Escola Superior de Educação de Castelo Branco
25667
Repères pour une esthétique de la mise en scène au Portugal 1970-1995
001.89 LEI Rep

Madalena AMARAL VEIGA LEITÃO

# REPÈRES POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA MISE EN SCÈNE AU PORTUGAL

## (1970-1995)

Le parcours de quatre metteurs en scène
João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites
et Rogério de Carvalho

★

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES
Thèse à la carte

UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE
PARIS III

# REPÈRES POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA MISE EN SCÈNE AU PORTUGAL (1970-1995)

## Le parcours de quatre metteurs en scène: João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites et Rogério de Carvalho

## Tome I

**THÈSE**

**pour le doctorat en études théâtrales**
(Arrêté du 30 mars 1992)

**présentée par:**
AMARAL VEIGA LEITÃO, Madalena

**Sous la direction de:** Monsieur le Professeur
BANU, Georges

1998

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO
25667/2011
BIBLIOTECA
OFERTA

## Note du Diffuseur

Cet ouvrage est la reproduction ***en l'état*** de l'exemplaire de soutenance. Les Presses Universitaires du Septentrion ne peuvent être tenues responsables des « coquilles » ou toutes autres imperfections typographiques contenues dans les pages ci-après.

En application de la loi du 1 Juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins - 75006 Paris)

© Madalena AMARAL VEIGA LEITAO
I.S.B.N. : 2-284-01619-7

**PRESSES UNIVERSITAIRES DU SEPTENTRION**
Rue du Barreau BP 199 59654 Villeneuve d'Ascq Cédex France
Tél : 03 20 41 66 80 Fax : 03 20 41 66 90

**Web http : //www.septentrion.com**

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, Monsieur le Professeur Georges Banu, de l'Institut d'Études Théâtrales, pour ses avis et son soutien tout au long de mon travail.

Je remercie également Madame Marie Lafuente de m'avoir aidée dans la rédaction en langue française, ainsi que Maria da Conceição Barroso et José Dias da Silva pour l'appui qu'ils m'ont apporté.

Je voudrais enfin remercier les metteurs en scène João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites et Rogério de Carvalho pour leur disponibilité et les entretiens qu'ils m'ont accordés, de même que leurs collaborateurs, qui m'ont fourni des informations et des documents.

Un dernier mot de reconnaissance pour tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de cette thèse, en particulier pour le critique de théâtre Monsieur Carlos Porto, qui a aimablement mis à ma disposition des comptes rendus de spectacles.

# AVANT PROPOS

L'idée d'emprunter les chemins du théâtre né dans les années 70 provient du fait que cette période marque une frontière avec un autre type de théâtre. Elle témoigne d'une structuration du théâtre sur des modèles différents des précédents qu'elle peut être distinguée et abordée en soi.

S'il y eut réellement un certain théâtre innovateur dans les années précédant 1970, ce n'est que dans les années 70 que l'on a pu assister à l'apparition de plusieurs troupes adoptant une position bien différente de celle de la plupart des groupes créés jusqu'alors. On peut parler de mouvement rassembleur de plusieurs projets théâtraux car il ne s'agissait plus, comme auparavant, de l'apparition de projets isolés.

Ce mouvement est connu sous le nom de *Théâtre indépendant*. Cette expression a été appliquée aux troupes qui se sont formées au début des années 70, par opposition à un théâtre commercial et à un théâtre conservateur et en signe de contestation par rapport au régime dictatorial alors en vigueur.[1]

---

[1] Plus tard, la désignation de *Théâtre indépendant* ou de *troupes indépendantes* s'est cependant étendue à toutes les troupes fondées ultérieurement, sans finalités commerciales ou non inscrites dans le théâtre public.

C'est véritablement à partir des années 70 que le théâtre professionnel au Portugal a acquis une autre dynamique et s'est placé dans la perspective de l'ouverture à de nouvelles expériences théâtrales.

Outre cet aspect, la période est très riche du point de vue politique et culturel, dans la mesure où elle recouvre des moments historiques distincts et significatifs, qui ont à leur tour influencé les façons de faire et de voir le théâtre.

La première période, comprise entre 1970 et 74, est située sous l'"État Nouveau" de Marcelo Caetano, qui fait preuve d'une vision un peu plus large sur l'éducation et sur l'art mais maintient une censure préalable à toutes les oeuvres d'art et l'oppression de certains intellectuels et artistes.

La "Révolution des Oeillets" du 25 avril 1974 marque le début de la deuxième période et donne lieu, parallèlement à la liberté d'expression, à une époque culturelle très vivante et mobilisatrice de vastes secteurs de la population.

Suit une période de reconstruction politique avec une grande instabilité gouvernementale, qui génère de nombreuses ambiguïtés dans le discours du pouvoir à l'égard du culturel.

Puis l'on assiste enfin à une dernière phase de stabilité politique à caractère économiciste qui construit une autre façon de comprendre le théâtre.

Considérant l'importance du rôle joué par les troupes des années 70 et, d'autre part, le faible nombre d'études portant sur une vision esthétique d'ensemble de l'activité théâtrale de cette époque au Portugal[2] et, enfin, ayant eu la possibilité de suivre son développement au long de ces années, nous avons été attirée par l'étude de ce sujet. De fait, les spectacles qui nous ont le plus marquée sont les spectacles des troupes formées à cette époque.

Vivant à Coimbra, nous avons eu la chance d'assister à nombreux spectacles joués par des troupes universitaires de la ville, le TEUC et le CITAC, ou par des troupes professionnelles dont la plupart venaient de la capitale. Quelques années plus tard, en tant qu'élève de l'École supérieure de Théâtre du Conservatoire national de Lisbonne, nos points de vue sur le théâtre se sont élargis et nous avons pu suivre de plus près le parcours de ces principales troupes.

Nous nous sommes proposée d'étudier certains metteurs en scène des années soixante-dix, qui, dans le cadre d'un travail s'étendant jusqu'à la date finale de l'analyse, pourraient en quelque sorte nous aider à réfléchir sur l'évolution du théâtre au Portugal ces dernières années et nous permettre de répondre à certaines questions qui nous nous sommes posées.

[2] Le rôle de certains critiques de théâtre ou de professeurs universitaires dans l'analyse du phénomène théâtral de ces dernières années au Portugal doit cependant être souligné, notamment celui de Carlos Porto, Eugénia Vasques, Maria Helena Serôdio et Maria Manuela G. Delille.

Par metteurs en scène des années soixante dix, nous entendons ceux qui ont commencé leur activité professionnelle de metteurs en scène au Portugal dans les années soixante-dix. De même, nous avons considéré que les troupes de la génération des années soixante-dix sont les troupes fondées à cette époque et qui ont alors présenté leurs premières créations.

Après une réflexion sur les critères qui pourraient être les plus pertinents pour sélectionner les metteurs en scène de notre étude, nous avons retenus les critères suivants: la singularité esthétique de leurs parcours théâtraux - des metteurs en scène qui, bien qu'ils puissent représenter une génération, ne s'identifient pas entre eux -; la régularité de leur travail de mise en scène - ceux qui ont régulièrement poursuivi leur activité de metteurs en scène au moins jusqu'à la fin de la période étudiée -; l'influence sur les décennies suivantes - ceux qui ont pu, par leurs créations ou à travers leur activité de formation théâtrale, influencer les nouvelles générations d'acteurs et de metteurs en scène ou être une référence pour eux -; et enfin leur dévouement quasi exclusif au domaine théâtral - ceux qui, même s'ils ont pu travailler dans d'autres secteurs, se sont consacrés au théâtre corps et âme.

Notre deuxième problème se rapportait au choix du nombre de metteurs en scène à étudier en particulier. Étant donné le temps dont nous disposions, l'approfondissement requis et la nécessité de choisir des metteurs en scène suffisamment réprésentatifs, un choix de quatre metteurs en scène s´est imposé.

Compte tenu des critères définis, notre choix s'est porté sur deux metteurs en scène qui ont commencé leur activité professionnelle de mise en scène dès avant le 25 avril 1974, à savoir João Mota (1972)[3] et Luís Miguel Cintra (1973), ainsi que sur deux autres dont l'activité de mise en scène professionnelle a débuté au Portugal peu de temps après la révolution de 1974, soit João Brites (1974) et Rogério de Carvalho (1975).

Pour cerner les questions et saisir les pratiques, nous avons essentiellement eu recours aux textes et entretiens des metteurs en scène déjà publiés, aux programmes des spectacles, aux articles critiques de journaux et de magazines, aux études sur les spectacles et sur l'époque étudiée, ainsi qu´à d´autres éléments tels qu'enregistrements photographiques, vidéographiques et, parfois, audiographiques.

Il nous a également été essentiel de pouvoir recourir à notre mémoire et à notre perspective d'analyse sur les spectacles auxquels nous avons assisté, et bien entendu aux interviews des metteurs en scène que nous avons expressément réalisées à cet effet. Celles-ci viennent combler ou préciser certains aspects que nous souhaitions plus spécialement aborder et que nous n´avons pas trouver dans le matériel consulté.

Nous avons également conscience des limites qui se posent à notre travail, au niveau des ressources que nous avons utilisées et au niveau du propre choix méthodologique.

[3] Les dates de João Mota, de João Brites et de Rogério de Carvalho correspondent au début de notre étude sur ces metteurs en scène, et non pas tout à fait à leur première mise en scène professionnelle, dont la date est indiquée à la fin de l'introduction.

Nous nous sommes heurtée à la difficulté d'obtenir des enregistrements vidéos de tous les spectacles[4] et au faible nombre d'études sur cette matière. Bien qu'un certain travail soit développé au Portugal en ce qui concerne la littérature dramatique et l'analyse ponctuelle de spectacles, rares sont les travaux réalisés dans une analyse esthétique plus globale[5]. Le choix méthodologique que nous avons adopté consiste à étudier quatre metteurs en scène représentatifs d'une génération, pour mieux comprendre au niveau esthétique ce qui les relie et ce qui les distingue et, à partir de là, dégager les caractéristiques esthétiques de cette génération et ses relations avec celles qui l'ont précédée et avec les nouvelles tendances.

Ce travail ne permet donc pas d'approfondir tous les aspects mis en exergue et, d'autre part, les développements sur chaque metteur en scène ne sont pas exhaustifs. Il vise cependant à allier une composante diachronique, qui permet de comparer et de situer les pratiques théâtrales dans leur contexte historico-culturel, à une composante synchronique, qui permet d'établir des données fondamentales en ce qui concerne la compréhension du phénomène théâtral portugais au cours de cette période.

---

[4] Tout d'abord parce qu'il n'existait pas d'enregistrement de tous les spectacles; ensuite parce que la grande majorité des enregistrements effectués par les troupes elles-mêmes étaient simplement destinés à servir de matériel de travail; enfin parce que la RTP (Radio Télévision Portugaise) ayant choisi de produire du théâtre télévisé plutôt que d'enregistrer des spectacles de théâtre, a enregistré peu de spectacles et, parmi ces enregistrements, certains ont même été effacés.

[5] Citons toutefois dans ce domaine: l'ouvrage de Maria Manuela Delille, Do Pobre B.B. em Portugal (Du pauvre B.B. au Portugal), Aveiro, Estante, 1991; les dossiers dirigés par Maria Helena Serôdio dans la revue Vértice sur le Théâtre de la Cornucópia, nº 48, mai/juin, 1992 et sur le théâtre O Bando, nº 51, nov/déc. 1992; Monografia de O Bando no seu vigésimo ano (Monographie d'O Bando pour son vingtième anniversaire), 1994; le livre de Carlos Porto, "O TEP e o Teatro em Portugal" ("Le TEP et le théâtre au Portugal"), Porto, Fondation António Almeida, 1997.

Nous avons également voulu assumer l'expérience du vécu dans l'approche d'une réalité qui nous est familière et la conjuguer avec la distance nécessaire, nous permettant de faire une lecture avec le discernement d'un regard extérieur.

Pour faire l'histoire proche, nous avons donc tenté de confronter les données subjectives et les mémoires propres avec les données historiques et les éléments fournis par les troupes, les critiques et metteurs en scène.

L'étude entreprise vise à situer historiquement les options théâtrales des metteurs en scène concernés, mais aussi à lancer les bases d'études ultérieures qui pourront aller plus loin, soit dans le sens d'un approfondissement esthétique, soit dans celui d'un approfondissement historique.

Nous avons essayé de laisser un certain matériel et surtout un certain nombre de jalons que nous pourrons reprendre ultérieurement et qui, nous l'espérons serviront également à d'autres recherches.

# TABLE DES MATIÈRES

Tome I


Remerciements ..... 2

AVANT PROPOS ..... 3

Table des matières ..... 10

Table des annexes ..... 14

Références bibliographiques ..... 18

Bibliographie ..... 29

INTRODUCTION ..... 39

1. Perspectives sur le théâtre au Portugal avant 1970 ---------- 40
2. Les conditions structurelles et les conceptions théâtrales de la génération des années soixante-dix ---------- 50
3. Les contextes historiques et les déterminants esthétiques de 1970 à 1995 ------ 62
4. Quatre metteurs en scène représentatifs ---------- 82

Chapitre I Densité et légèreté pour une cérémonie de groupe - la mise en scène chez João Mota ..... 88

1. Créer un espace de rencontre culturelle et éducative ---------- 94
2. De l'improvisation collective aux textes dramatiques ---------- 99

2.1. 1ère Phase - Le théâtre en tant que forum ---------- 102
2.1.1. Échapper à la censure (1972-1974) ---------- 104
2.1.2. Le théâtre est une arme(1974-1979) ---------- 109
2.1.3. Période de transition (1979-1981) ---------- 118

2.2. 2ème phase - L'individu face au social - Un rapport conflictuel ------ 125
2.2.1. L'histoire située entre la liberté personnelle et le collectif (1982-1986) ---------- 126
2.2.2. Les pouvoirs institutionnels et l'individu (1987-1989) ---------- 141
2.2.3. Norme sociale et déviance (1990-1993) ---------- 153
2.2.4. Domination psychologique (1994-1995) ---------- 164

2.3. Un répertoire pour différents publics ---------- 171
3. Un acteur créateur et solidaire ---------- 177
3.1. Groupe de jeunes comédiens - le renouvellement ---------- 177
3.2. Les valeurs éthiques chez l'acteur ---------- 181
3.3. Former l'Homme et le Comédien ---------- 184
3.4. L'Improvisation et le processus de travail avec l'acteur ---------- 186
3.5. L'acteur au centre de la recherche ---------- 189
4. Simplification des formes - Un espace dessiné par l'acteur ---------- 201
4.1. Créer un Espace de Jeu ---------- 201
4.2. Différents Lieux de Théâtre ---------- 203
4.3. L'Espace Visuel et Sonore ---------- 205
4.4. Plan Horizontal et Cercle Sacré ---------- 208
5. Cérémonie de groupe dans un espace de relation ouverte ---------- 218
5.1. Théatre d'expérimentation ---------- 218
5.2. Dialogue avec les publics ---------- 221
5.3. Maîtres et apprentis ---------- 225
5.4. Individualité et collectif ---------- 228
5.5. Intensité et légèreté ---------- 230
5.6. Communion et ouverture ---------- 232

**Chapitre II Ampleur et épaisseur pour une interprétation de la vie - le théâtre selon Luís Miguel Cintra ..... 236**

1. Le sens éthique et le groupe - Piliers de l'oeuvre théâtrale ---------- 244
2. Une écriture du Questionnement ---------- 252
2.1. Les classiques français et la formation du jeune public (1973-1974) 255
2.2. Brecht et le théâtre critique (1974-1976) ---------- 261
2.3. Le théâtre du quotidien et la petite bourgeoisie (1976-1978) ---------- 271
2.4. Le comique et la comédie - un discours ironique (1979-1982) ---------- 277
2.5. Mémoires de la mort (1983-1989) ---------- 288
2.6. Le théâtre dans un miroir (1989-1991) ---------- 307
2.7. Mémoires de la mort 2 (1991-1993) ---------- 317
2.8. Captifs du temps (1993-1995) ---------- 327
2.9. Le texte comme défi ---------- 341
3. L'acteur perméable aux émotions ---------- 346
3.1. Des fondateurs et des comédiens réguliers ---------- 346
3.2. L'acteur: capacité de jeu et de séduction ---------- 348
3.3. Le parcours mental du personnage ---------- 350
3.4. Authenticité et convention dans l'interprétation ---------- 353

4. Le lieu théâtral - espace de tous les possibles----------365
4.1. Rendre flexible le lieu théâtral----------365
4.2. Le dispositif scénique en fonction du texte----------367
4.3. Signification et sobriété scénographique----------369
4.4. Différents rapports avec le publique----------372
5. Pratique Autoréflexive centrée sur le texte----------380
5.1. Le public est invité à réfléchir----------381
5.2. Des références théâtrales----------384
5.3. Processus de rapprochement et de distanciation----------387
5.4. Ampleur et épaisseur de l'oeuvre théâtrale----------389
5.5. Un travail centré sur le texte dramatique----------391
5.6. Une pratique autoréflexive----------392

**Chapitre III Le théâtre de João Brites: un kaléïdoscope de formes.....402**

1. Un théâtre communautaire ou le retour au théâtre forain----------410
2. Une construction fragmentaire sur des textes non dramatiques----------415
2.1. Les créations collectives et l'animation (1974-1979)----------416
2.2. Incursion dans l' histoire et l'écriture des acteurs (1980 - 1984)------423
2.3. Adaptation scénique de textes d'auteurs et collages (1985 - 1990)---429
2.4. Dialogue – confrontation avec d'autres langages artistiques (1991 - 1995)----------449
2.5. Des textes portugais entre le populaire et l'érudit----------465
3. L'acteur: corps transformable et intervenant----------470
3.1. Un collectif qui persiste malgré les changements----------470
3.2. Diversité et audace chez l'acteur----------472
3.3. Du masque au personnage----------475
3.4. Intervention et création de l'acteur----------480
4. Des espaces transitoires habités et l'évocation ethnographique----------492
4.1. Les sièges, les projets et le caractère itinérant de la troupe----------493
4.2. Espaces multiples et lien avec les éléments naturels----------495
4.3. Machines scéniques et accessoires - flexibilité et ethnographie-------499

4.4. Le déguisement de l'acteur et la musique sur scène ---------- 504
4.5. La scénographie en tant qu'action visuelle ---------- 509
5. Théâtre kaléïdoscopique - défi d'un collectif en dialogue avec le présent ----- 520
5.1. Narration et visualisation; le populaire et le contemporain ---------- 520
5.2. Adaptation, collage et expérimentation ---------- 525
5.3. Public et fonction théâtrale ---------- 529
5.4. Confluences artistiques et dynamismes de la troupe ---------- 535
5.5. Une vision kaléïdoscopique ---------- 538

**Chapitre IV La mise en scène chez Rogério de Carvalho: une partition organique 541**

1. À la recherche d'une vérité insaisissable ---------- 546
2. Une dramaturgie située entre les grands textes et le montage ---------- 549
2.1. Théâtre de contestation (1975-1979) ---------- 551
2.2. La solitude et le personnage (1979-1984) ---------- 555
2.3. Violence et mort ou l'importance de l'image (1985-1989) ---------- 563
2.4. Le montage dramatique et un regard ironique (1990-1995) ---------- 574
2.5. La création d'univers dramatiques ---------- 590
3. De l'activité expérimentale de l'acteur à une intériorité désirée ---------- 594
3.1. Des troupes non permanentes ---------- 594
3.2. La sensibilité vocale et corporelle chez l'acteur ---------- 595
3.3. La création par le dialogue ---------- 597
3.4. Le travail d'expérimentation ---------- 598
3.5. Partition de l'acteur et zone du personnage ---------- 601
4. L'espace comme fiction: architecture et atmosphère ---------- 616
4.1. Un espace architectural vivant et distancié ---------- 617
4.2. Au-dedans et au-dehors des maisons habitées ---------- 619
4.3. Les structures et la nature ---------- 621
4.4. L'éclairage et les éléments sonores composent l'espace ---------- 623
4.5. La création scénographique, du sensible à l'intelligible ---------- 625
5. Echanges et découvertes pour une théâtralité d'aujourd'hui ---------- 635
5.1. Réel, réalité et convention ---------- 635
5.2. Le tout et les parties - une vision organique du théâtre ---------- 638
5.3. Se distancier pour mieux s'investir ---------- 640
5.4. Echanges et références théâtrales ---------- 642
5.5. Pour une théâtralité d'aujourd'hui ---------- 647

**CONCLUSION ..... 652**

**Tableau chronologique ..... 665**

Liste des éléments iconographiques ..... 678

Index ..... 688

Tome II - Annexes

Table des matières ..... 693

Table des annexes ..... 697

Annexes ..... 701

## Table des annexes

Textes du metteur en scène João Mota et de l'A Comuna ..... 701

1. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Homem Morto, Homem Posto (Homme pour Homme)* de B.Brecht, décembre 1978 ---------- 702
2. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Guerras de Alecrim e Manjerona (Les Guerres du romarin et de la marjolaine)* de António José da Silva, juin 1979---------- 704
3. "Ainda uma experiência" ("Encore une expérience"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *As despedidas da Grã-Duquesa (Les adieux de la grande duchesse)* de Bernard da Costa, mai 1980 ---------- 706
4. "Serena Guerrilha - o trabalho colectivo"("Sereine guerilla - le travail collectif") de Abel Neves, programme du spectacle: *Serena Guerrilha (Sereine guerilla)*, juillet 1981 ------- 708
5. "O lugar teatral" ("Le lieu théâtral"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *A Viagem (Le Voyage)* de Helder Costa, février 1982 ---------- 716
6. Extrait du texte de la troupe pour le programme du spectacle: *A Castro (La Castro)*, de António Ferreira, janvier 1983 ---------- 718
7. "Marat-Sade" Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Marat* , de Peter Weiss, avril 1984 ---------- 719
8. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Para onde ís? (Où allez vous?)* de Gil Vicente, novembre 1984 ---------- 721
9. "Comuna -Teatro de Pesquisa: 13 anos de trabalho - uma nova sala de espectáculos" ("Comuna - Théâtre de recherche: 13 ans de travail - une nouvelle salle de spectacles"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Amadis* de Abel Neves, juin 1985---- 722
10. "Calígula e a lua" ("Caligula et la Lune"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Caligula* de Albert Camus, mars 1986 ---------- 725
11. "O teatro é exemplar" ("Le théâtre est exemplaire"), communication de João Mota au Centre Brésilien des Études Esthétiques à São Salvador (Bahia-Brasil), juillet 1986 ------ 727

12. Texte de la troupe pour le programme du spectacle: *Victor ou as crianças no poder (Victor ou les enfants au pouvoir*) de Roger Vitrac, janvier 1987---------- 730

13. "Um rosto para o destino"("Un visage pour le destin"), texte de la troupe pour le programme du spectacle: *O Destino morreu de repente (Le Destin est mort soudain*) de Alves Redol, février 1988---------- 732

14. "Porquê Édipo-Rei ?"( "Pourquoi l'Oedipe-Roi?"), de João Mota, programme du spectacle: *Édipo-Rei (Oedipe-Roi*) de Sophocle, juin 1988 ---------- 734

15. "Notas de Encenação" ("Notes de mise en scène") de João Mota, programme du spectacle: *A Pécora-Auto da Paixão de Santa Melânea (La Pécora-Auto de la passion de Sainte Mélanie*) de Natália Correia, octobre 1989---------- 737

16. "A propósito de o estrangeiro em casa" ("À propos de l'Étranger dans sa maison") de João Mota programme du spectacle: *O Estrangeiro em casa (L'étranger dans sa maison)* de Richard Demarcy, mai 1990 ---------- 740

17. "Sinais" ("Indices") de João Mota, programme du spectacle: *Terra (Terre*) de Abel Neves, mars 1991---------- 742

18. "Telegrama" ("Télégramme") de João Mota, programme du spectacle: *Má sorte ter sido puta (Dommage qu'elle soit une putain*) de John Ford, novembre 1991 ---------- 743

19. "Como pode ser branca a escuridão? - cinco anos depois" ("Comment l'obscurité peut-elle être blanche? - cinq ans après") de João Mota, programme du spectacle: *Perdição (Perdition*) de Hélia Correia, septembre 1993 ---------- 744

20. Texte de João Mota pour le programme du spectacle: *Senhora Klein (Madame Klein*) de Nicholas Wright, août 1994---------- 745

21. Texte de João Mota pour le programme du spectacle: *A pulga atrás da orelha (La puce à l'oreille*) de Georges Feydeau, février 1995 ---------- 746

**II - Textes du metteur en scène Luis Miguel Cintra et de l'A Cornucópia:.....747**

1. Esta Companhia" ("Cette Compagnie"), texte de la troupe pour le programme du spectacle : *Misantropo (Le Misanthrope*) de Molière, octobre 1973 ---------- 748

2. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle : *Misantropo (Le Misanthrope*) de Molière, octobre 1973 ---------- 750

3. "Esta Companhia"("Cette Compagnie"), texte de la troupe pour le programme du spectacle : *Terror e miséria no III Reich* (*Grand'Peur et Misère du IIIe Reich*) de Bertolt Brecht, juillet 1974 ---------- 752

4. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Terror e miséria no III Reich (Grand'Peur et Misère du IIIe Reich*) de Bertolt Brecht, juillet 1974 -- ---------- 754

5. "A propósito deste espectáculo" ("A propos de ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Paragens mais remotas que estas terras (Des escales plus lointaines que ces terres*) collage de Plaute, octobre 1979---------- 756

6. "Os actores"("Les acteurs") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Labirinto de Creta (Le labyrinthe de Crète*) de António José da Silva, mars 1982---------- 759

7. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Parque (Le parc)* de Botho Strauss, janvier 1985 ---------- 761

8. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Ricardo III (Richard III*) de William Shakespeare, mai 1985 ---------- 763

9. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de A. Strindberg: *Ilha dos Mortos (L'Ile des morts) et Páscoa (Pâques*), novembre 1985 -------766

10. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de A. Strindberg: *Pai (Père*), janvier 1986 ----------769

11. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du cycle de Strindberg: *A Sonata dos Espectros (La Sonate des spectres*), avril 1986 ----------771

12. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *A Mulher do Campo ( la Provinciale*) de William Wycherley, novembre 1986 ----------774

13. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Trilogia da guerra ( Trilogie de la guerre -les Pièces de Guerre*-1er e 2éme parties) d' Edward Bond, juin 1987----------777

14. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Grande Paz* ( *Grande Paix -les Pièces de Guerre* 3ème partie) d' Edward Bond, novembre 1987 ----------780

15. "Este espectáculo"("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Vida e Morte de Bamba (Vie et Mort de Bamba*) de Lope de Vega, janvier 1989----------783

16. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Público (Le Public)* de F. Garcia Lorca, mai 1989----------787

17. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Céu de papel* (*Ciel de papier*) sur des textes de Pirandello et Beckett, septembre 1989---------789

18. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Salada (Salade)* números de clowns recceuillis par Tristan Rémy, janvier 1990 ----------792

19. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Muito barulho para nada (Beaucoup de bruit pour rien)* de William Shakespeare,novembre 1990-- ---------- ----------794

20. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Comédia de Rubena (Comédie de Rubena*) de Gil Vicente, avril 1991----------797

21. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *A Missão (La Mission)* de Heiner Müller (2éme version), janvier 1992 ----------800

22. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Mauser* de Heiner Müller, avril 1992 ----------804

23. "A Cornucópia: um projecto" ("La Cornucópia: un projet") de Luis Miguel Cintra, Vértice, nº48, mai/juin 1992 ----------807

24. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Primavera Negra (Printemps noir)* de Raul Brandão, février1993----------811

25. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *Sete Portas* (*Sept portes)* de Botho Strauss, mai 1993----------814

26. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Conto do Inverno (Le Conte d'Hiver*) de William Shakespeare, avril 1994 ----------817

27. "Este espectáculo" ("Ce spectacle") de Luis Miguel Cintra, programme du spectacle: *O Triunfo do Inverno (Le Triomphe de l'hiver)* de Gil Vicente, décembre 1994 ----------820

28. "Este espectáculo" ("Ce Spectacle") de Luís Miguel Cintra, programme du spectacle: *A Prisão (La prison)* d'Edward Bond, juillet 1995----------823

**III - Textes du metteur en scène João Brites et d` O Bando** ---------- 826

1. Extraits du Manifeste 1 de la compagnie de théâtre O Bando, 1980 ---------- 827
2. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Afonso Henriques*, novembre 1982---- ---------- 830
3. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Nós de um segredo (Noeuds d`un secret)*, février 1986---------- 832
4. "Introdução-Criação" ("Introduction-Création") de João Brites, programme du spectacle: *Viagem (Voyage)* de Sophia de Mello Breyner Andresen, mars 1987 ---------- 836
5. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Montedemo*, juin 1987 ---------- 838
6. Extaits du Manifeste 2 du théâtre O Bando, 1988---------- 841
7. "Quatro Caminhos" ("Quatre Chemins") de João Brites, programme du spectacle: *Estilhaços (Éclats)* de Mário de Carvalho, avril 1989---------- 847
8. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *A Pregação (la Prédication)*, novembre 1989---------- 848
9. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *A Terceira margem do rio (La troisième rive du fleuve)* de João Guimarães Rosa, juin 1990---------- 851
10. "Pinceladas de barro em cimento armado" ("Giclées de terre cuite sur béton armé") de João Brites programme du spectacle : *Bichos (les Bêtes)* de Miguel Torga, août 1990 ---------- 852
11. "Textos e Pretextos" ("Textes et Prétextes"), dossier interne d'O Bando, novembre 1990---- ---------- 854
12. "Como um novelo que se desfaz" ("Comme une pelote qui se défait") de João Brites, programme du spectacle : *Viviriato*, mai 1991 ---------- 857
13. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Borda d'Água (Bord de l'eau)* de António Ramos Rosa, juin 1992 ---------- 859
14. "Vozes como máscaras nuas" ("Voix comme des masques nus") de João Brites, programme du spectacle: *Esta Noite... Improvisa-se (Ce soir... On improvise)* de Pirandello, mai 1994 -- -- ---------- 861
15. Texte de João Brites pour le programme du spectacle: *Mão cheia de nada (Main pleine de rien)* de Irene Lisboa, décembre1995 ---------- 863

# REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

## Introduction

1. REBELLO (Luiz Francisco), História do Teatro Português (Histoire du théâtre portugais"), 3.e édit., Lisbonne, Europa-América, 1987.

2. DELILLE (Maria Manuela G.), Do Pobre B.B em Portugal (Du pauvre B.B. au Portugal), Aveiro, Estante, 1991.

3. REBELLO (Luíz Francisco), Teatro Moderno - Caminhos e Figuras (Théâtre moderne - Chemins et personnages), Lisbonne, Ed. Círculo do Livro, 1957.

4. REDONDO JÚNIOR (José), Panorama do teatro moderno (Panorama du théâtre moderne), Lisbonne, Arcádia, 1961

5. REDONDO JÚNIOR (José), O Teatro e a sua estética (Le théâtre et son esthétique), Lisbonne, Arcádia, vol. I 1963, vol. II 1964.

6. BRECHT (Bertolt), et al., Teatro e Vanguarda (Théâtre et Avant-guarde), sélection de textes et traduction de Luz Cary et Joaquim José M. Ramos, Lisbonne, Presença, 1970.

## Chapitre I

7. A COMUNA, Communiqué aux organes d'information, Lisbonne, Teatro A Comuna, mai.1972.

8. MOTA (João), "Comuna: teatro para todos lugar de pesquisa" ("Comuna: théâtre pour tous, lieu de recherche"), interviewé par José Jorge Letria, journal Diário de Lisboa, 20. mai. 1972.

9. A COMUNA, "Comuna - Teatro de pesquisa, 13 anos de trabalho" ("Comuna - Théâtre de recherche, 13 ans de travail", programme du spectacle "Amadis", Lisbonne, Teatro A Comuna, 1985.

10. MOTA (João), "Porquê Édipo-Rei" ("Pourquoi Oedipe-Roi"), programme du spectacle "Édipo-Rei", Lisbonne, Teatro A Comuna, juillet.1988 .

11. MOTA (João), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, juillet.1994.

12. MOTA (João), "João Mota: o destino somos nós" ("João Mota: le Destin, c'est nous."), interviewé par Maria João Guardão, Lisbonne, Jornal de Letras, 1.mars.1988.

13. MOTA (João), "O teatro é exemplar" ("Le théâtre est exemplaire"), communication au Centro Brasileiro de Estudos Estéticos (Centre Brésilien des Études Esthétiques) à São Salvador, Bahia (Brasil), juillet.1986.

14. CARVALHO (Manuel Rio de), "A Ceia: interveniente e poético" ("Le Diner: intervenant et poétique"), Lisbonne, hebdomadaire Expresso, 2.mars.1974.

15. BROOK (Peter), journal de *A Comuna*, Para onde is?, Lisbonne, 1980.

16. PAULO (Carlos), "O novo espectáculo da Comuna é um alerta contra a guerra" ("Le nouveau spectacle d'A Comuna c'est un alerte contre la guerre"), dans une interview de Maria João Duarte, Lisbonne, journal Sete, 3. décembre.1980.

17. NEVES (Abel), "Serena Guerilha - o trabalho colectivo" ("Sereine Guerilla - le travail collectif"), programme du spectacle "Serena Guerrilha", Lisbonne, Teatro A Comuna, juillet 1981.

18. A COMUNA, "O lugar teatral" ("Le lieu théâtral"), programme du spectacle "*A* Viagem", Lisbonne, Teatro A Comuna, février.1982.

19. PAULO (Carlos), "O público faz também a Viagem" ("Le public fait aussi le voyage"), interviewé par Viriato Teles, Lisbonne, journal Sete, 23. avril. 1982.

20. A COMUNA, "A Castro de António Ferreira" ("La Castro d'António Ferreira"), programme du spectacle "A Castro", Lisbonne, Teatro A Comuna, janvier. 1983.

21. MOTA (João), interviewé par Nuno Figueira, Lisbonne, journal *Sete*, 5. janvier.1983.

22. A COMUNA, programme du spectacle "Marat", Lisbonne, Teatro A Comuna, 24.avril.1984.

23. A COMUNA, "Calígula e a lua" ("Calígula et la lune"), programme du spectacle "Calígula", Lisbonne, Teatro A Comuna, mars.1986.

24. A COMUNA, programme du spectacle "Victor ou as Crianças no Poder" ("Victor ou les enfants au pouvoir"), Lisbonne, Teatro A Comuna, janvier.1987.

25. REDOL (Alves), Teatro III, "O destino morreu de repente" ("Le Destin est mort soudain"), Publicações Europa-América, Lisbonne, 1967, p. 17.

26. MOTA (João), "Um rosto para o destino" ( "Un visage pour le destin"), programme du spectacle "O Destino morreu de repente", Lisbonne, Teatro A Comuna, février.1988.

27. MOTA (João), "Notas de encenação" ("Notes sur la mise en scène"), programme du spectacle "A Pécora", Lisbonne, Teatro A Comuna, octobre. 1989.

28. MOTA (João), "A propósito de o estrangeiro em casa" ("À propos de l'Étranger dans sa maison"), programme du spectacle "O Estrangeiro em casa", Lisbonne, Teatro A Comuna, mars. 1990.

29. MOTA (João), "Telegrama" ("Télégramme"), programme du spectacle "Má sorte ter sido puta" ("Dommage qu'elle soit une putain"), Lisbonne, Teatro A Comuna, novembre.1991.

30. MOTA (João), "Sinais"("Índices"), programme du spectacle "Terra" ("Terre"), Lisbonne, Teatro A Comuna, mars.1991.

31. AFONSO (Maria João da Rocha), "É assim que vós cumpris o vosso dever perante o rei?" ("Est-ce ainsi que vous accomplissez votre devoir envers le Roi?"), programme du spectacle "Eduardo II" ("Edouard II"), Lisbonne, Teatro A Comuna, octobre.1992.

32. CORREIA (Hélia), "Antígona" ("Antigone"), programme du spectacle "Perdição" ("Perdition"), Lisbonne, Teatro A Comuna, septembre.1993.

33. MOTA (João), "Como pode ser branca a escuridão?" ("Comment l'obscurité peut-elle être blanche?"), programme du spectacle "Perdição" ("Perdition"), Lisbonne, Teatro A Comuna, septembre.1993.

34. MOTA (João), "A face escondida da Perdição" ("La face cachée de la *Perdition*"), interviewé par Maria Leonor Nunes, Lisbonne, Jornal das Letras, 21.septembre.1993.

35. MOTA (João), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, juillet.1994.

36. MOTA (João), programme du spectacle "A pulga atrás da Orelha" ("La puce à l'oreille"), Lisbonne, Teatro A Comuna, février.1995.

37. MOTA (João), programme du spectacle "Senhora Klein" ("Madame Klein"), Lisbonne, Teatro A Comuna, octobre.1994.

38. MOTA (João), "O actor é um fazedor de milagres", ("L'acteur est un faiseur de miracles"), programme du spectacle "Um eléctrico chamado Desejo" ("Un tramway nommé désir"), Lisbonne, Teatro A Comuna, mai.1990.

39. MOTA (João), communication à la Ière Rencontre luso-espagnole de théâtre, Coimbra, septembre 1987, in Dramaturgia e Espectáculo, Coimbra, Minerva, 1992.

40. A COMUNA, "Marat-Sade", programme du spectacle "Marat", Lisbonne, Teatro A Comuna, avril.1984.

41. A COMUNA, "Ainda uma experiência" ("Encore une expérience"), programme du spectacle "As despedidas da Grã-Duquesa" ("Les adieux de la grande-duchesse"), Lisbonne, Teatro A Comuna, mai.1980.

42. MOTA (João), "Não acredito que seja possível viver sem estar apaixonado" ("Je ne crois pas que l'on puisse vivre sans passion", interview de José Manuel Fernandes, Expresso, 15.janvier.1983.

43. A COMUNA, programme du spectacle "Homem morto, Homem posto" ("Homme pour homme"), Lisbonne, Teatro A Comuna, décembre.1978.

## Chapitre II

44. CINTRA (Luis Miguel), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, août.1995.

45. CINTRA (Luis Miguel), "Cornucópia: um projecto" ("Cornucópia: un projet"), Lisbonne, revue Vértice, nº 48, p.97, mai/juin.1992.

46. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "As três Irmãs"( les Trois Soeurs), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mars.1988.

47. CINTRA (Luis Miguel), "Este obscuro objecto do desejo" ("Cet obscur objet du désir"), interviewé par Clara Ferreira Alves, hebdomadaire Expresso, 6.mai.1989.

48. CINTRA (Luis Miguel), "A Missão" ("La mission"), interviewé par Ana Gomes Ferreira et Manuel João Gomes, Lisbonne, journal Público, 17.janvier.1992.

49. CINTRA (Luis Miguel), "Este quase espectáculo" ("Ce quasi spectacle"), programme du spectacle "A Mula, o Clérigo, o Alfaiate e mais lamentações" ("La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, octobre.1993.

50. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Parque" ("Parc"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1985.

51. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "A Ilha dos Mortos/Páscoa" ("L'Ile des Morts/Pâques"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, novembre 1985.

52. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Misantropo" ("le Misanthrope"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, octobre.1973.

53. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Primavera Negra" ("Printemps noir"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, février.1993.

54. A CORNUCÓPIA, Brochure de divulgation des activités du Théâtre de la Cornucópia, Lisbonne, Teatro da Cornucópia,1991.

55. A CORNUCÓPIA, "Esta Companhia" ("Cette compagnie"), programme du spectacle "Misantropo" ("le Misanthrope"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, octobre.1973.

56. MELO (Jorge Silva), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "A Ilha dos Escravos/A Herança" ("L'Ile des esclaves/le Legs"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mars.1974.

57. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "O Terror e a Miséria no III Reich" ("Grand'Peur et Misère du Troisième Reich"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juillet.1974.

58. A CORNUCÓPIA, "Brecht para nós" ("Brecht pour nous"), programme du spectacle "O Terror e a Miséria no III Reich" ("Grand'Peur et Misère du Troisième Reich"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juillet.74.

59. MELO (Jorge Silva), programme du spectacle "Os Pequenos Burgueses" "Les petits bourgeois") Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juin.1975.

60. CINTRA (Luis Miguel), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, avril.1994.

61. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Ah Q" ("Ah Kiou"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mars.1976.

62. A CORNUCÓPIA, programme du spectacle "Woyzeck", Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juillet.1978.

63. PORTO (Carlos), "A Cornucópia: o teatro como lugar do saber" ("La Cornucópia: le théâtre comme lieu de savoir"), Lisbonne, revue Vértice, n°48, p.105, mai/juin.1992.

64. MELO (Jorge Silva), programme du spectacle "E não se pode exterminá-lo?" ("Et ne peut-on pas l'exterminer?"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mars.1979.

65. CINTRA (Luis Miguel), "A propósito deste espectáculo" ("A propos de ce spectacle"), programme du spectacle "Paragens mais remotas que estas terras" ("Des escales plus lointaines que ces terres"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, octobre.1979.

66. CINTRA (Luis Miguel), "Luis Miguel Cintra (re)encontra o Judeu" ("Luis Miguel Cintra (re)rencontre le Juif"), interviewé par António Mega Ferreira, Lisbonne, Jornal de Letras, 30.mars.1982.

67. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Oratória" ("Oratorio"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1983.

68. LISTOPAD (Jorge), "Outra dimensão" ("Autre dimension"), Lisbonne, hebdomadaire Expresso, 22.janvier.1983.

69. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Mariana espera casamento" ("Marianne attend le mariage"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mai.1983.

70. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "A Missão" ("la Mission") (2ème version), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1992.

71. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "A Missão" ("la Mission") (1.er version), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, février.1984.

72. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Ricardo III" ("Richard III"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mai.1985.

73. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Pai" ("Père"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1986.

74. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Sonata dos Espectros" ("Sonate des spectres"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, avril.1986.

75. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Trilogia da Guerra" ("Trilogie de la guerre"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juin.1987.

76. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Grande Paz" ("Grande Paix"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, novembre.1987.

77. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Auto da Feira" ("Auto de la Foire"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juillet.1988.

78. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Vida e Morte de Bamba" ("Vie et Mort de Bamba"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1989.

79. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "O Público" ("le Public"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mai.1989.

80. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Céu de Papel" ("Ciel de papier"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, septembre.1989.

81. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Salada" ("Salade"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1990.

82. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Um Poeta afinado" ("Un poète accompli"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mai.1990.

83. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Muito barulho para nada" ("Beaucoup de bruit pour rien"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, novembre.1990.

84. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Comédia de Rubena" ("Comédie de Rubena"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, avril.1991.

85. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Até que como o quê quase" ("Jusqu'à quel comment le quoi presque"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, janvier.1992.

86.SERÔDIO (Maria Helena), "Missão, duas vezes"("Mission, deux fois"),Vértice,nº48, p.112, mai/juin 1992.

87. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Mauser", Lisbonne, Teatro da Cornucópia, avril.1992.

88. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Apanhados no divã" ("Attrapés sur le divan"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juillet.1992.

89. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Sete Portas" (Sept portes"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, mai.1993.

90. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Conto de Inverno" ("Conte d'hiver"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, avril.1994.

91. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "O Triunfo do Inverno" ("le Triomphe d'hiver"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, décembre.1994.

92. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Vai ver se chove" ("Va voir s'il pleut"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, avril.1995.

93. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "A Prisão" ("la Prison"), Lisbonne, Teatro da Cornucópia, juillet.1995.

94. CINTRA (Luis Miguel), "Este espectáculo" ("Ce spectacle"), programme du spectacle "Splendid's", Lisbonne, Teatro da Cornucópia, novembre.1995.

95. CINTRA (Luis Miguel), "Não desistir da utopia" ("Ne pas renoncer à l'utopie"), interviewé par Rodrigues da Silva, Lisbonne, Jornal de Letras, 16.février.1993.

96. REIS (Cristina), interviewé par Graça Corrêa, in "Scénographies - nouvelles tendances", Bruxelles, Alternatives théâtrales, nº 39, p. 48, septembre.1991.

## Chapitre III

97. O BANDO, Manifesto 2 (Manifeste 2), Lisbonne, Teatro O Bando, septembre.1988.

98. TISON (Jacqueline), BRITES (João), "Projecto de um teatro para crianças" ("Projet d'un théâtre pour enfants"), présenté à la Direction Générale d'Action Culturelle, Lisbonne, 31.juin.1974.

99. O BANDO, Manifesto 1 (Manifeste 1), Lisbonne, Teatro O Bando 1980.

100. BRITES (João), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, septembre.1994.

101. O BANDO, "Théâtre pour enfants: Facteurs d'intégration ou d'émancipation", intervention au Congrès de l'A.S.S.I.T.E.J., Lyon, 1981.

102. O BANDO, programme du spectacle "Auto dos Altos e Baixos" ("Auto des grands et petits"), Lisbonne,Teatro O Bando, mars.1979.

103. BRITES (João), "Textos e Pretextos" ("Textes et prétextes"), dossier interne du théâtre *O Bando,* Lisbonne,Teatro O Bando, 12.novembre.1990.

104. BRITES (João), programme du spectacle "Afonso Henriques", Lisbonne, Teatro O Bando, novembre.1982.

105. BRITES (João), "Textos de Dramaturgia" ("Textes de dramaturgie"), dossier interne sur la mise en scène de "Caras ou Coroas" ("Les faces et les piles"), Lisbonne, Teatro O Bando, février.1982.

106. BRITES (João), "Nós de um segredo - a criança e a morte" (Noeuds d'un secret - L'enfant et la mort"), communication au IIIème Colloque de la Société portugaise de psychanalyse, Lisbonne, mars.1987.

107. BRITES (João), programme du spectacle "Montedemo", Lisbonne, Teatro O Bando, juin.1987.

108. BRITES (João), programme du spectacle "A Terceira Margem do Rio" ("La troisième rive du fleuve"), Lisbonne, Teatro O Bando, juin.1990.

109. BRITES (João), programme du spectacle "Borda d'Água" ("Bord de l'eau"), Lisbonne, Teatro O Bando, juin.1992.

110. BRITES (João), "Vozes como máscaras nuas" ( "Des voix comme des masques nus"), programme du spectacle "Esta Noite... Improvisa-se " ("Ce soir... on Improvise"), Lisbonne, Teatro O Bando, mai.1994.

111. BRITES (João), programme du spectacle "Amanhã" ("Demain"), Lisbonne, Teatro O Bando, 1992.

112. BRITES (João), "Posições-Teatro: Encenador convidado: João Brites" ("Positions-Théâtre: Metteur en scène invité: João Brites"), Revue Adágio, nº 4, mai/juin, Lisbonne, 1991, p. 39-53.

113. BRITES (João), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, octobre.1995.

114. BRITES (João), programme du spectacle "A Pregação" ("la Predication"), Lisbonne, Teatro O Bando, novembre.1989.

115. BRITES (João), "Choisir de créer en direction des jeunes publics pour mieux questionner la création théâtrale", Festival I.R.I.T.E.J., Journal Turbulences, Lyon, 6.juin.1985.

116. BRITES (João), "O Ideal de Abstracção" ("L´idéal de l´abstraction"), interview de Cristina Peres et João Carneiro, Lisbonne, Expresso, 9.octobre.1993.

117. BRITES (João), "Profil", in "Théâtres en mouvement; la création théâtrale pour les jeunes spectateurs dans l'Espace Artistique Européen. Évolution et tendances des écritures dramatiques et scéniques", RITEJ/89, Édition Les Cahiers du Soleil Debout, Lyon, 1990.

## Chapitre IV

118. CARVALHO (Rogério), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, janvier. 96.

119. PORTO (Carlos), "Antígona por amadores ou o ritual da crueldade" ("Antigone par amateurs ou le rituel de la cruauté"), Lisbonne, journal Diário de Lisboa, 4.novembre.1971.

120. CARVALHO (Rogério), programme du spectacle "Preparadise, sorry now", Lisbonne, Teatro Maizum, 1985.

121. TEATRO DO SÉCULO, programme du spectacle "As Artimanhas de Scapin" ("les Fourberies de Scapin"), Lisbonne, Teatro do Século, avril.1985.

122. CARVALHO (Rogério), programme du spectacle "O Sonho" ("Le Songe"), Coimbra, TEUC, juin.1987.

123. LEMOS (José Valentim de), Lisbonne, journal Diário de Notícias, 22.novembre.1988.

124. CARVALHO (Rogério), programme du spectacle "Preparadise, sorry now", Porto, TEAR, mai.1989.

125. PORTO (Carlos), "A luz entre o horror e a miséria" ("Lumière entre l'horreur et la misère"), Lisbonne, journal Diário de Lisboa, 19.mai.1989.

126. CARVALHO (Rogério), programme du spectacle "Platonov", Lisbonne, Acarte (TEUC), avril.1990.

127. CASTANHEIRA (José Manuel), "A Casa de Tchekov" ("la Maison Tchekhov"), programme du spectacle "*Platonov*", Lisbonne, Acarte (TEUC), avril.1990.

128. CARVALHO (Rogério), "Marivaux ou o triunfo da musicalidade do amor" ("Marivaux ou le triomphe de la musicalité de l'amour"), interview publiée dans le journal Diário de Coimbra, Coimbra, 21.octobre.1992.

129. CARVALHO (Rogério), "Não há comunicação no *Paraíso*" ("Pas de communication au *Paradis*"), interviewé par Oscar Faria, Lisbonne, journal Público, 18.mai.1995.

130. CARVALHO (Rogério), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, avril.1994.

131. CARVALHO (Rogério), interviewé par Madalena Leitão, Lisbonne, septembre.1995.

132. CASTANHEIRA (José Manuel), "Une ruine en construction - le décor n'est pas exposé", Une ruine en construction, Lisbonne, Nobilis, 1993.

# BIBLIOGRAPHIE


1. ABIRACHED (Robert), La crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Gallimard, Tel, 1994.

2. ASLAN (Odette) (éd.), Le Corps en Jeu, Paris, CNRS, 1993

3. ASLAN (Odette), BABLET (Denis) (éd.), Le masque du rite au théâtre, Paris, CNRS, 1985.

4. BABLET (Denis) (éd.), Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, Lausanne, La Cité, 1978.

5. BABLET (Denis) (éd.), Krejca - Brook, Paris, CNRS, Les voies de la création théâtrale (vol X), 1982.

6. BANDO (O), Máquinas de cena (Machines de scène), Catalogue de l'exposition du même titre, Coimbra, O Bando,1992.

7. BANDO (O), O Bando: Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário (O Bando: monographie d'une troupe de théâtre à son vingtième anniversaire), Lisbonne, O Bando, 1994.

8. BANU (Georges), Le théâtre, Sorties de Secours, Paris, Aubier, 1984.

9. BANU (Georges), Mémoires du théâtre, Arles, Actes Sud, 1987.

10. BANU (Georges), Peter Brook - de Timon d`Athènes à La Tempête, Paris, Flammarion, 1991.

11. BANU (Georges), Le Théâtre ou l`instant habité, Paris, L`Herne, 1993.

12. BANU (Georges) (éd.), "Les Répétitions - un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson", Bruxelles, Alternatives Théâtrales, nº 52-53-54, décembre.1996/janvier.1997.

13. BARATA (José) (éd.), "Teatro Português: Dez anos..." ("Théâtre Portugais: Dix ans..."), Coimbra, Vértice, 1.er série, nº 458/459, janvier/avril.1984, p. 98-136.

14. BARATA (José Oliveira), Estética teatral - antologia de textos (Esthétique théâtrale - anthologie de textes), Lisbonne, Moraes, 1981.

15. BARATA (José Oliveira), História do Teatro Português (Histoire du Théâtre Portugais), Lisbonne, Universidade Aberta, 1991.

16. BARATA (José Oliveira) (éd.), Dramaturgia e Espectáculo, 1° Congresso Luso-Espanhol de Teatro: Actas - 1987 (Dramaturgie et Spectacle, 1er Congrès luso-espagnol de théâtre: Actes -1987), Coimbra, Minerva, 1992.

17. BARBOSA (Pedro), Teoria do Teatro Moderno, axiomas e teoremas (Théorie du Théâtre Moderne, axiomes et théorèmes), Porto, Afrontamento, 1982.

18. BARRADAS (Mário), "Intervenção do Grupo de trabalho que preparou o inquérito: Proposta de recolha de opiniões sobre áreas e problemas do teatro português" ("Intervention du groupe de travail qui a préparé l'enquête: proposition de recueil d'opinions sur des thèmes et problèmes du théâtre portugais"), Évora, Adágio, n°17 , novembre/décembre.1996, pp83-90.

19. BASTOS (Sousa), Dicionário de Teatro Português (Dictionnaire du théâtre portugais), Coimbra, Minerva, 1994 (édition fac-similée de l'ouvrage publié par Imprensa Libânio da Silva, 1908).

20. BOAL (Augusto), Teatro do oprimido e outras poéticas políticas (Théâtre de l'opprimé et autres poétiques politiques), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

21. BOAL (Augusto), Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular (Techniques latino-américaines du théâtre populaire), Coimbra, Centelha, 1977.

22. BOM (Pedro), "Apontamentos para a história do teatro experimental português" ("Notes pour l'histoire du théâtre expérimental portugais"), Préface de la pièce A qualquer hora o diabo vem... (Le diable vient à toute heure...), Lisbonne, Ática, 1961.

23. BORIE (Monique), ROUGEMONT (Martine de), SCHERER (Jacques), Esthétique théâtrale - textes de Platon à Brecht, Paris, CDU-SEDES, 1986.

24. BRADBY (David), Le Théâtre Français Contemporain (1940-1980), traduction de Françoise et Georges Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

25. BRAGA (Theóphilo), História do Teatro Portuguez (Histoire du théâtre portugais), 4 vols., Porto, Imprensa Portugueza, 1870/ 1871.

26. BRECHT (Bertolt), Estudos sobre Teatro, para uma arte dramática não-aristotélica (Études sur le Théâtre, pour un art dramatique non aristotélicien) (recueillies par Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt em Main, 1957), traduction de Fiama Hasse Pais Brandão, Lisbonne, Portugália, 1964.

27. BRITES (João), "O Teatro, a Criança e a Política: Apontamentos de um Congressista" (Le théâtre, l'enfant et la politique: notes d'un congressiste"), Lisbonne, Boletim da Fapir, 1979.

28. BRITES (João), "L'Enfant et la Mort", Lyon, Journal Turbulences, nº 7, 8.juin.1987.

29. BRITES (João), Interventions in Actes du II Rencontre International de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, RITEJ/79, Lyon, Les Cahiers du Soleil Debout, nº 11/12, p. 75-79; 94; 139-142.

30. BRITES (João), "O Barro e o Cimento Armado" (L'argile et le ciment armé"), in O Teatro e a interpelação do real/ Theater: a dialogue with reality/ Théâtre et interpellation du réel, Actes du 11ème Congrès de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre (1990), Lisbonne, Colibri, 1992, p. 33-36.

31. BRITES (João), "Quelques aspects de notre création théâtrale actuelle véhiculant une mémoire colective d'intervention culturelle" in Congrès Mondiale de Sociologie du Théâtre, Roma, 1986, Roma, Bulzoni, 1988, p. 471-478.

32. BROOK (Peter), L'espace vide, écrits sur le théâtre, Paris, Seuil, 1977.

33. CASTANHEIRA (José Manuel), Scénographies 1973-1993, Catalogue de l'exposition du même titre au Centre Georges Pompidou, Lisbonne, Nobilis, 1993.

34. CHABERT (Pierre), " Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale", in René Passeron (éd.), Recherche Poïétique II, Le Matériau, Paris, Klincksieck, 1976, p. 299-325.

35. CHABERT (Pierre), "La création collective dans le théâtre contemporain", in René Passeron (éd), Recherches Poïétiques III, La création collective, Paris, Clancier-Guénaud, 1981, p. 89-106.

36. CHABERT (Pierre), "Présentation/représentation/mise en scène" in René Passeron (éd), Recherches Poïétiques V, La Présentation, Paris, CNRS, 1985, p. 191-208.

37. CINTRA (Luis Miguel), JACQUES (Brigitte), "O teatro de arte é uma bandeira" ("Le théâtre d'art est un drapeau"), interviewés par Eugénia Vasques, Lisbonne, Expresso, 27.novembre.1993.

38. CORRÊA (Graça), "Scénographie - nouvelles tendances" in "D´autres imaginaires - Théâtre et Danse au Portugal", Alternatives Théâtrales, nº 39, 1991, p. 48-52.

39. CORVIN (Michel), Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, Paris, Bordas, 1991.

40. COUTY (Daniel), REY (Alain), Le Théâtre, Paris, Bordas, 1980.

41. CRUZ (Duarte Ivo), Introdução ao Teatro Português do séc. XX (Introduction au Théâtre Portugais du XXème siècle), Lisbonne, Espiral. 1969.

42. CRUZ (Duarte Ivo), Introdução à História do Teatro Português (Introduction à l'Histoire du Théâtre Portugais), Lisbonne, Guimarães, 1983.

43. DIONÍSIO (Eduarda), "O Teatro (não) pode ser de toda a gente ?" ("Le théâtre (ne) peut (pas) être à tout le monde?"), Lisboa, Jornal de Letras, 1981.

44. DIONÍSIO (Eduarda), Títulos Acções Obrigações - Sobre a cultura em Portugal (1974-1994) (Titres Actions Obligations - Sur la culture au Portugal (1974-1994), Lisbonne, Salamandra, 1993.

45. DORT (Bernard), Théâtre Réel - essais de critique (1967-1970), Paris, Seuil, 1971.

46. DORT (Bernard), Lecture de Brecht, Paris, Seuil, 1972.

47. DORT (Bernard), Théâtre en Jeu - essais de critique (1970-1978), Paris, Seuil, 1979.

48. DORT (Bernard), La Représentation émancipée, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 1988.

49. DORT (Bernard), Le Jeu du Théâtre - Le spectateur en dialogue, Paris, P.O.L., 1995.

50. DOS SANTOS (Maria da Graça), "Lisbonne brûle-t-elle?", in Théâtre/Public, nº90, Novembre/Décembre 1989, p.101 à 106.

51. DOS SANTOS (Maria da Graça), "Le Théatre Portugais et la censure au xxe siècle (1926-1974) - *un théatre sous surveillance*", *in* Revue d`histoire du théâtre, nº191,1996.

52. DUSIGNE (Jean-François), Le Théâtre d`Art, aventure européenne du XXe Siècle, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

53. DUSIGNE (Jean-François), Du théâtre d`Art à L`Art du théâtre- anthologie des textes fondateurs, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

54. ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA, Conservatório Nacional 150 anos do ensino do Teatro. Homenagem a Almeida Garrett (Conservatoire national 150 ans d'enseignement du théâtre. Hommage à Almeida Garrett), Conférences réalisées à l'occasion de la commémoration de ses 150 ans en 1987, Lisbonne, Centro de Documentação e Investigação Teatral da Escola Superior de Teatro e Cinema, 1988.

55. FERREIRA (Costa), Uma casa com janelas para dentro (Memórias) (Une maison avec des fenêtres vers l'intérieur (Mémoires)), Lisbonne, Imprensa Nacional et Sociedade Portuguesa de Autores, 1985.

56. FERREIRA (José Medeiros), vol. 8 de História de Portugal (Histoire du Portugal), José Mattoso(éd.), Lisbonne, Estampa, 1994.

57. GOURDON (Anne-Marie) (éd.), Théâtre, public, réception, Paris, CNS,1982.

58. GROTOWSKI (Jerzy), Para um Teatro Pobre (Pour un théâtre pauvre), traduction de Rosa Macedo et J.A.Osório Mateus, Lisboa Forja, 1975.

59. GUSMÃO (Fernando), A Fala da Memória, Factos e notas de um homem de teatro (1947-1984) (Le langage de la mémoire, Faits et notes d'un homme de théâtre (1947-1984)), Lisbonne, Escritor, 1993.

60. GUTKIN (Adolfo), O Teatro, a crítica e a sociedade (Le théâtre, la critique et la société), Lisbonne, Ulmeiro, 1971.

JACQUES (Brigitte) cf. CINTRA (Luis Miguel)

61. JOMARON (Jacqueline) (éd.), Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1992.

62. LEMOS (José Valentim), O Bando: o Trabalho das Imagens (O Bando: le travail des images), Lisbonne, Centro de Documentação e de Investigação Teatral da Escola Superior de Teatro e de Cinema, 1991.

63. LISTA (Giovanni) (éd.), La scène Moderne- Encyclopédie mondiale des Arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe Siècle, Arles/Paris, Actes Sud et Carré, 1997.

64. LOPES (Óscar), SARAIVA (António José), História da Literatura Portuguesa (Histoire de la littérature portugaise), Porto, Porto Editora, 17ème édition actualisée, 1996.

65. MARTINS (Luzia Maria), "Breve panorama do Teatro Português" ("Bref panorama du théâtre portugais), Lisbonne, Seara Nova, nº 1591, mai.1978, p. 40-41.

66. MATEUS (Osório), Escrita de Teatro (Écriture de théâtre), Lisbonne, Bertrand,1977.

67. MENDES (Anabela), "Généalogie d'une identité - Teatro da Cornucópia", in "D'autres imaginaires - Théâtre et danse au Portugal", Alternatives Théâtrales, nº 39, 1991, p. 21-25.

68. MENDES (Anabela), "Rogério de Carvalho", in "D'autres imaginaires - Théâtre et danse au Portugal", Alternatives Théâtrales, nº 39, 1991, p. 39.

69. MOTA (João), "Fragmentos da Memória" ("Fragments de mémoire"), in Carlos Porto, Eugénia Vasques (éd.), Fragmentos da Memória, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 52-56.

70. NEVES (Orlando), Trinta anos de Teatro (Trente ans de théâtre), Lisbonne, Sol XXI, 1993.

71. PASSERON (René), Pour une philosophie de la création, Paris, Klincksieck, 1989.

72. PAVIS (Patrice), Dictionnaire du Théâtre, Paris, Messidor et Éditions Sociales, 1987, nouvelle édition revue et augmentée, Dunod,1996.

73. PAVIS (Patrice), L'analyse des Spectacles, Paris, Nathan,1996.

74. PICCHIO (Luciana Stegagno), História do Teatro Português (Histoire du théâtre portugais), Lisbonne, Portugália, 1969.

75. PIDOUX (Jean-Yves), Acteurs et Personnages- L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXe. Siècle, Lausanne, Edition de l'Aire, 1986.

76. PORTO (Carlos), Em busca do Teatro perdido (críticas 1958-1971) (À la recherche du théâtre perdu), 2 vol., Lisbonne, Plátano, 1973.

77. PORTO (Carlos), "Expériences portugaises", Bruxelles, Alternatives théâtrales, nº 5, octobre.1980, p. 40-53.

78. PORTO (Carlos), MENEZES (Salvato Menezes), 10 anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984) (10 ans de théâtre et de cinéma au Portugal (1974-1984)), Lisbonne, Caminho, 1985.

79. PORTO (Carlos) (éd.), "Portugal" in Moises Perez Coterillo (éd.) Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica, vol. 4, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, p. 13-93.

80. PORTO (Carlos), "Un théâtre de création collective - A Comuna", in "D´autres imaginaires", Bruxelles, Alternatives théâtrales, nº 39, septembre.1991, p. 31.

81. PORTO (Carlos), VASQUES (Eugénia) (éd.), Fragmentos da Memória - Teatro independente em Portugal ( 1974-1994) (Fragments de mémoire - le théâtre indépendant au Portugal (1974-1994)), catalogue de l'exposition du même titre, dans le cadre des Rencontres Acarte, Lisbonne, Fond. Calouste Gulbenkian,1994.

82. PORTO (Carlos), FITEI, pátria do Teatro de Expressão Ibérica (FITEI, patrie du théâtre d'expression ibérique), Porto, Fond. Eng. António de Almeida, 1997.

83. PORTO (Carlos), O Tep e o teatro em Portugal, histórias e imagens (Le Tep et le théâtre au Portugal, histoires et images), Porto, Fond. Eng. António Almeida, 1997.

84. REBELLO (Luiz Francisco), Combate por um teatro de combate (Combat pour un théâtre de combat), Lisbonne, Seara Nova, 1977.

