer la façon dont Émile Doux menait son travail de directeur de la scène et de metteur en scène.

ninguém falava dele, e o que hoje estamos presenciando é mais uma obrigação que lhe devemos <sup>282</sup>».

En opposition à cela, le ton commence à prendre de l'ampleur à partir du supplément *au numéro 7 du Desenjoativo Teatral* :

«Criámos o nosso jornal para combater o M. Émile Doux, isso temos feito com lealdade». «Não somos de má-fé ...fique pois certo o Atalaia, que o desenjoativo é uma bateria assestada só para bater as imoralidades dos dramas, que se houveram de representar no Teatro da Rua dos Condes<sup>283</sup>».

Après le premier numéro de l'*Atalaia Nacional dos Teatros*, la guerre est déclarée entre les partisans du Théâtre Français (théâtre de la Rua dos Condes) dont le support intellectuel était João Baptista Ferreira, et les partisans du théâtre du Salitre dont les chefs de file étaient Antonio Feliciano de Castilho et Perini de Lucca. En réponse aux critiques du *Desenjoativo*, L'*Atalaia* attribue ces désaccords à un refus par Doux à porter à la scène du théâtre de la rue des Condes, une comédie écrite en espagnol par l'italien Perini de Lucca et traduite en portugais par Castilho. «Mas estamos perdidos» - écrit ironiquement le journaliste - «o Sr. Emile Doux não soube o que fez ! Afrontou, na pessoa do Sr. Castilho, os literatos todos de Portugal

---

<sup>282</sup> *Atalaia Nacional dos theatros*, 28 juin 1838, p. 2

<sup>283</sup> *Desenjoativo Teatral*, n° 7, julho 1838, p. 29

havidos e por haver!...<sup>284</sup>». C'est alors que Castilho entre en scène et signe un article dans le *Desenjoativo*, dénigrant le travail du directeur du théâtre de la Rua des Condes:

Si, dans un premier temps, l'*Atalaia* dénonce les attaques soufferts par les artistes du théâtre de la Rua dos Condes:

«continua a peleja, e bem guerreada vai ela, já não combatem em campo aberto e franco os contendores, buscam muros, casas, armam tranqueiras, embuscam-se, e fazem fogo de guerillas: disputassem embora os que atacaram o Teatro da Rua dos Condes acerca da moralidade, representações e linguagem dos Dramas escolhidos pelo Sr. Êmile...<sup>285</sup>».

son objectif était évident : démontrer que les conseils du metteur en scène français étaient bénéfiques au développement du système théâtral national, alors que le *Desenjoativo Teatral* attaquait très fortement l'école dramatique d'Émile Doux :

---

<sup>284</sup> *Atalaia Nacional dos Theatros*, 28 juin 1838, p. 3. Et il continue: «Todos os dias temos novas razões para pensar que alguém abusa das circunstâncias do Sr. Castilho para em seu nome escrever coisas que decerto este senhor nunca imaginou. Clama nas suas cartas, muitas e grandes, que o verdadeiro teatro nacional é o do Salitre, que o Sr. Doux, empresário do da Rua dos Condes não é capaz de dirigir os seus artistas, que é francês, que não pode ensinar portugueses, e que quando quis que a sua tradução subisse à cena foi procurar o Sr. Emílio para a fazer representar no seu teatro. E que tal? Oh Sr. Castilho, por que não procurou o teatro do Salitre, que já estava aberto, se ele é o único Nacional? Porque foi procurar o Sr. Doux que não sabe ensinar português, e que por isso lhe pode assassinar a sua tradução?»

<sup>285</sup> *Atalaia Nacional dos Theatros*, 15 juillet 1838, p. 21.

«...mas não parecia ser esse o único fito dos atacantes...Quem, declarando combater a escola Romântica...tendo tenção de publicar artigos acerca do verdadeiro mérito, ou desmérito da actual escola francesa...O Sr. Castilho na sua primeira declaração dirigiu todos os seus tiros contra o Sr. Émile e queixando-se por não ter sido recebida a sua tradução, disse logo que vinha declarar guerra ao teatro da rua dos Condes...Seguiu-se o Sr. Herculano e a sua carta mais explicita do que a dos seu colega, não deixou a menor dúvida de que a guerra era ao homem, encoberta porém com o protesto de que a actual escola dramática era o inimigo com quem pretendia combater.

Para sustentar esta contenda, ...pretenderam provar que o Director do teatro da rua dos Condes era incapaz de ensinar aos seus artistas a Arte Dramática; que não sabia fazer escolha de Dramas para seu teatro, e têm insistido com maior força na acusação de imoralidade dos mesmos Dramas...<sup>286</sup>».

Le terme «national» que les deux théâtres de la capitale réclament<sup>287</sup> est, bien sûr, au cœur de cette querelle car cela suppose la question des subventions. Le gouvernement insiste dans

---

<sup>286</sup> *Atalaia Nacional dos Theatros*, 15 juillet 1838, p. 21

<sup>287</sup> Voir *Atalaia Nacional dos Theatros*, n°18, 26 août 1838, p. 72.

l'attribution à qui donnera une meilleure preuve et à qui mieux transmettra l'idée de servir la désignation de «national». Ainsi, nous avons, d'une part, le théâtre national de la Rua dos Condes, accusé d'indignité de ce titre pour avoir un directeur étranger, qui ne porte à la scène que des drames français, et, d'autre part, le théâtre national du Salitre, lui aussi cible d'accusations du fait que celui-ci est «propriedade de uma espanhola, para onde escreve o Sr. Perini que é italiano», avec des «dramas hispano-italo-pseudo-lusos» et dans lequel la première dame est une italienne.

Par un avis publié dans le *Diário do Governo*, du 4 octobre 1839, un concours est ouvert pour les deux salles, en insistant sur le fait que seul un théâtre peut faire l'objet de la dénomination de «Teatro Normal de Lisboa». Les critères de sélection sont le nombre de récitations, le nombre de pièces originales portugaises, le nombre et la qualification des dames de la compagnie, ainsi que les vedettes masculines et les autres acteurs. Le directeur sera tenu d'être scrupuleux dans la correction de la langue, la fidélité des coutumes, les costumes des acteurs, le scénario, la scénographie, etc., selon les conseils de la direction de l'Inspecteur Général des théâtres. De plus, il sera demandé de donner deux bénéfices pour les élèves du Conservatoire, avec entrée libre, dans la salle pour 12 étudiants et une loge pour les quatre disciples les plus compétents.

Comme par hasard aucun des candidats à cette subvention ne s'est présenté pour le concours<sup>288</sup>. Nous n'avons pas trouvé plus de détails sur ce sujet, néanmoins nous pouvons faire référence, à Matos Sequeira qui dit qu'en 1843 le théâtre de la rue des Condes et celui

---

<sup>288</sup> Ce concours était de quarante jours, il s'est prolongé pour vingt jours de plus, mais néanmoins aucun des théâtres n'a postulé à cette subvention. Voir *Diário do Governo* du 15 novembre 1839.



du Salitre continuent d'être subventionnés dans le but de maintenir un noyau d'artistes capables de rejoindre la troupe du futur théâtre national<sup>289</sup>.

On le sait, malgré l'affirmation pour la première place sur la scène de Lisbonne, après l'ouverture du Théâtre National de D. Maria II, du Théâtre du Gymnase et du Théâtre de D. Fernando, le théâtre de la Rua dos Condes et celui du Salitre commencent à jouer un rôle secondaire dans le panorama culturel national.

Émile Doux, ne voulant pas entrer dans ce conflit, joue de façon censée et continue son travail de metteur en scène, menant à bon port la représentation de *Nova Castro* de Gomes qui fut un véritable triomphe :

«A representação de *Nova Castro* foi um verdadeiro triunfo alcançado por este teatro. Esta tragédia que sempre havia sido ouvida com prazer, não só porque é de origem portuguesa, como tão bem porque recorda um facto muito notável da nossa História<sup>290</sup>».

---

<sup>289</sup> La construction du futur théâtre national a commencé en juillet 1842, pour de plus amples informations, nous pouvons consulter Sousa Bastos, *Carteira do artista*, p. 145-147 ; pour plus de détails, SEQUEIRA, Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, s/e, vol.I, chap.III et IV et les *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1843, pp. 321-330.

<sup>290</sup> *O Atalaia Nacional dos Theatros*, 19 juillet 1838, p. 25. Néanmoins, le *Desenjoativo Teatral* continue sa déclaration de guerre annonçant que : «A *Nova Castro* aplaudida sempre com entusiasmo quando era bem representada, coube-lhe a sorte contrária agora; apesar da Companhia da Rua dos Condes ter por director um MESTRE DA DECLAMAÇÃO que tão elogiado tem sido pelo *Atalaia*. [...] Nós mesmo que temos feito guerra ao empresário do teatro da Rua dos Condes, e que só o deixaremos de combater quando em Portugal deixar de haver tipografias que imprimam, ou quando deixar de existir a liberdade da imprensa, também pagámos

Ce que l'on extrait et l'on clarifie de la lutte de ces deux journaux, en première analyse, c'est la rivalité évidente entre deux salles de spectacle dominantes de l'époque qui essayaient de s'affirmer dans le champ littéraire et culturel par deux voies opposées. L'un par la défense de la production originale en langue portugaise (le théâtre du Salitre) et l'autre par l'importation du modèle du théâtre de Boulevard parisien dans lequel le répertoire scribien occupait une place au premier rang au sein de la rénovation de la scène portugaise. Le succès du modèle importé qui continuait à attirer l'affluence du public au théâtre de la Rua dos Condes était à l'origine des voix contestataires de la part d'un bon nombre d'intellectuels et artistes de renom placés au centre du champ littéraire. En dernière instance, cette querelle à laquelle on a accès aujourd'hui à travers la lecture de ces deux journaux de la première moitié du XIXe siècle a eu une portée beaucoup plus vaste. Elle illustre bien la faction de deux grands courants intellectuels et artistiques du moment : d'un côté, les grandes figures de la culture portugaise, symbolisées par Alexandre Herculano, Feliciano de Castilho et Almeida Garrett, qui défendaient la production nationale et la langue portugaise ; de l'autre, une certaine intelligentsia lisboète qui, partisane du nouveau goût théâtral et dramatique venu de Paris, appuie fortement l'introduction du modèle français, par le biais de la traduction et de la formation d'acteurs.

---

a alguém para ir dar palmas à tragédia – *Nova Castro* ». In *Desenjoativo Teatral*, n° 9, juillet 1838, p. 34.

Nous pouvons également affirmer que d'autres journaux partageaient l'opinion de *l'Atalaia National dos Theatros*, notamment en ce qui concerne les fonctions du metteur en scène Émile Doux :

«Nous aurions à enregistrer ici un nombre prodigieux de représentations, mais c'est la première soirée à la laquelle nous assistons depuis que Mr. Doux, le régénérateur de la scène portugaise a pris les rênes *de ce théâtre [théâtre normal dos Condes] qui tombait en ruines* ; et il eût été bien téméraire à nous de nous permettre de porter notre jugement sur le mérite des œuvres et des acteurs de ce théâtre<sup>291</sup>».

Or, il est pour le moins étonnant que ces écrivains aient fait eux-mêmes l'expérience de l'influence de l'étranger avec la création de plusieurs adaptations. Comme nous l'avons vu dans le chapitre antérieur, la plupart des grands écrivains portugais n'ont pas été insensibles à la nouvelle vogue des traductions françaises. Almeida Garrett a fait lui-même diverses *adaptations*. Il reste néanmoins le seul qui ait assumé cette influence lorsqu'il décide d'adapter *Le menteur véridique* sous le titre *Falar verdade a mentir*, qu'il nomme lui-même *paraphrase* de Scribe. Alexandre Herculano et Castilho qui s'identifiaient comme des adversaires de l'*influence* française, ont

---

<sup>291</sup> *Le Franco-portugais*, n°16 du 26 mai 1839. Les termes en italique sont de notre responsabilité.

traduit, imité et glosé le *modèle*<sup>292</sup> scribien sans jamais l'explicitement vraiment. En temps que *producteurs*<sup>293</sup> de théâtre et défenseurs de la *tradition*<sup>294</sup>, ils ont pratiqué eux aussi la *traduction* et l'*importation* et constituent, par là, des entités réceptrices de Scribe au Portugal.

Après cet enthousiasme, une réflexion s'impose: Scribe a été, en fait, un phénomène de popularité qui a touché plusieurs secteurs de la vie culturelle portugaise, comme on peut conclure par tout ce qu'on vient de voir et par ce qu'on peut déduire de sa réception auprès de certains critiques de l'époque. Le cas de la réception de sa pièce *O Soprano* et l'exemple du journal *O Espectador* sont illustratifs, à ce propos. Lorsque celui-ci présente la pièce *O Soprano*, comédie en deux actes de Scribe, représentée au théâtre *O Ginásio* et traduite en 1850, il le fait en ces termes :

«Scribe, (\*) o fecundo Scribe, o chistoso Scribe, que faz peças dum a palavra, dum gesto, dum bagatela, intertem com os seus lindos nada, horas inteiras, centenas de pessoas que enchem um teatro, tanto mais interessadas no andamento e desfecho das suas peças, quanto maior é a atenção que lhes prestam. O célebre escritor parece as vezes estar brincando com o público, a dar-lhe engodos e a fazer-lhe bichancros; e a

---

<sup>292</sup> MACHADO, Álvaro Manuel, *Les Romantismes nationales, les modèles étrangers op.cit.* Toute l'œuvre approfondit la notion de *modèle*.

<sup>293</sup> EVEN-ZOHAR établit la réception dans un cadre plus économiste comme la relation entre *producteur* et *consommateur*.

<sup>294</sup> LAMBERT, José, «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction». In *Revue Canadienne de Littérature Comparée, op.cit.*, p. 246

multidão, que não sofreria as máximas austeras dum pedagogo, que lhe bradasse morigeração, deleita-se de se ver escarnecida; e depois de ter rido de si, naquelas doiradas pílulas que traga sem senti-las, acaba por aplaudir a mão que a açoitou e a pena que zombou dela<sup>295</sup>».

C'est dire la popularité dont jouissait Scribe au début des années 50 chez nous. La période au cours de laquelle le théâtre de Scribe a fait une percée marquante sur les planches portugaises fut intense, laissant place, par la suite, à l'imitation et à une influence incontestable mais plus diffuse.

---

<sup>295</sup> *O Espectador*, 1850, s./p..

### **3.2 Les réécritures : imitations, traductions et adaptations**

«Convém lembrar que a importação de autores ou de textos é um traço importante da história do teatro português e desta literatura em geral. Enquanto literatura periférica esta foi muitas vezes receptora, ao longo da sua história, de modelos dominantes originários de outras literaturas<sup>296</sup>».

Plusieurs questions se posent sur ce sujet auxquelles nous essaierons de répondre. Qu'est-ce qu'une traduction ? Qu'est-ce qu'un bon traducteur ? La réception de Scribe au Portugal ne serait-elle pas due, en partie, à ses traducteurs et/ou imitateurs ?

On devrait pouvoir fournir une définition claire et sans ambiguïté du bon traducteur puisqu'après tout on parvient à lui décerner un prix chaque année. Cependant, lorsque l'on se penche sur les réflexions théoriques des nombreux spécialistes de la traduction, on s'aperçoit qu'il est impossible de donner une définition unique et satisfaisante à tous ceux qui s'interrogent depuis plusieurs siècles sur le phénomène du passage d'une langue à une autre. On pourrait s'en tenir à celle qu'Efim Etkind prend pour postulat de

---

<sup>296</sup> ZURBACH, Christine, *Tradução e Prática de Teatro em Portugal entre 1975 e 1988*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 250-289.

départ de l'une de ses études car elle répond à l'idée commune sur la question: « Traduire veut dire : rendre le contenu de l'énoncé dans une autre langue.<sup>297</sup> »

Il va de soi que cette définition trop synthétique ne peut combler les interrogations des chercheurs sur le sujet. Tout d'abord, elle engendre immédiatement la question suivante: qu'est-ce que le contenu d'un énoncé? S'agit-il seulement du message du texte, ou bien l'intérêt du contenu peut-il découler de la forme que prend l'énoncé? Par ailleurs, est-il si aisé de distinguer, dans un énoncé, la forme du fond ? En matière de poésie ou de théâtre, par exemple, la façon d'exprimer un message est-elle indépendante du message lui-même? Ces interrogations nous amènent à une définition plus affinée de la traduction proposée par Jean Delisle :

« Traduire consiste à rétablir le message véhiculé dans une autre langue, en établissant une équivalence du point de vue de la langue et du sens<sup>298</sup>».

Ce point de vue lie l'aspect formel à l'aspect sémantique du texte à traduire et pose le débat de la définition de la traduction: l'objectif est-il simplement d'exprimer un concept d'une langue-source dans une langue-cible, ou bien de trouver les termes qui recouvriront exactement le sens que l'auteur de la langue-source a

---

<sup>297</sup> ETKIND, Efim, «Le problème de la métatraduction». In *Revue d'esthétique : la traduction*, Toulouse, Éd. Privat, 1986, p. 17.

<sup>298</sup> DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984, p.68.

voulu leur imprimer, avec, éventuellement, l'ambiguïté, la tonalité et toutes les connotations qu'ils peuvent susciter dans l'esprit du destinataire du texte? La lecture des travaux des théoriciens de la traduction<sup>299</sup> nous permet de classer leurs conceptions, *grosso modo*, en deux grandes catégories : la première comprend ceux qui considèrent que l'objectif primordial de toute traduction est la restitution dans une autre langue du message initial. C'est le cas, par exemple, d'Eugène A. Nida<sup>300</sup> dont Georges Mounin présente le point de vue :

« La traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification puis quant au style.<sup>301</sup> »

La traduction exige donc le respect du message initial au détriment, si cela ne peut être évité, de la forme. C'est la conception la plus ancienne de la notion de traduction que Fortunato Israel explique ainsi, après sa comparaison de la traduction par Voltaire du monologue d'Hamlet :

---

<sup>299</sup> On ne réfère ici que quelques exemples auxquels on s'est attachée dans cette recherche : EVEN-ZOHAR, Itamar, TOURY, Gideon, *Theory of Translation and Intercultural Relations*. Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, *Poetics Today* 11(4), 1981; FRANK, Armin Paul, «"Translation as System" and Übersetzungskultur, On Histories and Systems in the Study of Literary Translation», *In New Comparison*, 8, 1989, pp. 85-98; TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies, and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia, Benjamins, 1995; TOURY, Gideon, *In Search of A Theory of Translation, op.cit.*.

<sup>300</sup> NIDA, Eugène A., *Principles of translation, s./d*, p. 19

<sup>301</sup> MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1963, p. 278.



« En principe l'opération traduisante ne doit viser qu'à restituer ce texte sans amoindrissement ni rajout, le médiateur, discret, s'effaçant devant l'auteur. L'objet traduit ne doit pas chercher délibérément à se démarquer de sa source, à faire passer son propre message, et l'écart susceptible de survenir entre eux ne doit tenir qu'à la différence des idiomes. (...) La traduction apparaît alors non plus comme le moyen de reproduire un objet littéraire mais plutôt comme un instrument d'élucidation, et la littéralité comme l'une de ses caractéristiques essentielles.

Les préventions et les préoccupations esthétiques [sont] reléguées au second plan<sup>302</sup>.

Une telle approche du phénomène de la traduction, même si elle peut s'admettre dans certaines situations interprétatives, apparaît bien trop restrictive dans le domaine littéraire. Un texte littéraire ne se réduit pas, dans la plupart des cas, à son contenu mais aussi à la forme que prend ce contenu, parce que comme l'affirme Lambert : «la littérature [est] un système complexe<sup>303</sup>». En se

---

<sup>302</sup> ISRAEL, Fortunato, «Shakespeare en français: être ou ne pas être», *Palimpsestes*, «Traduction – Adaptation», n°3, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990, p. 18.

<sup>303</sup> LAMBERT, José, «Un Modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La Littérature comme système complexe», (Kortrijk) Faculteit Letteren & Wijsbegeerte, Universitaire Campus Kortrijk. Paper n° 29. Also in *Contextos* (León) V(9), 1987, p.47.

référant à l'Antiquité, Henri Meschonnic<sup>304</sup> nous rappelle justement que Cicéron défendait le sens mais aussi la «force» d'un texte. En son temps, d'Alembert<sup>305</sup> soulignait que les langues étant toutes différentes, il était par conséquent impossible d'espérer remplir ce qu'Henri Meschonnic appelle aujourd'hui la « notion de concordance<sup>306</sup> », c'est-à-dire, la pensée qu'à chaque élément linguistique d'une langue correspond un élément linguistique équivalent dans une autre. Le traducteur est donc sans cesse confronté au dilemme suivant : produire un texte dont le contenu sera aussi fidèle que possible à l'original et sacrifier par là même tout l'aspect stylistique de l'original, ou bien, exercer ses talents d'écrivain en offrant une version plus libérée des contraintes linguistiques mais plus élégante et agréable pour le lecteur.

« Ainsi le traducteur aurait besoin d'une extrême finesse pour distinguer dans quels cas la perfection exacte de la ressemblance pourrait céder aux grâces de la diction sans trop s'affaiblir. Une des grandes difficultés de l'art d'écrire, et principalement des traductions, est de savoir jusqu'à quel point on peut sacrifier l'énergie à la noblesse, la correction à la facilité,

---

<sup>304</sup> MESCHONNIC, Henri, «Traduction – Adaptation – Palimpseste», *Palimpsestes*, «Traduction – Adaptation», n°3, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990, p. 3.

<sup>305</sup> LE ROND d'ALEMBERT, Jean, «Observations sur l'art de traduire». In *Revue d'esthétique : la traduction*, Toulouse, Éd. Privat, 1986, pp. 23-29.

<sup>306</sup> MESCHONNIC, Henri, «Traduction – Adaptation – Palimpseste», *Palimpsestes*, «Traduction – Adaptation», *op.cit.*, p. 3.

la justesse rigoureuse à la mécanique du style.<sup>307</sup> »

La traduction est donc une opération à deux étapes : la compréhension, puis la reformulation dans une langue aussi naturelle que possible, mais capable de verbaliser les mêmes concepts que ceux du texte-source.

« Il n'y a que la langue à traduire. Traduire est seulement le passage d'une langue dans une autre, les textes n'étant que des énoncés. (...)

J'appelle écriture l'organisation de la subjectivité et de l'historicité dans le discours telle qu'elle transforme les valeurs de langue en valeurs du discours. Elle est la création de valeurs dans le discours. (...) C'est pourquoi on ne peut plus penser la traduction dans les seuls concepts de la langue.<sup>308</sup> »

Cette opération de reformulation, d'*écriture*, est d'autant plus complexe à réaliser qu'elle se heurte à des difficultés d'ordre lexical mais également culturel. Certains vocables peuvent recouvrir plusieurs sens dans la langue-source que la langue-cible ne possède pas. Leur traduction perdra ainsi l'ambigüité qu'un auteur aura –

---

<sup>307</sup> D'ALEMBERT, Observations sur l'art de traduire», *op.cit.*, p. 24.

<sup>308</sup> MESCHONNIC, «Traduction – Adaptation – Palimpseste», *Palimpsestes*, «Traduction – Adaptation», *op.cit.*, p. 2.

volontairement ou non – insufflée à son texte et que, par conséquent, le lecteur étranger ne pourra goûter.

Ces considérations ont mené certains critiques à affirmer qu'une traduction n'est bonne que lorsqu'on l'envisage en termes de poésie. Une bonne traduction fonctionne comme une œuvre. Elle « peut être comme un original<sup>309</sup> ». C'est ce qui explique que les bonnes traductions (comme les bons originaux) ne vieillissent pas, ou plutôt, vieillissent bien. Par conséquent, pour bien comprendre un texte, et *a fortiori* le transposer dans une autre langue, il convient non seulement de connaître parfaitement les mécanismes linguistiques de cette langue mais aussi les aspects socioculturels qu'elle revêt:

« Pour traduire une langue étrangère, il faut remplir deux conditions, dont chacune est nécessaire et dont aucune en soi n'est suffisante : étudier la langue étrangère; étudier systématiquement l'ethnologie de la communauté dont cette langue est l'expression. Nulle traduction n'est totalement adéquate si cette double condition n'est pas satisfaite. <sup>310</sup>»

La compétence du traducteur ne se mesure pas, malheureusement, à la seule étendue de ses connaissances linguistiques et socioculturelles de la langue-source. S'il lui manque

---

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>310</sup> MOUNIN, *op.cit.*, p. 236.

le talent de l'écrivain, le traducteur n'est rien. D'Alembert le soulignait déjà:

« On ne doit pas se faire une règle de traduire littéralement, dans les endroits mêmes où le génie des langues ne paraît pas s'y opposer, quand la traduction sera d'ailleurs sèche, dure et sans harmonie.<sup>311</sup> »

La bonne traduction serait, en somme, le bon dosage entre le respect du message du texte-source et les qualités stylistiques du texte-cible<sup>312</sup>. Et, bien que d'Alembert envisage la possibilité de traduction littérale, il craint un résultat sans âme dans la langue d'arrivée. N'est-ce pas le constat que, justement, une traduction littérale est impossible? Certains théoriciens de la traduction poussent l'affirmation plus loin encore, jugeant que toute traduction est impossible. Georges Mounin réfute cette théorie puisque, de fait, cette pratique s'exerce. Ce principe reste fondé sur des exceptions que l'on a étendues à des généralités. Il n'en reste pas moins qu'il serait vain de croire que l'on peut restituer l'équivalent exact d'un élément linguistique d'une langue dans une autre, pour la simple raison que, phonétiquement, l'effet ne peut être identique. Il importe

---

<sup>311</sup> D'ALEMBERT, «Observations sur l'art de traduire», *op.cit.*, p. 24.

<sup>312</sup> LEFEVERE, André, «Translation and Comparative Literature: The Search for the Center» *TTR* IV(I), Special Issue on "Languages and Cultures in Translation Theories," ed. by the FIT Committee for the Theory of Translation, 1991, pp. 129-144.

d'envisager la traduction comme un moyen de communication entre deux systèmes, comme une « pratique sociale<sup>313</sup> » :

« Le langage est notre tentative collective de minimiser les différences de significations personnelles [entre] des situations partiellement semblables au cours desquelles des énoncés linguistiques partiellement semblables ont été proférés<sup>314</sup> ».

Dans la mesure où la communication linguistique « totale » est irréalisable, il faut se contenter d'essayer de s'approcher au plus près du message-source afin de s'entendre le mieux possible, ce qui est l'objectif de la communication. On ne peut en demander davantage à la traduction.

Ce postulat posé, on doit s'interroger sur le degré de liberté d'un traducteur. Selon certains théoriciens, il n'en a aucune, comme l'affirme Magda Luiza Kessler :

« O tradutor não tem liberdade para construir uma mensagem própria; ele deve apenas reformular a mensagem do texto-fonte, adequando-a às características do sistema da

---

<sup>313</sup> MOUNIN, *op. cit.*, p. 186.

<sup>314</sup> TOWERS, Richard, *Towards a Theory of Translation* repris par Mounin, p. 186.

língua-alvo e procurando manter intactas as  
duas estruturas linguísticas em contato.<sup>315</sup>»

Mais le simple fait d'être parfois tenu de "reformuler" un message ne lui laisse-t-il pas déjà une certaine autonomie, ne serait-ce que dans le choix des termes à employer? D'autre part, le traducteur est-il à l'abri d'une – involontaire (?) – interprétation du texte-source? Il lui incombe, en effet, de restituer au plus près de la charge stylistique, de tenter d'égaliser l'auteur, pour peu qu'il ait véritablement senti de quelle émotion celui-ci a teinté son œuvre, au risque de le trahir ou simplement de le surpasser, c'est-à-dire, exprimer davantage que ce que le message initial laissait entendre. George Steiner considère que :

« [s]’il le fait, il cause à l’original un  
dommage subtil. Et le lecteur est privé d’une  
vision juste<sup>316</sup> ».

Le traducteur se trouve dans la situation embarrassante du technicien à qui l'on réclame aussi des qualités artistiques qu'on lui retire presque aussitôt sous prétexte qu'il pourrait faire un usage outrepassant ses compétences. Contrairement à l'idée généralement

---

<sup>315</sup> KESSLER, Magda Luisa, «Tradução: uma sucessão de atividades de leitura escrita». In *Letras de Hoje*, n°94, Porto Alegre, Universidade do Rio grande do Sul, 1993, p. 93.

<sup>316</sup> STEINER, George, *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, repris par MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998, pp. 312-313.

répandue au XVII<sup>e</sup> siècle que la traduction était une activité littéraire digne de la création, Jean Chapelain considère l'acte comme un simple moyen pour les lecteurs étrangers à une langue d'avoir accès à des connaissances nouvelles :

« Ce n'est pas pourtant que j'en veuille blâmer l'usage ni l'interdire pour cela: car au contraire je le tiens pour utile à chacun, et pour nécessaire à plusieurs, parce que les livres traduits en leur langue maternelle instruisent d'infinies choses de la connaissance desquelles ils seraient privés pour ignorer celle en laquelle ils sont écrits<sup>317</sup> ».

Le traducteur, par le maniement de l'idiome (qui n'est autre qu'un outil scientifique) procède à un travail scientifique et non littéraire. Seul le fond a de l'importance, non pas la forme. Chapelain se distingue en cela de la plupart de ses contemporains pour qui la traduction est avant tout un exercice de style qui autorise coupures et digressions. Dans sa lettre philosophique sur la tragédie, Voltaire s'exprime avec vigueur sur ce point à propos de sa traduction d'Hamlet :

---

<sup>317</sup> CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques, publiés sous le patronage de la Société des Textes Français Modernes*, Paris, Librairie E. Droz, 1936, p. 49.



« (...) malheur aux faiseurs de traductions littérales qui en traduisant chaque parole, énervent le sens! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie<sup>318</sup>».

À son tour, d'Alembert, à une époque où le modèle de la traduction était toujours « la belle infidèle », tranchait définitivement en affirmant que :

« Les hommes de génie ne devraient être traduits que par ceux qui leur ressemblent, et qui se rendent leurs imitateurs, pouvant être leurs rivaux<sup>319</sup> ».

Le bon traducteur serait avant tout, selon lui, un rédacteur. La réflexion sur l'acte de traduire s'est considérablement étoffée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et les considérations de d'Alembert ne permettent pas de répondre à toutes les interrogations. Qu'advient-il, en effet, lorsque le traducteur se trouve aux prises avec la difficulté de transposer un signe de la langue-source inexistant dans la langue-cible? Il saura contourner l'obstacle par l'adaptation (le mot est lâché) de son texte, c'est-à-dire, au fond, qu'il fera acte de création. Plus généralement, le traducteur peut être considéré comme un créateur lorsqu'il vise un objectif littéraire ou idéologique. Dans ce cas, il

---

<sup>318</sup> VOLTAIRE, «Lettre sur la Tragédie». In *Lettres Philosophiques*, Paris, Mille et Une Nuits, 1999, p. 104.

<sup>319</sup> D'ALEMBERT, «Observations sur l'art de traduire», *op. cit.*, p. 25.

propose une adaptation. Le traducteur a-t-il la seule ambition d'exprimer dans une autre langue, et le plus fidèlement possible, le message du texte-source? Dans ce cas, il traduit, et il traduira d'autant mieux qu'il restera fidèle à la forme du message.

Cependant, nous avons vu que cette pratique, à défaut d'être impossible, était du moins génératrice de résultats médiocres du point de vue littéraire.

«On examine successivement différents niveaux du texte traduit [...], en commençant par des questions comme le lexique, la syntaxe, le niveau stylistique, à moins de commencer par les procédés de traduction (transfert, modulation, adaptation, ou implication/explication). Parfois les niveaux textuels (par exemple, sémantique, stylistique) sont combinés avec les procédés de traduction, ce qui augmente quelque peu la souplesse de l'approche<sup>320</sup>».

D'après cette citation, la traduction est de même nature que l'œuvre littéraire dont elle est un effet historique et littéraire<sup>321</sup>. Pour être un acte de communication, la traduction doit exister comme produit culturel. C'est le cas des pièces d'Eugène Scribe qui ont eu une

---

<sup>320</sup> LAMBERT, José, «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction», *op.cit.*, p. 247.

<sup>321</sup> TOURY, Gideon, *In Search of A Theory of Translation*, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics (Meaning and Art, 2), 1980.

remarquable diffusion en France (Cf. Annexe I, **Répertoire Parisien**) et par ses traductions et ses imitations au Portugal, puisque ses pièces sont un produit culturel ou même politique :

«Dans la comédie de mœurs, il [Scribe] n'a cherché qu'à tirer parti de l'actualité et à puiser dans l'étude des faits contemporains un regain de popularité. Il a été observateur superficiel d'une époque sans caractère, d'un siècle sans force et sans élan. Avec une exagération qui enlevait beaucoup de force à ses critiques, il a montré la curée des places et des honneurs, l'avidité des solliciteurs, les convoitises des bourgeois et des grands personnages, les cabales de gens de lettres et des artistes. A la fois conservateur et frondeur en politique, il a mis dans ses pièces un grain de libéralisme bourgeois : il soutient le trône, en raillant les chambres et les ministres....<sup>322</sup>».

Le traducteur qui place le destinataire de son œuvre au premier rang de ses préoccupations est un adaptateur. F. Israel le montre grâce aux versions d'*Hamlet* auxquelles nous avons déjà fait allusion. Selon que le texte est destiné à l'opéra, à la lecture, à la déclamation, et en fonction de l'éclairage que le traducteur exégète

---

<sup>322</sup> ROLLAND, Joachim, *Les comédies politiques d'Eugène*, E. Sansot et Cie, Paris, 1922, p. 151.

espère donner à chaque tirade dont le sens reste parfois assez obscur, il obtiendra un résultat radicalement différent. La tentative d'opposer traduction et adaptation revient donc à opposer lettre et esprit. Nous disons « tentative » car peut-on distinguer définitivement une traduction d'une adaptation? L'adaptation fait partie de la traduction, et il est, pour ainsi dire, impossible de traduire sans adapter<sup>323</sup> :

« À la charnière de la langue et de la culture, [l'adaptation est] un processus délibéré visant à actualiser ou à naturaliser l'œuvre originale; mais on peut y voir aussi un processus involontaire, lié au contrainte de la langue-cible et de l'environnement socio-culturel du destinataire<sup>324</sup>».

Nous avons déjà évoqué la seconde partie de cette affirmation en montrant que l'acte de traduction se heurte aux contingences linguistiques de la langue-cible. En revanche, une adaptation qui vise délibérément à *actualiser* ou à *naturaliser* le texte-source ne peut-elle pas être considérée comme une trahison? On admet facilement la nécessité d'actualiser un texte ancien dans une langue moderne, sous peine de compromettre la perception du destinataire. La

---

<sup>323</sup> Voir, à ce propos, l'étude de l'adaptation comme traduction au cinéma de CATTRYSE, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, Berlin ; Francfort/Main ; New York, Paris, Vienne, (Regards sur l'image, série II, Transformations), 1992.