85. REBELLO (Luiz Francisco), 100 Anos de Teatro Português (100 ans de théâtre portugais), Lisbonne, Brasília Editora, 1984.

86. REBELLO (Luiz Francisco), História do Teatro de Revista em Portugal (Histoire du théâtre de Revue au Portugal), 2 vols., Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1984/1985.

87. REBELLO (Luiz Francisco), Histoire du théâtre portugais, Louvain, Les cahiers Théâtre de Louvain, nº 55, 1985.

88. REIS (António) (éd.), Portugal 20 anos de Democracia (Portugal 20 ans de démocratie), Lisbonne, Círculo de Leitores, 1994.

REY (Alain) cf. COUTY (Daniel).

89. ROUBINE (Jean-Jacques), Théâtre et mise en scène (1880-1980), Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

90. ROUBINE (Jean-Jacques), Introduction aux grandes théories du Théâtre, Paris, Bordas, 1990.

ROUGEMONT (Martine de) cf. BORIE (Monique).

91. RYNGAERT (Jean- Pierre), Lire le Théâtre Contemporain, Paris, Dunod, 1993.

92. SAISON (Maryvonne) (éd.), "L´envers du théâtre", Revue d´esthétique, nº 1-2, Paris, Union General d´Éditions, 1977.

93. SANTOS (Boaventura de Sousa), O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988) (L'État et la société au Portugal (1974-1988)), Porto, Afrontamento, 1992.

94. SANTOS (Boaventura de Sousa) (éd.), Portugal: Um Retrato Singular (Portugal: un portrait singulier), Porto, Afrontamento, 1993.

95. SANTOS (Victor Pavão dos), A Companhia Rey-Colaço/Robles Monteiro (1921-1974) (La compagnie Rey-Colaço/Robles Monteiro (1921-1974)), Lisbonne, Secretaria de Estado da Cultura-Museu Nacional de Teatro, 1987.

SARAIVA (António José) cf. LOPES (Óscar).

96. SARRAZAC (Jean-Pierre), L´Avenir du Drame - Écritures Dramatiques Contemporaines, Lausanne, Éditions de L`Aire, 1981.

97. SARRAZAC (Jean-Pierre) (éd.), Les pouvoirs du théatre - essais pour Bernard Dort, Paris, Éditions Théâtrales, 1994.

98. SARRAZAC (Jean-Pierre), Théâtres du moi, théâtres du monde, Rouen, Éditions Médianes, Coll. Villégiatures, 1995.

SCHERER (Jacques), cf. BORIE (Monique).

99. SCHLEMMER (Oskar), Théâtre et Abstraction (L`espace du Bauhaus), Lausanne, L`Âge d`Homme, 1978.

100. SENA (Jorge de), Do Teatro em Portugal (ensaios críticos) (Du théâtre au Portugal (essais critiques)), Lisbonne, Éditions 70, 1988.

101. SÉRIO (Mário), Sobre Brecht (Sur Brecht), Lisbonne, Ulmeiro, 1976.

102. SERÔDIO (Maria Helena) (éd.), O Teatro e a interpelação do real/ Theater: a dialogue with reality/ Théâtre et interpellation du réel, Actes du 11ème Congrès de l`Association Internationale des Critiques de Théâtre (1990), Lisbonne, Colibri, 1992.

103. SERÔDIO (Maria Helena) (éd.), "Em cena: Teatro da Cornucópia" ("En scène: Teatro da Cornucópia), Lisbonne, Vértice, nº 48, mai/juin.1992, p. 95-127.

104. SERÔDIO (Maria Helena) (éd.), "Em cena: O Bando" ("En scène: O Bando), Lisbonne, Vértice, nº 51, novembre/décembre.1992, p. 89-131.

105. SERÔDIO (Maria Helena), "O Teatro em Portugal hoje: breve caracterização" ("Le théâtre au Portugal aujourd´hui: courte caracterisation"), Lisbonne, Vértice, II série, nº 59, mars/avril.1994, p. 58-67.

106. SIMÕES (José Gaspar), Critica VI - O Teatro Contemporâneo (1942-1982) (Critique VI - le théâtre contemporain (1942-1982)), Lisbonne, Imprensa Nacional, 1985.

107. SIMON (Alfred), Les signes et les songes - essai sur le théâtre et la fête, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1976.

108. STANISLAVSKI (Constantin), A criação de um papel (La création d'un rôle- Le travail de l'acteur sur le rôle), traduction de Pontes de Paula Lima du texte américain "Creating a Role" (1961), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

109. TABUCCHI (Antonio), Il Teatro Portoghese del dopoguerra (Trent`anni di censura), Roma, Abete, 1976.

110. TEATRO IN EUROPA, "Dossier: Comuna, Teatro de Pesquisa - Lisbona", Rome, Teatro in Europe, nº 10, 1992, p. 106-130.

111. UBERSFELD (Anne), L`école du spectateur (Lire le théâtre II), Paris, Éditions Sociales, 1981.

112. VASQUES ( Eugénia), "Utopie et fête communitaire - O Bando", Bruxelles, Alternatives théâtrales, nº 39, septembre. 1991, p. 27-29.

113. VASQUES (Eugénia) (éd.), "D´autres imaginaires - Théâtre et danse au Portugal", Bruxelles, Alternatives théâtrales, nº 39, septembre.1991.

114. VASQUES (Eugénia), "Paixão do olhar, descrédito da referência ou o formalismo de Rogério de Carvalho" ("Passion du regard, discrédit de la référence ou le formalisme de Rogério de Carvalho"), Programme du spectacle "Miscelânea" ("Miscellanées"), Lisbonne, Culturgest, février.1994.

VASQUES (Eugénia) cf. PORTO (Carlos).

115. VILAÇA (Mário), Teatro Contemporâneo, problemas do jogo e do espírito (Théâtre contemporain, problèmes du jeu et de l'esprit), Coimbra, Vértice, 1967.

116. VILAÇA (Mário), Caminhos do teatro na actualidade (Chemins du théâtre dans l'actualité), Coimbra, Vértice, 1974.

## Revues:

Adágio, Revue bimestrielle d'art et de culture du Centre Dramatique d'Évora, Évora n°1, nov./dec.1990 -

Teatro em Movimento, Norberto Ávila (éd.), Lisbonne, mars/avril. 1973-mai. 1975.

Teatruniversitário, du Théâtre des Étudiants de l'Université de Coimbra -TEUC, Coimbra, mai. 1980 - mai. 1986.

# INTRODUCTION

Il s'agit dans cette introduction de présenter brièvement le contexte historique et culturel de la période en analyse, sans cependant faire une étude approfondie de la politique culturelle développée, ni donner une perspective exhaustive des phénomènes historiques et culturels de la période. Nous nous limiterons simplement à situer les pratiques théâtrales de la génération des années soixante-dix par rapport aux pratiques antérieures, aux conditions structurelles et aux différents moments historiques, en essayant de mettre en évidence certains aspects importants de la culture portugaise de cette époque et ce qui a été le plus significatif au niveau du théâtre.

Nous présenterons, enfin, les quatre metteurs en scène et la perspective de leur étude.

## 1. Perspectives sur le théâtre au Portugal avant 1970

Si le naturalisme dans le théâtre portugais se devine dès le XIXème siècle[6], il n'a été introduit qu'au début du XXème siècle sous l'influence du "Théâtre libre" d'Antoine[7] et par l'action de deux troupes: le *Teatro Livre* (*Théâtre libre* - 1904)[8] et le *Teatro Moderno* (*Théâtre moderne* - 1905) et leurs instigateurs, Araújo Pereira et António Pinheiro. Pendant plusieurs décennies, le naturalisme a marqué le théâtre portugais au niveau dramaturgique[9], mais il l'a également influencé au niveau scénique.

Le symbolisme a été présent dans la littérature dramatique portugaise[10], ainsi que, plus tard, le mouvement futuriste[11], mais les pièces du symbolisme ont rarement été représentées et le futurisme n'a été visible que sporadiquement, surtout dans sa dimension plastique (décors et costumes).

---

[6] En 1885, avec la pièce de Marcelino Mesquita (1856-1919), "*A Pérola*" ("*la Perle*"), présentée au théâtre du Príncipe Real (Lisbonne), et en 1893 avec "*Os Velhos*" ("*les Vieux*") de D. João da Câmara (1852-1908), représentée au théâtre D. Amélia (Lisbonne) (in Luiz Francisco REBELLO, História do Teatro Português, Lisboa, Europa-América, 1987).

[7] Le *Théâtre libre* s'est produit à Lisbonne au théâtre D. Amélia en 1903.

[8] Deux grands auteurs naturalistes se sont révélés au *Teatro Livre*: Ramada Curto (1886-1961) et Manuel Laranjeira (1877-1912).

[9] Outre les auteurs cités à propos du *Teatro Livre*, rappelons l'importance de l'oeuvre de Victorino Braga (1888-1940), de Carlos Selvagem (1890-1973) et d'Alfredo Cortez (1880-1946).

[10] António Patrício (1878-1930) et Eugénio de Castro (1869-1944) sont les auteurs les plus représentatifs du symbolisme. Raul Brandão (1867-1930) a écrit des pièces symbolistes mais son oeuvre s'inscrit plutôt dans le courant expressioniste.

[11] Almada Negreiros est, au niveau dramatique, le poète et, au niveau scénique, le peintre, qui lui a donné forme. Le courant moderniste était lié à la revue Orpheu à laquelle collaborait le grand poète Fernando Pessoa, qui a écrit des fragments dramatiques de style symboliste.

Le courant néorealiste, né dans les années 40[12], rassemblait des artistes de plusieurs horizons, mais comme il visait une analyse de la réalité en quête d'un changement social et politique, la censure a exclu la plupart de ses oeuvres des salles de spectacle ou d'exposition.

Les nouvelles tendances qui se sont peu à peu développées dans les années 60 dans la littérature dramatique portugaise[13] s'inscrivaient soit dans le domaine du surréalisme, soit dans le théâtre dit de l'absurde ou bien encore dans le théâtre épique. Cependant, pour la plupart, ces pièces n'ont pas non plus été représentées ces années-là en raison de la mentalité théâtrale dominante [14], mais elles seront mises en scène dans les décennies suivantes.

Dans leur grande majorité, les spectacles se résumaient aux comédies de moeurs, aux drames régionalistes ou historiques et au théâtre de Revue. Au niveau scénique, prédominait soit un naturalisme inclinant vers le "folklorisme", soit un décorativisme vide.

---

[12] Au niveau dramatique, ce courant naît seulement dans les années cinquante avec les pièces d'Alves Redol (1911-1969), Costa Ferreira (1918-1997), Bernardo de Santareno (1920-1980) e José Cardoso Pires (né en 1925). Luíz Francisco Rebello (né en 1924), quoiqu'il a eu des liens avec le néorealisme, ses pièces se situent plutôt dans le théâtre existentialiste.

[13] Citons Miguel Franco (1918-1988), Prista Monteiro (né en 1922), Natália Correia (1923-1993), Augusto Abelaira (né en 1925), Jaime Salazar Sampaio (né en 1925), Miguel Barbosa (né en 1925), Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), Augusto Sobral (né en 1933), Fiama Pais Brandão (née en 1938), Norberto Ávila (né en 1936), Vicente Sanches (né en 1936), Teresa Rita Lopes (née en1937), Yvette Centeno (née en 1940).

[14] Luzia Maria Martins est une exception dans la mesure où elle pouvait monter ses pièces au Teatro Estúdio de Lisboa, dont elle était la directrice.

Dans les années 40, plusieurs troupes ont voulu s'opposer à ce marasme théâtral et culturel, reflété dans les productions souvent sans qualité du théâtre commercial. Sur des projets d'écrivains ou de personnes proches d'eux, furent fondés *O Teatro Estúdio de Salitre* (1946-50) dirigé par Gino Saviotti, Vasco Mendonça Alves et Luíz Francisco Rebello, dans les années suivantes *A Casa da Comédia* (1948) dirigée par l'acteur et metteur en scène Fernando Amado et, sur un projet de Manuela Porto et Pedro Bom, *O Pátio das Comédias* (1948).

Ces expériences de courte durée ont essentiellement eu le mérite de présenter des pièces d'écrivains portugais modernistes.

Deux des compagnies privées de l'époque se distinguèrent. La première, la Compagnie Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro (1921-1974), a voulu assurer une pratique théâtrale de qualité englobant pratiquement tous les écrivains portugais les plus importants jusqu'aux années 70, mais aussi plusieurs textes de moins bonne qualité et peu de textes fondamentaux de la dramaturgie mondiale.

De nombreux acteurs des années 70 passèrent par cette compagnie et apprirent à jouer avec ses grands acteurs et actrices. Cette compagnie, qui séjourna pendant plusieurs années dans le théâtre D. Maria II en tant que concessionnaire, a pratiquement fonctionné comme un théâtre national de répertoire.

Francisco Ribeiro (dit *Ribeirinho* - 1911-1984), qui nourissait une grande admiration pour les metteurs en scène français du Cartel, fonda en 1944 la compagnie *Os Comediantes de Lisboa*, qui s'éteignit en 1950, puis la compagnie du *Teatro Nacional Popular* entre 1957 et 1960, qui répondait à l'intention d'allier un théâtre de qualité à un théâtre à fins commerciales.

Avec cette compagnie, sa mise en scène de *"À Espera de Godot" ("En attendant Godot")* de Samuel Beckett (1959) est restée dans l'histoire du théâtre portugais, peut-être pas autant pour l'originalité du langage théâtral utilisé, même si sa valeur intrinsèque est unanimement reconnue, mais plus encore pour la nouveauté du texte de Beckett et pour les implications politiques que l'on pouvait en retirer et qui ont amené la censure politique à empêcher les représentations suivantes.

Dans les années cinquante, un ancien fondateur du *Pátio das Comédias*, António Pedro (1909-1966)[15], crée le *Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto* (1953). António Pedro fut une personnalité fondamentale dans la mise en perspective d'un théâtre moderne au Portugal. Ainsi, il a révélé des textes importants de la dramaturgie classique et contemporaine portugaise et étrangère, a innové au niveau de la mise en scène, écrit sur le théâtre et formé plusieurs acteurs et metteurs en scène qui sont passés par le TEP[16] ou par son école d'acteurs dirigée par Deniz-Jacinto(1915-1998) et qui enrichirent certains groupes des années 70. Cette troupe existe encore de nos jours bien qu'António Pedro se soit retiré de la mise en scène en 1961 et que la troupe ait ensuite été dirigée par plusieurs acteurs, dont João Guedes, et par des metteurs en scène invités. C'est donc actuellement la compagnie la plus ancienne du pays, bien qu'elle ne compte plus avec la participation des membres des premières années.

---

[15] António Pedro fut le poète, dramaturge, metteur en scène et peintre proche du mouvement surréaliste portugais.

[16] Le critique Carlos Porto a publié en 1997 un livre spécialement consacré au parcours de cette troupe pionnière: O TEP e o Teatro em Portugal: histórias e imagens (Le TEP et le théâtre au Portugal: histoires et images).

Dans les années 60, deux troupes se créent dans la région de Lisbonne: le *Teatro Estúdio de Lisboa* (1964) et le *Teatro Experimental de Cascais*(1965), qui font du théâtre dans la lignée de l'expérimentation artistique. La première, dirigée par le metteur en scène Luzia Maria Martins (née en 1926) et par l'actrice Helena Félix, s'est éteinte en 1989 avec le décès de cette dernière, tandis que la seconde, encore active, était dirigée par Carlos Avilez[17].

Quelques années auparavant, deux compagnies avaient monté des pièces importantes du répertoire mondial: le *Teatro Moderno de Lisboa* (1961-65) et, dans sa lignée, la *Companhia Portuguesa de Comediantes* (1966-68).

En 1978, plusieurs de leurs acteurs intègrent la *Companhia Nacional de Teatro D. Maria II.*

En 1967, est créée une autre troupe, préoccupée de questions politiques et esthétiques, une société d'acteurs dénommée *Grupo 4* et constituée par João Lourenço, Irene Cruz, Rui Mendes et Morais e Castro. Cette troupe allait donner naissance en 1982 au *Novo Grupo.*

Le théâtre amateur était un espace où il était possible de travailler sans censure préalable, ce qui permettait à certains acteurs et metteurs en scène de l'opposition de faire une intervention plus conforme à leurs choix politiques et esthétiques. Dans ce sens, le théâtre amateur a joué un rôle relativement important pendant cette période.

[17] Auparavant il a travaillé avec le Teatro Experimental do Porto. Actuellemment il dirige le Teatro Nacional D. Maria II.

Échappant plus facilement aux mailles de la censure politique et subventionné par la Fondation Calouste Gulbenkian, le théâtre universitaire bénéficiait d'une plus grande liberté dans le choix des textes et des metteurs en scène et constituait donc un terrain propice à l'éclosion de nouvelles tendances théâtrales[18].

C'est surtout dans les années 60 que le théâtre universitaire joua un rôle extrêmement important, aussi bien par ses propositions innovatrices et critiques que par l'influence qu'il exerça sur le théâtre indépendant des années 70.

Au Portugal, les années 60 furent à la fois une époque de grandes contestations d'étudiants qui culminèrent avec la crise académique de 1969 et une époque à laquelle le théâtre universitaire était beaucoup actif . Outre plusieurs metteurs en scène qui avaient travaillé avec ces troupes (Luís de Lima, Correia Alves, Fernando Gusmão, Mário Sério...), les principaux responsables de cette dynamique furent notamment les metteurs en scène argentins Victor Garcia (1934-1982)[19], dont la carrière de metteur en scène ne faisait que commencer, avec le *Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (Cercle d'initiation théâtrale de l'académie de Coimbra* - CITAC) entre 1966 et 1968,

---

[18] Remarquons toutefois que certains metteurs en scène étrangers furent expulsés du pays, comme le catalan Ricard Salvat, reconduit aux frontières après avoir dispensé un cours de théâtre moderne et contemporain à l'Université de Coimbra et monté avec les étudiants du CITAC le spectacle "*Brecht + Brecht*" (montage de poèmes de l'auteur allemand traduits par Paulo Quintela dans la première partie et, dans la seconde, la pièce *"A Excepção e a Regra" - "L'exception et la règle"*) en avril 1969.

[19] Victor Garcia a également mis en scène, en 1972, au Théâtre expérimental de Cascais, la version portugaise de "*As Criadas*" ("*les Bonnes*") de Jean Genet, avec une fantastique interprétation d'Eunice Muñoz, Glicínia Quartin et Lurdes Norberto et, en 1973, "*Cemitério de Automóveis*" (" le *Cimetière de voitures*") d'Arrabal.

Augusto Fernandes (né en 1937) au Théâtre universitaire de Porto (TUP) en 1969 et Adolfo Gutkin avec le *Grupo Cénico de Direito de Lisboa (Théâtre de la faculté de droit de Lisbonne)*, metteur en scène qui a joué un rôle important au niveau de la formation d'acteurs et a choisi plus tard de s'installer au Portugal. Il existait par ailleurs au niveau universitaire, outre le CITAC (1956), le TUP (1948) et le *Cénico da Faculdade de Direito*, le *Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra* (*Théâtre d'Étudiants de l'Université de Coimbra* - TEUC) fondé en 1936 et dynamisé dans les premiers temps par Paulo Quintela (1905-1987)[20], le *Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa* (*Troupe de Théâtre de la Faculté des Lettres de Lisbonne)* et le *Grupo do Instituto Superior Técnico de Lisboa* (*Troupe de l'Institut Supérieur Technique de Lisbonne).*

La grande éclosion du théâtre *indépendant* dans les années 70 se situe exactement à la suite de la dynamique du théâtre amateur et universitaire et, en quelque sorte, dans la lignée du *Teatro Experimental de Porto* et des autres troupes créées dans les années soixante, ainsi que, dans certains cas, à partir de l'expérience vécue dans les compagnies de Francisco Ribeiro ou d'Amélia Rey Colaço.

En ce qui concerne la publication d'études sur le théâtre, sont publiés parmi nous dès les années 60, les écrits de Stanislavski[21], ainsi que ceux d'Appia, de Craig et de Brecht.

---

[20] Paulo Quintela, professeur à la Faculté des Lettres de Coimbra, éminent germaniste, a mis en scène au TEUC, alors qu'il en était le dirigeant (1938-67), plusieurs pièces de Gil Vicente, des textes classiques grecs, deux pièces de F. Garcia Lorca et plusieurs pièces d'auteurs portugais contemporains.

[21] Le premier livre de Stanislavski, A Preparação do Actor (La formation de l'acteur), a été publié à Lisbonne en 1962 aux éditions Arcádia.

Quant à Brecht, les premières références critiques et le premier texte traduit remontent aux années quarante[22], mais ce n'est que dans les années 60 que son oeuvre commence à être publiée. Le premier volume de ses pièces est publié en 1962[23] et le premier livre d'essais en 1964.[24] Des dissertations de maîtrise sur des pièces de Brecht ont également été réalisées dans les années 60 à la Faculté des Lettres de Lisbonne.[25]Si la publication des oeuvres de Brecht était autorisée, leur mise en scène professionnelle était en revanche interdite, de même d'ailleurs que la mise en scène d'autres dramaturges.

Certains essayistes portugais, dont Luíz Francisco Rebello en 1957[26] et Redondo Júnior en 1961-64[27], ont révélé plusieurs textes sur l'esthétique et la pratique théâtrale. Outre les auteurs cités ci-dessus, ces textes étaient de G. Baty, L. Jouvet, J. Copeau, A. Artaud, C. Dullin, E. Vakhtangov, M. Vinaver, E. Souriau, P. Sonrel, J. Svodoba, D. Bablet, entre autres.

---

[22] Le premier texte connu de Brecht est la traduction d'un de ses poèmes par Mário Fonseca de Azevedo, dans le journal O Diabo, à Lisbonne en 1940. Le premier texte critique est de Luíz Francisco Rebello: "*Noticias de Bert Brecht*", revue Vértice VIII nº 75, Coimbra, nov. 1949 (in Maria Manuela G. DELILLE, Do Pobre B.B em Portugal, Aveiro, Estante, 1991).

[23] Directement traduit de l'original par Ilse Losa, Teatro I, Lisboa, Portugália, 1962. Comprend les pièces "*A Boa Alma de Sé-Chuão*" ("*La bonne âme de Setchouan*") et "*Ti Coragem e seus filhos*" ("*Mère Courage et ses enfants*").

[24] Fiama Pais Brandão a traduit à partir de l'original l'oeuvre Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik (organisée par Siegfried Unseld, Francfort, Suhrkamp, 1957) sous le titre portugais Estudos sobre Teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica (Étude sur le théâtre. Pour un art dramatique non aristotélicien), Lisbonne, Portugália, 1964.

[25] Maria Helena Miranda Fernandes, "Estudo dos dramas de Bertolt Brecht - O homem e a sociedade" ("Étude des drames de Bertolt Brecht - L'homme et la société"), 1966 et Maria José Rodrigues Rau, "Bertolt Brecht. A responsabilidade social do cientista - Um estudo de «*A vida de Galileu*»" ("Bertolt Brecht. La responsabilité sociale du scientifique - Une étude de «*La vie de Galilée*»"), 1966 (in Maria Manuela G. DELILLE, *op. cit.*).

[26] Luíz Francisco REBELLO, Teatro Moderno - Caminhos e Figuras (Théâtre moderne - Chemins et personnages), Lisbonne, Ed. Círculo do Livro, 1957.

[27] José REDONDO JÚNIOR, Panorama do teatro moderno (Panorama du théâtre moderne), Lisbonne, Arcádia, 1961 et O Teatro e a sua estética (Le théâtre et son esthétique), Lisbonne, Arcádia, vol. I 1963, vol. II 1964.

Dès 1970, paraît un ouvrage intitulé Teatro e Vanguarda (Théâtre et Avant-garde)[28] qui rassemble des articles de divers publications (Théâtre populaire, Nouvelle critique, Primer Acto) et des extraits de livres, où la réflexion était centrée autour de Brecht et Artaud, avec le témoignage du travail développé par Piscator, Planchon, Grotowski et par le Living Theater.

Par rapport à des revues ou de publications régulières sur le théâtre, des expériences furent faites dans ce domaine, mais toutes de courte durée. Citons-en simplement deux: les 5 numéros du *Boletim de Teatro* (*Bulletin du théâtre*) de la troupe universitaire CITAC dans les années 60 et la revue *Teatro em Movimento* (*Théâtre en mouvement*) dirigée par le dramaturge Norberto Ávila, dont 4 numéros furent publiés en 1973 et un cinquième en mai 1975. Cette dernière rendait compte des activités théâtrales au Portugal et dans certains pays étrangers et publiait dans chaque numéro un texte dramatique.

Les metteurs en scène et plusieurs autres protagonistes des années 70 étaient essentiellement des personnes bien informées au niveau théâtral, les uns parce qu'ils avaient suivi une formation à l'étranger, d'autres parce qu'ils s'y trouvaient pour des raisons politiques et avaient pris là contact avec de nouvelles expériences, d'autres encore parce qu'ils désiraient connaître, par des livres ou des revues généralement publiées en français ou en anglais, ce qui se faisait au niveau de la réflexion et de la pratique théâtrale.

---

[28] Bertolt. Brecht, et al., Teatro e Vanguarda (Théâtre et Avant-guarde), sélection de textes et traduction de Luz Cary et Joaquim José M. Ramos, Lisbonne, Presença, 1970.

Comme la plupart d'entre eux s'intéressaient à la fois aux questions d'ordre esthétique et aux questions d'ordre politique et social, Brecht leur apparaissait comme quelqu'un d'extrêmement important et, d'une certaine manière, ils voulaient tous être ses héritiers.

Mais ils ont chacun apporté d'autres contributions plus ou moins directes (J. Grotowski, P. Brook, V. Garcia, G. Strehler ou le Bread and Puppet...) et, bien entendu, leur propre sensibilité, leur capacité de recherche créative et leur vision personnelle du théâtre par rapport à la société portugaise.

En ce sens, pour analyser au plan esthétique la pratique théâtrale et les options de la génération des années 70, il est nécessaire de comprendre comme s'est établie la relation texte - mise en scène, d'étudier les processus de transformation ou d'écriture face aux notions de tradition et d'actualisation, ainsi que la façon dont s'établit la relation avec le réel (effets de réel et effets de distanciation).

Des questions vont également se poser en ce qui concerne le rapport avec: le public (implication, réflexion critique; décodification), les moyens scéniques (artisanaux, technologiques; dépouillés, décoratifs), l'acteur (militant, spécialiste; narrateur, personnage...), le processus d'élaboration théâtrale (individuel, collectif; exécution, improvisation; interprétation, création...) et enfin, en ce qui concerne les finalités du théâtre (divertissement, plaisir esthétique, réflexion sur la société, intervention politique/sociale...), et le niveau institutionnel (théâtre public, théâtre privé, théâtre subventionné, théâtre marginal...).

## 2. Les conditions structurelles et les conceptions théâtrales de la génération des années soixante-dix

Nombreux sont les facteurs qui conditionnent les perspectives de la pratique théâtrale au Portugal dans les années 70.

Notre situation de périphérie par rapport à l'Europe et, bien plus que cela, la longue période de dictature salazariste (1928-68) et marceliste (1968-74), qui a représenté un isolement total du pays et l'application d'une censure préalable à toutes les formes d'art - parmi lesquelles la littérature et le théâtre étaient considérées comme les plus dangereuses - susceptibles de remettre en cause la légitimation de son pouvoir autoritaire et conservateur, a largement contribué à une situation théâtrale conservatrice jusque dans les années 70. Malgré plusieurs expériences qui émergèrent de ce contexte, elles n'ont été suffisantes ni en nombre ni en continuité pour pouvoir modifier cet état de choses.

Le théâtre de Revue manifestait encore une certaine vitalité, mais il avait perdu la qualité qu'il avait eu au début du siècle, malgré un certain renouvellement au début des années 70.

Le théâtre commercial dominait encore la scène portugaise. Généralement centré sur les vedettes, il s'appuyait souvent sur des textes ou des adaptations de faible qualité. Certaines compagnies qui fuyaient cette logique se débattaient avec une surcharge décorative ou un certain naturalisme.

C'est précisément contre cette situation que réagit le théâtre des années 70.

Dès les premières années, apparaissent à Lisbonne: *Os Bonecreiros - Teatro Laboratório de Lisboa (Mário Jacques)* en 1971, *A Comuna - Teatro de Pesquisa* (João Mota), né en 1972 d'une dissidence de la troupe antérieure, la *Cornucópia* (Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo) et à Porto la *Seiva Trupe* (António Reis e Júlio Cardoso)[29] en 1973.

Avec la révolution du 25 avril 1974, de nombreux amateurs sont attirés par le théâtre professionnel et de nombreux acteurs qui travaillaient auparavant dans le théâtre commercial se lient peu à peu avec les troupes indépendantes créées à cette époque.

Un virage est pris au niveau des façons d'envisager le théâtre, mais il ne correspond pas à une situation de stabilité, ni en ce qui concerne les espaces, ni en ce qui concerne les conditions économiques de fonctionnement.

Toutes les grandes salles de Lisbonne étaient la propriété de chefs d'entreprise de théâtre ou de cinéma et elles le restèrent, parce que les nouvelles compagnies n'avaient ni la capacité économique, ni la volonté politique de les utiliser. Ces compagnies trouvèrent alors des espaces alternatifs, non théâtraux, qu'elles tentèrent de rendre opérationnels en tant que lieux théâtraux.

La *Comuna* occupa en 1975 une ancienne maison de la mairie de Lisbonne et la *Cornucópia* s'installa dans un vaste local, un ancien studio de danse, cédé par la mairie de Lisbonne.

---

[29] António Reis et Júlio Cardoso sont également les responsables du Festival International du Théâtre d'Expression Ibérique (FITEI) à Porto.

Parmi les troupes nées avec le 25 avril 1974, *Os Cómicos* (1974-1980, Ricardo Pais) occupaient un local contigu à celui de la *Cornucópia;* le *Teatro do Nosso Tempo* (Jacinto Ramos) utilisa un ancien garage qui avait déjà été adapté au théâtre, auparavant occupé par la *Comuna*; la *Casa da Comédia* qui était devenue, après le départ de Fernando Amado, un club de théâtre se transforma en troupe théâtrale en 1974 et conserva le petit local théâtral dont elle disposait; *O Bando* (1974, João Brites), alors consacré au seul théâtre pour enfants trouva un local provisoire dans un musée de Sintra; *A Barraca* (1975) dirigée par Helder Costa e Maria do Céu Guerra, occupa un petit bâtiment qu'elle adapta comme espace théâtral; le *Teatro Hoje* (1975-94), sous la direction de Gastão Cruz et Carlos Fernando, se vit concéder un local de la Voz do Operário qui devint plus tard le *Teatro da Graça;* la troupe de théâtre amateur *Teatro de Campolide* (Joaquim Benite) devint professionnelle en 1977 et s'installa dans un local associatif de quartier pour disposer peu de temps après, à la ville d' Almada, d'un bâtiment qu'elle adapta au théâtre; elle adopta postérieurement un nom différent: *Companhia de Teatro de Almada*; une nouvelle troupe consacrée au théâtre de Revue *Adóque* (1975-Francisco Nicholson), s`installa dans un local préfabriqué du centre-ville.

En-dehors de la région de Lisbonne, le *Teatro de Animação de Setúbal* (1975) adapta une partie d'un bâtiment historique, cédée par la mairie de Setúbal, pour y créer l'auditorium Luiza Todi, et le *Centro Cultural de Évora* (1974) fut la seule compagnie à s'installer dans un beau théâtre du XIXème siècle, le théâtre Garcia de Resende.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

À Lisbonne, les spectacles de théâtre commercial commencèrent à se raréfier, mais leurs salles, au lieu d'être disponibles pour les nouvelles troupes, furent transformées en salles de cinéma ou, pis encore, démolies pour construire de grands bâtiments de bureaux ou des centres commerciaux, comme le théâtre Monumental.

En province, le panorama des salles de spectacles n'était pas non plus fameux. De rares théâtres du XIXème siècle qui avaient résisté à la démolition ou à l'incurie et de nombreux autres construits au XXème siècle sous la forme de ciné-théâtres appartenaient généralement à des chefs d'entreprise de cinéma et, malheureusement, furent pour la plupart, transformés en centres commerciaux ou simplement abandonnés à leur sort lorsque la crise du cinéma se fit jour dans les années 80.

Certains théâtres ou ciné-théâtres commencèrent à être restaurés vers la fin des années 80 et le début des annés 90 par le secrétariat d'État à la Culture, tandis que d'autres furent définitivement abandonnés par manque de subventions. Le cas des théâtres de Coimbra est paradigmatique de ce qui se passa dans tout le pays: le beau théâtre Sousa Bastos qui servit un temps de salle de cinéma pour des films de mauvaise qualité et qui fut acheté dans les années 80 pour y installer la compagnie *Bonifrates*, n'obtint pas les crédits nécessaires à son entière restauration et est désormais irrémédiablement perdu. Le ciné-théâtre Tivoli a été démoli pour construire des commerces. La grande et belle salle de spectacles du théâtre Avenida fut démolie et transformée en grand centre commercial avec deux salles de cinéma et une salle polyvalente de théâtre et de cinéma. Seul le

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

théâtre Gil Vicente, sous l'égide du Rectorat de l'Université, a reçu des subventions du secrétariat d'État à la Culture pour des travaux de rénovation.

À la fin des années 70 et dans les années 80, le patrimoine architectural du théâtre portugais, déjà si rare, s'appauvrit énormément.

Les solutions alternatives trouvées par les troupes, à défaut de subventions, enrichirent beaucoup ce patrimoine. Toutefois, l'adaptation de divers bâtiments au théâtre - ce qui a dominé ces dernières années - a généralement obéi à une certaine idée de provisoire.

Peu d'espaces furent construits de toutes pièces: le *Novo Grupo* (1982) créa le Teatro Aberto, qui sera démoli lorsque le nouveau bâtiment sera construit; la *Comuna* construisit une salle sur les terrains adjacents à son siège; et, plus récemment, le bâtiment du *Centre dramatique intermunicipal Almeida Garrett* a été construit sous le nom de Teatro da Malaposta.

D'autres projets de compagnies théâtrales, tels que celui d'*O Bando* à Telheiras traînent depuis plusieurs années sans se concrétiser.

Cette situation structurelle, conjuguée au manque de subventions conséquentes pour les troupes de théâtre qui ne veulent pas suivre la voie du théâtre mercantile, fixe le cadre dans lequel a évolué le théâtre portugais.

Avant le 25 avril 1974, la Fondation Calouste Gulbenkian, principale responsable de la dynamisation culturelle du Portugal, finançait les troupes universitaires et les premières troupes des années 70. Après 1974, l'État reprit en partie cette fonction mais le soutien qu'il accorda au théâtre portugais a toujours créé, et ce jusqu'en 1995, une certaine insécurité. Tout d'abord, comme les subventions

furent pendant longtemps attribuées annuellement, la décision sur le choix des compagnies subventionnées et sur le montant des subventions n'était officialisée qu'en novembre ou décembre de l'année précédente, ce qui empêchait une programmation en temps voulu et à long terme et créait une insécurité compréhensible parmi les agents théâtraux. Dans les premières années après la révolution de 1974, la conjoncture politique de grande instabilité gouvernementale intensifia ce problème. Lorsqu'un gouvernement de centre-droit prit le pouvoir de 1984 à 1995, la stabilité politique s'accompagna du même retard et de la même insécurité dans l'attribution des subventions gouvernementales. De surcroît, cette attribution obéit à des règles strictement numériques et à tendance économiciste.

Un autre aspect important doit être pris en compte: celui de la formation des acteurs et des metteurs en scène au Portugal.

En 1974, il n'existait qu'une seule école dans tout le pays, l'École Supérieure de Théâtre du Conservatoire National de Lisbonne. Le Conservatoire de Théâtre fut créé en 1836, sous le nom de *Conservatório Geral de Arte Dramática* (*Conservatoire général d'art dramatique*) par l` écrivain portugais et homme d'action théâtrale Almeida Garrett (1799-1854).[30]

En 1971, il fut soumis à une réforme importante par décret du ministre de l'époque Veiga Simão, par laquelle il est intégré dans l'enseignement supérieur. Cette réforme ouvrit l'École de Théâtre à des enseignants plus jeunes mais plus

[30] Almeida Garrett, le plus grand dramaturge romantique portugais, a fondé en 1846 le Théâtre National, à la demande de la reine Dona Maria II, a créé l` *Inspection générale des théâtres et spectacles nationaux*, et a favorisé l'écriture dramatique avec l'organisation de concours de pièces pour le théâtre.

dynamiques et riches de nouvelles perspectives sur le théâtre, et à la collaboration de professeurs étrangers, notamment Peter Brook.

Cette transformation du Conservatoire était encore très récente lorsqu'éclata la révolution du 25 avril 1974.

Plusieurs professeurs de l'École Supérieure de Théâtre s'engagèrent alors dans le théâtre des *troupes indépendantes*, comme João Mota qui avait entre-temps fondé la *Comuna*, et Mário Barradas (né en 1937) qui a dirigé en 1974 le *Centro Cultural de Évora*. De nombreux acteurs formés par cette école, ou semi-formés dans la mesure où les cours furent interrompus par les élèves pendant la période révolutionnaire, firent un travail d'acteurs ou prirent la voie de l'enseignement ou de la mise en scène. Mais ils représentent un nombre peu important par rapport à tous ceux qui participèrent au mouvement théâtral post-révolutionnaire: une grande partie des membres de la compagnie *Os Cómicos* venait de l'École Supérieure de Théâtre et d'autres troupes, telles que la *Comuna*, avaient intégré des gens venus de ce secteur.

Certains acteurs et metteurs en scènes avaient développé des expériences dans le théâtre universitaire (une grande partie des membres de la *Cornucópia*, par exemple), d'autres provenaient du théâtre amateur (la *Companhia de Teatro de Almada*), d'autres encore avaient des expériences ou une formation théâtrale à l'étranger, et beaucoup travaillaient déjà dans le théâtre professionnel.

Parmi ces derniers, certains avaient fréquenté le Conservatoire ou l'École du TEP, mais la plupart s'étaient formés sur le tas, en travaillant avec Amélia Rey Colaço ou Francisco Ribeiro.

Le théâtre des années 70 naît donc d'une nécessité de coupure par rapport au théâtre-entreprise et au théâtre traditionnel, dans un panorama général très déficitaire au niveau des structures d'appui, mais dans une atmosphère d'ouverture aux nouvelles idées et expériences.

Ces troupes ou compagnies théâtrales des années 70 recherchaient le théâtre tout d'abord en tant qu'expérience artistique et non pas dans un objectif commercial. Constituées pour la plupart par des équipes d'acteurs ou de metteurs en scène/acteurs, ces troupes se réunissaient généralement pour des raisons de proximité affective et pour des idéaux communs.

La plupart d'entre elles alliaient une conscience idéologique à cette préoccupation de changement théâtral au Portugal. Dans une perspective idéologique de gauche, mais avec des sensibilités diverses, ces troupes proposaient un théâtre où l'approche thématique est essentiellement vue dans sa relation avec la société actuelle. Étant donné l'importance de la fonction sociale du théâtre, elles ont toujours considéré que leur indépendance par rapport au régime de dictature était complètement différente de la situation post-révolutionnaire, où les subventions acordées aux compagnies par le gouvernement étaient non seulement une nécessité pour la réalisation de leurs projets, mais même un devoir culturel de l'État.

C'est pourquoi ces troupes se sont posées en leaders des revendications du théâtre au cours de ces années et ont souvent contesté les politiques culturelles de presque tous les gouvernements jusqu'en 1995. Les artistes liés au théâtre seraient alors non pas seulement des artistes professionnels, mais de véritables agents culturels, indispensables à la société portugaise.

Luttant pour la formation et le soutien des troupes du théâtre amateur, pour l'aide aux troupes dotées de faibles ressources, en termes d'espaces ou de moyens, pour l'ouverture d'écoles liées aux compagnies (cas de la *Comuna* et du *Centro Cultural de Évora*) et pour de nombreuses autres initiatives, elles affirment un théâtre au service du développement culturel du pays.

S'opposant au cabotinage et au vedettariat du théâtre commercial, ainsi qu'à la division techniciste des tâches théâtrales et à un professionnalisme routinier, elles défendent un théâtre artisanal, où les acteurs, eux-mêmes, exercent encore d'autres fonctions que celles de l'interprétation.

L'expérience multifacette des acteurs et des metteurs en scène a facilité une ouverture à de nouveaux domaines de recherche. Ils se sont habitués à prendre des risques avec des projets à défi. Ceci est, à nos yeux, une caractéristique de la plupart des troupes de cette époque. Qu'elles aient toutes poursuivi dans cette voie ou que certaines se soient arrêtées pour se reposer au bout de quelques années, ceci est un tout autre problème.

L'engagement, voire le militantisme à temps plein dans les productions de spectacles et dans les autres activités mises en oeuvre par la troupe, est ce que l'on attend de l'artiste de théâtre.

Au niveau esthétique, la perspective dramaturgique devient le régulateur de toutes les options de chaque spectacle. Contrariant les pratiques traditionnelles qui voyaient dans le texte non seulement le mot dit, mais également les indications de l'auteur, en tant que régulateurs de tout ce qui est présenté dans l'espace scénique, sans une réflexion approfondie sur le texte et ses possibilités d'interprétation, les metteurs en scène de cette époque misent sur une lecture personnelle ou de groupe et sur la pluralité des lectures et des interprétations comme forme de liberté de pensée, d'exercice d'intelligence et de facteur d'actualisation. Les collages et les textes collectifs, quant à eux, répondaient au désir d'amener les artistes à communiquer leur propre discours.

Le nombre de productions annuelles par troupe diminue par rapport à celui des compagnies professionnelles antérieures, surtout en raison d'une préparation plus soignée de chaque spectacle. De même, au niveau de l'espace scénique, les transformations sont nombreuses par rapport au théâtre antérieur: l'idée que l'espace scénique ne se résume pas à la scène à l'italienne et que l'on peut créer des dispositifs scéniques diversifiés qui, à leur tour, établissent différents rapports scène-salle; la conception de la scénographie en tant que création d'un espace dramaturgiquement signifiant et le rejet du décoratif pour le décoratif; la récupération de locaux non conventionnels de théâtre, soit de façon ponctuelle pour certaines représentations, soit pour des adaptations de fond, pour en faire leur local de théâtre.

Pour les nouvelles troupes, le travail de l'acteur prend une importance fondamentale et devient la base de l'exploration expressive et communicative

avec le public. Dans le cadre de cette exploration, le corps joue un rôle charnière, aussi bien dans la variété des expressions faciales et gestuelles que dans les jeux de scène suggestifs ou dans des mises en place dynamiques et signifiantes. La parole, en tant que véhicule d'un discours critique sur la société, devient elle aussi fondamentale.

Au niveau général, on observe une influence importante de la personnalité tutélaire de B. Brecht dans la fonction sociale du théâtre, dans l'importance de la construction d`un discours global de la mise en scène et dans la contestation d'un théâtre naturaliste qui suppose un simple processus d'identification et non pas la réflexion critique.

Par ailleurs, Stanislavski, dans le travail sur l'acteur, ainsi que d'autres metteurs en scène contemporains sont des références significatives.

Le théâtre comme lieu de convention est toujours présent dans le choix du langage scénique.

La plupart de ces fondements esthétiques continuent d`influencer le théâtre de ces dernières années au Portugal.

De fait, une transformation fut obtenue par rapport à l'ensemble du théâtre antérieur et ce mouvement se répercuta non seulement dans les années 70, mais aussi dans les années 80 et 90. Malgré de nombreux changements du point de vue politico-culturel au niveau de la société portugaise au fil de ces années et, par conséquent, malgré des changements de perspective sur le théâtre, qui seront évoqués plus loin, les conditions structurelles du théâtre au Portugal et les fondements de la génération de 70 ne se modifièrent pas de façon significative.

Cette génération va donc marquer tout le travail théâtral développé dans les années suivantes.

Elle va le marquer pour plusieurs raisons. La première est liée au fait que les créations théâtrales de ces troupes servirent de référence à des metteurs en scène et acteurs apparus plus tard. La deuxième raison est que plusieurs de ces artistes sont responsables de la formation de nouveaux acteurs dans les écoles de théâtre.

Il existe également une influence par opposition de perspectives. Ce sont des questions, qui seront explicitées plus loin à propos des périodes politico-culturelles spécifiques.

Enfin, une grande partie des troupes nées au début des années 70 vont poursuivre leur activité théâtrale dans les années 90 et, dans leur grande majorité, elles jouent un rôle important du point de vue artistique.

## 3. Les contextes historiques et les déterminants esthétiques de 1970 à 1995

Au long de ces 25 années comprises entre 1970 et 1995, quatre périodes historiques, politiquement et culturellement bien déterminées, sont dégagées, à savoir: la période correspondant à l'État Nouveau (1970-74), la période révolutionnaire de 1974 à 1976, la période post-révolutionnaire de 1976 à 1984 et la période de stabilité politique de 1985 à 1995. À chacune d'elles correspondent des caractéristiques culturelles, des initiatives et perspectives théâtrales particulières que nous allons tenter de définir.

De 1970 à 1974, le Portugal était soumis à un État autoritaire sous le gouvernement de Marcelo Caetano dont les quelques ouvertures et modernisations, notamment dans le secteur de l'enseignement (rappelons la réforme du Conservatoire et l'élargissement de l'enseignement obligatoire et du réseau public des écoles secondaires, par exemple), n'ont pas suffi à modifier le système répressif de l'État. Ainsi, la censure préalable pesait sur les textes écrits et les spectacles et il était interdit de représenter sur scène certains textes d'écrivains portugais et étrangers.

La culture officielle faisait la propagande du régime de l'État Nouveau, dont Marcelo Caetano avait repris le flambeau.

Pendant cette période, rappelons-le, sont nées les premières troupes *indépendantes*, dans un panorama théâtral très marqué par le théâtre commercial

et par un théâtre traditionnel de répertoire inégal. Parallèlement, se maintenait la force innovatrice et contestataire du théâtre universitaire et même de certaines autres troupes du théâtre amateur.

À cette époque, les nouvelles troupes pratiquaient surtout un art de résistance à la culture officielle, en utilisant différents processus pour échapper à la censure préalable. La *Comuna* optait pour les collages de textes ou pour les créations collectives, afin de pouvoir plus facilement modifier les incidences interprétatives et ajouter de petits textes, après les avant-premières visionnées par la censure. La *Cornucópia* préférait un travail davantage tourné vers le secteur scolaire et, afin d'échapper au contrôle, des textes classiques qui pouvaient indirectement poser des questions pertinentes sur la situation en vigueur. Les *Bonecreiros* et le *Grupo 4* choisissaient généralement des textes qui pouvaient induire deux lectures, une lecture évidente et immédiate, tout à fait inoffensive, et une lecture obscure, subreptice, contenant une critique voilée de certains aspects du régime, que la censure ne comprenait pas et qui ne pouvait être faite que par certains secteurs du public.

Avec la révolution du 25 avril 1974 et la chute du régime, le pouvoir resta quelque temps sous le contrôle des forces armées qui avaient renversé la dictature. Mais la Junte Militaire de Salut National nomma très vite des personnalités de la société civile pour composer les gouvernements provisoires qui furent alors constitués.

Les libertés civiques, dont la liberté d'association et la liberté d'expression des citoyens, furent restituées. Le régime colonial portugais et la guerre qui le

soutenait s'achevèrent dans la même période et les colonies portugaises furent remises entre les mains des mouvements de libération les plus anciens, les plus forts et les plus pro-soviétiques de l'époque. Ceci compliqua tout de suite les rapports entre ces mouvements et leurs congénères de guerrilla, depuis longtemps appuyés par les E.U.A., l'Afrique du Sud et d'autres pays européens, et déclencha des guerres civiles destructrices, comme en Angola, sans oublier le cas de l'annexion de Timor par l'Indonésie, avec la connivence des E.U.A. et de l'Australie.

Alliés à l'incapacité de réponse, voire à l'inertie du pouvoir portugais de l'époque à l'égard de la situation, ces faits ont immédiatement provoqué l'entrée au Portugal, en 1975 et 1976, de milliers de Portugais venus des colonies, même s'ils furent nombreux à opter pour d'autres pays, notamment le Brésil et l'Afrique du Sud.

Cette période fut donc très agitée, sans compter une effervescence interne de nature révolutionnaire qui entraîna la création de partis politiques, de syndicats divers, d'associations d'habitants, d'innombrables associations culturelles, etc.

Ce fut un véritable mouvement populaire qui, malgré ses inévitables excès et bien qu'il ait été manipulé à un certain moment par les partis politiques, sut mobiliser une grande partie de la population portugaise. Le 1er mai 1974 fut réellement une expérience unique, de véritable unité spontanée de la population pour fêter dans la rue l'effondrement du régime antérieur, avec l'espoir d'un meilleur niveau de vie, l'espoir de la liberté et de la fin des départs des soldats pour "l'Outremer".

Pendant cette période, de nouvelles troupes théâtrales apparaissent et la nécessité d'une décentralisation théâtrale se fait ressentir. À l'iniciative du Secrétariat d'État à la Communication Sociale, le *Centro Cultural de Évora* (CCE) est crée en 1974 à Évora et Carlos César fonde à Setúbal en 1975 le *Teatro de Animação de Setúbal* (TAS). Les villes limitrophes de Lisbonne ont elles aussi leurs troupes professionnelles, comme Sintra où la troupe *O Bando* s'est installée dans les premiers temps et Almada où s'est fixée jusqu'à aujourd'hui la *Companhia de Teatro de Almada*.

Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse, dont *O Bando* est le premier représentant, commence à se développer.

Cette période est marquée par une prépondérance d'un théâtre d'intervention politique et d'animation culturelle. Le théâtre sort de Lisbonne et se présente dans tous les coins du pays, dans une perspective de dynamisation culturelle et d'appui à la culture populaire émergente. Beaucoup de nouvelles troupes du théâtre amateur se sont formées à cette époque et dans les années suivantes.

Comme nous l'avons vu, les troupes nées dans les premières années des années 70 mettaient en valeur l'importance de la fonction sociale du théâtre.

Elles purent donc s'impliquer à fond dans un théâtre agissant sur la réalité de façon à pouvoir influencer ou éduquer les populations à d'autres valeurs et perspectives antérieurement reniées, telles que la valeur des biens collectifs, le besoin d'égalité au niveau social et économique, l'avantage de la participation collective aux décisions, etc. Perspectives que les troupes tentaient elles-mêmes, en général, de créer en leur sein dans cette phase initiale.

Cependant, trois voies principales de participation artistique du théâtre dans la société commencent alors à se dessiner. Une voie plus populaire, de relation directe avec le public, de perspective didactique immédiate dans la critique du fascisme portugais et de la guerre coloniale, désignant de nouvelles voies de socialisme, qu'il soit démocratique ou révolutionnaire, se basait habituellement sur des créations collectives ou sur des textes plus pamphlétaires. Une deuxième voie privilégiait les textes interdits avant le 25 avril, qu'ils soient d'auteurs portugais ou étrangers, mais reflétant une perspective dialectique de la réalité et dénonçant par comparaison historique non seulement le système politique antérieur, mais aussi tout le système capitaliste. La troisième voie était plus éloignée des événements et des personnalités qui représentaient la dictature ou son effondrement, elle recherchait des textes du répertoire mondial qui puissent en quelque sorte aider le public à réfléchir sur certaines questions principales qui se posent aux révolutions ou aux sociétés humaines.

Malgré ces différences d'objectifs, de répertoires, de thématiques et de formes propres au niveau du langage théâtral, toutes les troupes des années 70 affirment une volonté d'intervenir dans la société et dans la culture du pays et s'efforcent dans de multiples initiatives et déplacements à dynamiser et enrichir la participation populaire.

Même la plupart des désignations attribuées aux troupes soulignent cette idée d'animation (*Teatro Animação de Setúbal, Teatro Animação O Bando*), de développement culturel (*Centro Cultural de Évora*) ou de présence dans la société actuelle (*Teatro Hoje*, qui signifie *Théâtre Aujourd'hui*, et *Teatro do*

*Nosso Tempo*, qui signifie *Théâtre de Notre Temps*). Elles sont différentes des noms attribuées aux troupes fondées dans les années 60 ou dans les années précédant la révolution, dans lesquels prédomine l'idée d'expérimentation (*Teatro Experimental de Cascais* - en français, *Théâtre expérimental de Cascais* -, *Teatro Estúdio de Lisboa - Théâtre Studio de Lisbonne* -, *Teatro Laboratório de Lisboa - Théâtre Laboratoire de Lisbonne* -, *A Comuna - Teatro de Pesquisa - La Commune - Théâtre de Recherche*).

En novembre 1975, un coup d'état dirigé par le général Ramalho Eanes marque la fin de la période révolutionnaire, même si la légitimité démocratique n'est instaurée qu'avec l'approbation de la Constitution et l'entrée en fonction du premier gouvernement constitutionnel. Ainsi, en avril 1976, lorsque la première Constitution portugaise de la IIIème République est approuvée et que le premier gouvernement constitutionnel est formé en juin sous la direction de Mário Soares, du parti socialiste, une nouvelle période s'ouvre. De nombreux autres gouvernements suivent, mais tous de courte durée en raison d'une instabilité des forces politiques, ce qui empêche que les politiques culturelles soient clairement définies et qu'elles soient conséquentes.

Ceci étant, diverses perspectives de développement culturel se confrontaient alors dans la société portugaise. Si, à l'époque de la révolution, la culture populaire était la plus soutenue et encouragée, à partir de 1976, les différents camps commencent à se distinguer. Ceux qui persistent à défendre une participation de tous à l'art et à la culture s'opposent à ceux qui considèrent qu'il

faut défendre les valeurs d'une culture élitiste, reconnue dans la qualité et dans la défense du patrimoine culturel des grands artistes.

La crise du théâtre qui opposa en 1977 l'écrivain David Mourão Ferreira, alors secrétaire d'État à la Culture, aux troupes de théâtre *indépendant*, est bien l'exemple de la nécessité que ressentaient certains secteurs d'intellectuels de récupérer une culture érudite en opposition à des pratiques d'animation ou de dynamisation culturelle des enfants ou des adultes.

Certaines initiatives mises en oeuvre pendant cette période sont très importantes pour le théâtre portugais, telles que l'ouverture enfin à plusieurs manifestations artistiques étrangères et l'organisation des premiers festivals internationaux au Portugal. Le premier grand festival fut le Festival International de Théâtre d'Expression Ibérique (FITEI), organisé à Porto en 1978 par les plus anciennes troupes de théâtre de cette ville, la *Seiva Trupe* et le TEP. Comme son nom l'indique, ce festival présente chaque année des spectacles et, autour d'eux, des communications, expositions et débats sur le théâtre portugais et espagnol, mais aussi de tous les pays dont la langue officielle est l'espagnol ou le portugais. Ainsi, au fil des ans, d'intéressantes troupes venues de toute l'Amérique Latine et des anciennes colonies africaines se sont produites à ce festival.

Quant à la SITU - Semaine Internationale du Théâtre Universitaire, instaurée en 1979, elle a été organisée pendant plusieurs années. Son importance se reflète dans l'élan qu'elle a redonné à la création de nouvelles troupes portugaises du secteur, dans l'expérimentalisme de ses spectacles, et enfin dans la création d'une revue de grande qualité théorique et graphique sur le théâtre, baptisée

*"Teatruniversitário" ("Théâtruniversitaire")*, lancée en 1980 et dont le dernier numéro est paru en 1986. Ce festival était organisé à Coimbra par le TEUC.

Bien d'autres festivals nationaux de théâtre furent organisés à cette époque par des associations diverses.

La formation d'écoles liées aux compagnies a joué un rôle fondamental dans le développement du théâtre au Portugal. Dans ce domaine, il convient de souligner le travail des écoles de théâtre de la *Comuna* et du *Centro Cultural de Évora* transformé en *Centre Dramatique de Évora* [31]. Malgré leur courte durée, la première a influencé le théâtre lisboète et la seconde a formé et dynamisé la majorité des actuelles compagnies de décentralisation.

Par ailleurs, l'inclusion, en tant qu'option, de la discipline "Théâtre" dans l'enseignement secondaire, ainsi que l'insertion en 1979 de la discipline "Mouvement et Drame" dans le curriculum de l'enseignement primaire et des écoles de formation des enseignants d'écoles maternelles et primaires, sont d'autres initiatives importantes de cette période.

C'est en 1978 que le Théâtre national Dona Maria II a réouvert ses portes. Un autre projet de théâtre national dans le cadre du Théâtre São Luís (Lisbonne), conçu en 1978, a été abandonné faute de subventions gouvernementales.

---

[31] Luís Varela et Fernando Mora Ramos sont actuellement les metteurs en scène résidents du *Centro Dramático de Évora*.

La plupart des troupes nées pendant cette période se sont vite éteintes, par exemple *Produções Teatrais* (Osório Mateus), *Contra-Regra* (Antonino Solmer/Eduarda Dionísio), *TELA* (Leiria - Carlos Fragateiro), *Teatro Laboratório de Faro* (Faro - Luis Aguilar), *Teatro do Mundo* (Manuela de Freitas), mais d'autres sont bien vivantes, telles que *Os Papa-Léguas* (Mário Jorge), le *Teatro Ensaio Transmontano* (1979, Vila Real - David de Carvalho), *Teatro de Portalegre* (1979, Portalegre- José Mascaranhas), *Cena* (Rui Madeira, 1981 - Porto, 1984 - Braga), le *Novo Grupo* (1982, João Lourenço[32]) à la suite du *Grupo 4*, le *Grupo Maizum* (1982, Silvina Pereira) et le *Teatro do Século* (1983, actuellement sous direction de Inês Câmara Pestana).

Certaines troupes nées dans les années 70 ont disparu, comme le *Teatro do Nosso Tempo*, *Os Cómicos* et *Proposta*.

Les autres troupes qui se sont lancées au début des années 70 confirment leur parcours artistique au cours de cette période et commencent à diversifier leurs choix dramaturgiques à partir des années quatre-vingt.

À la fin des années 70 et au début des années 80, de nombreux spectacles sont basés sur des thèmes de l'histoire portugaise, tirés de textes classiques (par exemple "*A Castro*" d'António Ferreira par la *Comuna*, 1982), de textes de tradition populaire ("*Afonso Henriques*" par *O Bando*, 1982), de textes d'auteurs

---

[32] João Lourenço est le metteur en scène de *Novo Grupo*, apparu à la suite du *Grupo 4*, où il a réalisé l'important spectacle "*O Circulo de Giz Caucasiano*" ("*le Cercle de craie caucasien*" - 1976) de B. Brecht. Plus tard, dans une coproduction avec le Théâtre national D. Maria II, il a produit un autre grand spectacle sur un texte de Brecht, "*Mãe Coragem e os seus filhos*" ("*Mère Courage et ses enfants*" - 1986).

contemporains comme Helder Costa ("*Dom João VI*" par la *Barraca*, 1979 et "*Viagem*" par la *Comuna*, 1982, par exemple).

Simultanément, apparaissent les espaces de café-théâtre, soit au sein de la *Comuna* à partir de 1981, soit à la *Casa da Comédia* (Filipe La Feria) dirigé par Fernando Gomes (1983), soit dans d'autres endroits, y compris des bars. À Porto, la *Seiva Trupe* monte un spectacle dans l'esprit de la revue "à la portugaise": *"Um Cálice do Porto" ("Un verre de Porto"* - 1982), avec une mise en scène de Norberto Barroca, qui remporte un vif succès auprès du public et de la critique. La *Cornucópia* poursuit son cycle sur la comédie, celle-ci étant plus dense et plus ironique sur la société que les expériences citées ci-dessus.

Pendant cette période, certaines compagnies stimulent leurs associations de spectateurs afin de créer leur propre public et un espace de dynamisation culturelle. La *Comuna* est la troupe dont le dynamisme dans ce domaine fut le plus remarquable. Parallèlement, la *Companhia de Teatro de Almada* et la *Barraca* étaient peut-être les plus actives dans la création de ces associations.

Évoquons à propos de la *Barraca* la présence parmi nous du metteur en scène brésilien Augusto Boal. Ce dernier a exercé une certaine influence au sein de cette troupe, où il a dirigé trois spectacles (en 1977 et 78), mais aussi dans le théâtre portugais, par son activité de professeur invité à l'École Supérieure du Théâtre et surtout par ses écrits sur le théâtre de l'opprimé et sur les techniques de l'acteur.

Si les tendances que j'ai évoquées pour la première période poursuivent leur cours dans celle-ci, surtout jusqu'à la fin des années 70, le climat commence

alors à se modifier, le pays ressent peu à peu de grandes désillusions par rapport à la politique et par rapport au théâtre en tant que forme d'intervention dans ce domaine.

Dans la phase finale de cette période, les clivages entre la génération de 70 commencent donc à s'accentuer. Tout d'abord parce que chacun recherche une voie esthétique ayant une identité propre, ensuite parce que l'on commence déjà à percevoir les changements de perspective sur le théâtre et sa fonction, changements qui s'imposeront dans les années 90.

Les idéaux révolutionnaires et les questions sociales commencent à être relativisés en fonction d'une nécessité d'affirmation sociale et économique.

Les années 70, vécues par les troupes avec d'importantes difficultés économiques, mais avec beaucoup d'enthousiasme et de militantisme, produisaient une certaine usure et une certaine fatigue parmi les artistes et les troupes. Des scissions importantes ont éclaté, par exemple à la *Comuna* en 1979 et à la *Cornucópia* la même année, ainsi qu'au sein d'*O Bando* en 1977.

À partir de 1980, de nombreux acteurs et metteurs en scène cessent de vouloir se fixer dans une seule compagnie, préférant travailler "à la saison" dans plusieurs troupes ou avec des metteurs en scène différents. Ils considérent en effet qu'une longue continuité avec la même troupe ou le même metteur en scène crée des pratiques routinières et ne leur permet ni d'évoluer autant, ni de se consacrer au seul travail artistique, mais les oblige à exercer d'autres tâches pour lesquelles ils ne ressentent pas de vocation.

Certaines troupes, telles que la *Comuna* et *O Bando,* s'étaient assumées au départ comme un collectif de travail, où les acteurs exerçaient à la fois des fonctions artistiques, techniques et administratives. Or elles commencèrent alors à intégrer ou perfectionner des personnes dans les secteurs administratifs et techniques, afin de libérer les acteurs de la plupart des tâches qui leur incombaient auparavant, même si ceux-ci continuaient à apporter leur collaboration en fonction de leurs goûts et des besoins de la troupe.

La dernière période analysée, comprise entre 1985 et 1995, correspond aux dix ans d'un gouvernement de centre-droit, dirigé par Cavaco Silva. Malgré un pouvoir polarisé entre une présidence de la République socialiste et un gouvernement d'obédience libéral, le pays connut enfin une stabilité gouvernementale pendant deux mandats consécutifs.

Toutefois, cette stabilité politique ne s'est pas accompagnée d'une amélioration de la situation d'instabilité économique vécue par les troupes théâtrales dans les années précédentes. En termes économiques, cette période correspond à la consolidation du capitalisme dans sa version technocrate. Les premières privatisations sont mises en place; elles concernent soit des entreprises nationalisées, soit d'autres secteurs et services auparavant placés sous la compétence de l'État.

Le domaine culturel connaît également de grands changements. L'ouverture de la télévision au secteur privé permet aux portugais de disposer de quatre chaînes, dont deux cependant sous l'égide du gouvernement, tout en offrant un débouché

à de nombreux acteurs et en mettant également en valeur la notion de société de spectacle.

Mais c'est aussi dans cette période que naissent les Rencontres Acarte, organisées aujourd'hui encore par la Fondation Calouste Gulbenkian, malgré le décès de leur instigatrice, Madalena Azeredo Perdigão. Ces rencontres ont constitué un espace privilégié de présentation de spectacles contemporains dans les domaines de la danse, du théâtre/danse et du théâtre, qu'il soit portugais ou étranger.

Dans les années 90, deux organisations importantes sont fondées dans le domaine de la culture: Culturgest, liée à la banque Caixa Geral de Depósitos, et le Centre culturel de Belém, sous la responsabilité du gouvernement. Elles ouvrent de nouveaux espaces de spectacles et divulguent des productions de danse, de théâtre, de musique, qu'elles soient portugaises ou de renom international.

Le Festival International de Théâtre (Lisbonne), organisé par le secrétariat d'État à la Culture entre 1991 et 1994, permit à plusieurs grands spectacles de la scène mondiale de se produire au Portugal.

Outre le FITEI (Porto) né dans les années antérieures, des festivals internationaux de théâtre sont organisés par les troupes de théâtre à la fin des années 80 ou au début des années 90: deux festivals internationaux de marionnettes, l'un à Porto, l'autre à Évora, et bien d'autres, dont *A Festa de Almada* (*la Fête d'Almada)*, organisée par la *Companhia de Teatro de Almada*, pour l'importance des spectacles présentés.

Parallèlement à cette large ouverture vers l'extérieur, la politique culturelle de cette période, surtout celle du secrétariat d'État à la Culture entre 1990 et 1995, vise à favoriser au niveau national un théâtre dont la fonction dominante est de divertir, un théâtre conservateur dans le langage théâtral et revivaliste[33], dissimulant ses faiblesses sous une notion de grand spectacle comme propagande.

Depuis le début de 1985, il s'agit également d'imposer une politique culturelle de style entrepreneurial, encourageant le parrainage privé (la loi du mécénat fut approuvée en 1985 et commence à être mise en oeuvre dans les années 90) et soumettant l'attribution des subventions à des critères quantitatifs et discriminantes[34] et non pas à des critères qualitatifs et artistiques.

Plusieurs troupes ont été pénalisées pour des raisons de cet ordre. Entre 1987 et 1994, plusieurs compagnies régulières ne bénéficièrent d'aucune subvention, se voyant ainsi dans l'impossibilité de poursuivre leur activité. Ce fut le cas des troupes *Os Comediantes* (Moncho Rodrigues, Porto), *Tear* (Castro Guedes, Porto) et *Teatro Hoje* (Lisbonne)[35]. L'existence d'autres troupes comme la

---

[33] *"Passa por mim no Rossio"* de Filipe La Féria fut un spectacle de et sur la revue "à la portugaise", qui occupa la salle principale du théâtre national D. Maria II pendant deux ans.

[34] Les principaux critères se basent sur le nombre de productions, de spectacles, de spectateurs de l'année antérieure. En 1987, l'attribution de subventions aux troupes de théâtre fut assujettie au nombre de places de spectateurs dont les salles disposaient.

[35] Depuis 1975, sous la direction de Carlos Fernando, cette troupe était constituée d'une bonne équipe d'acteurs et d'actrices, faisant preuve d'une grande cohérence artistique. Malgré le décès de leur metteur en scène, les acteurs poursuivirent une importante activité régulière en invitant d'autres metteurs en scène à les diriger. Lorsque le secrétariat d'État à la Culture lui coupa ses subventions en 1994, le *Teatro da Graça* ferma ses portes.

*Barraca* et la *Companhia Teatral do Chiado* (Mário Viegas[36]) dépendit un certain temps de leurs ventes de billets.

Cependant, de nombreuses compagnies théâtrales apparaissent au cours de cette période.

Un autre Théâtre national créée par l'État voit le jour en 1992 à Porto: le Théâtre national São João, qui n'a eu sa propre programmation qu'à partir de 1995, sous la direction du metteur en scène Ricardo Pais.

Le Centre dramatique intermunicipal Almeida Garrett, au théâtre de la Malaposta, est fondé en 1989 avec l'appui de quatre municipalités. Il est dirigé par les metteurs en scène José Peixoto, Rui Mendes et Mário Jacques.

D'autres troupes apparaissent avec des projets très diversifiés au niveau du langage théâtral utilisé. À Lisbonne: le *Teatro da Garagem* (Carlos Pessoa), le *Teatro Meridional* (un siège à Lisbonne et un autre à Madrid), la *Companhia Teatral do Chiado*, l'*Escola de Mulheres* (Fernanda Lapa), les *Artistas Unidos* (Jorge Silva Melo[37]) et, dans le domaine des marionnettes, le *Teatro de Marionetas de Lisboa* (José Ramalho/Ildeberto Gama). À Porto: le *Teatro Marionetas do Porto* (João Paulo Cardoso), *Visões Úteis*, *ART'Imagem* et *As Boas Raparigas vão para o Céu.*

---

[36] Cette compagnie a été fondée en 1990 par Mário Viegas (1949-1996), grand acteur de théâtre et de cinéma portugais, qui a mis en scène plusieurs spectacles, dont une version très applaudie par la critique et le public de "*À Espera de Godot*" ("*En attendant Godot*") de S. Beckett, sous le nom "*Enquanto se está à espera se Godot*"( "*Pendant qu'on est en attente de Godot*").

[37] Le metteur en scène Jorge Silva Melo fut, dans les premières années de la *Cornucópia*, le codirecteur de cette troupe.

Au niveau de la décentralisation, les années 70 représentent une phase riche en ce qui concerne la multiplication du théâtre amateur dans tout le pays et le nombre de troupes professionnelles disséminées du Nord au Sud.

Les années 80 sont des années difficiles pour ce secteur et la plupart des troupes disparaissent dès le début de cette période. Par ailleurs, les rares troupes alors créées ont également disparu depuis.

À la fin des années quatre-vingts et début des quatre-vingt-dix, de nombreuses troupes professionnelles apparaissent dans diverses régions du pays. Certaines sont des troupes amatrices et acquièrent le statut de troupes professionnelles, comme *Trigo Limpo - Teatro Acert* (Zé Rui, Tondela), *GICC - Teatro das Beiras* (Covilhã) et *A Escola da Noite* (José Augusto Barros, Coimbra), celle-ci étant constituée d'éléments provenant du théâtre universitaire. En outre, sont créés le *Teatro do Noroeste* (José Martins, Viana do Castelo), *Arte Pública* (Beja), le *Teatro ao Largo* (Vila Nova de Milfontes), *Teatrão* (Coimbra), le *Teatro do Morcego* (Coimbra), *Aquilo* (Guarda) et *Efémero* (Aveiro).

Dans les années 90, la ville de Porto, qui avait ressenti certaines difficultés dans la décennie précédente, voit peu à peu s'accroître le nombre de ses troupes et espaces théâtraux, mais c'est encore Lisbonne qui centralise le plus grand nombre de troupes du pays.

Les commandes et les coproductions commencent à s'intensifier dans le panorama théâtral portugais.

Cette période est nettement marquée par la relativisation des questions sociales et politiques et par une recherche plus accentuée d'une spécificité, de la part des troupes et des metteurs en scène.

Tandis que certains considèrent que le théâtre devient un phénomène de jouissance esthétique plutôt que de communication sociale, d'autres, dans le sens des politiques culturelles de cette époque, voient dans le théâtre le lieu privilégié d'un divertissement public sans grandes préoccupations au niveau de l'esthétique ou de la réflexion, ce qui l'assimile en quelque sorte à un vulgaire théâtre commercial.

La troisième tendance représente ceux qui s'intéressent à la société et aux problèmes de l'être humain et aux façons d'en "parler". Ils considèrent que le théâtre doit être perçu dans sa double dimension de communication sociale et esthétique.

De grandes modifications apparaissent également au niveau de l'acteur.

L'acteur militant des années 70 n'existe plus. L'ouverture de la télévision au secteur privé et la concurrence qui s'ensuit attirent un grand nombre d'acteurs vers les chaînes de télévision, où ils sont mieux payés qu'au théâtre. Cependant, pour la plupart, ils ne travaillent pas seulement à la télévision et certains possèdent même leur troupe de théâtre permanente. D'autres "touchent" à toutes les productions, du théâtre, du cinéma (peu), de la télévision (séries, feuilletons portugais, présentation de programmes et concours, publicité...).

À cette époque, les acteurs sont généralement plus tournés vers la reconnaissance publique de leur talent et, par conséquent, de leur pouvoir économique, que les acteurs aux années 70. Toutefois, les acteurs d'aujourd'hui ont une plus grande notion du professionnalisme et de la compétence au niveau de leurs fonctions d'acteur.

Ce n'est pas par hasard que l'on constate actuellement un plus grand attrait des écoles de théâtre ou des divers stages, une plus large volonté de suivre une formation spécialisée et actualisée.

Par ailleurs, les réponses proposées dans l'aire de la formation des acteurs sont actuellement plus nombreuses. D'autres écoles supérieures ou professionnelles sont formées dans le domaine des arts du spectacle, sans compter les innombrables formations ou stages réalisés à l'initiative de divers organismes ou des troupes théâtrales elles-mêmes.

C'est dans cette période que sont mis en place, à la Faculté des Lettres de Lisbonne[38], les premiers cours des Études spécialisées en théâtre (1992) et que le premier doctorat en Arts du Spectacle est créé à l'Université d'Aveiro. Plusieurs centres de documentation et de recherche sont créés dans diverses institutions d'enseignement supérieur.

[38] Rappelons le travail dynamisateur du professeur Osório Mateus, décédé depuis, en faveur de l'enseignement et de la recherche dans les études théâtrales. Avec les professeurs Maria Helena Serôdio et Maria João Brilhante, Osório Mateus a dirigé ces cours de spécialisation à la Faculté des Lettres de l'Université Classique de Lisbonne.

Dans les années 90, plusieurs revues ont été lancées dans le domaine culturel et plus spécifiquement théâtral, dont il convient de citer, en raison de leur qualité la revue trimestrielle O Actor parue en 1987, et la revue bimestrielle du *Centro Dramático de Évora*, Adágio, qui paraît régulièrement depuis son premier numéro en novembre/décembre 1990.

En 1987, le 1er Congrès luso-espagnol de théâtre a été organisé par la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. Enfin, le 1er Congrès du Théâtre portugais a eu lieu en novembre 1993 à la Fondation Calouste Gulbenkian. Au même endroit, le 3ème Congrès international de sociologie du théâtre avait été organisé l'année précédente, sous la coordination scientifique de Roger Deldime (oct./nov.92).

Au début des années 80, on assiste à une prolifération de propositions de café-théâtre dans des espaces théâtraux ou dans des bars. Au début des années 90, de nombreux projets ponctuels prennent forme à l'initiative d'un acteur ou d'un metteur en scène, mais ils obéissent désormais plus rarement au style comique du cabaret ou de la revue "à la portugaise". Ainsi naissent des propositions théâtrales de deux types: celles qui ont recours à des textes poétiques et s'efforcent de faire une analyse des problèmes tout en se souciant de la beauté formelle du spectacle et, d'autre part, celles qui accentuent l'aspect conflictuel des relations entre les êtres humains, en utilisant des moyens extrêmement sensoriels, agressifs ou ironiques.

Dans les années 90, le théâtre réintègre des influences provenant d'autres domaines artistiques: de la danse à la musique, de la vidéo à la peinture, et la composante spectaculaire s'accentue.

On revient pendant cette période à la création de textes ou aux collages/montages, mais en général, ils sont désormais écrits et organisés par le metteur en scène et non par la troupe comme dans les années 70. L'utilisation de textes contemporains occupe une large place dans le répertoire des troupes et des projets ponctuels des premières années de 1990 et, bien que la plupart soient des textes d'auteurs étrangers, une tendance au choix des auteurs nationaux du XXème siècle commence à se dégager.

Les troupes théâtrales portugaises ont révélé entre 1970 et 1995 une grande partie de la dramaturgie mondiale de la fin du XIXème siècle et du XXème siècle. En ce qui concerne les auteurs portugais, outre certains classiques redécouverts et de diverses adaptations d'autres genres littéraires, plusieurs auteurs contemporains portugais ont également été révélés entre 1970 et 1995[39].

[39] Notamment Abel Neves, Eduarda Dionísio, Fernando Dacosta, Helder Costa, Hélia Correia, José Jorge Letria, Luísa Costa Gomes, Mário de Carvalho, Mário Cláudio, Miguel Rovisco.

## 4. Quatre metteurs en scène représentatifs

Après avoir brièvement situé le contexte politico-culturel dans lequel s'inscrit le travail théâtral de ces dernières décennies, les prochains chapitres seront chacun consacrés à l'un des metteurs en scène choisis.

Nous essaierons ainsi de mettre en évidence les lignes de force développées, de façon à porter la réflexion sur certaines des questions qui se sont posées au théâtre portugais au cours de ces années.

Chaque chapitre sera subdivisé en cinq sous-chapitres qui aborderont: ses attentes par rapport au théâtre (1er sous-chapitre), le répertoire et les aspects d'ordre dramaturgique (2ème sous-chapitre), la perspective de travail en ce qui concerne l'acteur (3ème sous-chapitre), les conceptions et pratiques scénographiques (4ème sous-chapitre) et, enfin, les aspects considérés comme essentiels dans l'oeuvre de chaque metteur en scène (5ème sous-chapitre).

Des documents photographiques ou pictographiques, concernant les spectacles de ces metteurs en scène, seront exposés au long du texte, afin de contribuer à la visualisation de certains aspects indiqués ou d`ouvrir la porte à d`autres réflexions.

Nous présenterons également, en annexe, la traduction de certains textes significatifs écrits par les metteurs en scène ou leurs collaborateurs; la majorité d`entre eux sont insérés dans les programmes des spectacles. Bien qu'ils soient

pour la plupart partiellement transcrits dans le corps de notre travail, nous croyons qu'il est utile de les situer dans leur contexte général et de pouvoir en faire la lecture.

L'ordre de présentation des metteurs en scène correspond à un ordre chronologique établi à partir de la date à laquelle chacun d'eux a réalisé sa première mise en scène au Portugal, en tant que metteur en scène professionnel. Le premier metteur en scène étudié sera donc João Mota, suivi de Luís Miguel Cintra, João Brites et, enfin, Rogério de Carvalho.

Par la singularité et l'originalité de leur parcours artistique, mais aussi parce qu'ils sont devenus des références obligatoires, ces metteurs en scène ont su apporter une contribution déterminante à l'évolution du théâtre au Portugal au cours de ces dernières décennies.

João Mota (né en 1942), qui a débuté très jeune en tant qu'acteur dans le théâtre professionnel, a réalisé sa première mise en scène en 1971, avec la pièce de Béatrice Tanaka "*O Circo Imaginário do Super-Basílio*" ("*Le cirque imaginaire de Super-Basile*"), au sein de la troupe *Os Bonecreiros*, tandis que c'est déjà à la *Comuna - Teatro de Pesquisa* qu'il monte en 1972, d'après des textes de Gil Vicente, son deuxième spectacle, intitulé "*Para onde is?*" ("*Où allez-vous?*").

Marqué par le travail de Peter Brook lors de son séjour au Centre international de recherches théâtrales (CIRT) à Paris, João Mota a joué un rôle fondamental dans

le théâtre à la fois en tant que metteur en scène[40] et en tant que dynamisateur culturel et grand formateur d'acteurs.

Luís Miguel Cintra (né en 1949) a débuté son activité théâtrale au sein de l'université alors qu'il fréquentait la Faculté des Lettres de Lisbonne, où il a réalisé une mise en scène amatrice d'"*Anfitrião*" ("*Amphitryon*") d'António José da Silva (1969). Dès son retour d'Angleterre, où il a suivi le cours de théâtre d'Old Vic à Bristol, L.M. Cintra réalise sa première mise en scène professionnelle en 1973 avec "*O Misantropo*" ("*le Misanthrope*") de Molière, dont il s'agit également de la première production théâtrale de la *Cornucópia*. Codirecteur de cette compagnie depuis sa fondation, L.M. Cintra a joué un rôle trés important dans le théâtre, à la fois grâce à ses mises en scène[41] et, grâce à d'excellentes interprétations, en tant qu'acteur.

João Brites (né en 1947) vécut à Bruxelles avant le 25 avril 1974, où il poursuivait ses études dans le domaine des arts plastiques, en suivant notamment des cours de gravure et de scénographie. Il créa dans cette ville, avec l'actrice belge Jacqueline Tison, une compagnie théâtrale baptisée Théâtre Inti. À la révolution des Oeillets, il revint s'installer au Portugal où il fonda *O Bando* dès

---

[40] Citons notamment les spectacles suivants: "*A Ceia*" I et II ("*le Diner*" - 1974); "*O Bão*" (1975); "*A Mãe*" ("*la Mère*" - 1977) de B. Brecht; "*Homem morto, Homem posto*" ("*Homme pour Homme*" - 1978) de B. Brecht; "*O Dragão*" ("*le Dragon*" - 1980) d'E. Schwarz; "*A Viagem*" ("*le Voyage*" - 1982) de Helder Costa; "*Édipo-Rei*" ("*Oedipe-Roi*" - 1988) de Sophocle; "*A Pécora*" ("*la Pécore*" - 1989) de Natália Correia.

[41] Citons notamment les mises en scène suivantes: "*Ah Q.*"(*Ah Kiou* - 1976) de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux; "*Casimiro e Carolina*" ("*Casimir et Caroline*" - 1977) d'Ödön Von Horváth; "*O Labirinto de Creta*" ("*le Labyrinthe de Crète* - 1982) d'António José da Silva; "*Oratória*" ("*Oratorio*" - 1983), textes de Gil Vicente, Goethe et Brecht; "*A Missão*" ("*la Mission*" - 1ère version en 1984 et 2ème version en 1992) d'H. Müller; "*Ricardo III*" ("*Richard III*" - 1985) de W. Shakespeare; "*O Público*" ("*le Public*" - 1989) de F. Garcia Lorca; et "*Primavera Negra*" ("*Printemps Noir*" - 1993) de Raul Brandão.

1974 et réalisa plusieurs spectacles de création collective, spécialement destinés au public des enfants. Ce n'est qu'en 1978 qu'il signe sa première mise en scène avec "*Omsikzaf*". J. Brites s'est particulièrement distingué par son travail au niveau de la scénographie/mise en scène[42], ainsi que par ses activités d' animateur et de dinamisateur de la réflexion sur sa pratique.[43]

Rogério de Carvalho (né en 1936) est le seul de ces metteurs en scène qui, après une formation en économie, a suivi des cours à l'École supérieure de théâtre du Conservatoire national de Lisbonne. Ayant réalisé ses premières mises en scène dans le secteur scolaire et au sein de troupes du théâtre amateur, il ne s'est lancé dans le secteur professionnel qu'à partir de 1979, avec la mise en scène de la pièce de Jaime Salazar Sampaio "*Conceição ou um crime perfeito*" ("*Conceição ou un crime parfait*"). N'ayant jamais créé sa propre troupe, il a travaillé dans plusieurs compagnies théâtrales, soit professionnelles, soit universitaires. Il doit sa place de choix dans le théâtre portugais non seulement à son travail de formateur, mais également à ses importantes mises en scène.[44]

---

[42] Citons notamment les créations suivantes: "*Afonso Henriques*" (1982); "*Nós de um Segredo*" ("*Noeuds d'un secret*" - 1986); "*Viagem*" ("*Voyage*" - 1987), d'après un conte de Sophia de Mello Breyner Andresen; "*Montedemo*" (1987), d'après un conte d'Hélia Correia; "*Estilhaços*" ("*Éclats*" - 1989) de Mário de Carvalho; "*Bichos*" ("*les Bêtes*" - 1990), d'après des contes de Miguel Torga; "*Borda d'Água*" ("*Bord de l'eau*" - 1992), d'après un texte d'António Ramos Rosa et d'autres narrations; "*Gente Singular*" ("*Des gens bizarres*" - 1993) sur des textes de Manuel Teixeira Gomes.

[43] La troupe *O Bando* a présenté deux Manifestes: l'un en 1980, l'autre en 1988. Pour les vingt ans de la troupe, une monographie très complète a été publiée sur son parcours artistique, avec la collaboration de plusieurs spécialistes et critiques de théâtre: O Bando: Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário (O Bando: Monographie d'une troupe de théâtre qui fête ses vingt ans), Édition O Bando, Lisbonne, 1994.

[44] Citons, entre autres: les mises en scène des pièces de Tchekhov, dont "*As Três Irmãs*" ("*Les trois soeurs*" - 1977),"*O Tio Vânia*" ("*Oncle Vania*" - 1981) et "*Platonov*" (1990); les versions de "*Preparadise, sorry now*" de Fassbinder (1985 et 1989); "*O Sonho*" ("*le Songe*") de Strindberg; "*Auto da Índia*" ("*Auto de l'Inde*" - 1988) de Gil Vicente; "*Pais e Filhos*" ("*Pères et Fils*" - 1991) de Tourgueniev/Brian Friel; "*Paraíso*" ("*Paradis*" - 1995) d'après des contes de Moravia.

Notre perspective d'approche esthétique passe non seulement par une analyse des conceptions théâtrales des metteurs en scène et de leurs options de mise en scène, mais également par l'étude des processus qui, chez chaque metteur en scène, conduisent à l'élaboration du spectacle théâtral. Selon nous en effet, le type de processus de travail créatif utilisé influence presque inévitablement l'esthétique du produit final.

Dans ce sens, nous indiquerons les lignes générales du travail de chaque metteur en scène en ce qui concerne la dramaturgie, l'acteur, l'espace scénique, la notion de public et la fonction du théâtre.

Il ne s'agit pas par cette approche de réaliser quatre monographies, mais simplement de fournir des données essentielles pour mieux comprendre chaque metteur en scène par rapport à son propre parcours et par rapport au contexte politico-culturel. Nous tenterons de conduire le processus de recherche en vue de comprendre le tout de chaque oeuvre, quelle que soit la diversité de ses phases, périodes ou cycles de mise en scène.

Si la question de la fonction du théâtre réapparaît à la fin de chaque chapitre, c'est parce que c'est là que se trouve, à nos yeux, la racine de toute la structure théâtrale, conçue comme matrice existentielle.

En étudient ces quatre metteurs en scène et en les situant par rapport au contexte historico-culturel, nous tenterons de dégager les coordonnées esthétiques du théâtre portugais à cette époque, en essayant de répondre aux questions suivantes:

De quelle façon cette génération de metteurs en scène s'est-elle affirmée par rapport au passé? S'agit-il d'un changement radical par rapport aux attitudes et aux conceptions du théâtre antérieur?

Est-il possible de parler d'une esthétique d'époque? Peut-on au moins dégager des lignes de force communes?

Dans quelle mesure le théâtre des années 70 est-il déterminant dans le travail théâtral des années 90? À quels niveaux cette influence s'est-elle exercée?

# CHAPITRE I

## DENSITÉ ET LÉGÈRETÉ POUR UNE CÉRÉMONIE DE GROUPE - LA MISE EN SCÈNE CHEZ JOÃO MOTA

João Mota, né en 1942, est le directeur artistique et le metteur en scène de la troupe "*A Comuna - Teatro de Pesquisa*" ("*La Comuna - Théâtre de Recherche*"), ainsi que l'animateur de la très riche activité qui a toujours marqué son espace culturel.

Il a fondé la compagnie en 1972, aux côtés de douze autres acteurs et d'un décorateur/costumier - qui, pour la plupart, étaient à cette époque déjà des professionnels du théâtre.

Entré très jeune comme acteur dans la compagnie Rey Colaço/Robles Monteiro, puis dans la compagnie théâtrale de la Trindade dirigée par Francisco Ribeiro (dit *Ribeirinho*), João Mota acquiert sa principale formation théâtrale sur scène, où il donne la réplique à de grands acteurs portugais, parfois sous leur direction.

Parmi les différents cours ou stages qu'il a suivis sur le perfectionnement de l'acteur, son stage d'un an (1970-71) au Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT), effectué sous la direction de Peter Brook, a été décisif pour son travail de professeur et de metteur en scène.

À son retour de Paris, João Mota intègre le groupe de fondateurs du Théâtre Laboratoire de Lisbonne: "*Os Bonecreiros*", projet qu'il abandonne au bout d'un an pour créer "*A Comuna - Teatro de Pesquisa*".

Passionné depuis toujours par la formation de l'acteur, João Mota s'est également consacré à l'enseignement de l'art dramatique, soit à l'École

Supérieure d'Éducation par l'Art, soit à l'École Supérieure du Théâtre et du Cinéma de Lisbonne, qu'il n'a plus quittée jusqu'à ce jour et dont il a même été élu directeur en 1995.

Parallèlement, il a créé en 1978 l'École de Formation d'Acteurs de la *Comuna*. Cette école, qui a fonctionné pendant dix ans, a enrichi non seulement la *Comuna*, mais également le milieu théâtral portugais.

Il a enfin participé en tant qu'acteur à certains spectacles de sa compagnie et à plusieurs films portugais.

João Mota a joué dès le départ un rôle de leader, de coordinateur scénique, même si tous les acteurs participaient alors de façon créative à leur construction collective. Les compétences propres de João Mota se sont progressivement affirmées, lorsqu'il a commencé à signer les mises en scènes du groupe et à le représenter en tant que directeur artistique. Sur les soixante et une productions réalisées par la compagnie jusqu'en 1995 (inclus), seules quatre n'ont pas été mises en scène par João Mota et, parmi elles, deux ont été présentées cette année-là.

En plus de ces mises en scène, João Mota a dirigé plusieurs autres spectacles en dehors de la compagnie.

Ce metteur en scène a également conçu l'espace scénique et le décor de la quasi totalité de ses spectacles. Ce n'est qu'à partir de 1994 qu'il a invité d'autres artistes à prendre cette fonction en charge.

Société artistique au départ, la *Comuna* s'est ensuite transformée en coopérative artistique.

Faisant partie du théâtre dit *Indépendant*, à la fois en raison de son opposition au régime politique de l'époque et parce qu'elle se voulait un théâtre d'expérimentation artistique et non un théâtre commercial, la *Comuna* a représenté dans plusieurs villes du Portugal et elle a participé à des festivals dans plusieurs pays d´Europe et d´Amérique.

Avec la *Comuna*, João Mota fut le cofondateur de la Convention Théâtrale Européenne en 1989, en tant que représentant du Portugal.

En 1972, lorsqu'elle a débuté son activité théâtrale, la *Comuna* ne disposait d'aucun espace propre pour ses repétitions et spectacles, ni d'aucune subvention. Elle utilisait alors les espaces non théâtraux qui lui étaient prêtés ou loués (garage, ancienne usine...).

Avant la révolution du 25 avril 1974, la compagnie était subventionnée par la Fondation Calouste Gulbenkian. Depuis cette date, elle bénéficie de subventions de l'État.

En mars 1975, la Compagnie s'installe dans une vieille villa inoccupée située place d'Espagne, appartenant à la mairie de Lisbonne, et la transforme en Centre Culturel et Maison de l'Enfant. Dans cette maison, deux salles de spectacle sont installées, un espace transformé en bar sert de café-théâtre et d'autres espaces de travail sont aménagés. Quelques années plus tard, les édiles veulent contraindre la compagnie à quitter les lieux, mais le soutien manifesté par plusieurs personnalités à l'égard de l'important travail artistique et éducatif qu'elle y a

développé parvient à maintenir la compagnie là où elle s'est installée. Plus tard, une autre salle, bien plus vaste, est construite sur les terrains adjacents.

Les acteurs qui avaient abandonné leurs anciennes compagnies ou le théâtre universitaire pour fonder la *Comuna* ont voulu mener à bien un projet de théâtre visant *«la recherche de formes d'expression, de divulgation et de communication théâtrale en utilisant divers espaces scéniques et en tentant des expériences avec tous les types de public»*[45]. Ils se proposaient aussi de travailler avec de nouveaux auteurs: *«Dans un travail de recherche théâtrale comme le nôtre, il nous semble essentiel que les responsables du texte collaborent directement avec les acteurs qui le construisent sur scène. Du reste, comme nous sommes un groupe expérimental pour qui le travail sera dans une large mesure officiel, nous croyons qu'il est fondamental que de nouveaux auteurs soient révélés grâce à nous.»*[46]

Regroupant plusieurs jeunes acteurs, ce projet visait à mettre en oeuvre des productions s'adressant aux adultes et d'autres spécifiquement consacrées aux enfants.

Grâce à une offre de spectacles diversifiés (café-théâtre; textes contemporains; créations collectives; théâtre pour enfants; comédies, textes classiques...), son public est resté fidèle et, de surcroît, différents publics ont été touchés.

[45] Communiqué de la *Comuna* aux organes d'information en mai 1972.

[46] João Mota, interviewé par José Jorge Letria, "Comuna: théâtre pour tous, lieu de recherche",in Diário de Lisboa, 20 mai 1972.

Centré sur la recherche théâtrale, le projet de João Mota et de la *Comuna* s'est principalement développé sur le travail de l'acteur et sur la relation scène - public.

Au niveau de l'acteur, on souligne: l'énergie vocale et corporelle comme source de travail expressif, l'élément ludique comme facteur déterminant dans la disponibilité de l'acteur à tous les changements, la pratique de l'improvisation comme façon de rechercher de nouveaux rapports entre les acteurs/personnages et les objets/accessoires.

En ce qui concerne le public, le rapport de proximité qui s'établit entre acteurs et spectateurs est significatif: il détermine une certaine complicité et parfois même un effet d'implication participative.

Le texte et l'espace scénique sont donc eux aussi au service de ce besoin de se donner - communiquer entre les acteurs et le public, qui constitue le spectacle en soi.

Pour renforcer les liens entre la compagnie et le public, le spectacle théâtral n'est pas isolé, mais inséré dans le contexte plus général d'un espace où différentes manifestations culturelles et éducatives peuvent avoir lieu, ce qui répond aussi bien aux besoins de la communauté qu'à la formation de publics.

## 1. Créer un espace de rencontre culturelle et éducative

João Mota conçoit le théâtre comme un espace de relation, de rencontre avec d'autres personnes, d'autres projets, d'autres initiatives, comme un lieu animé, vivant.

D'où son souci de proposer et de créer des activités de nature pédagogique et artistique, de laisser en permanence le bar ouvert au public et de l'utiliser pour les spectacles de café-théâtre, de recevoir diverses compagnies théâtrales, de présenter deux ou trois spectacles différents par semaine.

Favorable pendant un certain temps, à un théâtre d'intervention politique, contre la dictature de droite, avant 1974, et après 1974, en défendant une société démocratique de gauche, João Mota commence par investir dans la création d'une certaine utopie révolutionnaire: la création d'un Centre Culturel et Éducatif qui munit ses participants d'instruments leur permettant d'agir non seulement consciemment, mais aussi de façon créative.

L'initiative la plus importante au niveau éducatif est la création, en 1975, de la "Maison de l'Enfant", consacrée à l'animation culturelle, destinée à enfants âgés de 6 à 12 ans et ouverte à des horaires extra-scolaires. Outre un travail spécifique avec des enfants ayant des problèmes d'adaptation scolaire, cet espace s'ouvrait à tous les enfants du quartier, dont la majorité provenait de milieux pauvres, pour qu'ils puissent profiter des ateliers (artistiques et techniques) et des activités programmées (promenades, concerts, films, spectacles...).

On y dispensait également, à l'intention des enseignants et animateurs, des cours de formation dans les domaines de l'expression, ainsi que des cours d'alphabétisation pour adultes.

Le Club des Amis de la Commune (Clac), né en novembre 1978, qui comptait de nombreux membres et éditait un bulletin intitulé "*Para onde is*" ("*Où allez-vous?*") - en hommage au premier spectacle de la *Comuna* -, collaborait activement à ces activités, ainsi qu' à l'organisation d'autres activités pour adultes, telles que cycles de cinéma, expositions, colloques...

Toute cette effervescence culturelle, parallèle au travail artistique de la *Comuna*, de l'École de Formation d'Acteurs que nous avons déjà mentionnée, et du prêt de ses salles à d'autres groupes de théâtre, s'est poursuivie pendant plusieurs années[47].

Actuellement, la Compagnie organise régulièrement des cours de formation en théâtre/expression dramatique pour jeunes et enseignants/animateurs, de même que des expositions, colloques et spectacles.

Après cette époque de ferveur militante, si le temps a nécessairement atténué les actions mises en oeuvre et la quantité et la qualité de l'engagement de la *Comuna*, l'esprit s'en ressent aujourd'hui encore. Ouvert à l'utilisation de ses espaces théâtraux par des troupes dépourvues de local ou non implantées à

[47] Il est curieux de signaler que toutes ces activités étaient dynamisées par les membres de la compagnie *A Comuna* et par de nombreux autres collaborateurs, qui travaillaient presque tous à titre bénévole, pendant les loisirs que leur laissaient leurs études ou leur emploi.

Lisbonne, João Mota contribue encore au rajeunissement du théâtre portugais et à la multiplicité des offres proposées à ses spectateurs.

Le théâtre "*O Bando*", par exemple, a eu pendant plusieurs années la possibilité d'installer son siège dans les locaux de la *Comuna*.

Le théâtre "*Meridional*", l'une des jeunes compagnies théâtrales les plus intéressantes, présente régulièrement ses productions dans une salle de la *Comuna*.

Et, comme eux, de nombreuses autres compagnies ou projets sporadiques ont été ou sont soutenues par le directeur de la *Comuna*.

Fort de sa vocation de pédagogue et rêvant peut-être du vieux rapport maître - apprenti fait de respect et de responsabilité mutuelle, João Mota a construit un espace d'apprentissage et de communication entre les gens, entre artistes et techniciens, entre projets de théâtre, entre les artistes et le public.

Considérant depuis le début du projet de la *Comuna* que le théâtre doit essayer d'atteindre une grande partie du public, João Mota y est parvenu en variant les destinataires (enfants, jeunes, adultes), en variant les genres théâtraux (tragédie classique, café-théâtre, comédies, drames contemporains...) et aussi en laissant la place à la présentation d'autres propositions théâtrales que la sienne.

Cependant, bien qu'il s'efforce d'atteindre plusieurs publics et s`efforce de plaire à de nombreux spectateurs, le directeur et metteur en scène de la compagnie ne sacrifie jamais l'exigence éthique et la qualité technique et artistique.

Cette recherche de publics diversifiés se retrouve aujourd´hui encore dans les représentations réalisées par la *Comuna* en divers endroits du pays. Désireux par ailleurs de ne pas se limiter au Portugal, le directeur de la *Comuna* a cherché dès le départ à faire des échanges avec des troupes étrangères et à nouer des contacts avec d´autres publics, soit en Europe, soit sur le continent américain, en participant à des multiples festivals et rencontres dans le cadre du théâtre. Sa participation à la Convention Théâtrale Européenne est l´un des exemples de ses liens.

Au long des 25 années de sa vie artistique, la *Comuna* n´a pas cessé de prendre en charge cette fonction de dynamisateur culturel. Mais c´est João Mota qui lui a véritablement donné son élan et qui a cru en elle.

La *Comuna* n'est donc pas un théâtre fermé sur lui-même, n'ouvrant ses portes qu'à l'heure du spectacle, comme la plupart des autres théâtres. C'est au contraire un espace ouvert à tous, où les idées s'échangent, où l'on parle, où l'on est ensemble.

La *Comuna* occupe à ce titre une place importante dans le panorama culturel portugais: «*Le travail culturel de la "Comuna", suite logique de l'acte théâtral et principe fondateur de la troupe, ne suggère pas seulement des rencontres, de l'animation, des discussions et des théorisations, des cours et des recyclages, des pédagogies innovatrices; C´est, fondamentalement, une action libre des diverses sensibilités sociales pour échanger l'inertie et la passivité contre une vive activité. Cet esprit nous oblige à une constant effort de clarté, car nous ne défendons pas l'imposition de valeurs mais le libre éveil des raisons. Aussi ne*

*visons-nous pas à inventer une institution ou à institutionnaliser des modes de vie. C'est ainsi que nous affrontons les problèmes, en étant toujours conscients que notre ouverture au monde dérive du théâtre et que ce n'est qu'en lui que réside la cause de nos joies ou de nos peines.»*[48]

[48] "Comuna - Théâtre de recherche, 13 ans de travail - une nouvelle salle de spectacles", programme d'"*Amadis*", 1985 (cf Annexes I-9).

## 2. De l'improvisation collective aux textes dramatiques

João Mota et la *Comuna* ont construit des spectacles à partir de textes créés collectivement et à partir de pièces d'auteurs classiques et contemporains, portugais et étrangers.

Le processus qui détermine la sélection des textes à mettre en scène par João Mota n'est pas tout à fait conscient, mais au fond, comme il l'affirme lui-même, la situation de la troupe, aussi bien que celle de la société du moment, va nécessairement influencer ce choix: *«Je lis, je sais que les textes existent, mais je ne pense jamais à les faire dans l'immédiat. Un beau jour, je me souviens d'un texte que je pense qu'il faut absolument faire. Et comme je travaille dans un collectif - la Comuna -, il est naturel que ce choix apparaisse comme un reflet de notre vie en commun et que cette vie reflète ce qui se vit dehors, dans la société.»*[49]

Le texte est généralement proposé par João Mota, mais il n'est réellement choisi que lorsqu'il plaît également aux acteurs. Pour le metteur en scène, il est impensable de faire du théâtre s'il n'y a pas de plaisir dans ce que l'on fait. Ainsi, l'acceptation du texte par les acteurs présente une réelle importance à ses yeux:

[49] João Mota, "Pourquoi *Oedipe-Roi*", in programme d' "*Oedipe-Roi*", juillet 1988 (cf Annexes I-14).

*«Puis je vais faire passer aux acteurs le goût et le plaisir de faire cette pièce. Si c'est une pièce qu'ils n'aiment pas faire, je préfère ne pas la faire.»*[50]

João Mota n'est pas restrictif sur la notion de fidélité au texte: un texte peut aussi bien être modifié ou coupé pour diverses raisons (adaptation à notre pays ou à l'actualité, à la durée du spectacle...) qu'être conservé à la lettre tel quel l'a proposé l'auteur. Quelle que soit l'option, elle fait cependant l'objet d'un méticuleux travail dramaturgique. Certaines pièces de théâtre n'ont besoin d'aucune modification parce que João Mota considère que leur texte est "juste", donc correct et efficace au niveau dramatique, ici et aujourd'hui. Plus que la question du respect ou non du texte de l'auteur, c'est le respect de la création, surtout en tant que communication avec un public, qui interesse le metteur en scène.

Dans la mesure où le metteur en scène est un créateur, il s'approprie le texte de l'auteur, comme celui-ci s'approprie des thèmes déjà travaillés avant lui et l'histoire ou la réalité environnante. Si le metteur en scène réduit son rôle à celui d'un simple exécutant de l'auteur, alors la propre dimension théâtrale et la notion de création sont exclues, pour ne donner lieu qu'à l'illustration littéraire. Homme de théâtre, João Mota ne pourrait jamais accepter cette dépendance excessive à l'oeuvre littéraire, mais il n'accepte pas non plus l'autre extrême: faire de l'oeuvre écrite un simple prétexte à son spectacle.

[50] João Mota, interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

On constate donc qu'il cherche à réaliser une consciencieuse analyse textuelle, qui lui permette les adaptations nécessaires sans cependant déformer le sens global du texte. C'est précisément pour éviter qu'il soit mal reçu par le public et parce qu'il veut lui donner une nouvelle vigueur et une nouvelle communication que la pièce elle-même est transformée: «*Quand on pense à l'avenir (et il y a un héritage, un passé que nous devons transmettre), on pense à rendre une pièce vivante, sans rien déformer/dénaturer de l'auteur. Si ce n'est pas comme cela que l'on fait, la pièce devient une oeuvre littéraire et l'on perd le rôle révélateur du théâtre comme lieu de communication avec le public. Et si l'on perd cela, alors la pièce devient une oeuvre qui a déjà été!*».[51]

Le texte est un élément important dans le théâtre de João Mota. Mais il va chercher ses choix dramaturgiques dans le travail fait à partir de ce texte avec les acteurs. Le choix du style de représentation de l'acteur, par exemple, est intimement lié au type de texte et à son genre dramatique, mais aussi à la perspective de mise en scène envisagée. À partir du choix du texte, et après l'avoir travaillé à table, commencent les improvisations. C'est dans cette phase que le personnage commence à se dessiner, les situations et les jeux de scène à se contruire, le sens du spectacle à se mettre en place.

[51] João Mota, interviewé par Maria João Guardão, "João Mota: le Destin, c'est nous."in Jornal de Letras, Lisbonne, 1er mars 1988.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

## 2.1. 1ère Phase - Le théâtre en tant que forum

Dans les premiers temps de la vie de la *Comuna*, les acteurs n'exerçaient pas seulement la fonction d'acteurs, mais ils se partagaient plusieurs tâches techniques (couture, menuiserie,...) et ils collaboraient avec le metteur en scène à d'autres tâches d'ordre plus créatif (dramaturgie, création des lumières, scénographie...).

À partir de 1981, les membres du groupe commencent à se spécialiser dans certains domaines et c'est aussi à cette époque que Abel Neves rejoint la *Comuna* en tant que conseiller littéraire. En cette qualité, celui-ci a aidé à écrire des créations collectives et à organiser des collages, à faire des traductions et des adaptations, à préparer les programmes et à assister le metteur en scène au niveau de la dramaturgie. Trois textes dramatiques écrits par lui ont été représentés par la *Comuna*: "*Amadis*" (1985), "*Touro*" ("*Taureau*" - juillet 1986) et "*Terra*" ("*Terre*" - mars 1991).

Après 1992, ces fonctions d'assistance littéraire et dramaturgique sont exercées par certains acteurs de la *Comuna*, notamment Alfredo Brissos et, plus sporadiquement, par des conseillers littéraires comme Maria João da Rocha Afonso.

En vue de mieux comprendre le parcours mené par le directeur artistique et metteur en scène de la compagnie, nous distinguerons deux phases dramaturgiques et, dans chacune d'elles, plusieurs périodes spécifiques.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

Ainsi, la première phase, qui recouvre les dix premières années de l'activité théâtrale (1972 à 1982), est dominée par les textes collectifs et par un théâtre d'intervention politique qui choisit encore quelques textes d'auteur, notamment Brecht, pour cette même finalité. C'est également dans cette phase qu'une place relativemente importante est accordée au théâtre spécifique pour enfants.

L'activité mise en oeuvre avant avril 1974 (Révolution des Oeillets) est la première période considérée dans cette phase. La seconde correspond à la période révolutionnaire et post-révolutionnaire jusqu'en 1979. Et la troisième se situe dans les années 1979, 1980, 1981, qui correspondent à une période de transition et de changement, que ce soit dans le groupe lui-même ou dans la société portugaise.

La seconde phase concerne un répertoire constitué en majorité de textes dramatiques d'auteur, même si certains d'entre eux ont une version adaptée. Le café-théâtre va également occuper une place importante dans cette phase.

Celle-ci peut être divisée en quatre périodes. La première, comprise entre 1982 et 1987, est centrée sur des figures et époques historiques et les textes sont surtout portugais. La seconde, de 1987 à 1990, remet en question certaines institutions traditionnelles, par exemple la famille et le système militaire, ainsi que leurs mythes dans une dimension soit tragique, soit comique, soit tragi-comique. La troisième période, entre 1990 et 1994, s'intéresse au conflit, généralement tragique, entre un modèle social en vigueur et des comportements qui s'en éloignent. La dernière, qui correspond aux années 1994 et 1995 (date limite de notre recherche) révèle principalement un choix de textes d'auteurs consacrés au

genre comique et aborde des pièces dans lesquelles dominent les relations de pouvoir qui s'établissent entre les différents personnages.

### 2.1.1. Échapper à la censure (1972-1974)

La *Comuna* a démarré son activité théâtrale avec "*Para onde is?*" ("*Où allez-vous?*" - octobre 1972), une adaptation de Jaime Soares à partir des pièces "*Auto da Alma*" ("*Auto de l'Âme*") et "*Auto da Barca do Inferno*" ("*Auto de la barque de l'enfer*"), de l'auteur portugais du XVIème siècle Gil Vicente. Elle a donc commencé par le début de notre histoire dramatique, avec un auteur qui en est une référence, mais en le traitant du point de vue scénique d'une façon très différente de ce qui avait été fait jusqu'alors. Gil Vicente était habituellement traité, malgré quelques honorables exceptions, dans un langage qui devenait caricatural par le recours excessif aux intonations régionalistes et à la reproduction de gestes hérités d'autres temps. Ce spectacle (photo 1, p.108) s'est donc révélé comme une ouverture vers d'autres voies.

La critique de l'époque l'annonce à la fois comme un spectacle qui donne le frisson et qui fait rire, évoque sa violence et son comique. Théâtre de gestes contenus et de grande énergie vocale, théâtre rituel fait de mouvements et de silences, telles sont les caractéristiques qui lui sont attribuées. Il s'agit d'un théâtre fondamentalement basé sur le travail de l'acteur, très proche des spectateurs, "*un espace à la fois intime et communautaire*"[52].

[52] Cette affirmation est inscrite dans la revue espagnole *Primer Acto*, cité dans le programme du spectacle *Serena Guerrilha (Sereine guerilla)*, juillet 1981.

João Mota rappelle ce qui s'est passé avec ce spectacle par rapport à la censure alors en vigueur: *«Nous avons dû préparer, bien sûr, deux spectacles: l'un pour "la répétition de censure" et l'autre, le véritable. Les textes étaient rigoureusement les mêmes, mais les intentions et le jeu des acteurs étaient complètement différents. La première représentation a remporté un énorme succès et lorsque la censure a compris, c'était trop tard, parce qu'il était trop scandaleux d'interdire Gil Vicente.»*[53]

La même année, en novembre 1972, la compagnie monte un spectacle pour enfants, "*Feliciano e as batatas*" ("*Félicien et les patates*"), dont le texte est de Catherine Dasté. Ce spectacle remporte le prix du meilleur spectacle pour les enfants et la jeunesse décerné par la Presse portugaise.

Grâce à ce début prometteur, la *Comuna* obtint très vite le soutien de la fondation privée Calouste Gulbenkian qui, l'année suivante, lui commande la création d'un spectacle pour enfants à partir de textes d'enfants réunis par son comité du personnel.

Ce spectacle, intitulé "*Vamos para Maljukipi*" ("*Allons à Maljukipi*") a été représenté pour la première fois en décembre 1973. Au mois de juin de la même année, avait été présenté un spectacle pour adultes, intitulé "*Brincadeiras*" ("*Plaisanteries*"). Le texte était une création collective et mettait en évidence la solidarité entre les hommes qui luttent pour des idéaux.

[53] João Mota, "Le théâtre est exemplaire", communication au Centro Brasileiro de Estudos Estéticos (Centre Brésilien des Études Esthétiques) à São Salvador, Bahia (Brasil), juillet 1986 (cf Annexes I-11).

Mais ce fut réellement avec "*A Ceia*" ("*le Diner*") , en février 1974, que la *Comuna* est allé le plus loin dans sa critique de "l'État Nouveau". Ce spectacle avait également recours à la création collective, mais il utilisait par ailleurs des textes de différentes sources (extraits de la Bible et du Coran, poèmes, dialogues dramatiques), et des textes de différentes auteurs, tels que Gil Vicente, B. Brecht, Mário Dionísio, Antero de Quental, Vinicius de Morais.

Comment la compagnie est-elle parvenue à échapper, indemne, à la censure de l'époque? Tout d'abord, la dernière phase de "l'État Nouveau", présidée par le Premier ministre Marcelo Caetano, était plus permissive, malgré la persistance d'une censure préalable pour tous les spectacles, journaux et ouvrages littéraires. Ensuite, une grande partie des fonctionnaires chargés de la censure des spectacles étaient peu cultivés, ce qui les empêchaient souvent de comprendre les demi-mots ou les métaphores utilisés par les artistes. Enfin, s'agissant d'un spectacle de création collective et de diverses sources, il était plus facile de ne pas montrer, dans le spectacle destiné à la censure, les parties considérées comme les plus dangereuses ou d'"agitation sociale" et de tromper ainsi la censure elle-même.

Ce spectacle (photo 2, p.108) a divisé les critiques, non seulement parce qu'il se situait plus clairement face à la réalité environnante, mais également en raison du langage utilisé.

Les spectacles précédents étaient d´ une grande force, la voix et le corps faisaient irruption avec beaucoup de spontanéité. "*Le Diner*", en revanche, constituait un objet esthétique plus élaboré. Le poids de l'expression par le corps se faisait

encore sentir, mais désormais avec plus de retenue, comme si l'"explosion" antérieure donnait lieu, dans ce spectacle, à un phénomène d'implosion.

Tandis que, certains critiques jugeaient « *le Diner* » comme un spectacle froid, hermétique, non didactique et difficile à comprendre, d'autres l'annonçaient comme *«un spectacle structuré, d'une grande beauté plastique non gratuite, un spectacle poétique et intervenant, expérimental sans être hermétique, salutaire et nécessaire».*[54]

C'était en tous cas un spectacle auquel personne ne restait indifférent, même pas les critiques étrangers des pays d'Amérique du Sud, d'Europe de l'Est ou d'Europe occidentale.[55]

Sa première représentation eut lieu dans un vieil entrepôt de la capitale portugaise, où une grande table fut installée, autour de laquelle s'asseyaient les spectateurs et sur laquelle se déroulaient les images scéniques.

"*Le Diner*" fut un événement théâtral qui remporta en 1974 le prix du Meilleur texte de théâtre portugais, attribué par le jury de la Maison de la Presse après le 25 avril.

[54] Manuel Rio de Carvalho, "*A Ceia*: interveniente e poético" ("*Le Diner*: intervenant et poétique"), in *Expresso*, Lisbonne, 2.mars.1974.

[55] La revue *Theater Heute* (RFA) l'évoquait dans ces termes: *«Avec " leDiner", la Comuna a démontré au festival de Berlin qu'un travail d'explication politique peut s'accompagner d'une haute qualité esthétique.»*, Festival de Berlin, 1975, cité dans le programe du spectacle *Serena Guerrilha (Sereine guerilla)*, juillet 1981.

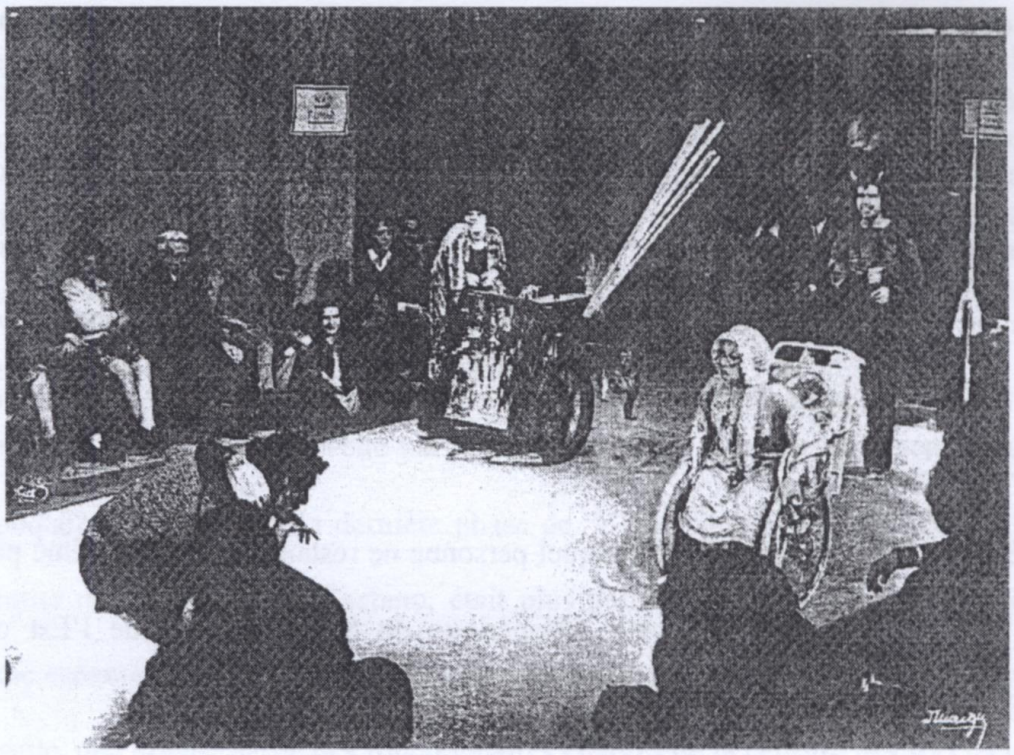


Photo 1 "Para onde ís?" ("Oú allez vous?") de Gil Vicente; 1972 A Comuna; mise en scène João Mota.

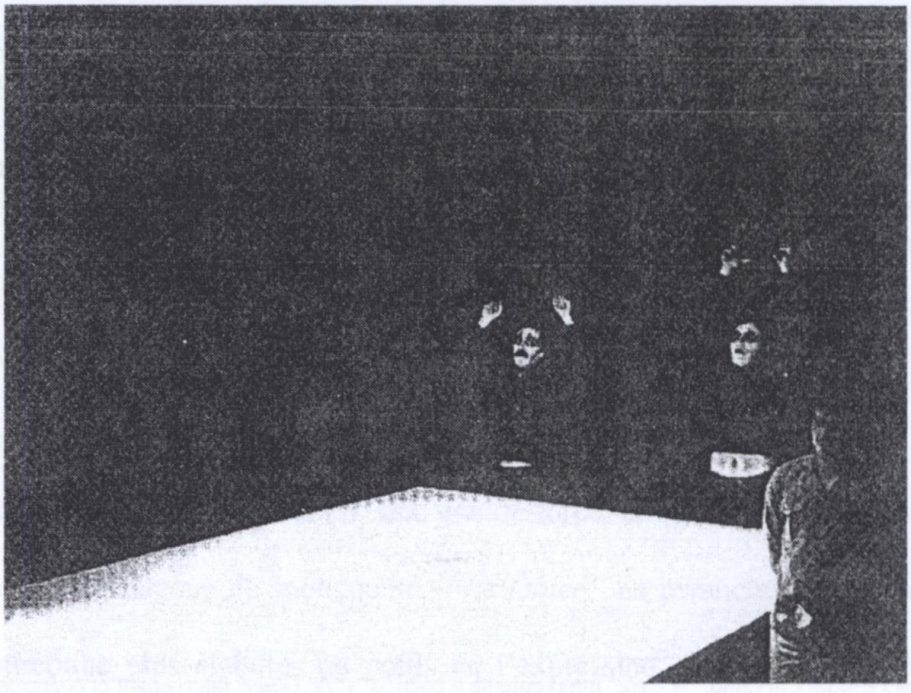


Photo 2 "A ceia" ("Le diner") – 1974; A Comuna; mise en scène João Mota.

### 2.1.2. Le théâtre est une arme[56](1974-1979)

La révolution du 25 avril 1974 éclate au milieu de la carrière de la pièce "*Le Diner*" et produit sur elle des effets modificateurs. Ainsi, un texte de création collective est accolé au texte initial. Cette seconde version, "*Le Diner II*", est lancée en mai 1974. Selon João Mota, cette version était celle que la compagnie aurait voulu pouvoir montrer avant, mais qu'il était impossible de représenter sous la censure.

Toujours en 1974, plus précisément le 10 juin, la *Comuna* participe avec le spectacle "*Cègada*" ("*Mascarade*") à la fête organisée en hommage au Mouvement des Forces Armées (MFA) qui avait renversé l'ancien régime. Le spectacle était transmis en direct par la télévision portugaise (RTP) lorsque l'émission fut interrompue sur ordre du militaire qui était alors directeur de la RTP, au moment où l'acteur Carlos Paulo faisait la caricature de feu le cardinal Cerejeira, ami et coreligionnaire du dictateur Oliveira Salazar, en reprenant quasi textuellement certaines phrases de ses discours. Cet événement provoqua une polémique entre ceux qui défendaient non seulement la liberté d'expression, mais également la possibilité de dénoncer les responsables de la dictature - parmi lesquels se trouvait réellement une partie de la hiérarchie catholique - et ceux qui voyaient là une attaque directe à l'Église et à la croyance de chacun. Il suffit de dire que les groupes les plus à droite, notamment le Parti de la Démocratie

[56] Cette idée de considérer l'art comme une arme en faveur de la révolution a beaucoup été utilisée à l'époque et elle était même reprise par un refrain à la mode: "*la chanson est une arme, et moi je ne le savais pas...*". Étant donné le contenu de cette période dramaturgique, j'ai jugé bon de lui attribuer cette désignation.

Chrétienne, étaient en faveur de la coupure de l'émission et que les partis les plus à gauche, comme le parti socialiste, condamnèrent le geste.

L'Église catholique avait conquis de nombreux privilèges sous la dictature et, malgré l'hostilité - ou simplement le mécontentement - de certains de ses secteurs à l'ègard du régime Salazar - Caetano, elle se situait majoritairement dans le champ conservateur.

Si la révolution de 1910, qui instaura la République au Portugal, était nettement anticléricale, celle d'avril 1974 ne l'était pas vraiment. En raison de l'énorme influence qu'elle exerçait dans la société portugaise, l'Église catholique avait réussi à imposer un tabou, c'est-à-dire à empêcher d'être critiquée. Mettre en cause son action revenait en effet à offenser la foi des Chrétiens et, par conséquent, à violer la liberté religieuse. La *Comuna* est l'une des rares troupes professionnelles qui osa et persista, dans des spectacles ultérieurs[57], à remettre en question ce qu'elle jugeait négatif, tout en essayant de montrer d'autres attitudes, positives, au sein de l'Église.

En janvier 1975, dans le cadre de la campagne du Mouvement des Forces Armées, la *Comuna* présente "*Era uma vez*" ("*Il était une fois*"), une adaptation de "*A Fábula*" ("*La Fable*") du brésilen Alfredo Nery Paiva. La pièce est présentée en dehors de Lisbonne, à Arcos de Valdevez, dans le nord du Portugal. Théâtre de didactique politique, marqué par une simplicité des ressources, il maintenait ce qui était jusqu'alors une caractéristique de la compagnie: un travail

[57] Notamment dans les spectacles "*Fogo*" (janvier 1976) et "*Em Maio*" (mai 1977).

centré sur les acteurs en tant que communicateurs privilégiés et une relation proche avec le spectateur.

Le spectacle pour enfants, "*Bão*", représenté pour la première fois en juin 1975 et monté pour deux interprètes (João Mota et Melim Teixeira) mérite que l'on s'y attarde.

Ce spectacle (photo 3, p.116) clownesque alliait l'humour à une grande sensibilité humaine et sociale, ce qui l'a rendu obligatoire pendant plusieurs années. Il était très émouvant par sa manifestation simple et bien imaginée des sentiments et des relations, par son jeu très riche avec les accessoires et ce, dans un travail magnifique des deux acteurs.

Pendant la même période, deux autres spectacles furent montés, construits collectivement à partir d'une collage de textes de différents genres et auteurs: "*Fogo*" ("*Feu*") en janvier 1976 et "*Em Maio*" ("*En mai*") en mai 1977. Ces deux spectacles étaient composés de tableaux ayant une forte composante d'intervention critique.

"*Feu*" incorporait des extraits de textes d'Eschyle, du Groupe de Chrétiens de Bogota, de Dom Helder Câmara, de procès de L´Inquisition, de Pinochet, Hitler, Salazar, Franco, Che Guevara, Mao Tsé Tung, Amilcar Cabral et Samora Machel, et sa première représentation eut lieu à Beja.

Ce spectacle, (photo 4, p. 116) avec sa satire des mécanismes d'aliénation qui se mettent en place dans les différents secteurs de la société, était marqué par un grand comique. Mordante dans l'analyse du thème et légère dans la façon de le

présenter dans des situations assez dynamiques, cette production remporta un énorme succès auprès du public, aussi bien au Portugal qu'à l'étranger.

"*En Mai*", représenté au théâtre de la *Comuna* en 1977, visait également à critiquer l'idéologie conservatrice, mais en se servant ici d'un langage plus dur, moins amusant.

La compagnie utilisa à cet effet des textes de la Bible, du Manuel militaire de la guerre coloniale, de la Lettre des évêques portugais de 1965, des textes de Saint-Vincent de Paul, du Curé d'Ars, d'Augusto Boal, de José Mário Branco, de Pablo Neruda, ainsi que des discours de Salazar, d'un discours du président de la République portugaise prononcé le 10 juin 1973 et des discours de l'après- 25 avril 74.

Dans la même période, la compagnie monta deux pièces de Brecht: "*La Mère*"d'après Gorki et "*Homme pour Homme*", ainsi que le spectacle "*O Muro*" ("*Le Mur*") en novembre 1976, dans une adaptation du conte "*Aventuras de João sem medo*" ("*Aventures de Jean sans peur*") de l'écrivain portugais José Gomes Ferreira (1900-1985), qui traite dans un langage onirique du problème de la liberté humaine.

"*A Mãe*"("*La Mère*"), dont la première eut lieu en décembre 1977, dans une traduction d'Yvette K. Centeno et de Teresa Balté, fut un spectacle très marquant par sa simplicité et par sa force (photo 5, p.117). Il était fondamentalement centré sur le jeu entre les acteurs et sur un très beau travail de voix, surtout choral, parlé ou musical. Devant les spectateurs placés en amphithéâtre, une petite estrade était latéralement délimitée par une zone où les acteurs se maquillaient, à la vue du

public. Après un chant collectif, les acteurs allaient chacun à leur tour jouer sur cet espace central quasi nu, où ils apportaient et remportaient eux-mêmes les rares éléments scéniques. Les songs, mis en musique par José Mário Branco, contribuaient à accentuer les aspects émotionnels du drame, en contraste avec le caractère non naturaliste de la mise en scène et de l'interprétation.

Présent au Festival International de Stuttgart (RFA, 1978), il fut très chaleureusement accueilli par le public, comme le remarquèrent certains journaux locaux.[58]

La pièce "*Homme pour homme*" de B. Brecht, traduite par l'écrivain Fiama Hasse Pais Brandão et mise en musique par José Mário Branco, fut montée par João Mota sous le titre "*Homem Morto, Homem Posto*" ("*Homme mort, homme mis*") en décembre 1978 (photo 6 p.117).

Alliant une critique contre les gouvernements bellicistes (et colonialistes!) - dont nous étions un exemple avant le 25 avril 74 - à un registre divertissant de représentation (interprétation des personnages, costumes en matière gonflable qui élargissaient le tronc et les épaules des soldats, jeux de scène), "*Homem Morto, Homem Posto*" obtint en 1978, le prix du Meilleur spectacle par l'Association portugaise des critiques.

L'action se déroulait dans un espace cylindrique à faux fond, flanqué de sacs de sable et de quelques rares autres objets scéniques, où l'ironie donnait de la saveur au drame.

---

[58] Par exemple, le journal Stuttgarter Zeitung: «*Un spectacle inimitable. Unique. Pour ces jeunes acteurs qui, collectivement, grâce à beaucoup de concentration, apparaissent uniformément comme un solo, il n'y a rien de superflu ou de casuel, ce spectacle méritait l'enthousiasme des applaudissements*», 1978, cité dans le programme du spectacle *Serena Guerrilha (Sereine guerilla)*, juillet 1981.

Entre les textes de Brecht, un spectacle pour enfants intitulé "*Viagens Fabulosas de Simão e Zacarias*" ("*Voyages fabuleux de Simon et Zacharie*") fut présenté en février 1978. Cette fois, la mise en scène de ce texte collectif ne fut pas réalisée par João Mota mais par Nuno Feijão.

Pendant la première partie de cette période, la *Comuna* était liée aux campagnes de dynamisation politique organisées par le Mouvement des Forces Armées, d'où l'importance du débat d'idées avec les populations qui, dans tout le pays, assistaient à ses spectacles: *«Après les spectacles, il y avait des débats avec le public. C'était une époque de grand apprentissage de ce qu'est la culture populaire.»*[59]

L'année 1978 est marquée par une importante scission à la *Comuna*. En effet, les actrices Manuela de Freitas, qui avait participé à la fondation de la troupe, et Fernanda Neves, le musicien José Mário Branco et l'acteur français Jean-Pierre Tailhade quittèrent la compagnie pour fonder le *Teatro do Mundo*, qui resta en activité pendant quelques années.

La *Comuna* perdit ainsi d'un seul coup deux actrices, un acteur et un musicien. Les années 1979, 80 et 81 furent des années de reconstruction de la troupe, à laquelle se joignirent de nouveaux acteurs et actrices, notamment ceux qui avaient été formés dans son École de formation d'acteurs.

[59] João Mota, "Le théâtre est exemplaire", communication au Centro Brasileiro de Estudos Estéticos (Centre Brésilien des Études Esthétiques) à São Salvador, Bahia (Brasil), juillet 1986.