<sup>324</sup> BENSIMON, Paul, «Présentation», *Palimpsestes*, n°3, *Traduction – Adaptation*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p.IX.

naturalisation, elle, est d'une autre nature. Du fait qu'elle transpose dans le contexte civilisationnel de la langue-cible les éléments culturels (toponymes, patronymes, us et coutumes...) du pays de la langue-source, ne s'assimile-t-elle pas à un phénomène d'acculturation par l'appropriation d'un texte par l'adaptateur? On serait tenté de condamner cette pratique sous couvert de la perte de l'authenticité culturelle de l'œuvre originale. Toutefois, ici encore, la généralisation d'un tel point de vue écarte les efforts de traducteur/adaptateur qui, tout en s'éloignant du sens littéral du message à traduire, restitue l'esprit de l'auteur.

Quelle option faut-il donc privilégier, si l'on tient compte de l'objectif de ces traductions d'œuvres dramatiques, c'est-à-dire la représentation théâtrale, le contact direct mais exclusivement oral (du moins dans un premier temps) entre le texte et le public?

En ce qui concerne l'objet de notre étude, prenons l'exemple emblématique de la traduction du *Menteur véridique*<sup>325</sup> de Scribe. Voyons quelle démarche ont adopté les traducteurs portugais de cette comédie. Le premier traducteur, Almeida Garrett présente son adaptation en portugais en instituant, dès le début, la nationalisation des noms des personnages. Il a pris le parti d'une version « *posta ao gosto português* » et rebaptise Franval, riche négociant, en « Brás Ferreira ». Garrett reprend le même nombre de personnages mais les nationalise tous. La même préoccupation se trouve du côté de l'action

---

<sup>325</sup> On profite de l'occasion pour rappeler que l'adaptation de cette comédie scribienne, publiée, comme on a vu, sous le titre *Fallar verdade a mentir*, se trouve au programme de la langue portugaise du Ministère de l'éducation, en 8<sup>e</sup> année. On ne fait jamais référence à l'original de Scribe. Cette adaptation portugaise passe donc comme étant un original d'Almeida Garrett sans l'être en réalité. Le traducteur a néanmoins référé, lors de son vivant, que sa pièce était une paraphrase de celle d'Eugène Scribe. In GARRETT, Almeida, *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*, 1<sup>a</sup> ed., Lisboa, Imprensa Nacional, 1844-1846, p. 5-7.

et de l'espace dramatique et scénique. La situation du décor est maintenue, mais le lieu de la scène est transposé à Lisbonne chez Garrett. Il suffit de comparer les deux versions pour se rendre compte de ce procédé :

«La scène se passe dans un hôtel garni. Le théâtre représente un salon élégant, avec une porte de fond et des portes latérales. A gauche, une table et tout ce qu'il faut pour écrire<sup>326</sup>».

«Salão de um hotel em Lisboa. Sala de visitas elegante. Porta ao fundo e laterais. À esquerda, mesa com escrivaninha, etc.<sup>327</sup>»

Le découpage de la pièce reste le même, c'est-à-dire 17 scènes pour chacune d'entre elles. Voyons l'analyse contrastive du schéma suivant :

---

<sup>326</sup> SCRIBE, Eugène, *Théâtre Complet*, 2<sup>o</sup> ed., Paris, Aimé André, Libraire-Éditeur, vol.7, 1834, *Le menteur véridique*, pp. 103-150.

<sup>327</sup> GARRETT, Almeida, *Theatro de J. B. de Almeida Garrett*, 1<sup>a</sup> ed., Lisboa, Imp. Nacional, 1844-1846. - 2 v. ; 16 cm. - (Obras de J. B. de A. Garrett ; 5,7 Menção de edição retirado de obras de referência. - 3<sup>o</sup> v.: Frei Luiz de Souza. - VIII, 236, [1] p.. - 4<sup>o</sup> v.: *Philippa de Vilhena; Tio Simplicio; Fallar verdade a mentir*.

<b>Le menteur véridique - Scribe<sup>328</sup></b>	<b>A Fallar verdade a mentir – Almeida Garrett<sup>329</sup></b>
24 avril 1824 Comédie-vaudeville 1 acte En société avec M. Mélesville (Gymnase)	7 avril 1845- Comédie en 1 acte (teatro de Tália)
Pièce Originale	Transcrite comme étant une «Paraphrase», selon l'auteur.
Personnages : Le Comte de Saint-Marcel Franval, riche négociant Lucie, sa fille Édouard de Sainville Lolive, valet du comte Rose, suivante de Lucie Un valet à livrée  Un domestique de l'hôtel	Personnages: Amália, fille de Brás Ferreira Joaquina, suivante de Amália Duarte Guedes, amoureux de Amália Brás Ferreira, père de Amália José Félix, domestique du Général Lemos Général Lemos Un domestique
Personnages : Le Comte de Saint-Marcel Franval, riche négociant Lucie, sa fille Édouard de Sainville Lolive, valet du comte Rose, suivante de Lucie Un valet à livrée Un domestique de l'hôtel	Contraste: Général Lemos Brás Ferreira, père de Amália Amália, fille de Brás Ferreira Duarte Guedes, amoureux de Amália José Félix, domestique du Général Lemos Joaquina, suivante de Amália Un domestique  Il manque un personnage dans la liste initiale, mais le personnage apparaît à la scène 4 (un domestique de l'hôtel) <sup>330</sup>
La scène se passe dans un hôtel garni  Le théâtre représente un salon élégant, avec une porte de fond et des	Salon d'un hôtel à Lisbonne  «Sala de visitas elegante. Porta ao fundo e laterais. À esquerda, mesa com

<sup>328</sup> SCRIBE, Eugène, *Théâtre Complet de M. Eugène Scribe*, seconde édition. – Paris, Aimé André, Libraire-Éditeur, volume 7, 1834, *Le menteur véridique*, pp. 103-150.

<sup>329</sup> GARRETT, Almeida, *Theatro de J. B. de Almeida-Garrett* [1<sup>a</sup> ed.], *op. cit.*

<sup>330</sup> Lors de la réception de l'œuvre de Scribe par A. Garrett, on peut constater que l'un des domestiques, qui apparaît chez Scribe, a été omis lors de la distribution des personnages. Cela constitue une innovation face au *sous-texte*.

portes latérales. À gauche, une table et tout ce qu'il faut pour écrire.	escrivaninha, etc.»
--	---------------------

Contrairement à cette adaptation, António Pescada prend le parti de la traduction gardant le titre original et utilisant la traduction littérale (Cf. tableau des pièces traduites, Annexe V – **Pièces traduites de Scribe**).

Créer un débat entre partisans d'une nationalisation et ceux du maintien des aspects culturels originaux revient à placer le problème là où il n'est pas: c'est bien encore une fois de la qualité du résultat qu'il s'agit. Une traduction qui n'éveille d'autre sentiment que celui de l'ennui est à bannir, qu'elle soit fidèle ou qu'elle prenne des libertés avec le texte-source. La véritable trahison consiste à ne pas respecter le message, l'esprit de l'auteur, auquel le ton du texte appartient. Il y a, en revanche, des:

« traições criadoras: as que tecem uma rede de conotações equivalentes às do texto de partida. “Criar”, neste caso, é ainda manifestar todo o respeito possível pelo texto original»<sup>331</sup>.

Le courage est parfois ce qui fait le plus défaut au traducteur/adaptateur pris entre l'exigence de la fidélité et l'impossibilité d'y parvenir:

---

<sup>331</sup> POUPART, René, «Semiótica Teatral e Tradução», *Colóquio/Letras*, n°28, novembre 1975, p. 64.



«Ce courage consiste à savoir risquer des expressions nouvelles pour rendre certaines expressions vives et énergiques de l'original. (...) Cette noble liberté (...) fait emprunter quelques traits d'une langue pour en embellir une autre. Alors la traduction aura toutes les qualités qui doivent la rendre estimable: l'air facile et naturel, l'empreinte du génie de l'original, et en même temps ce goût de terroir que la teinture étrangère doit lui donner<sup>332</sup> ».

L'adaptation peut être alors considérée non plus comme l'équivalent d'un texte mais comme le dépassement de celui-ci, puisque, à la suite de son analyse, le traducteur doit se livrer à sa réinterprétation pour adapter sa version à l'esprit et à la sensibilité de son temps. On peut ainsi encore parler de traduction, alors que le traducteur se réapproprie le texte en y insérant suffisamment de sa propre pensée.

Le traducteur de théâtre, plus que tout autre, a en ligne de mire un destinataire « physique » qui doit être en mesure de décrypter simultanément le message émis par l'acteur. Si sa traduction est munie du souci de fidélité, les particularités linguistiques et culturelles du texte-source sont trop privilégiées, l'échange indispensable entre les deux côtés de la rampe risque le court-circuit.

---

<sup>332</sup> D'ALEMBERT, Observations sur l'art de traduire», *op. cit.*, pp. 26-27.

D'autre part, le traducteur doit produire un texte à déclamer : la langue doit être aussi naturelle que possible afin que la communication théâtrale soit optimale. Le texte, mais également la réalité extratextuelle, devront subir l'épreuve de l'adaptation. C'est ce qui s'est passé avec *Adrienne Lecouvreur* qui a eu une ample réception en France<sup>333</sup> et, à travers l'adaptation, une réception favorable au Portugal<sup>334</sup> parce qu'elle est «est assurément une des figures les plus poétiques de l'histoire du théâtre [...] *Adrienne Lecouvreur* fit au théâtre une véritable révolution<sup>335</sup>».

L'adaptateur de pièces de théâtre traduit non pas des mots mais des idées. Avant d'être un linguiste, il est un dramaturge dont la visée primordiale est la communication, et même la communion avec son public. Nous le voyons donc : quelle que soit la distance qu'elle prenne avec le texte-source, la traduction est nécessairement une adaptation à une langue et à une culture étrangères. Dans le domaine spécifique du théâtre, elle peut même prendre une liberté formelle que le linguiste a du mal à lui accorder. Mais entre une adaptation fidèle et une adaptation libre, l'échelle des nuances reste encore à définir.

Une véritable traduction, c'est-à-dire, un texte en langue étrangère strictement équivalent à un énoncé original, fidèle à la fois à l'esprit et à la lettre, n'existe pas. Par conséquent, toute tentative de traduction se solde par une adaptation. Toutefois, ce terme générique devient vite trop vague dès lors que l'on observe de plus près le

---

<sup>333</sup> Cf. Annexe I, **Répertoire Parisien**.

<sup>334</sup> Cf. Annexe III, **Pièces représentées sur la scène lisboète**.

<sup>335</sup> PLANCHE Gustave, *Drame de MM. Eugène Scribe et Legouvé*. In *Revue des deux mondes*, 1849, p. 1.

champ qu'il recouvre et il importe de distinguer toutes les nuances (si tant est que cela soit possible) qu'il sous-entend. La comparaison de plusieurs traductions d'une même pièce (comme nous le verrons avec les pièces de Scribe) permet d'entrevoir l'ampleur de l'éventail en matière d'approches et d'interprétations de la part des traducteurs. Ces divergences peuvent être le fruit de sensibilités différentes par rapport au texte-source. Le traducteur « comprend » l'œuvre à sa manière, de même que tout lecteur apprécie sa lecture à la lumière de sa personnalité et de sa sensibilité propre. Cependant, le traducteur n'est pas qu'un simple lecteur ; il porte la responsabilité de la médiation entre l'auteur et le destinataire étranger de sa production. Son rôle est fondamental dans la perception que le destinataire aura de l'auteur original, et cette perception sera plus ou moins déformée selon la perspective qu'il aura choisie. Sera-t-il sensible à l'aspect sociolinguistique du texte ? Il se gardera de transposer dans son propre champ culturel les particularités du texte et aura recours aux notes de bas de page pour éclairer son lecteur sur les réalités du pays d'origine de l'œuvre. Jugera-t-il le message plus fondamental que la forme qu'il a prise ? Il proposera des équivalents propres à sa langue et à sa culture tout en préservant l'esprit du texte-source. Il détournera éventuellement certains propos originaux au profit de sa propre vision des choses. Cherchera-t-il à créer son œuvre propre par l'emprunt d'idées, voire de passages complets de l'original ? Dans ce cas, on pourra parler d'imitation. Son but sera-t-il satirique ? Nous aurons alors affaire à une parodie. Paraphrasant Georges Mounin, nous constatons que si la traduction est une science (Mounin la revendique comme une branche de la linguistique), elle est aussi un art. Les mauvais traducteurs font rarement les bons artistes.

Il n'est pas aisé de créer une nomenclature fixe et définitive des divers types d'adaptations possibles.

Notre objectif est un peu particulier dans la mesure où nous nous concentrerons essentiellement sur les traductions du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'on constate, tout particulièrement au sujet de texte pouvant mener à la polémique, une liberté « abusive » par rapport aux originaux. Les traductions s'éloignent parfois considérablement des textes-source. Quant aux notions d'imitations et d'emprunts, elles ne sont pas associées, comme aujourd'hui, à des plagats, à des réappropriations illégales. Comme Scribe, on prend son « bien là où il se trouve », à des fins plus ou moins louables et avec plus ou moins de talent.

Ainsi nous nous sommes rendus compte que la plupart des traductions avaient subi des interventions parfois franchement chirurgicales, non pas au nom de la difficulté de trouver des équivalents linguistiques, mais au nom de raisons idéologiques, nettement moins pardonnable, pour le lecteur d'aujourd'hui. Ces raisons sont essentiellement liées à la morale et à la conception du pouvoir et, par conséquent, à la censure. Cette censure s'exerce soit en aval par les organes répressifs que l'on connaît, soit en amont par le traducteur, qui élimine de lui-même les risques d'achoppement avec l'ordre établi, qui transforme le texte afin d'y insérer son propre point de vue, ou celui qu'il convient d'exprimer, qui modifie sa forme en fonction des goûts de son public potentiel et de l'autorité en place.

Dans le vaste champ des traductions des œuvres Scribiennes au XIX<sup>e</sup> siècle, nous distinguerons, comme la lecture de Gérard

Genette<sup>336</sup> nous a amené à le faire, deux grands types d'adaptations : d'une part, les adaptations-*transformations*, qui respectent l'esprit du texte mais pas toujours la lettre, c'est-à-dire, qui cherchent à restituer en portugais l'histoire et si possible la morale de la pièce ; d'autre part, les *imitations* qui touchent au style, c'est-à-dire qui s'attachent à la lettre de l'œuvre d'origine, mais en proposant un « message » nouveau, différent du texte source, ou *hypotexte*.

Dans la plupart des cas, les *transformations* avouent leur parenté avec l'œuvre originale, puisque sur le frontispice de l'édition, mais aussi sur les manuscrits non édités, apparaît la mention, soit de l'auteur (*E. Scribe*, par exemple), soit, au moins, de la langue d'origine (*versão do francês, traduzido do francês ou imitação do francês...*). C'est pourquoi l'on assimile aisément *transformation* à *traduction*. Ce sont effectivement des versions portugaises « avouées » de pièces de Scribe.

Les *imitations*, en revanche, se gardent bien de préciser leurs sources et les emprunts à Scribe. Elles ressemblent souvent à ce que le lecteur d'aujourd'hui appellerait un plagiat. Et si certains auteurs (anonymes, dans la plupart des cas) mettent le lecteur sur la voie (le choix des noms de personnages, ou le titre lui-même rappelant la source de l'inspiration), d'autres, au contraire, « camouflent » par divers procédés le texte qui a motivé leur écriture.

Au cours des années 30 et 40, lorsqu'il fallait traduire abondamment afin de remplir et rénover les répertoires des salles de spectacle à Lisbonne, les exemples abondent sur les imitations des pièces de Scribe. Le même phénomène est observable au cours des deux décennies suivantes, du moins en ce qui concerne l'importation

---

<sup>336</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

du théâtre scribien. *Le Mystificateur*, traduit par L. A. de Araújo sous le titre littéral *Mystificador* (Comedia em 1 acto, ornada de couplets, imitação de 1858) n'est qu'un exemple parmi d'autres sans mention de l'original.

L'adaptation simple est à la fois la catégorie la plus large et la plus banale du corpus examiné, celle où le traducteur a tout bonnement tenté de restituer le sens du texte-source, avec le plus de fidélité possible à l'esprit. La démarche mène parfois à la réussite, à l'instar de la pièce qui propose une traduction non seulement fidèle mais aussi dans une langue de bonne qualité.

Certes, tous les traducteurs ne sont pas systématiquement infidèles à leur modèle ; ils pèchent néanmoins par leur incapacité à restituer le truculent style scribien au profit d'un langage d'une grande platitude, voire d'une faiblesse impardonnable. Il importe de reconnaître que c'est malheureusement la caractéristique la plus répandue parmi les versions portugaises de l'illustre dramaturge français. Les adaptateurs anonymes ont généralement les plus grandes difficultés à offrir à leur public la saveur de leur modèle et, hormis quelques trouvailles ponctuelles, ils parviennent néanmoins à ce que ce soit l'auteur le plus représenté sur la scène lisboète.

### **3.3 Les réécritures: traductions et répertoires**

La question de la traduction d'une œuvre littéraire fait, indubitablement, partie d'une étude liée à l'esthétique de la réception. En effet, si nous voulons évaluer correctement la fortune et la réception d'un auteur étranger au Portugal, nous ne pouvons, en

aucune façon, limiter notre recherche à un cercle relativement restreint de lecteurs qui correspondent à une certaine classe sociale. En fait, la diffusion d'œuvres étrangères et la réception d'un auteur ne peuvent être pleinement comprises que lorsque l'on connaît le phénomène complexe de la traduction, quand on cherche à connaître les goûts du public qui ne sont pas exclusifs des couches sociales du modèle élitiste qui capte directement le message, mais surtout d'un autre public qui les reçoit à travers une instance du traducteur.

Ainsi, il nous semble particulièrement pertinent, dans le cas de la réception du théâtre d'Eugène Scribe au Portugal, d'encadrer les traductions et/ou les imitations de ses œuvres dans leur contexte socioculturel et dans le champ littéraire et culturel du moment. Ce travail est fondamental car il est certain que c'est aussi grâce à ces versions portugaises que ses pièces ont été connues et reconnues du public, grâce, non seulement aux différentes représentations dans les différents théâtres de Lisbonne, mais aussi à la circulation des différentes éditions et rééditions.

Deux voies provisoires ont commencé à se définir dès le début. D'une part, l'idée que le choix ou même l'existence du répertoire est inséparable d'une caractérisation plus ample du tissu théâtral dans son identification plus complexe (historique, politique, social, culturel et esthétique), ce qui conduit nécessairement la discussion vers des domaines plus vastes du point de vue culturel ; d'autre part, la prise de conscience qu'il est possible de mener des recherches spécifiques dans le domaine du répertoire afin d'en déduire des critères pour l'évaluation du théâtre pratiqué par les différentes salles de spectacle.

Appliquée rétrospectivement à une réalité théâtrale, comme la réalité portugaise, cette recherche à deux voies se révèle pleine de

promesses. Si, d'un côté, il y a consensus à reconnaître la multiplicité des facteurs sociaux, politiques, religieux, économiques, artistiques et culturels qui agissent comme des contraintes à la construction des répertoires, qu'ils soient liés à une troupe, à un directeur de scène, à un acteur, etc., d'un autre côté, et au-delà de l'examen spécifique des textes et des auteurs qui sont portés à la scène, l'examen de leur intégration dans un phénomène plus large et complexe qui est la création théâtrale, également conditionnée par un réseau identique de facteurs, est tout aussi pertinente.

À la lumière de certains des paradigmes dominants aujourd'hui dans l'étude du théâtre, le large éventail de phénomènes qui se rapporte à la dimension éphémère du spectacle se présente comme une difficulté majeure pour tout projet dont le but est la reconstitution historique d'un moment particulier d'une culture théâtrale. Une des plus grandes difficultés mais pas la seule.

Le critique portugais Carlos Porto reconnaissait une «impossibilidade de carácter epistemológico» traduite par le fait de ne pas pouvoir «considerar, na actual situação dos nossos conhecimentos, como historiável essa realidade múltipla a que chamamos o repertório de Teatro em Portugal, ou seja, o elenco de peças representadas no nosso país<sup>337</sup>». Dans l'ambition pour qu'il soit possible de dessiner cette histoire, «devíamos começar, como tarefa prévia e prioritária que, ao que suponho, está praticamente por iniciar, pelo levantamento cronológico dos espectáculos de teatro estreados em Portugal, num determinado período histórico<sup>338</sup>».

---

<sup>337</sup> PORTO, Carlos, «Teatro em Portugal: Reportório/Reportórios». In *Vértice*, II Série, n°62, setembro-outubro, 1994, p. 19.

<sup>338</sup> *Idem, ibidem.*



Un autre critique, Osório Mateus, projetait une fiction audacieuse, dominée par l'étude des préoccupations similaires d'un répertoire particulier :

«Imaginemos que se dispunha em Portugal de um «centro de informações teatrais» bem organizado, com ficheiros e documentação em abundância, e que, era projecto deste artigo, mas não é, avise-se, fazer o inventário exaustivo da presença [francesa] no teatro português. Não havia mais que juntar todas as fichas convenientes e enumerar depois autores representados, companhias, encenadores, tradutores, cenógrafos, actores. As mesmas fichas dariam conta da distribuição dos espectáculos durante esse período de tempo. Estava feito um retrato: poder-se-ia, ou não, interrogá-lo. Tínhamos o «onde» e o «quando»; faltavam o «como» e o «porquê<sup>339</sup>».

Ces deux dernières déclarations servent à dénoncer, avec un certain plaisir, l'effort que certains groupes de recherche ont pu réaliser ces dernières années dans le domaine de la systématisation informatique de données importantes pour un premier abordage de

---

<sup>339</sup> MATEUS, Osório, *De Teatro e Outras Escritas*, org. Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Quimera, 2002, p. 52.

l'histoire du théâtre portugais, comprendre la multitude de réalisations textuelles et artistiques, à la fois indigène et importée. Les développements qui se trouvent dans la conception d'une base de données développée par le Centre d'Études de Théâtre, de l'Université de Lisbonne, ainsi que le répertoire théâtral à Lisbonne au XIXe siècle - *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista* – publié par Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos<sup>340</sup>, constitue l'une de ses expressions les plus éloquentes, sans laquelle la systématisation initiale de ce travail de recherche aurait été beaucoup plus difficile. En réalité, ces études sont venues nous montrer un autre élément important dont il faut désormais tenir compte pour la connaissance des répertoires des troupes nationales : le rôle du répertoire étranger. Plusieurs auteurs avaient déjà attiré l'attention sur ce phénomène culturel. On ne cite ici que quelques exemples qui serviront d'illustration. Tout d'abord, les déclarations d'Osório Mateus qui servent aussi pour situer qu'au Portugal «o teatro estrangeiro que se exhibia era [...] onde as escolhas de repertórios se iam fazer em visitas a Espanha e a França<sup>341</sup>». Ensuite, celles de Luiz Francisco Rebello qui a pleine conscience que les productions étrangères se présentent comme:

«uma das principais fontes de  
abastecimento dos repertórios das companhias  
teatrais portuguesas<sup>342</sup>»

---

<sup>340</sup> SANTOS, Ana Clara, Vasconcelos Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista*, deux volumes, *op. cit.*

<sup>341</sup> MATEUS, *De Teatro e Outras Escritas*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>342</sup> REBELLO, Luiz Francisco, *O Passado na Minha Frente: Memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2004, p.40.

En effet, la pertinence de cette caractérisation de la réalité de la scène portugaise d'alors est le résultat de la façon dont, quoique sommairement, se mélangent les multiples dimensions impliquées dans l'activité théâtrale, c'est-à-dire, les répertoires et tout ce qui implique la réécriture scénique et les mécanismes de la réception au niveau de la critique et du public. Il est intéressant de citer quelques exemples de la centralité accordée à la question du répertoire et, en particulier, le besoin de renouvellement ressenti par les agents culturels les plus informés et les plus convaincus de l'époque.

L'exemple le plus emblématique là-dessus se situe au niveau de la réappropriation du répertoire scribien joué par les deux troupes françaises à Lisbonne entre 1822 et 1837. Le répertoire d'Eugène Scribe a eu, rappelons-le, un rôle prépondérant dans l'évolution des différentes scènes lisboètes mais aussi concernant l'amélioration des différents répertoires portugais. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer la liste des pièces représentées par la troupe d'Emile Doux au Théâtre de la Rua dos Condes, reproduite ci-dessous :

<b>Pièces de Scribe représentées par la troupe d'Emile Doux à Lisbonne au Théâtre de la Rua dos Condes (1835-1837)<sup>343</sup></b>	
<i>Ambassadeur (L') ou l'intrigue napolitaine</i>	Scribe, Mélesville
<i>Artiste (L')</i>	Scribe, Perlet
<i>Avant, pendant et après la révolution française</i>	Scribe, B. de Rougemont
<i>Bertrand et Raton ou l'art de conspirer</i>	Scribe
<i>Bon papa ou la proposition de mariage</i>	Scribe, Mélesville
<i>Chanoinesse (La)</i>	Scribe
<i>Chaperon (Le)</i>	Scribe
<i>Chut !!!</i>	Scribe
<i>Coiffeur et le perruquier (Le)</i>	Scribe, Mazères, N. St-Laurent
<i>Colonel (Le)</i>	Scribe, G. Delavigne
<i>Confident (Le)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Demoiselle à marier ou la première entrevue (La)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Deux précepteurs ou asinus</i>	Scribe, Moreau

<sup>343</sup> On reprend ici la liste des représentations de la troupe française présentée par Ana Clara Santos dans son article « La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIXe siècle », *op.cit.*

<i>asinum fricat (Les)</i>	
<i>Diplomate (Le)</i>	Scribe, G. Delavigne
<i>Estelle ou le père et la fille</i>	Scribe
<i>Être aimé ou mourir</i>	Scribe, Dumanoir
<i>Famille Riquebourg ou le mariage mal assorti (La)</i>	Scribe
<i>Faute (Une)</i>	Scribe
<i>Fils d'un agent de change (Le)</i>	Scribe, Dupin
<i>Frontin, mari-garçon</i>	Scribe, Mélesville
<i>Gardien (Le)</i>	Scribe, J.F.A. Bayard
<i>Grande aventure (La)</i>	Scribe, Varner
<i>Haine d'une femme (La)</i>	Scribe
<i>Héritière (L')</i>	Scribe, G. Delavigne
<i>Lorgnon (Le)</i>	Scribe
<i>Louise ou la réparation</i>	Scribe, Bayard, Mélesville
<i>Lune de Miel (La)</i>	Scribe, Mélesville, Carmouche
<i>Madame de St. Agnès</i>	Scribe ,Varner
<i>Maîtresse au logis (La)</i>	Scribe
<i>Malheurs d'un amant heureux ou le nouvel homme à bonnes</i>	Scribe

<i>fortunes (Les)</i>	
<i>Malvine ou un mariage d'inclination</i>	Scribe
<i>Manie des places ou la folie du siècle (La)</i>	Scribe, Bayard
<i>Mansarde des artistes (La)</i>	Scribe, H. Dupin, Varner
<i>Manteaux (Les)</i>	Scribe
<i>Mariage de raison (Le)</i>	Scribe, Varner
<i>Marraine (La)</i>	Scribe, Lockroy, J. Chabot de Bouin
<i>Mémoires d'un colonel de Hussards (Les)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Menteur véridique (Le)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Michel et Christine</i>	Scribe, Dupin
<i>Monomanie (Une)</i>	Scribe, P. Duport
<i>Nouveau Pourceaugnac (Le)</i>	Scribe, Delestre-Poirson
<i>Ours et le pacha (L')</i>	Scribe, Boniface
<i>Parrain (Le)</i>	Scribe, Delestre, Mélesville
<i>Partie et Revanche</i>	Scribe, Brazier
<i>Père et Parrain ou 1788 et 1804</i>	Scribe, Melesville
<i>Petite soeur (La)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Philippe</i>	Scribe, Mélesville, Bayard
<i>Premières amours ou les souvenirs d'enfance (Les)</i>	Scribe

<i>Quaker et la danseuse (Le)</i>	Scribe, P. Duport
<i>Quarantaine (La)</i>	Scribe, Mazères
<i>Rodolphe ou frère et sœur</i>	Scribe, Mélesville
<i>Seconde année ou à qui la faute ? (La)</i>	Scribe, Melesville
<i>Secrétaire et le cuisinier (Le)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Simple histoire</i>	Scribe, Courcy
<i>Sir Hugues de Guilfor</i>	Scribe, Bayard
<i>Somnambule (La)</i>	Scribe, G. Delavigne
<i>Theobald ou le retour en Russie</i>	Scribe, Varner
<i>Toujours ou l'avenir d'un fils</i>	Scribe, Varner
<i>Valérie</i>	Scribe, Mélesville
<i>Vatel ou le petit fils d'un grand homme</i>	Scribe, Mazères
<i>Vieux mari (Le)</i>	Scribe, Mélesville
<i>Visite à Bedlam</i>	Scribe, Delestre-Poirson
<i>Yelva ou l'orpheline russe</i>	Scribe, Villeneuve, Chapeau
<i>Zoé ou l'amant prêté</i>	Scribe, Mélesville

et celle des pièces traduites et mises en scène au Théâtre du Salitre au cours de la première année après l'arrivée de la troupe à Lisbonne :

**Pièces traduites et jouées au théâtre du Salitre (1835-1836)**

<b>Titre</b>	<b>Auteur (s)</b>
<i>O urso e o pachá</i>	Scribe
<i>Um duelo sob a administração do cardeal Badon</i>	Richelieu Lockroy,
<i>Próspero e Vicente ou os dois irmãos gémeos</i>	Duvert, Lauzanne
<i>As vítimas de clausura</i>	Monvel
<i>O jovem marido</i>	Mazères
<i>Há dezasseis anos ou os incendiários</i>	Ducange
<i>Latude ou 35 anos de cativo</i>	Pixérécourt
<i>O proprietário sem propriedade</i>	Ymber, Varner
<i>Os dois Pedro</i>	Mélesville
<i>Grande dama</i>	Bayard
<i>O mentiroso verídico</i>	Scribe, Mélesville
<i>M. Rigaud ou os dois maridos</i>	Scribe, Varner
<i>Frontino, casado, solteiro</i>	Scribe, Mélesville
<i>António ou as três gerações</i>	Brazier, Mélesville,
<i>O secretário e o cozinheiro</i>	Scribe
<i>O parlamentar</i>	Scribe, Mélesville
<i>O convento de Tonnington ou o pensionista</i>	Ducange
<i>Trinta anos ou a vida de um jogador</i>	Ducange
<i>M. e Mma Galochard</i>	Duvert, Lauzanne



<i>M. Mouflet ou o duelo no 3º andar</i>	Halévy
<i>A família Moronval ou o homem das fatalidades</i>	Lafont
<i>Uma hora de prisão</i>	Dumersan, Sewrin
<i>D. João de Austria</i>	Delavigne
<i>O surdo ou a estalagem cheia</i>	Desforges

Scribe reste le dramaturge français le plus imité par les artistes portugais. Les troupes nationales de la plupart des salles de spectacle de Lisbonne sont désormais prêtes à :

« apresentar um total de cerca de meia centena de peças, sobretudo, como vem sendo hábito, dramas e comédias traduzidos de autores como Scribe, Mellesville, Pixérécourt, Dumas, Soulié, Labiche e outros nomes bem conhecidos da cena francesa. [...] Apesar dos esforços de muitos dos nossos artistas e escritores, o que é certo é que a plateia lisboeta continua a ser alimentada, mais do que nunca, por um repertório maioritariamente importado das salas de espectáculo parisienses. Esta importação nem sempre é perceptível, já que, nos anúncios aos espectáculos, se omitem com frequência os nomes dos autores originais e as

traduções dos títulos nem sempre têm a correspondência esperada<sup>344</sup>».

Le théâtre de Scribe contribue ainsi à la valorisation d'une activité artistique, celle de la traduction dramatique, qui doit être considérée par les historiens du théâtre national comme un élément déclencheur de la rénovation des répertoires des troupes portugaises :

« Bien que les traductions du théâtre français au Portugal en question aient été quelque peu délaissées par la critique et les historiens du théâtre eux-mêmes, il n'en reste pas moins que ces traductions représentent aujourd'hui une contribution importante pour l'histoire de la littérature et du théâtre portugais. Image de la découverte des mouvements littéraires français, ces traductions qui sont, pour la plupart, des adaptations au goût du public de Lisbonne, constituent une apologie des nouvelles esthétiques littéraires au nom desquelles on

---

<sup>344</sup> SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, *op. cit.*, p. 22.

prétend présenter et consolider une réforme du théâtre national <sup>345</sup>».

Au sein du polysystème culturel portugais, la consécration de ces traductions se fait aussi par leur circulation dans le monde éditorial. Déplacées de la périphérie au centre du polysystème, elles assument une reconnaissance littéraire et théâtrale lorsqu'elles sont insérées dans des collections dramatiques qui circulent au Portugal. Certaines pièces de Scribe qui avaient été jouées, entre 1835 et 1843, au théâtre de la Rua dos Condes et au théâtre du Salitre, sont sélectionnées pour faire partie de la collection *Archivo Theatral ou Collecção selecta dos mais modernos dramas do Theatro francez. O urso e o pachá, Um erro, O barão de Trenck, Estela ou o pai e a filha, O copo de água, Bertrand e Raton ou a arte de conspirar, O ambicioso*, resteront dans cette collection comme l'exemple de la comédie vaudeville si en vogue désormais sur la scène portugaise<sup>346</sup> et deviennent une belle illustration de l'influence exercée par le modèle scribien sur notre patrimoine théâtral.

---

<sup>345</sup> SANTOS, Ana Clara, «La circulation des modèles français sur la scène portugaise au XIXe siècle». In *Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, op. cit. (sous presse).

<sup>346</sup> Pour plus de détails sur le rôle des collections de théâtre, consultez l'étude d'Ana Clara Santos, « Colecção de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII- XIX)», *In op. cit.*

# **QUATRIÈME PARTIE**

**Le modèle scribien en France et à l'étranger**

## 1. Scribe et la critique

Académicien, élu en 1834, il est entré à la Comédie-Française en 1822, à 31 ans, avec sa 111<sup>e</sup> pièce, *Valérie*. Auteur à succès de vaudevilles, de comédies, de drames, d'opéras comiques, et librettiste d'une trentaine d'opéras (avec Rossini, Meyerbeer, Auber, Adam, Halévy et Verdi), Scribe, au cours de sa féconde carrière, fera de nombreux jaloux. Son influence s'étendra de la France jusqu'en Amérique, en Angleterre, en Scandinavie (où Ibsen, directeur du théâtre de Bergen, montera entre 1851 et 1856 soixante-dix pièces, dont vingt et une de Scribe<sup>347</sup>, et où Kierkegaard découvre et apprécie l'auteur parisien<sup>348</sup>), en Allemagne (où Schlegel préférera le *Solliciteur* au *Misanthrope*), en Espagne, en Italie (où l'on baptisera un théâtre en son honneur, à Turin) comme au Portugal (où ses pièces sont traduites et imitées au grand plaisir du public portugais<sup>349</sup>).

Jean-Claude Yon, dans son incontournable ouvrage sur Eugène Scribe, et Marcel Charlot, dans sa préface à l'édition du *Théâtre choisi d'Eugène Scribe*, relèvent trois périodes<sup>350</sup> troubles dans la carrière de l'auteur. On peut affirmer schématiquement que

---

<sup>347</sup> KOON, Helene et SWITZER, Richard, *Eugène Scribe*, Boston, Twayne, 1980, p.118.

<sup>348</sup> En cela, Kierkegaard était semblable à ses compatriotes qui raffolaient de tout ce que Scribe pouvait leur proposer. Entre 1825 et 1889, il y eut au Danemark 1500 représentations de 72 pièces de Scribe, soit 900 représentations au cours de la vie de Kierkegaard (1829-1855). Si l'on compare aux 477 représentations de Shakespeare, aux 125 représentations de Molière, [...] on comprendra la domination du théâtre de Scribe sur les scènes danoises pendant de nombreuses décennies. En revanche, l'œuvre théâtrale de Victor Hugo n'était guère prise avec ses trois représentations d'*Angelo* en 1843 et deux seules représentations d'*Hernani* en 1846 (GRIMSLEY, 1964, pp. 513-514).

<sup>349</sup> Cf. Annexes III, **Pièces représentées sur la scène lisboète.**

<sup>350</sup> YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, op.cit., pp. 1-56 ; CHARLOT, Marcel, «Préface d'Eugène Scribe». In *Théâtre Choisi d'Eugène Scribe*, op.cit., pp. 6-9.

dans la première période, Scribe écrit essentiellement des comédies légères, dans la deuxième, il écrit principalement des comédies en un acte, connues comme la *pièce bien faite*, et, dans la troisième, c'est l'apogée avec des comédies en cinq actes et l'entrée à la Comédie-Française et à l'Académie. Marcel Charlot se réfère à ce phénomène en ces termes :

«Sa carrière théâtrale peut se diviser en trois époques caractérisées chacune par la prédominance d'une manière. La première période (1816-1820) appartient à cette comédie légère qui, à cause de ses ariettes, a reçu le nom de vaudeville. L'unique loi de ces libres fantaisies est de provoquer le rire et au besoin même le gros rire. Scribe qui, successivement, donna à chacun de ses publics tout ce qu'il attendait de lui. [...] [La deuxième période] 1820-1833 – L'année 1820 marque une date dans la carrière de notre auteur ; le Gymnase vient d'être fondé...Scribe, lié par un traité des plus avantageux avec le directeur de la nouvelle scène, Delestre-Poirson, en sera le fournisseur attitré. Il passe alors à sa seconde manière, celle qui lui appartient en propre. [...] [La troisième période] 1833-1860 – Il eut enfin sa revanche en 1833 avec *Bertrand et Raton*, qui lui ouvrit toutes grandes les portes du Théâtre-Français. Cette œuvre et les suivantes, d'un

comique tout aussi amusant que celui des pièces à couplets, mais plus près de la réalité, d'une observation plus exacte, avec une intention morale plus accusée, caractérisent sa troisième manière»<sup>351</sup>.

Elisabete de Sousa annonce à son tour:

«Marcel Charlot divided Scribe's career into three periods. The first, between 1816 and 1820, was dominated by light comedies, of which *L'Ours et le Pacha* (1820) may be the best-known example of *bouffonerie*, closer to the French vaudeville model. The second period, between 1820 and 1833, makes a point of the one-act comedies now known as well-made plays at the Théâtre du Gymnase, and includes *Les premières amours ou les Souvenirs d'enfance* (1825), the play extensively reviewed by Kierkegaard,..., in the chapter «The First Love». The third period, from 1833 to 1861, develops the five-act comedy pattern which was successfully played on the stage of the Comédie-Française and thus, offered to Scribe

---

<sup>351</sup> CHARLOT, Marcel, «Préface d'Eugène Scribe». In *Théâtre Choisi d'Eugène Scribe*, *op.cit.*, p. 6.

the possibility of occupying a seat at the Académie Française from 1834 onwards»<sup>352</sup>.

Dès la fin de la Monarchie de Juillet, on s'élève contre Scribe. Au cours de la Seconde République (1848-1852), il est inquiet, nerveux de la situation politique. Ses détracteurs s'insurgent et redoublent d'ardeur dans leurs attaques. On répète que « Scribe se meurt ! Scribe va mourir ! Scribe est mort ! » ; à ces clameurs, Scribe s'éveille : il est plus vivant, c'est-à-dire plus spirituel, plus vif, plus fin, plus attachant ; bref, « il est plus Scribe que jamais ! »<sup>353</sup>. Il est invité avec Halévy au théâtre *Her Majesty's* à Londres et sera fêté par la société londonienne. Le Second Empire (dès 1852 et jusqu'à sa mort, en 1861) verra Scribe devenir « une des têtes de *Turc* favorites de la petite presse »<sup>354</sup>. Son succès international se poursuit en rapport inverse proportionnellement à son rejet sur le sol français. Il se fait vieux et perd progressivement la faveur du public. Son cercle d'amis (Méllesville, Carmouche, Nadar, Offenbach et compagnie) s'acharne à le défendre. Lorsqu'il mourra en 1861, les titres sont éloquentes, élogieux et attristants : « une perte pour l'Art », lira-t-on dans un journal. Des milliers de gens se rendront à ses obsèques. Les théâtres où il régna un demi-siècle, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique, l'Opéra, le Gymnase Dramatique, feront le noir ce soir-là. Nombre de monographies, articles, lettres et conférences défendront l'auteur, tels « La vie de Scribe racontée par un de ses

---

<sup>352</sup> SOUSA, Elisabete de, «Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship of a Successful Author». In *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Tome III: Literature, Drama and Music*, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, vol. 5, Great Britain, Jon Steward, 2009, p. 171.

<sup>353</sup> YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, *op.cit.*, p. 264.

<sup>354</sup> *Idem*, p. 282.



collaborateurs » de Mélesville<sup>355</sup>, « Lettre à un ami sur une critique mal fondée de Scribe » de Jullien<sup>356</sup>, l'éloge biographique d'Eugène Scribe, du même titre que signa son collaborateur Ernest Legouvé, alors académicien, reconnaissant sa dette envers son maître à écrire<sup>357</sup>. Toujours en 1874, on place un buste de l'auteur à l'Opéra et à la Comédie-Française, mais ses pièces sont de moins en moins jouées au Théâtre Français. Le succès d'*Une Chaîne*, reprise la même année, poussera Flaubert à écrire : « La France est malade » d'aimer cette pièce de Scribe. En parallèle, Barbey d'Aurevilly écrit : « Guérira-t-on jamais de Scribe ? » ; de même, il décrit le « Shakespeare des ombres chinoises » (baptisé ainsi par Dumas fils) comme un « [n] abot colossal, qui reste nabot [...et qui] fut positivement un idiot ». Henry Céart écrivait, en 1891 : « Monsieur Scribe est un Scribe dans le sens étroit et subalterne du mot »<sup>358</sup>. Le centenaire de sa naissance, en 1892, passe sous silence. Gustave Larroumet, signant un texte commémorant ce centenaire, émet certaines hypothèses sur l'oubli, selon lui, immérité : « le nom de Scribe a le privilège de mettre en fureur quelques auteurs à systèmes, appuyés par autant de critiques à théories. Ceux-ci ont déclaré qu'ils verraient une injure personnelle dans tout hommage à Scribe »<sup>359</sup>. Cette même année, on remonte *La demoiselle à marier* de Scribe à l'Odéon, avec un succès inespéré. Fernand Brunetière donna une conférence après la représentation, où il défendit les mérites de

---

<sup>355</sup> MÉLESVILLE, «La vie de Scribe racontée par un de ses collaborateurs» dans *Revue d'histoire littéraire de France*, janvier-mars 1919, pp. 104-105

<sup>356</sup> JULLIEN, B., *Lettre à un ami sur une critique mal fondée du théâtre de Scribe*, Melun, Imprimeur Masson, 1874.

<sup>357</sup> LEGOUVÉ, E., *Eugène Scribe*, Paris, Didier, collection «Conférences des matinées littéraires», 1874.

<sup>358</sup> YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, op.cit.

<sup>359</sup> LARROUMET, G., «Le centenaire de Scribe», préface des *Annales du théâtre et de la musique*, 17<sup>e</sup> année, charpentier, 1892, p. ii.

l'auteur, cet « inventeur dramatique [qui fut] le plus abondant, le plus fertile en ressources<sup>360</sup>». À la mode parisienne, qui affichait son dédain pour Scribe, il riposta :

«Je ne saurais admettre, en effet, qu'un auteur dramatique ait régné, pendant plus de quarante ans, sur trois ou quatre scènes, sans qu'il y ait des raisons certaines, des raisons profondes, et des raisons légitimes de sa longue popularité. La mode n'a pas tant de pouvoir, ni l'engouement de la persistance<sup>361</sup>».

René Doumic affirmait que «c'est du théâtre de Scribe que tout est parti<sup>362</sup>», reconnaissant l'influence de l'auteur, alors détesté et tourné en dérision, sur tous ceux qui lui succéderaient, ne serait-ce que «par réaction à son autorité». Doumic résumait bien la situation, en 1896, constatant que son nom figurait dans très peu de manuels :

«Il est de règle aujourd'hui de traiter Scribe avec le dédain le plus transcendant. On lui fait payer cher sa popularité de jadis [...] On rejette encore sur lui toutes les défaillances du théâtre

---

<sup>360</sup> BRUNETIÈRE, F., «Quinzième et dernière conférence : Scribe et Musset» dans *Les époques du Théâtre Français (1636-1800)*, Paris, Hachette, collection «Conférences de l'Odéon», 1909, p. 372.

<sup>361</sup> *Ibid.*, pp. 371-372.

<sup>362</sup> DOUMIC, R., *De Scribe à Ibsen : causeries sur le théâtre contemporain*, *op.cit.*, p.viii.

moderne. C'est lui qui aurait stérilisé l'art du théâtre, apparemment en pleine prospérité avant qu'il parût. C'est lui qui aurait frappé d'impuissance des générations d'auteurs dramatiques. Si chaque théâtre de Paris ne nous donne pas annuellement un chef-d'œuvre, la faute en est à Scribe. C'est sa faute si la formule des maîtres d'hier semble aujourd'hui quelque peu insuffisante. Et si parfois ceux qu'on appelle les jeunes ont un peu moins de talent que de présomption, ce n'est pas de leur faute, bien entendu, mais celle de Scribe<sup>363</sup>».

Julleville, en 1897, considère la question de Scribe sous la même lecture. Il écrivait :

«Il est traditionnel, dans la critique, de parler de Scribe avec l'accent d'un profond dédain. Convenons toutefois que, tout mis en balance, Scribe est peut-être bien le meilleur auteur comique de la première moitié de ce siècle ; et que, s'il n'eût pas existé, il eût manqué quelque chose, non seulement à notre histoire littéraire ; je n'ose dire à notre littérature<sup>364</sup>».

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, pp. 1-2

<sup>364</sup> L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France : Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, [édition originale : 1889], 1939, p. 394.

Il continue en le qualifiant de «[l]’homme qui a le mieux exprimé, pendant un demi-siècle, l’état d’esprit et les sentiments d’une partie considérable de la société française», Julleville préconisait une reconnaissance historique de son apport. Scribe «mérite assurément l’estime des historiens à défaut de l’admiration des lettrés<sup>365</sup>». Or ce seront les littéraires qui écriront l’histoire du théâtre pendant de nombreuses années.

Le théâtre de Scribe s’estompera derrière un barrage édifié de raisonnements à priori et d’opinions empruntés aux prédécesseurs. La veuve de Scribe, après avoir mis de l’ordre dans les papiers du disparu, entreprend le projet de publier son œuvre en 76 volumes. Elle était consciente de l’importance, sinon de rétablir la réputation de son mari, à tout le moins de laisser des traces indéniables de son règne, de son omniprésence sur les scènes françaises et européennes. Elle fera donc publier, à ses frais, l’œuvre intégrale du défunt époux, revue et corrigée par un auteur littéraire de l’époque, chargé de corriger les réputées fautes de style du défunt.

Les invectives s’estomperont. On l’oubliera. Une édition de ses œuvres choisies en 1910, rééditée en 1932, la thèse de Batchelder<sup>366</sup> et l’ouvrage de Rolland<sup>367</sup> sur les pièces politiques de Scribe sont parmi les rares ouvrages rappelant le prolifique auteur de jadis. Au cours des décennies 1950, 1960, 1970 et 1980, lorsqu’on

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>366</sup> BATCHELDER, John-Davis, *Un détail de technique dans un drame d’Eugène Scribe («Adrienne Lecouvreur» et les influences de 1848)*, Thèse de doctorat de l’Université de Paris, Société Française d’imprimerie et de Librairie, Paris, 1909.

<sup>367</sup> ROLLAND, Joachim, *Les Comédies historiques et politiques d’Eugène Scribe*, E. Sansat et Cie, 1912 et deuxième édition (augmentée), Paris, Bibliothèque d’histoire du théâtre, 1933.

s'intéressera à Scribe, on reprendra surtout les arguments de ses détracteurs. Aux Etats-Unis, l'apologie élogieuse de Neil Arvin<sup>368</sup>, en 1924, à l'égard de Scribe sera rééditée en 1967 et Helene Koon et Ronald Switzer publieront, en 1980, une monographie complémentaire à celle vieillie d'Arvin. En 1982, on s'intéressera à nouveau à Scribe, avec l'édition critique de sa parodie de Victor Hugo, *Une répétition générale*<sup>369</sup>. Michel Corvin résume l'opinion prédominante, en France, sur son œuvre :

«C'est du théâtre pur, car c'est du mouvement pur : ni caractères ni mœurs. Le personnage n'a le temps ni d'exister ni de réfléchir ; il doit réagir à des situations sans cesse nouvelles. [...] Idéologiquement, en revanche, la comédie-vaudeville, dans la mesure où elle se veut peinture de mœurs, va se voir condamnée par tous ceux que la morale de l'argent et le respect des conformismes révulsent<sup>370</sup>».

Au cours du XXe siècle, plusieurs chercheurs anglo-américains se sont intéressés à Scribe<sup>371</sup>, y consacrant des thèses,

---

<sup>368</sup> ARVIN, Neil Cole, *Eugène Scribe and the French Theatre 1815-1860* (1924), New York, Benjamin Blom, 1967.

<sup>369</sup> CORVIN, M., sous la direction de, *Théâtre au XIXe siècle : Scribe, Labiche, Dumas-Sartre*, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et universitaires, 1982.

<sup>370</sup> CORVIN, M., *Lire la comédie*, op. cit., p. 133.

<sup>371</sup> Notons surtout : John-Davis Batchelder (1909), Neil-Cole Arvin (1924), Stephen Sadler Stanton (1955), Colin Duckworth (quelques articles, fin 1950 et début des années 1960), Karen Pendle (1970, 1979), Helene Koon et Richard Switzer (1980),

des articles importants, des monographies. Certains ont repris les arguments de ses détracteurs français, commentant d'un ton condescendant son œuvre ficelée, son manque de sincérité, bref, reprenant tous les reproches habituels. D'autres se sont démenés à faire l'apologie du prolifique auteur, les propos biographiques se rapprochant parfois de l'hagiographie. La majorité, par contre, a étudié son œuvre pour ce qu'elle est artistique et structurellement. L'approche historique de Jean-Claude Yon dans ses articles, ouvrages et conférences<sup>372</sup> sera plus proche de ceux-ci que celle, subjective de ses concitoyens.

La dramaturgie d'Eugène Scribe présente une série de possibilités de nouvelles scéniques et thématiques qui rompent avec la tradition antérieure de théâtre et qui anticipent le *Théâtre-Libre* d'André Antoine fondée par une synthèse entre le texte, le spectateur et la scène. Ce sont des pièces qui ne dépendent pas autant - et peut-être, c'est là l'argument de la critique - à partir d'une valeur littéraire (il a fondé en termes traditionnels de la récitation de poèmes et précieux). Scribe rompt avec la tradition de la comédie romantique en vers, proposant en échange la comédie-vaudeville qui recrée le discours d'un petit quartier et de la ville, et le geste typique de cette époque convertie en mots. Les dialogues, dépourvus de tout type de grandeur et construits autour d'expressions de la vie quotidienne,

---

Donald-Edward Witt (1986), Douglas Cardwell (1988 et 1998). De plus, il a sa place dans le *Oxford Companion to the Theatre* (1951 ; 1990) et dans le fameux guide de l'Américain Kobbé : *Tout l'Opéra : de Monteverdi à nos jours, 1918 à aujourd'hui*. Le *Cambridge Guide to Ibsen* (1994, sous la direction de James McFralane) compte cinq mentions importantes chez les chercheurs américains, canadiens et norvégiens qui ne dédaignent point l'influence de Scribe. Finalement, il figure aussi dans l'ouvrage consacré d'histoire théâtrale en Amérique du Nord, *Theatre History* de Brockett (1999).

<sup>372</sup> YON, Jean-Claude, «Eugène Scribe, un demi-siècle de production perpétuelle» dans *Les Cahiers de la Comédie Française*, n°2, hiver 1991-1992, pp. 95-104 ; *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, 2000.

semblent appropriés au théâtre de *Boulevard*, coordonnant et réactivant les mouvements constants des acteurs. Comme nous l'affirme Raafat:

«Scribe's style is an activated language, implying constant movement of the action, development of the plot, and changes in the tensions and the relations of characters. The Scribean play, unlike the Shavian, is not simply dialogue of discussion with tense events interspersed. It is a compact pattern of coordinated verbal and physical expression which conveys a vision of life and human behaviour. As a matter of fact, action-in-speech is the pivot of any dramatic dialogue but with Scribe it is something more like a word-gesture unity which manifests the action and the plot<sup>373</sup>».

Cette déclaration coïncide pleinement avec l'opinion de Michel Corvin concernant l'utilisation du langage établi dans la *pièce bien faite* de Scribe et sa relation avec le *boulevard*. Pour le critique, en tenant compte de la classe sociale à laquelle appartient le public, l'artifice scénique - qu'il soit physique ou linguistique - est la condition *sine qua non* pour la réussite de l'œuvre:

---

<sup>373</sup> RAAFAT, Z.M., *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19<sup>th</sup> Century with Special reference to Pinero, Jones, and Wilde, op.cit.*, p. 265.

«Paradoxalement (eu égard à la constante revendication d'une peinture exacte des rapports humains, sociaux et psychiques), la pièce « bien faite » est d'ordinaire totalement artificielle, mais d'un artifice rendu invisible, car les exigences de rationalité et de vraisemblance du spectateur entrent en conflit avec une exigence plus forte, celle de l'effet : il faut, pour qu'ils soient appréciés – je dirais même pour qu'ils soient perçus – que le dialogue, les sentiments, les situations, les personnages soient construits selon les lois anciennes de la rhétorique : gradation, antithèses, symétries, procédé prosodiques ou stylistiques, amplification de toute nature. Le théâtre de boulevard est d'abord un théâtre du langage<sup>374</sup>».

Dans le même sens, Henri Gouhier se demande si la visibilité de l'artifice scénique ne serait pas synonyme d'accessibilité au public en nous disant : «ce qui ne réclame aucune culture spéciale, c'est notre manière de penser l'événement, de saisir ce qui arrive comme drôle ou tragique. Les œuvres accessibles au plus grand nombre ne seraient-elles pas celles où les éléments dramatiques sont au premier plan ?»<sup>375</sup> Plus que les mots artistiquement brillants, le succès de la représentation tout comme sa qualité esthétique dépend d'une bonne

---

<sup>374</sup> CORVIN, M., *Le théâtre de Boulevard*, *op.cit.*, pp. 44-45.

<sup>375</sup> GOUHIER, Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 181.



performance, d'une bonne production et bien entendu d'une très bonne sélection d'acteurs. Ce sens de la mise en scène est l'un des atouts de la dramaturgie de Scribe. Ses œuvres sont toujours construites dans des contextes réalistes, donnant lieu à la présence de figures caractéristiques de son temps et favorisant, par conséquent, la critique sociale de ces personnages. Les scènes, par des annotations complètes et détaillées ne permettent, en aucun cas, l'improvisation de l'acteur, ni l'invention spontanée du directeur artistique, recréent un univers réel avec des lampes, des portes, des meubles et d'autres objets du mobilier habituel de l'époque, où vont et viennent les personnages typiques facilement reconnaissables par le public, qui dialoguent et utilisent le même registre linguistique et suivent la mode de l'époque. L'objectif principal de tous ces objets est de créer une ambiance bien précise, de renforcer et d'évoquer des sentiments qui apparaissent dans le texte, mais aussi de représenter des pseudo-caractères scéniques, chargés de symbolisme, autour desquels gravitent d'autres personnages humains. La scène prend la valeur du propre personnage dont la fonction a été accordée pour créer un parallèle d'humeur avec le texte et l'acteur et entrer ainsi en communion avec le public - le *quiproquo* central d'*Adrienne Lecouvreur* se produit dans l'obscurité absolue de la scène, dans laquelle Adrienne et la princesse veulent en savoir davantage sur l'identité de l'amante de Maurice. Cela nous permet de dire que le sens de la représentation de Scribe encourage l'évolution du *vaudeville* de Lesage, confiné jusqu'à son arrivée à la mise en scène de codes non réalistes, composés encore de thèmes et de situations bucoliques, ainsi que son patois et d'argot pastorales, afin de recréer, maintenant, des habitudes et des scènes de la vie quotidienne de la rue.

Au-delà d'une mise en scène soignée et déterminée, Scribe présente toute une série de conventions scéniques faciles à localiser dans sa méthodologie compositrice qui s'utilise comme formulation structurée aux présupposés de la *pièce bien faite*. Les œuvres de Scribe s'articulent autour d'une exposition qui débute l'œuvre, où se présentent les principales intrigues dramatiques qui se dérouleront plus tard. Celle-ci pouvait avoir aussi la forme de prologue d'une plus grande durée, qui se destinait à permettre au public, qui arrivait en retard à la représentation, pouvait suivre la trame et situer l'action *in media res*, ceci étant, cela n'est pas un point de départ mais permettait de décrire une situation ayant eu lieu dans le passé. La scène de l'exposition suit généralement une péripétie ou un changement de destin, qui précède et provoque le *quiproquo* qui suit. Ce dernier a pour objectif de créer un effet comique sur le public. Il y parvient par la confusion causée quand un ou plusieurs personnages agissent ou parlent ayant un rôle qui n'est pas le leur. Le chaos produit par le *qui pro quo* doit céder la place à la *scène à faire*, dans laquelle les deux parties en conflit - qui ont souvent été présentées et définies dans l'exposition - révèlent une confession faite par une situation dramatique, le secret de leur conflit, créant une atmosphère de doute et d'attente chez le public, qui ne sera résolu que dans le dénouement, à savoir la révélation du secret autour duquel tourne toute l'œuvre. C'est la technique la plus fréquente dans les *comédies-vaudevilles*, ou bien celle-ci est incitée par l'irruption soudaine de *deus ex machina*, et de la justice poétique qui implique, le cas des tragédies de plus longue durée. Le rythme interne de l'œuvre suit la progression dramatique, de sorte que la statique du premier acte - qui fournit une mine de renseignements au spectateur, jusqu'à l'acte final - où se résout l'œuvre - va *in crescendo* dans son intensité et en

diminuant dans la durée de ses scènes. C'est le modèle général de la *pièce bien faite*, et - comme dans le cas de Feydeau - d'une structuration exacte tout comme de l'éclat des acteurs que dépend la réussite de la fonction. En fait, le numérotage, terme inventé par Legouvé, se réfère à la composition mécanique de pièces suivant un ordre séquentiel dans les scènes qui sont liées les unes aux autres afin que l'action suive un développement systématique et durable. Donald Clive Stuart comprend la technique, précisément, à partir du principe de la causalité, qui se définit dans les termes suivants: «the expression [well-made-play], when used approvingly, denotes a play in which the action develops through an inevitable sequence of cause and effect, in which every scene is so placed and so treated that to change it in the slightest degree would harm the total effect. Furthermore, the expression describes - and still with approval - a plot which unfolds with suspense and rises to several crises, as in *Oedipus Rex*»<sup>376</sup>.

À ce système s'ajoute toute une galerie riche et variée de personnages qui apparaissent à plusieurs reprises dans toutes ses œuvres. Ceux-ci tendent à être des archétypes de guerriers, vieux grognards, colonels et gardes-nationaux, vieillards amoureux, ingénues, raisonneurs et amoureux galants, bien connus du public et facilement reconnaissables sur scène, représentant des questions sociales populaires telles que la problématique du mariage, de l'infidélité, de la jalousie, de la monotonie matrimoniale, la situation des femmes par rapport aux hommes. L'un des thèmes le plus fréquent est, sans doute, le mariage et ses problèmes mis en scène dans nombreuses pièces, telles que *La demoiselle à marier* (1826), *le*

---

<sup>376</sup> STUART, Donald Clive, *The development of Dramatic Art*, New York, Dover Publications, 1960, p. 552.

*mariage de raison* (1826) ; *Malvina ou le mariage d'inclination* (1828), *la fiancée* (1829), *la famille Riquebourg ou le mariage assorti* (1831), *Dix ans de la vie d'une femme* (1832). Ces œuvres fournissent un avant-goût de la pièce à thèse de Dumas fils et Augier, par les parallèles évidents entre, par exemple, *Le Mariage de Raison* de Scribe et ses corrélats postérieurs à *Gabrielle* et *Le Mariage d'Olympe* d'Augier, *La question d'argent* de Dumas fils, *Mid-Channel* de Pinero, *The Liars* de Jones. D'autres thèmes non moins fréquents dans sa dramaturgie sont le carriérisme, le parasitisme social, le charlatanisme ou le jeu, présents dans une longue liste de ses œuvres (*Charlatanisme*, 1815 ; *Le Puff, ou mensonge et vérité*, 1848 ; *L'Écarté*, *La Calomnie*, *La Camaraderie*, *L'Ambitieux*, etc). Tout le répertoire technique et thématique du théâtre d'Eugène Scribe, ses opéras-comiques, ses comédies-vaudevilles, ses opéras et ses comédies de mœurs, ont eu un impact à la fois au niveau de la composition et de la mise en scène d'œuvres portugaises tout au long du XIXe siècle, servant de précurseur dramatique dans la forme et la fonction de la comédie, par de nombreux adaptateurs que nous citerons ultérieurement. Le succès de la *pièce bien faite* réside dans une habilité scénique exceptionnelle des dramaturges et aussi de l'exploitation de toutes les possibilités théâtrales des œuvres. La *pièce bien faite* constitue alors l'utilisation de la pièce et sa conversion en un spectacle total, quelque chose que les dramaturges portugais ne pouvaient en aucun cas omettre. Peut-être qu'il serait plus facile de démontrer les compétences techniques de l'auteur pour créer des pièces suffisamment précises dans sa machinerie, capables de retenir l'attention du spectateur pendant les heures de la durée de la représentation. C'est l'opinion de John Russell Taylor, qui comprend

le mécanisme de la *pièce bien faite* comme un mécanisme destiné principalement au divertissement dans sa forme la plus pure:

«He saw that all drama, in performance, is an experience in time, and that therefore the first essential is to keep one's audience attentive from one minute to the next. Romantic drama tended to neglect this requirement, or at least do little deliberately to satisfy it. (...) This something was that Scribe provided. His plays inculcated, not the overall construction of a drama such as Racine would have understood it, but at least the spacing and preparation of effects so that an audience should be expectant from beginning to end. That, and that only, is what Scribe meant by a well-made play<sup>377</sup>».

Le repositionnement actuel des pièces de ces auteurs démontre l'actualité qui résulte de la convergence d'une série d'éléments dramatiques qui fonctionnent pour le public qui assiste à un spectacle amusant - indépendamment du fait que ce divertissement est recouvert d'un vernis comique. Une pièce comme *La Bataille de dames*, qui, pendant trente cinq ans a été à l'affiche du Théâtre Français, démontre le succès de ces œuvres à travers la réception faite par le public. Le critique de théâtre Eric Bentley n'a pas hésité à revendiquer l'art du dramaturge réhabilitant son nom

---

<sup>377</sup> TAYLOR, John Russell, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, *op.cit.*, p. 12.

tant décrié «Eugène Scribe has been praised as effusively, and damned as blackly, as any playwright that ever lived. How many present-day theatre-goers have ever heard of him? »<sup>378</sup> pour plus tard faire place à la louange de la révision de la comédie-vaudeville du français entre les mains de Valency :

«Giving up the melodramatic rhetoric and its dramaturgical accoutrements (asides and the like), he has not imposed a philosophy of his own, but has been content to subject the material to stylistic revision. In effect, he has made over a romance into a comedy, for he takes a satirical attitude to incidents and characters which Scribe accepted with some degree of earnestness (...) But on the whole Mr. Valency's strategy is remarkably successful: his play is a play and, in a large measure, it is Scribe too. Even the parody is of that best sort: the parody which increases your respect for the thing parodied. Try and read Scribe and you will be bored; see him as presented on the Columbia Campus and not only will you be amused but you will even begin to comprehend how the man could be so influential. Ibsen himself, we are told, directed no less than 21 Scribe plays in Bergen; an American scholar

---

<sup>378</sup> BENTLEY, Eric, *In What is Theatre?, Incorporating The Dramatic Event and other Reviews, 1944-1967*, London, Methuen, 1969, p. 232.

has said that every innovation in nineteenth-century drama originated with Scribe and that the high point of every main dramatic genre was also reached in his work<sup>379</sup>».

## **2. Le système de la dramaturgie scribeienne – style de la *pièce bien faite*.**

Le terme de *pièce bien faite* est bien souvent associé au nom d'Eugène Scribe et pendant plus d'un siècle et demi, une confusion s'est établie quant à la description même du concept souvent utilisé à toutes les sauces. Si effectivement, Scribe était le chaînon marquant de la rencontre du vaudeville, de la comédie bourgeoise et d'une écriture classique dont l'importance à l'intrigue est radicalisée, il ne cherchera guère à «faire école». On a parfois placé Scribe à la tête d'une école, mais il le serait *a posteriori*, grâce aux lecteurs assidus. Cela n'empêchera pas son association à la «théorie» de cette *pièce bien faite*, où l'on nomme Scribe l'inventeur de la forme, où l'on reconnaît aussi qu'il arrivait à la convergence de nombreuses influences et qu'il aurait consciemment façonné le modèle théorique<sup>380</sup>. Certains auteurs s'insurgèrent, par principe, contre tout

---

<sup>379</sup> *Ibid.* p. 234

<sup>380</sup> TAYLOR, J.R., *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, *op. cit.*, «For a coherent theory of what the well-made play was and ought to be, we must turn instead to France, and to the inventor of the form, Eugène Scribe. (...) What had been done occasionally, patchily and empirically by others Scribe did regularly, consistently and in full consciousness of what he was doing».

modèle prescriptif, voire proscrit, et contre l'idée même qu'on propose une *pièce bien faite*. Shaw, en particulier, a affiché des réactions véhémentes à l'égard de Scribe et de ses pièges à souris («*mechanical booby-traps*»), car il le croyait l'instigateur d'une école idéologique. Ce qui est, nous le savons aujourd'hui, plus ou moins vrai. Le raffinement du modèle de *la pièce bien faite* s'est effectué non pas par préoccupation formelle, à l'instar d'une volonté de se conformer à une école, une académie ou d'en former une, mais plutôt avec le principal souci de plaire au public et de le toucher. Car le public aimait cette dramaturgie.

Si Scribe n'a pas cherché à faire école, ni à imposer un modèle, on retrouve, dans une lettre du 13 novembre 1847 envoyée par Scribe au jeune auteur Hartmann, une manière de credo. Il semblerait que le néophyte ait demandé à Scribe comme vous ment écrire une pièce, ce à quoi l'auteur bien établi a répondu :

«Une pièce se compose d'une action, d'un nœud et d'un dénouement. [...] il faut chercher [...] un sujet, ne vous y arrêter que quand vous en trouverez un piquant et original, et surtout offrant des situations dramatiques. Il faut alors, et c'est le plus difficile, bien travailler votre plan et l'agencement des scènes et graduer l'intérêt, le suspens, seul moyen de captiver la curiosité des spectateurs et puis enfin inventer des ressorts qui amènent un dénouement imprévu et qui pourtant ne soit pas brusqué. Voilà, Monsieur, ce qu'on ne



saurait trop étudier. Le reste n'est qu'accessoire. Écrire un ouvrage n'est rien, en composer le plan est tout. Je parle des ouvrages dramatiques<sup>381</sup>».

Formule aristotélicienne, s'il en est une. Remarquons aussi l'absence de mention de développement des personnages ; tout doit exister en fonction du dénouement imprévu, ce que Sarcey nommera plus tard la «scène à faire», étape précédant en réalité le dénouement formel de la pièce.

Le mérite d'avoir nommé la pièce bien faite revient à Scribe et à Sarcey, le premier usage en tant que qualificatif d'une pièce bien menée, composée dans les règles de l'art et en fonction d'une appréciation du public ; le second reprendra le terme pour décrire une école d'écriture ou un modèle qu'on doit mettre au-dessus de tout. Sarcey s'opposait particulièrement aux tendances naturalistes de Zola et des pièces produites par Antoine au Théâtre Libre. Il jugeait que les pièces des émules de Zola et d'Antoine étaient mal construites, mal assorties, conçues sans aucun égard pour les éléments essentiels de la dramaturgie telle qu'on la concevait depuis les Grecs<sup>382</sup>.

Scribe et ses collaborateurs évoquaient certains procédés, notamment le *numérotage* ; à notre connaissance le terme *pièce bien faite* n'était utilisé que comme qualificatif et comme principe directeur

---

<sup>381</sup> YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté, op. cit.*, p. 91.

<sup>382</sup> À ce sujet, MATTHEWS, B., «What is a *Well-Made play?* ». In *Rip Van Winkle goes to the Play and Other Essays on Plays and Players*, New York, Scribner's Sons, 1926, pp. 49-65.

de leurs écrits, mais pas comme modèle défini et imposé. Si modèle il y a – et nous il y en a effectivement un – ce modèle demeure émergent, c'est-à-dire le résultat d'une recherche menée non pas isolément, mais à même l'acquisition du métier d'auteur dramatique.