À peine la compagnie se remettait-elle de ce départ que Melim Teixeira et Francisco Pestana, également fondateurs de la *Comuna,* quittèrent la troupe pour entrer dans la compagnie *Novo Grupo,* dirigée par João Lourenço.

Cette prochaine période de transition, dans la troupe elle-même, mais aussi dans la société portugaise, en raison d'une certaine indéfinition quant à la voie à prendre aux niveaux politiques, social et culturel sera intitulée: Période de transition.

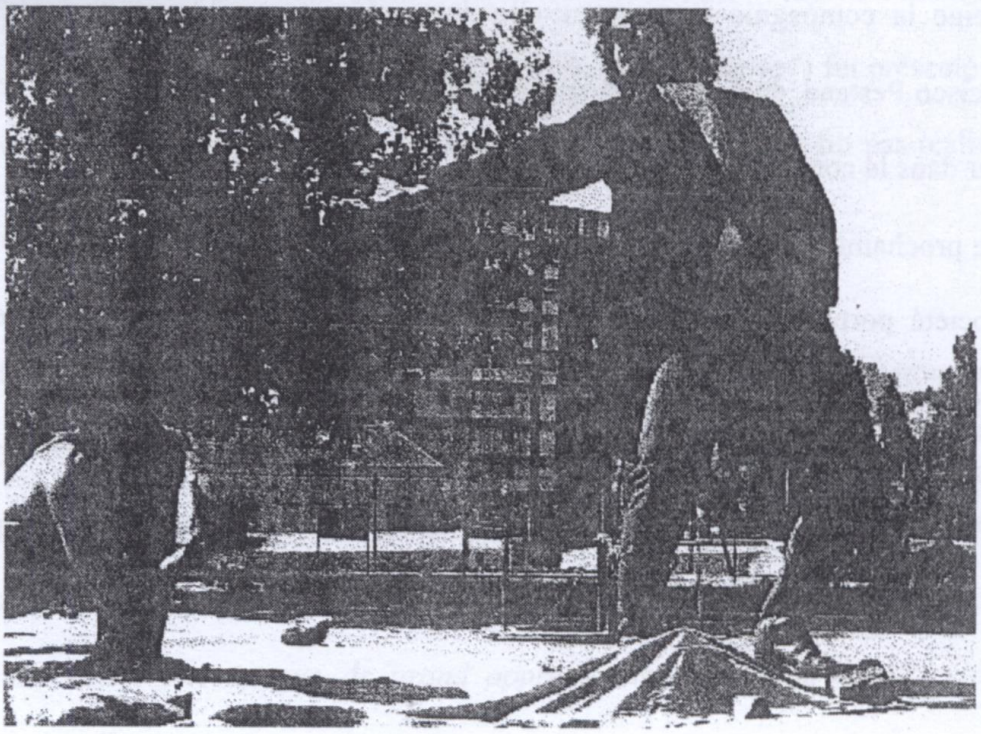


Photo 3 "Bão", 1975, A Comuna,
mise en scène João Mota



Photo 4 "Fogo" ("Feu"), 1977, A Comuna,
mise en scène João Mota.

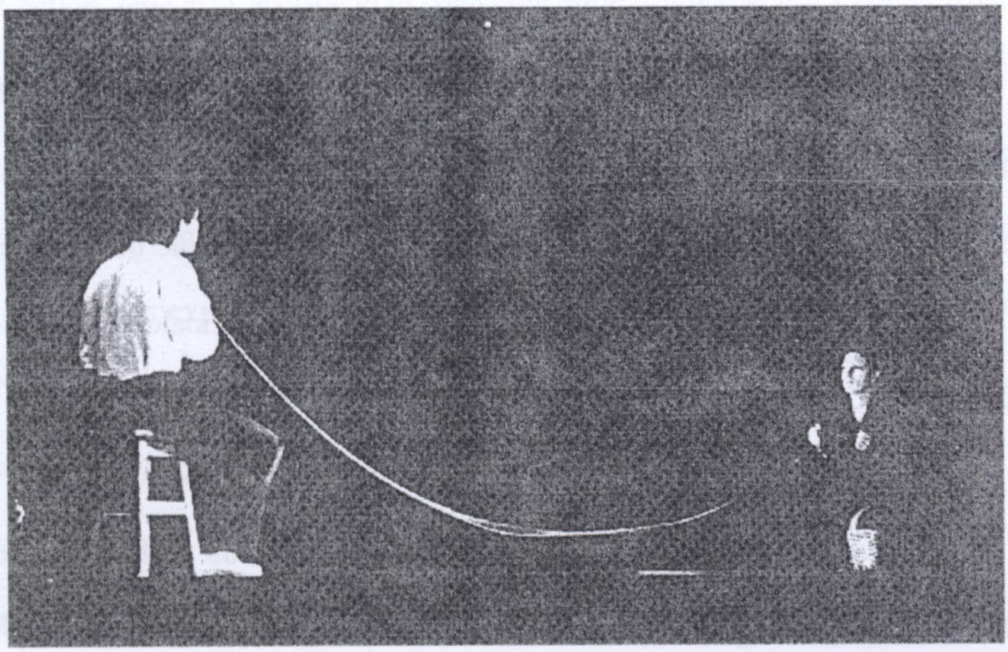


Photo 5 "A Mãe" ("La mère") de B. Brecht (1977) – au Festival International du Théatre en Marche Rennes, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 6 "Homem morto, Homem posto" ("Homme pour homme)" de B. Brecht, A Comuna, mise en scène João Mota.

### 2.1.3. Période de transition (1979-1981)

En 1979, deux textes d'auteurs portugais furent travaillés par la *Comuna*. Le premier spectacle, "*Sissurrica*" (février 1979) était un travail collectif inspiré d'un poème de Jorge de Sena (1919 - 1978). Les élèves de l'école de formation des acteurs de la *Comuna* s'en servirent pour leur présentation finale.

La comédie " *Guerras de Alecrim e Manjerona*" (" *Guerres du romarin et de la marjolaine*"), de l'auteur classique António José da Silva (surnommé "le Juif"), fut représentée à l'occasion du XVème cycle de théâtre du CITAC (Centre d'Initiation au Théâtre de l'Académie de Coimbra) à Coimbra, en juin 1979. Cette mise en scène de João Mota, (photo 7 p. 123) bien rythmée, inventive et amusante dans les mises en place et la caractérisation des personnages, était réalisée sur un praticable simplement décoré d'un escabeau. La musique était conçue à cet effet par notre grand chanteur-musicien Zeca Afonso.

En 1980, les trois productions présentées par la compagnie furent toutes tirées de textes étrangers.

"*O Dragão*"("*Le Dragon*") d'Ievgueni Schwarz, dans une traduction de Luis Filipe Rocha, fut représenté à partir de janvier 1980 au théâtre Garcia de Resende du Centre Culturel de la ville d'Évora.

Peter Brook a dit à son sujet: *«Un travail d'acteurs d'une grande qualité technique et artistique. Une mise en scène peu commune. Pour quelqu'un qui, comme moi, ne comprend pas un mot de portugais, je ne suis jamais senti éloigné*

*de l'action, telle est l'énergie et la communication organique qui s'établit avec le spectateur. Un travail qui surprend.»*[60]

Ce travail (photo 8 p.124) était réellement très beau et signifiant, avec les corps découpés et les visages illuminés sur fond noir, une caractérisation des acteurs et un mouvement expressif qui rappelaient le cinéma expressioniste allemand, entre le "*Nosferatu*" de Murnau et la "*Mort fatiguée*" de Fritz Lang. Un notable travail d'interprétation de Francisco Pestana, Melim Teixeira et Carlos Paulo.

"*As Despedidas da Grã-Duquesa*"("*Les Adieux de la Grande-Duchesse*"), de Bernard da Costa, dans une traduction de Manuel João Gomes, était un spectacle divertissant, représenté à partir de mai 1980.

"*Em Frente da Porta do Lado de Fora*"("*Devant la porte*") de Wolfgang Borcherdt, dont la première eut lieu en novembre 1980 à la *Comuna*, était un spectacle inquiétant (photo 9, p.124), non seulement en raison du texte, mais également en raison du décor constitué d'estrades nues, de la musique et surtout de la très forte interprétation du personnage principal par João Mota.

Il avait été proposé dans ce rôle principal par la troupe elle-même, en raison de sa qualité d'interprète, parce qu'il s'était tenu éloigné de la scène depuis un certain temps déjà et enfin, parce qu'il était le seul membre de la troupe à avoir vécu l'expérience de la guerre coloniale, qui l'avait beaucoup marqué.

[60] Peter Brook, in journal de A Comuna, *Para onde is?*, 1980.

Ce spectacle amer permit à João Mota de remporter le prix du meilleur acteur décerné par l'Association portugaise des critiques, pour son interprétation remarquable, avec une présence en scène et un travail de voix qui atteignaient l'âme. Son interprétation était dure et dépourvue d'artifices, comme le décor, désert, comme l'éclairage photographique blanc et noir.

Carlos Paulo nous présente au nom de la troupe et du metteur en scène les motivations qui présidèrent au choix de ce texte et à son traitement scénique: *«Il nous a semblé que, six ans après le 25 avril, après la fin de la guerre coloniale, cette pièce pourrait servir à attirer l'attention, à alerter sur ce que fut la guerre, sur ce que sont toutes les guerres. En 1980, traversant une grave crise où plane la menace d'un nouveau conflit mondial, nous avons essayé de traiter le thème de façon à démystifier la guerre, ses héros, les actes dits héroïques. La jeunesse en particulier, qui est une partie importante de notre public, va être confrontée à un problème qui paraît lointain, mais contre lequel elle doit être mise en garde. João [Mota] a retiré à la pièce la charge réaliste qu'elle contient encore, en a fait un symbole, un cauchemar, un monde de fantômes, de personnages non réels, parce qu'ils sont tous des symboles.*

*La musique était jouée sur une viole de gambe, parce que c'était le son de cet instrument que João Mota avait trouvé pour la pièce. Un son criant, extrêmement pathétique, très bien joué par l'exilé uruguayen Buenaventura Melo, ex-membre du groupe théâtral le plus important d'Amérique Latine, El Galpon.»*[61]

[61] Carlos Paulo, " Le nouveau spectacle d'A Comuna c'est un alerte contre la guerre", dans une interview de Maria João Duarte, in Sete, Lisbonne, 3. Décembre. 1980.

"*Deixo's poisar*" inaugure le nouvel espace théâtral de la *Comuna* - son café-théâtre - en février 1981. Recourant à plusieurs auteurs, ce premier café-théâtre, entre le cabaret et le théâtre de revue à la portugaise, où les spectateurs pouvaient dîner ou simplement boire un verre, visait à faire rire, en ridicularisant des personnages, des situations ou des ambiances vécues dans la réalité sociale et culturelle de l'époque. Il visait à attirer un autre type de public, pas seulement celui qui va normalement au théâtre. Avec ce spectacle Carlos Paulo a remporté le prix d'interprétation de la revue *Nova Gente.*

Pour l'autre spectacle de 1981, "*Serena Guerrilha*" ("*Sereine guerrilla*"), Abel Neves écrit le texte définitif à partir du travail développé par le metteur en scène et les acteurs et à partir de leurs improvisations. Dans le programme de cette création (photo 10 p.125), représentée pour la première fois au Vème Festival international de théâtre de Caracas (Vénézuela) au mois de juillet, il expose lui-même les différents moments de ce projet. Ainsi, il a initialement été *«proposé au groupe (à chaque acteur) d'exprimer des expériences personnelles qui seraient confrontées avec l'idée présentée par le metteur en scène. Chacun a offert, grâce à sa mémoire, un matériel nécessaire mais non suffisant. Nous avons discuté les fondements du thème du travail qui allait être réalisé. Nous préparions une ébauche, non pas le travail.*

*Celui-ci commencerait avec la volonté et l'exigence de l'acteur dans sa disponibilité créatrice. Le sens du travail collectif se jouerait par l'improvisation (...). Les situations créées seraient les tableaux d'une réalité chaotique et diversifiée marquant le conscient et l'inconscient de chacun, ce qui signifiait que le spectacle à créer tenterait de jouer avec ce que nous désignons par réalité et rêve. (...)*

*"Serena Guerrilha" serait structurée selon deux plans: d'un côté, un monde fermé, intime, violent, où le pouvoir de la mort est égal à celui du temps et où se joue la conscience du destin; de l'autre côté, la mémoire d'un même monde, mais en le faisant notre par des images de la quotidienneté sociale des hommes. Les deux plans se croisent, en établissant une perplexité intense.»*[62]

Ici s'achève la première phase de travail du metteur en scène João Mota et de la *Comuna*. Dans une période où le politique l'emportait sur l'esthétique, la compagnie atteignait un équilibre exceptionnel entre ces deux dimensions. Luttant pour une intervention modélisatrice des mentalités, surtout avec l'arme de la satire et aussi de l'ironie, elle n'a jamais cessé de se soucier du langage théâtral et de sa forme esthétique. Le travail des acteurs a toujours manifesté une

[62] Abel Neves, "*Serena Guerrilha* - le travail collectif", programme du spectacle "*Sereine Guerilla*", juillet 1981. (cf. annexes I-4)

très bonne qualité technique, ce qui lui a permis de concevoir des spectacles cohérents et forts.

Au niveau de la relation avec les spectateurs, la compagnie a révélé une volonté d'établir avec eux des liens de convivialité. Plus que créer la distance, elle a essayé de créer une complicité.

Dans cette phase, la voix des acteurs et du metteur en scène supplante les voix des auteurs. C'est à cette époque que les plus nombreux textes collectifs ont été produits.

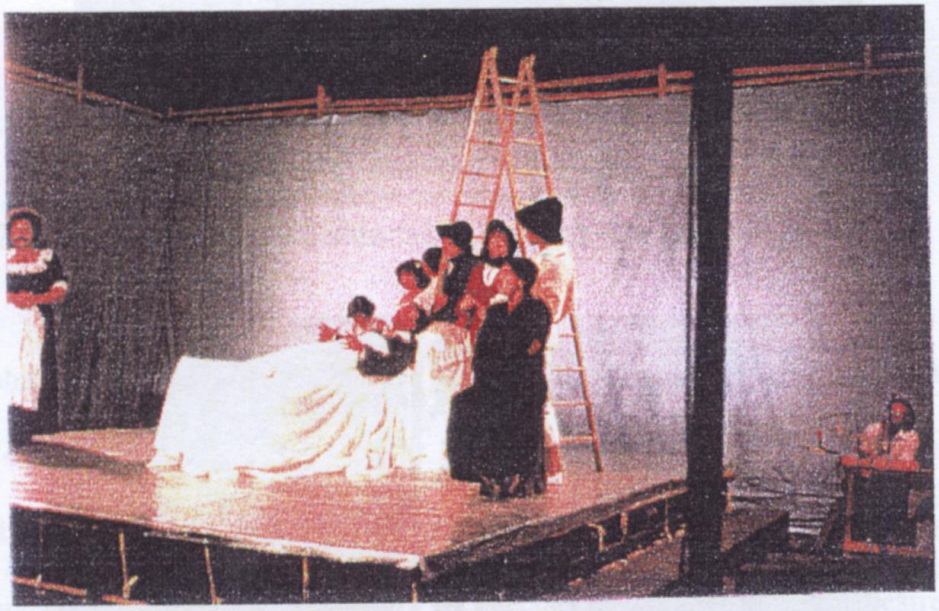


Photo 7 "Guerras de Alecrim e Manjerona" (" Guerres du romarin et de la marjolaine") de António José da Silva, 1979, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 8 "O Dragão" ("Le Dragon") de Ievgueni Schwarz, 1980, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 9 "Em frente da porta do lado de fora" ("Devant la porte") de Wolfgang Borcherdt, 1980, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 10 "Serena Guerrilha" ("Sereine guerrilla"),
1981, A Comuna, mise en scène João Mota.

## 2.2. 2ème phase - L'individu face au social - Un rapport conflictuel

Cette phase est marquée par quelques faits importants: la confirmation d'Abel Neves dans sa fonction de conseiller littéraire de la *Comuna*; la progressive spécialisation des acteurs et des autres collaborateurs dans des tâches créatives ou techniques; la mise en place définitive de spectacles réguliers de café-théâtre; le renouvellement quasi complet de la troupe des premiers temps. Après le départ de Melim Teixeira et de Francisco Pestana, il ne restait des acteurs fondateurs, à part João Mota, que Carlos Paulo et quelques rares autres qui étaient entrés dans la troupe dans les premières années, comme Carmen Marques.

Les textes collectifs et les collages se raréfient; ils ne sont utilisés que dans quelques productions de café-théâtre et pour certains événements théâtraux tels que "*Festa Medieval*" ("*Fête médiévale*").

On ressent dans la plupart des pièces de cette phase le conflit entre volontés individuelles et forces sociales, qui induit des relations difficiles aboutissant fréquemment à des dénouements tragiques.

### 2.2.1. L'histoire située entre la liberté personnelle et le collectif (1982-1986)

Cette première période commence avec "*A Viagem*" ("*Le Voyage*"), en février 1982, et s'achève avec "*Touro*" ("*Taureau*") en juillet 1986. Elle est marquée par le recours à des faits et à des réalités historiques pour problématiser la confrontation entre la liberté individuelle et le bien collectif.

Les intentions de cette approche historique sont exprimées dans le programme "*le Voyage*": *«Nous invoquons le phénomène historique pour une compréhension méthodique de l'homme absent, son système de relations et de valeurs. Notre contemporanéité nous oblige à avoir cette exigence. Aussi sommes-nous de plus en plus engagés dans le changement.*

*Ce qui est de l'ordre de l'histoire est de l'ordre de notre intimité sociale.»*[63]

"*Le Voyage*", texte dramatique de Helder Costa (auteur et metteur en scène contemporain fait revivre l'époque où les vaisseaux portugais partaient à la recherche de nouvelles terres et de l'Inde par l'occident. Cette pièce fait revivre

[63] Programme du spectacle de "*le Voyage*", février 1982 (cf. annexes I-5).

plusieurs personnages d'époque, comme Garcia da Orta, Pêro Vaz de Caminha et, bien entendu, Luís de Camões, qui en est le personnage central.

Carlos Paulo explique le sens de ce texte et son importance pour la *Comuna :*

*« Il nous a semblé que cette pièce est beaucoup plus une « fresque » de l'époque des découvertes au Portugal, où Camões est la figure qui se détache le plus et qui sait le mieux expliquer les contradictions d' alors - contradiction parce que cette époque, qui a duré une cinquantaine d'années, était une époque de grandes gloires et de grands malheurs. (...) Cette [pièce] nous intéresse parce qu'elle nous permet de réfléchir sur notre histoire sans être influencés par les mythologies - autrement dit en étant tournés vers l'avenir - et qu'en outre, elle permet une grande création sur le plan de la recherche théâtrale».*[64]

João Mota met en scène ce "Voyage" (photo 11, p.137) dans un local fermé où les spectateurs, debout, se tiennent au même endroit que les acteurs, expérimentant eux aussi ces sensations propres à la mer (données par le son, par l'éclairage, par la chaleur des corps...). Les acteurs nous présentent les diverses situations en se déplaçant entre les spectateurs et sur de petites plateformes disséminées dans la salle. On ne peut jamais prévoir d'où viendra le prochain groupe d'acteurs, on ne devine jamais où se déroulera la prochaine scène. Le spectateur est tout à fait mobile; tantôt il s'écarte pour laisser passer les acteurs, tantôt il se rapproche pour mieux comprendre chaque nouvelle scène.

La perspective dramaturgique, sous certains de ses aspects, nous est présentée par le texte suivant:.

---

[64] Carlos Paulo, "Le public fait aussi le voyage", interviewé par Viriato Teles, in Sete, 23 avril 1982.

*L'acteur représente l'absence de l'homme historique, par exemple, le Roi Dom João III ou un commerçant. Le spectateur ne peut être que l'homme historique présent, mais dans un lieu qui lui donne sa propre absence comme figure humaine. Proximité et distance: la conformité.*

*Les figures représentées sont des résidus de notre histoire, des choses ruinées dans le temps, mais humanisées par l'acteur. Il y a les figures qui sont séparées, placées plus en hauteur. Les êtres vulgaires se meuvent sur le plan extraordinaire du sol. Ils s'y reproduisent, ils y tombent amoureux. Les estrades, le Moyen-Âge, les cloches. La séparation est un signe de la chose sacrée ou prétendument inviolable. Les tyrans, heureusement, sont mortels.»*[65]

La musique originale était composée par António Cardoso, Domingos Morais et Eduardo Pais Mamede et les costumes signés, comme d'habitude, par Carlos Paulo.

Ce spectacle remporta plusieurs prix de revues portugaises et deux prix de l'Association portugaise des critiques: celui de la Meilleure mise en scène pour João Mota et celui du Meilleur spectacle de l'année. Plusieurs éléments contribuèrent évidemment à ce succès: le texte, la climat créé par la musique, la sobriété des costumes, le niveau et l'équilibre de la représentation des acteurs et, tout particulièrement, la mise en scène rigoureuse et englobante de João Mota.

[65] "Le lieu théâtral", in programme "Le *Voyage*", février 1982.

Le spectacle suivant, toujours en 1982, "*Não fui eu foram eles...*" ("*Ce n'était pas moi c'était eux...*") d'Abel Neves, Carlos Paulo, Fernando Gomes et Francisco Nicholson, s'inscrivait dans le genre café-théâtre. Dans cette période, deux autres spectacles de ce genre furent également présentés:"*Quero o meu Victor a côres*" ("*Je veux mon Victor en couleur*") de Carlos Paulo, en 1983, et deux ans plus tard, en 1985, "*Pó de Palco*" ("*Poussière de scène*") à partir de textes de plusieurs auteurs (Karl Valentim, les poètes Herberto Helder et Manuel Alegre, Abel Neves, Carlos Paulo, Luís Campos et José Pedro Gomes).

Le café-théâtre, très riche en imagination et en rythme, construit de sketches et recourant le plus souvent à un compère pour faire la liaison entre les numéros, cherchait, selon le style de la revue à la portugaise, à satiriser les événements et les mentalités de l'époque.

La pièce "*A Castro*" ("*La Castro*" - 1557) d'António Ferreira (1528-1569) marque un jalon dans la littérature dramatique portugaise dans la mesure où elle constitue l'un des premiers textes dramatiques formellement inscrit dans le néo-classicisme et traitant d'un thème historique national.

Le spectacle "A Castro" (janvier 83) que João Mota construisit sur cette pièce, est également une référence théâtrale, par l'exemplaire travail effectué sur ce texte classique (photo 12, p.137). La *Comuna* remporta pour ce travail un prix spécial de l'Association portugaise des critiques: celui de la réinvention d'un texte classique.

Le travail dramaturgique de la pièce "*la Castro*" est explicité, en ce qui concerne le texte, dans l'extrait suivant du programme: *«Mettre "la Castro" en scène nous a obligé à faire une étude de ses propres références thématiques et, surtout, à un examen exhaustif de ses vers. La "Castro", aujourd'hui, n'est pas une surprise. Notre propos ne consiste pas simplement à offrir la représentation d'un objet littéraire, mais à libérer ce qu'il contient en lui, à réunir les plaisirs d'une histoire d'amour techniquement et poétiquement bien contée, et à aller au théâtre. Il a fallu actualiser certaines expressions - même si le texte utilisé est déjà une pièce corrigée et commentée au niveau littéraire - et des modifications ont été apportées, sans que cela ne signifie désordre ou corruption. Nous avons délibérément oublié certains vers du choeur et la deuxième scène du cinquième acte. Le choeur signifie quelque chose de plus que sa vérité révélatrice. Le summum du discours n'est pas nécessairement le summum de l'émotion. Chose élémentaire, le choeur est cosmologique dans l'univers éthique de la "Castro". D'où sa musique.»*[66]

Ce spectacle (photo 45, p.216) avait été monté à la suite d'une commande que l'organisation de la XVIIème Exposition européenne d'art et de culture de Lisbonne avait adressée à certaines troupes théâtrales, en vue de choisir un texte de l'un des auteurs portugais du XVIème siècle, à l'exception de Gil Vicente et de Camões. João Mota choisit cette pièce d'António Ferreira pour des raisons affectives: il s'agit de la première pièce à laquelle il avait assisté au Théâtre national alors qu'il était enfant et c'est dans cette pièce que sa soeur Teresa (Demarcy-Mota) avait fait ses débuts au théâtre.

[66] "*La Castro* d'António Ferreira",in programme de "*La Castro*", janvier 1983 (cf. annexes I-6).

"*La Castro*" raconte l'histoire véritable de l'amour tragique vécu au XIVème siècle entre Inês de Castro et Dom Pedro (futur roi Pedro Ier du Portugal). Ce thème est également traité par Camões dans les *Lusíadas* et a été ultérieurement mis en vers par plusieurs auteurs portugais et étrangers, notamment Monterlant avec le texte *"la Reine Morte"*.

Le metteur en scène définit comme suit sa lecture de la pièce: *«La pièce parle de la dimension tragique de l'homme, qui est l'amour. L'homme ne vit pas s'il ne court aucun risque. Sinon, ce n'est pas la vie, c'est la mort. C'est une pièce sur la solitude, l'angoisse, le pouvoir et l'interdiction de l'amour».*[67] Dans cette mise en scène, Inês et Dom Pedro sont chacun dédoublés en deux personnages: *«C'est parce que nous sommes fragiles qu'il y a des doubles. Une Castro plus faible, qui est amoureuse, une autre qui est la dimension tragique de la première. Le double de Pedro est aussi la conscience du XXème siècle».*[68] Dans la représentation de la *Comuna*, le double d'Inês marque le temps tragique; il se déplace sur un plan supérieur, sur la passerelle construite au dessus des colonnes, ou déambule en cercle avec une torche dans l'espace situé derrière les spectateurs, lorsqu'il est représenté dans le monastère d´Alcobaça. L'autre Inês dialogue essentiellement avec la nourrice, alors que l'infant Dom Pedro monologue pratiquement avec son secrétaire, car celui-ci n'est d'autre que son alter ego.

[67] João Mota, interviewé par Nuno Figueira, in Sete, 5 janvier 1983.

[68] *Ibidem.*

Pour João Mota, les éléments du choeur, présents tout au long de la pièce, représentent *«les prêtres de l'esprit, ils recréent eux-mêmes l'ambiance.»*[69] et nous ajouterons qu'ils accentuent les lignes de force de la tragédie.

Les spectateurs entrent dans la salle, conduits par une lanterne, en passant par un tunnel doublé de noir, qui figure le passage vers une autre dimension. Témoins du drame, les spectateurs s'asseoient sur des tabourets, à côté des colonnes qui flanquent le centre de l'espace scénique. Au milieu, seule une petite coupe de cylindre sur laquelle repose un parallélépipède rectangle qui sert de lit, de banc, de pierre tombale.

Les costumes, signés par Carlos Paulo, furent commandés tout spécialement pour la pièce à une filature traditionnelle portugaise. Les instruments musicaux furent eux aussi construits, par José Pedro Caiado, pour produire les effets musicaux souhaités pour ce spectacle. La composition musicale était d'Eduardo Paes Mamede.

Les seuls spectacles de cette période non basés sur des textes portugais sont "*Marat*" sur la pièce *"la Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade"* de Peter Weiss et "*Calígula*" d'Albert Camus.

---

[69] *Ibidem.*

"*Marat*" a été produit en avril 1984 (photo 13 p.138) dans la salle de la *Comuna*. La version portugaise était créée par Abel Neves et Luis Vasco, tandis que les costumes ont été conçus, comme d'habitude, par Carlos Paulo. La musique et la construction des instruments de musique étaient prises en charge, respectivement, par Eduardo Paes Mamede et José Pedro Caiado.

L'acteur Carlos Wallenstein se distingua dans le rôle du Marquis de Sade. Tirant profit de son âge et de son physique avantageux, et surtout de son talent, il a représenté un Sade avide des plaisirs des sens, ironique et provocant.

Le sens de la pièce tel qu'il était donné par ce spectacle face à la réalité portugaise est exposé dans le programme:

*«Marat et Sade vivent, dramatiquement, une confrontation d'idées et de vérités dont les aspects sont, patiemment et impatiemment, mis en relief par d'autres personnages de la même époque historique, tous internés dans un asile de fous. Celui qui suggère ce jeu dramatique, aux principes thérapeutiques, est Monsieur de Sade, metteur en scène et interné à l'hospice de Charenton. Celui qui suggère le double jeu est le dramaturge allemand Peter Weiss. Dix ans après le 25 avril 1974, la Comuna - théâtre de recherche suggère la variation de ce jeu. Si l'on veut penser les expériences d'une révolution à partir des vices et des vertus qu'elle alimente nécessairement, alors il est certain que Marat-Sade est une fresque de valeurs et non de personnages. (...)*

*Plus que le triangle Sade-Corday-Marat, et au-delà des vestiges politico-philosophiques que cette relation peut signifier, ce qui nous intéresse, c'est la ligne de tensions entre Marat et Sade parce que ce sont les deux noms dont l'union n'est pas encore possible et parce qu'ils représentent ce qu'il y a de plus difficile dans une révolution: la concordance des besoins collectifs avec les volontés individuelles.»*[70]

En mars 1986, la *Comuna* monte "*Calígula*" d'Albert Camus, sur une dramaturgie, un espace scénique et une mise en scène de João Mota (photo 16, 17, p.140).

On expose dans le programme la perspective envisagée par le spectacle:

*«"Calígula" d'Albert Camus est une fiction. Notre Calígula d'aujourd'hui est une fiction sur d'innombrables fictions. Cet empereur romain est donc transfiguré et, avec lui, les quelques problèmes qu'une communauté politique a pu produire, et qui l'a également produit, lui.*

*(...) Dans la Rome antique, les armées, la propriété et les affaires de l'état impérial concernant la propriété n'ont pas échappé à la règle, aujourd'hui encore inaltérable, du trafic d'influences, du commerce des pouvoirs politiques.*

*Dans une atmosphère d'intrigue permanente, la médiocrité des idées et la corruption des principes ont pris racine. Dans une telle situation, Calígula est un reflet, monstrueux, par conséquent, du royaume du chaos.»*[71]

---

[70] Programme du spectacle "*Marat*", 24 avril 1984 (cf. annexes I-7).

[71] "Calígula et la lune", in programme de "Calígula", mars 1986 (cf. annexes I-10).

Un décor vaste, à la fois espace extérieur et intérieur, dont le caractère décoratif est accentué, nous renvoie dans l'espace/temps des Romains et rehausse le caractère théâtral du jeu sur la vie et sur la mort mené par l'empereur Calígula.

"*Para onde is*?" ("*Où allez-vous?*") de Gil Vicente fut rejoué en novembre 1984, (photo 14, p.139) 12 ans après sa première représentation, qui avait marqué le début du travail artistique de la compagnie. Ce spectacle était destiné à inaugurer le nouvel espace théâtral, ce qui ne put être fait pour des raisons de retard de construction.

Sa reprise respecta autant que possible la mise en scène antérieure, mais les acteurs d'alors n'étaient plus tous présents.

Dans la même période, deux textes d'Abel Neves furent mis en scène: en juin 1985, "*Amadis*", (photo 15, p.139) et en juillet 1996, "*Touro*" ("*Taureau*").

Le premier, "*Amadis*", d'après la fable péninsulaire et médiévale "Amadis de Gaula", permit à l'actrice Isabel Medina et à l'acteur José Pedro Gomes de remporter les prix des meilleurs acteurs secondaires de l'Association portugaise des critiques.

"*Fête médiévale*" était un spectacle-événement, monté également en 1985, écrit par Abel Neves à partir du travail collectif de la troupe, mis en scène par João Mota et construit en collaboration avec le groupe portugais de musique ancienne "La Batalla".

Enfin, le spectacle "*Mestre, meu Mestre Querido*" ("*Maître, mon cher maître*"), élaboré à partir de poèmes de Fernando Pessoa, fut présenté en 1985.

Cette période aborde des réalités historiques sous un aspect fictionnel, motif pour une analyse philosophique et politique du rapport de l'individu avec la société: rapport entre les valeurs de l'amour et la défense des intérêts de l'État dans "*La Castro*"; entre réalisation personnelle et projet collectif dans "*Marat*"; entre liberté individuelle et intérêt de groupe dans "*Calígula*".

Alors que dans la phase antérieure, l'humour s'ajoutaient généralement à une intervention directe plus objective, on dénote dans cette période un besoin de recul par rapport à l'époque vécue (pour mieux méditer sur elle?) et le recours à ce voyage dans le temps - à l'exception du café-théâtre qui conserve le ton humoristique et critique de l'époque.

Cette période est également marquée par la création d'atmosphères plus denses et plus problématiques, qui s'ébauchaient déjà dans les derniers travaux de la période de transition, notamment dans "*Le Dragon*" et dans "*Devant la porte*".

Les textes d'auteurs portugais dominent cette période et, parmi eux, les textes sur l'époque médiévale.



Photo 11 "A Viagem" ("le Voyage") de Helder Costa,
1982, A Comuna, mise en scène João Mota.

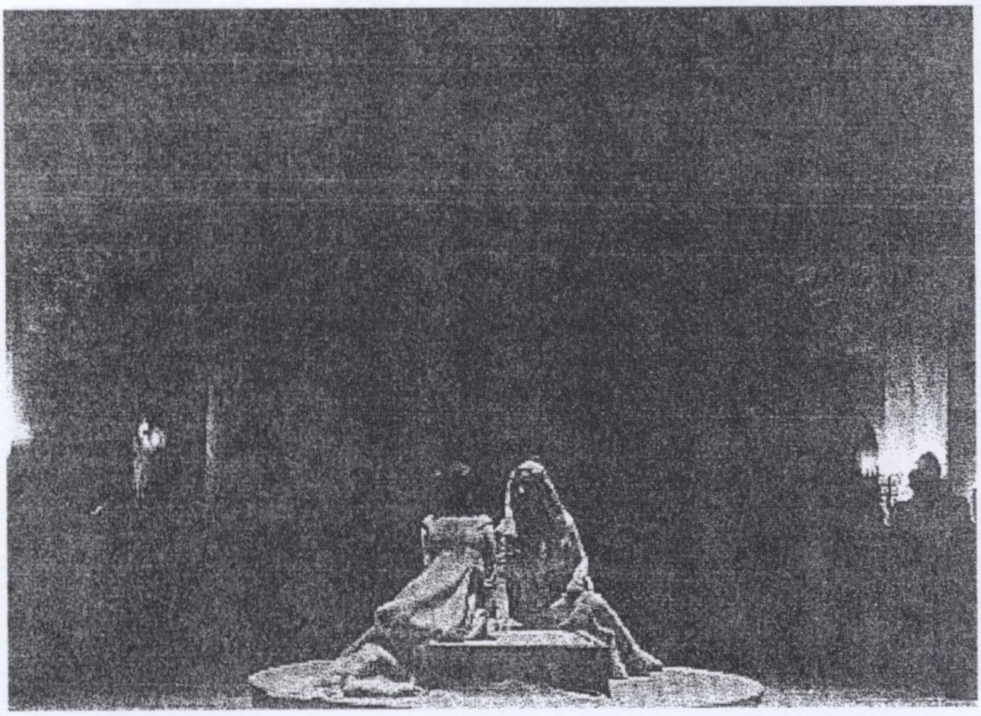


Photo 12 "A Castro" ("La Castro") d'António Ferreira,
au Monastère d'Alcobaça, 1983, A Comuna,
mise en scène João Mota.

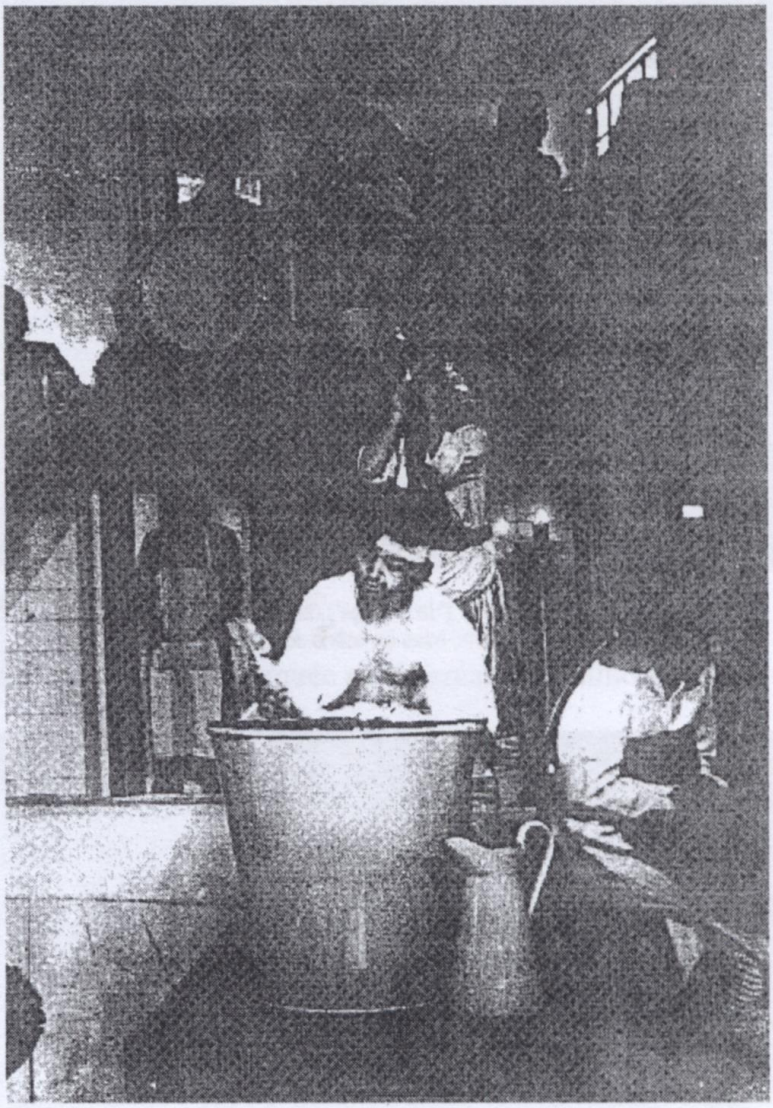


Photo 13 "Marat" de Peter Weiss, 1984, A Comuna,
mise en scène João Mota.



Photo 14 "Para onde ís?" ("Où allez vous?") de Gil Vicente,(2ème) 1984, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 15 "Amadis" de Abel Neves, 1985, A Comuna, mise en scène João Mota.

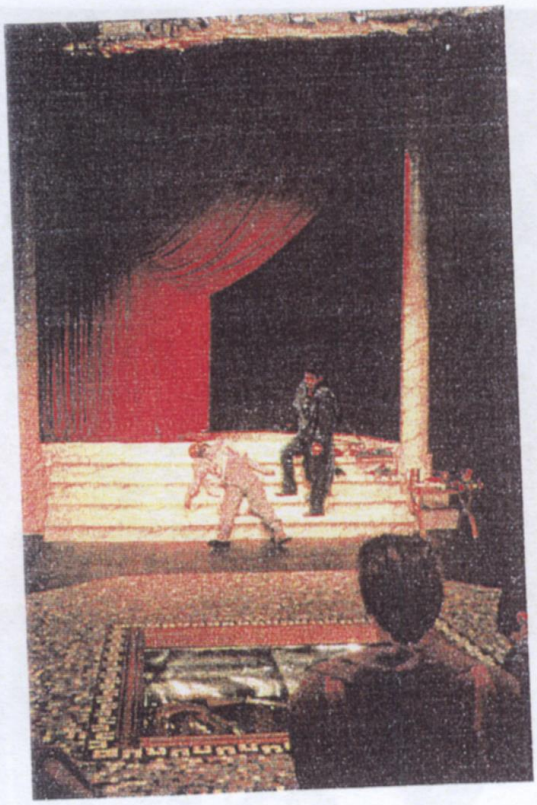


Photo 16 "Caligula" d'Albert Camus, 1986, A Comuna,
mise en scène João Mota.



Photo 17 "Caligula" d'Albert Camus, 1986, A Comuna,
mise en scène João Mota.

### 2.2.2. Les pouvoirs institutionnels et l'individu (1987-1989)

Cette seconde période s'ouvre en 1987 avec "*Victor ou as crianças no Poder*" ("*Victor ou les enfants au pouvoir*") et s'achève avec "*A Pécora*" ("*La Pécore*") en 1989.

"*Victor ou les enfants au pouvoir*" (photo 18, 19 p.149, 150) de Roger Vitrac, dans une traduction de Fernando Luso Soares et une dramaturgie d'Abel Neves, fut présenté au théâtre de la *Comuna* en janvier 1987[72]. Le point de vue de la *Comuna* sur la pièce nous est présenté en ces termes:

*«Si les personnages de Victor étaient des animaux, comme on les comprend, émerveillés, chez la Fontaine ou dans les histoires de l'imaginaire populaire, alors il s'agirait d' une fable. Mais, curieusement, "Victor ou les enfants au pouvoir" n'est pas une fable. Deux couples, deux enfants, un général, une intruse, une employée de maison et un médecin, tels sont les éléments énergétiques d'une condition humaine en conflit - la famille! Non pas la famille comme régulateur de la vie sociale, mais plutôt comme lieu de corruptions affectives et morales institutionnalisées. On ne pense pas pour autant qu'il existe une solution, celle de la famille immaculée. Elle est loin, croyons-nous, des intentions de Victor. C'est peut-être ici une des fausses raisons des voix discordantes de l'époque. En gros, on peut parler de "Victor ou les enfants au*

[72] La "*Companhia do Teatro Estúdio de Lisboa*" de Luzia Maria Martins et Helena Félix avait déjà révélé cette pièce au public portugais. C'est pourquoi la *Comuna* en a profité pour rendre hommage, dans le programme de ce spectacle, au travail effectué par cette compagnie au niveau de la représentation et de la révélation d'"*auteurs fondamentaux du théâtre mondial*".

*pouvoir" comme d'un portrait. Nous ne parlons pas de peinture, nous ne parlons pas de photographie, nous parlons de théâtre: un portrait grossier, sans doute, qui en appelle aux langages du monde "tel qu'il est"; les personnages devastés par des vertiges, des liens illogiques, des situations dévorantes. Le délire est si réel et si psychologiquement dévastateur que la fantaisie surprend, aussi bien celle des personnages eux-mêmes que, probablement, celle du public. Victor ne sera donc pas du boulevard ou de l'anti-boulevard, il sera autre chose.»*[73]

Outre ce spectacle, João Mota a mis en scène en 1987: un café-théâtre "*Farsa você mesmo*" (Jeu de mots sur le titre: *Farse vous-même* ou *Faites-le vous-même*) de plusieurs auteurs; le texte de Frank Wedekind "*O Despertar da Primavera*" ("*L'Éveil du printemps*"); et "*Os dois Corcundas e a Lua*" ("*Les deux bossus et la lune"*) de Richard Demarcy en juillet, basé sur un conte d'origine portugaise "Les bossus", spectacle adressé à un public de jeunes et d'enfants.

En février de l'année suivante, la *Comuna* fait pour la première fois le montage intégral de la pièce "*O Destino morreu de repente*" ("*Le destin est mort soudain"*) de l'écrivain portugais Alves Redol (1911-1969). Bien que l'auteur, qui fait partie du courant néoréaliste portugais, ait écrit trois textes dramatiques à tendance réaliste très accentuée, dans cette allégorie du royaume du Destin, le réel n'est que sous-jacent à la fantaisie créée. Il s'agit d'un grand exercice féérique que l'auteur présente en ces termes: *«S'agissant d'une expérience, j'ai voulu voir jusqu'à quel point plusieurs formes d'expression pouvaient se cotoyer*

[73] Programme du spectacle "*Victor ou les enfants au pouvoir*", janvier 1987, (cf. annexes I-12).

*et se compléter. Et en les déformant, comme de bien entendu, j'ai mis la danse magique à côté du mystère, le drame rituel et le rythme orgiaque de concert avec la farse et la pantomime, sans négliger de souligner le drame de notre temps, puisque le fond de ce divertissement est encore un grand drame de notre époque.»*[74]

Confronté à un texte comme celui-là, João Mota expose ses problèmes de montage:

*«Une pièce difficile, parce qu'il est difficile de faire jouer des gens du cirque ou de faire faire du cirque à des acteurs et aussi parce qu'elle comprend 120 personnages et que nous la jouons avec 31 acteurs... Dans cette mise en scène, j'ai monté un cirque dans la salle, un cirque qui est profondément théâtral.»*[75]

Et le metteur en scène pose quelques questions sur le sens de la pièce: *"Le visage du destin est-il semblable au célèbre couteau surréaliste, sans manche ni lame? Pouvons-nous choisir entre destin et liberté? L'un et l'autre sont-ils les deux moments d'une discorde comme la relation maître/esclave?"* [76].

Certains détails ont été modifiés par rapport au texte original, mais toute la structure générale de la pièce a été maintenue. Par exemple le Destin, dans cette production, prend un visage féminin et devient beaucoup plus humain que chez Redol. Plusieurs solutions scéniques proposées par Redol sont modifiées par João

---

[74] Alves Redol, Teatro III, "*Le Destin est mort soudain*", Publicações Europa-América, Lisbonne, 1967, p. 17.

[75] João Mota, interviewé par Maria João Guardão, in Jornal das Letras, Lisbonne, 1. Mars. 1988.

[76] João Mota, "Un visage pour le destin", in programme du spectacle "*Le Destin est mort soudain*", février 1988, (cf annexes, I-13).

Mota. Ainsi l'entrée en scène du Destin, telle qu'elle est imaginée par l'auteur, se fait à cheval, tandis que, chez le metteur en scène, le Destin entre sur un grand oiseau volant. Les costumes créatifs de Carlos Paulo, la musique adaptée au spectacle de Carlos Mendes et un bon équilibre dans l'interprétation des acteurs, ainsi qu'une mise en scène soignée et imaginative, pleine d'éléments de surprise et utilisant diverses techniques du cirque (acrobatie, clowns...), du théâtre, de la danse, du chant et de la télévision, font de ce spectacle un divertissement sérieux.

La même année, en 1988, la *Comuna* joue une autre pièce sur le Destin, mais cette fois en version tragique. Il s'agit de la pièce de Sophocle "Édipo-Rei"("*Oedipe-Roi*"), représentée pour la première fois dans l'amphithéâtre romain de Mérida au XXXIVème Festival de Théâtre Classique de Mérida (Espagne). Le spectacle (photo 20 p.151) était joué sur une scène en terre, ronde, entourée de blocs de pierre où les acteurs et certains spectateurs pouvaient s'asseoir. D'une grande force dramatique et grâce à une magnifique interprétation de Carlos Paulo dans le rôle d'Oedipe, cette pièce reçut un excellent accueil, aussi bien du public espagnol que du public portugais.

"*Oedipe-Roi*" fut présenté dans une traduction d'Agostinho da Silva, sur une dramaturgie d'Abel Neves. La musique originale et la direction de choeurs étaient d'Eduardo Paes Mamede et les effets sonores de José Pedro Caiado.

La conception de l'espace et la mise en scène étaient pris en charge par João Mota, les costumes signés de Carlos Paulo et les accessoires de Cecilia Sousa et Jorge Loureiro.

Le metteur en scène participa également à ce spectacle comme acteur, dans le rôle de Thyrésias, tandis que le dramaturge et les techniciens étaient intégrés dans le choeur; l'écrivain Hélia Correia lisait un texte en grec ancien, Cucha Carvalheiro jouait le rôle de Jocaste et Victor Sousa celui de Créonte.

João Mota présente en ces termes les choix de mise en scène pour ce spectacle:

*«**Les acteurs**: la tragédie grecque ne peut jamais être un drame psychologique, encore moins naturaliste; la tragédie grecque est la liaison de l'Homme avec le Cosmos, où l'Homme dialogue avec lui-même mais sait - et il l'assume - qu'il n'est pas seul, parce qu'il fait partie d'un tout qui est le Cosmos. D'où la recherche d'intériorités qui ne peuvent être mélodramatiques, ni simplistes: elles doivent être profondément simples parce que profondément tragiques. D'où le travail avec les mots et avec le corps, le comportement physique.*

***L'espace**: je n'ai jamais pu mettre en scène une pièce sans la voir dans un espace et c'est pour cela que j'ai toujours conçu les espaces des spectacles que j'ai mis en scène. Terre et Ciel. La Mère-Terre, ronde comme l'utérus, ronde comme le Destin, comme les jeux des enfants, comme l'assemblée des vieillards en Angola, espace que Zeus a destiné aux hommes. Le Ciel, les dieux, le Cosmos. Feu et Eau. Le Feu que Prométée a dérobé aux dieux pour le donner aux hommes: sauront-ils l'utiliser? L'Eau qui lave et désaltère: la recherche de l'entité exige le lavage intérieur et implique la soif intérieure de recherche.*

***La musique**: ce que j'ai demandé à Eduardo Paes Mamede est lié à ce que je pense sur la tragédie grecque, qui est née avec le grand rituel, l'acte liturgique, la simplicité religieuse de l'acte liturgique.*

***Les costumes**: ce que j'ai demandé à Carlos Paulo est que le corps ne soit pas caché, que le corps de l'acteur soit assumé, dévoilé par des tissus très légers, comme transparents.»*[77]

En 1989, un autre spectacle de café-théâtre est produit, d'après la pièce de Carlos Paulo, "Festival da Otite". Cette année-là, João Mota met également en scène, au mois de février,"Os Recrutas"("Les Conscrits") à partir de la pièce "Biloxi Blues" de l'écrivain américain Neil Simon, une comédie dramatique sur l'armée, et en octobre, "A Pécora - Auto da Paixão de Santa Melânia" ("La Pécore - Auto de la Passion de Sainte Mélanie") du poète et essayiste portugais Natália Correia (1923-1993).

Cette dernière pièce avait été censurée avant le 25 avril 1974 parce qu'elle dénonçait le profit économique construit sur des faux miracles et d'une certaine croyance populaire. Ce texte déplaisait à l'État Nouveau qui voyait en lui la contestation d'un certain type d'Église, qui l'intéressait. L'État Nouveau n'a pas toujours été en syntonie avec l'Église catholique et a même agi à plusieurs occasions contre des membres de sa hiérarchie[78]. Il souhaitait cependant un État main dans la main avec une Église conservatrice, qui maintienne les fidèles dans la passivité et dans la peur, du communisme par exemple.

"*A Pécora*" ("*La Pécore*") raconte l'histoire de Mélanie qui, pour cacher sa grossesse, fruit de ses rendez-vous furtifs avec un prêtre, décide avec lui de mettre sur pied "*le miracle de son ascension au ciel*". Elle va dans un bordel de

[77] João Mota, "Pourquoi *Oedipe-Roi*", in programme d'"*Oedipe-Roi*", juillet 1988.

[78] Cas de l'Évêque de Porto, Dom António Ferreira Gomes, qui fut expulsé du pays pour avoir mis en cause le régime de Salazar.

la ville, tandis que l'homme le plus riche de Gal, son village, décide de tirer profit du miracle. Il fait de Mélanie une sainte, ce qui fait prospérer ses affaires.

João Mota explique comment il envisage ce texte: *«Il s'agit dans cette oeuvre de révélation et de célébration. Profondément religieuse, elle remet en cause la fausse religion et le faux rituel. Faux parce que les institutions - religieuses ou autres - ne survivent pas par la recherche de l'humilité et de la simplicité, mais par la recherche d'une splendeur creuse, d'un exhibitionnisme creux.»*[79] Et il termine en disant quelles sont ses attentes par rapport au spectacle: *«C'est de cette humilité que le théâtre est fait. Dans l' espace de "Gal", on cherche à ce que le théâtre trouve et réalise le miracle, la communion entre spectateurs et acteurs.»*[80]

De fait, (photo 21, p.152) tout l'espace concourt à cette célébration entre spectateurs et acteurs.

Avant d'entrer dans la salle proprement dite, les spectateurs sont confrontés à la voix du peuple crédule qui raconte le miracle. Lorsqu'ils entrent dans l'espace limité, ils s'assoient sur des bancs installés le long des murs et les scènes commencent alors à se dérouler, sur le côté ou en face d'eux, les acteurs étant physiquement très proches. Comme dans un rituel, les spectateurs se sentent acteurs - et aussi témoins.

---

[79] João Mota, "Notes sur la mise en scène", in programme de "*la Pécore*", octobre 1989, (cf. annexes, I-15).

[80] *Ibidem.*

Ce spectacle a compté avec la participation de l'actrice Manuela de Freitas (cofondatrice de la *Comuna*, qu'elle a quittée en 1979) et la musique était de José Mário Branco. Il a été présenté au 1er. Festival de la convention théâtrale européenne, en novembre 1989.

D'une interprétation soignée, située entre l'ironie et la dureté, cette "*Pécore*" était un spectacle intense, par la conception spatiale, par le jeu des acteurs, par le travail exceptionnel de Manuela de Freitas et de Carlos Paulo et, bien entendu, grâce au texte et à son organisation dramaturgique.

En 1990, cette mise en scène valut à João Mota le Prix Garrett, décerné par le Secrétariat d'État à la Culture. Manuela de Freitas fut reconnue meilleure actrice de l'année1989 par l'hebdomadaire et revue des spectacles Sete.

Le plus remarquable dans cette période est sans doute l'approche entre le tragique et le tragi-comique des aspects critiques concernant la famille ("*Victor ou les enfants au pouvoir*" et "*L'Éveil du printemps*"), l'Armée ("*Les Conscrits*"), l'Église ("*La Pécore*"), les États totalitaires ("*Le Destin est mort soudain*").

Le destin, quant à lui, nous apparaît sous plusieurs formes: soit comme un poids inexorable ("*Oedipe-Roi*"), soit en voie de disparition de la conscience des hommes ("*Le Destin est mort soudain*"), ou enfin dans la perspective que nous le construisions, nous, à partir de nos choix de vie et de nos peurs ("*La Pécore*", "*L'Éveil du printemps*").

Les mécanismes des pouvoirs institutionnels sont généralement liés à des mythes. Les États totalitaires ont toujours eu besoin de justifier leur pouvoir absolu en invoquant leur élection divine ou le destin comme entité supra-humaine, à laquelle on ne peut qu'obéir. Le pouvoir religieux vient donc servir de justification à ce pouvoir politique.



Photo 18 "Victor ou as crianças no poder" ("Victor où les enfants au pouvoir") de Roger Vitrac, 1987, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 19 "Victor ou as crianças no poder" ("Victor où les enfants au pouvoir") de Roger Vitrac, 1987, A Comuna, mise en scène João Mota.

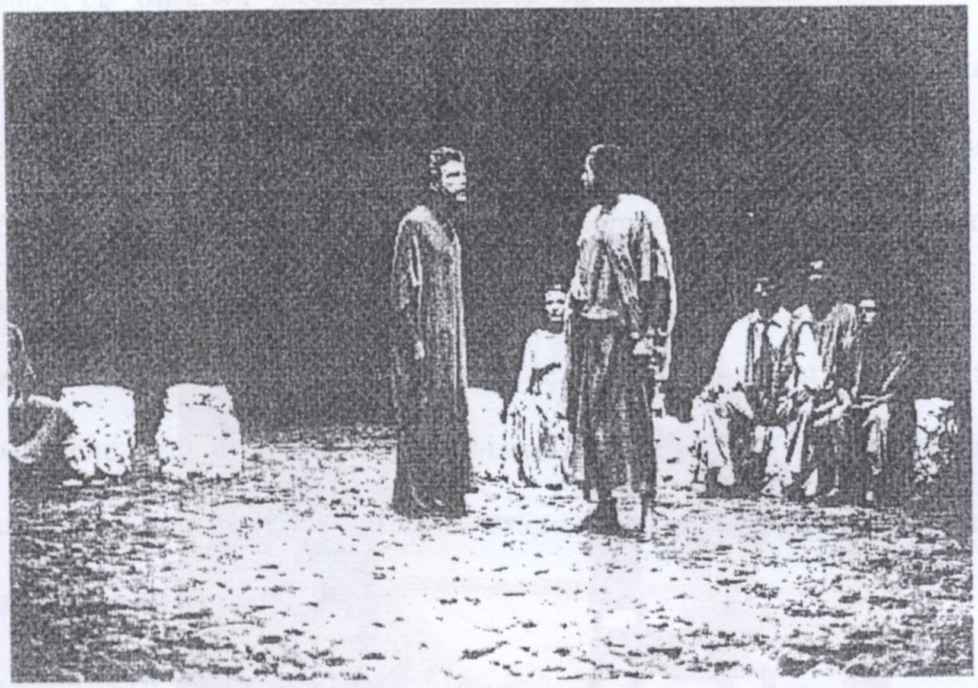


Photo 20 "Édipo Rei" ("Oedipe-Roi") de Sophocle,
1988, A Comuna, mise en scène João Mota.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA



Photo 21 "A Pécora – Auto da Paixão de Santa Melânia" ("La pécora – Auto de la passion de Sainte Mélanie") de Natália Correia, 1989, A Comuna, mise en scène João Mota.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

### 2.2.3. Norme sociale et déviance (1990-1993)

Cette période s'étend de 1990 à 1993 (inclus), soit sur quatre années. Elle rend compte du "différent" en tant que catégorie opposée à tout mécanisme social.

En mai 1990, João Mota monte la pièce de Richard Demarcy "*L'Étranger dans sa maison*". La traduction, dans une version adaptée à la société portugaise, est d'Abel Neves et Luis Vasco, avec la collaboration des acteurs et du créateur musical.

Le discours du metteur en scène permet de comprendre ce qui l'a le plus touché dans cette pièce et comment il a envisagé le spectacle: *«J'ai voulu replacer le racisme où il naît, parmi ces marraines qui ont pour nom ignorance, mensonge, jalousie ou fausse vertu...*

*L'absurde vit en nous, est en nous.*

*Il ne s'agit pas d'une tragédie, ni d'un drame. C'est une comédie noire. Et je n'ai pas voulu faire de "L'Étranger" une histoire sombre. C'est au contraire un spectacle fou, gai, burlesque, ingénu et, en tant que créateur, je crois encore que c'est l'acteur le véritable faiseur de miracles.»*[81]

La musique de ce spectacle, conçue par José Mário Branco, a joué un rôle important: *«L'Europe, cette grande dame, est l'opéra, les enfants sont les racines - le folklore - et l'immigration, ce sont les tam-tam africains. Ainsi les rythmes se superposent aux images, pour aussitôt les dépasser, les lacérer, les tordre.»*[82]

---

[81] João Mota, "À propos de l'Étranger dans sa maison", in programme de "*L'Étranger dans sa maison*", mars 1990, (cf. annexes, I-16).

[82] *Ibidem.*

Toujours en 1990, la *Comuna* choisit le texte dramatique "*Um Elétrico chamado Desejo*" (*Un tramway nommé désir)* (photo 22 p.160) de Tennessee Williams, dans une traduction de Manuel João Gomes. Manuela de Freitas, dont João Mota avait prévu dès le début de la *Comuna* qu'elle pourrait un jour jouer le rôle de Blanche du Bois, fit une interprétation remarquable de ce même personnage.

En 1991, la compagnie produit un nouveau spectacle de café-théâtre, "*Le IIème Festival d'Otite*" de Carlos Paulo.

"*Terra*" ("*Terre*") d'Abel Neves et "*Má sorte ter sido puta*" ("*Dommage qu'elle soit une putain"*) de John Ford furent les deux autres spectacles de cette année-là.

La pièce de John Ford , dans une traduction de Cucha Carvalheiro et sur une musique de José Pedro Caiado, fut représentée pour la première fois en novembre 1991 au 2ème Festival de la Convention théâtrale européenne, à Bologne (Italie).

L'hebdomadaire Sete décerna le prix de l'actrice révélation à Manuela Couto pour son excellente performance dans ce spectacle.

João Mota explique en ces termes comment il comprend le texte "Dommage qu'elle soit une putain": «*Il s'agit d'une pièce de miroirs, d'affirmations narcissiques et égocentristes, où il n'est pas possible d'aller au-delà de nous-mêmes. La fausseté et le mensonge sont valorisés comme des dons. Aimer, c'est-à-dire l'amour véritable, assumé, est l'une des rares possibilités d'apprentissage, de croissance. Aussitôt que, tyraniquement, les sociétés s'opposent à lui - la Famille et l'Église. L'interdiction de commettre l'erreur, si erreur il y a. La mort cohabitant avec la vie.*»[83]

[83] João Mota, "Télégramme", in programme de "*Dommage qu'elle soit une putain", novembre 1991, (cf annexes, I-18).*

La première représentation de "Terre" (photo 23, p.161) d'Abel Neves eut lieu en mars 1991 dans l'une des salles de la Comuna.

À propos de ce spectacle, le metteur en scène explique ce qui suit: *«Tout cela pour parler de l'Homme, pour parler de Dieu, à travers tous les époques passées et aussi celles qu'il reste à venir, pour que nous disions combien nous sommes éloignés de l'essence de l'Homme. Animaux en liberté toujours prisionniers des fièvres que nous avons nous-mêmes créées. Terrestres sans compromis avec le cosmos. Le rôle chimique et la radiographie, combien nous éloignent-ils de l'Âme? Vieilles guenilles à la recherche de viande pourrie pour conserver leurs biens. Pisse et aliments. La certitude que nous restons des êtres errants. Nous chevauchant nous-mêmes. Si loin sommes-nous. Vérité ou mensonge? La même qui a créé le péché originel, dans cette farse tragique.*

*Restons vigilants.»*[84]

Le spectacle "*Feira Vicentina*" ("*La Foire vicentine*" (photo 24, p.161)), résultant du montage de diverses pièces de Gil Vicente, est représenté pour la première fois en juin 1992 à l'Exposition universelle de Séville. La dramaturgie, la version scénique et la mise en scène sont de João Mota.

[84] João Mota, "Indices", in programme du spectacle "*Terre*", mars 1991, (cf annexes, I-17).

La pièce suivante "Eduardo II",("*Edouard II*" (photo 25, p.162)), de Christopher Marlowe, fut présentée en octobre 1992 dans une traduction de Manuel João Gomes.

Le centre de l'espace scénique - le lieu du pouvoir - était entouré d'échafaudages plus hauts qui limitaient d'une certaine façon l'espace central. Maria João da Rocha Afonso, collaboratrice littéraire, présente ainsi sa lecture de l'espace scénique, créé par João Mota: «*L'espace est noir, oppressant, fermé sur lui-même. Dominatrice, imposante, autoritaire même lorsqu'elle ne se regarde pas, la couronne d'Angleterre surmonte le monde entier, qui sera supporté par la scène. Tout se passera sous elle, ce qui symbolise qu'elle est l'autorité maximale. L'espace s'étend, incomplet. En construction? En décadence?*»[85]

Les costumes de Carlos Paulo sont également choisis, au niveau des couleurs et des tissus, en fonction du caractère des personnages. Ainsi, par exemple, ceux qui réagissent davantage sous l'impulsion de la passion ou de la révolte sont vêtus de couleur rouge, comme Gaveston ou Isabella. Les plus calculateurs et hypocrites ont des couleurs plus froides. D'autre part, ceux qui sont proches d'Edouard portent des jeans et des tennis, tandis que les évêques et les comtes portent des vêtements en toile, qui leur donnent une dimension plus rude et plus lourde.

[85] Maria João da Rocha Afonso, "Est-ce ainsi que vous accomplissez votre devoir envers le Roi?", in programme de "*Édouard II*", octobre 1992.

La musique, jouée et chantée en direct, est conçue par José Pedro Caiado, les accessoires étant de Cecilia Sousa.

En 1993, dernière année de cette période, João Mota met en scène deux autres spectacles:"Quando passaram cinco anos" (*"Lorsque cinq ans seront passés)*"de Federico Garcia Lorca et "*Perdição*" (*"Perdition"*) de Hélia Correia.

La première représentation de "*Lorsque cinq ans seront passés*" (photo 27 p.163) eut lieu en avril 1993, dans une traduction de José Bento, avec une mise en scène, dramaturgie et une conception de l'espace de João Mota. Les costumes étaient imaginés par Carlos Paulo, la musique créée par Carlos Mendes.