Francisque Sarcey écrivait dans son feuilleton du 22 juin 1868 : «Nos jeunes gens trouvent spirituel de railler les pièces de ce genre qu'ils stigmatisent du sobriquet de *pièce bien faite*. Oui, cela est certain, *Adrienne Lecouvreur* est une *pièce bien faite* et très bien faite.»<sup>383</sup> Cette première phrase indique qu'on utilisait déjà le terme, de manière informelle, pour dénigrer les pièces de Scribe. Nous ne savons pas si le terme avait été défini outre mesure ou s'il demeurerait superficiellement *spirituel*. Sarcey reprendra le terme, dix ans plus tard, le 21 octobre 1878, dans son feuilleton sur le théâtre d'Émile Zola et des réactions du romancier contre ce qu'il jugeait des prescriptions limitatives pour le théâtre :

«C'est vers 1850 que le genre de Scribe a commencé de baisser dans l'opinion publique, et, quand je suis arrivé à Paris en 1859, je l'ai trouvé en pleine décadence. Scribe lui-même disait non sans mélancolie à ses fidèles : «Mes dernières pièces sont pourtant aussi bien faites que les premières, pourquoi le public n'en

---

<sup>383</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, Bibliothèque des Annales, vol. IV, 1900-1901, p. 261.

veut-il plus ?» C'est que le public ne voulait plus de *pièces bien faites*<sup>384</sup>».

Ce terme de *pièce bien faite*, c'est Sarcey qui lui prêtera tant d'importance et de poids. Celui qui avait dès sa jeunesse raillé contre l'auteur dominant de son époque deviendrait son plus grand admirateur. Il prêcherait les mérites de la *pièce bien faite* scribienne avec la ferveur d'un converti.

Les rivaux de Scribe et ses détracteurs avanceront un certain nombre de définitions de son écriture, jugée celle d'un ficelleur, d'un archi-bourgeois, du roman de chez la portière, d'un notaire dramatique, à la dramaturgie mécaniste, complexe et ingénieuse mais vide ; malheureusement bien peu d'entre elles vont au bout de leur critique, décrivant en détail sa méthode. Les admirateurs de Scribe sont aussi coupables d'avoir proposé des définitions superficielles, défensives, où l'auteur et sa technique sont portés aux nues. Nous retenons toutefois quelques définitions mieux articulées depuis les contemporains de Scribe : Legouvé et Sarcey jusqu'à Stanton, Koon et Switzer et Voltz, en passant par Larroumet et Matthews.

Le collaborateur le plus important de la fin de la carrière de Scribe demeure Ernest Legouvé. Il a relaté à quelques occasions, dans des articles, des conférences (dont une portant sur Scribe).

Il insistait, par ailleurs, dans sa conférence de 1874 relative à Scribe, sur le fait que le maître d'œuvre commençait toujours avec un plan et qu'il n'écrivait pas un mot avant que tout soit bien ordonné,

---

<sup>384</sup> *Ibidem*, vol.VII, p. 6.

avant qu'il ne sache déjà où mènerait son intrigue. Il lui arrivait de changer en cours de route, mais sans plan, Scribe croyait que le risque de s'égarer était grand. « Ses amis peuvent l'attester que ses plans », écrivait son collaborateur le plus fréquent, Mélesville, « pour les grands ouvrages et même pour les petits, étaient longuement médités, remaniés, modifiés, qu'il les laissait dormir tant qu'il n'en était pas satisfait »<sup>385</sup>.

Legouvé admit avoir appris son métier auprès du maître et lui en sera reconnaissant tout au long de sa vie<sup>386</sup>. Il livra, dans ses mémoires, *Soixante ans de souvenirs*, cette évocation du talent de Scribe dans l'agencement des événements et la construction de ses pièces :

« Nous avons dans notre argot de théâtre un mot très significatif, c'est le mot *numérotage*. Le numérotage est l'ordre des scènes. Or, cet ordre n'est pas seulement une classification, il ne constitue pas seulement la clarté, la logique, il comprend aussi la progression, c'est-à-dire l'intérêt. Le numérotage est un *ordre qui marche*... Chaque scène doit non seulement venir de la scène qui précède et s'unir à la scène qui suit, mais elle doit lui imprimer son mouvement, de façon à pousser la pièce sans

---

<sup>385</sup> MÉLESVILLE, « La vie de Scribe racontée par un de ses collaborateurs » dans *Revue d'histoire littéraire de France*, *op.cit.*, p. 107.

<sup>386</sup> LEGOUVÉ, E., *Eugène Scribe*, *op.cit.*, p. 6. Il débutera son allocution des « matinées littéraires » en précisant qu'il avait préparé son plan : « Scribe ne me pardonnerait pas de parler de lui sans plan ».

interruption, et d'étape en étape, vers le but final, le dénouement. Scribe avait non pas le talent, mais le génie du numérotage<sup>387</sup>».

Cette notion de *numérotage* renvoie à la progression voulue et maintenue de la tradition aristotélicienne. Il est connu que Scribe écrivait ses pièces à partir non pas de la fin, mais du point culminant, de la scène essentielle – la scène à faire (que nous définirons plus bas). On défendra la construction classique de Scribe et sa mise en sujétion des personnages en fonction de l'action de la pièce, en rappelant que les troupes étaient surmenées et n'apprenaient pas toujours leur texte. De nombreuses pièces ont échoué à cause d'une scène sautée, d'un monologue floué par un acteur distrait, alors que le théâtre de Scribe n'est pas tributaire de la mémoire et des intentions des comédiens. Koon et Switzer jugent son œuvre *actor-proof*, c'est-à-dire qui peut se jouer et être réussie malgré la performance des comédiens<sup>388</sup>.

Sarcey, qui admirait l'art de préparer une situation, de l'exploiter et de la dénouer avant tout, vouait une admiration à tous ceux qui excellaient en cela<sup>389</sup>. Il appréciait d'autant plus lorsque cet art était reconnu du public, car il était impitoyable à cet égard – selon

---

<sup>387</sup> LEGOUVÉ, E., *Soixante ans de souvenirs*, Hetzel, 1886-87, tome II, pp. 175-76.

<sup>388</sup> KOON, H., SWITZER, R., *Eugène Scribe*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>389</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. IV, *op. cit.*, p.141, «Comme il n'y a pas d'art sans abstraction, il est très permis à un écrivain dramatique de prendre à part un événement, d'étudier quelle serait, dans un milieu factice où le caractère, la passion, les mœurs, seraient supprimées ou n'auraient que peu d'influence, sa puissance d'action particulière, quelle série de faits il pourrait soulever sur son chemin, et de le suivre ainsi jusqu'à ce que fût épuisé le mouvement initial qui l'a lancé. Le neuf dixièmes des vaudevilles sont fondés sur ce principe».

lui, le public avait toujours raison. Il édifia nombre de règles, ou «lois de théâtre», dans son feuilleton entre 1876 et 1884. Ces règles étaient des observations, dans la tradition d'Aristote, de ce que le public appréciait et ce qui fonctionnait le mieux. Il fit l'éloge des conventions théâtrales, rejetant du même coup toute l'école du naturalisme, pour cause de leur transgression des «règles du bon sens» et de leur rejet par le public général. On comprendra, à la lumière de cette logique, comment Sarcey deviendra le principal apologiste de Scribe et théoricien modèle de la *pièce bien faite*. À propos des règles, conditions essentielles pour bien écrire, il stipulait qu'une «idée surnage, c'est qu'il y a des règles et qu'en observant ces règles, on fait de bonnes pièces ; qu'on en fait de mauvaises en les violant. Au fond c'est un préjugé tout français»<sup>390</sup>. Il poursuit en tissant des liens avec les maîtres anciens, mais surtout avec l'éducation de ses spectateurs, car «ce préjugé national a sa racine dans notre éducation philosophique. On nous a, dès l'enfance, persuadé qu'il y a un beau idéal, qui existe par lui-même»<sup>391</sup>.

En jugeant tout le théâtre sur la base de son système, il contribuera sans doute à faire de Scribe le repoussoir absolu – incarnation de la domination bourgeoise et d'un système d'écriture vidé de toute initiative.

Effectivement, la *pièce bien faite* après avoir passé par Dumas, Sardou, Augier, dans son filon le plus *pur*, et par Labiche et Feydeau, dans sa version épurée, ne sera plus que parodie du modèle initial – virtuosité insensée, imitation vide, le terme deviendra synonyme, encore aujourd'hui, d'écriture toute faite, sans originalité, qui amuse

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, I, p. 120.

<sup>391</sup> *Ibid.*

mais où l'on n'a rien à dire. On oubliera l'inclusion initiale de la peinture de mœurs et on ne pensera qu'à l'action bien ordonnée, à l'intrigue complexe et nouée, à la formule commerciale. Un nombre d'adeptes et autant d'historiens récalcitrants mais ne pouvant nier l'évidence rappelleront l'apport de Scribe, décrivant à l'occasion sa technique.

Larroumet tenait Scribe pour «un inventeur de génie», et lors du centenaire non célébré de la naissance de Scribe, il jugea que l'effet de Scribe aura été bénéfique sur la dramaturgie française et proposa dans son appréciation une synthèse du modèle scribien. Il apprécia d'abord «la netteté dans la conception du sujet, la juste distribution des parties, la vue précise des scènes essentielles, des scènes à faire, la progression rapide de l'intérêt»<sup>392</sup>. Il s'émerveilla devant l'efficacité de l'écriture de Scribe où il n'y avait «rien d'inutile ou de traînant, rien qui ne tende au but, c'est-à-dire à un dénouement, que tout annonce, prépare et fait désirer»<sup>393</sup>. Le modèle aristotélicien, en somme. Larroumet, comme son contemporain Doumic, reconnaît le rôle historique de Scribe. «Il est certain que Scribe nous a donné le goût de la *pièce bien faite*, c'est-à-dire logique, équilibrée, d'un intérêt continu, qui satisfait exactement le genre de curiosité qu'elle sollicite et qu'elle indigné dès sa première scène»<sup>394</sup>. Et il opposa la *pièce bien faite* à son contraire, la *pièce mal-faite*, selon Larroumet : «Il nous a déshabitués de l'intrigue faible ou obscure, des scènes mal liées, des dénouements mal venus ; il nous a fait sentir plus vivement, en les évitant d'ordinaire et en nous montrant ainsi

---

<sup>392</sup> LARROUMET, G., « Le Centenaire de Scribe », préface des *Annales du théâtre et de la musique* de E. NOEL et E. STOULLIG, *op. cit.*, p. vii.

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> DOUMIC, R., *De Scribe à Ibsen, Causeries sur le théâtre contemporain op.cit.*, p.xii.

comment on les évite, le genre spécial d'impatience et de mauvaise humeur que provoquent les pièces mal faites.»<sup>395</sup>

Brander Matthews, dix ans plus tard, décrit sa méthode d'évaluation dramatique de prédilection. Nous évaluons une pièce à partir d'une grille tripartite, écrivait-il ; le mérite de l'intrigue, des personnages et des dialogues est pris en considération. Scribe, dramaturge né, savait instinctivement ce que tant d'auteurs en herbe ne savent pas, que l'intrigue habilement conduite suffit à attirer la foule<sup>396</sup>. Quelques années plus tard, le professeur new-yorkais Matthews poursuivait avec une description sommaire de la *pièce bien faite*, cependant sans la nommer comme telle. Cette description, pratiquement un calque de celle de Larroumet, diffère en conclusion, en ce que la *pièce bien faite* doit être faite par un artisan, un homme de métier qui est également un artiste de talent<sup>397</sup>. Le génie ne suffit pas à atteindre cette écriture.

Koon et Switzer, dans leur étude emphatique, presque hagiographique, de Scribe, définissent la *pièce bien faite* comme une œuvre complexe et épurée de tout ce qui pourrait être superflu, une

---

<sup>395</sup> LARROUMET, G., « Le Centenaire de Scribe », préface des *Annales du théâtre et de la musique* de E. NOEL et E. STOULLIG, *loc. cit.*,

<sup>396</sup> MATTHEWS, *French Dramatists of the Nineteenth Century*, *op.cit.*, p. 93. «We try a play by a triple test, - for plot, for character, for dialogue. Scribe, who was a born playwright, well knew, what so many would-be dramatists do not know, that plot alone, if it be striking enough, will suffice to draw the public.»

<sup>397</sup> MATTHEWS, «What is a »Well-Made« play? ». In *Rip Van Winkle goes to the Play and Other Essays on Plays and Players*, *op. cit.*, p. 65, «Today as in every yesterday that drama is most worthy of success and of survival which is able to arouse and retain and augment the interest of the spectators, when its plot is single, when the action is direct and swift, when its exposition is clear, when it has sustained suspense without disconcerting surprises, when its story moves steadily from its beginning through its middle to its end, when it centers our attention on its essential elements, when it omits all non-essential details, when every situation is prepared for and in its turn prepares us for those that are to follow, when it has proportion and harmony and symmetry, and when, to sum up, it is well and truly made by an honest craftsman who is also a gifted artist.»



pièce, une somme, qui rencontre les conditions de la représentation théâtrale<sup>398</sup>. Leur conception du théâtre – tel qu'il se pratique en Amérique, selon l'influence des Shaw, Wilde, Ibsen, O'Neill et Mamet on ne peut plus aristotéliens et préoccupés autant par l'efficacité de la forme (dans la foulée de Scribe) que par la peinture des mœurs – n'est pas éloignée de celle de Scribe. Le talent de Scribe, toujours selon Koon et Switzer, est révélé dans l'étude du modèle efficace et efficient, d'abord dramatique plutôt que narratif. Ils admirent le fait que l'auteur français ne décrit pas, mais qu'il démontre et qu'il est préoccupé par le moment présent scénique. Cette description est, en somme, l'idéal de la dramaturgie américaine contemporaine<sup>399</sup>.

Pierre Voltz, en décrivant la comédie-vaudeville, annonce la pièce bien faite. Il situe historiquement l'école de composition et décrit ce type de dramaturgie comme un type «fondé sur l'art des ficelles»<sup>400</sup>. Il décrit simplement cette dramaturgie en trois points que nous citons :

---

<sup>398</sup> KOON, H. et SWITZER, R., *Eugène Scribe, op.cit.*, p. 36.

<sup>399</sup> *Ibid.* «In essence, it is a tightly knit creation that meets the requirements of theatrical representation. Scribe's skill is revealed in the very structure of his work, and his contribution lies in his simplification; all extraneous matter has been stripped away. Every character, every scene furthers the plot, rhetorical flamboyance is replaced with succinct dialogue, plot elements are foreshadowed and exploited to carry the action in a direct line from beginning to end. His method is dramatic rather than narrative; he does not describe, he demonstrates, and he is a master of the «moment». (...) he does not plunge immediately into a crisis but rather first presents the information needed about background, situation and character. On this foundation he then erects a complex middle structure of successive crises that increase in tension until the climax is reached in what Sarcey christened the *scène à faire*».

<sup>400</sup> GENGEMBRE, G., *Le théâtre français au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 269.

- «Déroulement continu, serré et progressif de l'action, avec maintien du suspense, *quiproquos*, coup de théâtre ;
- Répartition constante de la matière dramatique [...] ;
- Thématique respectant les deux principes de l'identification et du vraisemblable<sup>401</sup>».

Toutes ces définitions nous permettent de dégager autant de lectures esthétiques ou idéologiques du modèle de Scribe. L'étude la plus approfondie et articulée de la pièce bien faite demeure celle de Stephen Stanton qui s'y intéressa à deux occasions, d'abord dans sa thèse publiée en 1955, *English Drama and the French Well-Made Play 1815-1915*, et puis dans sa préface «Introduction to the Well-Made Play» d'une anthologie de textes français du XIXe qu'il dirigea également. Dans sa thèse, Stanton décrit, du début à la fin de la pièce, les neuf éléments essentiels de la *pièce bien faite* ; dans le second ouvrage, il nuance en sept facettes structurelles la logique du modèle.

La pièce bien faite est donc construite selon neuf étapes essentielles et dans cet ordre venant de Stanton<sup>402</sup>, tout en ajoutant quelques précisions :

1. Dès le lever du rideau, le protagoniste se retrouve dans une situation embarrassante ou difficile. Il est généralement dominé par un ou une antagoniste.

---

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> STANTON, S., *English Drama and the French Well-Made Play*, *op. cit.*, pp. x-xii et Stanton, «Introduction to the Well-Made Play», *In Camille and others plays*, *op. cit.*, pp. xii-xv.

2. La pièce, c'est-à-dire l'axe spatio-temporel de la pièce, ne représente que l'apogée de l'intrigue. Le premier acte sera presque entièrement voué à l'exposition, le *protasis* de la comédie antique. Le public apprendra dès le premier acte un élément essentiel de l'intrigue que les personnages ne connaîtront pas. Cet élément, un verre oublié, une tache d'encre, un mouchoir laissé sur une table de nuit, demeurera souvent, lorsqu'il est matériel, sur scène, établissant très tôt l'amorce de la dramaturgie de l'objet.

3. L'action de la pièce s'amorce réellement vers la fin du premier acte et progressera sous les auspices d'un débat d'esprit entre le protagoniste (ou son adjuvant) et l'antagoniste.

4. Le protagoniste aime souvent deux femmes : une innocente pubère qu'il voudrait marier et une femme plus âgée envers qui il se sent redevable. Il aura à se dénouer de ses engagements complexes sans compromettre qui que ce soit.

5. Dès le début de l'action, le protagoniste affiche une première victoire contre son rival ; antagoniste récidive, créant une série de crises en dents de scie où chacun obtient tour à tour le contrôle de la situation.

6. Suivra la première péripétie importante de la pièce : le protagoniste, après avoir perdu l'avantage, le regagne finalement contre l'antagoniste.

7. Un secret, un détail important qui pourrait faire tomber l'antagoniste, est dévoilé lors de la *scène à faire*, ce qui entraîne nécessairement la soumission de l'ennemi. Cette *scène à faire*, aussi connue comme coup de théâtre, représente le point le plus désespéré et ensuite l'apogée du héros. On pourrait considérer qu'il est question de la péripétie ultime et essentielle de la pièce.

8. La scène à faire provoque la scène de reconnaissance (anagnorasis) où tout est résolu, généralement à l'avantage du héros, mais parfois en faveur de l'antagoniste.

9. Le dénouement (*la catastrophe*) suit aussitôt et l'on apprend le sort des «bons et des méchants».

La création et le maintien de la tension, du *suspense*, est tributaire d'une action constante et conséquente, d'une intrigue focalisée. De plus, il faut éviter de tout livrer les détails, retarder le plus possible, avec rebondissements et péripéties, la résolution du problème dramatique que la pièce cherche à répondre, pour reprendre l'expression de Marmontel. Brunetière et Archer écriront chacun à leur façon : sans obstacle, point de pièce. Les événements à venir doivent être annoncés, non pas télégraphiés ; ils doivent être inévitables tout en étant inattendus.

Scribe a usé des outils de retardement de l'accomplissement de l'action, outils qui servaient également à créer la tension nécessaire dans le public. Ces outils, les quiproquos, les rebondissements, les péripéties – suscités par des lettres perdues, lues par les mauvaises personnes, des gens déguisés et que l'on reconnaîtra à leur voix, leur bague, leurs gants – n'existent qu'en fonction de l'avènement de la *scène à faire*.

Nommée ainsi par Francisque Sarcey au XIXe siècle, la scène à faire, si elle existait formellement en dramaturgie classique, sera plutôt associée au vaudeville, au Boulevard et à leurs écritures mécanistes, bien qu'il soit possible de souligner pertinemment sa fonction essentielle dans une logique de causalité et de finalité aristotéliennes.

Cette «scène qui résulte nécessairement des intérêts ou des passions qui animent les personnages mis en jeu»<sup>403</sup> trouvera sa place, en fin de pièce, conforme aux attentes des spectateurs : en révélant les renseignements, l'évènement ou la conversion essentiels à la compréhension de l'intrigue. Tout l'intérêt d'une pièce reposera souvent sur la scène «trop attendue»<sup>404</sup>. Cette scène typée demeurera un des éléments essentiels du modèle scribien. Stephen Sadler Stanton précise que la scène à faire est celle du triomphe du héros (ou de son adjurant) sur son ennemi, grâce à un secret qui serait soudainement révélé. Il ajoute que la scène est *obligatoire* dans la construction de la pièce, car *obligatoire* pour ce qui est du plaisir du public. Ils pourront ensuite suivre la scène de reconnaissance et le dénouement habituels.

Dans ce genre d'écriture, la volonté des personnages est subordonnée à l'intrigue ou, comme l'a écrit Henri Gidel à propos de Feydeau – *deus ex machina* : de l'«ironie du destin».

«La scène à faire, considérée non pas comme convention mécaniste, mais plutôt comme fonction nécessaire pour mener l'action jusqu'à son terme, sera cette «scène que le public prévoit, attend et réclame et que le dramaturge doit obligatoirement écrire»<sup>405</sup>.

---

<sup>403</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. IV, *op.cit.*, p. 120.

<sup>404</sup> THOMASSEAU, J.-M., «Scène à faire», *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Volume L-Z (1995), sous la direction de M. Corvin, Larousse, 1998.

<sup>405</sup> PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, *op.cit.*, p. 314.

En anglais, elle sera nommée *obligatory scene*, maillon essentiel d'une écriture ciblée, conséquente. Moins typée que la scène à faire intégrale à la pièce bien faite, cette variation *fonctionnelle* naîtra de multiples circonstances la rendant nécessaire à la logique interne de la pièce, pour modifier une altération du personnage, par exemple. Cette seconde articulation de la scène à faire ne dépend aucunement des conventions dramaturgiques soulignées précédemment, mais s'applique plutôt à toute instance d'écriture scénique aristotélicienne.

En revanche, à l'opposé de la *scène à faire-convention* ou de la *scène à faire-fonction*, nous retrouverons la scène à défaire métonymique, ou encore antithèse fragmentaire<sup>406</sup>.

---

<sup>406</sup> Brecht, et avant lui, Piscator, en remettant en cause la structure dramatique aristotélicienne de par ses montages et de par sa revendication et son application de l'épique sur scène, perturbera cette idée que l'écriture dramatique existe en fonction d'une catharsis nécessaire et éventuelle. Il opposera action à narration, sentiment à raison, l'intérêt passionné pour le *dénouement* pour l'intérêt passionné pour le *déroulement*. Dans ce contexte, la *scène à défaire*, sera l'outil antithétique de son homologue, elle deviendra marqueur d'un écart affiché de la tradition dramatique au profit de l'épique. Jean-Pierre Sarrazac à la lumière de l'analyse que Bernard Dort fait de *La vie de Galilée*, nomme et identifie cette scène à défaire : le tableau brechtien qui « mise moins sur le gain que sur la perte ». Si la scène à faire sied au point culminant d'une série d'accumulations d'évènements et de données, le tableau – toujours selon Sarrazac – sera l'outil de la césure, de l'omission que reprendront plus timidement Benedetto, Deutsch et Vinaver. Le tableau sera scène à défaire-métonymique. Lorsque Heiner Müller écrit que « la *pièce bien faite* ne traduit plus adéquatement la réalité, il nous faut développer une dramaturgie de fragments synthétiques », il poursuit la réflexion de Brecht tout en la radicalisant. Le montage est fragmentaire, soit, mais la fragmentation radicale de Müller suivra une logique plus près du déconstructivisme derridien appliqué au théâtre, en ce qu'elle révèle le processus d'écriture, de création, tout en marginalisant, sinon évacuant le « héros ». La scène à faire n'a pas sa place dans un univers *théâtral* où l'on préfère les pièces « sans queue ni tête » aux constructions intriquées, emboîtées. Comme Lope de Vega, Ionesco et Gertrude Stein, à diverses époques, Müller préférera les pièces monstres, en implosion, dont la scène à défaire aura en quelque sorte le rôle inverse de la scène à faire-fonction (*obligatory scene*), soit de démailler, de souligner l'adhésion à une écriture qui va à l'encontre des préceptes aristotéliciens.

Étudier la *pièce bien faite*, en ce début de siècle, en France post-structuraliste, voire anti-structuraliste, pose des problèmes méthodologiques importants. La tentation d'avoir recours aux outils issus de la sémiologie est grande, surtout en matière d'analyse structurelle d'un modèle en mutation même au cours de la carrière de Scribe et qui n'a pas été sans influencer la dramaturgie qui s'ensuivrait.

Bien que nous empruntions volontiers le vocabulaire de la linguistique, de la sémiologie et de la pragmatique ainsi que leurs préoccupations formelles, nous nous garderons de tomber dans leurs excès auto-référentiels. La mise en garde actuelle de l'université contre les abus de l'analyse mathématique de la littérature, si elle est un peu définitive, aura néanmoins un effet bénéfique. C'est grâce à cela que nous élargissons nos visées analytiques d'abord structuralistes et structurelles à une lecture cherchant à pallier les lacunes de notre champ d'étude. Ainsi, notre travail d'analyse s'attachera à compléter le modèle dressé par Sarcey et décrit le plus pertinemment par Stanton. En plus d'identifier les éléments structurels décrits précédemment, nous nous intéresserons à la logique et aux stratégies internes de l'écriture et étudierons la fonctionnalité des personnages des pièces de Scribe.

L'étude des personnages de Scribe ne pourra être psychologique, étant donné la nature fonctionnelle et archétypale qu'il leur donnait. Nous nous intéresserons donc au statut fonctionnel et typé du personnage scribien, à la lumière des

---

Cette *scène à défaire-marqueur* existe pour souligner l'intention de subversion de l'auteur ou, dans le cas du théâtre de l'absurde, ce sera la scène de démarcation de l'agencement vraisemblable précédent.

recherches toujours pertinentes de Philippe Hamon<sup>407</sup> sur le statut sémiologique du personnage et en puisant quelques outils à l'arsenal complexe et chargé d'Ubersfeld-Marcus-Rezvina-Greimas-Alter-Pavis-Dinu colligé et synthétisé par Lafon<sup>408</sup>. La nature des personnages de ce théâtre nous y oblige, mais nous puiserons avec parcimonie, préférant présenter une vue d'ensemble de nos résultats d'enquête lors du dévoilement graphique du processus d'analyse.

En étudiant la fonctionnalité des personnages, nous analyserons la pièce bien faite de l'intérieur, en évitant que les *a priori* structurels et modélisant des nombreux commentateurs ne nous aveuglent. L'étude du personnage typé de Scribe, par sa parole (bien que cette étude n'ait pas été fructifiante), par sa présence et son interaction scénique et par sa fonction dramatique concilie les lectures conflictuelles de Scribe l'ingénieur ou Scribe le peintre des mœurs tout en visant une lecture d'abord poétique – dramatique.

Brander Matthews, en 1901, et Koon et Switzer, en 1980, voyaient une ressemblance de famille chez ses personnages. Scribe se servira de ces mêmes personnages types de la même manière qu'on se sert de types de la *commedia dell'arte*<sup>409</sup>. Koon et Switzer élaborent une typologie élémentaire de l'ingénue, de l'enfant, des protagonistes masculins et féminins, de personnages à *caractère* masculin et

---

<sup>407</sup> HAMON, P., «Pour un statut sémiologique du personnage» dans *Poétique du récit*, Seuil, collection «Points», 1977, pp. 115-180.

<sup>408</sup> LAFON, Dominique, *le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Paris et Ottawa, Klincksieck et les Presses Universitaires d'Ottawa, 1990.

<sup>409</sup> MATTHEWS, B., *French Dramatists of the Nineteenth Century*, *op. cit.*, pp. 83-84. «By dint of off-hand sketching of these as they floated by on the current of middle-class society, Scribe had made himself a full set of the personages which might be needed in any comédie-vaudeville; and, having once got a stock of these figures, he used them again and again, much as the deviser of one of the old Italian *commedia dell'arte* used the pedant and Brighetta, the captain and the doctor, and the rest of the instantly recognizable masks. »



féminin, et d'un domestique (ou deux)<sup>410</sup>. Les personnages sont souvent affublés d'un handicap moral ou physique empêchant l'atteinte de l'objet de ses désirs. Il est généralement reconnu que les personnages féminins de Scribe sont particulièrement forts moralement, physiquement et d'esprit. En France, toutefois, on semble s'être plutôt intéressé aux ingénues et aux personnages masculins plutôt esquissés, pour mieux reprocher à Scribe ses personnages aux «traits immédiatement visibles, comme étalés et mis à plat». Robert Abirached, À propos du personnage bourgeois, se désole qu'à «défaut d'intériorité, le spectateur doi[ve] lui supposer des mobiles et des mécanismes de comportement parfaitement clairs»<sup>411</sup>.

Si Scribe s'est intéressé à plus large éventail socio-économique de personnages dans ses vaudevilles de début de carrière, il réduira et précisera ses types au Gymnase et à la Comédie-Française, renvoyant aux spectateurs leur propre image. «Il devient inconcevable, dans la nouvelle dramaturgie, de présenter un personnage privé de physionomie, de biographie, d'état civil et de statut social.<sup>412</sup>» Scribe s'inscrira dans cette vague, quoi qu'on en dise.

Sarcey, se sentant personnellement interpellé par la séduction posthume des spectateurs parisiens par les pièces de Scribe, se dressait en autorité de l'authenticité du jeu scribien dans ses feuilletons. Il avait vu les pièces de Scribe dans leurs mises en scène d'origine par l'auteur et reprochait aux comédiens de jouer «comme si c'était arrivé», alors qu'il estimait que chez Scribe «ça n'est jamais

---

<sup>410</sup> KOON, H. et SWITZER, R., *Eugène Scribe, op.cit.* p. 38.

<sup>411</sup> ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne, op.cit.*, p. 153.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 151.

arrivé !»<sup>413</sup>. Fervent converti qui avait lui-même, jeune homme, participé au *tollé* général contre Scribe, Sarcey dans vieil âge écrivit non sans mélancolie : «Ah ! Que je regrette qu'il n'y ait pas pour les pièces de théâtre comme pour les morceaux de musique un métronome qui commande aux acteurs. Il est clair que le vaudeville de Scribe est un six-huit, dont il faut presser l'allégo. Ils ont joué à quatre temps, moderato, largo, larghissimo»<sup>414</sup>. Voilà la dichotomie fondamentale des personnages de Scribe : identifiables et dotés d'un statut social, mais soumis à leur fonctionnalité.

La domination des personnages féminins et la reconnaissance d'une supériorité féminine dans le théâtre de Scribe irrita de nombreux hommes, dont Barbey d'Aurevilly et même Brander Matthews, n'acceptant pas qu'une telle dramaturgie soit susceptible d'intéresser un public de distinction. Cette domination nous semble plutôt intéressante aujourd'hui, étant donné le contexte social de l'époque. voire avant-gardiste !

La concordance de types de personnages renvoie évidemment à la question des troupes et de l'emploi. Gérard Gengembre insiste sur l'importance de la constitution des troupes retenues par les théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle. Il écrit, à propos de la Comédie-Française, que dans la troupe «le chef d'emploi, ou titulaire, reçoit tout rôle relevant de son emploi, quel que son âge»<sup>415</sup>, cette primauté ne serait abolie qu'en 1936. Scribe écrivait donc en fonction des comédiens de la troupe, engagés, eux, en fonction des emplois traditionnels.

---

<sup>413</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. IV, *op.cit.*, p. 122.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>415</sup> GENGEMBRE, G., *Le théâtre français au 19<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 59.

Scribe avait acquis une certaine maîtrise de son métier au Gymnase Dramatique et il y avait développé les principaux types de sa dramaturgie. Le Gymnase Dramatique entretenait une troupe, selon Armand de Pontmartin, «composée d'artistes de talent et de bon goût ; c'était le vaudeville de bon ton, la comédie des boudoirs les plus gracieux : tout y était musqué, paré, fleuri ; les soldats y étaient en grande tenue et en bas de soie, les villageois étaient revêtus de leurs habits de fête»<sup>416</sup>. Il s'agissait de la meilleure troupe de Paris. Les acteurs savaient jouer la comédie avec un «cachet de vérité» jusque-là inconnu sur une scène de vaudeville. Scribe, habitué à une telle troupe pendant de nombreuses années, à une troupe qui lui était presque dévouée (où il a donné 182 pièces, plusieurs atteignant les 100 représentations ou plus), aura développé des types nouveaux, bourgeois, qu'il transposera ensuite sur la scène du Théâtre Français. Gengembre ajoute que les dramaturgies de Scribe et ensuite de Labiche obligeaient la Comédie-Française à modifier ses emplois toujours régis par le répertoire classique.

Une étude exhaustive de la dramaturgie de Scribe nous semble invraisemblable et inutile, compte tenu de ses 425 titres (pour un total de 847 actes), dont 249 vaudevilles (322 actes), 94 opéras-comiques (237 actes), 32 comédies (106 actes), 30 opéras (116 actes), 10 drames (39 actes), 8 ballets (23 actes) et 2 pantomimes (4 actes)<sup>417</sup>.

Son vaudeville s'est transformé de manière substantielle, entre 1810 1833 ; certains diront que Scribe a complètement

---

<sup>416</sup> DE PONTMARTIN, A., «Scribe» dans le *Correspondant*, 25 avril 1861, pp. 783-804. Article écrit deux mois après la mort de Scribe.

<sup>417</sup> YON, J.-C., *Eugène Scribe, la fortune et la liberté, op.cit.*, p. 353, «L'œuvre théâtrale de Scribe, Tableau récapitulatif par genres».

renouvelé et transformé le genre, ce qui rend cette période féconde particulièrement intéressante pour toute étude génétique ou tout regard sur la formation de l'écrivain. Elle ne satisfait guère notre enquête sur la *pièce bien faite* proprement dite, qui s'est façonnée à l'instar de son exploration formelle des vaudevilles et de son avènement sur la scène du Théâtre Français (lui rappelant ses leçons de littérature et de rhétorique au Collège Sainte-Barbe – où il puisera son bagage on ne plus classique appliqué au vaudeville).

Une étude de ses opéras-comiques et de ses opéras pourrait relever un certain nombre de procédés propres à son application de la *pièce bien faite*, mais cette écriture (on croit en si grand nombre que l'opéra aura été le lieu privilégié de sa dramaturgie) demeure complémentaire sinon tributaire du travail des compositeurs avec lesquels il a travaillé. Une telle étude exigerait de nous des connaissances plus grandes de l'opéra et nous laisserait bien peu à affirmer après l'excellente thèse de Karin Pendle publiée en 1979 : *Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*<sup>418</sup>.

Les ballets et pantomimes de Scribe, pièces de circonstance et, somme toute, marginales dans son œuvre, ne nous permettront guère d'arriver à explorer les facettes variées de la *pièce bien faite*.

Il nous reste alors ses comédies et drames, pour la plupart des œuvres de maturité du dramaturge. C'est-à-dire que nous retrouvons dans ces pièces l'empreinte indéniable du modèle de la *pièce bien faite* qui nous intéresse. Des 32 comédies et 10 drames pas moins de 22 comédies et 2 drames ont été créés à la Comédie-Française. Jean-Claude Yon croit, comme plusieurs historiens du

---

<sup>418</sup> PENDLE, K., *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, Univ. Microfilms, vol.6, collection «Studies in Musicology», 1979.

théâtre connaissant bien le XIXe siècle, que «[t]oute la comédie de la seconde moitié du XIXe siècle est issue de son répertoire de la Comédie-Française»<sup>419</sup>. En 1893, René Doumic, considérant l'évolution de la dramaturgie française au cours du siècle qui s'achevait, en arrivait à un constat inattendu pour ses contemporains éduqués dans la haine de Scribe<sup>420</sup>. Il écrivait :

«Il est nécessaire de se rappeler comment s'est opéré le progrès au théâtre en notre siècle. C'est du théâtre de Scribe que tout est parti. Car, outre que Scribe a longtemps régné en maître sur les auteurs et sur le public, c'est par réaction contre son autorité que se sont faites par la suite toutes les innovations : en sorte que, acceptée ou combattue, son influence s'est fait jusqu'aujourd'hui partout sentir. Doué jusqu'au prodige de tous les dons particuliers à l'homme de théâtre, et dénué de tous les autres, Scribe est arrivé à faire du théâtre un art spécial qui se passe des

---

<sup>419</sup> J.-C., Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, *op.cit.*, p. 329.

<sup>420</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, vol. IV, *op.cit.*, pp. 115-116. Au lendemain de la reprise de *Bertrand et Raton* en 1833, Sarcey rappelait que c'était «M. Perrin qui [avait] laissé disparaître de l'affiche les quatre grandes œuvres de Scribe [ces pièces sont selon Sarcey : *Bertrand et Raton*, *la Camaraderie*, *Une chaîne* et *Le Verre d'eau*] ; il [n']avait gardé de lui au répertoire que deux ouvrages de moindre envergure et nous pouvons ajouter d'un mérite moindre : *Bataille de dames* et *Oscar ou le mari qui trompe sa femme*. [...] Toute une génération nouvelle s'était élevée, qui n'avait plus conservé qu'un souvenir vague de *Bertrand et Raton*. [...] Non, ils ne l'avaient ni vu ni lu pour la plupart, et ils n'en déclaraient pas moins par avance que l'œuvre devait être démodée, ennuyeuse, vieux jeu ; ils étaient, avant que le rideau se levât, déterminés à n'y prendre aucun plaisir».

sentiments, des idées et des caractères. Il en a fait une forme vive. Après Scribe, le progrès a consisté uniquement à faire rentrer dans le théâtre tout ce que Scribe en avait exclu, ou qu'il n'avait pas su y mettre<sup>421</sup>».

Aujourd'hui, à la Comédie-Française, il reste bien peu de traces de la domination historique de Scribe. Et ce, malgré la reprise il y a 25 ans du *Verre d'eau* à la salle Richelieu. Son buste se trouve dans le Hall des Bustes, il est vrai, assez près de Hugo et de Beaumarchais, mais lors d'un tour guidé du théâtre, seules ses habitudes de clerc sont mentionnées : le fait qu'il tenait rigoureusement un registre et que ces données sont d'une valeur incommensurable pour les historiens des comportements sociaux. Devant le tableau de l'illustre comédienne Adrienne Lecouvreur, occasion s'il en est une de mentionner, en passant, la pièce la célébrant conçue pour son émule, Rachel, on ne mentionne ni la pièce, ni ses 356 représentations en 60 ans, ni la reprise du rôle par Sarah Bernhardt. L'historien du *Que sais-je* sur la Comédie-Française n'a que le souvenir de la phrase toute faite des « quatre S : Scribe, Sardou, Sarcey et la Scène à faire »... Ainsi que cette notion abstraite de *pièce bien faite*. Il écrit que « c'est au nom de ces lois non écrites qu'on jugera, pendant des dizaines d'années, les œuvres du boulevard, comme si le respect de ses impératifs post-classiques était une sorte de passeport de respectabilité esthétique propre à faire

---

<sup>421</sup> DOUMIC, R., *De Scribe à Ibsen, Causeries sur le théâtre contemporain, op.cit.*, p.viii-ix.

transiter une marchandise dont la futilité ne fait aucun doute»<sup>422</sup>. C'est, effectivement, ce que deviendra une grande part de la production issue de *la pièce bien faite* à la fin du XIXe et au cours du XXe siècle, mais malheureusement, l'historien du Théâtre Français ne tiendra pas compte de l'importance du modèle sur les scènes mêmes de la scène royale, impériale et, éventuellement, étatique.

Les pièces de Scribe ont fait l'objet de 3081 représentations à la Comédie-Française jusqu'en 1977. Son théâtre a été monté chaque année de 1822 à 1900 (sauf deux ans : 1879 et 1896)), et puis de manière intermittente jusqu'en 1960 (dernière année de *Batailles de dames*), sans oublier la reprise en 1976-1977 du *Verre d'eau*. Si nous le comparons aux auteurs du répertoire, tels qu'ils ont été montés à la Comédie-Française en date du 31 décembre 1997<sup>423</sup>, Scribe se trouve en 10<sup>e</sup> position, derrière Molière, Racine, Corneille, Musset, Marivaux, Dancourt, Regnard, Voltaire et Augier, et il devance, pour le moment, Beaumarchais, Hugo, Labiche et Shakespeare. Il demeure l'auteur le plus joué au XIXe. Augier et Musset l'auront dépassé, mais grâce à de nombreuses représentations au cours du XXe siècle.

Joachim Rolland<sup>424</sup>, Neil Cole Arvin<sup>425</sup> et Helene Koon et Richard Switzer<sup>426</sup> ont chacun mis de l'avant une typologie des pièces de Scribe. Ces pièces appartenaient, pour la plupart, au répertoire de la Comédie-Française. C'est dire l'importance qu'on accorde à ce corpus.

---

<sup>422</sup> DEVAUX, Patrick, *La Comédie-Française*, PUF, collection «Que sais-je ?», p. 41.

<sup>423</sup> MIQUEL, J.-P., directeur de publication, «Comédie-Française : Profil d'un théâtre», supplément du journal *Le Monde*, septembre-décembre 1994.

<sup>424</sup> ROLLAND, J., *Les comédies politiques d'Eugène Scribe*, Paris, E. Sansot, 1912.

<sup>425</sup> ARVIN, N., *Eugène Scribe and the French Theatre 1815-1860*, *op.cit.*, 1967 (1924).

<sup>426</sup> KOON, H. et SWITZER, R., *Eugène Scribe*, *op.cit.*, 1980.

Rolland s'intéressa surtout à ses comédies politiques et historiques dans un ouvrage du même titre. Il proposa une division initiale entre les comédies politiques (*La Camaraderie* et *Le Solliciteur*) et les pièces historiques de Scribe (*Bertrand et Raton*, *L'Ambitieux* et *Le Verre d'eau*). Le caractère proprement historique de ces trois pièces dites historiques peut surprendre, lorsqu'on connaît leur dessein politique et l'aise avec laquelle Scribe a brouillé l'histoire pour mieux façonner son intrigue.

Koon et Switzer scindent en deux types généraux les pièces de Scribe : comédies sociales et pièces historiques<sup>427</sup>.

Neil Arvin proposa une typologie plus nuancée, à laquelle nous emprunterons les catégories. Sa typologie comporte cinq catégories : 1) comédies d'intrigue, 2) comédies de mœurs, 3) comédies politiques, 4) pièces historiques et 5) ses pièces illustrant sa conception de l'histoire.

Ses comédies politiques empruntent à l'histoire ou à l'actualité pour mieux corriger les mœurs, à la manière des moralistes. Arvin place dans cette catégorie *Bertrand et Raton* et *La Camaraderie*. Les pièces historiques de Scribe et ses pièces sur sa théorie de l'histoire, à savoir «les petites causes ont des grands effets» - maxime comparable à l'actuelle et validée théorie scientifique du chaos, qui est appliquée à toute sphère d'activité humaine, depuis l'écriture jusqu'à la direction d'entreprise – servaient surtout d'exercices destinés à établir des parallèles entre l'histoire «revue et corrigée» de l'auteur et son époque. Arvin sépare *L'Ambitieux* et *Le Verre d'eau*,

---

<sup>427</sup> Comédies sociales : *Mariage d'argent*, *Rêves d'amour*, *Oscar*, *Une chaîne*, *Feu Lionel*, *La Camaraderie*, *Doigts de fées*, *Bataille de dames*. Pièces historiques : *Adrienne Lecouvreur*, *Bertrand et Raton*, *Contes de la Reine de Navarre*, *Fils de Cromwell*, *Le Verre d'eau* et *L'Ambitieux*.



métadiscours du dramaturge sur l'histoire, de ses pièces historiques : *Le fils de Cromwell*, *Adrienne Lecouvreur*, *Les Contes de la Reine de Navarre* et *La Czarine*.

Ses comédies d'intrigue sont d'abord construites, façonnées, conçues selon un modèle purement vaudevillesque (ou mélodramatique, dans le cas de *Valérie*), où se sont ajoutés des éléments formels empruntés au classicisme français. Nous retrouverons donc dans ce type de pièce *Valérie*, *Oscar*, *Japhet*, *Mon étoile*, *Feu Lionel*, *La Tutrice*, *Bataille de dames*, *Rêves d'amour*. Nous étudierons l'une de ces pièces, afin de relever les éléments structurels habituellement reconnus aux *pièces bien faites*, mais aussi pour approfondir notre enquête sur les stratégies internes de l'écriture fortement empreinte d'intrigue. Nous notons que des pièces d'intrigue retenues, seulement *Valérie*, créée en 1822, *Oscar*, créée en 1842, et *Bataille de dames*, créée en 1851, ont été de grands succès, lors de leur création et pour de nombreuses années à venir, sauf pour *Valérie* qui ne connaîtra pas le succès à sa création, mais qui sera néanmoins jouée près de 400 fois en un demi-siècle à la Comédie-Française. Les autres pièces ont obtenu des succès mitigés ou, dans le cas de *La Tutrice* et de *Rêves d'amour*, ce fut l'insuccès avoué. On pourrait croire que les comédies d'intrigue qui avaient tant égayé le public du Vaudeville et du Gymnase Dramatique n'auront pas eu le même effet sur le public du Théâtre-Français. Le retour de Scribe à la comédie d'intrigue, après l'avoir évitée dans ses œuvres importantes durant deux décennies, se fera en 1851, avec *Bataille de dames*. Œuvre tardive, comédie d'intrigue bien figolée et bien réussie.

Les comédies de mœurs de Scribe sont davantage issues du vaudeville-anecdote et du drame bourgeois, bien qu'elles empruntent

tantôt à Molière, tantôt à Picard. Arvin en désigne sept : *Le Mariage d'argent*, *Les Inconsolables*, *Une Chaîne*, *La Calomnie*, *Le Puff*, *La passion secrète* et *Les Indépendants*. À part *Le Puff* créé en 1848, sonnait le retour en force de Scribe au Théâtre Français après un retrait de quelques années, les comédies de mœurs identifiées de Scribe ont été écrites et produites entre 1827 et 1841, soit au cours de son ascension à la Comédie-Française et dans l'estime du public parisien comme moraliste et porte-parole de la bourgeoisie également ascendante.

Nous constatons que le modèle de Stanton, s'il est concis et plutôt juste, ne présente que la pointe de l'iceberg. La structure scribienne est plus complexe que cette coquille vide tant de fois évoquée ; elle serait plutôt polysémique, pour reprendre un terme au pragmatisme.

Nous avons pénétré le modèle de la *pièce bien faite* par la voie de ses personnages puisqu'il s'agissait d'une piste inusitée, négligée par les recherches précédentes, et que cette piste menait justement à un certain nombre d'éclaircissements. Une étude préliminaire du statut de la parole qui nous intéressait particulièrement s'est avérée infructueuse par son manque d'intérêt réel dans le cas de cette dramaturgie.

Daniel Lemahieu, dans son article «Vers une poétique du vaudeville», dressera une série de quatorze énoncés «pour servir à la fabrication d'une écriture vaudevillesque contemporaine»<sup>428</sup>. Ses exemples extraits des pièces de Labiche et de Feydeau sont très justes, mais ils s'appliquent plutôt à leurs dramaturgies. Six des

---

<sup>428</sup> LEMAHIEU, D., «Vers une poétique du vaudeville» dans le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n°786, octobre 1994, pp.101-112.

quatorze énoncés se rapportent à la parole, les autres à la construction dramatique où l'on reconnaît nombre d'éléments propres au théâtre de Scribe. Or, la parole dont il est question sera celle d'une génération subséquente. Le vaudeville de Labiche, de Feydeau et de Courteline prendra une tangente différente de la comédie-vaudeville (de mœurs) de Scribe. On assistera à une radicalisation de la construction dramatique, à une accélération du rythme, à l'éclosion de la parole-action. De plus, on ne fera plus l'apologie des bourgeois, comme le faisait Scribe, depuis longtemps au pouvoir et déjà corrompus ; ils deviendront plutôt l'objet de risée, et ce, de la part des dramaturges eux-mêmes bourgeois. Scribe, nous l'avons déjà mentionné, demeure un Alexandre Hardy du triumvirat Labiche-Feydeau-Courteline, à plusieurs égards : par sa prodigieuse production, par sa parole tâtonnante, par son œuvre de pionnier aujourd'hui négligée, voire mise au ban, mais nous pouvons tout de même remarquer que, à l'heure actuelle, ou tout du moins depuis 2005 environ, le théâtre de Scribe principalement ses opéras sont à l'affiche à l'Opéra-Bastille.

### **3. Création d'un nouveau Vaudeville**

Le règne du genre mélodramatique a peu à peu laissé place à un nouveau genre usurpateur : le vaudeville. Celui-ci a été qualifié de "mineur" par rapport au canon classique du théâtre, malgré son succès auprès du public. Ce genre avait contribué à sa carrière avant le mélodrame, mais finalement s'est mis en place à partir du milieu

du XIXe siècle. En effet, dès 1850, le vaudeville vit une grande éclosion dans toute sa splendeur.

«Le vaudeville est un genre qui suppose un jeu d'entrées, de sorties, d'imbroglios, d'accumulations de toutes sortes, provoquant le rire avec des personnages sans épaisseur. Les péripéties font le vaudeville et non pas les personnages. Voilà pourquoi le vaudeville reste strictement gai et ne peut jamais toucher au tragique. Alors que la farce, elle, est toujours tragique parce qu'elle a pour base des personnages humains, et non plus des marionnettes. Le vaudeville utilise l'accumulation des péripéties et ne joue que sur cette accumulation, soit par le grossissement, tend à la révélation d'une vérité humaine (...) En conclusion, le vaudeville ne dépasse pas le phénomène du rire, tandis que la farce, par la notion d'injustice qu'elle suppose, implique une morale.<sup>429</sup>».

D.O. Evans constate «qu'il ne se produit pas moins de deux et le plus souvent trois vaudevilles, pour chaque pièce sérieuse

---

<sup>429</sup> ROUSSIN, André, «Farce et vaudevilles» in *Cahiers de la Compagnie M. Renaud J.-L. Barrault*, « La Question de Feydeau », n°32, Paris, Juillard, Déc. 1960, pp.70-71.

(comédie, tragédie, drame) qu'on voit paraître»<sup>430</sup>, et le dramaturge Delaville de Miremont affirme dans ses mémoires que «les mélodrames sans musique et les vaudevilles sans couplets ont remplacé la tragédie et la comédie»<sup>431</sup>. Nous pouvons affirmer qu'effectivement, le vaudeville et le mélodrame répondent aux désirs de divertissements des classes les plus populaires qui trouvaient les spectacles classiques de la Comédie-Française incompréhensifs, avec un coût très élevé, artificiels et ennuyeux. Le vaudeville<sup>432</sup> se définit comme un genre paralittéraire et son succès est basé sur une mise en scène et une interprétation appropriées, plutôt que sur des paramètres uniquement textuels. Son rôle était dérivé et était complémentaire de celui exercé par le mélodrame: les larmes et les tensions de celui-ci, le vaudeville opposait le rire incontrôlé et ludique

---

<sup>430</sup> EVANS, D.O., *Le Théâtre pendant la période romantique, 1827-1848*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925, p. 83.

<sup>431</sup> DENGLER, Cassin, *El Teatro Francés en Madrid, 1830-1850*, *op.cit.*, p. 279.

<sup>432</sup> Comme l'affirme Henri Gidel: «C'est qu'il a été longtemps considéré, parmi les genres dramatiques, comme celui dont il fallait bien constater l'existence, mais qui ne méritait pas le moindre examen sérieux. [...] ...le vaudeville n'est généralement pas considéré comme relevant de la littérature : on dit qu'il n'est pas «bien écrit». C'est que l'on s'obstine à juger les œuvres théâtrales à l'aide de critères purement littéraires.» (*Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 3).

Selon la tradition, c'est un normand, Olivier Basselin qui entre 1400 et 1450 aurait inauguré le genre. L'ancien nom de ces compositions, *vau-de-vire* ou *vaudevire*, c'est-à-dire *vallée de la Vire*, s'expliquerait par leur origine géographique. Il s'agissait de chansons gaies, souvent satiriques, composées la plupart du temps sur des airs déjà connus. C'est à partir de 1500 qu'un abondant répertoire de chansons a été découvert. Ce genre devenu extrêmement célèbre s'était alors répandu par toute la France. Si bien qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle le terme *vau-de-vire*, longtemps après la mort des créateurs du genre, était devenu courant pour désigner la chanson populaire de circonstance. Ce n'est que depuis le XVII<sup>e</sup> que le terme *vaudeville* commence à prendre place à l'ancien terme *vaudevire*. Différents auteurs (Littré, Bloch, Von Wartburg) considèrent que cette transformation se serait produite à partir d'une altération accélérée d'une nouvelle expression *voix de ville*. Au XVII<sup>e</sup> siècle, *vaudeville* aura une définition plus concrète, celui-ci se rapportera à la chanson du peuple parisien et son entrée au théâtre, plus précisément sur la scène française, aura lieu aux environs de 1640 ayant comme l'un des précurseurs Molière qui introduisit le chant dans les intermèdes du *Mariage Forcé* (1664), du *Sicilien* (1667) et même de *Georges Dandin* (1668), pp. 14-41.

des personnages et des situations, mais aussi la morale, se sont peu à peu débarrasser des préceptes de la censure jusqu'à élaborer une radiographie tragi-comique de l'homme moderne.

Les origines de ce terme mettent en évidence sa dérivation éminemment populaire. Comme l'affirme Gidel, auteur de l'étude la plus exhaustive et la plus détaillée du genre, avant même de désigner un spectacle populaire. Ce terme faisait référence à un certain type de chanson populaire française qui a par la suite évoluée pour devenir une partie du spectacle théâtral. Sa structure pendant le XIXe siècle varie, tout comme le mélodrame ou le théâtre de boulevard d'un point de vue plus général, en fonction de la prise de position des différentes institutions concernant son développement interne du genre qui se divise en deux grands sous-genres, comme nous dit Gidel :

«Le vaudeville se développe dans deux directions principales : tantôt il est «anecdotique», tantôt il se rapproche de la farce satirique, ces deux tendances pouvant à l'occasion s'associer dans des propositions variables <sup>433</sup>».

Dans un premier temps, le vaudeville anecdotique de Bouilly et Pain, qui prend comme point de départ une anecdote du passé ou un fait-divers actuel où il sera souvent dépeint des caractères

---

<sup>433</sup> *Idem*, p. 44

sentimentaux ou moralisateurs. «À côté du vaudeville anecdotique, il faut également citer le vaudeville «de circonstance» qui souvent écrit par les mêmes auteurs, exalte les régimes successifs, précaution indispensable pour se concilier une censure tatillonne sous le Premier Empire»<sup>434</sup> qui met en relief par son exaltation le régime napoléonien. Scribe aura également recours à ce sous genre du vaudeville en écrivant deux de ces pièces<sup>435</sup>. Dans un deuxième temps, la seconde tendance du vaudeville se représente à travers le vaudeville-farce ou parodies-vaudevilles<sup>436</sup>, avec un ton plus gai, plus plaisant, qui dans la majeure partie des cas mettent en scène des parodies de pièces tragiques connues par le public. Nous pouvons ajouter à ce groupe les folies-vaudevilles ou encore folies-parades en vaudeville où les auteurs donnent libre cours dans leurs pièces à la fantaisie bouffonne.

La structure classique du genre était constituée d'une partie en dialogues et une autre en chansons ou couplets. Ceci était un mélange volontaire entre la comédie et l'opéra qui plus tard reviendra aux sources au fur et à mesure que la composition musicale se réduira.

Northrop Frye a écrit que le théâtre et la musique sont avant tout des arts communaux. Ces arts se trouvent en pleine éclosion

---

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 45

<sup>435</sup> «Scribe écrira une pièce sur ces «montagnes de bois que l'on descendait sur des chars à roulettes» récemment installées à la périphérie de Paris, à l'instar de celles qui existaient déjà à Saint-Petersbourg : ce seront *Les Montagnes russes* (1816). Un an plus tard Scribe et Dupin donnaient *Le Combat des Montagnes* où ils raillaient la rivalité entre les diverses «montagnes» que les forains concurrents avaient installées.» *Idem*, p. 46

<sup>436</sup> «Plus tard, bien que Scribe ait tenté, comme Panard un siècle plus tôt, de moraliser le genre, c'est un courant qui restera si vigoureux qu'il en est devenu, dans l'esprit de beaucoup, inséparable de la notion même de vaudeville.» *Idem*, p. 47.

lorsque jumelés à une société dynamique et consciente d'être une société unique. Ainsi, le contraire serait vrai, le théâtre et la musique souffrent lorsque cette société devient compétitive et individualiste, et alors l'écrit l'emporte sur les autres arts<sup>437</sup>.

Ces pièces se divisent rigoureusement en un ou deux actes négligeant la règle des trois unités et «étaient en général assez mal faites. [...] Beaucoup d'auteurs (...) vous enfilent une vingtaine de couplets de portefeuille, bien niais, bien tendres, bien fades, et les mêlent avec une prose hachée en un jargon de boudoirs <sup>438</sup>». C'est Scribe qui, très vite, découvrira que la formule en vogue pourra peu à peu lasser le public. Il modifiera le genre dans son essence, il adaptera à ses pièces la technique d'intrigue observée dans la comédie classique ou néo-classique comme celle de Corneille ou Beaumarchais, apportant les quiproquos, suspens, dénouements et créant son propre genre, ou cet art de la *pièce bien faite*.

«Tout en partant du vaudeville tel qu'il existait sous l'Empire, il sent qu'il doit apporter une structure solide à ces bleuettes invertébrées. [...]En particulier, il apprend à exploiter brillamment toutes les ressources du quiproquo, à ménager l'intérêt en piquant la curiosité du public par un jeu savant de

---

<sup>437</sup> FRYE, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton Univ. Press, 1990, p. 249. «Drama, like music, is an ensemble performance for an audience, and music and drama are the most likely to flourish in a society with a strong consciousness of itself as a society, like Elizabethan England. When a society becomes individualized and competitive, like Victorian England, music and drama suffer accordingly, and the written word almost monopolizes literature».

<sup>438</sup> GIDEL, Henry, *Le vaudeville, op.cit.*, p. 49.



préparations, à organiser un «suspens». Bref, il apporte un second souffle au vaudeville, qui s'épuisait dans la répétition mécanique des mêmes formules. Cet art de la pièce bien faite, comme le dira plus tard Sarcey, il le communique par son exemple – le succès fait toujours des émules – aux vaudevillistes contemporains, dont un grand nombre se trouvent précisément être ses collaborateurs<sup>439</sup>».

Cette technique de la pièce bien faite<sup>440</sup> va se maintenir jusqu'à la fin du XIXe siècle chez les auteurs comiques mais aussi dans le drame réaliste de Dumas fils ou Augier<sup>441</sup>.

Pendant la décennie de 1860, nous assisterons à une nouvelle modification essentielle du vaudeville : c'est à ce moment là, qu'il ira perdre ses couplets. Ceux-ci constituaient jusqu'alors son originalité par rapport aux autres formes comiques. Scribe lui-même avait abandonné les couplets, comme nous l'affirme Gidel :

---

<sup>439</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>440</sup> «Cette mode de la pièce bien faite fleurira surtout à partir de 1825, influençant non seulement les vaudevillistes proprement dits mais aussi des auteurs comme Augier et Dumas fils qui lui doivent la rigueur et la solidité de leurs charpentes dramatiques...», *idem*, p. 50.

<sup>441</sup> La structure théâtrale de la *pièce bien faite* est par définition l'esthétique du *Boulevard* par contre celle-ci est destinée à distraire directement le public. Dans ce sens, Michel Corvin nous affirme «la pièce bien faite, c'est au nom de ses lois non écrites qu'on jugera, pendant des dizaines d'années, les œuvres du boulevard, comme si le respect de ses impératifs post-classiques était une sorte de passeport de respectabilité esthétique propre à faire transiter une marchandise dont la futilité ne fait aucun doute», M. Corvin, *Le Théâtre de Boulevard, op.cit.*, p. 41.

«Certes, il avait débuté par des vaudevilles et il n'abandonna jamais complètement ce genre. Mais il s'aperçut que dans ses comédies-vaudevilles, qui se rattachaient à la comédie de mœurs, les chansonnettes paraissaient incongrues lorsqu'elles intervenaient au beau milieu d'une situation sérieuse : ainsi dans *Le Mariage de Raison* (1826) ou dans *La Famille de Riquebourg* (1831). Il possédait trop le sens de la scène pour ne pas en prendre conscience : aussi entreprit-il de diminuer le nombre des couplets ; par ailleurs, et nous le verrons plus en détail par la suite, il s'essayait à la comédie pure et il y réussissait brillamment<sup>442</sup>».

La chanson insérée dans le théâtre se transcrira, provoquant la mort définitive des mélodies du vaudeville, donnant place, en 1858, à un nouveau genre, l'opérette, avec la pièce d'Offenbach, *Orphée aux Enfers*.

La disparition de la chanson dans le vaudeville commence à mettre en évidence la disparition du genre, une fois sans la marque qui le distinguait des autres formes comiques. Il est difficile d'établir une taxonomie qui spécifie les caractéristiques de chacune de ces formes. L'ancienne spécificité du terme se dissipe et décrit, selon

---

<sup>442</sup> GIDEL, Henry, *Le vaudeville, op.cit.*, p. 51

Sarcey, de façon générale, des œuvres gaies sans aucune prétention profonde psychologique, littéraire ou philosophique, s'appuyant sur la comédie de situation. Depuis, son évolution est fluctuante, traversant des époques de succès – où des centaines d'œuvres sont représentées dans les théâtres du vaudeville, comme le Palais-Royal, le Gymnase-Dramatique, le Vaudeville, les Variétés, le Renaissance – jusqu'au moment où de graves crises qui affirmaient sa mort comme spectacle dramatique, au profit du genre popularisé par Offenbach. Néanmoins, le vaudeville survit à sa crise se renforçant autour de deux principes clés précurseurs à son triomphe, lors de la fin du XIXe aux débuts du XXe siècle : le vaudeville à tiroirs et le vaudeville structuré. Le premier correspond aux pièces de Meilhac et Halévy, Lambert-Thiboust, Dyvert, Lauzanne, et même Labiche, et serait composé d'une série d'épisodes indépendants rattachés par un cadre léger et souvent contradictoires et illogiques à force de recueillir des situations sans cohésion. La comédie dérive de la relation systématique entre les scènes qui se suivent et le dialogue satirique des personnages, en se concentrant sur les problèmes connus du public. Cette catégorie contraste avec le plus rigoureux vaudeville structuré, découlant d'une application systématique et complète des principes de la pièce bien faite, défini par une construction élaborée au millimètre qui permet le développement prématuré d'une action rapide et mécanique dans laquelle rien n'est laissé au hasard, car il domine toutes et chacune des situations mises en scène. Alfred Hennequin, et plus tard Georges Feydeau sont les meilleurs exemples, le premier avec ses œuvres *Le procès Vauradieux* (1875) et *Les dominos roses* (1876) et le second avec la totalité de son œuvre sauf la dernière période de sa carrière dramatique ayant pour titre *Du mariage au divorce*, composé de pièces brèves en un seul acte.

Si le mélodrame maintenait tout au long du siècle, une esthétique similaire, malgré les différences aux niveaux thématiques et scéniques, par contre la réaction du public était articulée à partir d'une série identique de conséquences dramatiques, le vaudeville, si il change son sens originel et l'adaptation devient un miroir de plus en plus grotesque de la société de la fin du siècle. Ainsi, si les larmes du mélodrame évitaient la compréhension d'une réalité changeante, les rires incontrôlés du vaudeville modifiaient ses victimes jusqu'à anticiper la crise des certitudes de l'homme moderne de la fin et du début du siècle où d'autres avant-gardes artistiques se reflétaient dans la poésie ou les nouvelles.

Face à l'homogénéité du mélodrame, le vaudeville du dernier quart de siècle montre des particularités déterminantes pour la représentation sur les scènes. Ses scènes tendent à suivre les mêmes tendances que déjà Sarcey comptabilisait, en 1882, sur les 26 salles de la capitale française inaugurées, pour la majeure partie d'entre elles, à partir du décret de 1864. Celui-ci permettait la représentation de spectacles de n'importe quel type sur n'importe quelle scène des théâtres spécialisés dans le vaudeville (le Palais-Royal, le Nouveautés, l'Athénée-Comique), à partir du moment où, au préalable ceux-ci aient eu le consentement de la censure. Bien évidemment, le genre ne se limitait pas qu'à ces salles, d'autres réalisaient des représentations de façon plus ou moins constante, dépendant, bien sûr, des conditions économiques de chacune d'entre elles. Ainsi, parmi les salles secondaires nous pouvons distinguer le Vaudeville, le Gymnase, le Variétés et le Renaissance. Ces deux derniers théâtres ont eu davantage tendance à la mise en scène de l'*opérette*, le Vaudeville et le Gymnase illustrent exactement cette évolution vers

des formules comiques comme garantie de succès auprès du public : ses débuts avec les comédies-vaudevilles de Scribe ont, plus tard, cédé la place au drame réaliste de Dumas fils ou Augier et à cause de défaillances, éventuellement rétablir le genre, si dans sa forme la plus classique, Scribe, Lauzanne, Bayard, Duvert, ou plus moderne Hennequin. Mais les salles n'étaient pas toutes des théâtres réputés. L'effervescence culturelle parisienne de la fin du siècle a favorisé l'ouverture de plus de cinquante théâtres de quartier, situés dans des banlieues de la ville, et une centaine de cafés-concerts<sup>443</sup>, où les classes populaires plus défavorisées abondent, contrastant avec les classes moyennes de la société qui remplissent les grandes salles antérieures. Ces derniers mettaient en scène des parodies, des opérettes, des revues, des saynètes et des vaudevilles<sup>444</sup>, et jouaient

---

<sup>443</sup> L'importance de ces scènes dites mineures est considérable. Nous avons, là, la preuve que Feydeau réalisera une de ses premières représentations publiques au Concert-Parisien, en 1885, d'une de ses œuvres de jeunesse, *Gibier de Potence*.

<sup>444</sup> En ce qui concerne la richesse et la variété des spectacles représentés dans les cafés-concerts, Concetta Condemi détaille rigoureusement les trois parties qui délimitent les différentes représentations : « Trois parties savamment structurées composent les attractions où les divers genres sont représentés : la première partie est réservée aux spectacles de curiosités, à savoir quelques représentations de jeux d'adresse, d'animaux savants et phénomènes de cirque, chants et danses régionales, etc. – Ce répertoire jouissait des faveurs du public dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était en effet celui des théâtres des foires. Pour terminer la première partie du programme qui commence aux environs de 19 heures, pendant plus d'une heure, l'orchestre, souvent composé de plus d'une trentaine de musiciens, exécute les « classiques du jour », « les succès de l'opéra ». Les « concerts symphoniques classiques » en vogue précèdent les nouvelles tendances musicales : valse, polka et mazurka sont fréquemment jouées. La seconde partie du programme comporte, une demi-douzaine de chansons chantées par de jolies chanteuses. Leur présence est remarquée, elles forment « la corbeille » de la scène. Si leur talent est souvent mis en doute, leur beauté et attrait sont incontestés par les contemporains. A cet essaim de jolies filles, succède « le tour de chant » de « l'artiste de premier plan ». Le même soir, « la vedette » chante jusqu'à 40 chansons. La troisième partie du programme se termine le plus souvent par une petite pièce ou une opérette et un intermezzo musical qui accompagnent la sortie de la clientèle. Les mélodies de la soirée trottent dans l'air jusqu'à une heure du matin, fermeture réglementaire de tous les établissements publics ». Concetta Condemi, « Les Spectacles dans les Cafés à Paris entre 1848 et 1881 ». In *Théâtre et Spectacles de Hier et Aujourd'hui*,

un rôle primordial en ajoutant à ses répertoires dramatiques l'ancienne musicalité que le vaudeville avait perdue, provoquant ainsi la perte d'une grande partie du public. Finalement, il faut signaler l'existence de groupes d'amateurs, associations formées grâce à l'initiative de groupes de jeunes qui représentaient pour eux-mêmes, où le principal intérêt était le dévouement qu'ils avaient pour la musique et le théâtre, et qui de façon sporadique décidaient de représenter des œuvres tirées des plus importantes affiches et où le vaudeville est l'un des genres d'excellence. Ces groupes, disparus de nos jours, servaient de tremplins de carrière pour de nombreux auteurs, acteurs et metteurs en scène, parmi lesquels nous pouvons citer Georges Feydeau, qui écrivit pour le *Cercle des Arts Intimes*, son premier vaudeville en un acte, *Par la fenêtre*.

La structure et les personnages qui composent les vaudevilles représentés dans ces salles, même s'ils ne constituaient pas un groupe homogène et structuré comme c'était le cas du mélodrame, présentent des caractéristiques archétypales qui permettent de les classer par leur fonction et leur comique. Son essence est, en tout cas, caricaturale en répondant à un genre basé sur la comédie de situation et sur des dialogues hilarants, plus que sur l'observation et la description de caractéristiques psychologiques. Sa simplicité et superficialité de conception, descendant directement de la farce médiévale et de la comédie classique, permettent maintenir l'effet de vraisemblance que le public respecte tacitement quand ils voient comment les personnages, transformés en simples marionnettes de l'auteur, sont régulièrement soumis à une série de tests à proximité de l'absurde, toujours en contexte avec l'actualité.