L'écrivain portugais Hélia Correia a écrit le texte, "*Perdition*", autour du personnage d'Antigone, à l'époque où elle collaborait avec la *Comuna* pour le spectacle "*Oedipe-Roi*". Elle nous parle de la genèse du texte et de son rapport avec Antigone: *«J'ai finalement cessé de la traiter avec cérémonie. Elle, qui avait toujours été l'héroïne à laquelle je vouais crainte et gratitude, tant elle était loin de mon quotidien, avec ses convictions et sa hardiesse. (...) Jusqu'à ce que je la rencontre, encore enfant, encore muette de terreur, quand la tragédie s'est abattue sur sa famille et qu'elle s'est contentée de secourir son père, d'être le guide, le soutien de cet aveugle. Je l'ai vue pleurer, sans voix. Et, bien que je sache que, des années plus tard, elle serait transformée en ce personnage dont la*

*stature m'avait toujours fait peur, je l'ai peu à peu aimée comme on aime une fille, doucement, et à l'appeler à moi.»*[86]

Et João Mota définit ainsi sa vision du texte: *«Texte de femmes où la fragilité de l'homme est patente, sauf dans l'exercice final du pouvoir. Haine et vengeance qui font que le clan éclate en conséquence d'une accumulation de situations et d'actions. Respiration, silence, hystérie, le fait que l'on s'ouvre, lorsqu'il n'y a presque plus rien à faire ou à dire. Peur et survie. L'Homme et le complexe d'Oedipe. Le côté apparent où la servilité, la superficialité, les "bonnes actions" nous font perdre le sens unique de la vie: l'être. Ici et maintenant.»*[87]

Le metteur en scène invoque également le travail de préparation du spectacle et certains de ses choix: *«C'était un travail très intense. Nous avons inventé des textes intercalaires qui devaient être chantés. Le poème de Hélia Correia ["Les Bacchantes"] est lui-même devenu un chant et j'ai demandé à Eduardo Paes Mamede de composer la musique. C'était passionnant de convertir un texte littéraire en théâtre vivant, et en même temps merveilleux et brutal. (...) Les acteurs ont beaucoup aimé créer ce spectacle, bien qu'il soit violent et représenté avec une certaine hystérie. En réalité, nous vivons dans une société où il y a de l'hystérie, une agressivité latente, un plaisir presque pervers chez les gens. Tout cela se reflète dans la pièce.»*[88]

---

[86] Hélia Correia, "Antigone", in programme du spectacle "*Perdition*", septembre 1993.

[87] João Mota, "Comment l'obscurité peut-elle être blanche?", in programme de "*Perdition*", septembre 1993, (cf. annexes, I-19).

[88] João Mota interviewé par Maria Leonor Nunes, "La face cachée de la Perdition",in Jornal das Letras,Lisbonne, 21 septembre 1993.

La première représentation de "*Perdition*" (photo 26, p.163) eut lieu en septembre 1993 dans la nouvelle salle de la *Comuna*, avec Rita Salema dans le rôle d'Antigone, Manuela Couto dans le rôle de la servante et Alfredo Brissos dans celui de Creonte.

Par leur implication et par leur force intérieure, ces acteurs se détachent d'un ensemble équilibré d'acteurs, dans un travail d'interprétation marqué par l'expression d'extrêmes (par l'hystérie, selon João Mota).

L'espace scénique était recouvert, au niveau du sol, d´ une fine toile plastique qui donnait l'idée d'un terrain mouvant comme les paroles qui s'échangent, d'un terrain boueux qu'Ana essaie de nettoeyer et où Antigone se perd. Au fond de la scène, contre le mur, il y avait une table - lieu d'action de Creonte, puissant et acculé? Dominant l'espace central, un métier à tisser manuel - où se tisse la vengeance ou simplement une douleur insupportable?

Toutes les pièces de cette période, à l'exception du café-théâtre ("*IIème Festival d'Otite*") et du montage de Gil Vicente ("*La Foire vicentine*") sont des tragédies ou des drames.

Dans la majorité d'entre elles, l'accentuation est exactement placée sur les comportements ou sur les attitudes qui échappent aux règles en vigueur, qu'elles soient d'un groupe ou de l'État. Ceux qui agissent de façon à contrarier une norme sociale ou qui sont simplement différents des autres, attirent à eux: des attitudes d'intolérance ("*L'Étranger dans sa maison*"), la vengeance ("*Dommage*

*qu'elle soit une putain*"); l'envie et la révolte ("*Edouard II*"); la condamnation du roi ("*Perdition*").

Au cours de cette période, Abel Neves cesse sa participation de conseiller littéraire en1992 et l'acteur Carlos Paulo quitte la troupe en 1993.

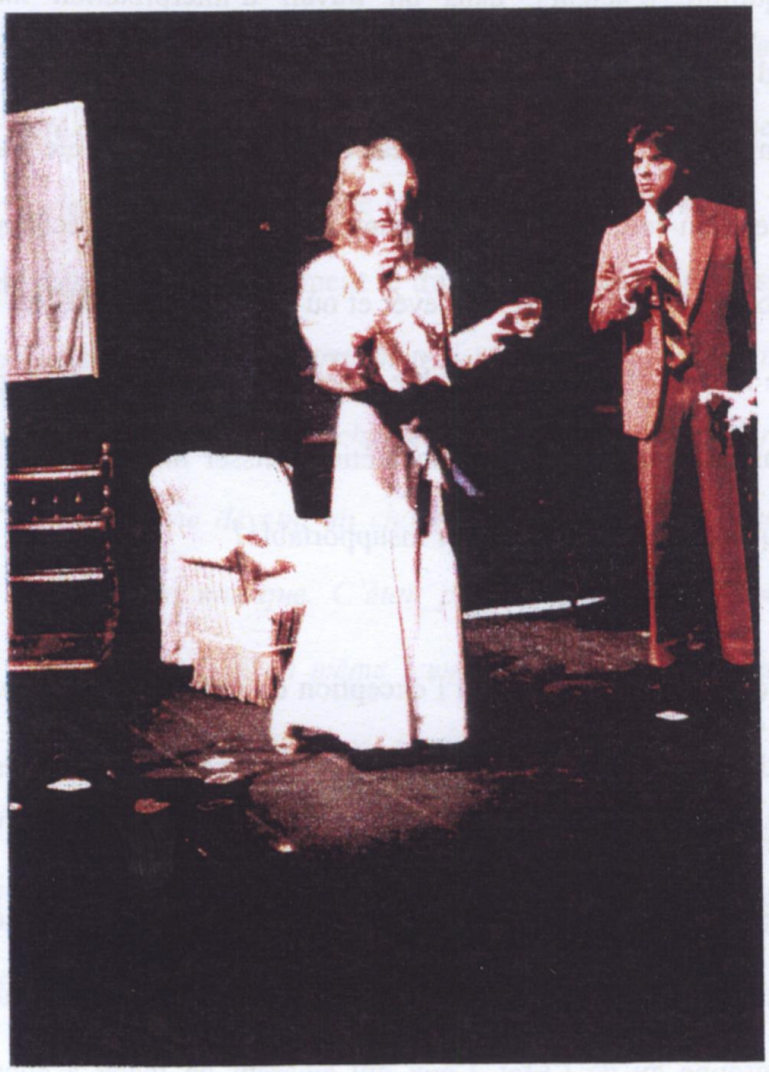


Photo 22 "Um eléctrico chamado desejo" ("Un tramway nommé désir"), de Tennessee Williams, 1990, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 23 "Terre" ("Terre") de Abel Neves, 1991, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 24 "Feira Vicentina" ("La foire Vicentine") textos de Gil Vicente, 1992 A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 25 "Eduardo II" ("Edouard II") de Christopher Marlowe, 1992, A Comuna, mise en scène João Mota.

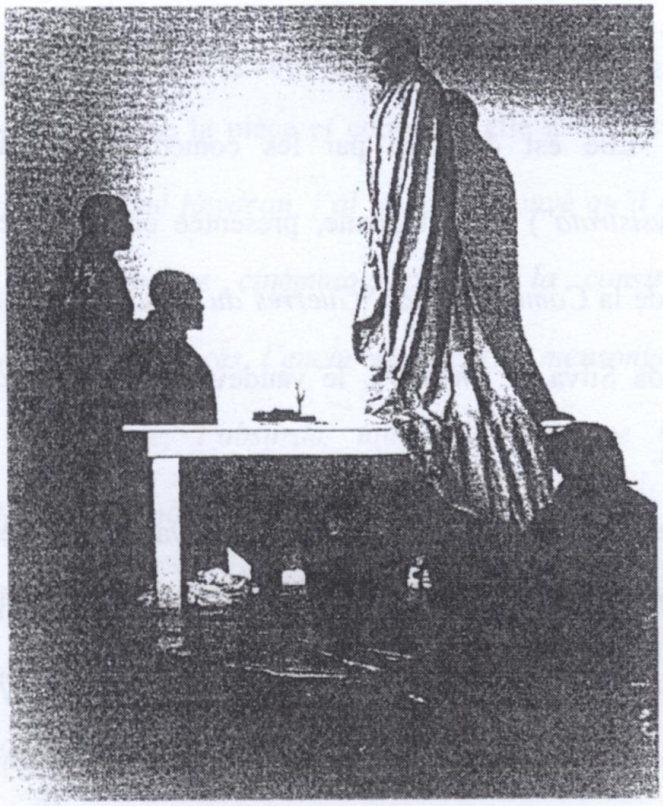


Photo 26 "Perdição" ("Perdition") de Hélia Correia, 1993, A Comuna, mise en scène João Mota.

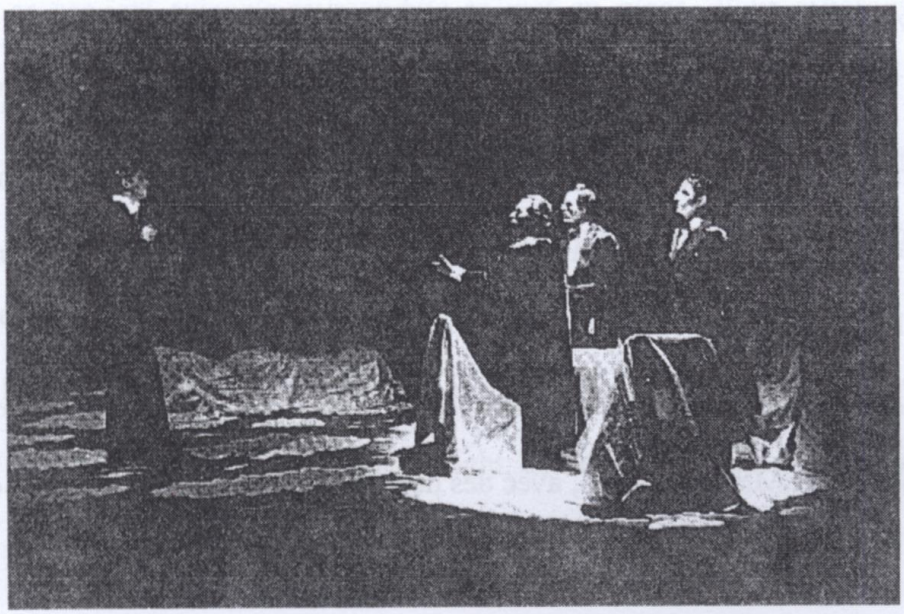


Photo 27 "Quando passaram cinco anos" ("Lorsque cinq ans seront passés") de F. Garcia Lorca, 1993, A Comuna, mise en scène João Mota.

### 2.2.4. Domination psychologique (1994-1995)

Cette période ne s'étend que sur deux ans, 1994 et 1995, date à laquelle s'achève notre recherche. Elle est dominée par les comédies suivantes: en 1994, "*Lisístrata*" ("*Lysistrata*") d'Aristophane, présentée comme exercice final du cours de théâtre de la *Comuna*, et les "*Guerres du romarin et de la marjolaine*" d'António José da Silva et, en 1995, le vaudeville "*La puce à l'oreille*" de Georges Feydeau.

La pièce "*Guerres du romarin et de la marjolaine*" avait déjà été présentée par la *Comuna* en 1979. Le metteur en scène n'a pas voulu reprendre ce même spectacle mais créer une autre mise en scène: *«Faire en sorte que les acteurs représentent d'une autre façon, et être totalement différent au niveau du décor; c'est un autre spectacle. Et puis le texte est très actuel, c'est une critique sociale véritablement étonnante de tout ce qui se passe, de cette superficialité, de cette mesquinerie...»*[89]

Cette nouvelle mise en scène, (photo 29, 30 p.169) avec des décors et des costumes de Juan Soutullo et une musique d'Eduardo Paes Mamede, avec Manuela Couto comme assistante de mise en scène, fut produite à la *Comuna* en mars 1994.

"*A Pulga atrás da Orelha*" ("*La puce à l'oreille*"), dans une traduction de Cucha Carvalheiro et Manuela Couto, avec des décors et des costumes de Juan Soutullo,

[89] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

et une mise en scène de João Mota assisté de Manuela Couto, fut présentée en février 1995 (photo 31 p.170) à la *Comuna*.

Le metteur en scène évoque la pièce et comment elle a été travaillée avec les acteurs: «*J'ai toujours aimé Feydeau, j'ai toujours trouvé qu'il était difficile de le représenter. Son langage cinématographique, la construction de ses personnages, l'espace/les espaces, l'enchevêtrement de mensonges/vérités, le jeu de séduction, la jalousie, l'absurde, tout cela fait que la tragédie de l'impuissance de l'homme nous fait rire, rire, rire.*

*La comédie demande des acteurs/créateurs par excellence, pour qui le temps, le rythme, liés à la grande humanité des personnages, ont fait que le processus de travail est presque comme une récréation où les grands enfants ont le plaisir de jouer au théâtre.*»[90]

Et il termine par un souhait: «*Faire de la comédie est profondément gratifiant lorsque ce rapport auteur/acteurs/public se met en place. Nous espérons que cette communion se mettra en place.*»[91]

Au niveau du travail des acteurs, nous distinguerons les interprétations d'Elsa Galvão et de Fernando Gomes dans le rôle du couple Chandebise, ainsi que le bon niveau de toute la troupe.

Outre les comédies, la compagnie a représenté la pièce "A *Senhora Klein*"("*Madame Klein*") de Nicholas Wright, écrite en 1988, qui s'intéresse à la

[90] João Mota, in programme du spectacle "*La puce à l'oreille*", février 1995, (cf. annexes, I-21).

[91] *Ibidem.*

personnalité de la psychanalyste Mélanie Klein (1882-1960). Elle fut mise en scène en octobre 1994 (photo 28-p.168), dans une traduction/version pour la scène de Maria João da Rocha Afonso, avec des décors et des costumes de Lucien Donnat[92]. L'assistance de mise en scène était assurée par Manuela Couto et Alfredo Brissos.

João Mota expose en ces termes sa perspective de la pièce: *«Ce qui est intéressant dans cette oeuvre de Nicholas Wright est qu'elle nous parle de mémoires. C'est un texte de mémoires. Ce que nous avons recherché, c'est à quel point cette complicité peut se faire du côté occulte, souterrain. C'est comme si le public, à un moment donné, se sentait "sur le divan". La crise, la dépendance, la manipulation, l'amour, qui se transforment en haine, haine qui, avec la connaissance, se transforme en amour - l'ambivalence: l'objet aimé et tout ce que cela implique.*

*Le jeu dans lequel nous-mêmes, imperceptiblement, nous passons de l'euphorie aux larmes, à l'ivresse, à la nausée, à la chute. Le plaisir et le désir de vivre.»*[93]

João Mota parvient à créer entre les personnages une relation faite de tensions, où les objets utilisés (la bouteille, le téléphone, les clés, le train à jouer...) contribuent à donner une signification à ce jeu de domination et de contre-domination. La mort du fils de Madame Klein et frère de Melitta est le principal déclencheur du conflit ouvert entre mère et fille. Ce drame psychologique est

[92] Lucien Donnat fut le scénographe et le costumier de la compagnie Rey Colaço/Robles Monteiro depuis 1941 jusqu'à la fin de l'activité de la compagnie en 1974.

[93] João Mota, in programme de "*Madame Klein*", octobre 1994 (cf. annexes, I-20).

parfaitement ressenti par le spectateur grâce à l'éfficacité dramatique des trois actrices: Cucha Carvalheiro dans le rôle de Mélanie Klein, Elsa Galvão dans celui de Paula et Natália Luíza dans celui de Melitta Klein.

Cette période est également marquée par deux spectacles de café-théâtre: en 1994, "*El grande de Coca-Cola*" (Jeu de mots: "*Le L majuscule de Coca-cola*" ou "*Le grand Coca-cola*".), construit sur des textes de plusieurs auteurs et, en 1995, "*Até as Coristas falam*" ("*Même les choristes parlent*") de Fernando Gomes, sur une mise en scène de l'auteur.

En juillet 1995, João Mota a également mis en scène une fête théâtrale "Viagem"("Voyage"), présentée au Couvent du Christ de Tomar. Cet événement, qui représentait des textes d'auteurs portugais[94], comptait en outre avec la participation d'un grand choeur, le groupe "*Canto Firme*" dirigé par le maestro António Sousa. Il ne fut représenté que pendant les quatre jours précédant la "Fête des plateaux", fête traditionnelle de Tomar. Les spectateurs accompagnaient les acteurs dans les différents endroits du couvent, au fur et à mesure que les textes étaient présentés. La représentation commençait en fin d'après-midi, comprenait le dîner dans le réfectoire du monastère, où l'on assistait également à de petites interventions théâtrales, et se prolongeait dans la soirée.

Ce théâtre-parcours faisait revivre l'Histoire du Portugal - et réfléchir sur elle - depuis l'époque des Chansons d'Ami du roi dom Dinis (fin du XIIIème siècle,

[94] Parmi les auteurs choisis: Camões, Dom Dinis, Gil Vicente, le Père António Vieira et Fernando Pessoa.

début du XIVème siècle) jusqu'à la mort du roi dom Sebastião et la perte de l'indépendance (fin du XVIème siècle), précisément dans un lieu très important du point de vue architectonique et historique.

"Aqui" ("*Ici*") de Michael Frayn est le dernier spectacle de 1995, cette fois, mis en scène par l'acteur de la *Comuna* Alfredo Brissos, qui signait à cette occasion sa première mise en scène.

Cette période s'intéresse aux rapports entre les personnes sous l'angle de la domination. La domination sur l'autre, considéré comme plus faible, plus dépendant, comme les femmes (dans "*Lysistrata*" et "*La puce à l'oreille*"), les enfants (dans "*Mme Klein*"), les jeunes (dans "*Guerres du romarin et de la marjolaine*"), mène à la création d'un contre-pouvoir par ces groupes.

Dans "*Lysistrata*", les femmes forcent leurs maris à arrêter la guerre parce qu'ils leur refusent toutes relations conjugales; dans "*Guerres du romarin et de la marjolaine*", les jeunes, avec l'aide astucieuse des serviteurs, réussissent à obtenir de Dom Lancelote les mariages qu'ils souhaitent; la fille de Mme Klein fait naître chez sa mère le doute d'être coupable de la mort de son fils.

Enfin, "*Ici*" évoque la difficulté pour deux volontés individuelles de trouver dans le couple un espace commun qui corresponde aux attentes des deux et non pas à la domination de l'un sur l'annihilation de l'autre.

Sur les six spectacles de cette période, seuls deux sont des drames: "*Mme Klein*" et "*Ici*", tous les autres étant du genre comique (ou mixte - cas du "*Voyage*").

Parmi ces autres, trois sont des textes représentatifs d'auteurs consacrés dans la comédie: Aristophane, António José da Silva et Georges Feydeau.



Photo 28""A Senhora Klein" ("Madame Klein") de Nicholas Wright, 1994, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 29 "Guerras de Alecrim e Manjerona" ("Les guerres du romarin et de la manjolaine") de António José da Silva, (2ème version), 1994, mise en scène João Mota.



Photo 30 Guerras de Alecrim e Marjerona" ("Les guerres du romarin et de la manjolaine") de António José da Silva, (2ème version), 1994, mise en scène João Mota.

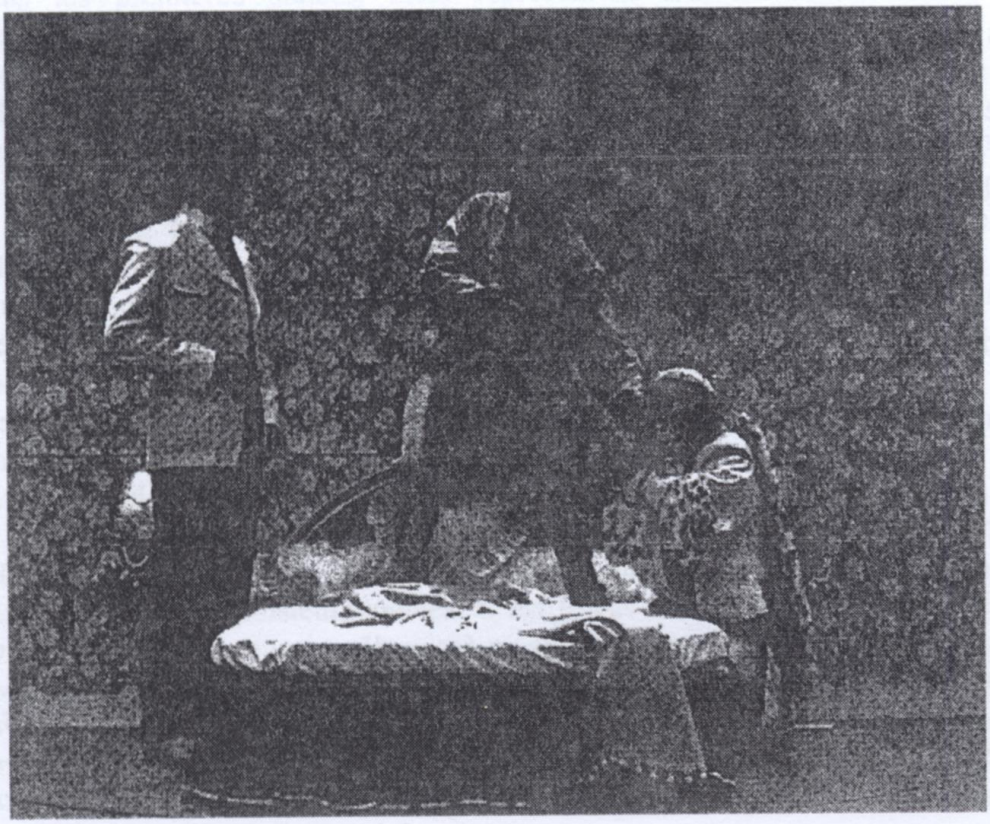


Photo 31"A Pulga atrás da orelha" ("La Puce à l'oreille") de Georges Feydeau, 1995, A Comuna, mise en scène João Mota.

## 2.3. Un répertoire pour différents publics

La fonction dramaturgique acquiert davantage de relief dans la seconde phase avec l'entrée à la *Comuna* d'un conseiller littéraire. Dès lors, les programmes des spectacles s'enrichissent, aussi bien au niveau graphique qu'au niveau textuel: ils permettent de mieux comprendre l'auteur et son époque, les questions soulevées par le texte et par le spectacle.

Ceci ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu dans la première phase un travail dramaturgique conscient. Cependant, dans cette phase, celui-ci était presque

toujours lié à la construction collective du texte final. De ce fait, il ne posait pas toutes les questions qui furent posées ultérieurement par rapport aux textes d'auteur. D'où le besoin dans la seconde phase de recourir à un auteur pour le travail littéraire.

Nous soulignerons également que, dans le répertoire de la compagnie, la grande majorité des textes qui servirent de base aux spectacles sont des textes contemporains: sur les soixante-deux productions théâtrales montées jusqu'en 1995 (y compris), seuls onze sont basés sur des textes classiques de huit auteurs, dont trois portugais et cinq étrangers. Le choix d'un texte classique par João Mota se situe également en fonction de sa façon d'envisager la réalité actuelle: *«Même lorsque je propose un texte classique, c'est toujours dans une approche d'aujourd'hui. Pourquoi vais-je écrire un texte ou chercher un texte contemporain si cela est merveilleusement dit dans un classique? Si c'est déjà écrit, mieux. Par exemple, Shakespeare a écrit sur presque tout, sans parler des Grecs...!»*[95]

La principale raison pour laquelle il ne les aborde pas plus souvent réside généralement dans le fait qu'il ne dispose pas d'une troupe compatible avec ces pièces et peut-être aussi dans des raisons d'ordre économique.

Les productions de la *Comuna* comprennent un taux important de textes collectifs ou résultant de collages de plusieurs auteurs. Ils sont plus fréquents

[95] João Mota, interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

dans les premières années, mais représentent tout de même un nombre considérable, soit seize au total.

Une large place est également donnée au théâtre pour enfants, non seulement par le nombre de productions spécifiquement destinées aux enfants - relativement important dans la première phase mais qui s'estompe complètement dans la seconde - mais surtout par la création de spectacles qui ont placé le théâtre pour enfants au même niveau que le théâtre pour adultes.

Il est vrai, toutefois, que certains de ces spectacles ont conservé leur place dans le répertoire pendant plusieurs années. C'est le cas de "*Bão*" par exemple. Et il y avait aussi d'autres spectacles conçus pour tous les âges. Mais dans son ensemble, l'activité théâtrale de la *Comuna* s'est effectivement adressée en priorité à un public jeune et adulte.

On remarque que les textes d'auteurs portugais ont toujours fait partie intégrante du répertoire de la compagnie. Ainsi, le nombre de leurs mises en scène est égal à celui des spectacles conçus à partir de textes étrangers, sans compter bien entendu les textes collectifs et les collages.

Si, au niveau des textes portugais, la *Comuna* n'a pas révélé beaucoup de nouveaux dramaturges - seul Abel Neves se trouve véritablement dans cette situation - elle a cependant su faire connaître des textes qui n'avaient jusqu'alors jamais été mis en scène, écrits par des auteurs déjà connus comme Alves Redol et Natália Correia, et elle a même su inciter l'écrivain Hélia Correia et l'acteur Carlos Paulo à écrire pour le théâtre. Elle a également représenté, avec succès, "*Le Voyage*", un texte inédit de Helder Costa, dramaturge qui s'était illustré, peu

de temps auparavant, dans la troupe "A Barraca" avec différentes pièces sur des personages et des faits de l'Histoire portugaise. Par ailleurs, le travail de la *Comuna* a été important en ce qui concerne le théâtre de langue portugaise, dans la mesure où elle a mis en scène des textes classiques qui avaient déjà été joués mais qui ne l'avaient jamais été avec la modernité et l'implication créative de ces productions, par exemple "*La Castro*" d'António Ferreira et le montage de textes de Gil Vicente"*Où allez-vous?*".

De même, l'approche théâtrale d'autres textes appartenant à la littérature de langue portugaise sans être de la littérature dramatique, s'est révélée très intéressante: poèmes de Fernando Pessoa et Jorge de Sena, contes de José Gomes Ferreira et Alfredo Nery Paiva entre autres.

Quant aux textes de langue étrangère, João Mota a fait connaître aux spectateurs portugais, entre autres, "*Marat*" de Peter Weiss et "*Dommage qu'elle soit une putain*" de John Ford.

Dans les premières années et jusqu'en 1979, la *Comuna* présentait habituellement un spectacle pour enfants chaque année et un ou deux spectacles pour adultes, sans faire de distinction entre spectacles du genre comique et spectacles du genre dramatique. Une grande partie des collages et créations collectives réunissaient des thèmes sérieux, fréquemment traités de façon humoristique. Même les deux pièces de Brecht présentées alors, "*La Mère*" et "*Homme pour Homme*", ne furent pas montrées comme des drames exemplaires mais comme une matière à réflexion par le biais d'une ironie satirique.

À partir de 1979, João Mota met en scène, presque tous les ans, au moins un spectacle du genre comique, généralement de café-théâtre, ou parfois basé sur des textes d'auteurs portugais (Gil Vicente, Alves Redol, António José da Silva) ou étrangers (Roger Vitrac, Neil Simon, Aristophane, Georges Feydeau).

João Mota a recours au genre comique et aux comédies d'une part parce que, comme il l'affirme, il adore une bonne comédie et la complicité qu'elle permet d'établir avec le public, d'autre part parce qu'il considère que ce genre permet d'ouvrir les portes du théâtre à un autre type de public, conformément à l'objectif même du projet initial de la *Comuna*: atteindre différents publics.

En dehors de la *Comuna*, João Mota a mis en scène plusieurs autres comédies dont "*Le Médecin malgré lui*" de Molière, "*Quatre à quatre*" de Michel Garneau et "*Femmes d'Athènes*" d'Augusto Boal.

Ce souci du directeur de la *Comuna* de choisir des textes qui ne le mobilisent pas seulement lui, mais également les acteurs, et qui puissent avoir un écho parmi les spectateurs, est lié à une plus vaste notion du théâtre en tant que bien culturel à partager par un grand nombre de personnes et non pas destiné à l'usage exclusif d'une élite mondaine ou formée de cadres supérieurs et d'artistes. Toutefois, ceci ne signifie pas qu'il les choisit en fonction du goût commun du grand public, sans respecter certains critères et sans exigence dans sa présentation scénique, bien au contraire. Son travail dramaturgique est fait d'expériences diverses, à partir de l'étude du texte, au moyen d'improvisations proposées par le metteur en scène aux acteurs, où de multiples solutions sont mises à l'épreuve avant qu'il ne décide quels éléments seront définitifs: «*Parfois, pour une pièce qui dure deux*

*heures, nous avons du matériel pour six ou dix heures. C'est là le montage, véritablement, du langage. Au théâtre (...) si l'on travaille avec cette énergie, cette dynamique, on obtient beaucoup de matériel, ce que je trouve merveilleux.»*[96]

[96] *Ibidem.*

## 3. Un acteur créateur et solidaire

### 3.1. Groupe de jeunes comédiens - le renouvellement

Lors de sa formation en 1972, la "A *Comuna – Teatro de pesquisa*" était composée d'un groupe de jeunes acteurs et d'un scénographe /costumier, tous dotés d'une certaine pratique dans le théâtre professionnel ou universitaire ou dans la formation d´acteur au Conservatoire.

Certains de ces éléments se sont peu à peu éloignés de la compagnie pour s'engager dans d'autres propositions de théâtre[97], tandis que les autres membres fondateurs, dissidents du Théâtre Laboratoire de Lisbonne - les "*Bonecreiros*", sont restés plus longtemps dans la troupe: Manuela de Freitas a joué au sein de la compagnie jusqu'en 1978, puis elle fut invitée à participer à deux spectacles, l'un en 1989, l'autre en 1990; Melim Teixeira et Francisco Pestana, partis tous les deux, en 1982, sont entrés dans la compagnie "*Novo Grupo*"; Carlos Paulo, acteur et costumier de la *Comuna* jusqu'en 1993, participe depuis cette date à d´autres productions notamment à des productions télévisées. Seul João Mota est en activité dans la compagnie depuis le début, en tant que directeur artistique, metteur en scène et parfois aussi comme interprète.

[97] António Rama, Fernando Heitor, João Guedes, Luís Lucas, Madalena Pestana, Mª Emília Correia et Fernando Loureiro.

Dans les premières années, d'autres jeunes comédiens ont adhéré au projet de la *Comuna* et sont restés dans la troupe pendant quelque temps: l'actrice Carmen Marques y est depuis 1977 jusqu à 1987, José Mário Branco, chanteur et compositeur, mais, à la *Comuna*, depuis 1977, également acteur, ainsi que Jean-Pierre Tailladе entré en 1976, Fernanda Neves depuis 1977 ont quitté la troupe avec Manuela de Freitas en 1979 pour créer la compagnie "*Teatro do Mundo* "; et Abel Neves est resté dans la compagnie depuis 1981 jusqu'à 1991.

La *Comuna* a peu à peu puisé de nouveaux membres dans le cours de formation des acteurs, créé en 1978[98].

À partir de 1982, avec le départ de la plupart des fondateurs, la *Comuna* reconstitue presqu'entièrement sa troupe en intégrant de nouveaux éléments: en 1982, Marques Arede (il quitte la troupe en 1986), Amélia Videira (dernier spectacle en 1987), Jorge Loureiro (decédé en 1990) et Paulo Ferreira (départ en 1991); en 1984, José Pedro Gomes (il quitte la *Comuna* en 1986), Isabel Medina (départ en 1987) et Almeno Gonçalves (jusqu'en 1992).

De même, après 1984, de jeunes acteurs entrent peu à peu dans la compagnie, pour constituer pratiquement une nouvelle troupe dans les années quatre-vingt-dix. Cette nouvelle troupe est essentiellement composée par Alfredo Brissos (1984), Cecilia Sousa (1985), Manuela Couto (1986), Victor Soares (1987), Álvaro Correia (1987) et à partir de 1988, Cucha Carvalheiro, actrice déjà confirmée.

[98] Évoquons, parmi les premiers formés, Jorge Gonçalves et Pedro Wilson sont demeurés très peu de temps à la *Comuna*. Joel Constantino et Miguel Guilherme y sont restés depuis 1979 jusqu'à 1984 et 1983, respectivement. Ainsi que Luzia Paramés qui a travaillé de 1982 jusqu'à 1984.

D'autres acteurs, entrés dans la troupe au cours des années suivantes, y sont demeurés quelque temps, jouèrent quelques rôles importants, mais ne font actuellement plus partie de la compagnie[99]. Alors que Alexandre Lopes (1987) et José Figueiredo Martins (1992) y sont encore.

Beaucoup d'autres comédiens, déjà connus dans le milieu du théâtre, furent invités, au long des années, à participer à un ou deux spectacles. En règle générale, ils vinrent combler les places vacantes dans la troupe fixe de la *Comuna*, pour les besoins particuliers de l'un ou l'autre spectacle.

En cas de nécessité, les membres techniques et administratifs de la *Comuna* participent également aux spectacles, en tant que figurants ou dans des petits rôles.

Conceição Cabrita, qui est entrée dans la compagnie dans les années soixante-dix, a d'abord travaillé comme actrice, mais son activité principale a vite consisté à assurer le secrétariat et la coordination de production. Elle a joué à ce titre un rôle important dans l'organisation de la compagnie. En 1990, elle a quitté ces fonctions pour prendre en charge jusqu'en 1993 la fonction de délégué de la *Comuna* à la Convention théâtrale européenne.

Même le conseiller littéraire Abel Neves a joué plusieurs rôles dans diverses pièces, pendant la période où il faisait partie de la compagnie. Quant au metteur en scène, il a lui-même exercé la fonction d'interprète à plusieurs reprises.

[99] C'est le cas par exemple de Rita Salema, de Jorge Estreia, de Victor Rodrigues et de Sandra Machado.

Par ailleurs, chaque acteur est non seulement responsable de son travail d'interprétation, mais il peut également apporter sa contribution à d'autres secteurs d'activité dans le théâtre, choisis en fonction de ses intérêts et des besoins du groupe. Ainsi, par exemple: Carlos Paulo, acteur, a toujours été costumier; Cecilia de Sousa et Jorge Loureiro s'occupaient des accessoires; Alfredo Brissos et Manuela Couto ont collaboré avec le metteur en scène, soit en tant qu'assistants de mise en scène, soit dans la dramaturgie et les programmes.

On peut affirmer, en ce qui concerne la troupe, que la *Comuna* a eu trois équipes plus ou moins distinctes. La première, qui s'est maintenue jusqu'aux alentours de 1979, a été marquée par les fondateurs ou ceux qui sont arrivés dans les premières années. Puis une période de transition, avec plusieurs départs, s'est étendue jusqu'en 1981. La seconde équipe s'est formée à partir de 1982 et est demeurée stable jusqu'en 1987. En 1987, s'ouvre une nouvelle période de départs et d'entrées dans la troupe. Enfin, en 1990, la *Comuna* constitue la nouvelle équipe actuelle.

La moyenne de stabilité de chacune de ces équipes varie entre six et huit ans. En général, chaque équipe est majoritairement constituée de jeunes acteurs. Le seul acteur qui a fait partie de toutes ces équipes est Carlos Paulo, qui s'est distingué par ses excellentes interprétations dans cette troupe.

Au niveau de la distribution, João Mota aime contrarier l'habitude consistant à ne juger un acteur capable que d'un seul genre de personnages ou d'un seul style de jeu: «*Il y a toujours quelque chose qui me coûte beaucoup au théâtre. C'est que*

*les acteurs ont des étiquettes: celui-ci sert à ceci, celui-là à cela. Mon plaisir est d'écorner l'étiquette. Ces jeux nous surprennent et cela est merveilleux.»*[100]

### 3.2. Les valeurs éthiques chez l'acteur

João Mota apprécie chez l'acteur la «*discipline intérieure*»[101], une discipline non imposée qui permettra à ce dernier d'être «*disponible*» pour le ludique et pour la création. En même temps, il accorde beaucoup d'importance à la «*générosité*», qui suppose le plaisir dans le travail, un certain don de soi qui finit par révéler la «*face cachée*» de l'acteur, de façon à ce que celui-ci puisse se «*surprendre*» et que cette «*énergie*» qui jaillit de lui puisse à son tour «*surprendre*» le public. Il considère également qu'une «*certaine humilité*» est nécessaire, pour reconnaître que l'on ne peut pas grandir tout seul, que l'on se perfectionne et que l'on se connaît mieux soi-même grâce à ses rapports avec les autres et avec l'espace.

Enfin, il parle de son goût pour les «*acteurs qui sont des personnes très attentives à ce qui se passe, parce que sinon, il n'est pas possible, ensuite, de se projeter ou d'aller plus loin dans cet approfondissement.*»[102]

Ainsi, João Mota évoque plutôt des attitudes face au travail de création en équipe que véritablement des qualités intrinsèques aux sujets acteurs. Bien entendu, il juge que la qualité du talent est fondamentale chez les acteurs, mais il l'inscrit

[100] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

[101] Dans ce chapitre, tous les termes entre guillemets sont de João Mota.

[102] *Ibidem*

réellement dans le contexte des attitudes précédentes, comme si elles étaient des conditions préalables à l'apparition de ce talent.

Pour atteindre la «*face cachée, souterraine, habitée par lui*»[103], il faut que l'acteur «*se vide*», «*qu'il considère le point zéro, où tout peut ensuite entrer dans la création.*»[104] Autrement dit, l'acteur doit laisser de côté les habitudes acquises, ses certitudes, les styles dominés, au fond «*la facilité extérieure*», pour «*rechercher les véritables élans*», cette force mimétique et créatrice qui n'est pas dans les émotions superficielles, ni dans la logique consciente.

C'est une recherche désintéressée qu'il crée, et la recherche du sens, bien qu'elle soit inhérente aux créations, ne vient qu'ensuite, parce que sinon, elle pourrait limiter la liberté d'imagination de l'acteur.

S'il y a véritablement un élan créatif et non pas imitatif et réducteur, «*l'énergie*» de l'acteur est alors perceptible par les spectateurs et c'est alors qu'il peut les surprendre.

Soutenant que le théâtre ne peut pas utiliser la même technique d'acteur que la télévision, João Mota s'insurge contre le vice du naturalisme au théâtre. Pour lui, l'acteur doit partir de la réalité, mais ne pas l'imiter servilement, d'où l'importance accordée aux différents vécus de l'acteur, à son attention au monde extérieur: «*Il faut que l'acteur soit en contact permanent avec la vie, les devoirs, les plaisirs, les obligations, les travaux de l'humble vie quotidienne.*»[105]

---

[103] *Ibidem.*

[104] *Ibidem.*

[105] João Mota, "L'acteur est un faiseur de miracles", in programme de "*Un tramway nommé désir*", mai 1990.

Et encore: *«Le théâtre est aussi un art d'observation; je ne peux avoir d'authentiques vécus qu'en vivant, en observant.»*[106]

La compétition entre les acteurs, l'exhibitionnisme, le fait de vouloir faire carrière à tout prix sont des choses qui dérangent profondément João Mota. Il apprécie une équipe cohérente d'acteurs, qui se consacre au travail pour le plaisir du théâtre et pour la valeur de la recherche, des acteurs solidaires avec le travail de leurs collègues et qui sont au théâtre pour servir le public et non pas pour se servir de lui.

João Mota considère également que l'acteur doit avoir une préparation technique (voix, corps, respiration...) et une culture théâtrale qui lui permettent d'être flexible à tous les niveaux. Ceci explique pourquoi il s'est tant consacré à la formation des acteurs. Ainsi, lorsqu'il se penche sur un nouveau spectacle, ne serait-ce que pour une question de temps, il préfère travailler avec ceux qui ont déjà une formation préalable, pour pouvoir exiger d'eux d'autres efforts en vue de la représentation, compte tenu des particularités de chaque texte et de la perspective de mise en scène.

Enfin, il est nécessaire à ses yeux que l´acteur croit en la personne du metteur en scène qui travail avec lui, et qu´il ait confiance en lui. En ce que concerne le metteur en scène, celui-ci fait énormèment confiance,dès l´abord, aux acteurs qui travaillent avec lui.

---

[106] João Mota, communication à la 1ère Rencontre luso-espagnole de théâtre, Coimbra, septembre 1987, in *Dramaturgia e Espectáculo*, Coimbra, Minerva, 1992.

### 3.3. Former l´Homme et le Comédien

João Mota exprime en ces termes le rôle qu'il s'attribue lui-même dans la formation des acteurs:

*«Il est très important de faire passer des témoignages et des apprentissages. Je ne donne pas de méthodes, chaque comédien demande également sa manière de faire. (...) Je dois donner des outils et des possibilités au futur acteur pour pouvoir travailler avec n'importe quel metteur en scène ou réalisateur de cinéma.»*[107]

Mais la fonction qu'il juge prioritaire *«doit consister à amener l'élève à réapprendre ce que la société lui a peu à peu retiré. (...) Développer chez l'apprenant ce qui est essentiel dans son art, se savoir un homme, un être particulier et différent, unique, un être transformateur.»*[108]

Ainsi, les écoles ne doivent pas, selon lui, avoir comme seul objectif de créer de bons acteurs, mais de leur inculquer *«la passion pour le théâtre, pour le pouvoir transformateur de l'homme par le théâtre.»*[109]

Et elles doivent également aider chaque élève à *«se confronter avec soi-même et apprendre à distinguer si son désir de se montrer, qui fait partie de notre*

---

[107] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

[108] João Mota, communication à la Ière Rencontre luso-espagnole de théâtre, Coimbra, septembre 1987. in *o. cit.*.

[109] *Ibidem*.

*profession, correspond à un profond besoin de s'exprimer ou s'il s'agit seulement d'un exhibitionnisme qui n'a rien à voir avec notre art.»*[110]

Sous cet aspect, la spécificité du cours de formation d'acteurs de la *Comuna* facilitait cette tâche: *«Le fait de suivre de près la vie quotidienne d'une compagnie de théâtre où chaque acteur a ses fonctions - faire la publicité, aider à s'occuper des accessoires, assurer le nettoyage ou les achats pour le dîner - démystifie beaucoup ce qui, parfois, amène les jeunes à vouloir être comédien et fait que seuls ceux qui ont véritablement la passion et la vocation restent au théâtre.»*[111]

Ces cours de théâtre sont nés pour donner une continuité à la *Comuna*, au niveau du recrutement de nouveaux éléments, mais aussi pour contribuer à la formation des membres des troupes de théâtre amateur. Par ailleurs, ils étaient un précieux instrument pour ne pas laisser se cristalliser l'activité théâtrale de la *Comuna*: *«La compagnie crée un langage et l'une des fonctions de l'école est de critiquer ce langage, de le remettre en question, de faire le pont entre l'ancien et le nouveau. Il n'y a pas d'avenir sans l'ancien, mais il n'y a pas d'avenir s'il n'y a que l'ancien.»*[112]

---

[110] *Ibidem.*
[111] *Ibidem.*
[112] *Ibidem.*

De même, inviter des comédiens étrangers à la compagnie permet les échanges, l'enrichissement des acteurs et de la troupe.

### 3.4. L´Improvisation et le processus de travail avec l'acteur

En tant que directeur d'acteurs, João Mota se considère comme un "coordinateur": *«Je ne me suis jamais vu comme un metteur en scène. Je me suis toujours vu comme une personne dont le plaisir de vivre est la dévotion que j'ai pour les acteurs: ces êtres dont la matière est le rêve, la cruauté, la poésie, la subversion, la magie, la tradition, l'avenir. Mon rôle n'est que de leur donner la possibilité d'incorporer des textes que je considère comme fondamentaux pour l'Homme, raison pour laquelle je ne me suis jamais soucié de faire "le grand spectacle". Je me suis toujours et seulement intéressé à la face cachée des spectacles, en essayant de voir et de suivre les chemins que l'acteur parcourt pour habiter le texte.»*[113]

Et ces chemins, selon lui, peuvent être divers, car chaque acteur a son propre processus. Précisément parce qu'il considère chaque acteur comme différent de l'autre, il ne comprend pas comment on peut faire une mise en place indépendante de l'acteur qui la réalise et la même pour des acteurs différents:

[113] João Mota, "L'acteur est un faiseur de miracles", in programme de "*Un tramway nommé désir*", mai 1990.

*«Comment puis-je diriger des vécus différents, des respirations différentes? Je dois d'abord travailler avec eux pour me rendre compte des respirations de chaque acteur.»* [114]

Le metteur en scène distingue trois moments principaux dans son travail avec les acteurs. Le premier est celui de la découverte du texte. Le deuxième est le moment précis de la création du spectacle où les improvisations proposées par le metteur en scène, souvent par analogies, jouent un rôle important. Et enfin, le troisième moment consiste à sélectionner parmi tout le matériel travaillé ce qui va être mis à profit pour le spectacle et «*à tout mettre à sa juste place*».

Pour lui, la partie la plus intéressante est sans doute le second moment, celui où les acteurs et lui-même peuvent réellement expérimenter d'innombrables possibilités de jeu, celui où la création initiale prend forme. Dans la phase finale, on ne fait que de petits réglages, le spectacle est déjà monté.

João Mota assiste encore aux spectacles de la compagnie pendant deux semaines et revient y assister après quelque temps pour voir comment tout se déroule et pour déceler des perspectives pour son prochain travail.

L'un des aspects auxquels il attache une importance particulière est le fait que l'acteur sache rendre «*spontané*», dans chaque spectacle, ce qui a été fait plusieurs fois auparavant.

[114] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

Quant aux improvisations, elles ont leur place pour plusieurs raisons: *«Il y a des mots essentiels, il y a des scènes essentielles: j'ai la manie de donner des noms aux scènes; elles m'intéressent aussi pour savoir comment les acteurs réagissent et quelle est la relation entre eux, non seulement en tant que personnages, mais également en tant qu'acteurs; elles préparent l'acteur à être précis, à affranchir l'autre, à se sentir plus libre, souvent dans son propre jeu (...); d'autres fois pour découvrir dans le personnage de petites choses qui n'avaient pas encore été découvertes; d'autres fois pour travailler la manipulation des objets (...)»*[115]

C'est aussi grâce à l'improvisation que l'acteur acquiert plus de souplesse et qu´il apprend à ne pas s'autocritiquer alors qu'il joue; ce qui le limiterait nécessairement.

[115] *Ibidem.*

### 3.5. L'acteur au centre de la recherche

Le metteur en scène pense donc que travailler en équipe au théâtre consiste précisément à permettre une contribution créative de tous les artistes intervenants. Bien qu'il conçoive lui-même une grande partie de ce qui se passe sur scène, il a conscience que de très nombreuses autres choses ont été apportées par les acteurs et par les autres collaborateurs artistiques (musiciens, costumier, scénographe...) et que ce n'est que de cette manière que se construit réellement une oeuvre collective.

Il est évident que l'unité d'ensemble, la perspective globale, la structuration finale, le rythme des scènes et beaucoup d'autres aspects qui fixent l'oeuvre théâtrale dans le temps et dans l'espace sont de l'exclusive responsabilité du metteur en scène. Mais pour y parvenir, João Mota potentialise la créativité des acteurs, les fait réagir à ses propositions. Il ne les veut pas passifs, il ne veut pas qu'ils soient seulement de bons exécutants des ordres stricts qu'il leur donne, mais au contraire, il stimule en eux la liberté d'expression, l'imagination, l'expérimentation, la découverte:

*«La Comuna est née en conséquence de tout cela, pour rendre à l'acteur le rôle qui lui appartient au théâtre, à une époque où, au Portugal, on pensait encore que le metteur en scène et l'auteur étaient les seuls créateurs du spectacle et*

*qu'il n'appartenait à l'acteur que de "débiter" le texte et respecter les "mises en place"».*[116]

En ce qui concerne, par exemple, le personnage, João Mota a sur lui des idées précises, mais c'est à l'acteur qu'il incombe de découvrir de petits détails qui le rendent présent en corps, en voix et en silence. Dans ce sens, c'est l'acteur le constructeur du personnage, avec l'aide du texte et du metteur en scène.

Pour João Mota, l'acteur est avant tout une personne, avec tout ce qui le différencie des autres, puis un artiste, non pas dans la perspective d'un simple exécutant mais dans celle d'un véritable créateur, dont la disponibilité, la générosité, l'humilité à l'égard du travail constituent l'atout principal. Enfin, l'acteur doit être solidaire parce que la compétition, l'envie, le carriérisme ne conduisent qu'à la destruction du théâtre en tant qu'art du collectif s'offrant à l'autre collectif qu'est le public.

Cette conception de l'acteur, affirme João Mota, il la doit à Peter Brook. C'est à partir de l'expérience théâtrale vécue avec lui qu'il peut mieux comprendre la valeur de l'énergie intérieure, de l'improvisation, du don de l'acteur à l'égard de l'acte de création.

Par ailleurs, il doit à Brecht sa façon d'envisager le jeu d'interprétation de l'acteur.

[116] João Mota, "Pourquoi *Oedipe-Roi*", in programme d'"*Oedipe-Roi*", juillet 1988.

D'une part, João Mota utilise différents styles de jeu selon le genre de la pièce et en fonction des objectifs que se propose la mise en scène.

D'autre part, on remarque au niveau de l'interprétation une caractéristique commune à la plupart des spectacles présentés dans les années 70 et 80. De notre point de vue, ces spectacles utilisaient un processus de distanciation brechtien dans le jeu de l'acteur face au personnage. Cette distanciation critique apparaît dans la façon dont l'acteur montre le personnage, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, en le regardant ironiquement, soit avec complaisance soit avec sarcasme.

L'acteur apparaissait ainsi dans la représentation comme un tiers commentateur du personnage qu'il interprétait et de la situation que vivait ce personnage, sans qu'aucun texte ne soit pourtant ajouté. L'objectif n'était donc pas l'identification au personnage, ni non plus une adéquation de celui-ci à la personnalité de l'acteur, mais une espèce de double représentation était créée, celle du personnage du texte et celle du personnage réagissant au discours du premier, comme s'il s'agissait d'une autre conscience actuelle de celui-ci, ce qui ne peut en aucun cas se confondre avec l'acteur lui-même.

Ces derniers temps, dans les années quatre-vingt-dix, peut-être parce que les textes choisis présentent plus de conflits psychologiques entre personnes et groupes, ou peut-être parce que l'équipe d'acteurs est nouvelle, qu'elle a d'autres vécus et d'autres perspectives, la dimension psychologique du personnage a pris plus de place, tandis que le commentaire a presque disparu. On remarque

toutefois que la distanciation se fait encore sentir, à travers cette recherche d'un langage précis qui n'est pas de l'ordre du naturalisme.

Dans sa recherche, la *Comuna* a accordé une attention particulière à l'énergie de l'acteur, à l'expressivité vocale et corporelle, aux actions physiques, au jeu corporel entre les personnages, aux climats, au rythme, au rapport de l'acteur avec les objets.

Les acteurs font toujours des exercices et des explorations ludiques sur ces aspects, avant même de se pencher sur le texte dramatique à représenter.

Le metteur en scène considère que la dernière phase de l'oeuvre écrite de Stanislavski l'a aidé dans ce domaine particulier.

La troupe de la *Comuna* est habituellement constituée de jeunes acteurs. Si elle se distingue assez fréquemment par une interprétation exceptionnelle, la troupe manifeste cependant un bon équilibre au niveau du jeu des acteurs.

L'aspect ludique et le travail d'improvisation ont une importance décisive, aussi bien dans la préparation de l'acteur que dans la préparation du spectacle.

Les acteurs sont encouragés à retirer leurs masques quotidiens afin que leur moi puisse se révéler. Ce moi inconscient provoque une certaine organicité dans la représentation.

Le corps et la voix sont travaillés en tant que matériel énergétique dépassant la simple expressivité.

L'acteur expérimente une dimension de coopération avec les autres acteurs de la troupe et il est solidaire avec ceux qui, hors du groupe, vivent les mêmes problèmes ou des situations encore pires.

Un certain espace est laissé à l'acteur pour que, avec disponibilité, générosité et modestie, celui-ci se donne à la création.

La recherche que la *Comuna* a menée au long de son parcours théâtral s'est essentiellement centrée sur le travail de l'acteur comme moteur de revitalisation du théâtre, en tant qu'élément fondamental de relation avec le public: *«Dans l'atelier du théâtre, l'acteur est l'agent essentiel de la réalisation du spectacle. L'acteur est le générateur d'émotions, il qualifie l'espace de représentation et c'est aussi lui qui révèle la lumière d'un texte. La "Comuna - Théâtre de recherche" s'est toujours souciée de l'actualisation créative de l'acteur, se réjouissant à tout moment de chaque nouveau travail, qu'il se situe sur le territoire spécifique des créations collectives ou dans la fascination d'un texte dramatique. Dans ces deux modes théâtraux, dramatisation de la parole de l'acteur et littérature dramatique, la "Comuna - théâtre de recherche" a toujours cherché à enrichir le théâtre et à valoriser culturellement la communauté à laquelle elle a juré fidélité.»*[117]

[117] "Comuna - Théâtre expérimental - 13 ans de travail - une nouvelle salle de spectacle", in programme d' "*Amadis*", 1985.



Photo 32 "A Ceia" ("Le diner") – 1974, A Comuna,
mise en scène João Mota.



Photo 33 "A Viagem" ("Le Voyage") de Helder Costa, 1982, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 34 "Para onde ís?" ("Où allez vous?") de Gil Vicente,(2ème version), 1984, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 35 "Édipo Rei" ("Oedipe-Roi") de Sophocle, 1988, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 36 "A Pécora – Auto da Paixão de Santa Melânia" ("La pécora – Auto de la passion de Sainte Mélanie") de Natália Correia, 1989, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 37 "Um eléctrico chamado desejo" ("Un tramway nommé désir"), de Tennessee Williams, 1990, A Comuna, mise en scène João Mota.

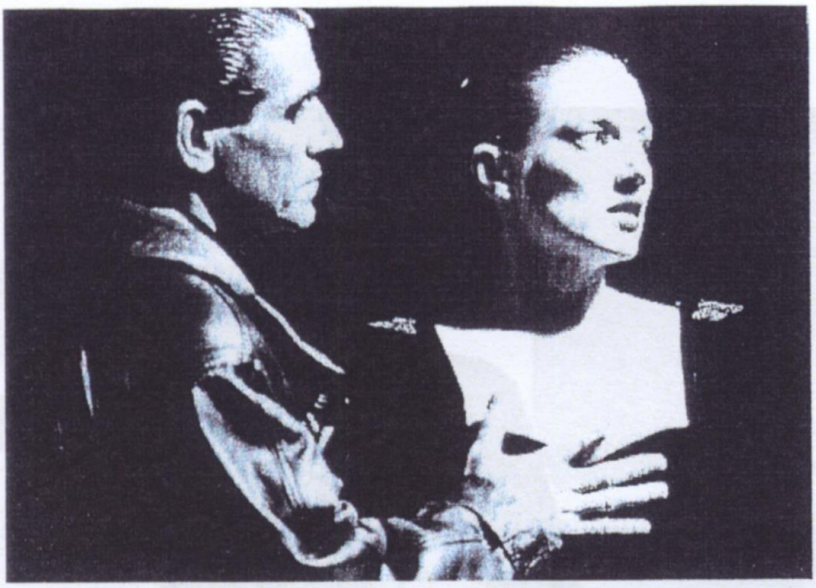


Photo 38 "Má sorte ter sido puta" ("Dommage qu'elle soit une putain") de John Ford – 1991, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 39 "Eduardo II" ("Edouard II") de Christopher Marlowe, 1992, A Comuna, mise en scène João Mota.



Photo 40 "Perdição" ("Perdition") de Hélia Correia, 1993, A Comuna, mise en scène João Mota.

## 4. Simplification des formes - Un espace dessiné par l'acteur

### 4.1. Créer un Espace de Jeu

À la *Comuna*, la conception de l'espace scénique appartenait jusqu'à un passé très récent au metteur en scène João Mota, tandis que les costumes étaient créés par Carlos Paulo.

Bien qu'il ait créé l'espace scénique de la plupart de ses spectacles, le metteur en scène ne signe jamais la scénographie. Il se limite à signer la version scénique et parfois l'espace: *«Ce n'est pas vraiment une scénographie. Je n'ai jamais été scénographe, je n'aime pas faire de scénographie!»*[118]

Il explique que sa fonction consiste simplement à créer un espace qui puisse être significativement habité par ce texte et par ces acteurs. Lorsque la pièce et sa mise en scène exigent une composante scénographique plus complète, il dit qu'il a alors recours à un scénographe. Mais il est certain que, jusqu'en 1992, aucun nom n'a rempli cette fonction. Ce n'est réellement qu'à partir de 1992 que Carlos Delgado et Renato Godinho, qui s'occupaient déjà du montage des décors et collaboraient à d'autres travaux plastiques de la *Comuna*, prennent en charge les fonctions d'assistants scénographes. Et ce n'est qu'à partir de 1994 que sont

[118] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

conviés des scénographes extérieurs à la compagnie, auxquels sont également confiés les costumes. Ainsi, Lucien Donnat a exercé ces fonctions en 1994 et Juan Soutullo en 1994 et 1995. Pour la pièce "*Ici*" (1995), mise en scène par Alfredo Brissos, le décor a été conçu par les techniciens de la *Comuna,* Abílio Apolinário et Renato Godinho.

Dès qu'il se penche sur un texte dramatique, João Mota le visualise dans un espace: «*Je projette un espace, mais cela ne veut pas dire que ce sera l'espace définitif. Un espace est quelque chose de vital, c'est le cosmos, la terre. Les acteurs doivent savoir quelle est la maison. (...) Les choses se mettent ensuite en place avec les répétitions, avec le travail.*»[119]

Toutefois, dans "*Le Voyage*", il avait tout délimité, en termes d'espace, dès le départ: il savait déjà quelle serait la place à occuper par chaque scène, que ce soit une certaine estrade ou une certaine zone au niveau même de la salle.

Il en est de même lorsqu'il invite d'autres scénographes à travailler avec lui: il ne donne que des indications, des lignes d'orientation sur le type d'espace souhaité, ou bien il définit dès le départ des éléments précis.

[119] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

### 4.2. Différents lieux de Théâtre

Dans la période précédant le 25 avril 1974, la *Comuna* commença par louer un garage où elle représenta son premier spectacle, "*Où allez-vous?*". Puis on lui prêta un vieil entrepôt de la brasserie Portugalia, où elle demeura assez lontemps et où fut représenté "*Le Diner*". Enfin, en 1974, la troupe s'installa dans "la grande maison rose", nom sous lequel était connue la maison inoccupée de la place d'Espagne appartenant à la mairie de Lisbonne. À partir de ce moment-là, cette maison devint le siège de la *Comuna.* Très vite, une salle de spectacles fut aménagée, puis insonorisée et climatisée en 1980.

Peu de temps plus tard, un autre salle fut créé, toute en longueur et un peu plus petite que la première. Mais elle fut détruit par le feu en 1990, alors que la troupe "*O Bando*" y présentait ses spectacles. Elle fut plus tard reconstruite sous le nom de "salle des nouvelles tendances".

Dès 1981, une petite scène fixe fut aménagée dans le bar, pour présenter les spectacles de café-théâtre, les concerts...

En 1985, un autre lieu théâtral fut inauguré. Beaucoup plus haut et plus vaste, il était construit de plain-pied dans le jardin jouxtant le bâtiment primitif. Il fut baptisé "salle nouvelle".

À l'exception de l'espace du café-théâtre, aucune des trois autres salles, dont les dimensions sont différentes, ne possède de scène fixe et l'emplacement des

spectateurs, organisé en amphithéâtre et en structures mobiles, peut partout être modifié. Ces caractéristiques permettent de varier les positions occupées par la scène et par le public, ainsi que leur relation spatiale.

Comme la *Comuna* possède plusieurs salles de théâtre, João Mota les utilise en fonction de chaque spectacle et comme il a toujours eu la volonté d'aider d'autres troupes, il met les autres salles à leur disposition, pour qu'elles puissent y présenter leurs propres productions théâtrales.

Cependant, le directeur/metteur en scène n'est pas complètement satisfait des différents espaces qu'il a pu mettre en fonctionnement: *«Il est dommage que nous n'ayons pas ici de scène à l'italienne!»*[120]

Mais il explique qu'il aimerait avoir ce type d'espace sans toutefois pouvoir se passer de ceux que la Comuna possède déjà: «*J'adore l'espace du théâtre académique! Je n'aime pas du tout être conditionné à un seul type de théâtre. Ou alors, que ce soit un espace comme celui de Peter Brook à Paris, par exemple, cela, j'adorerais!*»[121]

Lorsqu'il fait des mises en scène en dehors de la Comuna, João Mota les monte presque toujours dans des théâtres pourvus d'une scène à l'italienne. Par ailleurs, certains des spectacles de la compagnie sont fréquemment représentés dans des théâtres de ce type dans d'autres villes du Portugal.

---

[120] *Ibidem.*

[121] *Ibidem.*

Il est également curieux de remarquer le goût du metteur en scène pour les endroits architectoniques qui possèdent une mémoire historique. Ainsi, "La Castro" a été représentée dans le monastère d'Alcobaça, là où se trouvent les tombeaux d'Inês de Castro et de Dom Pedro Ier; le spectacle-parcours "Voyage" ne fut présenté que dans le couvent de Tomar, là où se croisent les mémoires de différentes époques de notre nation; les ruines du château de Mérida furent l'endroit choisi pour la première représentation d'"Oedipe-Roi".

### 4.3. L'Espace visuel et sonore

Pour João Mota, créer un espace, c'est avant tout créer un dispositif qui fasse la répartition entre le lieu de la scène et celui occupé par le public, en fonction de la manière de voir le texte et de ce que l'on veut provoquer chez les spectateurs. Dans l'espace scénique sont placés les matériaux scénographiques absolument indispensables. Les objets de scène peuvent rester en permanence sur scène ou être transportés par les acteurs pendant que se déroule la représentation.

Le travail d'éclairage et les costumes sont également des éléments importants dans la conception visuelle de l'espace scénique, ainsi que, dans certains cas, l'utilisation de masques ou d'un maquillage spécial.

Lorsque des objets sont installés sur la scène, ils sont utilisés par les acteurs, surtout dans une fonction ludique et, dans certains spectacles, ils prennent une dimension signifiante très globale. Dans "*La Mère*", par exemple, les objets permettaient de faire la liaison entre les personnages principaux et leur dialogue,

de même que ce sont les machines, chez les ouvriers, et les outils de labour, chez les paysans, qui lient les uns et les autres à leurs compagnons de lutte.

On peut même affirmer que, dans la plupart des cas, les objets n'acquièrent une valeur signifiante que par l'action exercée sur eux par les acteurs.

En ce qui concerne les costumes, ce n'est qu'à partir de 1979 que Carlos Paulo en prend la responsabilité, son dernier travail dans ce domaine ayant été effectué en 1993.

Les costumes qu'il a créés sont caractérisés par une sobriété des formes et des couleurs dans la majorité des spectacles de la *Comuna*, mais aussi par une grande fantaisie ornementale dans d'autres spectacles, notamment de café-théâtre. Dans le premier cas, les costumes sont réduits à l'essentiel, en exerçant une fonction signalétique qui consiste à renvoyer le spectateur à une réalité extérieure (époque, personnage...). D'autre part, un univers propre au contexte dramaturgique est parfois construit. Ainsi, l'utilisation des couleurs et des matériaux dans les costumes d'"*Edouard II*" correspondent à une vision - du caractère ou de l'attitude face au conflit - de chaque personnage.

Le travail de Carlos Paulo est caractérisé par le fait qu'il ne se soucie pas seulement des formes et des couleurs, mais également des tissus et de leurs textures: par exemple, les cotons fins et près du corps d'"*Oedipe-Roi*", les lins en tons écrus de "*La Castro*"...

Comme le travail est centré sur l'acteur, les vêtements sont dessinés en fonction des acteurs et de leurs mouvements. Le maquillage et les masques contribuent dans plusieurs spectacles à accentuer la signification de l'habillement, et ils en

deviennent le prolongement, comme dans "*Le Dragon*", "*Homme pour homme*" ou "*Le Destin est mort soudain*".

Pour João Mota, l'espace sonore fait également partie intégrante de cet espace physique. C'est pourquoi les spectacles sont presque toujours accompagnés d'effets sonores, de chants ou de musique en direct. Parfois même, les musiciens s'insèrent dans l'espace scénique: dans "*Marat*", ils sont placés sur une estrade élevée au fond de la scène et dans "*Guerres du romarin et de la marjolaine*" à côté de l'espace scénique.

Les effets sonores qu'il souhaite obtenir ou le genre de musique qu'il souhaite créer amènent parfois à construire des instruments musicaux spécifiques, sous la direction de José Pedro Caiado, par exemple pour "*La Castro*" et pour "*Marat*".

Les musiques, presque toujours originales, sont composés par des musiciens et chanteurs portugais: José Mário Branco, Zeca Afonso, Eduardo Paes Mamede, Domingos Morais, Carlos Mendes et José Pedro Caiado entre autres. Rappelons également la participation musicale du violoniste uruguayen Buenaventura Melo dans le spectacle "*Devant la porte*".

Les spectacles peuvent n'avoir recours qu'à un soliste, tel que ce violoniste ou la pianiste Olga Duarte ("*Lorsque cinq ans seront passés*") ou le trompettiste Luís Manuel Figueiredo Ramos ("*Taureau*"), ou bien ils ont recours à un ensemble de trois instrumentistes ou un peu plus, comme la fanfarre du "*Le Destin est mort soudain*", du "*le Voyage*" ou de "*Où allez-vous?*" notamment.

Dans certains spectacles, ce sont les choeurs qui sont mis en musique, chantés ou récités par plusieurs acteurs, par exemple dans "*La Mère*", "*Oedipe-Roi*" et "*Perdition*". Parfois, le spectacle compte avec la collaboration d'un chanteur qui participe également en tant qu'acteur: c'est le cas de José Mário Branco dans "*La Mère*" et dans "*Homme pour homme*" et d'Alexandre Lopes dans "*Les deux bossus et la lune*", "*Dommage qu'elle soit une putain*" et "*Edouard II*".

La direction musicale des spectacles était à la charge de Luís Pedro Faro de 1978 à 1980, avant d'être reprise par José Pedro Caiado à partir de 1982, celui-ci étant à ce jour conseiller musical de la *Comuna.*

L'espace sonore doit exercer différentes fonctions dans les spectacles de la compagnie: donner des références d'époque, de lieu, de personnage, ou créer des atmosphères précises, ou encore marquer par l'ironie le discours ou l'ambiance de la scène.

### 4.4. Plan Horizontal et Cercle Sacré

Une certaine proximité physique entre spectateurs et acteurs est déterminante dans les espaces théâtraux de théâtre de la *Comuna*; les uns et les autres ne sont séparés par aucune barrière. Certaines fois, les spectateurs entourent la scène ("*Où allez vous*?","*Oedipe-Roi*" et "*le Diner*"), d'autres fois, ils sont intégrés dans l'aire de jeu ("*le Voyage*", "*la Castro*"et "*la Pécore*").

L'idée du parcours, consistant en ce que les spectateurs se déplacent dans plusieurs espaces de représentation, est un moyen qui fut utilisé plusieurs fois:

dans "*la Castro*", les spectateurs parcouraient un couloir noir, uniquement éclairé par la lanterne d'un acteur, qui donnait accès au lieu principal de la représentation; dans "*la Pécore*", l'avant-propos de la pièce avait lieu dans l'antichambre, avant que le public n'entre dans la salle proprement dite; dans "*La puce à l'oreille*", deux salles furent utilisées: le premier acte avait lieu dans la "salle des nouvelles tendances", le second dans la salle dite la "grande salle" et le troisième acte se déroulait à nouveau dans la "salle des nouvelles tendances"; pour "*Voyage*" (1995), événement réalisé dans le couvent du Christ de Tomar, le parcours se déroulait dans les différents lieux du monument historique.

Dans les espaces scénographiques conçus par João Mota, la décoration du fond et des éléments latéraux de la scène est habituellement négligée. Une attention particulière est accordée au plan horizontal du sol, qu'il s'agisse du sol même du lieu théâtral ou de la plateforme d'une estrade. Le sol du lieu de la représentation peut être couvert par un tapis rouge ("*Où allez-vous?*"), par de la terre ("*Oedipe-Roi*"), par des feuilles mortes ("*Les deux bossus et la lune*") ou par une matière plastique noire ("*Perdition*"). Au dessus, il peut n'y avoir aucun autre élément scénique ("*Les deux bossus et la lune*"); ou bien, entourant simplement ce sol, quelques blocs de pierre ou des restes de colonnes ("*Oedipe-Roi*"); peuvent également être installés quelques objets mobiles (poubelle, chaise roulante) comme dans "*Où allez-vous?*"; ou quelques objets fixes (métier à tisser manuel, tables...) comme dans "*Perdition*".

Dans d'autres spectacles de la *Comuna*, les scènes se déroulent sur un simple tréteau, où sont placés de rares éléments scéniques. Ainsi, les acteurs dans "*le*

*Diner"* évoluaient sur une estrade-table dépourvue de tout mobilier; sur le plateau de "*La Mère*", seules se trouvaient deux chaises, les autres objets étant apportés et emportés par les acteurs pendant le déroulement de la pièce; dans "*Guerres du romarin et de la marjolaine*" (1979), le seul objet présent sur le tréteau du début à la fin du spectacle était un escabeau.

Certaines structures scéniques sont un peu plus complexes que celles que nous venons de décrire, mais en général, elles maintiennent ce caractère élémentaire et artisanal: quelques planches disposées en claire-voie, posées sur le plan horizontal et légèrement inclinées servaient de décor à "*Devant la porte"*; dans la scénographie de "*La Castro*", de hautes colonnes, reliées au sommet par une passerelle circulaire, constituaient la structure extérieure de l'espace scénique, tandis qu'à l'intérieur, une petite forme cylindrique sur laquelle était posé un parallélépipède rectangle était mise en relief dans l'espace vide; quelques praticables à différents endroits de la salle et un candélabre supendu au plafond, au milieu de la salle, définissaient l'espace scénographique de "*Le Voyage*". Comme les murs de la scène ne présentent pas d'importance, en général, pour le metteur en scène/scénographe, la fonction de l'éclairage est fondamentale, dans la mesure où c'est elle qui encadre et délimite l'espace et focalise le jeu des acteurs.

De surcroît, l'éclairage contribue, dans certains cas, à concentrer l'espace scénique, par exemple dans "*Le Dragon*" et "*Devant la porte*", tandis que dans d'autres cas, elle augmente la dimension du spectacle et l'ouvre vers l'exterieur,

par exemple dans "*Victor et les enfants au pouvoir*" et dans "*Le Destin est mort soudain*".

Par ailleurs, on constate dans les propositions de João Mota une accentuation fortement circulaire de l'espace, non seulement dans les espaces scéniques qui ont cette forme spécifique ("*Homme pour homme*", "*La Castro*", "*Oedipe-Roi*"...), mais également dans ceux, de forme carrée, qui peuvent s'inscrire dans un cercle ("*La Mère*", "*Sereine guerrilla*"...) ou dans ceux qui, en englobant les spectateurs, prennent une dimension circulaire ("*Le Diner*", "*Le Voyage*", "*La Pécore*",...). Circulaire parce que mémoire du sacré, du temps primordial où le "cosmos" était "la maison". Circulaire parce que célébration festive, espace de communion avec le public. Circulaire encore parce que lieu de révélation collective, espace de création commune.

Certains montages scéniques sont un peu plus décoratifs, comme dans "*Caligula*", "*En mai*" et "*Victor ou les enfants au pouvoir*". Par ailleurs, "*Le Destin est mort soudain*", en raison de son caractère féérique et rappelant le cirque, ainsi que les productions de café-théâtre par leur exubérance et leur fantaisie humoristiques, contiennent beaucoup d'éléments ornementaux, surtout au niveau des costumes et des accessoires des personnages.

Toutefois, nous pouvons affirmer qu'en général, les éléments visuels de l'espace scénique nous donnent une image rigoureuse, dépourvue de préoccupations mimétiques ou décoratives. L'espace scénique, ainsi simplifié par une économie de moyens et en laissant aux acteurs le soin de rendre ces éléments signifiants, cherche à atteindre la communication maximale avec le public.

En ce qui concerne l'espace scénique de la *Comuna*, on distingue donc certains caractéristiques dominantes.

Les lieux de représentation peuvent être variés et diversifiés (théâtres académiques, salles sans organisation préalable d'espace pour les acteurs et pour le public, monuments historiques), mais ils sont choisis en fonction du texte dramatique et adaptés aux objectifs de la mise en scène.

La relation scène - salle est habituellement proche, il n'y a pas de grande distance physique entre les deux.

Les spectateurs sont parfois aussi invités à se déplacer pendant le déroulement de la pièce et même à s'intégrer dans la zone de la représentation.

La conception de l'espace scénique est celle d'une aire de jeu, rarement mimétique et aux rares effets décoratifs.

Les éléments scénographiques de base sont composés de structures essentiellement géométriques.

L'éclairage et la création sonore sont fondamentaux dans la mesure où ils facilitent l'intégration globale des différents éléments sur scène, en marquant l'espace et le temps de l'action dramatique.

Les objets, dans le jeu des acteurs, sont soit une extension de l'action scénique elle-même, soit ils constituent une partie d'un système visuel d'une écriture dramaturgique.

Les costumes, qui comportent des indices de référence et sont organisés dans un système dramaturgique, sont généralement caractérisés par une sobriété, soit dans

le dessin, soit dans le coloris, qui leur permet d'être fonctionnels dans le travail de l'acteur et de s'intégrer esthétiquement dans l'espace scénographique.

L'espace scénique chez João Mota est caractérisé par une symbiose entre le sol (le plancher où évoluent les acteurs) et le cercle (structure spatiale). C'est symboliquement représentatif d'une volonté de créer une unité entre des états distincts: terre et ciel, vie et rêve, individu et force collective, acteur physique et révélation spirituelle, humain et sacré.

Réduisant le décor à une simplification d'éléments et de formes, où les acteurs jouent pour un public qui est proche et supposé toujours présent, João Mota recherche l'essence du théâtre et sa force réelle, celle de l'acteur officiant, dans un espace polyvalent et austère, investi par son jeu, devant un public participant:

*«Ce que l'ordinaire a de bon est la simplicité. Il y a une vie simple au théâtre, et son exercice est un art d'opérations artisanales, de choses dépurées et humaines, une esthétique d'alliance entre les acteurs et l'espace. Le théâtre se complaît de la somme des raisons créatrices et de la joie de l'émotion. Ce qui nous prend dans le théâtre, c'est son ancienneté, comme si nous étions dans un champ, où les arbres ne meurent jamais, dont les fruits sont toujours mûrs, les feuilles toujours vertes, le champ se renouvelait sans cesse.»*[122]

[122] "Marat-Sade", texte de présentation du spectacle, in programme de "*Marat*", avril 1984.

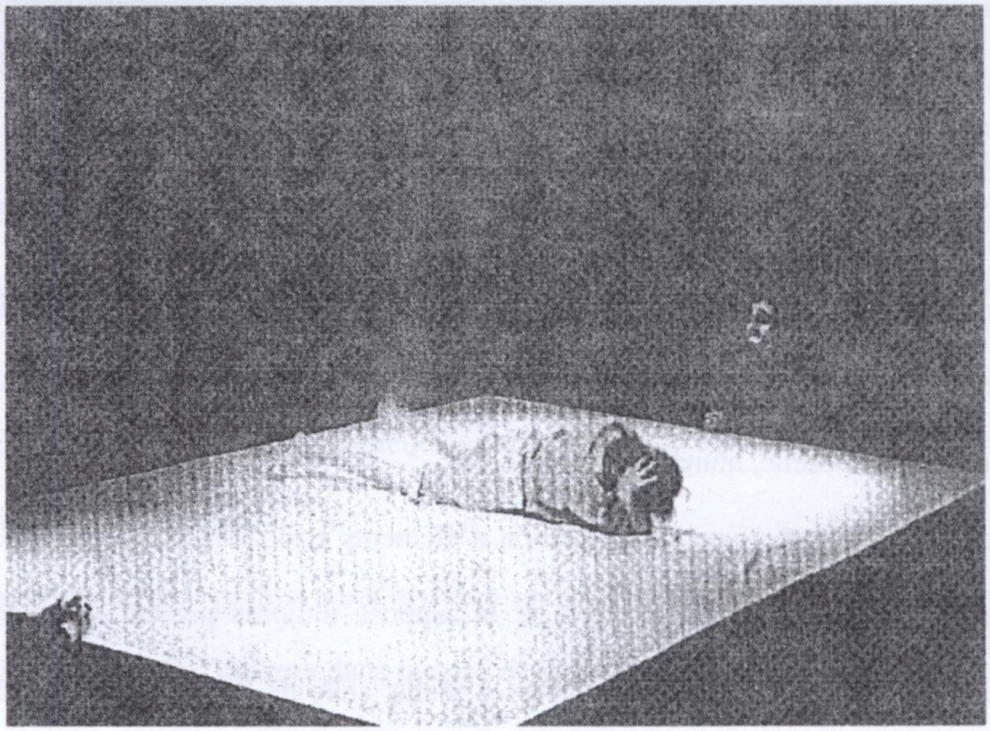


Photo 41 "A Ceia" ("Le diner") – 1974, A Comuna,
mise en scène João Mota.

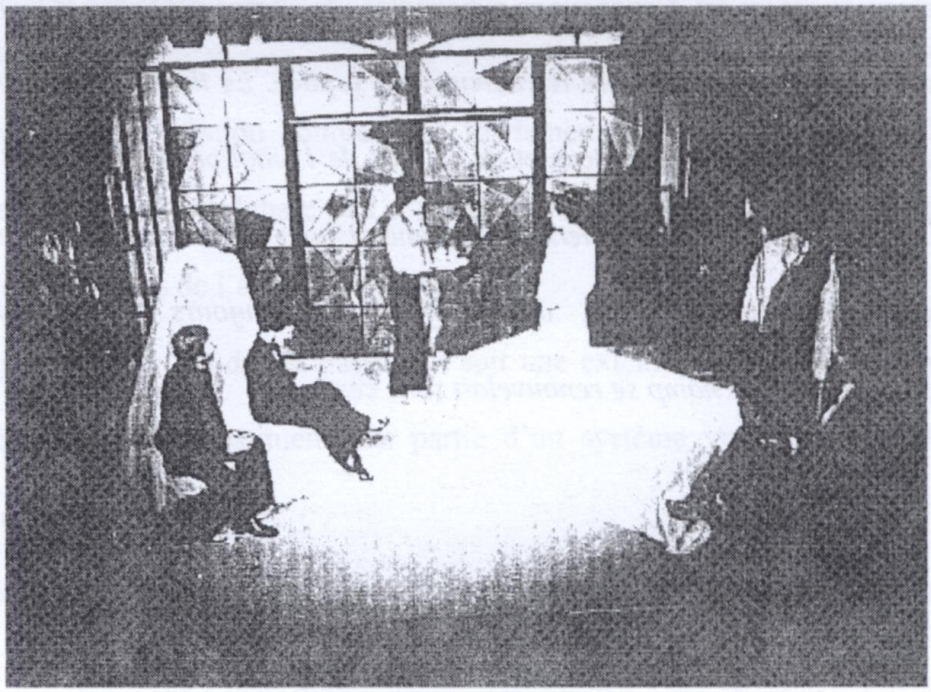


Photo 42 "Em Maio" ("En Mai"), 1977, A Comuna,
mise en scène João Mota.

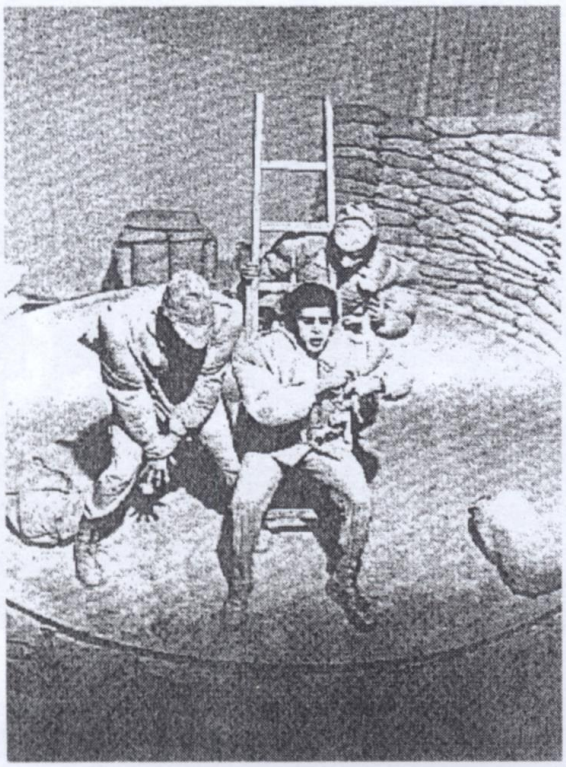


Photo 43 "Homem morto, Homem posto" ("Homme pour Homme") de B. Brecht; 1978 A Comuna; mise en scène João Mota.

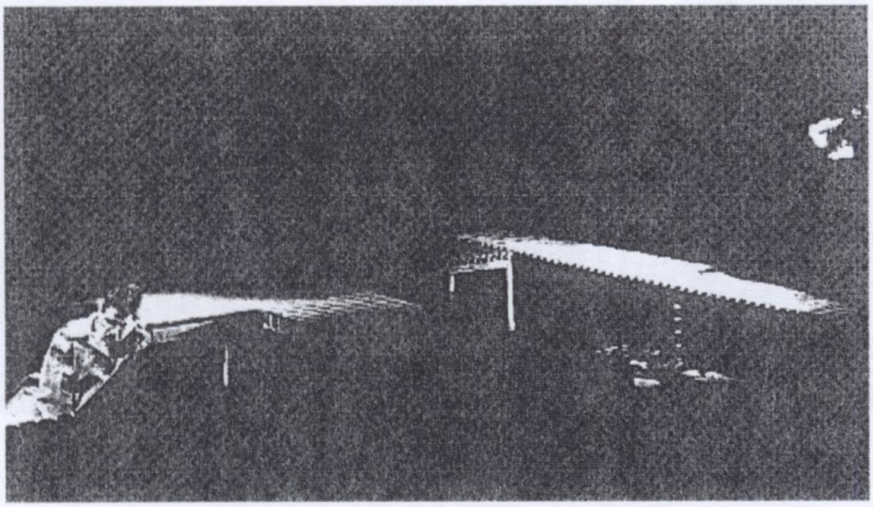


Photo 44 "Em frente da porta do lado de fora" ("Devant la porte") de Wolfgang Borcherdt 1980; A Comuna; mise en scène João Mota.

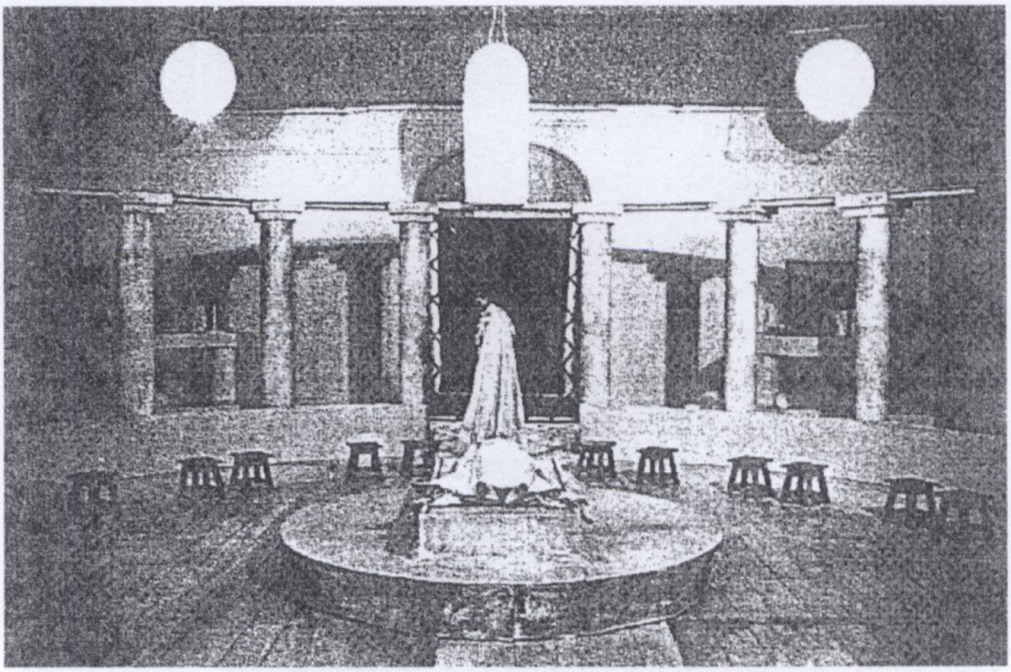


Photo 45 "A Castro" ("La Castro") de António Ferreira;
1983 A Comuna; mise en scène João Mota.

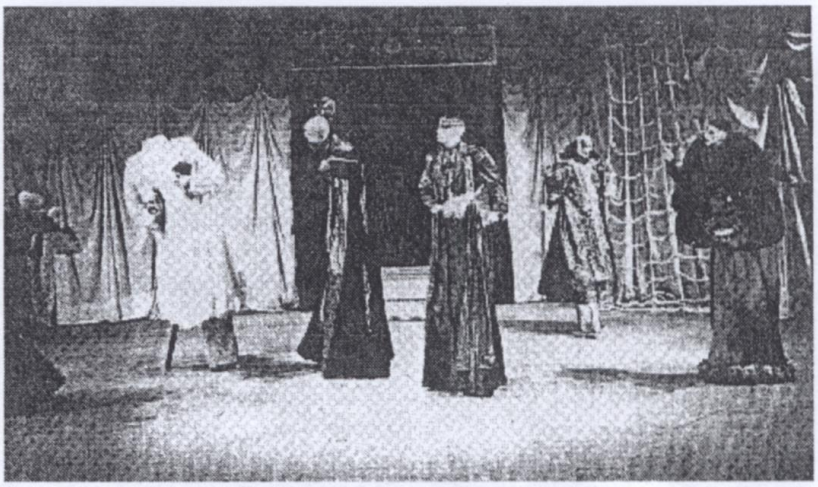


Photo 46 "O Destino morreu de repente" ("Le destin
est mort soudain") de Alves Redol, 1988; A Comuna;
mise en scène João Mota.

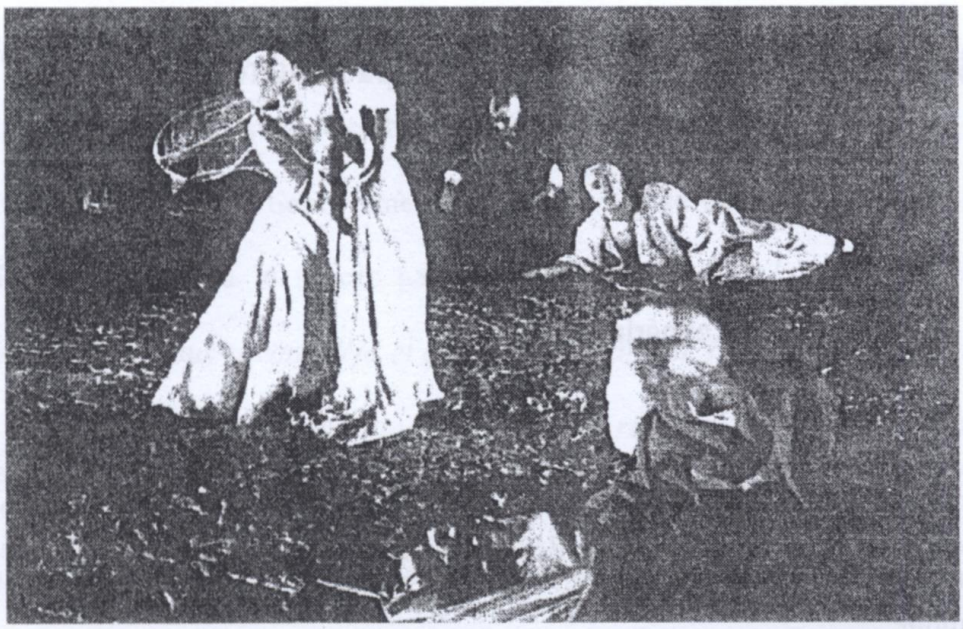


Photo 47 "Terra" ("Terre") de Abel Neves; 1991 A Comuna; mise en scène João Mota.



Photo 48 "Má sorte ter sido puta" ("Dommage qu' elle soit une putain") de John Ford, 1991; A Comuna; mise en scène João Mota.

# 5. Cérémonie de groupe dans un espace de relation ouverte

## 5.1. Théatre d´expérimentation

Avec "*A Comuna - Teatro de Pesquisa*", João Mota a réalisé dès le départ un travail expérimental au niveau de la dramaturgie, de l'acteur et de l'espace scénique.

Le parcours théâtral de la *Comuna* est régi par une série de principes, à partir desquels se contruisent les possibilités de changement qui, d'une part, font varier les propositions de la compagnie et, d'autre part, les enrichissent: *«Les principes qui nous font bouger aujourd'hui dans le théâtre, et ce n'est pas paradoxal, sont les mêmes que ceux pour lesquels, il y a treize ans de cela, nous nous sentions débiteurs envers notre communauté. Certaines conditions de notre existence se sont transformées, mais les principes régulateurs de notre volonté créatrice n'ont pas changé et c'est pour cela que nous affrontons les conditions qui nous obligent, dans la situation actuelle, à penser notre travail. Ce qui nous intéresse, c'est de dévoiler de nouveaux secrets et de valider de plus en plus la puissance réelle du théâtre; c'est sur lui que nous fondons nos actes sociaux et artistiques.»*[123]

[123] "Comuna - Théâtre de recherche - 13 ans de travail", in programme d' "*Amadis*", 1985.

João Mota recherche une intégration sans cesse renouvelée de l'univers thématique et narratif du texte dramatique dans un langage théâtral propre qui soit à la fois d'imagination et de communication effective avec le public.

Dans ce sens, il prend particulièrement soin de ne pas se laisser enliser dans la répétition routinière ou le succès garanti. Il propose ainsi *«la transgression interne de ce que nous savons déjà et qui nous est garanti, la recherche toujours vitale de nouvelles tentatives et de nouveaux risques que nous voulons logiquement assumer, parce que c'est comme cela que nous réinventons l'inquiétude et l'aventure constantes qui nous maintiennent éveillés et vivants. Nous nous sommes toujours méfiés du danger et de la facilité qu'il y a à créer nos propres clichés, nos chemins connus et sûrs, qui nous conduiraient facilement à institutionnaliser l'"expérimentation" que nous nous sommes proposée de faire.»*[124]

Soutenant que le théâtre n'a pas de sens s'il n'est envisagé que d'un point de vue professionnel, qu'il est surtout un art collectif et que, comme tel, il a besoin de la passion des gens (acteurs, metteurs en scène, public...), le metteur en scène affirme: *«Je ne fais que ce que j'aime et que je fais aimer aux autres. Je ne conçois pas le théâtre sans goût, sans amour. L'acteur qui n'aime pas ce qu'il dit, qui ne le ressent pas, ne fait rien passer au public (...). L'acteur qui ne monte sur les planches que pour gagner son argent à la fin du mois, c'est la mort du théâtre.»*[125]

---

[124] "Encore une expérience", in programme des "*Adieux de la Grande Duchesse*", mai 1980, (cf. annexes, I-3).

[125] João Mota, "Je ne crois pas que l'on puisse vivre sans passion", interview de José Manuel Fernandes, in Expresso, Lisbonne,15. Janvier. 1983.

João Mota croit donc que tous les artistes qui interviennent dans ses spectacles (acteurs, scénographe...) sont des créateurs du produit théâtral final. Il souligne que le metteur en scène et les acteurs ont un rôle très important dans cette création. Bien que celle-ci puisse faire l'objet, à ses yeux, de nombreux doutes et de certaines insatisfactions, João Mota s'affirme pleinement: «*Je suis un créateur. L'acteur est aussi un créateur. (...) je me considère comme un créateur, mais je fais beaucoup de bêtises et j'ai beaucoup de problèmes.*»[126]

Parler de création, cela veut aussi dire surprendre et se surprendre. João Mota le souligne: «*Créer est toujours un acte solitaire... et de connaissance... et d'apprentissage. L'accouchement est toujours difficile mais il donne beaucoup de plaisir. Les choses arrivent, elles ne sont pas déterminées au départ, elles ne sont pas écrites, elles nous surprennent même... Et nous aussi nous nous surprenons dans l'acte de la création parce que nous avons nos couches intérieures...*»[127]

Théâtre de recherche, théâtre qui expérimente de nouvelles formes, de nouveaux modes de relation avec le public, dans une perspective toujours ouverte de comprendre le spectacle théâtral: «*Nous voici embarqués dans cette aventure. Dans cette recherche. Et recherche est synonyme de tentative: arriver à un résultat, qui ne soit jamais envisagé comme une oeuvre finie.*»[128]

---

[126] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

[127] João Mota, "João Mota: le Destin, c'est nous", interview de Maria João Guardão, in Jornal de Letras, 1. Mars. 1988.

[128] João Mota, "Pourquoi *Oedipe-Roi*", in programme d' "*Oedipe-Roi*", juillet 1988.

## 5.2. Dialogue avec les publics

Le public est une entité pour laquelle João Mota a beaucoup de respect, même s'il n'y pense pas quand il choisit une pièce. Il ne pense qu'à la façon dont celui-ci pourra réagir à un certain type de langage théâtral.

Pour lui, le public est la raison d'être du théâtre: *«S'il n'y avait pas de public, je ne ferais pas de théâtre. (...) Il y a des choses que je ne peux pas imaginer: le théâtre sans public. Mais avoir tout le public, ça ne m'intéresse pas non plus.»*[129]

Et il explique que ces spectateurs pour lesquels le théâtre n'est qu'un endroit d'exhibition sociale ne l'intéressent pas, ni ceux qui ne vont au théâtre que pour chercher un divertissement futile.

Il considère toutefois qu'il manque au Portugal un théâtre de comédie: *«Il y a au Portugal des publics pour le théâtre. C'est ce que nous n'avons pas voulu comprendre au moment du 25 avril et nous avons arrêté quelque chose de fondamental, le théâtre de comédie.»*[130]

Il ajoute: *«J'adore jouer la comédie. (...) Ça m'intéresse parce qu'il y a là une recherche de publics, de goûts, de différences, de procédés techniques de travail, parce que la complicité avec le public, par exemple, est immédiate dans la comédie. Si cette complicité n'existe pas...»*[131]

---

[129] João Mota interviewé par Madalena Leitão, juillet 1994.

[130] *Ibidem.*

[131] *Ibidem.*

Pour lui, il y a donc plusieurs publics et non pas un seul. Aussi présente-t-il des propositions théâtrales diversifiées, précisément pour pouvoir atteindre des publics distincts: *«C'est pour cela que la Comuna fait du café-théâtre, ce n'est pas par hasard, c'est pour avoir d'autres publics. (...) C'est pour cela que nous faisons aussi du théâtre pour enfants.»*[132]

Il y a ainsi un public pour le café-théâtre, un autre qui va voir les pièces classiques, un autre qui s'intéresse à l'écriture contemporaine, et il y a enfin les spectateurs des pièces pour enfants.

Bien entendu, il existe aussi des spectateurs dont l'intérêt va vers plusieurs, sinon vers tous les types de productions théâtrales de la compagnie, mais ils ne représentent en réalité qu'une minorité.

Les représentations dans d'autres villes portugaises et les multiples festivals où la compagnie s'est rendue à l'étranger ont tenu une place relativement importante dans le travail de la *Comuna*, dans la mesure où ils permettent cette confrontation avec d'autres publics et de vérifier le degré de communicabilité du langage théâtral utilisé.

Aux yeux de João Mota, il appartient aux artistes du théâtre d'élargir le public, d'attirer au théâtre de plus larges catégories de la population, en particulier les jeunes et, par conséquent, de leur fournir une nouvelle possibilité de relation humaine: *«Dans la situation actuelle, où les gens lisent de moins en moins et*

[132] *Ibidem.*

*vont peu au théâtre et au cinéma, les artistes doivent sans cesse essayer de les faire sortir de chez eux et de se parler les uns aux autres.»*[133]

Selon le metteur en scène, le théâtre possède une force d'intervention qui ne se résume pas au texte dramatique et qui lui donne une large responsabilité sociale et humaine: *«Le théâtre n'est pas de la littérature, il est plus que cela. Une pièce de Brecht pouvait être imprimée avant le 25 avril [1974] mais elle ne pouvait pas être jouée au théâtre: on permettait le plaisir individuel, on craignait la subversion collective. Et avec raison. C'est pour cela que nous voulons aller plus loin avec le théâtre. Je considère que les oeuvres d'art doivent servir à ouvrir des horizons, jamais pour les fermer, mais pour rendre l'homme plus libre et jamais plus prisonnier. Les sensations, les émotions doivent jouer, le théâtre doit les stimuler.»*[134]

C'est cette voie que la *Comuna* a essayé de suivre dès les premiers temps: *«Parce que pour nous, faire du théâtre est un engagement de plus en plus clair et profond, qui n'a déjà plus rien à voir avec les acteurs de la Comuna, mais avec le public, qui a suivi pas à pas cette route sur laquelle nous nous sommes avancés consciemment depuis 1972.»*[135]

---

[133] João Mota, "La face cachée de la *Perdition*", interview de Maria Leonor Nunes, in Jornal de Letras, 21. Septembre. 1993.

[134] João Mota, "Je ne crois pas que l'on puisse vivre sans passion", interview de José Manuel Fernandes, in Expresso, 15. janvier. 1983.

[135] Texte du programme "*Homme pour homme*", décembre 1978, (cf. .annexes, I-1)

Très tôt, la *Comuna* a rassemblé autour de son projet des spectateurs fidèles. Ceux-ci se sont même regroupés au sein d'une association appelée "*Les Amis de la Comuna*" (Clac), qui a collaboré avec la compagnie dans diverses activités culturelles et éducatives.[136]

La *Comuna* étant en intime contact avec les problèmes de la société actuelle, elle peut plus facilement répondre aux préoccupations de ses spectateurs et acquérir un "sens éducatif": *«Si, à chaque étape, nous avons tiré des leçons qui nous ont permis de valider ou non des travaux futurs, cela est dû à l'idée noble selon laquelle le théâtre a un sens éducatif. Outre cet aspect, qui finit par être un aspect fondateur du théâtre en soi en tant qu'expression artistique des désirs et des besoins de toute la communauté, il existe un autre aspect qui, dans la spécificité de chaque sujet dans la fonction théâtrale, justifie la relation utile de chaque être humain avec l'Art: l'aspect ontologique du théâtre. Jamais personne ne se perd au théâtre. Chaque sujet recherche un sens et assure, dans son intimité, la meilleure façon d'immortaliser son expérience. Le jeu, le plaisir, l'émotion, l'intelligence se combinent en donnant libre cours à des révélations fascinantes de connaissances.»*[137]

[136] La Clac avait ainsi 1500 membres en 1979. Elle a exercé une activité assez importante pendant plusieurs années, mais s'est éteinte dans les années quatre-vingt.

[137] "Comuna - Théâtre de recherche - 13 ans de travail", in programme d' "*Amadis*", 1985.

### 5.3. Maîtres et apprentis

Le processus d'apprentissage au théâtre s'est inscrit dans une forte relation humaine entre maîtres et apprentis: maîtres que João Mota a eus et maître qu'il a été pour de nombreux apprentis.

Encore adolescent, il a appris l'art de représenter avec de grands acteurs de la scène portugaise (António Silva, Raul de Carvalho...) dont certains étaient aussi metteurs en scène, comme Amélia Rey Colaço, Francisco Ribeiro (dit *Ribeirinho*)... Ils furent ses principaux maîtres. Plus tard, avec Adolfo Gutkin (Argentin de naissance et naturalisé Portugais), il a pris contact avec le travail de préparation de l'acteur et avec un autre type de théâtre.

Enfin, Peter Brook l'a définitivement marqué: *«J'ai pu réaliser mon rêve d'adolescent, être metteur en scène, mais je crois que je n'y serais pas parvenu sans les apprentissages de la guerre. Sans les apprentissages de mon maître, Peter Brook, avec qui j'ai travaillé ensuite par la force du hasard ou du besoin: la fascination à l'égard de l'acteur, de l'homme créateur habité par un texte, être éphémère qui, comme Sisyphe, recommence toutes les nuits à escalader la montagne; le contact avec des maîtres japonais et chinois; trois mois de travail en Perse; différentes visions du monde, différentes religiosités; l'Homme à la recherche de soi et de sa relation avec le Cosmos ou avec Dieu, peu importe le terme.»*[138]

[138] João Mota, "Pourquoi Oedipe-Roi", programme d'"*Oedipe-Roi*", juillet 1988.

Par ailleurs, ses lectures des textes théoriques de Brecht, d'Artaud, de Stanislavski, de Grotowski ont certainement beaucoup contribué à sa formation théâtrale. De même qu'il a été important pour lui de pouvoir voir Hélène Weigel sur les planches et d'avoir assisté à des spectacles de Peter Stein, de Strelher et aux premières créations d'Ariane Mnouchkine. Mais celui qu'il considère vraiment comme son grand maître est sans aucun doute Peter Brook, grâce à qui il a pu élargir ses horizons au niveau théâtral.

João Mota est devenu maître à son tour, dans la mesure où il a marqué de nombreux jeunes, que ce soit dans la formation des acteurs de l'École de théâtre du Conservatoire national, dans les cours de formation d'acteurs de la *Comuna,* ou même dans l'ambiance de travail de la compagnie. Outre qu'il a joué un rôle décisif dans la formation de nombreux acteurs, il a également contribué à révéler certains grands acteurs et certains metteurs en scène.

En tant que pédagogue, il est toujours ouvert au dialogue avec les nouvelles générations: *«J'aime donner des cours, parce que les jeunes ont une manière de penser différente. Parfois j'apprends plus que je n'enseigne. Si je n'y étais pas attentif, je perdrais cette occasion de grandir, même si je grandis en crise. Mais, comme le disent les Grecs, ce n'est qu'en crise qu'il peut y avoir croissance.»*[139]

[139] João Mota, "La face cachée de la «Perdition»", interview de Maria Leonor Nunes, in Jornal de Letras, 21. septembre. 1993.

Selon lui, il est bon qu'il y ait encore des maîtres, ce passage du témoin est important pour les plus jeunes, car c'est ce qui permet les véritables apprentissages. Des enseignements du maître, on ne retient que ce qui nous intéresse le plus, ce qui nous touche profondément; c'est cela qui reste gravé en nous. Le reste, on peut "l'oublier". Si en effet on veut suivre à la lettre tout ce que le maître propose, on perd notre propre identité en tant que créateurs. Pour lui, un bon maître est un maître qui ne veut pas faire d'épigones et un bon apprenti est un apprenti qui ne veut pas imiter le maître mais être différent de lui, ouvrir son propre chemin, tout en ayant conscience, évidemment, qu'il lui en sera débiteur sous de nombreux aspects.

Certains spectacles de la *Comuna* ont servi d'important point de référence pour d'autres artistes de théâtre, ce qui met en relief l'influence exercée par J. Mota sur les générations suivantes.

Avec plusieurs spectacles primés, la *Comuna* et J. Mota se sont vus décerner en 1987, pour l'ensemble de leur activité théâtrale, la mention spéciale de l'Association portugaise des critiques, pour la cohérence du travail réalisé et pour leur action de diffusion de l'art dramatique à l'étranger. En 1989, la Maison de la Presse décerna à J. Mota le prix du prestige.

Bien que son travail artistique ait été reconnu à plusieurs niveaux, la compagnie n'a pas suffisamment bénéficié de l'aide de l'État: *«Ne jamais savoir si l'on aura assez d'argent pour faire tel ou tel spectacle ou si la subvention du secrétariat*

*d'État à la Culture couvre un ou deux ans, cette insécurité aurait pu nous être épargnée.»*[140]

### 5.4. Individualité et collectif

Exhaltant la liberté de chaque être humain et de son individualité, mais ayant foi d'autre part dans le collectif en tant que force motrice d'une communauté humaine, J. Mota se débat avec cette problématique, non seulement à travers les textes dramatiques qu'il choisit, mais également dans le propre vécu de la troupe. Conscient qu'il est difficile de concilier le respect de la volonté individuelle et le respect des besoins collectifs, J. Mota s'est toujours efforcé dans son parcours dramaturgique à réfléchir sur cette question: en dénonçant, dans certains spectacles, le "bien de la nation" tel qu'il est défini par les pouvoirs autoritaires et par ses agents (l'armée, etc.); dans d'autres, en montrant l'aliénation à laquelle les individus sont soumis; ou en présentant des personnages historiques qui vécurent ce conflit entre liberté individuelle et bien collectif; en critiquant certaines attitudes d'intolérance sociale.

Ce souci de João Mota à la fois pour l'individualité de chacun et pour la perspective de groupe est présent jusque dans sa manière de concevoir la création

[140] *Ibidem.*

théâtrale. Celle-ci est en même temps oeuvre individuelle de chaque artiste (acteur, scénographe...) et oeuvre de tous et c'est au metteur en scène qu'il appartient d'assurer l'unité individuelle dans la diversité du collectif: *«Chacun apporte des choses nouvelles, parce que nous sommes tous différents. Accepter cette différence est vital pour le travail du collectif.»*[141]

Il a également essayé de résoudre cette question au niveau de l'organisation de la compagnie. Dans les premières années de la troupe, toutes les tâches artistiques et techniques étaient partagées par tous dans une perspective militante. Personne ne signait ce dont il était responsable. C'était l'époque des créations collectives, du travail de groupe sans évidences personnelles. À partir des années quatre-vingt, chaque membre de la *Comuna* se spécialise dans l'un des secteurs de l'activité théâtrale pour lequel il ressent le plus d'affinités et peut apporter sa contribution, régulièrement ou en cas de besoin, à un ou plusieurs autres secteurs en fonction de ses goûts.

João Mota veut alors que le plaisir de faire du théâtre ne soit pas seulement le sien, que les acteurs et les autres collaborateurs puissent le partager avec lui et qu'ensuite, le public lui-même puisse également ressentir ce plaisir d'apprécier le spectacle théâtral.

Le directeur/metteur en scène de la *Comuna* a donc choisi cette tâche difficile qui consiste à la fois à vouloir de répondre aux besoins de chacun et à ceux d'un collectif, qu'il soit théâtral ou social.

---

[141] *Ibidem.*

### 5.5. Intensité et légèreté

Les spectacles de la *Comuna* jouent normalement entre ces deux notions clés: intensité et légèreté.

Au niveau dramaturgique, les textes les plus légers - comédies, farses, café-théâtre - alternent avec les textes plus denses: tragédies, drames...

Même les spectacles à dominante comique contiennent en eux des éléments qui amènent à réfléchir sur des aspects existentiels inhérents à l'être humain. La légèreté des formes révèle le poids de certains contenus.

L'esthétique théâtrale de J. Mota s'articule sur cette combinaison de base entre légèreté et intensité.

Si l'espace scénique est généralement réduit aux éléments essentiels et s'il est, comme tel, léger dans le sens de non surchargé, d'autre part, comme il est investi d'une intentionnalité dramaturgique, il finit par acquérir une intensité qu'un décor moins synthétique tendrait à disperser.

Selon J. Mota, chaque acteur doit faire son parcours intérieur et faire sortir non pas ce qui est apparent, mais ce qui est derrière chacun de nous: *«Il faut mettre à jour le côté obscur que nous avons tous et non pas se limiter au caractère primaire des émotions et des sentiments. Nous, créateurs, nous devons avoir le courage de découvrir ce qui est le plus caché, de chercher des réponses plus loin.Si l'on ne va pas de l'autre côté, il n'existe pas de création. On fait seulement des spectacles plus ou moins intéressants.»*[142]

---

[142] *Ibidem.*

Ce processus à la fois difficile et libérateur provoque un conflit chez l'acteur même, conflit qui va se refléter sur l'interprétation du personnage. Se crée alors un phénomène d'oscillation entre l'intensité dans la représentation du personnage et la légèreté dans la posture de l'acteur face au personnage qu'il représente. Il n'y a pas véritablement d'identification au personnage, ni d'adaptation du rôle à l'acteur, il y a par contre une conjugaison entre une structure interne qui concerne l'acteur, ce qu'il attend du personnage, et une structure externe qui traduit sa vision de ce personnage. Et ceci génère une certaine ironie dans la manière de représenter.

La jeunesse plus ou moins généralisée de la compagnie est également source de fraîcheur, une fraîcheur faite de don de soi et non pas de savoirs déjà dominés.

L'aspect ludique, l'un des éléments fondamentaux dans la préparation de l'acteur et qui est, chez João Mota, également intégré dans l'élaboration même du spectacle, constitue tout d'abord un maillon dans la relation entre les acteurs, pour devenir ensuite un facteur de rapprochement signifiant par rapport à la narration dramatique et, en même temps, un facteur de distanciation du spectateur face à sa possible identification aux personnages et à la représentation.

La recherche d'éléments simples et d'une clarté du langage théâtral permet une communication efficace avec le public, ce qui donne une impression de légèreté.

Par ailleurs, la recherche d'une compréhension de l'être humain que chacun est dans sa relation avec les autres, ainsi que la création d'un espace théâtral où la relation de l'acteur avec le spectateur devient proche et englobante, provoquent cette intensité qui affecte non seulement l'intellect mais également l'émotion et les sens.

### 5.6. Communion et ouverture

Le parcours de la *Comuna*, au delà de tous les changements effectués, est sans cesse marqué par une conception du théâtre en tant qu'espace de célébration, en tant que moment privilégié de révélation et de relation humaines: *«Mais ce n'est pas l'oeuvre qui nous intéresse: c'est la matière vivante et utile qui, nous le savons, se cache derrière le 'mot'. Et voilà notre souci, directement offert par le théâtre. Nous travaillons ainsi, la nuit et le jour, selon des règles humaines et, parfois, trop humaines, en essayant de donner continuité à ce qui, depuis les temps anciens de la liturgie, a toujours passionné l'âme des communautés: la joie de la communion.»*[143]

Les acteurs, prêtres-messagers d'un temps révolu, rendent présent cette autre réalité qui aide à réfléchir sur les drames, les doutes, les préoccupations, ainsi que sur les valeurs et les attentes de la communauté actuelle.

[143] "Comuna - Théâtre de recherche - 13 ans de travail", programme d' "*Amadis*", 1985.

Les spectateurs participants-observateurs n'ont pas un rôle passif; au contraire, ils s'intègrent dans l'action comme s'ils étaient leurs complices et témoins, à la fois impliqués et critiques.

Le théâtre est alors perçu comme une cérémonie de groupe, comme un acte consciemment élaboré pour produire chez celui qui y assiste la même sensation d'appartenance au groupe, de communion. Nous sommes tous dans le même bateau. Certains d'entre nous vont tenter de ramer contre les marées qui, à chaque époque, posent des entraves à la connaissance, au développement et au bien-être de l'être humain: *«Transgresser, dans une société qui se construit pour nous tromper nous-mêmes, c'est créer un espace et un temps sacrés où nous soyons capables de nous affronter. Cette lutte est mon militantisme quotidien.»*[144]

Ce théâtre se propose de célébrer l'Homme en tant qu'unité et en tant que collectif, de partager les soucis et les révoltes, de fêter les joies et les idéaux: *«La fonction du metteur en scène consiste précisément à cela: 'être touché' par un texte pour qu'il puisse ensuite 'toucher' le public. Comme si un courant électrique s'établissait.*

*En tant que créateur, je m'assume toujours comme militant du quotidien, je crois toujours que l'une des fonctions du théâtre est d'essayer de contribuer à détruire les destructeurs, sans jamais oublier le grand plaisir, la grande joie, la fête où le mystère de l'amour, de la passion et de la mort se révèlent et se célèbrent.»*[145]

---

[144] João Mota, "Le théâtre est exemplaire", communication au Centro Brasileiro de Estudos Estéticos (Centre Brésilien des Études Esthétiques) à São Salvador, Bahia (Brasil), juillet 1986.

[145] João Mota, "Notes de mise en scène", programme de "*La Pécore*", octobre 1989.

Tout en recherchant, avec ses spectacles, cet espace de communion, de complicité avec le public, la *Comuna* fait également preuve d'une grande ouverture à d'autres rencontres, d'autres apprentissages, d'autres dynamiques. Il ne s'agit pas seulement de ses créations, mais également des cours qu'elle met en place, des expositions et autres activités culturelles qu'elle organise, des propositions théâtrales qu'elle accueille, enfin, de l'effort d'une équipe de techniciens et d'artistes qui ne s'enferme pas entre quatre murs mais ouvre les portes à plusieurs dialogues possibles.

Fondé sur la valeur de la recherche, étayé sur la contemporanéité du texte, le théâtre de la *Comuna* grandit avec la force créative de l'acteur et la complicité du public, dans une ouverture à de nouveaux défis et de nouveaux langages.

Constructeur de cet édifice théâtral, J. Mota se distingue par sa détermination, par la cohérence de son parcours et par son humanisme. En tant que directeur d'une compagnie, par la possibilité qu'il donne à l'affirmation de nouveaux metteurs en scène et de nouvelles troupes et par son attitude frontale face au pouvoir politique. En tant que formateur d'acteurs, en leur passant le témoin de l'anticonformisme social, du souci éthique, de la rigueur technique et de l'expérience créative. Enfin, en tant que metteur en scène-créateur, par l'attention

qu'il accorde à l'acteur et à sa face cachée; par le respect à l'égard du texte et du public; par ses capacités de communication et d'élaboration formelle; par le fait de vouloir articuler les notions de légèreté et d'intensité; par le besoin de communion et d'ouverture: du cercle ouvert au sacré et du sol disponible au profane.

## CHAPITRE II

## AMPLEUR ET ÉPAISSEUR POUR UNE INTERPRÉTATION DE LA VIE - LE THÉÂTRE SELON LUÍS MIGUEL CINTRA

Luís Miguel Cintra est le responsable artistique de l'important travail théâtral développé par le *Teatro da Cornucópia*, dont il est également le metteur en scène habituel. Né en 1949, il est par ailleurs l'un des plus grands acteurs portugais.

Avec Jorge Silva Melo, il était sociétaire gérant d'une société commerciale qui a fondé la troupe du *T. Cornucópia* à Lisbonne en 1973.

Tous deux sont issus du théâtre universitaire. L.M. Cintra avait déjà monté, en juin 1969, avec ses camarades de la Faculté des Lettres de Lisbonne, un classique portugais intitulé *"Anfitrião" ("Amphitryon")* d'António José da Silva (auteur du XVIIIème siècle). Après une autre expérience en juin 1970 en tant que metteur en scène de *"Três Entremezes" ("Trois Intermèdes"*) de Miguel de Cervantes, L.M. Cintra décide, avec J. Silva Melo, de partir en Angleterre pour suivre une formation artistique. Il choisit le cours de théâtre de l'École Old Vic de Bristol, tandis que J. Silva Melo opte pour l'École du Cinéma de Londres.

De retour au Portugal, ils créent le Teatro da Cornucópia, dont les premières pièces appartiennent au répertoire classique français: "*le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*" (oct. 73) de Molière et "*l'Île des esclaves*" et "*le Legs*" (mars 74) de Marivaux.

En plus de son activité de directeur et de metteur en scène, L.M. Cintra a toujours conservé sa fonction d'acteur, que ce soit au sein de la troupe à laquelle il appartient ou au cinéma[146].

Il a également mis en scène plusieurs opéras au Théâtre national de São Carlos (Lisbonne)[147].

J. Silva Melo, également acteur et metteur en scène du *T. Cornucópia*, quitta la troupe en 1979 pour se consacrer à la réalisation cinématographique. Toutefois, il n'a jamais cessé de faire du théâtre[148].

Cristina Reis, qui conçoit la plupart des scénographies et des costumes de la troupe à partir de 1976, rejoint L M. Cintra à la direction du *T. Cornucópia* en 1980.

Le Théâtre *Cornucópia* est une société commerciale à responsabilité limitée composée de deux associés, Cristina Reis et Luís Miguel Cintra. Les autres artistes et techniciens de la compagnie sont sous contrat.

Avant 1974, la troupe se situe déjà dans le théâtre dit *Indépendant,* par sa position critique à l'égard du régime dictatorial de l'époque et parce qu'elle rejette un théâtre purement commercial. À cette époque, le *T. Cornucópia* est subventionné par une fondation portugaise privée: la Fondation Calouste Gulbenkian.

---

[146] Notamment dans les films de Manoel de Oliveira ("*Le soulier de satin*", "*Mon Cas*", "*Les Cannibales*", "*La Boîte*", "*Le Couvent*"...) et dans d'autres films de cinéastes portugais.

[147] "*L'enfant et les sortilèges*" de Ravel en 1987; "*Didon et Enée*" de Purcell et "*Noces de Figaro*" de Mozart en 1988, entre autres.

[148] Il dirige la compagnie *Artistas Unidos* (Lisbonne) qu'il a récemment fondée.

Depuis 1974, les subventions proviennent de l'État, plus précisément du secrétariat à la Culture. Avec les recettes des spectacles, elles aident la troupe à subsister. Mais, attribuées trop tard et sans garantie de continuité, elles ont empêché les responsables de la troupe de faire une programmation à long terme.

Pendant les deux premières années, le *T. Cornucópia* ne possédait pas de local fixe. En 1975, il a obtenu son propre lieu de travail, un ancien studio de danse qu'il a appelé Teatro do Bairro Alto, pour évoquer le théâtre d'António José da Silva.

Cet endroit a permis la construction des différents dispositifs scéniques d'un spectacle à l'autre, selon la lecture dramaturgique de chaque pièce.

Dans la période révolutionnaire, le *T. Cornucópia* cédait son espace théâtral à d'autres groupes et mettait par ailleurs ses installations à la disposition d'un groupe de professeurs, dénommé "Contre l'école capitaliste", groupe de réflexion qui publiait ses idées et intervenait auprès des autres enseignants.

Il arrive aujourd'hui au Théâtre du Bairro Alto d'accueillir des spectacles qui ne sont pas produits par le *T. Cornucópia*. Dernièrement il a présenté des projets extérieurs à la compagnie, mais projets d´acteurs/metteurs en scène qui lui sont liés. Ainsi, en 1993, Miguel Guilherme a dirigé "*Désastres*" et Adriano Luz "*Un certain Plume*", tandis que José Wallenstein a mis en scène "*Minimal Show*" en 1994 et António Fonseca "*Jour de Mars*" d'Edward Bond en 1995.

Des nombreuses difficultés à pouvoir disposer de l'espace expliquent qu'il n'accueille pas plus fréquemment des spectacles extérieurs.

Les critères de sélection des spectacles extérieurs dépendent de la personne chargée de la mise en scène et de ses projets: «*C'est quelque chose qui est choisi de fait et que nous voulons, parce que nous sommes amis ou parce que nous trouvons que ce sont des spectacles intéressants.*»[149]

Dans les premières années de son existence, le *T. Cornucópia* présentait certaines de ses productions en dehors de Lisbonne. Actuellement, il ne se déplace plus que très rarement, par exemple pour participer à des festivals de théâtre organisés au Portugal, comme celui de Montemor-o-Velho en juillet 1993, avec la reprise de "*la Mission*", ou le Festival de théâtre d'Almada en juillet 1995 avec le spectacle "*Va voir s'il pleut*".

L.M. Cintra explique les difficultés de déplacement de la troupe à l'intérieur du Portugal par les raisons suivantes: tout d'abord, le montage des décors et le travail d'éclairage requièrent du temps et une attention particulière qui font qu'ils ne peuvent pas être simplement remis entre les mains des techniciens; ensuite, la plupart des salles situées en dehors des grandes villes ne disposent pas des conditions requises pour ces spectacles; enfin, les frais de déplacement, d'hébergement et de représentation de la compagnie étant très élevés, toute invitation devient vite très onéreuse.

Le T. Cornucópia se rend parfois à l'étranger. Ainsi dernièrement, en janvier 1995, il a présenté "*le Triomphe de l'hiver*" au Centre dramatique national d'Aubervilliers, dans le cadre d'un échange avec le théâtre de la *Commune-*

[149] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, août 1995.

*Pandore* qui avait lui-même présenté, en novembre 1994, au théâtre du Bairro Alto, "*la Place Royale*" de Corneille dans une mise en scène de Brigitte Jacques. Les déplacements à l'étranger reviennent très cher au *T. Cornucópia* et retardent son travail. En effet, comme il doit respecter certains engagements (nombre de spectacles et nombre de pièces par an) pour recevoir les subventions de l'État, les déplacements sont relativement rares.

Au fil des ans, l'intervention d'autres metteurs en scène au *T. Cornucópia* est née de leur propre initiative ou de l'invitation de L.M. Cintra. Dans tous les cas, ce sont des propositions qui s'inscrivent dans le projet de la troupe et elles proviennent de personnes avec lesquelles L.M. Cintra entretient de bonnes relations: *«Ce sont surtout des gens qui sont proches de la compagnie, par diverses raisons, ou qui sont acteurs de la compagnie, ou bien ce sont des personnes que j'admire personnellement ou qui admirent le travail de la compagnie et qui me semblent pouvoir être intégrées dans son propre travail et auxquelles je facilite - disons par une extension naturelle de nos contacts personnels - leurs chances de venir chez nous diriger des spectacles, par exemple. Ce sont des gens qui sont de toute façon proches.»*[150]

Dès le début, l'objectif est de constituer un groupe d'acteurs qui, en rassemblant des acteurs jeunes et plus âgés, permettra de présenter un répertoire plus diversifié. Ainsi, la troupe, initialement constituée de jeunes acteurs, a accueilli des acteurs dotés de plus d'expérience, tandis qu'il y a quelques années, elle a introduit des acteurs de la nouvelle génération.

[150] *Ibidem.*

En 1973, la quasi absence au Portugal d'un théâtre qui privilégie la jeunesse conduit le *T. Cornucópia* a proposer un théâtre pour les jeunes, dans l'objectif de former des spectateurs, de les sensibiliser au théâtre et à la littérature dramatique. Cette tendance n'exclut pas cependant le public adulte.

Un an plus tard, la troupe parie sur un théâtre qui adopte la réflexion politique pour finalité. Au fur et à mesure de son travail, on assiste à un élargissement progressif vers d'autres problématiques existentielles (la Mort, le Théâtre et la Vie, le Vieillissement).

Le projet initial de la troupe obéissait à deux pôles fondamentaux: l'importance du texte dramatique et son actualisation scénique non illusionniste, ce qu'elle a développé pendant ses vingt années d'activité.

L'importance du texte dramatique se manifeste par trois aspects principaux: un choix d'un répertoire (soit classique, soit contemporain) peu connu au Portugal, des traductions très soignées et un travail dramaturgique attentif.

Les textes d'appui au spectacle reflètent bien ce sérieux travail de recherche sur le texte, l'auteur, l'époque, la thématique et la mise en scène. En outre, la publication fréquente de pièces traduites et presentées par la troupe souligne l'intérêt porté au texte dramatique et à sa diffusion culturelle.

L'actualisation scénique est construite par le rapport qui s'établit entre l'époque historique de la fable, celle qui est vécue par l'auteur et le moment de la mise en scène. Rarement directe et visible (par exemple, l'usage de costumes d'aujourd'hui pour une pièce du XVIIIème siècle), elle se fait au contraire sur le sens véhiculé par la pièce, dans une façon subtile de poser les questions. L.M.

Cintra ne cherche pas un effet de collage des différentes époques, il essaie de les mettre en rapport sans cependant oublier la distance qui les sépare, pour mieux permettre au spectateur d'y observer lui-même les différences et les points de contact.

Si, d'une part, les éléments scéniques sont montrés comme une construction fictive non illusionniste, on remarque d'autre part un support interprétatif qui assume une certaine véracité sur le plan des émotions.

En valorisant un discours interrogatif plutôt qu'affirmatif, un langage scénique plus cru que décoratif, un rapport avec le public plus dérangeant que paisible, le metteur en scène défend une proposition théâtrale qui articule la notion d'individualité avec le contexte social, dans une analyse politique et morale de la vie.

## 1. Le sens éthique et le groupe - Piliers de l'oeuvre théâtrale

Luís Miguel Cintra ne conçoit pas le théâtre comme une entreprise qui monte des spectacles pour répondre aux besoins de la politique culturelle du moment ou aux intérêts économiques basés sur le goût de l'époque. Il se méfie des succès obtenus à n'importe quel prix. Son rapport avec le pouvoir politique est marqué par une certaine indocilité. Il soutient un travail qui autorise la troupe à obtenir des subventions de l'État. Mais ceci ne l'empêche pas de mettre en cause publiquement la politique culturelle du gouvernement et de refuser le prix Garrett, qui lui a été personnellement attribué par le secrétariat d'État à la Culture en 1991.

Ainsi, L.M. Cintra assume une position indépendante dans ce qu'il veut produire, dans les discours qu'il crée, sans se soumettre aux modes dictées, ni aux "lois du parti au pouvoir".

En refusant un théâtre commercial, il refuse de la même façon «*un théâtre institutionnel, bien pensant et élégant, décoratif, dans le meilleur cas intelligent, doux, générateur d'habitudes, de certitudes et d'un bon statut social.*»[151]

Considérant le théâtre comme un lieu de réflexion sur la vie et le monde, il lutte constamment pour éviter que le *T. Cornucópia* soit placé dans la position d'un bien culturel institutionnalisé: «*Le T. Cornucópia n'est pas et ne veut pas être une "compagnie de répertoire". Nous l'avons souvent dit. Notre fonction n'est*

[151] Luis Miguel Cintra, "Cornucópia: un projet", in *Vértice*, Lisbonne, mai/juin 1992, p.97 ( cf. annexes, II-23).

*pas, et ne doit pas être, de présenter le plus régulièrement possible les grands textes du répertoire théâtral de tous les temps, comme le font tant de compagnies institutionnalisées d'autres pays où il existe un public régulier et routinier pour cette activité culturelle. La Cornucópia n'a pas les possibilités d'être une institution, et de fait elle ne l'est pas, bien que de nombreuses personnes voudraient que nous le soyions et disent que nous le sommes. Ensuite, il n'y a pas encore au Portugal, heureusement peut-être, un public capable d'alimenter ce genre de compagnies. Enfin, notre "manière d'être" ne le permet pas. Cette compagnie n'est possible que par passion. Et pour le prouver, il suffirait en pratique, pour nous donner du coeur, de nous lancer toujours dans des projets plus ambitieux que nos moyens, d'avoir plus d'acteurs, de ne pas économiser en décors et en costumes ou en édition de textes d'appui, par exemple, au lieu d'investir dans la création de bases techniques et administratives pour un fonctionnement régulier, "professionnel", sans fatigue ni tensions.»*[152]

Revendiquant ainsi une pratique "artisanale" de théâtre opposée à une autre pratique, dite "institutionnelle" ou "professionnelle", il insiste en même temps sur la liberté créative qui doit être implicite à toute l'activité artistique et sur la valeur de la recherche théâtrale et du risque qui lui est sous-jacent.