La classe sociale des types dramatiques mis en scène est généralement bourgeoise : médecins, avocats, architectes, notaires, agents d'assurance, etc. Une galerie de portraits masculins - rarement l'intrigue tourne autour des femmes - qui constitue une atmosphère privilégiée, est accompagné de leur suite de domestiques - les valets, les cuisiniers, etc. - et de tous les préjugés sociaux inhérents à leur classe. Le mariage est une condition nécessaire de la respectabilité sociale, de sorte que la crise de la famille traditionnelle est un thème de prédilection pour les auteurs pour la création d'intrigues et de malentendus, visant à mettre un ultimatum à une série de personnages, qui devra se dédoubler entre l'image projetée pour le reste de la société et de ses propres désirs secrets. Le célibat est compris comme une transition vers le mariage, c'est pourquoi l'intrigue réside en une *via crucis* suivi par le personnage pour atteindre sa mission sociale. Le foyer et la famille, plus qu'une représentation réaliste fournit le prétexte nécessaire à l'auteur de placer le personnage dans un contexte d'oppression accompagné de sa femme, de ses amis, de ses domestiques et des membres de sa famille - Ceux-ci possèdent souvent de grandes fortunes, qu'ils prétendent léguer à leurs héritiers, ce qui conditionneraient les actions du personnage. Les rôles féminins illustrent, dans la plupart des cas, la figure de la femme, comme un obstacle à son mari qui entrave ses souhaits. Le personnage de la *cocotte*, version comique menée jusqu'à ses ultimes conséquences de l'*aventurière* des drames moralisants de Dumas fils, remplace la jeune veuve des XVIIe et XVIIIe siècles et est aussi un personnage faisant référence à l'actualité de l'époque. Appartenant au monde du spectacle, son rôle est identifié avec les désirs cachés du personnage, auquel il fait

succomber par sa luxure et sa provocation, contrastant avec son apparente image sociale.

La classique ingénue, l'autre face de la médaille de la *cocotte*, rarement dans une position d'importance dans l'intrigue, sa présence est purement téléologique et périphérique, se limite à épouser le personnage principal. À tous ces personnages s'ajoutent un certain nombre de caractères complémentaires, extraits du monde civil, comme la police - essentielle dans son symbolisme de l'obligation de respecter les normes sociales – les concierges et les portiers, les serveurs, etc. qui facilitent le développement des intrigues souvent tortueuses, que ce soit comme assistants ou adversaires volontaires et involontaires des plans du protagoniste.

En ce qui concerne la structure interne de l'intrigue, elle se caractérise par une construction qui, au fil du temps, va acquérir une rigueur, une perfection quasi mathématique. Les lignes directrices suivies par les auteurs décrivent l'application systématique des formules de la *pièce bien faite* rendues célèbres. La complexité initiale de l'argument nécessite d'une scène d'exposition qui décrit les personnages et ses liens d'union, capable de captiver, par son comique et sa clarté expositive, l'attention du public. C'est là où se trouve le point de départ de l'œuvre, ce qui représente souvent le début, le développement et la solution à un problème du protagoniste. Dans la plupart des cas, la pièce s'ouvre *in medias res*, qui est, au milieu d'un acte ou un événement où il est urgent de donner une solution aux personnages afin de continuer intégrés socialement. Des mensonges anciens, des infidélités, des nuits de luxure sans souvenirs, tout est valable afin de situer le mari dans une position vulnérable. Sa mission sera, alors, semblable à un



voyage épique: il devra résoudre l'écheveau social dans lequel il s'est engagé à respecter un ensemble de règles qui permettent de l'identifier dans sa quête. L'action est définie par l'intrigue, et ce, à son tour, par le quiproquo, les péripéties et la malheureuse rencontre. Tous ces éléments contribuent au mouvement interne de la pièce, qui est le principe autour duquel se déroule l'action. Le rythme kinésique est facilité par les ressources citées ci-dessus et par les personnages manquant de psychologisme, qui permettent à l'auteur d'inventer des scènes successives, dans les cas où celles-ci sont faiblement reliées les unes aux autres, mais contournées avec l'aide de l'adaptation des personnages-marionnettes et des dialogues frénétiques.

#### **4. La projection du système dramatique Sribien à l'étranger**

Vaudevilliste, puis auteur de comédies-vaudevilles, pour enfin s'attaquer à la comédie de mœurs, au drame, à l'opéra, Scribe de l'avis de plusieurs a réussi à orienter l'écriture<sup>445</sup> vers des stratégies dramaturgiques post-aristotéliennes de chacun des genres. Il a amorcé cette progressive conquête de chacun de ces genres (sauf le drame, qu'il n'a pas eu le soin lui-même de transformer ou de radicaliser) en leur insufflant une rigueur où priment l'agencement

---

<sup>445</sup> Selon SOUILLIER et alli, «L'ambition de Scribe sera de donner au genre ses lettres de noblesse et de lui conférer une dramaturgie propre : il y réussira dans la mesure où il sera reçu à l'Académie Française et où certaines de ces œuvres seront au répertoire de la Comédie-Française». *In Études Théâtrales, op.cit.*, p. 308. «

logique de leur action, la complication de l'intrigue nécessaire au suspense et l'efficacité.

Il est aisé de voir en Scribe un successeur de l'esthétique mécanique et de la comédie de mœurs de Louis Picard<sup>446</sup>, auteur des *Marionnettes* (1806), des *Ricochets* (1807) et du *Contrat d'union* (1801). Acteur, académicien, directeur de l'Opéra vers la fin de sa vie, Picard écrivait en préface de son théâtre complet : « le théâtre doit être l'image de la vie, et la vie, qu'est-ce autre chose qu'une suite de ricochets qui se croisent et se dérangent au milieu des marionnettes humaines ? Il y a longtemps que l'on a dit que chacun de nous se mouvait par un fil invisible que tient le hasard »<sup>447</sup>. Picard arrivait en scène au lendemain de la Révolution, alors que le public était blasé des horreurs sanglantes présentées sur les scènes parisiennes. Il rédigea des pièces à intrigues complexes où les filons s'entrenouaient désespérément, et où il les dénouait un à un, de manière efficace. Malheureusement pour sa postérité, mais heureusement pour son public, il écrivait des comédies pendant l'Empire alors que Napoléon privilégiait les tragédies. Neil Arvin considère que c'est le seul auteur de la fin du XVIIIe siècle à pouvoir revendiquer, avec Beaumarchais, l'origine de la pièce bien construite, qui, sous l'influence et le savoir-faire de Scribe, Augier, Dumas fils et Sardou, allait devenir la forme dramatique la plus consacrée du XIXe siècle.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> SOULLIER, D., FIX F., HUMBERT-MOUGIN, S., ZARAGOZA, G., *Études Théâtrales*, *op.cit.*, p. 205.

<sup>447</sup> GENGEMBRE, G., *Le théâtre français au 19<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 266

<sup>448</sup> ARVIN, *Eugène Scribe and the French Theatre 1815-1860*, *op. cit.*, pp. 74-75. Trad. : «Picard, arriving after the Revolution, when first apparently entangles beyond hope and then skilfully straightened out [...]. He alone of the late eighteenth-century writers can claim with Beaumarchais a share in the ancestry of the well-constructed play, which in the hands of Scribe, Augier, the younger Dumas, and

Le triomphe de Scribe à la Comédie-Française, qui lui ouvrit en partie les portes de l'Académie, *Bertrand et Raton*, est né d'une adaptation de *Struensee* de Picard, que le baron Taylor avait commandé au jeune vaudevilliste, espérant rajeunir la pièce de l'auteur décédé.<sup>449</sup>

La tradition à laquelle appartenait Picard et à laquelle s'ajouterait Scribe en est une qui, de Plaute et Beaumarchais, en passant par les Classiques, sera décrite par Stanton comme de la « comédie d'action » où la structure en est une de complication et de revirements dominant sur l'intrigue, n'existant que pour soutenir la tension (le suspense) tout en retardant l'aboutissement<sup>450</sup>. Hippolyte, Parigot en 1893, écrivait : « Toutes les aspirations confuses, toutes les obscures tendances, toutes les théories plus ou moins lucides de Sedaine, Diderot et Beaumarchais aboutissent à Scribe, qui d'emblée leur donne une forme arrêtée. »<sup>451</sup>

L'autre tradition à laquelle appartient Scribe c'est le vaudeville (sa première école lorsqu'il débuta son métier), bien qu'il ait appris

---

Sardou, was to become the consecrated form of the comedy of the nineteenth century».

<sup>449</sup> L'anecdote veut, que le Théâtre Français, cherchant désespérément des pièces «jouables», avait commandé à Scribe une réécriture de la pièce de Picard inspirée de l'histoire de *Struensee*. Il avait exigé et reçu un cachet à l'égal de ce qu'il recevait au Gymnase (Moulin, 1892, pp. 99-100 et Stanton, 1955, p. 10). Jean-Claude Yon poursuit la concordance Picard-Scribe jusque dans leurs carrières, leurs appels à la collaboration, leur proximité et jusqu'à leur écriture. «*La Petite Ville* et *Duhautcours* (les deux en 1801) sont de bonnes comédies que Scribe aurait pu signer» (Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté, op.cit.*, p.40).

<sup>450</sup> «The technique he inherited from the French *Comédie d'intrigue*, as developed by his predecessors in the theatre from Plautus to Beaumarchais[...] In this kind of comedy the action - all the structure of complication and reversal that sustains suspense and delays the resolution - dominates everything else.» (Stanton, 1967, p.xii).

<sup>451</sup> PARIGOT, Hippolyte, *Le Théâtre d'hier, études dramatiques, littéraires et sociales*, Lecène, Oudin et Cie, 1893, *apud*, YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté, op.cit.* p. 42.

ses leçons au Collège Sainte-Barbe retenant tout ce que la culture classique avait à offrir. Né du théâtre de la foire, formalisé et empreint de l'esthétique de Lesage<sup>452</sup>, le vaudeville se trouvant dans les salles secondaires subira une seconde influence marquante avec l'arrivée de Scribe. Cette influence sera de courte durée, comme le vaudeville légué par Scribe sera tôt adopté et accéléré par Labiche, Feydeau et, éventuellement, Courteline. Jean-Claude Yon écrit qu'«[e]ntre *Les Dervis* et *La Somnambule*, pièce que *Le Conservateur littéraire* des frères Hugo a d'ailleurs beaucoup louée, le talent de Scribe s'est affirmé avec éclat et, sous son influence, le théâtre comique français est insensiblement passé d'un siècle à l'autre»<sup>453</sup>. *Les Dervis* est la seconde pièce de Scribe, créée au Vaudeville en septembre 1811, alors que *La Somnambule*, créée en décembre 1819, est sa 58<sup>e</sup> pièce. Scribe allait souffler les vingt-neuf chandelles deux semaines après la création de cette dernière pièce, il était reconnu et avait amassé une modeste fortune. Il allait surtout entreprendre, en 1820, son aventure au Gymnase qui le mènerait ensuite à la Comédie-Française.

Réaliste, à sa façon, «une fois pour toutes, il a relégué loin de la scène les personnages de convention qui dataient du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour les remplacer par des figurines vraies du XIX<sup>e</sup>. Ouvriers, paysans, soldats, domestiques, grisettes, commerçants, banquiers, médecins, avoués, notaires, avocats, magistrats, officiers, artistes, gens du monde, tous passent devant la rampe avec leur costume, leur allure, leur langage»<sup>454</sup>. On lui reprochera éventuellement ces

---

<sup>452</sup> SOULLIER, D., FIX F., HUMBERT-MOUGIN, S., ZARAGOZA, G., *Études Théâtrales*, op. cit., p. 305-306.

<sup>453</sup> YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, op.cit. p. 42.

<sup>454</sup> ALLARD, L., *La Comédie de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle, tome I : De Picard à Scribe (1795-1830)*, op.cit., p. 419

«figurines» de carton, chez les romantiques comme chez les réalistes. Même Kierkegaard obnubilé devant le théâtre de Scribe, prendra ses distances, dès 1849<sup>455</sup>, lorsqu'il jugera que ces figurines qu'il croyait personnages n'amélioreront jamais leur lot, que leur auteur leur empêche pour mieux dépeindre les mœurs corrompues de son époque, plutôt que de proposer des solutions.

Un rapport entre les marionnettes «mécanistes» de Picard et les personnages typés des vaudevilles de Scribe (et, en partie les personnages de nombre de comédies de mœurs) est établi, avec l'ambition du dernier d'insuffler à ses personnages plus de vie. Malgré le rapprochement de Scribe avec le théâtre de Picard et des vaudevillistes en vogue au début du XIXe siècle, on s'est beaucoup plu à établir des parallèles entre Scribe et... Molière<sup>456</sup>. Le premier l'emportant souvent dans la faveur de son public contemporain. Ainsi, Schlegel, c'est connu, préféra *Le Solliciteur* au *Misanthrope* et Julleville préféra la construction de son aîné à celle de Molière. Il traduit bien la perception qu'on avait de l'auteur de la *Bataille de dames* en fin de siècle, mais il s'enthousiasme beaucoup plus pour l'œuvre de Scribe que ses contemporains de 1897.

«Les gens qu'il met en scène, existent par leur costume, et par l'étiquette qu'il leur attache ; [...] tous des mannequins et des

---

<sup>455</sup> GRIMSLEY, Ronald, «Kierkegaard and Scribe» dans la *Revue de Littérature comparée*, vol. 38, n°4, octobre-décembre 1964, p.529. Il entretient dans son journal intime, selon Ronald Grimsley, un dialogue concernant les mérites de Scribe et la dénonciation de faux plaisirs, de fausses valeurs qu'il démontre à l'aide d'exemples tirés de l'œuvre du *moraliste*. Il s'indigne lorsqu'il constate que Scribe «ne veut pas que qui que ce soit aspire ni n'atteigne la bonté».

<sup>456</sup> D'ÉPARGNY, F., *Molière et Scribe*, Paris, Auguste Durand libraire, 1865.

marionnettes. Mais ces mannequins et ces marionnettes sont merveilleusement conduits par une main très habile, et suffisamment invisible ; ils entrent, ils sortent avec une précision parfaite, et sans vivre eux-mêmes donnent l'illusion de la vie par l'agencement bien combiné des scènes, la variété des mouvements et des attitudes, le ménagement adroit des surprises ; les pièces de Scribe sont très bien faites, beaucoup mieux que celle de Molière ; on l'a pu dire sans paradoxe et sans blasphème<sup>457</sup>».

L'ambition de Scribe, articulée alors qu'il était toujours vaudevilliste et qu'il trouvait dans l'actualité, l'anecdote et le fait divers ses sujets de pièces (*Une nuit de la garde nationale*, 1815 ; *Les montagnes russes*, 1816 ; *L'Écarté*, 1822), était de peindre les mœurs à la manière de Molière. Il empruntait à La Fontaine bien des éléments de ses fables. Nous pensons surtout à « Le Singe et le Chat », qui servit de thèse à *Bertrand et Raton* et où il trouva les noms de ses personnages : « Bertrand et Raton, l'un singe et l'autre chat/Commensaux d'un logis, avaient un commun maître [...] »<sup>458</sup>. Daniel Lindenberg décrit bien la naissance réelle de la comédie de mœurs déjà imaginée et esquissée par Diderot.

---

<sup>457</sup> L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France : Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours op.cit.*, p. 394-395.

<sup>458</sup> La FONTAINE, « Le Singe et le Chat », dans *Fables* (1679), GF-Flammarion, 1995, p. 285.

«La comédie de mœurs ou «comédie bourgeoise» naît vers 1815 au carrefour de deux anciens genres : la vieille comédie «d'intrigue» de Dancourt et de ses innombrables épigones, et le vaudeville, né au XVIIIe siècle du polissage de la vieille farce scatologique et grivoise, désormais accommodée de «couplets» ; sous la Restauration, une fusion qui s'opère irrésistiblement entre le vaudeville moralisé et la comédie d'intrigue, devenue plus «bourgeoise» dans son propos<sup>459</sup>».

En illustrant les mœurs de sa société, dans toutes les acceptations du terme : société de Restauration, celle du «roi bourgeois» Louis Philippe, société de la moyenne et grande bourgeoisie, société des notables, il était l'idole du public parisien qui lui fournissait ses modèles. Sainte-Beuve écrivait, à propos de ce théâtre :

«Il a fait vite le tour du monde. On le joue dès à présent à l'extrémité de la Russie, aux confins de la Chine. À Tromsoë, dernière petite ville du nord en Scandinavie, au milieu des montagnes de glace, chaque hiver on

---

<sup>459</sup> LINDENBERG, D., «La tentation du vaudeville» dans *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours, op. cit.*, p. 164.

représente *la Marraine et le Mariage de raison*<sup>460</sup>».

Il y a, bien sûr, une part d'exagération palpable dans ce propos... et de vérité. Les pièces de Scribe étaient effectivement présentées annuellement à Tromsø, ainsi, plus vraisemblablement que «les confins de la Chine», en Allemagne, en Norvège, au Danemark (où il dominait les scènes du pays), en Italie où l'on baptisa à Turin un Théâtre Scribe, et en Angleterre (qui lui prendra tout cuit son modèle, ce qui fera écrire à Stephen S. Stanton que la majorité des pièces du XIXe siècle étaient «bien faites»<sup>461</sup>). Francisque Sarcey insiste sur le fait que Scribe «a formé une école d'où il est sorti des écrivains dramatiques supérieurs», bien que ce soit le critique qui ait formulé et répandu ce que faisait Scribe. Il s'enorgueillit du succès de son auteur fétiche, comme Scribe «est demeuré le chef incontesté [de cette école], il a compté à lui tout seul plus de succès, et de succès de tous les genres, que tous nos dramaturges contemporains réunis ; il résume le théâtre de son temps»<sup>462</sup>.

Eugène Lintilhac dans son *Histoire générale de la France*, publiée en 1910, considérera que « [d] ans [les] chefs-d'œuvre [d'Augier et de Dumas, fils], il y a toujours un vaudeville immanent, et qui en est l'armature. Au fond, c'est toujours la formule de Scribe revue, adroitement corrigée et magnifiquement fécondée ; mais ce en

---

<sup>460</sup> CHARLOT, Marcel, «Préface du Théâtre choisi d'Eugène Scribe, précédé d'une notice bibliographique et littéraire». In éd. *Théâtre choisi d'Eugène Scribe*, op.cit., p.8

<sup>461</sup> STANTON, S., *English Drama and the French Well-Made Play*, op. cit., p.iii: «It is not an exaggeration to say that the Great majority of English plays of this period were well-made».

<sup>462</sup> SARCEY, F., *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques)*, op.cit., vol. IV, p. 116.



sens, on peut bien dire qu'après tout, leur grande comédie n'est que du vaudeville parvenu»<sup>463</sup>. La gloire de Scribe aura été, selon Brunetière et Dumas fils, sa connaissance parfaite du théâtre ; plusieurs puiseront à sa source plutôt que de connaître intimement le théâtre, la pratique d'un métier plutôt que d'une vocation où l'on s'adonne à l'écriture dramatique.

Gustave Larroumet, en s'entretenant sur les origines du théâtre classique, remarquait que «l'ancêtre le plus authentique de Corneille, le vieil Hardy, écrivait fort mal, emphatique ou plat, impropre ou faible, médiocre toujours ; et pourtant, il est de ceux qui ont créé une des plus belles formes théâtrales, la plus belle peut-être, que l'art dramatique ait connue, la tragédie française»<sup>464</sup>. Nous ne suggérons surtout pas que la dramaturgie née de la «pièce bien faite» soit «une des plus belles formes théâtrales», mais nous voyons en Scribe, par sa fécondité, par ce style qu'on lui reprochait et par sa fonction de maillon essentiel, un Alexandre Hardy de la dramaturgie moderne, si l'on considère son influence marquante sur Henrik Ibsen et sur Shaw, l'un l'instigateur de la modernité au théâtre, l'autre le maillon essentiel au renouveau dramaturgique anglo-américain.

En Angleterre, Oscar Wilde, pour sa part, étudia attentivement *Une chaîne* de Scribe en écrivant *Lady Windermere's Fan* en 1892. Il a habité Paris où il a étudié Scribe, Sardou et Dumas<sup>465</sup>.

Stephen Stanton, aux États-Unis, dans sa thèse de doctorat déposée en 1955 à l'Université de Columbia (et dans des arguments

---

<sup>463</sup> LINTILHAC, E., *Histoire générale du théâtre en France*, tome V : *La Comédie de la Révolution au Second Empire*, Flammarion, 1910, p. 511.

<sup>464</sup> LARROUMET, G., « Le Centenaire de Scribe », préface des *Annales du théâtre et de la musique* de E. NOEL et E. STOULLIG, *op. cit.*, p. iv.

<sup>465</sup> STANTON, S., «Introduction to the Well-Made Play», *In Camille and others plays*, *op.cit.*, p. xxxvii.

repris dans la préface plutôt développée d'une collection de pièces françaises du XIXe siècle, publiée en 1957), établit de manière crédible et appuyée le lien étroit entre Scribe et à peu près toute la dramaturgie qui s'ensuivait au cours du XIXe siècle. Il montre comment Georges Bernard Shaw, Oscar Wilde, Arthur Wing Pinero et Tom Taylor, entre autres, ont emprunté sciemment la structure de Scribe, ses squelettes de pièces entières plagiées par Wilde, qui aurait semble-t-il répondu laconiquement à la comédienne, Mme Bancroft :

«Pourquoi pas ? Personne ne lit plus  
aujourd'hui<sup>466</sup>».

Stanton, en étudiant les pièces de Shaw, a pu constater que les pièces de Scribe avaient servi plus d'une fois, malgré les dénis répétés et éventuellement, vers la fin de sa vie, tempérés<sup>467</sup>...

---

<sup>466</sup> STANTON, S., *English Drama and the French Well-Made Play*, op. cit., pp. xxxvii-iii. «To the actress Mrs Bancroft he cheerfully admitted pilfering a whole scene from Scribe. «Why not? » Hesketh Pearson quotes him as saying. «Nobody reads nowadays».

<sup>467</sup> *Idem, ibidem*, p. vii. «Shaw deliberately built some of his most popular works – *Arms and the Man* (1894), *Candida*, *The Devil's Disciple* (1897), *Man and Superman* (1903), and *Major Barbara* (1906)- out of materials from the house of Scribe» (Stanton, p. x). Stanton écrit ailleurs: « By inverting the tricks of the well-made play he camouflaged his satire of Victorian complacency. *Arms and the Man* is an ingenious reworking of Scribe's *Bataille de Dames*». (STANTON «Introduction to the Well-Made Play» dans *Camille and others plays*, éd. S. Stanton, New York, Hilland Wang, 1957, p .xxxviii). Shaw admettra avoir appris quelques trucs du métier dans les œuvres de son enfance, dont de nombreuses traductions et imitations de Scribe, ainsi que dans les pièces de Pinero, Hones, Carton, Gundy et Wilde, mais sans les nommer. «I did the old stuff in the old way, because, as it happened, I could do it superlatively well...Also from my boyish visits to the theatre (I began with a pantomime as a child) I had acquired that theatre sense which, when I am writing a play, keeps my imagination unconsciously within the conditions and limits of the stage, the performers, the audience, and even the salary list ».

## **CONCLUSION**

«M. Scribe, à vrai dire, dont le nom n'est pas de trop ici, a personnifié le premier ce nivellement dramatique, l'avènement au théâtre de cette égalité qui supprime les barrières et confond les hiérarchies. Le jour où l'on vit le même homme, sans presque changer sa manière et surtout sans châtier son style, passer lestement des scènes secondaires à la Comédie-Française, écrire avec la même aisance et presque avec le même succès un vaudeville, un opéra-comique, un ballet et une comédie en cinq actes, on put comprendre qu'une révolution venait de s'accomplir, qu'il n'y aurait bientôt plus, en fait de théâtres, de grands ni de petits, et que les différences seraient désormais assez légères pour qu'une main souple et habile suffit à les combler<sup>468</sup>».

En arrivant au terme de cette étude, il est important de récapituler les chemins et les voies, parfois sinueux, que nous avons empruntés pour mener à bien nos recherches.

Nos premières lectures nous ont rapidement révélé que nous irions aborder divers territoires, ceux de l'histoire de la littérature, notamment sur la période du romantisme et ceux des théories de la réception, sans oublier le domaine du comparatisme.

---

<sup>468</sup> DE PONTMARTIN, Armand, article cité, p. 222. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, tome V : *La Comédie de la Révolution au Second Empire op.cit.*, tome V, p. 373.

C'est bien au cours de la période romantique que le théâtre de Scribe s'implante de manière décisive au Portugal, malgré quelques contraintes entre la *tradition nationale* et de *l'importation*<sup>469</sup> du modèle étranger.

Comme nous avons affirmé au long de cette étude, l'année de 1835 a été un véritable pivot pour l'introduction du dramaturge français au Portugal avec l'arrivée de la troupe française dirigée par Émile Doux au théâtre de la Rua dos Condes avec la représentation de la pièce *Une Faute*. À partir de ce moment, les pièces de Scribe ont connu plusieurs représentations en différentes langues (français, portugais et espagnol) sur la scène lisboète, et ont contribué au renouvellement des répertoires des troupes nationales.

Par la suite, la présence du théâtre scribien devient un véritable phénomène de popularité dans le monde du spectacle portugais.

Le spectacle national qui avait commencé à rompre, quelques décennies auparavant, avec les modèles espagnols et italiens, peut maintenant s'imprégner, peu à peu, de la culture française.

Le théâtre de Scribe est, de loin, le plus représenté dans ce cadre et obtient aussi le plus vif succès auprès du public et de la critique de l'époque. Il tient l'affiche pendant des décennies non seulement auprès de petites troupes comme celle du théâtre du Salitre mais surtout auprès de la troupe nationale du théâtre de D. Maria II jusqu'aux années 1860. Comme on peut voir dans les deux

---

<sup>469</sup> Expressions de José Lambert mises par nous en italique. In «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction». *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1980, pp.246-252.

volumes du *Repertório teatral da Lisboa Oitocentista* d'Ana Clara Santos et d'Ana Isabel Vasconcelos, plus de 80% des représentations sur la scène de la capitale portugaise doivent leur origine au répertoire parisien. On invite les troupes françaises, on traduit et on adapte, à la hâte, les grands succès du théâtre des Variétés, de celui du Gymnase-Dramatique ou celui de la Porte Saint-Martin à Paris. La vogue de la «*pièce bien faite*» capable de projeter l'image de la société sur la scène en interpellant le public sur les vices et les vertus justifie largement la renommée de Scribe sur la scène portugaise. En réalité, comme nous informe le journal *O Espectador*:

«O célebre escritor parece as vezes estar brincando com o público, a dar-lhe engodos e a fazer-lhe bichancros; e a multidão, que não sofreria as máximas austeras dum pedagogo, que lhe bradasse morigeração, deleita-se de se ver escarnecida; e depois de ter rido de si, naquelas doiradas pílulas que traga sem senti-las, acaba por aplaudir a mão que a açoitou e a pena que zombou dela.

Scribe não tem deixado nas delícias duma paz conscienciosa, nenhum dos usos ridículos da moda, dos costumes, e dos caracteres do seu século. Quem ler ou vir representar as peças deste mordassimo escritor, forçosamente há-de

achar-se compreendido uma outra vez, nas suas sátiras pilhérias...<sup>470</sup>».

L'affirmation de ce nouveau goût dramatique véhiculé par l'importation de la traduction des pièces de Scribe nous a obligé aussi à nous pencher sur le phénomène culturel en vogue à l'époque. Au terme de *traduction*, il fallait désormais substituer systématiquement ceux d'*imitation* et d'*adaptation*, car tous les textes du dramaturge français transposés en portugais ont subi des modifications qui, en tout état de cause, modelaient l'œuvre originale. Les raisons de ces procédés tiennent à plusieurs exigences : se conformer aux critères censoriaux sous peine de ne pas obtenir d'autorisation de publier et se rapprocher des mœurs nationales ; ou de représenter ; satisfaire les goûts du public ; offrir des textes adaptables aux moyens matériels plus réduits des salles de spectacles. Dans certains cas, le traducteur, prudent, se cache derrière le masque de l'anonymat, dans le but d'éviter, peut-être, les satires qu'aurait pu susciter son travail, ou bien les représailles de la censure.

Dans d'autres cas encore, la pratique est plus insidieuse car elle consiste à ne pas déclarer l'emprunt fait à Scribe. Le dramaturge, la plupart du temps anonyme, se réapproprie des personnages, des idées, des situations, allant parfois jusqu'au plagiat pur et simple de certaines scènes. C'est essentiellement dans le théâtre de *cordel* que l'on rencontre ce type de pratique. En effet, si le théâtre de *cordel* est généralement négligé par les historiens du théâtre, il n'en possède pas moins des richesses, non pas littéraires mais sociologiques non négligeables. Il est, en premier lieu, le dépositaire de la morale, mot

---

<sup>470</sup> *O Espectador*, n°4, 2<sup>ème</sup> série, du 22 septembre 1850.

d'ordre permanent de la fonction dramatique de l'époque. On y rencontre bon nombre des types sociaux du petit peuple et de la bourgeoisie ; on y découvre leurs habitudes, leurs défauts, leur mode de vie, leur manière de s'exprimer, de manger et de se vêtir, les relations entre maîtres et valets, entre parents et enfants. Bref, ce théâtre modeste mais spontané présente un reflet de la société pré-libérale. Dans ce monde fourmillant de demoiselles à marier, de vieux grigous, de pères incompréhensifs, de servantes hardies et de valets audacieux, on sent le souffle de Scribe, à défaut de son génie littéraire.

Expurgé et adapté, Scribe, s'impose alors dans le paysage dramatique portugais mais y fait figure de nouveauté auprès d'un public qui a adopté le goût français. Son œuvre divulguée au Portugal illustre, à ce titre, la pensée de Hans Robert Jauss, concernant la réception des œuvres littéraires :

«L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait de tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence.<sup>471</sup>»

---

<sup>471</sup> JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op.cit.*, pp. 52-53.



Les thèmes étudiés ici ne se prétendent pas toutefois exhaustifs. En outre, la bibliographie des traductions de pièces de Scribe montre à quel point la reconnaissance du dramaturge français a été grande au Portugal au XIX<sup>e</sup> siècle. Les perspectives d'analyse comparée des textes traduits permettent d'évaluer l'évolution des mœurs et des habitudes sociales à partir des textes dramatiques, souvent pris en considération par les historiens.

Dépassant les frontières du Portugal, un certain nombre d'auteurs ont traduit Scribe, comme nous l'avons démontré dans la quatrième partie, où nous avons étudié la projection du système dramatique scribien à l'étranger. Nous avons alors discuté le terme de la *pièce bien faite* bien souvent associée au nom d'Eugène Scribe et que l'on peut définir comme «une pièce [composée] d'une action, d'un nœud et d'un dénouement<sup>472</sup>». En effet, pour Scribe «écrire un ouvrage n'est rien, en composer le plan est tout<sup>473</sup>». Cette *pièce bien faite* s'exprime parfois comme un genre de comédie-vaudeville qui a été créé par Scribe et qui se caractérise par un «déroulement continu, serré et progressif de l'action avec maintien du suspense, *quiproquos*, coup de théâtre...<sup>474</sup>».

En somme :

Les œuvres de Scribe ont été extrêmement populaires à son époque, bien que les critiques souvent les aient condamnées comme possédant des caractères plats, des dialogues sans vie et des sujets peu profonds. La plupart ont considéré, cependant, que Scribe était un excellent artisan avec un talent d'adaptation de ses pièces pour

---

<sup>472</sup> Lettre écrite par Scribe à un jeune confrère nommé Hartmann, le 13 novembre 1847, *apud*, YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, p. 91.

<sup>473</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>474</sup> GENGEMBRE, G., *op.cit.*, p. 269.

répondre aux goûts fluctuants de son auditoire. Les critiques récents, tout en reconnaissant les défauts des œuvres artistiques de Scribe, reconnaissent l'ampleur de ses réalisations techniques et l'impact durable de son stade d'artisanat. Plusieurs études ont été consacrées à l'évaluation de la contribution de la *pièce bien faite* sur le théâtre moderne et sur ce point, Scribe est souvent admiré par nos dramaturges avec une formule qui est à la fois adaptable à de nombreux sujets et qui garantit le plaisir pour le public. De nombreux écrivains ont souligné la manière de faire de Scribe, tels qu'Alexandre Dumas fils, Georges Feydeau, Henrik Ibsen, Bernard Shaw, beaucoup sont redevables à des techniques dont Scribe a été le pionnier. Au Portugal, Scribe est largement, admiré et imité, lors de la première génération romantique. Sa diffusion n'a cessé de s'agrandir jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la comédie a fait place à l'opéra.

L'introduction du goût envers un genre nouveau à Lisbonne, le vaudeville, se fait par le biais de la découverte de la production dramatique scribienne qui, sur le sol portugais déclenche la vogue du théâtre musical et développe l'industrie de la création des pièces de musique et de danse. Grâce à cette importation, on doit au théâtre de Scribe l'âge d'or de l'opéra-comique au Portugal à cette époque.

La dynamique responsable de l'importation<sup>475</sup> et de l'intégration de cette réalité littéraire et culturelle dans notre culture est due, en grande partie, à la vogue d'un certain théâtre de boulevard dont Scribe occupait une place de choix.

---

<sup>475</sup> LAMBERT, José, «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction». In *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, *op.cit.*, pp. 246-252.

Aujourd'hui, au Portugal, Scribe n'est pas un auteur que l'on reconnaisse avec ferveur, mais il faudrait néanmoins que l'on puisse lui attribuer, en quelque sorte, une grande part de l'évolution de notre théâtre national, ou reconnaître comme la duchesse d'Orléans devant son fils :

«Este é Mr. Scribe, o primeiro dos nossos autores dramáticos, um dos espíritos mais fecundos, mais engenhosos e mais delicados do nosso século<sup>476</sup>».

---

<sup>476</sup> In *O Espectador*, 22 Septembre 1850, n°4, 2° série.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## I. Sources sur l'auteur

### 1. Oeuvres d'Eugène Scribe

- SCRIBE, Eugène, *Théâtre*, dédié par lui à ses collaborateurs, Bezou et Aimé André, 10 vol. in 8°, 1828-1832.
- SCRIBE, Eugène, *Théâtre Complet de M. Eugène Scribe*, seconde édition, Aimé André, 24 vol. in 8°, [168 pièces], 1834-1842.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Complètes*, Furne et Aimé André, 10 tomes en 5 vol. gr. In 8°, [171 pièces], 1840-1842.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Choiesies*, Firmin-Didot, 5 vol. in 8°, [54 pièces], 1845.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Complètes*, Lebridge-Duquesne, 17 tomes en 8 vol. gr. In 8°, [209 pièces, proverbes, nouvelles et romans], 1852-1854.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Complètes*, Vialat et Maresq, 12 vol. gr. In 8°, [208 pièces, proverbes, nouvelles et romans], 1854-1859.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres*, Michel Lévy frères, « collection Michel Lévy », 25 vol. in 18°, [123 pièces, proverbes, nouvelles], 1855-1859.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Complètes*, nouvelle édition, E. Dentu (puis Calmann Lévy), 76 vol. in 12°, [380 pièces, proverbes, nouvelles, romans], 1874-1885.
- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Choiesies*, E. Dentu, 3 vol. in 16°, [9 pièces et des proverbes], 1878-1881.
- SCRIBE, Eugène, *Théâtre choisi*, précédé d'une notice biographique et littéraire par Marcel Charlot, Delagrave, in 16°, [6 pièces], 1911.