L.M. Cintra apprécie beaucoup cette liberté[153] dans la possibilité de choisir soit les textes dramatiques, soit les lignes de force dramaturgiques, soit la distribution, soit ses options esthétiques. S'il souhaiterait disposer de plus de

[152] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle *"les Trois Soeurs"*, mars 1988.
[153] *«J'ai la chance de faire ce que je veux, avec les gens que je veux et comme je veux.»* L.M. Cintra, "Cet obscur objet du désir", interviewé par Clara Ferreira Alves, in *Expresso*, 6 mai 1989.

moyens pour développer ses projets théâtraux, il n'aimerait pas cependant perdre cette liberté qu'il détient. Devenir une institution pourrait lui apporter de meilleures conditions de travail mais, en contrepartie, il serait beaucoup plus limité.

Pour L.M. Cintra, le théâtre est à la fois un lieu de travail et un lieu de vie: «*J'aime le théâtre comme étant la vie. Le théâtre est ma vie, je ne fais que du théâtre et je ne veux y faire que des choses sérieuses, qui m'engagent. Pour moi, le théâtre n'est ni un loisir, ni une profession envisagée comme telle, il est le centre de ma vie et je mène ma vie sérieusement. Le théâtre me donne du plaisir à tous les moments et dans tous les travaux.*»[154]

Plus qu'une compétence technique, il recherche aussi bien chez les acteurs que chez ses plus proches collaborateurs une complicité d'idées et de perspectives. De même, il les choisit en fonction de leurs qualités humaines, celles qu'il apprécie le plus chez ses propres amis.

Il explique cela très simplement. Son activité théâtrale occupe presque tout son temps. Ainsi, vivre consiste pour lui à faire du théâtre et, ceci étant, ses amis doivent être dans ce même théâtre, parce que c'est avec eux qu'il vit vraiment; et ce climat de confiance est fondamental pour la création: «*Je passe les jours dans cette maison. Si je travaille avec des gens avec lesquels je n'ai pas de lien affectif, alors je perds le côté le plus fondamental de la vie, qui est le côté des affects. Si je travaille avec des gens que je n'aime pas, c'est pour moi une torture,*

[154] *Ibidem.*

*c'est perdre la vie. L'une des raisons qui me font aimer le théâtre est précisément qu'il n'y a pas de différence entre le temps du travail et le temps des loisirs. On en déduira que je n'aime travailler qu'avec des amis. Mais il y a un autre côté qui est très pratique. Je crois que dans le théâtre qui est fait avec sérieux, les gens sont obligés de s'exposer sincèrement et jusqu'au fond d'eux-mêmes. Or je crois que cela n'est possible que s'ils peuvent avoir confiance les uns dans les autres.»*[155]

L'idée véhiculée par L.M. Cintra, qui consiste à concevoir la troupe comme une famille, comme le lieu des attachements, nous ramène aux troupes professionnelles de structure familiale d'autrefois ou au théâtre amateur fondé sur des liens d'amitié. Mais c'est un théâtre qui ne se confond pas avec une pratique dépourvue d'idées et de qualité. Bien au contraire, le terme amateur est considéré ici dans son sens le plus noble: comme une pratique passionnée, artisanale, sans compromis, qui s'appuie sur le groupe et fait preuve de rigueur et de créativité.

Cette façon d'envisager le théâtre comme artisanal se manifeste également par l'attraction qu'exerce sur lui le théâtre de la cour portugaise à la Renaissance. À cette époque, «*l'art n'était pas une expression individuelle, mais une vie en commun, la rigueur formelle était la règle d'un jeu permanent et un prétexte aux ruptures. La poésie et, au fond, toute la pratique artistique étaient des "amabilités et des amusements". Et le théâtre n'était pas "professionnel", il était profondément artisanal. Dans le contexte actuel de grossièreté et de violence*

[155] Luis Miguel Cintra, "La mission", interviewé par Ana Gomes Ferreira et Manuel João Gomes, in *Público*, Lisbonne, 17. Janvier. 1992.

*"dramatique" où règne "l'audiovisuel", j'ai la nostalgie d'une pratique artistique de ce type et je regrette que l'Histoire n'ait pas réussi à la démocratiser.»*[156]

L'aspect artisanal s'explique aussi, chez L.M. Cintra, par la façon d'envisager le processus de travail, en remettant toujours en cause les acquis, en refusant l'ostentation décorative, en subordonnant les techniques à la sensibilité individuelle.

Son activité créative est soumise à la recherche constante de textes dramatiques qui puissent constituer pour lui et pour la troupe de nouveaux défis au niveau de la mise en scène, au niveau de l'interprétation des acteurs, au niveau de la scénographie.

Dans un cheminement artistique orienté par la recherche textuelle et scénique, l'attitude de L.M. Cintra consiste à se mettre lui-même et à mettre la compagnie en question: «*Nous exposer à ce genre de risques, à tous les risques, ne pas nous défendre, ne jamais nous fermer, voilà notre obligation, voilà notre travail.*»[157]

Et ce, dans une tentative constante d'affirmation d'un théâtre intimement lié à la vie, aux questions qui préoccupent aussi bien les artistes que le public. À propos du projet du *T. Cornucópia*, il explique cette relation théâtre-vie: «*En fait, il s'agit d'un projet de théâtre, c'est-à-dire d'un combat contre la mort. Par le plus artificiel des processus d'inventions, de faux-semblants, se nourrir de la vie, la vampiriser, la détruire pour engendrer une nouvelle vie. Un interminable*

[156] Luis Miguel Cintra, "Ce quasi spectacle", in programme de *"La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations"*, octobre 1993.

[157] Luis MiguelCintra, "Ce spectacle", in programme du *"Parc"*, janvier 1985, (cf. annexes, II-7).

*dialogue, une grande envie de la défier, de la dominer, de la rendre plus intense jusqu'à n'en plus pouvoir.»*[158]

Le théâtre apparaît alors comme l'espace privilégié pour montrer le Monde à partir d'un certain point de vue sur la société des hommes: «*On se retrouve une fois de plus à définir la vie, à faire du théâtre le grand théâtre du monde et à mettre Dieu et l'Homme, la mort, au centre de la question. (...) On se retrouve une fois de plus à mettre en scène l'acte théâtral lui-même au lieu de la vie. À parler de la mort. Comme si dans chaque spectacle, il y avait toujours la même chose à dire, comme si notre seule préoccupation était de réinventer le processus, de nous voir dans le miroir. Nous parlons souvent de morale. Finalement, il s'agit toujours de cela. Nous ne travaillons que l'attitude, le processus.»*[159]

L.M. Cintra souligne la question morale dans plusieurs programmes de spectacles. Elle devient essentielle dans la mesure où c'est elle qui donne un sens à l'acte théâtral: «*En effet, le théâtre est surtout une question morale, ou de responsabilité. Qui assume, lorsqu'il ne l'oublie pas, lorsqu'il ne le cache pas et tient à le montrer, le fait que ses règles sont différentes des règles de la vie à laquelle il les a empruntées pour les transformer, pour les changer en miroir. Et c'est une responsabilité qui continue, après que cette vérité indispensable de sa propre nature a été exposée, par le choix des régions de la vie que ce miroir*

[158] Luis Miguel Cintra, "Cornucópia - Un project", in Vértice, mai/juin 1992.

[159] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du "*L'île des morts/Pâques*", novembre 1985 (cf. annexes, II-9).

*reflète, et par la conscience des zones de la pensée où la juxtaposition des zones de la vie reflétées par chaque spectacle mènera le spectateur.»*[160]

Pour L.M. Cintra, le théâtre moral ne consiste pas à trouver, dans chaque texte dramatique, une moralité, un quelconque bien opposé à un quelconque mal. C'est surtout une attitude de questionnement constant, ne pas se laisser vendre par des opportunismes de circonstance, exiger à soi-même et aux spectateurs une réflexion, intervenir politiquement par le théâtre: c'est donc une façon d'être non tranquille, non paisible, dans la vie et, par conséquent, dans le théâtre.

Cette pratique, bien qu'elle ne renonce pas à avoir un point de vue, ne prétend pas cependant montrer des voies de "salut", mais seulement lancer soit au groupe, soit au public, des questions sur des thèmes déterminés, pour que chacun puisse réfléchir sur eux. C'est pourquoi il parle fréquemment de questions morales et se pose le dilemme suivant: «*Mais comment représenter l'humanité à notre manière? Comment la représente celui qui a une opinion mais pas de doctrine? Comment la représente celui qui voit mais veut aussi continuer à être vu? Nous avons hérité, elle fait désormais partie de nous, une vision du monde, on a un point de vue qui voit toujours le monde divisé en riches et en pauvres, qui voit l'homme se déformant lui-même, détruisant sa vie, détruisant la vie des autres. Comment parle-t-on de cela sans s'imposer d'autres visions, sans ôter aux autres le droit de ne pas être d'accord? Comment en parle-t-on quand ce que nous voulons n'est pas obliger les autres à nous entendre mais faire que les autres pensent et parlent aussi? Ce sont ces doutes que ce spectacle* [*Printemps Noir*]

[160] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du "*Misanthrope*", octobre 1973 (cf. annexes, II-2).

*nous a reposés. Sur ces questions aussi, ce spectacle est un bilan. (...) Et c'est sur ces questions que nous voulons continuer de penser et non sur les infâmies, sur les niaiseries et sur les obscénités vers lesquels nous entraînent la "professionnalisation" et, cela ne va plus tarder, la "privatisation" de notre activité théâtrale de collaboration avec la massification des mentalités.»*[161]

Le sens éthique se manifeste également par la responsabilité du groupe, qui veut se donner à une vision de l'oeuvre scénique. Les signes de valeur inscrits dans le texte dramatique prennent force au moment de la représentation théâtrale, afin qu'ils soient confrontés avec le public. La prise de conscience de la relation entre les valeurs du spectateur et celles de la représentation accomplit l'unité de la création théâtrale.

L.M. Cintra propose par conséquent un théâtre dont l'éthique est la raison d'être et de résister: *«C'est dans ces questions, qui sont formelles et qui sont éthiques (comprenne qui pourra), que nous avons gaspillé la vie à penser et à repenser l'art en tant que manière de nous mettre en relation les uns les autres.»*[162] Et le groupe est la cohésion indispensable à l'intégrité de l'oeuvre théâtrale: «*L'histoire de la Cornucópia est toujours l'incessante tentative de créer un groupe ou des groupes successifs qui se font et se défont comme dans la vie, un collectif véritable dans la mesure de sa possible existence naturelle, comme le seul vrai processus qui permet la création au théâtre.»*[163]

[161] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du "*Printemps noir*", février 1993 (cf. annexes, II-24).
[162] *Ibidem.*
[163] Luis Miguel Cintra, "Cornucópia - Un projet", in *L'ertice*, mai/juin 1992.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

## 2. Une écriture du questionnement

L'activité théâtrale de la troupe *Teatro da Cornucópia* s'articule entièrement autour du texte dramatique. Le metteur en scène se réfère au texte pour parler des questions qui le touchent au moment présent.

L.M. Cintra a besoin d'aimer le texte qu'il choisit, et c'est parce qu'il l'aime (à différents niveaux: l'écriture, les personnages, les thèmes) qu'il lui fait confiance et lui accorde une attention particulière qui se reflète dans les options dramaturgiques du spectacle.

Il manifeste une fidélité au texte dramatique qui correspond à une écoute très profonde de ce que le texte transmet afin de mieux comprendre ce qu'il peut signifier aujourd'hui pour le metteur en scène, la troupe et le public. Fidélité aussi dans la mesure où le texte intégral est presque toujours préféré aux adaptations[164].

Lorsque L.M. Cintra donne des spectacles composés de fragments dramatiques ou de textes non destinés au théâtre (quelques fois, mais rarement), en utilisant le montage, il organise tout le matériel textuel en fonction de la mise en scène. Dans ce sens, nous ne pouvons pas vraiment poser la question de la fidélité au texte. Cependant, il cherche également à être fidèle à l'oeuvre de l'auteur lorsqu'il

[164] Luis Miguel Cintra «*J'ai horreur de couper. Chaque texte a son économie. Si l'on en retire une partie, ce n'est plus le même texte. Il m'est pénible de couper des morceaux pour les spectacles. Il est parfois nécessaire d'en couper, mais cela n'est dû qu'à la longueur du texte*» interviewé par Madalena Lcitão, 1995.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

sélectionne un ensemble de scènes de différentes pièces d'un écrivain (cas de Plaute et de Pirandello) à présenter en spectacle.

Cette notion de fidélité défendue par L.M. Cintra traduit le respect à l'égard du texte, qui doit être étudié pour mieux faire comprendre toutes ses possibilités, visibles ou cachées.

L.M. Cintra ne vise pas la reconstitution fidèle de l'esprit de l'auteur ou de l'époque. Ce qui lui importe réellement, c'est le texte qu'il peut interroger en son propre nom, au nom de sa troupe, et aujourd'hui. Interroger le texte pour mieux décider de son interprétation, pour mieux créer les choix de la mise en scène, pour mieux interroger à son tour le public.

À la *Cornucópia*, la traduction des textes étrangers est conférée à des spécialistes invités à cet effet, mais L.M. Cintra révise toujours la traduction faite ou participe à l'équipe de traduction. Ce besoin de confirmer la traduction et de percevoir les choix de l'écriture est lié à son désir de pénétrer dans l'univers de la pièce pour parvenir à l'embrasser plus profondément.

L'importance donnée au texte dramatique par L.M. Cintra et le choix d'une gamme élargie de textes d'auteurs classiques et d'auteurs contemporains peuvent faire croire que sa troupe est une compagnie de répertoire. Cependant, cette perspective est explicitement contestée par le metteur en scène à plusieurs reprises, notamment dans la brochure synthèse de la compagnie:

*"Le Théâtre de la Cornucópia a monté en spectacle des classiques de toutes les époques (Gil Vicente, Shakespeare, Tchekhov, Wycherley...) et a abordé des textes de nombreux genres, mais son orientation n'est pas celle d'une compagnie*

*de répertoire. Son objectif est d'intervenir culturellement dans la société portugaise et ne pas abdiquer du théâtre en tant que terrain privilégié de création artistique et grand instrument de pensée de la société*"[165].

Les auteurs et les textes découlent ici d'une nécessité à la fois prospective - en fonction des acteurs de la troupe et d'autres qui lui sont liés, des ressources matérielles et économiques dont il dispose - et projective, en termes d'approche esthétique d'un texte dramatique qui intéresse le metteur en scène et le collectif à l'instant présent.

Pour L.M. Cintra, le choix du texte s'inscrit dans le cadre de la demande d'un instrument qui lui permette de parler de ce qui l'inquiète dans la réalité actuelle. Toutefois, pour pouvoir mieux comprendre cette question, essentielle à ses yeux de directeur artistique et de metteur en scène, il convient de nous pencher sur son parcours depuis les débuts de la *Cornucópia.*

À cet effet, et pour une analyse plus détaillée, huit périodes seront distinguées, chacune étant caractérisée par une certaine unité dominante.

Les critères utilisés pour définir chaque période dramaturgique sont les suivants: le type de textes dramatiques les plus utilisés, la fonction théâtrale prioritaire, la construction dramaturgique la plus commune, la thématique centrale et l'ambiance globale créée.

Les titres reflètent l'accentuation qui est attribuée à l'un ou l'autre critère sans que cela ne signifie qu'ils soient les seuls responsables de ces distinctions.

[165] Brochure de diffusion des activités du théâtre de la *Cornucópia*, 1991.

Ainsi, les titres des quatre premières périodes accentuent le type de textes utilisés et la fonction théâtrale dominante, tandis que ceux des dernières périodes mettent en relief la thématique générale et l'ambiance dramaturgique qui en découle.

On remarque curieusement que les trois premières périodes correspondent à la direction commune de Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra, tandis que les suivantes correspondent à l'équipe Cristina Reis et L.M. Cintra, ce qui explique peut-être la différence des accentuations dans le choix dramaturgique.

Les différentes citations que nous avons décidé d'intégrer dans le corps du texte, presque toutes de L.M. Cintra, tirées pour la plupart du programme de présentation de chaque spectacle[166], offrent, à notre avis, un meilleur contact avec les principes et les intentions de lecture des textes dramatiques, et permettent de comprendre certains choix dramaturgiques du metteur en scène.

### 2.1. Les classiques français et la formation du jeune public (1973-1974)

À ses débuts, la troupe de la Cornucópia, dirigée par L.M. Cintra et J. Silva Melo, se proposait de revitaliser le théâtre classique, non seulement en donnant à connaître des textes, mais également en les présentant dans un langage théâtral actualisé et accessible au public adolescent.

[166] Dans tous les programmes, L.M. Cintra présente par écrit sa façon d'envisager le texte et sa mise en scène dans une rubrique habituellement intitulée "Ce spectacle".

Ces idées apparaissent dans le programme du 1er spectacle, "*Misantropo*" de Molière (octobre 73), où sont explicités les objectifs de la compagnie: «*Notre Compagnie souhaite: 1 -Présenter quasi exclusivement des textes classiques universels dont l'importance est reconnue, non pas selon une conception académique traditionnelle mais en les recréant au niveau d'un théâtre contemporain informé par la conscience de l'époque historique et de la culture dans lesquelles s'inscrivent les textes (pour cela, nous tiendrons compte de cette conjoncture historique et, en même temps, nous les rendrons vivants et capables d'éveiller l'intérêt d'un public moderne);*

*2 -Attribuer à la mise en scène l'importance fondamentale qu'elle détient depuis le début du siècle dans le théâtre contemporain et qui n'est pas encore reconnue par la majeure partie du public;*

*4 -Réaliser des spectacles qui, par l'accessibilité des thèmes et des traitements scéniques, puissent intéresser à la fois le public adulte déjà formé par l'activité des autres compagnies et le public jeune qui n'a pas encore la conscience ni les habitudes du spectateur et, ainsi, essayer différentes formes d'approche du public adolescent*[167].»

Le premier projet de la Cornucópia manifeste deux aspects fondamentaux. D'une part, l'intention de former un public jeune, en le confrontant, au théâtre, à des pièces de la culture littéraire universelle et, d'autre part, une perspective de contestation esthétique d'une tradition théâtrale par le refus d'un théâtre purement commercial ou ahistorique.

[167] "Cette compagnie", in programme du "*Misanthrope*" de Molière, octobre 1973 (cf. annexes, II-3).

Pour rendre plus efficace cette ouverture au public adolescent, le projet contient des propositions de lien direct avec les écoles afin d'élargir la présence des jeunes dans ses spectacles et de les accompagner dans la découverte des textes et du langage théâtral. La compagnie se proposait de réaliser, en complément des spectacles, *«des réunions d'analyse des textes et des formes théâtrales avec les élèves, dans leurs propres établissements d'enseignement"*[168]*.»*

Un autre objectif consisteait à collaborer avec les autres jeunes compagnies professionnelles. Les premiers programmes de la *Cornucópia* donnent des informations sur leurs activités et, en outre, font leur éloge: *«La tendance que l'on observe dans certaines troupes professionnelles va, de façon efficace et courageuse, dans le sens de l'affirmation d'un théâtre responsable de son esthétique et de son idéologie.»*[169] Ce sont ces compagnies de Lisbonne, qui, plus tard, seront regroupées sous la désignation de "*Théâtre Indépendant*".

Dans ce programme, les deux directeurs de la compagnie exercent la fonction de metteurs en scène en alternance. Ils se proposaient de présenter pour la saison les trois spectacles suivants: "*le Misanthrope*" de Molière, "*la Locandiera*" de Goldoni et l'"*Ile des esclaves*" de Marivaux.

La première et la dernière pièces ont été représentées, mais celle de Goldoni attend toujours.

Avant de parler de ces spectacles, soulignons l'impact du premier spectacle de L.M. Cintra, "*Anfitrião*" ("*Amphitryon*") d'António José da Silva (1969), monté dans le cadre du théâtre universitaire, mais présenté dans une salle de théâtre de

[168] *Ibidem.*
[169] *Ibidem.*

Lisbonne, et la surprise avec laquelle il a été accueilli par les étudiants, par les critiques et par le public en général. Si ce spectacle a été suivi d'une autre expérience théâtrale, avec *"Très Entremezes" ("les Trois Intermèdes"*) de Cervantes (1970), il est certain que le premier jalon a été mis en place par *"Amphitryon"*.

Les deux spectacles suivants (environ 3 ans plus tard) des débuts de la compagnie professionnelle se sont inscrits dans cette d'approche des classiques, à la lumière d'un langage scénique qui, en montrant le caractère artificiel des processus théâtraux, les exploite créativement en tant qu'éléments signifiants d'une analyse dramaturgique.

Cette intention est affirmée dans le programme du *"Misantropo" ("le Misanthrope"*) (octobre 73) (photo 49, p.260): «*Mais prenons un classique, un texte comme "le Misanthrope". Le texte est déjà une transformation évidente des règles de vie. Parce qu'il a été écrit il y a déjà quelques siècles. Plus évidemment que dans un texte d'aujourd'hui, ces règles nous sautent aux yeux et le font apparaître comme une comédie, comme des mots de théâtre, comme des choses empruntées à la vie d'autres époques, et qui, à d'autres époques, ont déjà été transformées en quelque chose d'autre, en une chose artificielle, en une chose feinte. Et considérons-le maintenant selon des règles empruntées au théâtre lui-même, mais au théâtre d'un autre temps, aux artifices qui ont succédé aux artifices de l'époque du "Misanthrope". Et on sera encore en train de parler dans ce spectacle de ce qu'est le théâtre: des règles et encore des règles, vieilles et*

*modernes, d'une même fonction, celle de voler la vie pour lui compter fleurette, lui chanter des louanges, lui donner de la tendresse ou la censurer.»*[170].

Dans le programme du spectacle "*A Ilha dos Escravos/A Herança*" ("*l'Île des esclaves/le Legs*") (mars 1974) (photo 50 p.260), J. Silva Melo présente ainsi sa proposition d'approche des pièces "*l'Île des esclaves*" et "*le Legs*" de Marivaux: *«Joindre deux textes qui révèlent des contradictions, qui ont un sens opposé. Maintenir un même décor et, comme il y a deux pièces, transformer un décor qui devient deux, une seule réalité visuelle en différentes réalités scéniques, repenser un texte (l'Île des esclaves) et faire en sorte que nous parlions, lui et moi à la fois et en contradiction; laisser l'autre (le Legs) parler pour lui-même; maintenir sans cesse le jeu des mises en place, maintenir les mêmes acteurs, maintenir les faits, lier les deux textes de telle façon que ce qui est à l'un semble déjà appartenir à l'autre, sans qu'il ne sorte jamais de la même place. C'est ce que j'ai voulu faire.»*[171].

On constate ainsi que dans cette première phase de travail, ce sont principalement des finalités esthétiques et didactiques qui sont au centre des préoccupations de la compagnie.

Celle-ci ne disposait pas encore de sa propre salle pour présenter ses spectacles et devait donc recourir à des locations.

[170] Luis Miguel Cintra "Ce spectacle", in programme du "*Misanthrope*", octobre 1973.
[171] Jorge Silva Melo, "Ce spectacle", in programme de "*l'Ile des esclaves*", mars 1974.

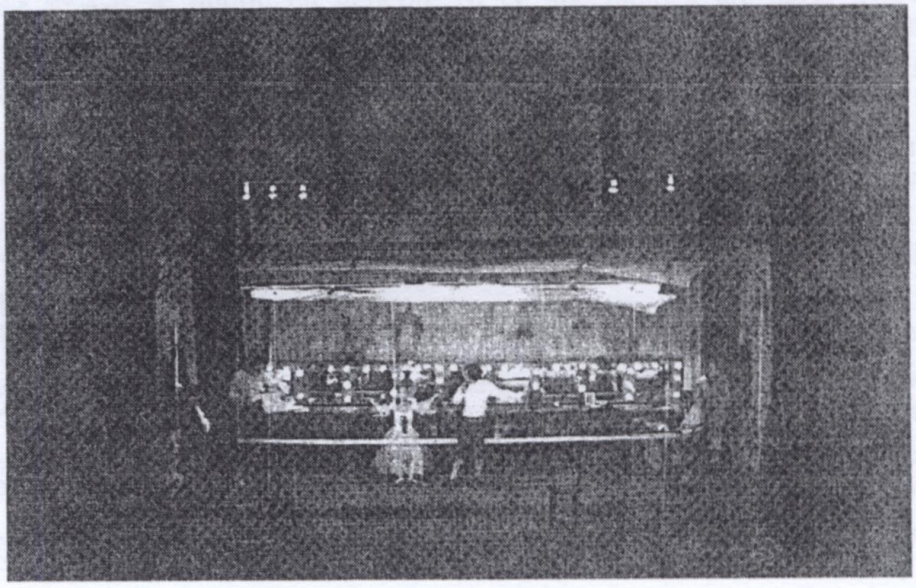


Photo 49 - "O Misantropo", "(le Misanthrope) de Molière, 1973, T. Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

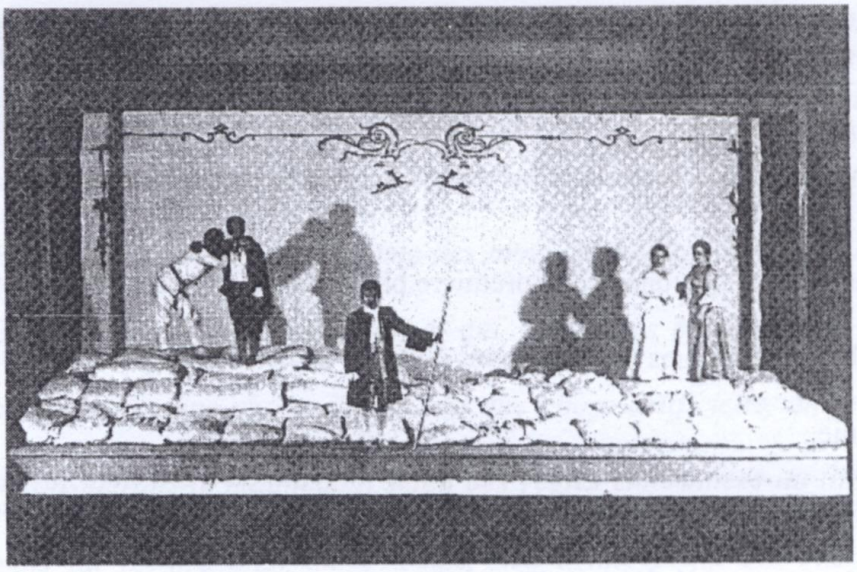


Photo 50 - "A Ilha dos Escravos/A Herança", "L'Ile des Esclaves/Le Legs" de Marivaux, 1974, T. Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo, scénographie de Luís Miguel Cintra

## 2.2. Brecht et le théâtre critique (1974-1976)

Avec la révolution d'avril 1974 et la chute du régime dictatorial, la compagnie s'est vue confrontée à une autre réalité politique (période révolutionnaire) qui l'a obligée à modifier ses précédentes priorités.

Au moment de la révolution, la compagnie répétait la pièce "*A Discreta Enamorada*" ("*la Discrète Amoureuse*") de Lope de Vega, qu'elle abandonna afin de préparer la pièce de Bertolt Brecht[172], "*Terror e Miséria no III Reich*" ("*Grand'Peur et Misère du TroisièmeReich*") dont la première représentation (photo 53 p.270) eut lieu en juillet 1974, dans les locaux d'une association populaire de la région de Lisbonne.

Le caractère politique de l'activité théâtrale était alors très affirmé et la compagnie défendait un théâtre critique sous l'influence expresse de B. Brecht: «*Parce qu'un théâtre critique attentif et penché sur l'Histoire, qui en appelle à l'intelligence du public, est (et était) le théâtre que nous voulons faire.*»[173]

Bien qu'il y ait certains parallélismes historiques entre la réalité traitée dans la pièce (l'époque nazie) et la réalité portugaise d'avant 1974, ce n'est pas cet aspect que les metteurs en scène (L.M. Cintra et J. Silva Melo) voulaient mettre en relief: «*Parce que nous voulons faire un spectacle sur l'Histoire, nous n'avons pas voulu confondre les spécificités des phénomènes nationalistes allemand et portugais et nous souhaitons laisser aux nazis ce qu'ils ont fait. Aussi avons-nous refusé toutes les identifications possibles entre le phénoméne allemand et*

[172] Auteur censuré par le précédent régime.
[173] Luís Miguel Cintra "Ce spectacle", in programme de "*Grand'Peur et Misère du Troisième Reich*", juillet 1974 (cf. annexes II-4).

*portugais et nous avons voulu situer l'action dans l'Allemagne de 1933-38 et que cette localisation soit une donnée objective.»*[174]

Et plus loin: «*Parce que nous voulons faire un spectacle sur l'histoire, nous voulons traiter le texte comme un document historique, nous voulons faire un spectacle sur le document objectif d'un artiste engagé dans une réalité sur laquelle il informe.»*[175]

L'un des principaux objectifs du spectacle était donc de proposer «*Une analyse d'une réalité historique qui pourra servir de modèle à d'autres analyses.»*[176]

On remarque ainsi une tentative de créer un théâtre critique qui propose des instruments d'analyse permettant au spectateur de faire lui-même une analyse politiquement consciente de sa propre réalité.

La finalité qui se dégage est donc une finalité de formation politique du public qui incite le spectateur à abandonner sa passivité et à adopter une attitude de réflexion.

Des points de départ esthétiques sont également proposés, dans la lignée, d'ailleurs, de la recherche de la théâtralité et de la clarté des spectacles précédents: «*Nous voulons faire un spectacle clair, en refusant tous les sensationnalismes qui ont traditionnellement appartenu au spectacle théâtral; nous avons ainsi voulu une représentation simple, éloignée des identifications psychologiques, et nous demandons à l'acteur qu'il soit non pas un imitateur*

[174] *Ibidem.*
[175] *Ibidem.*
[176] *Ibidem.*

*mais un présentateur: du thème, du point de vue, du personnage, de lui-même; nous voulons un décor et une lumière qui refusent les effets autoritaires de la scène spectaculaire pour présenter clairement ce qu'ils ont à présenter: les thèmes, les conflits, les personnages, la perspective, l'histoire; nous voulons des mises en place dont le sens ne se fait pas à partir des mouvements psychologiques, mais toujours à partir des nécessités d'exposer du spectacle même; nous voulons ainsi un spectacle où chaque geste, chaque ton, chaque action puisse être vu et pour qu'il soit vu, nous voulons qu'il soit défini, précis et taillé sur la réalité. Et nous voulons qu'il soit vu pour qu'il soit pensé et ressenti, autrement dit, pour qu'il soit critiqué.»*[177]

Brecht est présent dans le travail de la Cornucópia de cette période, non seulement par ses pièces[178], mais très clairement par certains de ses principes théoriques, qui sont explicitement présentés dans un texte intitulé "Brecht pour nous", qui prétend en même temps prouver que les premiers spectacles de la compagnie obéissaient déjà à certains de ces fondements: «*Et pour un public calme, nous avons voulu faire:*

*a) Des spectacles divertissants ("... Traitons le théâtre comme l'endroit où les gens se divertissent... Mais essayons de savoir quelle est l'espèce de distraction que nous jugeons acceptable" Le Petit Organon pour le Théâtre);*

*b) Des spectacles qui présentent une morale négative, tant sur le plan du comportement individuel ("le Misanthrope" de Molière) que sur le plan de la*

[177] *Ibidem.*

[178] Outre "*Grand Peur et Misère du Troisième Reich*", mis en scène par L.M. Cintra et J. Silva Melo, la compagnie a également présenté "*Tambours dans la nuit*", dans une mise en scène de J.Silva Melo.

*théorie sociale ("l'Île des esclaves" de Marivaux), des morales représentatives et documentées (Le spectateur du théâtre épique dit: "Je n'ai jamais imaginé cela. Ce n'est pas comme ça que ça se fait. Cela doit s'arrêter (...)" - Brecht);*

*c) Des spectacles où la mise en scène propose une lecture critique des données du texte considéré comme un objet historique, soit par l'inclusion d'autres textes (comme "le Legs" où la théorie sociale de "l'Île des esclaves" apparaît insérée dans un schéma économique et social déterminé), soit par la distanciation critique établie entre la scène et le texte (lieu du décor, des mises en place, de la représentation, qui ne se limitent pas à présenter un texte mais à le présenter de façon critique);*

*d) Des spectacles où le travail de l'acteur, considéré comme un élément fondamental, ne soit pas une simple identification avec des personnages imaginaires, mais bien un travail qui produit un sens;*

*e) Des spectacles clairs, éclairés, pensés pour être vus de face, en utilisant à cet effet le "podium" de la scène à l'italienne;*

*f) Des spectacles où les propres moyens de production théâtrale sont exposés à l'évidence et constamment joués, par l'interruption permanente de l'illusion théâtrale;»*[179]

Outre les pièces de Brecht, la compagnie a monté pendant cette période "Os *Pequenos Burgueses" ("les Petits Bourgeois"*) de Gorki, mise en scène par J. Silva Melo (juillet 75) (photo 54, p.270) et "*Ah Q" ("Ah Kiou")* de Lou Sun,

[179] "Brecht pour nous", in Programme du spectacle "*Grand'Peur et Misère du Troisième Reich*", juillet 74.

dans l'adaptation de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux, mise en scène par L.M. Cintra (mars 76).

C'est dans cette période que la compagnie obtient un local pour travailler. Ainsi, à partir de son second spectacle *("les Petits Bourgeois")*, la première représentation a déjà lieu au Théâtre du Bairro Alto.

La pièce "*les Petits Bourgeois*" de Gorki a été traduite et adaptée par le metteur en scène et par le dramaturge Jaime Salazar Sampaio.

Curieusement, dans le programme du spectacle, J. Silva Melo note sous forme de journal de bord, depuis les difficultés initiales (choix de la pièce; graves problèmes économiques...) jusqu'aux réflexions faites sur les différentes options théâtrales adoptées (procédé de travail, adaptation/traduction, décors, costumes, musique, acteurs...).

Au niveau des acteurs, la compagnie insiste à nouveau sur une représentation non psychologique des personnages, en accentuant quelque chose qui existait déjà dans la pièce précédente - l'alternance de rôles qui vise, dans cette pièce, deux fonctions principales: parvenir à une représentation moins naturaliste, plus critique et éviter sa mécanisation.

Au niveau de la traduction/adaptation, l'objectif était une concision des dialogues de façon à «*assécher le 'torrent' littéraire de Gorki et obtenir un rythme très sec, très nu.*»[180]

L'adaptation effectuée est justifiée dans les termes suivants: «*Nous avons tenté de*

[180] Jorge Silva Melo, programme du spectacle "*les Petits Bourgeois*", juin 1975.

*détruire le continu temporel, en divisant la pièce en quatre-vingts petits fragments séparés (et séparés parfois par des sauts temporels, d'autres fois par une simple interruption). En recoupant le texte en fragments, en représentant les "restes" d'une pièce de 1901, nous voulons que se révèle le côté "scènes" qui était présent dans les premiers titres proposés par Gorki ("Scènes de chez les Bssemonov", épisodes dramatiques en 4 actes). Et nous voulons qu'il se révèle pour que:*

*a) la fonction temps sans action se superpose à la fonction temps d'action où il n'y a pas d'action (...);*

*b) les relations du texte se révèlent dans leur totale violence; (...) Ainsi chaque séquence devient un petit événement et c'est leur accumulation qui va révéler leurs significations les plus profondes.»*[181]

Le décor signé par L.M. Cintra vise à établir deux zones distinctes. D'une part, la scène réaliste-historique, un espace maison (famille/répression) - qui reprend le décor de la mise en scène de Stanislavski. D'autre part la scène théâtrale, aléatoire (plaisir/révolution). Espaces contradictoires qui obligeaient à un jeu dialectiquement signifiant dans leur utilisation par les personnages.

*"Ah Q" (Ah Kiou* -mars 76) est le troisième spectacle de cette période (photo 51 p.269). Il est très important pour trois raisons: d'abord, parce que c'est à partir de lui et des contacts établis avec Jean Jourdheuil que la notion de dramaturgie, qui était alors déjà travaillée par la compagnie, acquiert la dimension englobante

[181] *Ibidem.*

qu'elle aura ultérieurement[182]; ensuite parce que "*Ah Q*" est le premier spectacle de la précieuse collaboration scénographique de la plasticienne Cristina Reis, qui a joué un rôle fondamental dans le projet artistique de la Cornucópia, non seulement en tant que scénographe/costumière, mais également, après 1979, en tant que codirectrice avec L.M. Cintra; et enfin parce qu'il représente un point marquant de l'activité de la compagnie.

"*Ah Q*" est présenté dans un espace scénique en plateformes sans exacte définition de lieu (jardin des Tchaos?), entouré des deux côtés par le public. Ce spectacle nous a personnellement impressionnée à plusieurs niveaux: l'interprétation remarquable du personnage de *Ah Q* par J. Silva Melo et l'excellente interprétation des autres acteurs, l'atmosphère attrayante, l'abstraction et la polysémie de l'espace scénique, ainsi que la conduite du jeu théâtral.

Dans le programme de ce spectacle, L.M. Cintra explicite son point de vue:

*«Ah Q devient ainsi le personnage déterminant de la pièce et c'est de la trame des relations du public et des autres personnages avec lui que naît la pièce. Jamais d'un quelconque 'lieu du prince'.*

*(...) Nous avons réussi une joie: une pièce populaire. Et non pas parce qu'elle parlerait au nom du peuple (on ne parle ici au nom de personne, on parle; Ah Q ne représente pas le peuple, il n'est pas son député scénique, c'est un personnage populaire). C'est une pièce populaire parce que, comme Monsieur Tchao ou*

[182] «*L'un des concepts fondamentaux que nous avons appris grâce à lui est le concept de dramaturgie, pensé comme quelque chose d'intimement lié à la pratique théâtrale et non comme une espèce de valise d'informations théoriques qui acompagnent le spectacle. Elle conditionne la réalisation du spectacle*». Interview de Luis Miguel Cintra par Madalena Leitão, mai 1994.

*Wang, l'auteur et le public ne peuvent rester en dehors, ils sont là, sur la scène, aussi vulnérables que Ah Q.»*[183]

Après un spectacle pour l'enfance - "*As Músicas Mágicas" ("les Musiques Magiques*") de Catherine Dasté avec une mise en scène de l'actrice de la compagnie Glicínia Quartin, en juillet 1976 -, J. Silva Melo met en scène "*Tambores na Noite" ("Tambours dans la nuit*") de B. Brecht (septembre 76), qui sera le dernier spectacle de cette période (photo 52 p.269). La scénographie est de Cristina Reis. Réalisée peu de temps après la récupération du pouvoir portugais par les forces antirévolutionnaires, cette pièce traite de l'histoire d'un autre échec révolutionnaire (la révolution spartakiste).

Brecht est l'emblème tutélaire de cette phase, qui dénote une continuité dans l'engagement didactique.

[183] Luis Miguel Cintra"Ce spectacle", in programme de "A*h Q*", mars 76.



Photo 51 "Ah Q." ("Ah Kiou") de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux d'après Lou Sun, 1976, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Teatro Cornucópia.

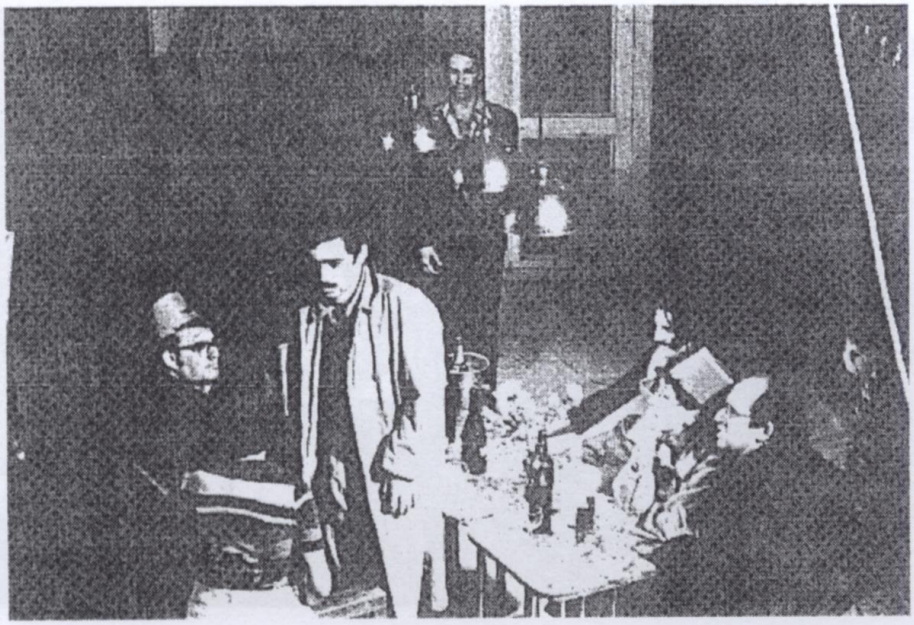


Photo 52 "Tambores na Noite" ("Tambours dans la nuit") de B. Brecht, 1976, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo.

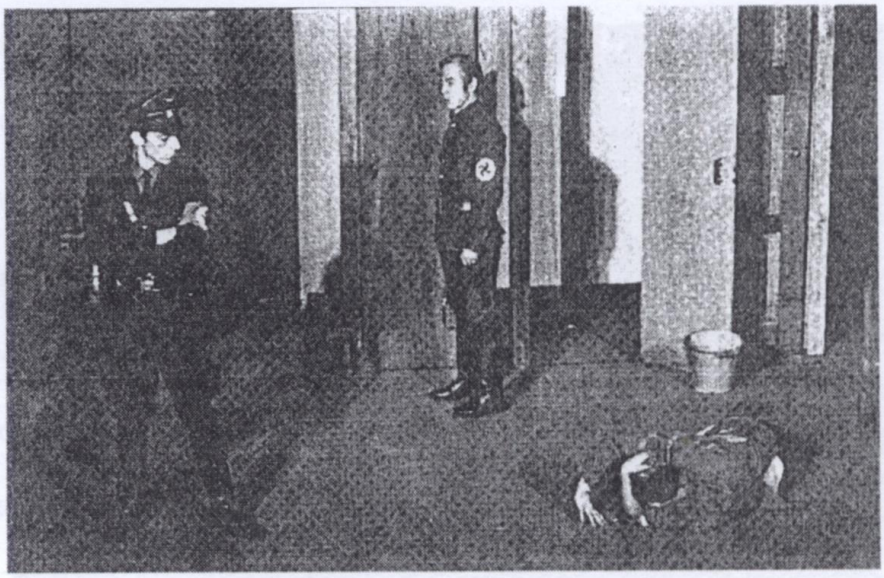


Photo 53 "Terror e Miséria no III Reich" ("Grand'Peur et Misère du Troisième Reich"), de B. Brecht, 1974, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra et Jorge Silva Melo.



Photo 54 "Os pequenos burgueses" (Les Petits Bourgeois" de Gorki, 1975, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo.

## 2.3. Le théâtre du quotidien et la petite bourgeoisie (1976-1978)

Intéressés par l'approche des problèmes concernant la société portugaise, les directeurs de la compagnie décident de se pencher sur la petite bourgeoisie avec des pièces contemporaines du théâtre dit théâtre du quotidien: "*Haute Autriche*" et "*Concert à la carte*" de Franz Xaver Kroetz et "*l'Entraînement du champion avant la course*" de Michel Deutsch.

Bien que les pièces "*Casimir et Caroline*" de Ödön Von Horváth et "*Woyzeck*" de Georg Büchner ne puissent être classées sous cette étiquette de théâtre du quotidien, on peut toutefois les situer elles aussi dans cette tentative d'analyser le quotidien de représentants ordinaires d'une petite bourgeoisie non inscrite dans l'Histoire, mais qui en fait inconsciemment l'objet.

Une autre mise en scène de texte dramatique a été réalisée, qui devait initialement être une simple lecture. Il s'agit de "*Auto de Família*"("*Auto de famille*") de l'écrivain portugais contemporain Fiama Pais Brandão (photo56, p.275).

Parmi les spectacles de chambre, citons "*Música para si*" ("*Concert à la carte*"), mis en scène par J. Silva Melo et L.M. Cintra, avec une scénographie de Jorge Pacheco. Sa première représentation eut lieu en avril 78 à l'Institut allemand de Lisbonne (photo 58, p.276). Dans un petit espace polyvalent (chambre, salle, cuisine...), avec une excellente interprétation d'Isabel de Castro, on assiste aux activités habituelles d'une personne solitaire après sa journée de travail. Il n'y a pas de révolte et même l'angoisse n'est pas complètement révélée. Dans une succession de petites actions qui, on le pressent, ont été mille fois répétées, l'acte

final de la tentative de suicide s'inscrit lui aussi dans le même rituel résigné, dans la même routine quotidienne que celle de prendre le médicament pour dormir.

Si d'une part, en l'absence de mots, nous ne sommes pas explicitement informés des raisons de cet acte, de l'autre, les gestes mécaniquement construits par l'usage, ainsi qu'une expression qui se révèle précisément par son absence, dénotent un mal-être intérieur, même si le personnage n'en est pas entièrement conscient, que le petit décor claustrophobe contribue à faire ressentir et le programme de radio à accentuer.

"*Alta Aústria" ("Haute Autriche")* de Kroetz a été traduite par Adélia Silva Melo et Jaime Salazar Sampaio et mise en scène par J. Silva Melo, avec une scénographie d'Eduardo Batarda. Cette pièce a été interprétée par Márcia Breia et Orlando Costa. Sa première représentation a eu lieu à l'Institut allemand en novembre 1976 (photo 55, p.275).

*"O Treino do Campeão antes da Corrida" ("L'Entraînement du champion avant la course")* (janvier 1977) de Deutsch, a été mise en scène par Osório Mateus, qui créa un an plus tard une compagnie de théâtre, éphémère mais qui réalisa des travaux importants[184]. Ici, la traduction est de Helena Domingues et la scénographie et les costumes de João de Azevedo. La pièce a été interprétée par Maria Emília Correia, Raquel Maria et Luís Miguel Cintra.

"*Casimiro e Carolina" ("Casimir et Caroline*") et "*Woyzeck*" furent les grands

[184] La compagnie *Produções Teatrais Lda.* dirigée par J.A Osório Mateus, aujourd'hui décédé, présenta l'adaptation de Luiza Neto Jorge de "*O Fatalista*" ("*Le Fataliste*") de Diderot (1978) et "*Tragédia Infantil*" ("*Tragédie d'enfant*") à partir du texte "*L'éveil du printemps*" de F. Wedekind (1979).

spectacles de cette période. L. M. Cintra, J. Silva Melo et Cristina Reis furent indistinctement chargés des fonctions de dramaturgie, de mise en scène, de scénographie et de costumes."*Casimir et Caroline"* (juillet 77) (photo 57, p.276) n'a pas seulement eu le mérite de révéler sur les scènes portugaises l'auteur Ödön Von Horváth. Elle représente également l'un des meilleurs spectacles du T. Cornucópia par la qualité de l'interprétation des acteurs, par la créativité et le dynamisme de l'espace et du jeu scéniques, par l'harmonie et la force de l'ensemble. C'est le dernier spectacle où l'acteur Augusto de Figueiredo a participé à la Cornucópia.

"*Woyzeck"* (juillet 78) (photo 93 p.375) est un spectacle intéressant dès l'abord par le dispositif scénique signifiant (une scène en demi-cercle mais en plan incliné, comme une vallée entre des montagnes), le public ayant un angle de vue en contre plongée. Bien qu'il soit grand, l'espace est concentrationnaire et nous éclaire dès le départ sur le drame de Woyzeck.

Les lignes de force du travail dramaturgique sont définies dans le texte de présentation du spectacle et explicitées tout au long des fragments de la pièce par les notes qui les accompagnent. Ainsi, l'idée de base qui préside à la construction dramaturgique consiste à «*maintenir la structure fragmentaire et discontinue du texte mais à la mobiliser par le continuum du personnage Woyzeck.*»[185]

Ce spectacle est également curieux par sa recherche d'un autre style de représentation qui, abandonnant un certain réalisme (même au niveau des temps) travaillé jusqu'alors, tente d'adopter un style plus proche du lyrisme de l'opéra,

[185] Programme du spectacle "*Woyzeck*", juillet 78.

plus distant. Ce qui explique peut-être en partie une certaine incompréhension et un certain refus de la part du grand public.

Une autre période se referme, centrée sur la tension espace intérieur/espace extérieur, sur la façon dont s'inscrivent sur les individus (dans ce cas les petits bourgeois) les marques d'un déterminisme social qui fait d'eux des victimes ou des bourreaux, sans toutefois qu'ils en soient très conscients.

Bien que cette période prolonge la ligne de travail antérieure dans sa perspective de conscientisation politique du public à partir de l'approche de la petite bourgeoisie[186], il nous a semblé nécessaire de faire une distinction. Dans la première période, la thématique des pièces est plus centrée sur une analyse historique, sur la tension de l'individu avec le mouvement social, alors que dans la seconde, le sujet est étudié comme contenant en lui cette même tension: individuelle (désir, instinct...) et exigence sociale (violence, répression...).

On ressent également dans les derniers spectacles une atmosphère différente de celle des spectacles précédents: les premiers spectacles suivant le 25 avril 1974 sont plus enthousiastes et manifestent de l'optimisme sur l'avenir politique du Portugal, alors que les spectacles de la période suivante sont plus désenchantés; ils défendent encore les mêmes principes, mais comme la révolution portugaise échoué, ce qui est désormais nécessaire, c'est de comprendre l'individu et les mécanismes conservateurs et reproducteurs qui sont socialement enracinés en lui.

[186] C'est dans cette perspective que certaines analyses d'ensemble englobent ces deux périodes en une seule. Cf. l'analyse du critique Carlos Porto: "*La Cornucópia*: le théâtre comme lieu de savoir", in Vértice, p.105, mai-juin 1992.

Ce parcours a également des objectifs didactiques, mais désormais dans l'objectif de faire prendre conscience au spectateur sa (notre) propre aliénation sociale.

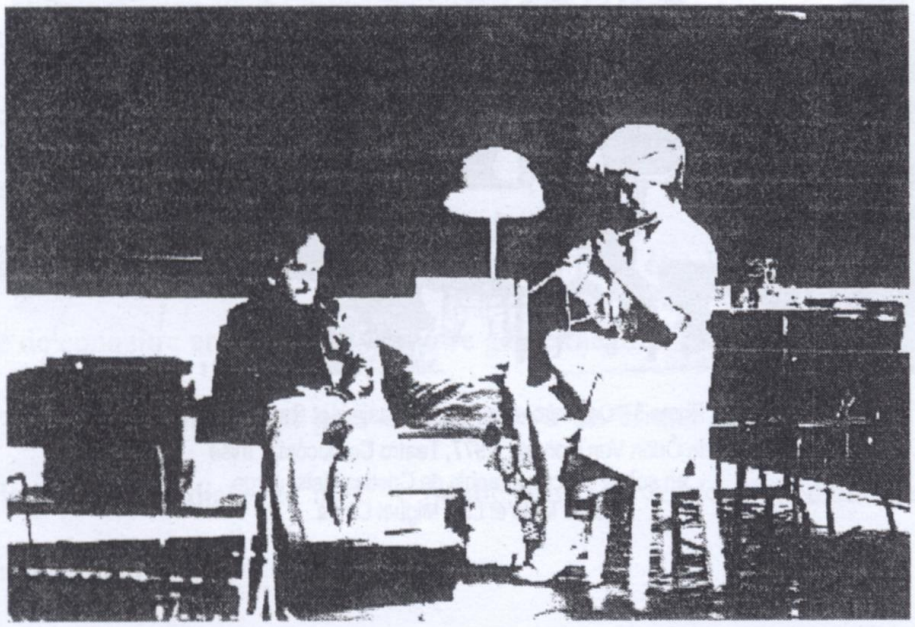


Photo 55 "Alta Áustria" ("Haute Autriche") de J. X. Kroetz,
1976, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva de Melo.

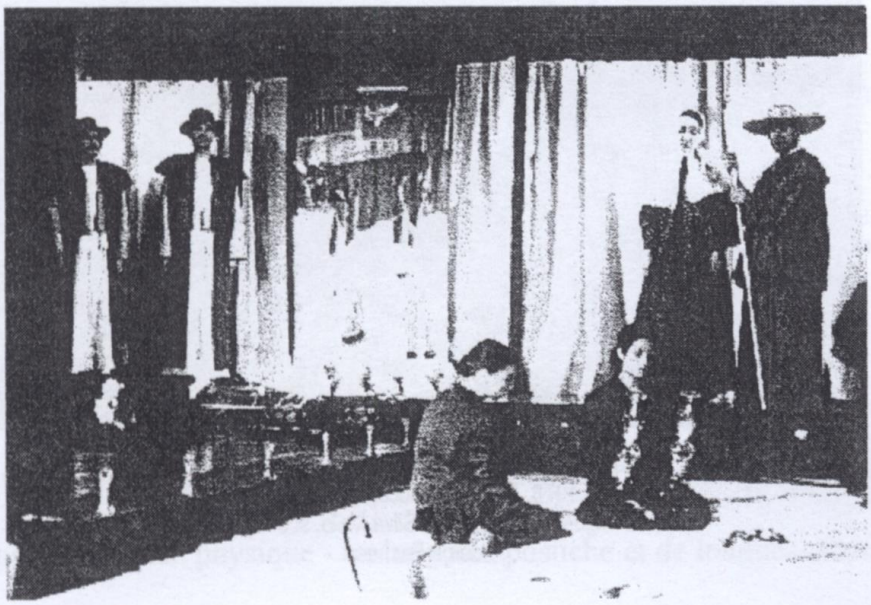


Photo 56 "Auto de Família" ("Auto de famille") de
Fiama Pais Brandão, 1977, Teatro Cornucópia.



Photo 57"Casimiro e Carolina" ("Casimir et Caroline") de Ödön Von Horváth, 1977, Teatro Cornucópia, mise en scène et scènographie de Cristina Reis, Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra.

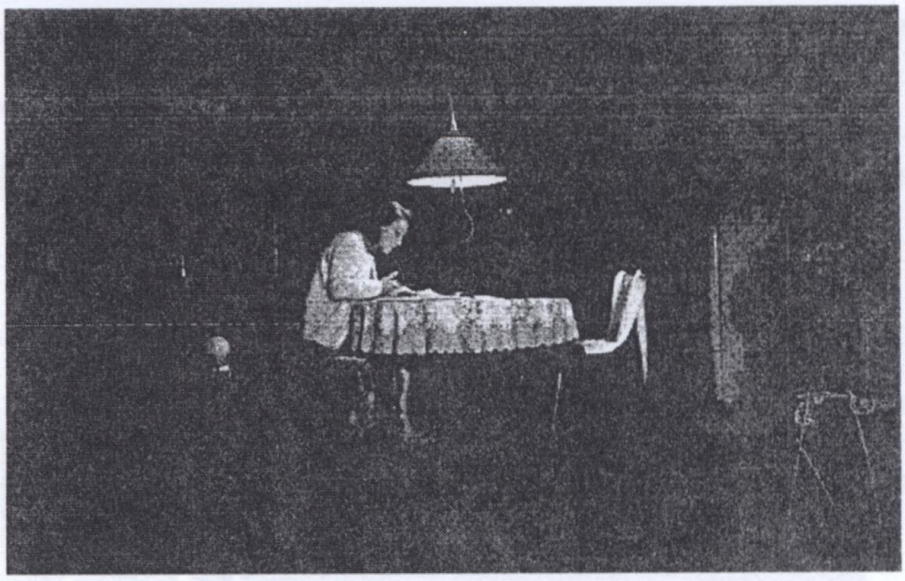


Photo 58"Música para si" ("Concert à la Carte") de F. X. Kroetz, 1978, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, scènographie de Jorge Pacheco.

## 2.4. Le comique et la comédie - un discours ironique (1979-1982)

En mars 1979, la *Cornucópia* a monté "*E não se pode exterminá-lo ?*" ("*Et ne peut-on pas l'exterminer*?"), basé sur des sketches de Karl Valentin, dans une mise en scène de J. Silva Melo (sa dernière participation dans la compagnie). Ce spectacle marque le début d'une autre période dramaturgique, centrée sur le discours de la comédie et du comique.

Il me semble que le recours à ce type de textes peut être lié, tout d'abord, à la volonté de connaître et d'explorer cet autre genre théâtral; ensuite, au besoin de la troupe de passer d'un climat plus dramatique à un climat plus léger; enfin, au désir de renouer le dialogue avec le public, que Woyzeck avait d'une certaine façon interrompu.

"*Et ne peut-on pas l'exterminer*?" est un montage de plusieurs sketches de Karl Valentin dont l'on citera: le Relieur Wanninger (Buchbinder Wanninger); la Fanfarre (Tingel-Tangel); Pourquoi les théâtres sont-ils vides? (Zwangworstellungen); le Projecteur en panne (Der Reparierte Scheinwerfer); À la discothèque (Im Schallplattenladen); et le sérieux dialogue par lequel J. Silva Melo a voulu clore le spectacle: Père et fils parlent de la guerre (Vater und Sohn Über den Krieg).

J. Silva Melo décida de faire revivre le personnage de Karl Valentin, en se présentant lui et L.M. Cintra, avec les caractéristiques qui marquaient le plus le personnage sur le plan physique - un long nez postiche et de longues chaussures - et en se répartissant les différents sketches (photo 59, p.286).

La scénographie de Cristina Reis, soumis à l'idée clé de «*un homme seul traverse la ville*»[187], était composée d'un grand espace où apparaissaient, au fur et à mesure qu'ils étaient nécessaires, les lieux d'action spécifiques (ils y étaient déjà, mais à demi cachés), simplement donnés par des indications scénographiques et par quelques accessoires indispensables.

Les spectateurs étaient installés en face, dans une structure en amphithéâtre, relativement près des acteurs, étant donné que la majeure partie de l'action se situait au centre ou sur en bas à droite, ce qui parvenait à mettre en valeur le vide de la rue, dans la ville.

Le metteur en scène n'a pas voulu faire un spectacle de cabaret, il n'a pas essayé de reproduire l'ambiance des années 20/30. Ce sont les textes et le personnage de Valentin qui l'ont séduit.

Il a su bien exploiter le côté absurde des sketches de Valentin, dans une représentation très sobre et efficace des personnages, où l'idée et l'interprétation du personnage de Valentin par L.M. Cintra et J. Silva Melo étaient remarquables. Les acteurs Raquel Maria, Isabel de Castro et Rogério Vieira ont également réalisé des interprétations excellentes.

Ce spectacle a attiré un nombre élevé de spectateurs.

Le titre "*Et ne peut-on pas l'exterminer*?" est tiré du dernier dialogue du spectacle "Père et fils parlent de la guerre" où la question se réfère concrètement au capitalisme. "Et ne peut-on pas exterminer le capitalisme?" donne ainsi le refrain

[187] Jorge Silva Melo, programme du spectacle "*Et ne peut-on pas l'exterminer?*", mars 1979.

pour la lecture de tout le spectacle, en accentuant donc un point de vue plus politique et moins inoffensif.

Après ce spectacle, J. Silva Melo quitte la Cornucópia, laissant L.M. Cintra seul responsable des mises en scène.

Le spectacle "*Paragens mais remotas que estas terras*" ("*Des escales plus lointaines que ces terres*" (octobre 79) (photo 60 p.287) est un montage de scènes de seize pièces de Plaute: *«Asinaria», «Captivi», «Casina», «Cistellaria», «Curculio», «Epidicus», «Menaechmi», «Mercator», «Miles Gloriosus», «Mostellaria», «Persa», «Poenulus», «Pseudolus», «Rudens», «Trinumus», «Truculentus».*

Bien que la troupe ait commencé à répéter la comédie «Menaechmi», il abandonna vite l'idée de ne travailler qu'une seule comédie pour projeter : *«Un spectacle sur la Comédie qui commence par détruire les intrigues des différentes comédies, auxquelles il emprunterait des textes, qui détruise leur organisation temporelle, fermée, un spectacle qui, par l'accumulation et la subversion des moments typiques de la comédie, leur subvertisse la fonction et les révèle jusqu'à l'os.»*[188]

L'organisation des scènes et leur sens nous sont également expliqués dans le programme: «*Nous avons joint seize comédies dans une espèce de structure à relais (où le témoin est soit un point du vue du personnage, soit le sujet dont on parle, soit la métaphore utilisée), ouvrant ainsi la structure de la comédie, la*

[188] Luis Miguel Cintra "Sur ce spectacle", in programme du spectacle "*Des escales plus lointaines que ces terres*", octobre 1979, (cf. annexes, II-5).

*transformant en une spirale qui finisse par laisser toujours ouvert, toujours perturbé, irréconcilié, cet âge d'or dont on parle constamment, que l'on désire à tout instant. (...) Et les différents moments de la comédie deviendraient ainsi différents modes ou degrés du jeu ou de la découverte. Réussirions-nous alors vraiment (en nous paraphrasant nous-mêmes) à faire un théâtre qui, comme la tragédie rend compte de l'annihilation ou la comédie de la restauration, rende maintenant compte du doute ou de l'inquiétude?»*[189]

Et plus loin:

*«Nous avons voulu que le jeu de la comédie soit la découverte de ses pièces ou le dessin de son échiquier. Des pièces qui seront finalement des choses comme la famille, l'ordre, l'argent, la propriété privée, l'autorité, le bien et le mal, dessinés avec la clarté de Picasso. Et où nous reconnaissions notre époque, notre société, les états où nous vivons, évidemment.»*[190]

Au principe du montage, s'est ajouté celui de l'adaptation des textes: *«Nous n'avons pas seulement constitué des scènes à partir de paroles de scènes de différentes pièces, nous avons également coupé librement des vers ou des phrases à l'intérieur de certaines scènes ou nous avons même attribué des paroles à des personnages différents de ceux auxquels elles appartiennent dans la pièce originale. Nous n'avons pas non plus eu l'intention de préserver l'identité des différentes intrigues ou des différents personnages et les paroles des personnages sont donc identifiées par l'archétype auquel ils appartiennent (vieux, amoureux, esclave, prostituée, etc.), sauf dans les cas où le nom est*

[189] *Ibidem.*
[190] *Ibidem.*

*nécessaire pour les distinguer les uns des autres.»*[191] [192]

Après un spectacle pour l'enfance, "*Zuca, Truca, Bazaruca e Artur*" ("*Balle, Molle, Huppe und Arthur*"), à partir d'un texte créé par le *Grips Theater (Grup Theater de Berlin Ouest*), la Cornucópia s'est lancé dans deux textes contemporains de contenu politique: "*Capitão Schelle Capitão Eçco*" ("*Capitaine Schelle Capitaine Eçco*") de Rezvani et "*Não se paga! Não se paga!*" ("*On ne paye pas! On ne paye pas!*") de Dario Fo.

La première de "*Capitaine Schelle Capitaine Eçco*", (photo 95, p.376) traduit par l'écrivain Luíza Neto Jorge, avec une scénographie et des costumes de Beatriz Alçada et Eduardo Batarda, eut lieu en mai 1980.

La représentation de "*On ne paye pas! On ne paye pas!*" eut lieu en janvier 1981, avec une scénographie de Cristina Reis. Au niveau du texte, les objectifs étaient les suivants: *«Nous n'avons pas voulu tricher, ni faire de bêtise et nous n'avons fait aucune adaptation de texte dans des termes portugais (sauf certaines coupures de phrases qui auraient été incompréhensibles en raison d'une absence totale de références pour notre public) et nous n'avons utilisé aucune des actualisations que Fo lui-même a faites pour sa reprise cette année à Milan. Nous avons voulu que la pièce soit comprise au moment et à l'endroit où elle a été créée. (...) Nous l'avons faite comme un exemple de comédie. Pour découvrir les règles d'un jeu fascinant: le jeu de la subversion d'un schéma traditionnel de*

[191] *Ibidem.*

[192] Nous reprendrons à la fin de ce sous-chapitre les questions que ces textes posent en ce qui concerne la fidélité ou non du metteur en scène par rapport au texte.