- SCRIBE, Eugène, *Œuvres Complètes*, Paris, E. Dentu, 1877-1885, 38 vol.

## 2. Publications diverses

- «Lettre (datée du 18 mai 1825) à M. le Rédacteur en chef» parue dans *Le Drapeau blanc*, numéro du 19 mai 1825.
- *Discours de réception de M. Eugène Scribe à l'Académie française*<sup>477</sup>, le 28 janvier 1836, Paris, Firmin-Didot, 1836.
- «Précis historique sur la comédie en Italie et en France, de Scribe» mis en tête du *Théâtre d'Alberto Nota et du comte Giraud [...]* traduit pour la première fois par M. Th. Bettinger, Aimé André, 1839, tome I<sup>er</sup>, pp.3-51.
- *Prix de vertu fondé par M. Montyon, Discours prononcé par M. Scribe, directeur de l'Académie française dans la séance publique du 29 août 1844*, Paris, Firmin-Didot, 1844.
- Œuvre des secours à domicile, association des dames du second arrondissement de Paris, *Rapport lu par M. Eugène Scribe dans l'assemblée générale du 8 mai 1850*, Imprimerie A. Guyot et Scribe, s.d.
- «Notice sur J.-F. Bayard» par Scribe mise en tête du *Théâtre de Jean-François Bayard*, Paris, Hachette, 1855, tome I<sup>er</sup>, pp. V-XI.
- *Discours de Scribe, président sortant de la S.A.C.D. à l'Assemblée générale du 11 mai 1855*, Imprimerie de Carré, s.d.

---

<sup>477</sup> Ce discours a été repris dans les éditions d'œuvres complètes ou choisies en 1840. Scribe, lui-même, écrivait à son éditeur Aimé André, le 27 mars 1840 : « il semble fait tout exprès pour servir d'introduction à un recueil de comédies et de vaudevilles. »

## II. Études théoriques

- ANGENOT, Marc, BESSIÈRE, Jean, FOKKEMA, Douwe, Eva Kushner (dir.), *Teoria Literária*, trad. Ana Luisa Faria e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Dom Quixote, 1995.
- BAKER, Mona, (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2000.
- BASSNETT, Susan, «Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance». In Holmes et al., *Literature and translation*, Louvain, Acco, 1978, pp. 161-176.
- BASSNETT, Susan, «The Problems of Translating Theatre Texts». In *Theatre Quarterly*, 1980, pp. 47-55.
- BASSNETT, Susan «The Translator in the Theatre». In *Theatre Quarterly*, 1981, pp.37-48.
- BASSNETT, Susan, «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts». In Hermans, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Croom Helm, 1985, pp. 87-103.
- BASSNETT, Susan, *Comparative Literature, A Critical Introduction*, Oxford & Cambridge, Oxford, Blackwell, 1993.
- BASSNETT, Susan, «Taking the cultural turn in Translation Studies». In *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n°3/4, 1993-1994, pp.171-180.
- BASSNETT, Susan, LEVEFERE, André, *Translation, History and Culture*, London, Cassell, 1995.
- BASSNETT, Susan, «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». In BASSNETT/LEVEVERE, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, pp.90-108.

- BASSNETT, Susan, *Estudos de tradução. Fundamentos de uma disciplina*, Lisboa, F.C.G., 2003.
- BELL, Roger T., *Translation and Translating*. London, Longman, 1991.
- BENSIMON, Paul, «Présentation», *Palimpsestes*, n°3, *Traduction – Adaptation*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard «Bibliothèque des Idées», 1995.
- BLODGETT, E. D., PURDUE, A. G., *Problems of Literary Reception*, Alberta, University of Alberta, 1988.
- BLOOM, Harold, *How to Read and Why*, London, Fourth Estate, 2000.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques. Pour une théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'Art : Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, collection «Points», 1998.
- BRILHANTE, Maria João, «Traduzir Teatro: A questão da Operabilidade». In *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do III congresso da APLC*, Lisboa, Colibri, 2000, pp.483-488.
- BURNS, E., *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1973.
- BURNS, E., *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London, Longman, 1972.
- CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques, publiés sous le patronage de la Société des Textes Français Modernes*, Paris, Librairie E. Droz, 1936.



- COELHO, Jacinto Prado, «Influência Francesa na Literatura Portuguesa». In *Dicionário de Literatura*, 5 vol., Porto, Livraria Figueirinhas, 1978.
- COELSCH-FOISNER, Sabine, KLEIN, Holger (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.
- DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Essai sur les ombres collectives, Paris, PUF, 1965.
- D'HULST, Lieven, José LAMBERT & Katrin VAN BRAGT (1980), «Littérature et traduction en France (1800-1850). État des travaux». In Zoran Konstantinovic, éd. *Proceedings of the IXth International Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck 1979*. Innsbruck 1980, II, pp. 301-307.
- ECO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, DIFEL, 1990.
- ERTEL, E., «Éléments pour une Sociologie du Théâtre», *Travail Théâtral*, n°28/29, pp.121-150.
- ESCARPIT, Robert, *La révolution du livre*, Paris, Puf/Unesco, 1965.
- ESCARPIT, Robert, *L'Écrit et la communication*, Paris, Puf, 1973.
- ETKIND, Efim, «Le problème de la métatraduction». In *Revue d'esthétique : la traduction*, Toulouse, Éd. Privat, 1986.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics (Papers on Poetics and Semiotics, 1978.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Theory». In *Poetics Today*, I, Tel-Aviv, 1979, pp. 287-310.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Studies», Special issue of *Poetics Today*, Tel-Aviv, XI, 1990.

- EVEN-ZOHAR, Itamar, « La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa ». In Diario Villanueva, (ed.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp.357-377.
- EVEN-ZOHAR, Itamar and Gideon TOURY, *Theory of Translation and Intercultural Relations*. Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University. [*Poetics Today* II(4).], 1981.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, "The Literary System". In *Poetics Today*, 11:1, Tel-Aviv, 1990.
- EVEN-ZOHAR, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». In *The Translation Studies Reader*, London & NewYork, Routledge, 2000.
- FISCHER-LICHTE, Erika, «Theatre, own and Foreign: «The Intercultural Trend in Contemporary Theatre». In *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 11-19.
- FISCHER-LICHTE, Erika, «The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign». In *Forum Modernes Theatre Schriftenreihe*, vol. 2, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.
- FISCHER-LICHTE, Erika, «In search of New Theatre: Retheatricalization as Productive Reception of far Eastern Theatre». In *The Show and the Gaze of theatre : An European perspective*, Iowa city, Iowa University, Press, 1997, pp.115-132.
- FRYE, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton, Princeton Univ. Press, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- HAMON, P., «Pour un statut sémiologique du personnage» dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection «Points», 1977.

- HERMANS, Theo, ed. (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985.
- HERMANS, Theo (1991). «Translational Norms and Correct Translations». In Kitty M. van Leuven & Ton Naaijken, eds. *Translation Studies: The State of the Art*. Proceedings of the First International James S Holmes Symposium on Translation Studies, Amsterdam/Atlanta, Rodopi (Approaches to Translation Studies, 9), 1991, pp.155-169.
- HOLLAND, Peter, SCOLNICOVA, Hanna (eds.), *The play out of context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- HOLMES, J., LAMBERT, J., LEFEVERE, A. (eds.), *Literature and translation*, Louvain, Acco, 1978.
- HOLMES, James S., «The Name and Nature of Translation Studies». In *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2000, pp. 172-185.
- HOMEM, Rui Carvalho, «Introduction». In *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, Amsterdam/New York, NY, Rodopi, 2004, pp. 1-24.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Evelyne Sznycer, 2ème édition, Liège, Philosophie et Langage, 1976.
- ISRAEL, Fortunato, «Shakespeare en français: être ou ne pas être», *Palimpsestes*, «Traduction – Adaptation», n°3, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, trad. par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, «Bibliothèque des idées», Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert, *A literatura como provocação*, Lisboa, Vega «Passagens», 1993.
- JAUSS, Hans-Robert, «O texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura». In LIMA, Luíz Costa, *Teoria da Literatura em suas fontes*, vols. I e II, ed, Rio de Janeiro, Francisco Alves,.1983.

- JOHNSTON, David, (ed.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Bath, Absolute Classics, 1996.
- JURT, J., «L'esthétique de la réception. Une nouvelle approche de la littérature?». In *Les Lettres Romanes*, XXXVII (33), 1983, pp. 199-220.
- KOWZAN, T., *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- KENNEDY, Dennis, «Directing/Director». In *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford, O.U.P., 2003, pp.376-377.
- KNEPLER, Henry, «Translation and Adaptation in the Contemporary Drama». In *Modern Drama*, n°1, volume 4, 1961, pp. 31-41.
- KESSLER, Magda Luísa, «Tradução: uma sucessão de atividades de leitura escritura». In *Letras de Hoje*, n°94, Porto Alegre, Universidade do Rio grande do Sul, 1993, p. 93.
- LAFARGA, Francisco, DENGLER, Roberto, *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.
- LAMBERT, José & André LEFEVERE, «Traduction, traduction littéraire et littérature comparée». In Paul Horguelin, éd. *La Traduction. Une profession. Actes du XVIIe Congrès de la Fédération Internationale des Traducteurs (FIT)*. Montréal, Conseil des Traducteurs et Interprètes du Canada, 1977.
- LAMBERT, José, «Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème». In M. Brunon, (ed.) *Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Montpellier, 1980.
- LAMBERT, José, «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction». In *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1980, pp.246-252.

- LAMBERT, José, «L'Éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires». In C. Angelet a.o. ed., *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Leuven, Leuven University Press, 1983.
- LAMBERT, José & Hendrik VAN GORP, «On Describing Translations». In Theo Hermans, ed. *The Manipulation of Literature. Essays in Translation Studies*. London, Croom Helm, 1985, pp. 42-53.
- LAMBERT, José, «Les relations littéraires internationales comme problème de réception». In P. -BOERNER, J. RIESZ, B. SCHOLZ (org.), *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en littérature comparée*, Tübingen, Narr, 1986.
- LAMBERT, José, «Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème». In *Contextos*, V/9, 1987, pp. 47-67.
- LAMBERT, José, «Twenty Years of Translation Research at the KU Leuven». In Harald Kittel, ed. *Die literarische Übersetzung. Stand der Erforschung*. Göttingen, Sonderforschungsbereich, 1988, pp.122-138.
- LAMBERT, José, « À la Recherche de cartes mondiales des littératures ». In János Riesz & Alain Picard, eds. *Semper aliquod novi. Littérature comparée et Littératures d'Afrique. Mélanges offerts à Albert Gérard*. Tübingen, Narr, 1989, pp. 109-121.
- LAMBERT, José, «La Traduction, les langues et la communication de masse. Les Ambiguïtés du discours international». In *Target*, I(2), 1989, pp. 215-237.
- LAMBERT, José, « Le Sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête, ». In R. Arntz, ed. *Festschrift für Wolfram Wilss*. Tübingen, Narr, 1990, pp. 228-238.
- LAMBERT, José, « Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies : Towards A Genealogy of Concepts, ». In Van Leuven-Zwart, Kitty & Ton Naaijken, eds. *Translation Studies : The State*

*of the Art. Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies.* Amsterdam, Rodopi, 1991, pp. 25-37.

- LAMBERT, José (forthcoming) « Translation and the Canonization of Otherness », *Die Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Kanoniserungsprozesse. Wissenschaftliches Kolloquium Göttingen.* Andreas Poltermann, ed. Berlin, Schmidt.(Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung), 1992.
- LAMBERT, José, « A Tradução ». In Angenot et al., *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, pp.187-193.
- LAMBERT, José, « Itamar Even-Zohar's polysystem studies: an interdisciplinary perspective on culture research ». In *Canadian review of comparative literature/ Revue canadienne de littérature comparée*, XXIV, n° 1, 1997, pp. 7-14.
- LANDERS, Clifford, *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- LARTHOMAS, P., *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972.
- LEFEVERE, André, « Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art ». In ZUBER, Ortrun (ed.), *The languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*, London, Pergamon, 1980.
- LEFEVERE, André, « Refraction: Some Observations on the Occasion of Whole Soyinka's *Opera Wonyosi* ». In Ortrun Zuber-Skerritt (ed.) *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984, pp. 191-198.
- LEFEVERE, André, « Why Waste our Time on Rewrites?: The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm ». In Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*, London, Croom Helm, 1985, pp.215-243.
- LEFEVERE, André, *Translating literature. Practice and theory in comparative literature context*, New York, Modern Language Association of America, 1992.

- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.
- LE ROND d'ALEMBERT, Jean, «Observations sur l'art de traduire». *In Revue d'esthétique : la traduction*, Toulouse, Éd. Privat, 1986.
- MACHADO, Álvaro Manuel et PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, "Fundamentos", 2001.
- MAGALHÃES, Isabel, BARRETO, Allegro de, LOPES, João, MARTINS, Silvina Rodrigues, CABRAL, Fernando, (orgs), *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do III congresso da APLC*, Lisboa, Colibri, 2000.
- MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, trad. d'Elisabete Costa, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MATEUS, Osório, *De Teatro e Outras Escritas*, org. Maria João Brilhante, José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa, Quimera, 2002.
- MESCHONNIC, Henri, «Traduction – Adaptation – Palimpseste», *Palimpsestes*, «Traduction – Adaptation», n°3, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990.
- MONOD, Sylvère, *Sixièmes assises de la Traduction Littéraire : Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1963.
- NIDA, Eugène A., *Principles of translation*, Brill, 1964.
- PAVIS, Patrice, «Pour une esthétique de la réception théâtrale». *In La relation théâtrale, Textes réunis par Régis Durand*, s/1, Presses Universitaires de Lille, 1980.

- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, London & New York, Routledge, 1996.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996.
- POUPART, René, «Semiótica Teatral e Tradução», *Colóquio/Letras*, n°28, novembre 1975.
- PYM, Anthony, *Translation and text transfert: An essay on the principles of intercultural communication*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 1992.
- SCHLEIERMARCHER, Friedrich, *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, edição bilingue, apresentação, tradução, notas e posfácio de MIRANDA José Justo, Porto, Porto Editora, «Elementos Sudoeste», 2003.
- SCHULTZE, Brigitte, «In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)». *In Estudos Literários (Entre) Ciência e Hermenêutica*, Actas do I Congresso da APLC, Vol. II, Lisboa, APLC, 1990, pp.267-274.
- SCOLNICOV, Hanna, HOLLAND, Peter, (eds.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SEGERS, R.T., *Études de Réception*, Actes du Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Bern, Peter Lang, 1993.
- SERUYA, Teresa, MONIZ, Maria Lin (org.), *Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2001.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 2000.



- SOUILLER, D. (dir.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- SOARES, Maria Luísa de Castro, «Análise geral da estética da recepção: o modelo de Hans Robert Jauss». In *Revista de Letras*, II, n°4, Vila Real, UTAD, 2005, pp.125-134.
- STAROBINSKY, Jean, "Préface". In *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- STEINER, George, *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, repris par MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998, pp.312-313.
- THÉRIEN, Gilles, *Pour une sémiotique de la lecture*, Protée, vol.18, (printemps), 1990.
- TOTOSY, S., DIMIC, M. (org.), *La littérature Comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations*, Paris, Champion, 1999.
- TOURY, Gideon, «Translated literature: system, norm, performance towards a TT-oriented approach to literary translation», *Poetics Today*, 2, 4, 1981, pp. 9-27.
- TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, B.V., 1995.
- UPTON, Carole-Anne, (ed.), *Moving target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome, 2000.
- VENUTI, Lawrence, «Introduction» In *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York, Routledge, 1992.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.
- VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2000.
- VIGOUROUX-FREY, Nicole (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993.

- VILLANUEVA, D., *Avances en Teoria de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoria Empírica y Teoria de los Polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade de Compostela, 1994.
- WELLWORTH, Georges E., «Special Considerations in Drama Translation». In Marilyn Gaddis Rose (ed.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1981.
- ZUBER, Ortrun (ed.), *The languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*, London, Pergamon, 1980.
- ZUBER, Ortrun, *Page to stage: Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- ZURBACH, Christine, *Tradução e Prática de Teatro em Portugal entre 1975 e 1998*, Lisboa, Edições Colibri, 2002.
- ZURBACH, Christine, «Problematizar teatro e tradução nos estudos Teatrais». In *Cadernos de Literatura Comparada*, 12/13: *Teatro em Tradução*, 2005, pp.17-36.

### **III. Ouvrages généraux**

#### **1. Dictionnaires et Histoires**

- AKAKIA-VIALA, «Le Romantisme, Le théâtre français». In *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Paris, Gallimard, collection «Encyclopédie de la Pléiade», 1965, pp.908-929.
- ALBERTINI, Pierre, *La France du XIXe siècle (1815-1915)* (1995), Paris, Hachette Supérieur, collection «Les Fondamentaux/Histoire», 2000.

- ARAÚJO, Xavier de, *História de Portugal – O Liberalismo*, Lisboa, 1846.
- BAPST, D., *Essai sur l'Histoire du Théâtre. La Mise en Scène, le Décor, le Costume, l'Architecture, l'Éclairage, l'Hygiène*, Paris, Hachette, 1893.
- BARATA, José Oliveira, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BASTOS, Sousa, [1908], *Dicionário de teatro português*, Coimbra, Minerva, 1994.
- BEAUMARCHAIS, J.-P.-, COUTY, Daniel, REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, 1984.
- BENJAMIN, Walter, «Paris, capitale du XIXe siècle» (1935), *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000.
- BERTHOLD, Margot. 1968, *Weltgeschichte des theaters*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. *História mundial do teatro*. Trad., São Paulo, Perspectiva, 2000.
- BISMUTH, Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- BOIADZHIEV, G. N., DZHIVELEGOV, A., IGNATOV, S. 1960-63. *História do teatro europeu*. Trad. Rogério Paulo. 2 vols, Lisboa, Prelo, 1960
- BRAGA, Teófilo, *História do teatro português*, Porto, Imprensa Portuguesa Editora, 1870.
- CAREL, A., *Histoire anecdotique des contemporains*, Paris, Chevalier-Marescq, 1885.
- CLÉMENT, Félix, LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire des Opéras*, édition 1904, Paris, La Bibliothèque des Introuvables, 1999.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 vols, Paris, Larousse/VUEF, 2001.

- CRUZ, Duarte Ivo, *História do teatro português*, Lisboa, Verbo, 2001.
- DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Eds Place, 1980.
- DESHUSSES, Pierre, KARLSON, Léon et THORNANDER, Paulette, *Dix siècles de littérature française 2. XIXe siècle*, Bordas, 1984.
- DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la France des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1995.
- DUMUR, Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, collection « Encyclopédie de la Pléiade », 1965.
- GITEAU, C., *Dictionnaire des arts du spectacle*, Paris, Dunod, 1970.
- HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Barcelona, Labor, 1993.
- HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- JOMARON, Jacqueline, *Le théâtre en France du Moyen-âge à nos jours*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Paris, Armand Colin, 1992.
- JULLEVILE de, L. Petit, *Le théâtre en France : Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1897.
- KOBÉ, Gustave, *Tout l'Opéra : De Monteverdi à nos jours* (1918), édition établie et révisée par le Comte de Harewood (traduit de l'anglais), Paris, Robert Laffont, 1982.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs de les temps et de tous les pays, volume III N- Z* (1952), Paris, Bouquins, 1994.
- LEROY, D., *Le patrimoine théâtral européen revisité*, Paris, l'Harmattan, 1995.
- LEROY, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France [...]*, Paris, l'Harmattan, 1990.

- LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1910, vol.5.
- MATTOSO, José, *História de Portugal – O Liberalismo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.
- NITZE, William A.; DARGAN, Preston E., *A History of French Literature: From the Earliest Times to the Present*, New York, Holt, 1938.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor/Ed. Sociales, 1987.
- PEIXOTO, Fernando, *História do teatro europeu*, Lisboa, Sílabo, 2006.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, 1964. *Storia del teatro portoghese*, Roma, Traduction de Manuel de Lucena, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália, 1969.
- PIGNARRE, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 1971.
- ROYER, Alphonse, *Histoire du théâtre Contemporain en France et à l'Étranger depuis 1800-1875*, Paris, Editions Ollendorff. - 1878
- REBELLO, Luíz Francisco, *História do teatro português*. Mem-Martins: Publicações Europa – América, 1989.
- REBELLO, Luíz Francisco, *História do teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O Passado na Minha Frente: Memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2004.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996.
- WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.
- YON, Jean-Claude, *Histoire Culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, «Coll. U», 2010.

- YON, Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, ed. Aubier, 2012.

## 2. Autres Études

- BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémisphères* (2 vols), Paris, Rey et Gravier, 1822.
- BARRATA, José Oliveira, *Catálogo da Literatura de Cordel (Coleção Jorge de Faria)*, Estudos Musicológicos, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CELLIER DU FAYEL, N.H., *Origine et influence de la littérature, Principes et Modèles de Critique Littéraire et Dramatique*, Paris, Tresse Librairie, 1845.
- COSTINGAN, Arthur William, «Carta XLI», in *Cartas de Portugal (1778-1779)*, vol. II, traduction de Augusto Reis Machado, Lisboa, Ática, s./d.
- Duc du CHÂTELET, *Voyage du ci-devant Duc du Châtelet en Portugal*, Paris, Buisson, 1799.
- CÂNCIO, Francisco, *Lisboa no Tempo do Passeio Público*, Lisboa, Imp. Barreiro (2 vol.), 1962.
- CARALLA, J.P., *Lever le rideau, Histoire des théâtres privés de paris*, Paris, Denoël, 1994.
- CARRÈRE, Joseph, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne, ou Tableau Moral, Civil, Politique et Religieux de cette capitale... suivi de plusieurs Lettres sur l'état ancien et nouveau de ce royaume*, Paris, Deterville, 1798.

- GORANI, Joseph, *Mémoires de Gorani*, première édition française établie par Alexandre Casati, Paris, Gallimard, 1944.
- BASTOS, António Sousa, *Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.
- DUMOURIEZ, *État présent du Royaume de Portugal en l'année de 1766*, Lausanne, Grasset, 1775, s/p.
- GARRETT, Almeida, *Lírica de João Mínimo, Obras de Almeida Garrett*, vol. 1, Porto, Lello, 1963, p. 1637.
- HERCULANO, Alexandre, *Poesia de Alexandre Herculano*, Lisboa, Seara Nova, Ed. Comunicação, 1981.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Les Romantismes au Portugal, Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *O "francesismo" na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1984.

#### **IV. Études critiques sur le théâtre**

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection «Tel», 1994.
- ACHARD, Marcel, *Rions avec eux. Les grands auteurs comiques*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1957.
- ALBERT, Maurice, *Les Théâtres de boulevards (1789-1848)*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902.
- ALLARD, Louis, *La Comédie de mœurs au XIXe siècle (1795-1830)*, Paris, Hachette, 1923-1933, 2 vols.

- ALLEVY, Akakia-Viala, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris-Genève, Droz, 1938 ; Genève, Slatkine Reprints, 1976.
- ALTERNBERD, L., *A Handbook for the Study of Drama*, New York, Macmillan, 1966.
- AMARANTE, Maria Natália, *Mise en scène de l'Avare de Molière par Andrei Serban : Stances d'une vision documentaire*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.
- ARCHER William, *The Theatrical World for 1893-1897*, London, Walter Scott, 5 vols, 1894-1898.
- ARCHER, William, *About the Theatre. Essays and Studies*, London, T. Fisher Unwin, 1886.
- ARCHER, William, *Study & Stage. A Year Book of Criticism*, London, Grant Richards, 1899.
- ARCHER, William, *The Old Drama and the New. An Essay in re-valuation*, London, William Heinemann, 1923.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- ARSAC, Louis, *Le théâtre français du XIXème siècle*, Paris, Ellipses, 1998.
- ARVIN, C. Neil, *Alexandre Dumas fils*, Paris, PUF, 1939.
- AUGIER, Emile et FOUSSIER Edouard, *Les Lionnes Pauvres*, Pièce en cinq actes, en prose, Paris, Michel Lévy Frères, 1858.
- AUTRUSSEAU, Jacqueline, *Labiche et son théâtre*, Paris, L'Arche, coll. : « Travaux », 1971.
- BAKER, Stuart E., *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*, Michigan, UMI Research Press, 1981.
- BARA, Olivier, *Le Théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration, enquête autour d'un genre moyen*, Georg Olms Verlag, 2001.



- BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée, *Le théâtre Contemporain*, 3 T., Paris, P. V. Stock, 1892-1909.
- BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac*, Paris, 1800-1850, Paris, Hachette, 1987.
- BARROT, Olivier; CHIRAT, R., *Le théâtre de boulevard. Ciel mon mari !*, Paris, Gallimard, 1998.
- BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, Points essais, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques ; L'art romantique et autres œuvres critiques*. Textes établis par Henri Lemaître, Paris, Bordas, 1868-1999.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2010.
- BENOIST, Antoine, *Essais de critique dramatique, Georges Sand – Musset – Feuillet – Augier – Dumas fils*, Paris, Hachette, 1898.
- BENTLEY, Eric, «The III-Made Play» dans *What is Theatre? Incorporating The Dramatic Event and other Reviews, 1944-1967* (1956), London, Methuen, 1969, pp.127-131.
- BENTLEY, Eric, *La Vida del Drama*, México, Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- BENTLEY, Eric, *The Theory of the Modern Stage, An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Applause Theatre Book Publishers, 1997.
- BERTHIER, Patrick, *Le Théâtre du XIXe siècle*, PUF, Paris, PUF, 1986.
- BESSIÈRE, Jean, *Littérature et représentation*, in théorie littéraire, sous la direction de M. Angenot, J. Bessière et al, Paris, PUF, 1989.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Folio, « Essais », 2006.

- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques, *Esthétique théâtrale*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1986.
- BOUCICAULT, DION, "The Decline of the Drama. An Epistle to C\*\*\*\*\*s R\*\*\*\*e From Dion Boucicault". *The North American Review*, vol. Cxxv, Boston, James R. Osgood and Company, 1877, pp. 235-246.
- BRAGA, Teófilo, *As modernas ideias na literatura portuguesa*, Porto, Livraria Internacional Ernesto Chadron, 1892.
- BRAGA, Teófilo, *Garrett e os dramas românticos*. Porto, Chardron, 1905.
- BRISSON, Adolphe, *Portraits Intimes*, vol. V, Paris, Colin, 1901.
- BROCKETT, Oscar, G., *The Theatre, An Introduction*, New York, Holt, Tinehart and Winston, 1964.
- BROOK, Peter, *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*, London, Methuen, 1993.
- BROWN, F., *Theater and Revolution, The Culture of the French Stage*, New York, Vintage Books, 1980.
- BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, A : Colin, 2005.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Les époques du Théâtre Français (1636-1800)*, Paris, Hachette, collection « Conférences de l'Odéon », en particulier la « Quinzième et dernière conférence : Scribe et Musset », 1909, pp. 371-396.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Les Époques du Théâtre*, Paris, Hachette, 1896.
- CICCIA, Marie-Noëlle, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003, Centre Calouste Gulbenkian.
- CLARETIE, Jules, *Alexandre Dumas fils*, Paris, A. Quantin, 1882.
- CLARETIE, Jules, *Profils de théâtre*, Paris, Gaultier-Magnier, 1902.

- COBOS CASTRO, Esperanza, *Medio siglo de teatro francés*. (1870-1920), Córdoba, Librería Andaluza, 1981.
- CONDEMI, Concetta, «Les Spectacles dans les Cafés à Paris entre 1848 et 1881». In *Théâtre et Spectacles de Hier et Aujourd'hui. Époque Moderne et Contemporaine*. Actes du 115<sup>e</sup> Congrès National des Sociétés Savantes, Avignon 1990, Paris, Editions du CTHS, 1991.
- CORVIN Michel, « Entre vaudeville et boulevard » dans le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n<sup>o</sup>786, Paris, octobre 1994, pp.91-100.
- CORVIN Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- CORVIN, M., (dir.), *Théâtre au XIXe siècle : Scribe, Labiche, Dumas-Sartre*, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et universitaires, 1982.
- CORVIN, Michel, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, PUF, 1989.
- COUPRIE, Alain, *Le théâtre*, Paris, Nathan Université, 1995.
- COURTINE, R., *La Vie Parisienne, Cafés et Restaurants des Boulevards, 1814-1914*, Librairie Académique Perrin, 1984.
- COUTY, Daniel, RYNGAERT, Jean-Pierre, « Naissance du grand public. Du côté de l'histoire. Représentation théâtrale et espace social » dans *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, pp. 9-84.
- CRUZ, Manuel Ivo, *O ciclo do romantismo*. Lisboa, Guimarães, 1988.
- D'HEYLLI, Georges, *La Comédie Française à Londres, 1871-1879. Journal inédit de E. Got ; Journal inédit de F. Sarcey, publiés avec une introduction de Georges d'Heylli*, Paris, Ollendorf, 1880.
- DANIELS, B., *Le décor de théâtre à l'époque romantique, Catalogue raisonné des décors de Comédie Française (1799-1848)*, Paris, 2003.
- DAVID, Martine, *Le théâtre*, Paris, Berlin, 1995.

- DAVOINE, Jean-Pierre, «Une répétition parodique, parodie polémique». In *Théâtres au XIXe siècle*, sous la direction de M. Corvin, Bron, CERTU, 1982, pp. 71-95.
- DENGLER GASSIN, Roberto, *El Teatro Francés en Madrid, 1830-1850*, Tesis Doctoral dirigida por Luis Cortés Vásquez, Universidad de Salamanca, 1986.
- DESCOTES, M., *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, Coll. Études littéraires françaises, n°14, 1980.
- DESCOTES, M., *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955.
- DESGRANGES, C. M., *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris : L. de Soye et Fils, 1902.
- DEVAUX, Patrick, *La Comédie Française*, Paris, PUF, 1993.
- DUFIEF, Anne-Simone, *Le Théâtre au XIXe siècle, du romantisme au symbolisme*, Bréal, Paris, Coll. Amphi Lettres, 2001.
- EVANS, D.O., *Le Théâtre pendant la période romantique, 1827-1848*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.
- FAGUET, Emile, *Propos de théâtre*, Paris, Société Française d'Imprimeurs et de librairie, 1907.
- FARIA, Jorge de, «Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)». In *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, Tomo I, n° 1, 1950, pp. 62-92.
- FERREIRA, Alberto, *Perspectiva do romantismo português*. 2<sup>a</sup> Ed. Lisboa: Litexa Editora, 1979.
- FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie, SOUILLER, Didier, *Études Théâtrales*, Paris, PUF, 2005.
- FOURNIER, N., *L'Aparté dans le Théâtre Français du XVIIème siècle au XIXème siècle*, Paris-Louvain, Éd. Peters, 1991.

- FRANZ, P., *Théorie et pratique du drame bourgeois (1750-1815)*, thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 3 vol, 1994.
- GAIFFE, Félix, *le rire et la scène française*, Paris, Éd. de Paris, 1931.
- GAILLARD DE CHAMPRIS, Henry, *Emile Augier et la comédie sociale*, Paris, Bernard Grasset, 1910.
- GAUTHIER, T., *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis 25 ans*, 6 vol., Paris, Hetzel, 1858-1859.
- GAUTHIER, Théophile, *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-ans*, Paris, Hetzel, 1857-1858.
- GAUTIER, Léon, *Portraits contemporains et questions actuelles*, Paris, Palmé, 1873.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le Théâtre au XIXe siècle*, 2 vols, Paris, Armand Colin, Coll. U, 1999.
- GHEORGHIU, O., *Le théâtre de Dumas fils et la société contemporaine*. Nancy, Société d'Impressions Typographiques, 1931.
- GIDEL, Henri, *Le vaudeville*, Paris, PUF, 1986.
- GILLESPIE, G. (sous la direction de), *Romantic Drama*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1994.
- GINISTY, Paul, *Le Mélodrame*, Plan de la Tour (VAR), Editions d'Aujourd'hui, Collection "Les Introuvables", 1982, Réédition conforme à celle de Louis Michaud, Paris, Collection Bibliothèque Théâtrale Illustrée, 1912.
- GIRARD, G., OUELLET, R., RIGAULT, C., *L'univers du théâtre*, Paris, PUF, 1978.
- GOETSCHER, Pascale, YON, Jean-Claude, «L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? ». In *L'histoire culturelle du contemporain*, Actes du colloque de Cerisy, Nouveau monde éditions, 2005.

- GOUHIER, Henri, *L'Essence du Théâtre*, Paris, Aubier Montaigne, 1968.
- GREIN, J. T., *Dramatic Criticism*, London, John Long, 5 vols, 1898-1903.
- GROUT, D.J., « Opéra bouffe et opéra comique », in *Roland Manuel (sous la direction de) Histoire de la musique*, T.II, Paris, «Encyclopédie de la Pléiade», Gallimard, 1963, réédition 1993.
- GUÉNOUN, D, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, 1997.
- GUERREIRO, Luís Ramalhosa, «Realidade e Mimese: a Crítica do Drama Barroco», *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP, Diálogo Compilação, 1990.
- GUEX, J., *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848*, réimpression de l'éd. de 1900, Genève, 1973.
- GUILLEMOT, Jules, *L'évolution de l'idée dramatique chez les maîtres du théâtre : de Corneille à Dumas fils*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1910.
- HART, John, *Sardou and the Sardou Plays*, Philadelphia & London, Lippincott Co, 1913.
- HARTLEY, K. M. A., *Oscar Wilde. L'influence française dans son œuvre*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1935.
- HASTINGS, Charles, *Le Théâtre Français et Anglais. Ses Origines Grecques et Latines (Drame, Comédie, Scène et Acteurs), précédé d'une Lettre de M. Victorien Sardou*, Paris, Firmin-Didot, et Cie, 1900.
- HEMMINGS, F.W.J., «Co-authorship in French Plays», *French Studies*, n°41, 1987, pp.37-50.
- HEMMINGS, F.W.J., *The Theatre and the Stage in France, 1760-1905*, CUP, 1994.
- HEMMINGS, F.W.J., *The theatre Industry in Nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 1993.

- HENDERSON, Archibald, *European Dramatists*, Cincinatti, Steward and Kidd Company, 1918.
- HOBSON, (Sir H.), *French theatre since 1830*, London, Calder, 1978.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
- HULOT, (Abbé), *Instructions sur les spectacles*, Paris, Chez le Clere, 1823. (Farouchement contre les spectacles).
- La FONTAINE, «Le Singe et le Chat», dans *Fables* (1679), Paris, GF-Flammarion, 1995.
- LABICHE, Eugène, *la Cagnotte, Présentation et notes de Marie-France Azéma*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- LATREILLE, C., *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard*, Paris, Hachette, 1877.
- LAVER, James, *Drama, Its Costume & Décor*, London, The Studio Publications, 1951.
- LE ROY, A., *L'Aube du théâtre romantique*, Ollendorf, 1904.
- LEAL DUART, Julio, «Labiche: del vaudeville a la Pesadilla». In C. Palacios; J. Martínez; A. Saura (eds.), *Aproximaciones Diversas al Hecho Literario*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996, pp. 147-157.
- LEAL DUART, Julio, *Aproximación al teatro de Eugène Labiche: actualidad del fenómeno a través de la escenificación contemporánea*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 1987.
- LEGOUVE, E.; DINAUX, Prosper, Louise de Lignerolles, in *La France Dramatique au Dix-neuvième Siècle, Choix de pièces Modernes*, Paris, C. Tresse Editeur, 1844.

- LEMAHIEU, D., «Vers une poétique du vaudeville» dans le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n°786, octobre 1994.
- LENIENT, C., *La Comédie en France au XIXe siècle*, Hachette, 2 vols, 1898.
- LEVRAULT, L., *La Comédie (évolution du genre)*, Paul Delaplane éditeur, collection «Les genres littéraires», s.d. (c. 1910).
- LEVRAULT, L., *Le théâtre des origines à nos jours*, s.d.
- LINDENBERG, Daniel, «La tentation du vaudeville» dans *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron (1988), Armand Colin, 1992.
- LINTILHAC, E., *La Comédie de la Révolution au Second Empire*, Tome V, Flammarion, 1910.
- LIOURE, M., *Le drame*, Paris, Colin, Coll. «U», 1963.
- LOGÉ, T., «Le Théâtre comique sous le Consulat et l'Empire, Pour ou contre le rire ?», *Revue d'Histoire du Théâtre*, XLIII, 1991.
- MATTHEWS, Brander (Ed.), *Papers on Playmaking*, New York, Hill and Wang, 1957.
- MATTHEWS, Brander, «What is a »Well-Made« play? dans *Rip Van Winkle goes to the Play and Other Essays on Plays and Players*, New York, Scribner's Sons, 1926, pp.49-65.
- MATTHEWS, Brander, *Books and Play-Books. Essays on Literature and the Drama*, London, Osgood, McIlvaine and Co, 1895.
- MATTHEWS, Brander, *French Dramatists of the Nineteenth Century* (1901), New York & Londres, Benjamin Blom, 1968.
- MATTHEWS, Brander, *Papers on Playmaking* (1916), New York, Hill Wang reprint, (Introduction de la théorie du théâtre de Sarcey), 1970, pp. 104-115.
- MATTHEWS, Brander, *The Development of the Drama*, New York, Charles Scribner's Sons, 1912.



- MEILHAC, Henri, HALEVY, Ludovic, *Préface du Théâtre de Meilhac et Halévy complet*, Paris, Calmann Lévy, 1899.
- METAYER, Léon, «Le vaudeville de l'Empire et de la Restauration» dans le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n°786, octobre 1994, pp. 39-48.
- MIKHAIL, E. H., «The French Influences on Oscar Wilde's Comedies », *Revue de Littérature Comparée*, n°42, 1968, pp.220-233.
- MILES, Dudley, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, New York, Columbia College, Columbia University Studies in Comparative Literature, 1910.
- MIQUEL, J.-P., (dir.), «Comédie-Française : Profil d'un théâtre», Paris, supplément du journal *Le Monde*, septembre-décembre 1994.
- MIRECOURT, Eugène de, *Émile Augier: Théodore Barrière; Anicet Bourgeois*, Paris, Librairie des Contemporains, 1870.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
- MOYNET, M.J., *El Teatro del Siglo XIX por Dentro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique : Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, le Seuil, coll. Points, 2001.
- NOUGARET, P.J.B., *De l'art du théâtre en général*, réimpression de l'éd. de 1796, 2 vol., Genève, 1970.
- PARIGOT, Hippolyte, *Émile Augier*, Paris, Lecène Oudin et Cie, 1890.
- PARIGOT, Hippolyte, *Le Théâtre d'hier, études dramatiques, littéraires et sociales*, Paris, Lecène Oudin et Cie, 1893.

- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, «Perspectives», 2000.
- POITOU, E., *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs*, Paris, Durand, 1857.
- PORTO, Carlos, «Teatro em Portugal: Reportório/Reportórios». In *Vértice*, II Série, n°62, setembro-outubro, 1994.
- PRAZ, Mario, *The Romantic Agony*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1973.
- RAMOS GAY, Ignacio, “Myth and Censorship, Oscar Wilde Rewriting the French Symbolist Classics”, R. Beltrán; P. Ribes; J. L. Sanchis (eds.), *Quaderns de Filologia*, La Recepción de los clásicos, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, pp. 271-284.
- RAMOS GAY, Ignacio, *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña (1880-1895)*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, 2004.
- RAZGONNIKOFF, Jacqueline, «Le Drame Romantique en coulisse», in *Dramaturgies romantiques*, textes réunis par Georges Zaragoza, Dijon-Quetigny, Publications de l'Université de Bourgogne, 1999.
- REBELL, H., *Victorien Sardou, Le théâtre et l'époque*, Paris, Félix Juven, 1910.
- REBELLO, Luís Francisco, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1978.
- REBELLO, Luís Francisco *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa, ICALP, «Biblioteca Breve», 1980.
- RIBEIRO, M., «Literatura e Legitimação». In *Cadernos de Literatura Comparada*, 8/9, Literatura e Identidades, 2003.
- ROSSI, Henri, *Le diable dans le vaudeville au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2003.

- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène (1880-1980)*, Paris, PUF, 1980.
- ROUSSIN, André, «Farce et vaudevilles». In *Cahiers de la Compagnie M. Renaud J.-L. Barrault*, « La Question de Feydeau», n°32, Paris, Juillard, Déc. 1960.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'Analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- SAINT-VICTOR, Paul De, *Le théâtre contemporain*, Paris, Calmann Lévy, 1889.
- SALLÉ, Bernard, *Histoire du théâtre*, Librairie théâtrale, Alençon, 1990.
- SANTOS, Ana Clara, «La circulation des modèles français sur la scène portugaise au XIXe siècle», *Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux*, Paris, Éditions L'Harmattan (sous presse).
- SANTOS, Ana Clara, «Contributos para a história da reforma do teatro nacional», in Petrov, Petar; Sousa, Pedro Quintino de; Samartim, Roberto López-Iglésias & Torres Feijó, Elias J. (eds.): *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas Da Idade Média ao Século XIX*, Santiago de Compostela, Através Editora, 2012, pp. 231-248.
- SANTOS, Ana Clara, «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in Maria Teresa Delgado Mingocho, Maria de Fátima Gil, Maria Esmeralda Castendo (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Coimbra, Minerva, 2011, vol. II, pp. 1201-1212.
- SANTOS; Ana Clara, «A colecção *Arquivo Teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense», Manuela Carvalho e Daniela Di Pasquale (org.), *Depois do Labirinto: Teatro e Tradução*, Lisboa, Nova Vega, 2011, 75-98.

- SANTOS, Ana Clara, « *O Archivo theatral: uma coleção de teatro francês* », in *Sinais de Cena*, Revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, n° 15, Junho de 2011, 119-124.
- SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.
- SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.
- SANTOS, Ana Clara, « D. Fernando no panorama cultural e artístico português : contributos para a história do teatro de Oitocentos ». In *Formas e espaços de sociabilidade : contributos para uma história da cultura em Portugal*. Lisboa, Universidade Aberta, CD-Rom, 2008.
- SANTOS, Ana Clara, « La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIXe siècle », in Maria-Noëlle Ciccía, Ludovic Heyraud, Claude Maffre, *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, pp. 185-204.
- SANTOS, Ana Clara, « La dramaturgie française à Lisbonne au cours de la première moitié du XIXe siècle », in D. Bonnet, M. J. Chaves García, N. Duchêne (eds.), *Littérature, langages et Arts : rencontres et création*, CD-Rom, Huelva, Publicações da Universidade de Huelva, 2007.
- SANTOS, Ana Clara, « Le théâtre romantique au Portugal dans la première moitié du XIXe siècle », *Revue Cahiers du Crepal*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, n° 13, pp. 217-232.
- SANTOS, Ana Clara, « Le drame romantique français sur l'espace péninsulaire : de Victor Hugo à Alexandre Dumas », in Francisco Lafarga, Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern..., Peter Lang, 2006, pp. 447-462.

- SANTOS, Ana Clara, «La dramaturgie à l'heure de l'Europe ou le déplacement des troupes françaises à Lisbonne», *Revista Cadernos de Literatura Comparada : Textos e Mundos em deslocação*, n° 14/15, pp. 385-400.
- SANTOS, Ana Clara (coord.), *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Lisboa, Ualg/Colibri, 2005.
- SANTOS, Ana Clara, «La littérature théâtrale sur la scène romantique portugaise : entre le déclin du théâtre espagnol et l'effervescence du théâtre français», in Maria Jesus Salinero Cascante, Ignacio Iñarrea Las Heras, *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*, vol. II, Logroño, Universidade da Rioja, 2003, 131-142.
- SANTOS, Ana Clara, « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation », *Revue L'Annuaire théâtral, Revue Québécoise d'études théâtrales*, 2003, n° 34, *En marge de la scène : le paratexte*, pp. 131- 146.
- SARAIVA, António José, *Para a História da cultura em Portugal*, Lisboa, Gradiva, 1995.
- SARCEY, Franscique, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales, 8 volumes, 1900.
- SCHNERB, Robert, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, Collection «Quadrige», 1993.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, 2 volumes, 1955.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Teatro de outros tempos, Elementos para a História do teatro português*. Lisboa, s.e, 1933.
- SEQUEIRA, Matos, *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1843.
- SHAW, Georges Bernard, *Dramatics Opinions and Essays*, New York, Brentano's, 2 vols, 1978.
- SHAW, Georges Bernard, *Our Theatres in the Nineties*, London, Constable, 3 vols, 1934.

- SHERARD, Robert, *My friends the French, with discursive allusions to other people*, London, T. Werner Laurie, 1909.
- SILVA, Vítor Aguiar e, *O teatro da actualidade no romantismo português*, Coimbra, Coimbra Editora, 1965.
- SMET, Robert de, *Le théâtre romantique*, Paris, Les Œuvres représentatives, collection «le XIXe siècle», 1929.
- STARKIE, E., *From Gautier to Eliot; The Influence of France on English Literature: 1851-1939*, London, Hutchinson, 1960.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1823-1825)*, Paris, Kimé, 1995.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare, Études sur le romantisme*, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993.
- STEPHENS, John, R., *The Professions of the Play-Wright, British Theatre 1800-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- STOKES, John, *Oscar Wilde: Myths, Miracles and Imitations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- STUART, Donald Clive, *The development of Dramatic Art*, New York, Dover Publications, 1960.
- THOMASSEAU, Jean- Marie, «Feydeau et la dramaturgie de la scie» dans le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n° 786, octobre 1994.
- THOMASSEAU, Jean- Marie, «Scène à faire», *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, volume L-Z* (1995), sous la direction de Michel Corvin, Paris, Larousse, 1998.
- THOMASSEAU, Jean- Marie, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette Supérieur, 1995.
- THOMASSEAU, Jean- Marie, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, 1984.

- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Méiodramatiques*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2009.
- TOSCAN DU PLANTIER, Daniel, «Comme Boulevard (bis)», *Cahiers de la Comédie Française*, « Feydeau. Comédies en un Acte. », Paris, Mai-juin, n°139/140, 1985, p.35.
- UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le Bouffon*, Paris, Corti, 1974.
- UBERSFELD, Anne, *L'objet Théâtral*, Paris, C.N.D.P., 1978.
- UBERSFELD, Anne, BANU, G., *L'espace Théâtral*, Paris, C.N.D.P., 1979.
- UBERSFELD, A, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris, Editions sociales, 1981.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1982.
- UBERSFELD, Anne, « Le moi et l'Histoire » dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, réédition Le Livre de Poche, 1993.
- UBERSFELD, Anne, «Gautier ou l'anti-vaudeville» dans le dossier «le Vaudeville», revue *Europe*, n° 786, octobre 1994, pp.59-68.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, II, III*. Le dialogue de théâtre, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, A, *Le drame romantique*, Paris, Belin SUP, 2002.
- VAN TIEGHEM, Philippe, *Les Grandes doctrines littéraires en France*, Paris, Quadrige/Puf, 1946.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira, *O Drama histórico português do século XIX (1836-1856)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- VASCONCELOS, Ana Isabel, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, M.N.T, 2003.
- VIALA, Alain, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

- VITEZ, *Le Théâtre des idées*, org. Danielle Sallenave/Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991.
- VOLTAIRE, «Lettre sur la Tragédie». In *Lettres Philosophiques*, Paris, Mille et Une Nuits, 1999.
- VOLTZ, P., *La Comédie*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1964.
- WALKLEY, Arthur B., *Playhouse Impressions*, New York-London, Garland Publishing, Inc. [originally published London T.F.Unwin 1892], 1892/1984.
- WEISS, Jean-Jacques, *Trois années de théâtre (1883-1885)*, Paris, Calmann-Lévy, 3 tomes, 1892-94.
- WELLWARTH, G., *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, New York University, 1964.
- WILD, N., *Théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993.
- WILLIAMS, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, London, The Hogarth Press, 1968.
- YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, nouveau monde, 2008.
- YON, Jean-Claude, *Les spectacles sous le second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- ZARAGOZA, Georges, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005.
- ZOLA, Émile, *Nos auteurs Dramatiques*, notes et commentaires de Maurice LeBlon, (texte de l'édition Eugène Fasquelle), François Bernouard, 1928.



## 1. Études ou articles sur Scribe

- ALLARD, Louis, *La Comédie de mœurs au XIXe siècle, tome I: De Picard à Scribe (1795-1830)*, Cambridge, Imprimerie de l'Université de Harvard, 492 p., 1923 (réédition 1933).
- ARVIN, Neil C., «The Technique of Scribe's *Comédies-Vaudevilles* », *Modern Philology*, vol.16, 1918-1919, pp. 47-53.
- ARVIN, Neil C., *Eugène Scribe and the French Theatre 1815-1860* (1924), New York, Benjamin Blom, 1967.
- AUBRYET, Xavier, «La légende de M. Scribe. Les trois Maupins», *L'Artiste*, n° du 31 octobre 1858.
- BANVILLE, Théodore de, *Petites études, mes souvenirs*, G. Charpentier, 1882, chapitre XXXI : « Monsieur Scribe ».
- BATCHELDER, John-Davis, *Un détail de technique dans un drame d'Eugène Scribe (Adrienne Lecouvreur et les influences de 1848)*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Société Française d'imprimerie et de Librairie, 1909.
- BECQUE, Henry, conférence : « Le Théâtre au XIXe siècle » (1893) reprise dans *Œuvres Complètes*, tome VII, G. Grès et Cie, 1926.
- BENOIST, Antoine, « Les opéras et les opéras-comiques de Scribe » cours repris dans *Revue des cours et des conférences*, n°20, 28 mars 1894, pp. 80-96.
- BENTLEY, Eric, «Homage to Scribe». In *What is Theatre? Incorporating The Dramatic Event and other Reviews, 1944-1967* (1956), Londres, Methuen, 1969, pp.231-234.
- BERTHIER, Patrick, « Un moment dans la vie de Scribe, ou le vaudeville à l'Académie » dans le dossier « le Vaudeville », revue *Europe*, n°786, Paris, octobre 1994, pp. 49-58.

- BONI André, article nécrologique, *La France Musicale*, n° du 24 février 1861.
- BONNEFON, Paul, « Scribe sous l'Empire et sous la Restauration d'après des documents inédits » in *Revue d'histoire littéraire de France*, Paris, tome 27, juillet-septembre 1920, pp.321-370.
- BONNEFON, Paul, « Scribe sous la Monarchie de Juillet, d'après des documents inédits » in *Revue d'histoire littéraire de France*, Paris, tome 28, janvier 1920 et avril 1921, pp. 60-99 et 201-260.
- BRUNETIÈRE, F., «Quinzième et dernière conférence : Scribe et Musset» dans *Les époques du Théâtre Français (1636-1800)*, Paris, Hachette, collection «Conférences de l'Odéon», 1909.
- CARDWELL, D., « The role of Stage Properties in the Plays of Eugene Scribe », *Nineteenth-Century French Studies*, n°16, spring-summer 1988, pp. 290-309.
- CARDWELL, D., «The Well-Made Play of Eugène Scribe », *The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, n°56, May 1983, pp. 876-884.
- CÉARD, Henry, «Le centenaire de Monsieur Scribe», Paris, *La Revue Blanche*, 1891, I, pp. 161-166.
- CHARLOT, Marcel, « Notice biographique et littéraire sur Scribe» mise en tête du *Théâtre Choisi d'Eugène Scribe*, Paris, Delagrave, 1911.
- CHEVALET, Sylvie, « Monsieur Scribe » dans *Comédie-Française*, n°48, Paris, avril 1976, pp. 19-20.
- COLINCAMP, F., « Scribe », *Nouvelle Biographie générale*, Paris, Firmin-Didot, tome 43, 1864, pp. 647-653.
- CORVIN, Michel, Sous la direction de M. Corvin, *Théâtres au XIXème siècle : Scribe, Labiche, Dumas-Sartre*, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et universitaires, 1982.
- DAVOINE, J.P., « Une répétition générale, parodie polémique » *Théâtres du XIXe siècle, Scribe, Labiche, Dumas-Sartre*, Organon 82, Université de Lyon II, 1982, pp. 71-95.

- DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, chap. IX : « Un verre d'Eau [sic] de Scribe (1840) ou le triomphe du public bourgeois », pp. 273-304.
- DESGRANGES, Charles-Marc, *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet (1815-1848)*, Fontemoing, 1904, passim.
- DESGRANGES, Charles-Marc, notice pour *Bertrand et Raton* de Scribe, collection « Les classiques pour tous », Paris, Hatier, 1921.
- DESGRANGES, Charles-Marc, notice pour *Le verre d'eau* de Scribe, collection « Les classiques pour tous », Paris, Hatier, 1922.
- DESLOGES, Denis, « L'Art du portrait chez Eugène Scribe » dans *Le Portrait*, textes regroupés par Joseph-Marc BAILBE, Publications de l'Université de Rouen, n°28, 1987, pp.179-200.
- DOUMIC, René, *De Scribe à Ibsen, Causeries sur le théâtre contemporain*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1893.
- DUCKWORTH, Colin, « Eugène Scribe and Gérard de Nerval » «Celui qui tient la corde nous étrangle», *The Modern language review*, 60 [1965], pp.32-40.
- DUCKWORTH, Colin, «Comment Scribe composait *Le Verre d'eau*», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1959, IV, pp. 315-326.
- DUMAS, Alexandre fils, préface datée de mai 1868 à *Un Père prodigue* dans *Théâtre complet*, Paris, Calmann Lévy, 1880-1897, pp. 199-209.
- DUQUESNEL, Félix, « Ombres parisiennes. Cinquante ans après Scribe », *Le Gaulois*, n° du 20 février 1911.
- F. d'ÉPAGNY, *Molière et Scribe*, Auguste Durand libraire, 1865.
- FEUILLET, Octave, *Discours de réception à l'Académie française et réponse de Ludovic VITET*, Michel Lévy, 1863.

- FEUILLET, Octave, *Galerie de la presse, de la littérature et des Beaux-arts*, (directeurs : Charles PHILIPPON et Louis HUART), n°19 de la 1<sup>re</sup> série : Scribe, 1838.
- FORGES, A. de, « Scribe, son répertoire, ses collaborateurs », *Le Ménestrel*, vol. XLII [1876], pp.67-68.
- FUSIER-DAOUD, Nadia, « Scribe librettiste », *Théâtres du XIX<sup>e</sup> siècle, Scribe, Labiche, Dumas-Sartre*, Organon 82, Université de Lyon II, [1982], pp.97-138.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858-1859, 6 volumes.
- GAUCHERON, Roger, « Les comptes de Scribe ou la fortune d'un auteur dramatique », *Le Plaisir de vivre*, n° du 28 août 1926.
- GILLE, Philippe, « Le Bourgeois de Scribe ». In *Le Figaro*, n° du 29 septembre 1891.
- GRIMSLEY, Ronald, « Kierkegaard and Scribe » dans la *Revue de littérature comparée*, vol. 38, n°4, Paris, octobre-décembre 1964, pp. 512-530.
- GRUNDY, Sydney, *In Honor Bound. Adapted from Scribe's Une Chaîne*. London, Lacy's Acting Editions, 1880, vol. 123.
- GRUNDY, Sydney, *The Snowball. Adapted from Scribe's, Oscar, ou le Mari qui Trompe sa Femme*, London, Samuel French, 1891.
- GUILLEMOT, Jules, «Eugène Scribe» in *Revue Contemporaine*, Paris, janvier 1864, pp. 225-261.
- HUBER, Gabriele, *Eugène Scribe's Libretti für die Grand Opéra*, thèse de l'Université de Vienne (Autriche), 1989.
- JANIN, Jules, article nécrologique, *Le Journal des débats*, n° du 25 février 1861.
- JULLIEN, B., *Lettre à ami sur une critique mal fondée du théâtre de Scribe*, datée du 3 juin 1874, Imprimerie A. Masson, Meulan.

- KOON, Helene, SWITZER, Richard, *Eugene Scribe*, California State College, San Bernardino, Twayne Publishers, Boston, 1980.
- LABROUSTE, Alexandre, *Discours lors de l'enterrement de Scribe, le 22 février 1861* (cf. papiers de Scribe, ff.115-124).
- CALDERA Ermano, «Diferentes maneras de traducir a Scribe». In LAFARGA, Francisco, *La traducción en España (1750-1830)*, Lengua, Literatura, Cultura, Ed. de la Universitat de Lleida, 1999.
- LAFARGA, Francisco, DENGLER, Roberto, *Teatro e Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.
- LARROUMET, Gustave, « Le Centenaire de Scribe », préface des *Annales du théâtre et de la musique* de E. NOEL et E. STOULLIG, 17<sup>e</sup> année, Charpentier, 1892, pp. I-XXIV.
- LECIGNE, Chanoine C., *Scribe et son théâtre*, H. Lanthier, Arras, 1912.
- LECOMTE, Jules, « Courrier de Paris » : article nécrologique, *Le Monde illustré*, n° du 2 mars 1861.
- LEGOUVÉ, Ernest, article nécrologique, *Le Monsieur universel*, n° du 22 février 1861.
- LEGOUVÉ, E., *Eugène Scribe*, Didier, collection «Conférences des matinées littéraires», 1874.
- LEGOUVÉ, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Hetzel, tome II, chap. XI, Paris, 1886, pp.160-218.
- LEMOINE-MONTIGNY, *Discours lors de l'enterrement de Scribe, le 22 février 1861* (cf. papiers de Scribe, N.A.F. 22 557, ff.115-124).
- LENIENT, C., *La Comédie en France au XIXe siècle*, tome I, pp. 279-351 et tome II, pp. 81-131, Paris, Hachette, 1898.
- LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, tome V : *La Comédie de la Révolution au Second Empire*, Paris, Flammarion, [1910], chap. VII et chap. VIII.

- MAILLARD, Lucien, « Eugène Scribe », *Comédie-Française*, n°48, avril 1976, pp.6-8.
- MAQUET, Auguste, *Discours lors de l'enterrement de Scribe* reproduit dans *Le Constitutionnel*, n°23 février 1861.
- MAQUET, Auguste, *Discours sur Scribe à l'assemblée générale de la S.A.C.D. le 5 mai 1861* (cf. papiers Scribe, N.A.F. 22 557, ff. 115-124).
- MARTEL, Charles, « Eugène Scribe d'après sa correspondance inédite avec Ernest Legouvé (1844-1861) », *Le Temps*, numéro des 17 août, 30 septembre, 31 octobre et 2 novembre 1909.
- MÉLESVILLE, dit DUVEYRIER Honoré, « La vie de Scribe racontée par un de ses collaborateurs » (lettre à Feuillet), *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1919, pp. 104-115.
- MÉTAYER, Léon, « Voyage en Scribie » dans *Commerce commerçants dans la littérature*, textes recueillis par Jean-Marie THOMASSEAU, actes du colloque des 25 et 26 septembre 1986, Presses universitaires de Bordeaux, 1988, pp. 155-170.
- MEZZACAPPA, Antonio L., « The performance of Scribe's plays in Naples », *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, sezione romanza*, IX, 2, luglio 1967, pp. 191-241.
- MIRECOURT, Eugène de, *Les Contemporains*, n°13 : Scribe, Roret et Cie, 1854 et deuxième édition (légèrement modifiée), Librairie des contemporains, 1869.
- MOULIN, Victor, *Scribe et son théâtre, études sur la comédie au XIXe siècle*, Tresse, 1862.
- PALM, Reinhard, « *Das Glück beim Geldverdienen, Eugène Scribe und das Theater* », notice faisant suite à *Erste Liebe* [Les Premières Amours] de Scribe, Insel Taschenbuch 1396, Frankfurt et Leipzig, 1991.
- PARAF, Pierre, « Une Gloire européenne au siècle dernier : Eugène Scribe », *La Revue hebdomadaire*, n° du 9 août 1924, pp.195-219.

- PARIGOT, Hippolyte, *Le théâtre d'hier, études dramatiques, littéraires et sociales*, Lecène, Oudin et Cie, 1893.
- PENDLE, Karin, *Eugène Scribe and the French Opéra in the nineteenth century*, Thesis, University of Illinois, 1970.
- PERRIN, Émile, article nécrologique, *Revue européenne*, n° du 1<sup>er</sup> mars 1861.
- PLANCHE, Gustave, *Portraits littéraires*, Librairie de Werdet, 1836, tome II, chap. XV, pp. 53-82.
- PLANCHE, Gustave, *Nouveaux portraits littéraires*, Amyot, 1854, tome II, pp.301-345.
- PONTMARTIN, Armand de, «Eugène Scribe» dans *le Correspondant*, 25 avril 1861, pp. 783-804.
- PONTMARTIN, Armand de, *Nouveaux samedis*, 19<sup>e</sup> série, Calmann Lévy, 1880, chap. XIV : Auber et Scribe, pp. 270-298.
- PROD'HOMME, J.G., « Deux collaborations manquées : Wagner, Berlioz et Monsieur Scribe », *Le Ménestrel*, numéros des 3 et 10 décembre 1926.
- QUÉRARD, J.-M., *La France littéraire ou dictionnaire bibliographique [...]*, Firmin Didot, 1836, tome VIII, pp.582-603.
- RAAFAT, Zeinab M., "Scribe's Plays and their English Versions in the Nineteenth Century", *Revue de Littérature Comparée*, n°45, 1971, pp.237-255.
- RAAFAT, Zeinab M., *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19<sup>th</sup> Century with Special reference to Pinero, Jones, and Wilde*, Doctoral Dissertation, University of London, 1970.
- RAUT, Auguste, HYCK, Basile, *Scribe auteur dramatique, étude rétrospective*, imprimerie ouvrière, Angoulême, 1935.
- ROLLAND, Joachim, *Les Comédies historiques et politiques d'Eugène Scribe*, E. Sansot et Cie, 1922.

- ROSENWALD, «Scribe», *Biographie universelle et moderne* (dite Biographie Michaud), tome 38<sup>ème</sup>, Desplaces, s.d., pp.586-589.
- RUPRECHT, Hans-Georg, *Theaterpublikum and Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*, Herbert Lang (Bern) et Peter Lang (Frankfurt), 1976.
- SAINT-VICTOR, Paul, article nécrologique, *La Presse*, n° du 25 février 1861.
- SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, Michel Lévy, 1869-1871, reprise de l'article paru dans la *Revue des deux mondes*, 1840, pp.714-730.
- SAINTE-BEUVE, *Premiers lundis*, nouvelle édition, Michel Lévy frères, 1874-1875, tome III, p.6-12.
- SARCEY DE SUTTIÈRES, Francisque, *Les Trois Scribe ou quatre duels et un gendarme*, critique-vaudeville en un acte du théâtre de Madame, *Revue nationale*, 1859, pp.349-428.
- SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Librairie des Annales, 1900-1902, tome IV, pp. 115-155.
- SCRIBE, Eugène, *Théâtre Complet*, 2<sup>o</sup> ed., Paris, Aimé André, Libraire-Éditeur, vol.7, 1834, *Le menteur véridique*, pp.103-150
- SECOND, Albéric, article nécrologique, *L'Univers illustré*, n° du 28 février, 1861.
- SOUSA, Elisabete de, *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, Tome III: Literature, Drama and Music*, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, vol. 5, Great Britain, Jon Steward, 2009, pp. 169-184.
- STANTON, Stephen Sadler, *English Drama and the French Well-Made Play*, Doctoral Dissertation, Columbia University, 1955.
- STANTON, Stephen Sadler, «Introduction to the Well-Made Play» dans *Camille and others plays*, éd. S. Stanton, New York, Hilland Wang, 1957.



- STANTON, Stephen S., "Ibsen, Gilbert and Scribe's *Bataille de Dames*", *Educational Theatre Journal*, n°17, 1965, pp. 24-30.
- STEINMETZ, Anne, *Scribe, Sardou, Feydeau. Untersuchung zur französischen Unterhaltungskomödie im 19 Jahrhundert*, Bern-New York-Nancy, 1984.
- TAILHADE, Laurent, *Masques et visages, essais inédits*, Editions du monde moderne, 1925, pp.183-208.
- TAITTE, William Lawson, *The Structural Debt of the English Well-Made Play to the Pièce bien-faite and to Melodrama*. Doctoral Dissertation, Princeton University, 1976.
- TAYLOR, John Russell, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, London, Methuen, 1967.
- THIERRY, Edouard, *Discours lors de l'enterrement de Scribe* reproduit dans *le Moniteur Universel*, n° du 23 février 1861.
- VILLEMMAIN, Abel-François, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Eugène Scribe, le 28 janvier 1836. Réponse de Villemain*, Firmin Didot, 1836.
- VIOLET D'EPAGNY, *Molière et Scribe*, Paris, Auguste Durand, 1865.
- VITET, Ludovic, *Discours lors de l'enterrement de Scribe* reproduit dans *Le Constitutionnel*, n°23 février 1861.
- WEISS, Jean-Jacques, *Trois années de théâtre (1883-1885)*, Calmann Lévy, 1892-1894, tome I, pp. 83-100 et tome III, pp. 2-6.
- WILD, Nicole, SCHNEIDER, Herbert, « *La Muette de Portici* » de Scribe et Delavigne, *kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1993.
- WITT, Donald-Edward, *Eugene Scribe and 19th century theater: from vaudeville to grand opera*, these, G. Washington University, 1986.

- YON, Jean-Claude, «Eugène Scribe ou un demi-siècle de production perpétuelle», *Comédie-Française, les Cahiers*, n°2, hiver 1991-1992, Paris, pp. 96-104.
- YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe : La fortune et la liberté*, Paris, Librairie Nizet, 2000a.
- YON, Jean-Claude, «*Halévy et Scribe*» communication donnée lors du Colloque Halévy au Conservatoire de musique et de danse de Paris, Espace Fleuret, le jeudi 16 novembre 2000b.

## **2. Réception de Scribe au Portugal et en France (revues et journaux consultés)**

- *Aguia (A)*, 1835
- *Anuário do Archivo*, 1864
- *Archivo Contemporâneo (O)*, 1865
- *Archivo Português*, 1848.
- *Archivo Universal*, 1859, 1860
- *Artista (O)*, 1847
- *Atalaia Nacional dos Theatros*, 1838
- *Cahiers de lecture*, 1837
- *Camões (O)*, 1860
- *Chronique Théâtrale (La)*, 1883
- *Courrier de Lisbonne (Le)*, 1870

- *Courrier des spectacles*, 1850
- *Desenjoativo Theatral*, 1838.
- *Despertador (O)*, 1860
- *Diário do Governo*, 1839, 1847, 1852.
- *Ecco Literário*, 1855
- *Echo dos Theatros*, 1845
- *Entre-Acto (O)*, 1837
- *Entreacte*, 1850
- *Espectador (O)*, 1844
- *Espectador (O)* (2 volumes) de 1848-1851.
- *Espectador Imparcial*, 1866, 1867
- *Espreitador*, 1843
- *Fama (A)*, 1843
- *Farol (O)*, 1848
- *Feuilleton du temps (Le)*, 1876
- *France*, 1917
- *Franco Portugais*, 1839
- *Galeria Familiar*, 1861
- *Galeria Theatral*, 1849
- *Gazeta Lisbonense*, 1865
- *Gil Vicente*, 1852, 1856
- *Guêpe (La)*, 1860, 1868, 1869

- *Lei (A)*, 1852
- *Lysia Dramática (A)*, 1846
- *Mundo Theatral*, 1855
- *Neorama (O)*, 1843
- *Ocidente (O)*, 1882, 1883
- *Operário (O)*, 1872
- *Panorama (O)*, 1866
- *Pátria, (A)*, 1855
- *Pionnier (Le)* 1845
- *Portugal Illustrado*, 1864
- *Portugal litterário*, 1862
- *Ramalhete (O)*, 1841
- *Recreativo (O)*, 1861
- *Recreio (O)*, 1862,1863
- *Revista crítica das Belas Artes*, 1877
- *Revista de Lisboa*, 1853
- *Revista dos espectáculos*, 1850, 1851, 1856, 1853, 1858
- *Revista Popular*, 1852
- *Revista Recreativa*, 1846
- *Revista Theatral*, 1839, 1840, 1843,1847,1869
- *Revista Universal de Lisboa*, 1849.
- *Revista Universal lisbonense*, 1841-1859.

- *Revue des Théâtres*, 1859
- *Rigoletto (O)*, 1856
- *Semaine (La)*, juillet 1850
- *Semana (A)*, 1852
- *Semana theatral (A)*, 1851, 1866
- *Semanário curioso*, 1849
- *Sentinela do Palco (A)*, 1840
- *Sylphide (La)*, 1850
- *Tira-Teimas (O)*, 1861-1862
- *Torniquete (O)*, 1863
- *Trovador (O)*, 1855
- *Voz da Mocidade (A)*, 1863