*la comédie de boulevard, de farce, traditionnel et conservateur par excellence, en "un théâtre de propagande et de provocation, qui soutient les luttes de la classe prolétaire", comme le dit Fo lui-même. Pour découvrir comment on joue un tour*[193]*.»*

Le succès fut si grand auprès du public qu'il suprit la Cornucópia elle-même. Cette réaction du public s'explique en partie par la thématique de la pièce, dans la mesure où elle se rapprochait des préoccupations sociales de l'époque (luttes syndicales, licenciements, organisations populaires...) et, bien entendu, par l'écriture divertissante de Dario Fo et par le caractère véritablement comique des acteurs et du jeu scénique.

Le spectacle *"Dou-che-lo-vivo-dou-che-lo-morto"* (mai 81) résulte d'une proposition de l'écrivain Eduarda Dionísio de faire un spectacle sur Luís de Camões. Avec une mise en scène d'Antonino Solmer et un texte travaillé par ce dernier avec l'écrivain, le spectacle était joué par L.M. Cintra et les autres membres de la Cornucópia. Le collage était fait à partir de textes de notre poète Camões (lettres, églogues, élégies, sonnets, sizains, vers de cinq ou sept syllabes, chansons et Os Lusíadas), d'autres auteurs du XVIème siècle (F. Mendes Pinto, Garcia da Orta, Pedro Nunes...) et de documents de l'époque. Ce collage de textes de genres divers n'obéissait ni à des préoccupations biographiques ni à un ordre chronologique, mais s'organisait à partir de l'itinéraire d'un personnage, fait de découvertes, d'apprentissages et de survie.

[193] Luís Miguel Cintra, programme de "On ne paye pas: on ne paye pas", 1981.

Le texte principal était coupé par un intermède, organisé à partir de textes des XIXème et XXème siècles, représentant plusieurs discours sur Camões.

La dernière pièce de cette période d'analyse, représentée en mai 1982, est "*O Labirinto de Creta" ("le Labyrinthe de Crète")* de l'écrivain portugais du XVIIIème siècle, António José da Silva, surnommé "O Judeu" ("le Juif"), qui fut assassiné par l'Inquisition à Lisbonne en 1739 et dont L.M. Cintra avait déjà monté "*Anfitrião" ("Amphitryon*") en 1969.

La comédie "*le Labyrinthe de Crète"* (photo 61 p.287) était présentée du point de vue de deux textes de Correia Garção - *"Teatro Novo" ("Théâtre nouveau")* et *"Assembleia ou Partida" ("Assemblée ou partie*") écrits seulement trois décennies après le texte d'António José da Silva.

Lors d'une interview réalisée au moment de la première de ce spectacle, le metteur en scène a expliqué sa perspective dramaturgique: «*En adoptant cette voie, j'ai voulu poser le problème de la récupération de l'oeuvre d'art. Il y a, dans toute l'histoire de l'art, des moments géniaux récupérés par l'époque suivante et annulés par cette récupération. Or, que vise l'approche que nous tentons de faire dans ce spectacle? En mettant en scène une famille bourgeoise qui essaie de représenter une pièce du Juif, j'ai voulu montrer à quel point ils ne comprenaient rien de ce théâtre vieux de 30 ans et que, cependant, il les défend peut-être. Une fois posée cette première relation superficielle avec le texte du Juif, le spectacle va progressivement abandonner cette structure double jusqu'à se concentrer, purement et exclusivement, sur le texte du Juif. Lorsqu'on approche de la partie finale, c'est seulement le moment génial du Juif qui*

*travaille sur la scène et c'est aux acteurs, presqu'exclusivement à eux, qu'il appartient de nous rendre la richesse de ce moment génial.»*[194]

D`autres textes de Correia Garção et de Matias Aires (auteur du XVIIIème siècle) sont également introduits dans le spectacle, sous forme d'Intermède dans l´action dramatique. La scénographie et les costumes sont de Cristina Reis, la musique de Paulo Brandão.

Ce spectacle n'a pas déclenché l'enthousiasme que le grand public avait manifesté à l'égard de "*Não se paga! Não se paga!*", malgré un accueil favorable de la critique.

Dans le même entretien, L.M. Cintra reconnaît les difficultés probables du public par rapport au spectacle: «*Le spectacle a un grand nombre de références et j'admets que cela constitue une difficulté pour le spectateur. Certaines conventions théâtrales, certains tics ou détails de représentation, ou même certains effets particulièrement heureux du texte lui-même ne seront pas reconnus par tout le monde.*

*La longueur du spectacle est une autre difficulté à vaincre. Mais, en toute rigueur, l'enchevêtrement du texte du Juif empêche des coupures qui, si elles étaient faites, dénueraient de sens des moments ultérieurs du spectacle. Pour tout cela, le Labyrinthe de Crète, par la multiplicité de choses qui se rappellent les unes aux autres, par la quantité de pistes qui sont ouvertes, ne fonctionne*

[194] Luis Miguel Cintra interviewé par António Mega Ferreira,"Luis Miguel Cintra (re)rencontre le Juif" in Jornal de Letras, 30 mars 1982.

*entièrement que lorsque, entre la scène et le public, s'établit une espèce d'effet de charme.»*[195]

Si les spectacles produits dans les périodes précédentes parvinrent à affirmer une nouvelle troupe capable de s'imposer auprès des intellectuels et de la critique, certains spectacles de cette période remportèrent un grand succès auprès d'un public plus vaste. Bien que les textes choisis ne soient pas véritablement innocents, mais critiques et réalisés avec beaucoup d'ironie, le public les a très bien accueillis en raison de leur caractère irrésistiblement comique.

Cette phase du travail sur la comédie et le comique recouvre une vaste période historique (textes de Plaute, textes du XVIème et du XVIIIème siècles, textes contemporains) et ce, curieusement, sans aborder les comédies classiques ou, dans le cas de Plaute et d'António José da Silva, sans les travailler de façon isolée.

Les textes contemporains sont corrosifs par rapport à la société actuelle et, même s'ils s'inscrivent dans le genre comédie, ils le font en parodiant ce style de référence (le boulevard, le vaudeville).

[195] *Ibidem.*



Photo 59"E não se pode exterminá-lo?" ("Et ne peut-on pas l'exterminer?") sur textes de Karl Valentin, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo.

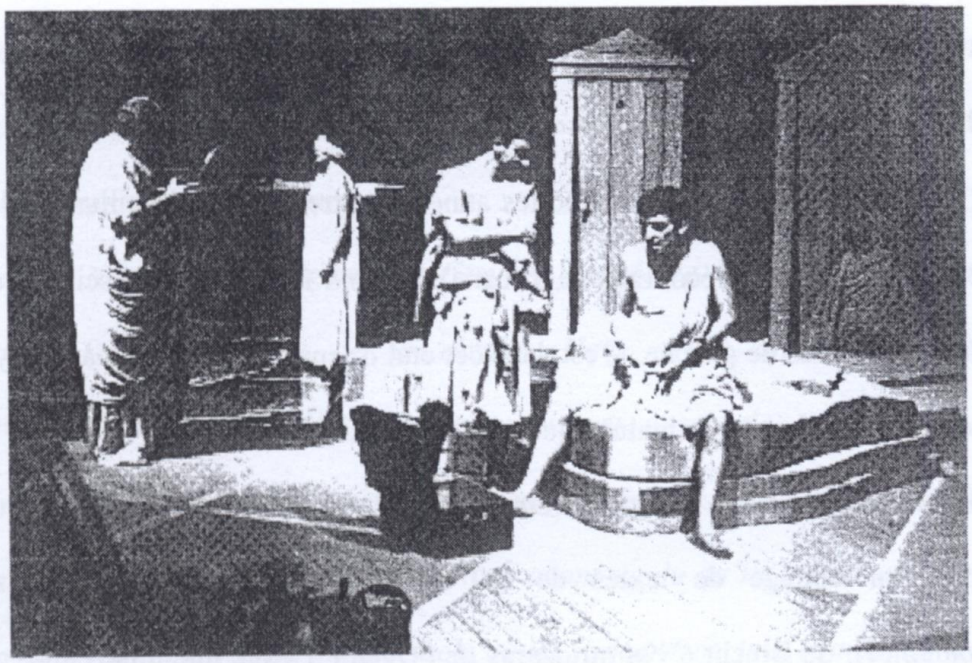


Photo 60"Paragens mais remotas que estas terras" ("Des escales plus lointaines que ces terres") de Plaute, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 61"O Labirinto de Creta" ("Le Labyrinthe de Crète") de António José da Silva, 1982, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

## 2.5. Mémoires de la mort (1983-1989)

Cette période est centrée sur les spectacles "*A Missão" ("la Mission*") de Heiner Müller (1ère version) et "*Trilogia da Guerra" ("Trilogie de la guerre - Les piéces de Guerre*") d'Edward Bond. Avec les années quatre-vingt, la désillusion donne lieu au plus profond découragement, car l'on prend finalement conscience de la défaite des forces de gauche. C'est dans cet état d'esprit que s'inscrit, à mes yeux, cette nouvelle période dramaturgique.

Celle-ci s'ouvre avec le spectacle "*Oratória" ("Oratorio*") (janvier 83) (photo 62 p.303), un collage de textes de Gil Vicente, de Goethe (fragments de "*Prométhée),* de Brecht *("Vol au dessus de l'Océan*"), avec une mise en scène de L.M. Cintra, des décors et costumes de Cristina Reis.

Le metteur en scène présente comme suit les options dramaturgiques de ce spectacle:

*«Contrairement au spectacle antérieur, nous avons voulu construire un spectacle où la convention théâtrale n'existerait pas, où nous oublierions toutes les règles dans lesquelles, par tradition, se meut la "mise en scène", où l'aspect le plus brutal de notre travail - des personnes face à d'autres dans un espace métaphore de la vie - serait courageusement exposé. Et nous avons voulu construire un spectacle où le mal-être serait sur scène, où les réponses à la vie que nous savons déjà par coeur seraient expérimentées, exposées aussi dans le corps et la voix de personnes face à d'autres, quelque chose que, finalement, seul le théâtre peut faire.*

*De Gil Vicente sur lequel nous travaillions, nous avons tiré des monologues, des phrases, quelques rares dialogues, l'expression d'un mal-être, d'une interrogation dont la base est le thème de l'Incarnation, l'autonomie Dieu-Homme de la religion chrétienne.*

*Nous avons juxtaposé un fragment de Goethe, Prométhée, qui jouait la réponse romantique avec le mythe de la révolte. Nous avons ajouté une pièce radiophonique de Brecht où l'explication marxiste est enseignée.*

*Nous avons enfin choisi des textes qui ne sont pas des pièces de théâtre et nous n'avons pas voulu les mettre en scène. Nous avons voulu qu'ils vivent sur scène, nous avons voulu construire un spectacle où ils s'incarnent, tout comme les trois réponses qu'ils représentent vivent également comme des données culturelles à l'intérieur de nous tous. Aussi la seule règle que nous avons inventée pour les organiser entre eux a été de les coller, de les juxtaposer, de laisser leur propre ton, la force qui s'est développée à partir de la rencontre de chacun d'eux, ou de chaque séquence, avec les voix et les corps des personnages-acteurs, dédoubler le spectacle en plusieurs modes propres, à la façon d'un kaléïdoscope. Au fond, comme cela se passe dans nos têtes, dans cette partie où la raison ne l'emporte plus. Nous avons voulu un spectacle qui ne se referme pas dans sa mise en scène, un spectacle où existerait un vide, où la distance entre ces textes et ce qui est sur scène soit la distance qui va d'eux à notre époque, un spectacle où serait ressentie l'absence d'une quatrième réponse. Où aussi la présence de la vie excèderait notre obstination á organiser le monde.*

*En d'autres termes, je ne sais pas si c'est cela que nous avons voulu, mais je crois que c'est à cela que nous sommes arrivés. Nous sommes partis d'une sensation ou peut-être d'un sentiment que nous avions, celui du mal-être de notre temps. Nous sommes également partis, pour notre travail, de négatives: il n'y a pas de logique, il n'y a pas d'action, il n'y a pas de temps, il n'y a pas de lieu. Il y a des personnes sans lieu, qui ont comme mémoire des textes, des idées. Il a fallu découvrir pour chaque personne des modes d'existence possibles de ces textes. Des modes qui ont très souvent fini par toucher la folie. Nous avons retiré de ces textes toutes les situations. Et nous avons inventé la situation qui en résulte: la présence du silence, d'un espace imaginaire (métaphorique?) fait de restes de choses, de fragments d'un mal-être qui n'est plus celui des textes en soi mais celui de la rencontre ou de la non rencontre de notre époque avec eux.»*[196]

La spécificité de ce travail est exposée dans l'extrait de la critique adressée à ce spectacle par Jorge Listopad:

*«Oratória (...) est un splendide exemple d'expérimentation mûre, c'est un acte de courage cohérent, (...), c'est une pure amertume et "tristura" (tristesse) pour parler comme Gil Vicente, assumée avec vigueur, c'est le spectacle qui est allé le plus loin dans la ligne abstraite du théâtre portugais. Je sais de quoi je parle»*[197].

"Oratória" remporta le prix 1983 du meilleur spectacle (ex aequo), décerné par l'Association portugaise des critiques de théâtre.

Il est suivi par deux spectacles de théâtre du quotidien: "*Mariana espera casamento*" ("*Marianne attend le mariage*") de Jean-Paul Wenzel et Claudine

[196] Luis Miguel Cintra, in programme du spectacle "*Oratorio*", janvier 1983.
[197] Jorge Listopad, "Autre dimension", in *Expresso*, 22. Janvier. 1983.

Fiévet (mai 83) (photo 63 p.303) et une pièce de F. X. Kroetz, "*Novas perspectivas" (" Perspectives ultérieures*") (juin 83) (photo 64 p.304), tous deux avec une mise en scène de L.M. Cintra et des décors de Cristina Reis.

Le T. Cornucópia avait déjà présenté des pièces du théâtre du quotidien. L.M. Cintra explique comme suit la différence d'approche:

*«Mais si en 1976, lorsque nous découvrions avec ce théâtre la partie souterraine de l'iceberg, comme dit Marieluise Fleisser, c'était dans l'espoir de prévenir encore quelqu'un, maintenant nous sommes peut-être seulement en train de construire des images souterraines d'un désespoir déjà par trop connu, mais que nous nous refusons à oublier, que nous insistons à exposer, une plaie que nous voulons continuer à toucher. Quel autre ton pourrait avoir notre travail dans les conditions où nous continuons à travailler, toujours et encore plus entre des planches?(...)*

*Nous avons déformé les espaces, nous les avons aplatis en images de désespoir, mais seulement jusqu'où cela a été possible sans détruire la relation minimale fonctionnelle entre les choses et les personnes qu'est la notion d'espace, l'oxygène minimum pour que les personnages vivent, pour que notre regard sur eux ne les détruise pas ou les transforme en poupées, pour que, malgré tout, une brèche d'espoir existe encore pour leur voix, pour leur conscience.*

*Voilá donc. La principale tâche lorsqu'on aborde des quotidiens aussi fragiles, aussi tristes: comprendre que ce sont les mêmes que le nôtre, ne pas les mépriser, savoir être suffisamment humble pour pouvoir distinguer le "je ne veux pas" du "je ne peux pas". Je ne veux pas cette vie, je ne peux pas en avoir*

*d'autre. Ne pas rechercher le plaisir dans la différence, ni dans une intelligence des choses née d'un privilège et peut-être plus coupable, plus contradictoire. D'une certaine façon, aimer ces prisons, comme finalement nous aimons les nôtres, parce que vivre, malgré tout, compte beaucoup. Même lorsque vivre signifie seulement laver la vaisselle, faire un café, avoir un canari dans une cage ou avoir le plaisir de se suicider.»*[198]

La pièce "*la Mission*" de Heiner Müller est monté en février 1984, dix ans après la révolution d'avril. Douloureuse ("*une plaie ouverte*", L.M. Cintra)[199], cette représentation d'une trahison à chaud, dans un grand espace scénique dispersé dans la salle, où les spectateurs sont placés tous ensemble dans un espace réduit, minuscules, sans force, impuissants, souffrant eux aussi, coupables eux aussi, comme Debuisson, comme Antoine, d'avoir trahi la révolution.

Cette 1ère version de "*la Mission*" (photo 66 p.305) est véritablement impressionnante, comme un frisson.[200] L'interprétation se situe entre le cri désespéré et la parole confessionnelle, entre un rapport passionné et la conscience la plus froide.

Dans sa sonorité, la voix remplace la musique, plusieurs fois en murmures (dans les pauses, lumière éteinte); à d'autres moments, des voix répétent le même discours dans des temps différents et sur des tons différents; d'autres fois, des sons organiques ponctuent rythmiquement le discours d'un autre.

---

[198] Luis Miguel Cintra, programme du spectacle "*Marianne attend le mariage*", mai 1983.

[199] Luis Miguel Cintra, programme de "*la Mission*" (2ème version), janvier 1992, (cf. annexes, II-21).

[200] Quelques années plus tard (1990), nous avons pu assister à la version de Matias Langoff au Théâtre de la Ville à Paris. Cette version nous franchement déçue, dans la mesure où le corps spectaculaire se superposait à la violence du texte de Müller. Plus immédiatement perceptible que celle de Cintra, sans doute, mais beaucoup moins intéressante de notre point de vue.

L'espace scénique est à la fois ouvert sur toute la salle et limité (scène centrale, la projection de lumière sous la pénombre); grand et intime (lumières découpant les espaces de jeu en tons dominants de rouge et marron); froid (lignes droites, certains costumes en tons métal, maquillage blanc sur le visage de certains personnages...) et chaud (les couleurs générales sont chaudes).

Le metteur en scène évoque ainsi l'actualité de ce spectacle et de certains choix scéniques: «*C'est très certainement un spectacle de notre époque. Les voix des personnages disent nos consciences. Les débris de narration que nous avons enfermés dans la bouche aveugle d'une espéce de sphynx sont des textes d'aujourd'hui, à partir d'une histoire ancienne, nous ne savons plus à quel siècle vivent Antoine et sa femme, ni même s'ils vivent encore, le marin est le messager de l'Histoire avec un grand H, la lettre de Galloudec à Antoine est une fiction contemporaine, un fantôme également portugais. Nous partons du principe que Debuisson, médecin révolutionnaire en Jamaïque, est l'homme du monologue de l'ascenseur ou, s'il ne l'est pas, qu'on nous dise pourquoi. C'est à l'endroit du monologue de l'ascenseur, de ce vertige moderne, que nous nous sommes placés. En faisant en sorte que l'Histoire fasse partie de nous. Nous* avons voulu un *spectacle où le "décontrôle dans le temps", dont parle l'homme de l'ascenseur, soit ressenti. Nous aurions voulu faire un spectacle pour notre temps, pour ces constructions d'avenir que nos contradictions doivent continuer à fabriquer. (...) À la narration se substitue la surimpression. Ce n'est pas par hasard que nous avons fini par superposer toutes les scènes du spectacle sur le petit espace-écran de la boîte. Ce n'est pas par hasard que nous avons superposé à la forme d'un*

*"container" l'équerre où les peintres théoriques du XVème siècle inscrivaient leurs images chrétiennes. Ou que nous avons superposé aux monuments funéraires de l'Egypte une image des trois personnages en Jamaïque, ou que nous avons ajouté à la superposition de Danton et Robespierre sur Galloudec et Sasportas une nouvelle superposition, celle des joueurs de football américain. L'idée de peaux successives, comme celles de l'oignon, comme celles du serpent - image de la trahison, nous l'avons trouvée dans ce jeu de correspondances ou de dissonances superposées, par lequel nous pensons finalement que ce texte se contruit.»*[201]

Après la comédie "*Simpatia" ("Sympathie*") d'Eduardo de Filippo en juin 84 (photo 65 p.304), la Cornucópia présente sous les auspices de Shakespeare le texte *"le Parc*" de Botho Strauss (janvier 85) dans une mise en scène de l'allemand Stephen Stroux et "*Richard III"* de Shakespeare (mai 85) (photo 83 p.360) dans une mise en scène de L.M. Cintra.

Le metteur en scène décrit le travail de *"Ricardo III" ("Richard III") : «Nous avons essayé de mettre à nu; comme toujours, nous avons créé des difficultés, nous avons amené toute notre représentation au point le plus aride que nous pouvions. Parce que nous voulions ressentir et faire ressentir que le texte n'est pas moderne, nous avons commencé par faire une nouvelle traduction où nous avons réinventé un langage antique pêché dans le vocabulaire et dans la syntaxe des classiques portugais. Comme il était difficile d'avoir une grande troupe, mais*

[201] Luis Miguel Cintra, programme de "*la Mission*" (1ère version), février 1984.

*aussi par volonté d'aller à l'extrême, nous avons réduit le nombre des personnages au squelette de leur fonction dans les différents jeux d'opposition mutuelle. Surtout, nous avons inventé un espace qui maintienne le schéma de la scène élisabéthaine, qui oblige à une relation avec le public que nous ne connaissons plus et que nous avons dû réinventer (pour notre plaisir), une relation qui n'est pas celle de la scène à l'italienne que nous connaissons, qui ne défend pas l'acteur dans une illusion de lieux, qui ne fait converger le public vers aucun point de fuite, mais oblige à un jeu de distance expositive. Pour encore mieux clarifier cette relation, nous l'avons exposée à la dimension d'une scène de chambre très proche du spectateur.»*[202]

Un petit plateau nu, où évoluent les acteurs; les spectateurs en face, assis sur un plan en contrebas, et même adossés à l'espace scénique (nous étions si proches que nous sentions la respiration des acteurs). Á signaler l'exceptionnelle interprétation du personnage de Richard III par L.M. Cintra.

Encore dans la même période, il a eu lieu à un cycle sur August Strindberg: "*A Ilha dos Mortos/Páscoa" ("l'Île des morts/Pâques")* (novembre 85) (photo 67 p.305), "*Pai" ("Père")* (janvier 86), "*A Sonata dos Espectros" ("la Sonate des spectres")* (avril 86) (photo 68 p.306). L'actrice française Anne Consigny signa avec L.M. Cintra la mise en scène de *"Père"*.

Dans les explications suivantes du metteur en scène, se dessine la vision d'unité de ce cycle: «*Dans le premier spectacle de notre cycle Strindberg, "Pâques"*

[202] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Richard III*", mai 1985 (cf. annexes, II-8).

*était la pièce de théâtre que le Maître de "l'Île des morts" faisait voir au Mort. "Père" est peut-être une autre pièce que le Mort pourrait avoir maintenant vue. Et sur elle, à la question du Maître "Ça t'a semblé vrai?", il pourrait également avoir répondu : "Plus qu'une vérité, mais lourde, terrible". Le Mort l'aurait vue, selon les dires du Maître, comme une image de la vie. Le Mort aurait également confondu "le théâtre de la scène " avec le "théâtre de la vie", il aurait traité comme une réalité "le rêve d'un rêve" qu'est le théâtre, selon les dires du Maître. Il aurait aussi pris cette fiction pour une réalité.»*[203]

*"Sonate" a en elle "l'Île des morts" et "Pâques", et "Père" est un voyage à la vie, c'est la révélation de ce voyage comme un voyage à l'île des morts, le passage du négatif au positif, l'apprentissage de la vie en tant que mort. Et c'est un saut de plus. C'est un adieu. Adieu aux premières choses, à la mort, aux pleurs, au cri* et *à la douleur, à la vallée de larmes, de cette maison de fous, de cette prison, de cette morgue que nous appelons le Monde comme le découvre l'Étudiant. C'est un départ vers l'espérance. "Sonate" est la visite de l'étudiant à la vie devenue mort, à la vie apprise comme un rêve, au théâtre appris comme le "rêve d'un rêve", comme le disait le Maître dans "l'Île".*[204]

Après le cycle Strindberg, la compagnie monte la comédie "A Mulher do Campo" ("la Provinciale") de William Wycherley, présentée non pas au théâtre du Bairro Alto, mais au théâtre de la Trindade à Lisbonne en novembre 1986.

---

[203] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Père*", janvier 1986 (cf. annexes, II-10).
[204] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Sonate des spectres*", avril 1986 (cf. annexes, II-11).

En juin 1987, toujours au théâtre de la Trindade, est présentée la première partie de "*Trilogie de la guerre*" (*"The War Plays"*) d'Edward Bond, composée par les textes "*Rouges, Noirs et Ignorants*" et "*Les gens des boîtes de conserve*", dans une mise en scène de L.M. Cintra avec une scénographie et des costumes de L.M. Cintra et de Cristina Reis.

Le metteur en scène nous explique le sens du spectacle: «*Nous traitons le public comme nous nous traitons nous-mêmes. Et si l'on parle en défiant le public c'est parce que nous le faisons aussi à notre égard. Nous nous lançons une provocation dans le sens le plus digne du mot, en mettant un scène un théâtre qui soit ainsi didactique, un théâtre politique à l'ancienne. Serons-nous encore capables de vouloir changer quelque chose? Notre génération, sa volonté de changer le monde, est-elle finie? Comme les gens des boîtes de conserve, par-dessus tout nous vivons le doute ou la contradiction et nous nous démenons jour après jour avec la vieille maxime de "connais-toi toi-même" dont parle le monstre de notre* spectacle. *Nous avons cru que le théâtre est cela même, que c'est une réflexion. Nous entrons certainement dans l'école la plus avancée où l'on apprend la haine, mais peut-être aussi n'avons-nous pas appris, avec le soldat de Rouges, Noirs et Ignorants que nous seront obligés de tuer ceux que nous aimons. Ni comment on fait.*

*Et nous savons que nous nous prenons trop au sérieux, que, comme les gens des boîtes de conserve, nous avons peut-être perdu la joie, l'humour.»*[205]

[205] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Trilogie de la guerre*", juin 1987 (cf. annexes, II-13).

La seconde partie de "*Trilogie de la guerre*", *intitulée "Grande Paz"* ("*Grande paix*") fut l'un des grands spectacles de la Cornucópia par la présence exceptionnelle de l'actrice Alda Rodrigues dans le rôle de Femme/Mère, qui remplit entièrement cet espace souvent vide, nous montre un personnage entier, perdu dans une hallucination, seule source qui le garde vivant, nous transporte vers ce grand désert dans le grand parcours de la lutte pour la survie.

Voici comment L.M.Cintra nous offre son point de vue sur "*Grande paix*":

*«"Grande paix" est un texte sans mesure, dans cette violence. Une épopée de notre temps. Il contient la frayeur du monde qu'il est dit que l'enfant, au début de "Rouges, Noirs et Ignorants" a ressenti dans le ventre de sa mère lorsqu'il a voulu fuir le monde. Mais la chair a explosé et l'a jeté dans la fournaise ardente de la vie, de "ma maison". "Grande paix" a le courage de transformer à nouveau la scène en monde entier. Il a le courage de parler encore de tous les hommes.*

*De mettre en scène un héros, une femme, une mère, de lui inventer un voyage, comme celui d'Ulysse. Sauf que le héros n'a pas de nom! Sauf qu'à l'époque que nous vivons, le voyage est le tour d'un endroit.*

*Il n'y a plus de mer. La Femme dit qu'elle a cru entendre le son de la mer, mais c'était le son que les os faisaient dans les trous du ciment.»*[206]

La mise en scène et la scénographie de "*Grande paix*" étaient de L.M. Cintra et la première représentation eut lieu en novembre 1987 (photo 69, p.306) au Théâtre du Bairro Alto.

[206] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Grande paix*", novembre 1987.

L'actrice Alda Rodrigues participa également à la représentation du spectacle suivant "*Auto da Feira" ("Auto de la foire*"). Elle décéda peu de temps après.

Raquel Maria, actrice de la compagnie depuis sa fondation, abandonna le T. Cornucópia après la représentation de "*Grande paix*".

La pièce "*Les trois soeurs*" de A. Tchekhov, mise en scène par Rui Mendes, avec une dramaturgie de L.M. Cintra, une scénographie et des costumes de Vera Castro, est présentée en mars 1988 au théâtre du Bairro Alto[207].

Le texte portugais du XVIème siècle "*Auto da Feira" ("l'Auto de la foire*") de Gil Vicente (écrit en décembre 1527) et la comédie de Lope de Vega, "*Vie et mort de Bamba*" servirent de base à deux spectacles qui préfiguraient déjà une nouvelle période, par leur univers plus ludique et plus symbolique, bien qu'ils obéissaient davantage à la thématique de cette période qu'à celle de la suivante.

Dans la première partie du spectacle de "*Auto da Feira*" (juin 88) (photo 70 p.307), sont introduits des textes sur la mise à sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon, en mai 1527, sur ordre du roi catholique Charles Quint, événement qui est implicite dans le développement de "*l'Auto*".

L.M. Cintra nous présente ainsi sa façon de comprendre la pièce:

*«Parce que la foire de cette "moralité" n'est pas seulement une foire comme les autres, comme le font bien remarquer les personnages sympathiques de l'Auto, les populaires: "je n'ai jamais vu une telle foire". Dans cette foire, il n'y a que deux chapiteaux: celui du bien et celui du mal, celui des vices et celui des vertus. Cette foire est une foire spéciale, c'est une foire morale. C'est ainsi que la foire,*

[207] Dans la salle où, quelques années auparavant, nous avions assisté à la même pièce dans une mise en scène emblématique de Rogério de Carvalho avec la troupe de la Trafaria.

*cette foire de l'Auto, n'est plus un lieu de complicités de toute la société pour devenir un tribunal. (...)*

*"L'Auto de la foire", en devenant un tribunal sans cesser d'être une foire, devient une réflexion sur les règles sociales elles-mêmes. Et, plus compliqué encore, une réflexion sur les règles sociales dans ce qu'elles ont de rapport avec Dieu. Le dérèglement du monde est dans sa propre organisation morale, il est dans sa transformation en foire. (...)*

*Et l'on prouve par l'absurde comment cette organisation d'accès à Dieu est déréglée. [Le personnage] Rome a de l'argent avec lequel il pourrait acheter des vices, mais il veut des vertus qu'il ne pourrait acheter que s'il n'avait pas d'argent, et dans ce cas il serait bon, comme dit le diable (les bonnes gens sont toutes inéluctablement pauvres) et dans ce cas il aurait une vie sainte qu'il échangerait contre des vertus. Mais s'il avait une vie sainte, il n'aurait pas besoin d'acheter des vertus car il les aurait déjà. La foire morale, la vision du monde divisé en bien et mal est une absurdité.»*[208]

*"Vida e Morte de Bamba" ("Vie et mort de Bamba")* de Lope de Vega a été représenté pour la première fois en janvier 1989 au théâtre du Bairro Alto, dans une traduction de l'écrivain Luíza Neto Jorge et de Manuel João Gomes, avec une scénographie, des costumes et une mise en scène de L.M. Cintra. Dans ce spectacle, Cristina Reis collabora aux décors et aux costumes.

Le professeur Luis F. Lindley Cintra apporta une collaboration philologique à cette pièce, comme il avait établi le texte de "*l'Auto de la foire*" de Gil Vicente.

[208] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Auto de la foire*", juillet 1988.

Cette déclaration de L.M. Cintra nous éclaire sur sa manière d'envisager le texte et le spectacle:

*«C'est à la logique de l'État que tout est soumis. Tous les personnages, tous les événements. La pièce de Lope peut tout inclure, toutes les situations, toutes les classes, tout le monde, dès lors qu'elle ne les problématise pas. Le mécanisme de l'État s'identifie ici avec le mécanisme dramatique, et tout englobe et intègre dans une logique qui est celle du pouvoir qui s`arroge de Dieu et à laquelle même la logique de Dieu est soumise. Mais qui que soit Dieu, et la "Vie et mort de Bamba" serait une tragédie. Il suffit de prendre Bamba comme un véritable personnage, de donner à Dieu sa véritable nature, de prendre au sérieux, par exemple, l'affection de Bamba pour Paulo, la douleur de la trahison, la solitude de Bamba et sa mort, pour que la logique divine devienne incompréhensible et que le destin de Bamba devienne tragique. Finalement, c'est d'une contradiction entre Dieu et le pouvoir qu'il s'agit. Bamba ne peut être saint et roi en même temps.*

*C'est cette contradiction que nous avons voulu montrer. Nous avons voulu que, de simple support d'un texte, les personnages deviennent des personnages à trois dimensions. (...) C'est ainsi que nous avons rendu Bamba fou. L'histoire de son ascension et de sa chute est devenu un processus vers la folie. Et, curieusement, nous nous sommes ici éloignés de Lope et nous avons rencontré la chronique où, après le poison, Bamba devient fou. Mais pour nous, Bamba, personne ordinaire, se débat innocemment avec une logique inhumaine où toutes les proportions se modifient et où la violence du pouvoir s'installe par-dedans, se convertit en la*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

*pureté d'un innocent, en une démesure de passions et de valeurs morales qui ne peuvent conduire qu'à la folie. (...) Le sacrifice de Bamba montre la folie du monde où il s'insère.»*[209]

L.M. Cintra a également mis en scène pendant cette période, mais en-dehors du cadre du théâtre de la Cornucópia, trois opéras au théâtre national São Carlos, ainsi que le spectacle "La mort du prince" de Fernando Pessoa/L.M. Cintra, avec un texte en français de Patrick Quillier. Ce spectacle a été créé avec l'actrice Maria de Medeiros en Avignon en juillet 1988, puis présenté au théâtre de la Bastille (nov./déc. 89), dans une coproduction de la Fondation Calouste Gulbenkian, du Festival d'Avignon et du Festival d'Automne (Paris).

Le mal-être, le contact avec les différentes morts (de la révolution, de l'espérance, des relations humaines, l'impuissance, la mort physique...) se ressentent dans la plupart des pièces de cette phase, ainsi que dans la manière passionnée de présenter- de faire cette "descente aux enfers".

[209] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de *Vie et mort de Bamba*", janvier 1989, (cf. annexes II-15).

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

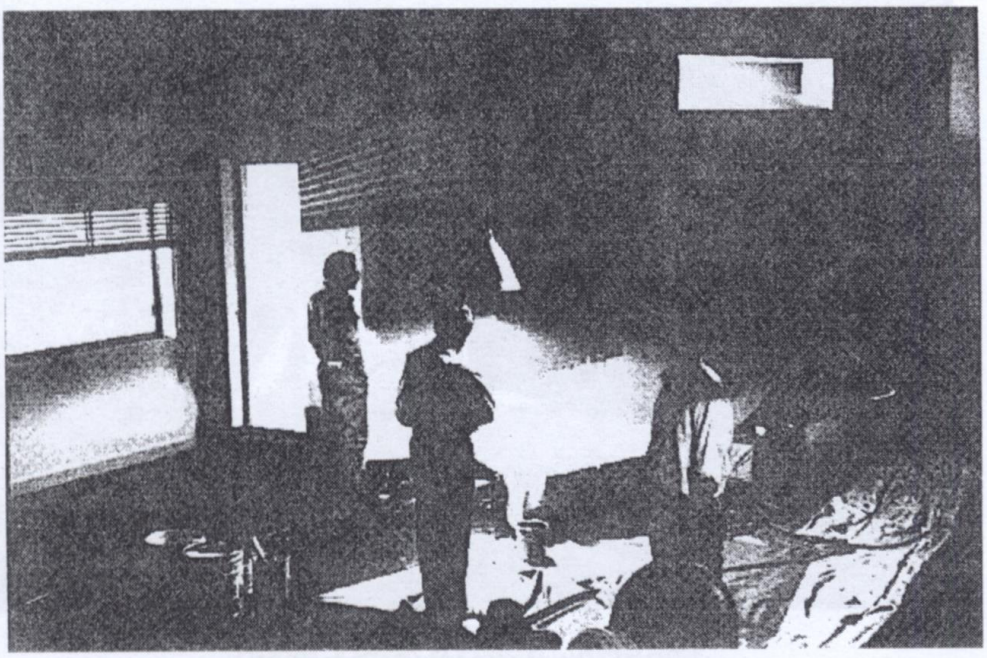


Photo 62"Oratória" ("Oratorio"), 1983, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

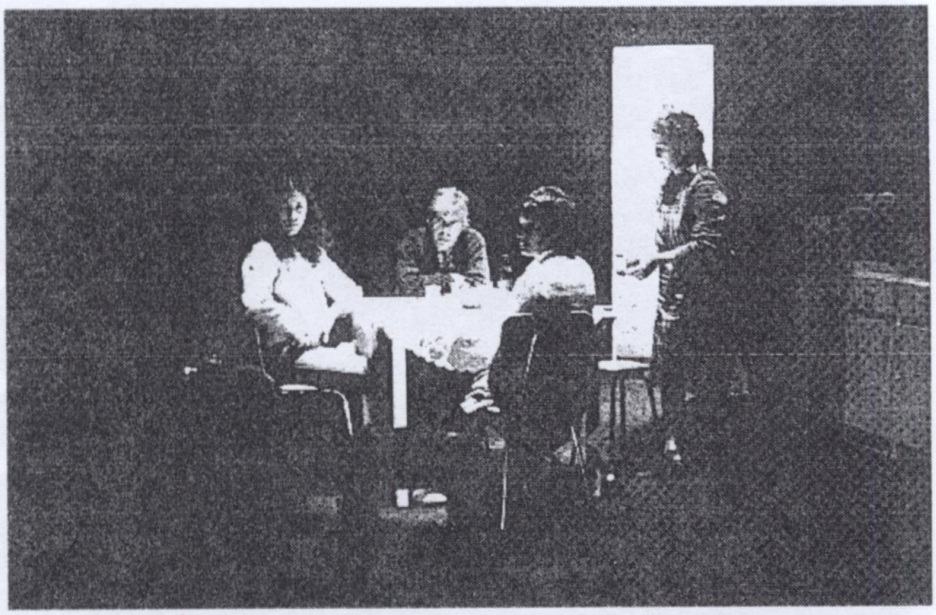


Photo 63 "Mariana espera casamento" "Marianne attend le mariage" de Jean-Paul Wenzel et Claudine Fiévet, 1983, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 64 "Novas perspectivas" ("Perspectives ultérieures") de F. X. Kroetz, 1983, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 65 "Simpatia" ("Sympathie") de Eduardo de Filippo, 1984, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

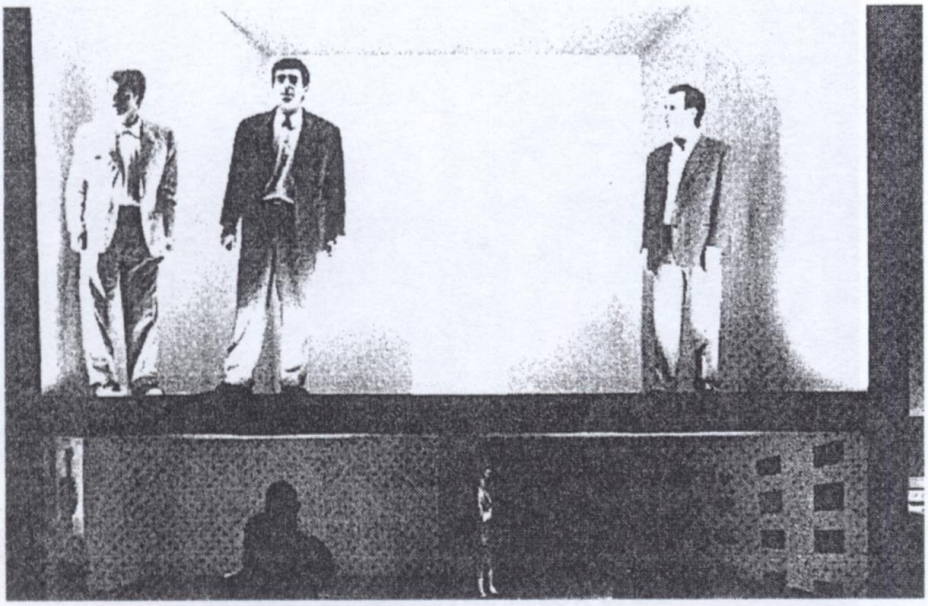


Photo 66 "A Missão" ("La Mission") d'Heiner Müller, 1984, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

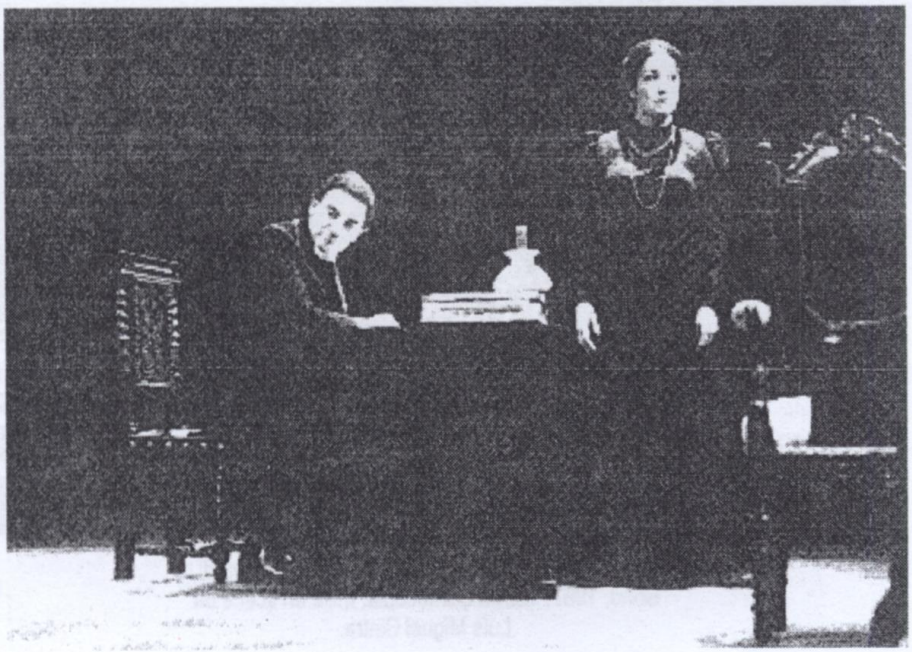


Photo 67 "Páscoa" ("Pâques") de Strindberg, 1985, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

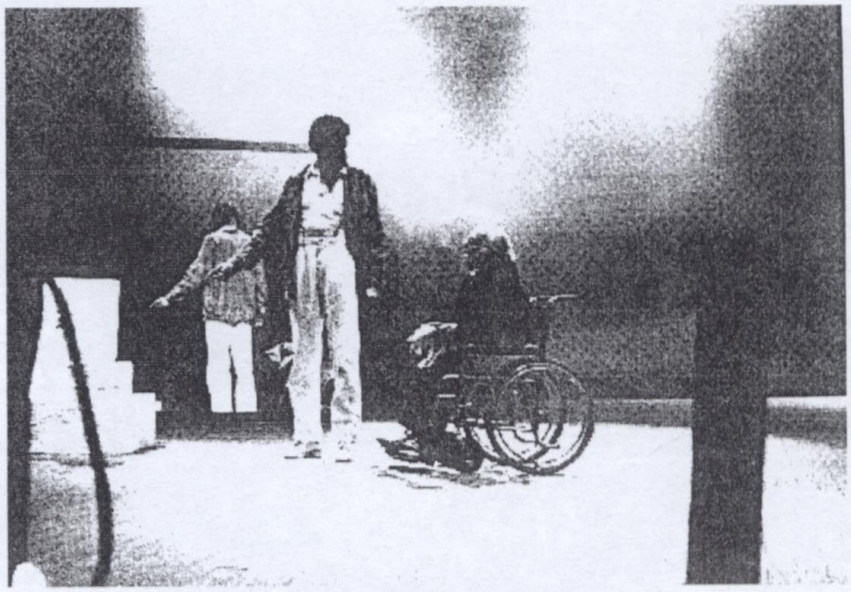


Photo 68 "A Sonata dos Espectros" ("La Sonate des spectres") de Strindberg, 1986, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 69 "Grande Paz" ("Grand Paix") d'Edward Bond, 1987, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 70 "Auto da Feira" ("Auto de la foire") de Gil Vicente,
1988, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

## 2.6. Le théâtre dans un miroir (1989-1991)

"Le Public" de Federico Garcia Lorca inaugure cette période de réflexion sur le théâtre en tant qu'art de représentation de la vie.

À ce spectacle placé sous la responsabilité de L.M. Cintra, Paula Massano apporta sa collaboration chorégraphique et Maria João Serrão la direction de voix. La musique originale, de Paulo Brandão, était jouée en direct par plusieurs instruments. Cristina Reis était chargée des décors et des costumes. La première représentation du spectacle eut lieu en mai 1989 au Théâtre du Bairro Alto (photo 71, p.315).

Le metteur en scène explique dans les termes suivants son attirance pour le texte[210] et ses difficultés à le décoder:

*«Mais nous avons rarement eu aussi peur de prendre un texte comme cette pièce de Lorca. Et pourtant, rarement un texte nous a autant pris et rarement avons-nous eu autant envie de le prendre, de démêler ses sens, d'inventer des faits, des espaces, des personnes, des voix pour ces phrases, pour ces personnages dont nous ne savons pas si ce sont des personnes ou des silhouettes, pour ces scènes déconnectées (...)*

*Nous n'avons compris que plus tard que notre vieille grammaire théâtrale ne collait pas à ce texte ou, bien plus, qu'aucune grammaire théâtrale ne se collerait à lui ou que le texte ne le permettrait pas. "Le Public" est une arabesque écrite avec le sang, "un poème à siffler" disait Federico. La seule façon (c'est dans le texte) est de se laisser bercer par la parole. C'est ce que nous avons finalement fait. Ce n'est que lorsque nous avons cessé de nous demander qui étaient Parras et Guizos ou que voulaient dire les Chevaux, quand nous nous sommes rendus, doucement ou douloureusement, je ne sais plus comment, à un monde peut-être codifié comme tous les langages créatifs, quand nous avons cru en les métaphores et en leur vie propre, aussi vive que la véritable vie, comme Lorca le voulait, ce n'est qu'alors que nous avons commencé à trouver le bon chemin.*

[210] Luis Miguel Cintra souhaitait monter "le *Public*" depuis sa publication en 1978, mais les héritiers de Lorca voulaient que le premier à le faire soit le metteur en scène espagnol Lluis Pasqual. Aussitôt que ce fut fait, en 1987, cette possibilité put s'ouvrir pour le metteur en scène portugais. Ainsi, après le spectacle de Lluis Pasqual au Centre dramatique national de Madrid et celui mis en scène par Jorge Lavelli au théâtre de la Colline à Paris, L.M. Cintra fut, en 1988, le troisième metteur en scène à travailler cette pièce, considérée comme "irreprésentable" par son propre auteur.

*Nous avons commencé à prendre forme. Nous avons commencé dans une métamorphose. Nous avons commencé à inventer.»*[211]

Enfin, L.M. Cintra aborde sa perspective par rapport au texte et au théâtre lui-même:

*«Le théâtre est ici le grand art, le seul. Le cercle se ferme dans le théâtre. Comme peut-être vous le découvrirez dans la dernière scène de la pièce, l'art par pure galanterie, en exercice de liberté, sacrifie la vie pour lui donner forme, ou la limite ou la déguise, mais ne touche la vérité de la vie que dans ce sacrifice. Dans le théâtre, la vie, dans un processus de miroir ou d'amour, se sacrifie à l'art, lui donne forme, abdique dans sa chair en faveur des formes, le fait exister en une minute, comme le véritable amour que recherche Juliette. Notre invention est celle-ci, comme devrait être finalement toute la création. Ne rien inventer. Être seul en une métamorphose continue. Être un masque. Vivre les métaphores ou vivre avec elles. Être passion, C'est cela que nous avons essayé de faire.»*[212]

"*Céu de Papel*" ("*Ciel en papier*") (septembre 89) est un collage de fragments de plusieurs pièces de Luigi Pirandello: "*Belle-fille*", "*Six personnages en quête de l'auteur*", "*Docteur Hankfuss*", "*Ce Soir... on improvise*", "*Se trouver*", "*la Sortie*", "*Je rêve 'mais peut-être pas'*", avec la pièce "*Catastrophe*" de Samuel Beckett.

Dans le programme de ce spectacle, L.M. Cintra, qui fit le montage des textes et leur mise en scène, explique en ces termes le sens du spectacle:

[211] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*le Public*", mai 1989 (cf. annexes, II-16).
[212] *Ibidem.*

*«Le lieu est le lieu du théâtre, la scène. Et la scène est le monde entier. Ce qui est dit à l'entrée des "Six personnages" l'annonce tout de suite. Comme l'annonce également notre décor. La scène est la scène et c'est également la terre, la mer et le ciel. Et sur la scène, comme dans le monde, il y a des personnages perdus, sans foi, prédestinés à vivre à la recherche d'eux-mêmes, condamnés par cette déchirure dans leur ciel en papier, et à vivre leur tragédie. Sur la scène, comme dans le monde, se croisent sans se rencontrer mille histoires, mille fictions. Mille illusions? Des personnages qui, par-dessus tout, parlent, se racontent à eux-mêmes, des personnages de Pirandello. (...) Ce sont des personnages qui parlent pour se sentir exister, qui parlent pour construire une image, pour se représenter. Et de quoi parlent-ils? De la vie qu'ils ne vivent pas, de la réalité et de la fiction. D'une souffrance: ne pas arriver à vivre, ne pas arriver à attraper la vie. (...)*

*La vie de ces héros modernes est la lutte avec le miroir. Ce n'est plus la lutte avec Dieu. Et c'est aussi la lutte de l'acteur quand il représente la vie, ou quand il se représente. (...)*

*"Catastrophe" est la même image de la vie. Ou du théâtre ou de l'homme. Le Metteur en scène et l'Assistant de "Catastrophe" ne luttent-ils pas en vain pour attraper la vie? Pour la représenter? Pathétiquement? Mais nous sommes déjà plus loin. La fin de notre spectacle ne parle plus. Le mouvement n'est plus de déchirer le ciel en papier. Le ciel en papier n'est plus là. La déchirure a remplacé le ciel, il est devenu rien. Noir. Les mots savent déjà qu'ils ne valent rien. L'humour est la même terreur. Reste le temps. Et l'acteur n'est pas une*

*statue. Plus il est immobile, plus on voit son mouvement. Plus il est muet, plus on voit sa souffrance.»*[213]

Le spectacle suivant, "*Salade*" (janvier 1990) (photo 72 p.316) est basé sur un recueil de numéros traditionnels de clowns, élaboré par Tristan Rémy (du livre Entrées clownesques). C'est un spectacle qui cherche à défier chaque acteur du T. Cornucópia «*à s'affronter avec soi, à redécouvrir le plus ancien et le plus important de ses plaisirs, le plaisir de jouer, de synthétiser dans une gifle, dans un baiser, dans un tir, toutes les nuances des relations humaines qu'il s'est habitué à disséquer et, par-dessus tout, à redécouvrir la base de son "métier", la capacité de s'exposer, le plaisir de se construire, de changer de voix, de marcher autrement, d'utiliser les yeux, le corps qu'il a, ce qu'il a déjà appris dans la vie, jusqu'à ne plus être et être seulement un personnage. Et il s'offre ainsi, sans défenses, courageusement dévêtu de tous les alibis.»*[214]

C'est un travail de chaque acteur avec soi-même et avec son ou ses partenaire(s), avec un regard extérieur mais sans metteur en scène à proprement parler, d'où la mise en scène collective, simplement sous l'orientation de L.M. Cintra.

Le projet suivant est un montage de trois pièces de Manuel de Figueiredo[215]: *"O Dramático Afinado" ("le Dramatique accompli"), "O Ensaio cómico" ("la Répetition comique"), "Perigos da Educação" ("Dangers de l'éducation").*

---

[213] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*le Ciel en papier*", septembre 1989, (cf. annexes, II-17).

[214] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Salade*", janvier 1990, (cf. annexes, II-18).

[215] Dramaturge portugais du XVIIIème siècle qui écrivit une trentaine de pièces, dont une seule a été représentée de son vivant, sans grand succès.

Sous le titre "*Um Poeta Afinado*" ("*un Poète accompli*"), ce spectacle fut représenté pour la première fois en mai 1990 (photo 73, p.316), avec une dramaturgie de Manuel João Gomes et des décors de Cristina Reis.

Ce qui avait le plus intéressé L.M. Cintra dans les textes de Manuel de Figueiredo est explicité dans les termes suivants: *«(...) Figueiredo met en scène son conflit avec les comiques, avec le théâtre lui-même, et avec le monde en général. C'est sur ce conflit que, dès le début, nous avons voulu baser la construction de ce spectacle: nous voulions une fois de plus "mettre en scène" le théâtre et, cette fois, impliquer l'auteur portugais. (...)*

*Le spectacle, il me semble, finit par s'aimer davantage qu'il n'aime les pauvres textes de l'auteur et il finit par être, encore une fois avec le rôle fondamental du décor et des costumes, un jeu avec les conventions théâtrales où, c'est vrai, les textes de Figueiredo nous ont servis, ainsi que sa tentative de comédie bien faite à la lumière des règles classiques, son portrait de deux "maisons portugaises", ses références à Molière, sa critique du théâtre au goût portugais, son auto-ironie, sa tendance satirique, qu'il le veuille ou non, son talent si réprimé et si portugais pour la caricature.»*[216]

Après ce spectacle, L.M. Cintra fait une incursion dans l'opéra, en réalisant la mise en scène de "*Façade*" de William Walton et Edith Sitwell. Cet opéra, sous la direction musicale de João Paulo Santos, est représenté en juin 1990 au Théâtre du Bairro Alto.

[216] Luis MiguelCintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Un poète accompli*", mai 1990.

Deux spectacles sont à la frontière séparant cette période et celle qui va commencer. Ils sont basés sur des textes dramatiques de deux auteurs que le T. Cornucópia revisite de temps en temps: William Shakespeare et Gil Vicente.

La comédie de Shakespeare, *"Muito Barulho para Nada" ("Beaucoup de bruit pour rien"*), avec une scénographie et des costumes de Jasmin de Matos et une mise en scène de L.M. Cintra, est représentée en novembre 1990. Le programme présente cette pièce de la façon suivante: *«Plus qu'un pays de convention, le lieu de cette comédie est un lieu mythique qui rend possible un schéma de nombreuses mythologies avec de nouveaux personnages qui abandonnent leurs noms grecs et prennent des noms espagnols ou italiens. Dans cet endroit où les valeurs sont humaines, les personnages sont maintenant des hommes, ce ne sont pas des dieux. Dans cet endroit, poétique, le jeu, le plaisir, la joie, la confiance, l'amitié, l'amour, sont les seules valeurs. La ville n'a pas besoin d'être organisée. Le pouvoir n'a pas besoin d'exister, l'homme vit dans toute sa plénitude. Mais cet endroit et cette société sont une utopie et se présentent comme une utopie. (...)*

*Et c'est aussi une pièce sur les rapports des hommes entre eux. C'est une pièce sur le mensonge, sur les masques. (...) "Beaucoup de bruit pour rien" moralise, comme toutes les comédies, c'est une pièce sur l'homme dans ses rapports avec les autres, sur ses éternelles erreurs, sur sa cécité. "Parce que l'homme est quelque chose de stupide, voilà ma conclusion". Mais son énorme mélancolie se confond avec une passion à l'égard des hommes, avec un éloge de la vie, avec un triomphe de l'intelligence, du coeur et des sens.»*[217]

[217] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Beaucoup de bruit pour rien*", novembre 1990, (cf. annexes, II-19).

De Gil Vicente, le T. Cornucópia produit en avril 1991 la pièce "*Comédia de Rubena*" ("*Comédie de Rubena*").

Les objectifs du spectacle sont définis en ces termes: «*Nous avons voulu un spectacle intime, un peu confessionnel. Le décor que nous avons construit est un peu notre chambre noire, avec des choses et des gens qui nous menacent ou qui nous blessent ou dont nous avons peur, comme dans les mémoires, comme dans les cauchemars. Mais, comme il arrive toujours avec Gil Vicente, aucune règle, aucune convention, aucune idée ne vainc la force des choses elles-mêmes. Il est difficile de prendre au sérieux l'histoire de Rubena et de Cismena. C'est l'humour qui vainc, la simplicité, une énorme franchise. Tout le propos moralisateur, dans quelque sens que ce soit, cède, face à une trop grande confiance en la vie. C'est cela qui nous est également arrivé.*»[218]

Dans ce spectacle (photo 74, p.317), chaque acteur joue deux rôles qui sont normalement en contrepoint: Rubena et sa fille Cismena (la mère pécheresse et la fille innocente); les quatre diables qui tourmentent Rubena et les quatre prétendants de la jeune Cismena; les deux bonnes et les deux commères; le licencié (narrateur) devient à la fois bouffon/chanteur pour attaquer Rubena et se transforme en sorcière pour donner vie à la fille de celle-ci.

Ainsi, les spectacles de la période que nous venons d'analyser ne traitent pas seulement la thématique de la représentation théâtrale, du théâtre en tant que

[218] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du spectacle "*Comédie de Rubena*", avril 1991, (cf. annexes, II-20).

métaphore de la vie, ils sont également organisés à partir du montage de petites scènes (même "*Le public*" finit par fonctionner de cette manière).

Ce sont donc, pour la plupart, des textes fragmentaires qui servent de support aux spectacles de cette phase.

On décèle également en eux la présence très forte d'éléments oniriques ou symboliques et d'un grand sens ludique.



Photo 71 "O Público" ("Le Public") de Federico Garcia Lorca, 1989,
Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 72 "Salada" ("Salade") sur des sketchs de Tristan Rémy, 1990,
Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 73 "Um Poeta Afinado" ("Un Poète accompli")
de Manuel de Figueiredo, 1990, Teatro Cornucópia,
mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo nº74 « Comédia de Rubena »(Comédie de Rubena),
1991, Teatro da Cornucópia,mise en scène de Luís Miguel Cintra

## 2.7. Mémoires de la mort 2 (1991-1993)

Dans une société de plus en plus marquée par les signes extérieurs de richesse, où les spectacles des médias et le théâtre lui-même banalisent et réduisent à son expression la plus pauvre l'art de faire rire et de se donner en spectacle, L.M. Cintra et sa troupe osent présenter une série de textes qui montrent leur révolte contre cet état de choses, le côté noir et vide de cette société.

S. Beckett est le premier auteur de cette période. Sous le titre "*Até que como o quê quase" ("Jusqu'à quel comment le quoi presque*") (juillet 91), le spectacle est composé des textes suivants: *"Cette fois", "Fragments pour théâtre 1", "Fragments pour théâtre 2", "Solo", " Quoi* ", avec L.M. Cintra comme traducteur et metteur en scène et Cristina Reis comme scénographe et costumière.

Après Beckett, "*A Missão*" ("*la Mission*") de Heiner Müller (janvier 92) (photo 97 p.378) est recréée dans une nouvelle mise en scène de L.M. Cintra. À une époque où l'on assiste à une "*autre trahison mondiale, la fin de la mission communiste*"[219], une attitude plus combative prend une autre dimension qu'en 1984.

Le texte "*Morceau de coeur*", également de Heiner Müller, est introduit dans cette nouvelle version.

Bien qu'il ait fait une autre lecture scénique du texte, le metteur en scène a voulu le construire par rapport au spectacle antérieur: non seulement en utilisant des éléments communs de décor (le micro, les personnages en plâtre, bien qu'ils soient différents...) mais aussi en redonnant à la plupart des acteurs les mêmes rôles qu'en 1984 et même en rendant à nouveau présente la voix d'Alda Rodrigues au moyen d'un enregistrement.

L.M. Cintra explique ainsi les différences fondamentales de cette seconde variante:

*«Un personnage domine maintenant notre spectacle et en a changé le sens: le personnage du marin, maintenant représenté par un autre acteur. Le marin, anonyme, le soldat ou le héros inconnu, qui ne croit pas à la politique, mû par une solidarité qui est née de la mort, du sacrifice de Galloudec et de Sasportas, dirige son arme, le couteau ou la mémoire, contre le citoyen Antoine, le plus grand traître de tous parce qu'il a fait semblant d'oublier. Ce marin, qui ne*

[219] Luis Miguel Cintra. "Ce spectacle". in programme du spectacle "*Jusqu'à quel comment le quoi presque*". janvier 1992.

*croyait pas à la politique, a accompli une mission avant de disparaître dans le Monde des Morts: la confession d'Antoine, la douleur de sa faute, la reconnaissance de sa conscience de l'Histoire. (...)*

*Il est resté de la mission de Debuisson, de Galloudec et de Sasportas, enregistrés dans la mémoire d'un marin, leur défaillance, la mort de ceux qui n'ont pas abandonné, une accusation contre le monde. Symboliquement, nous commençons maintenant notre spectacle avec chacun de nous, non plus anonymement, mais en montrant entièrement, un par un, notre visage, notre nom, pour vous obliger à apprendre ce document par coeur, aussi faux soit-il. Pour que vous le récitiez, puisque la lettre n'est jamais parvenue à sa destination, puisqu'Antoine l'a mangée. De la mission, de toutes les missions, il faut que la mémoire reste. "D'autres l'exécutent peut-être mieux". C'est la seule chose que Debuisson a oublié. C'est pourquoi il a trahi. (...)*

*Dans ce nouveau spectacle, au lieu de superposer les images des deux trahisons, comme nous l'avons fait auparavant de façon plus ingénue, nous avons voulu que la trahison d'Antoine et la trahison de Debuisson s'opposent. Si Antoine vit la faute et commence par nier la mémoire, Debuisson vit douloureusement le saut dans le futur, il apprend à aimer la trahison.*

*De cette opposition, peut découler ce que nous avons voulu introduire de plus neuf dans cette nouvelle approche de la pièce, construite sur notre vieillissement de huit ans de croissance du monde. Antoine n'est pas égal à Debuisson. La mémoire n'occupe pas en eux le même endroit. Antoine ne sait pas reconnaître*

*l'avenir. Debuisson a su voir de face la solitude mais, dans le désespoir, il n'a pas su reconnaître un ange.»*[220]

Alors que la première version de "*la Mission"* (1984) était comme une grande lamentation désespérée, cette seconde version est un pamphlet accusatoire.

Si le premier spectacle est d'une dureté qui fait souffrir et nous laisse, nous, spectateurs, remis à nous-mêmes, complètement désemparés, ce second spectacle a une force d'une autre nature: nous nous sentons responsables du déroulement de l'histoire, nous devenons coupables d'avoir perdu la mémoire et nous sommes mis en défi de croire que "la mission" pourra enfin un jour être accomplie.

Tandis que dans la première *"Mission*", le décor était réparti dans différentes zones de la salle, il est maintenant plus concentré. Dans la première version, une boîte centrale (impossibilité de fuir) dominait le spectacle. Dans la seconde, le centre est une grande table, ouverte sur l'espace (tribunal). Moins d'objets scéniques, un éclairage général de l'espace, les sonorités vocales remplacées par des fragments musicaux, les bustes des Noirs remplacés par des figurants, telles sont quelques-unes des différences entre la première et la seconde version[221].

"*Mauser*" (photo 76 p.326) est un spectacle monté en avril 1992, qui part de la pièce de Heiner Müller du même nom, à laquelle furent ajoutés deux autres textes de cet auteur. "*Hercule 2"* est présenté au début et, après *"Mauser*", le texte "*Nocturne*"conclut le spectacle.

---

[220] Luis Miguel Cintra, programme de "*La mission - Souvenirs d'une révolution*" (nouvelle mise en scène), janvier 1992.

[221] À ce sujet il est intéressant de lire l'article de Maria Helena Serôdio "La mission deux fois", in Vértice, n° 48, p.112, mai juin 1992.

L.M. Cintra nous explique quelles ont été ses motivations pour faire ce spectacle et comment il l'a envisagé: «*Poussés par la trahison mondiale à la mission révolutionnaire, dans une attitude provocante, nous nous sommes confrontés - et nous avons confronté le public - avec des évocations de situations révolutionnaires du passé, avec leur débat. (...)*

*"Mauser" est - et veut explicitement être - la nouvelle pièce didactique, le texte d'un spectacle sans public, tous acteurs, sans que personne ne répète, tous participant à une fonction militante de réflexion, parce que "l'ignorance peut tuer". (...)*

*Aussi impossible que ce soit, "Mauser" ne manquera jamais d'être un objet violemment poétique dans sa capacité d'invoquer la présence sur scène de* la *douleur dont nous parlons, la douleur d'un processus de construction de l'homme qui n'aura comme fin que la victoire de la révolution, la douleur d'un apprentissage. C'est un objet poétique que nous avons voulu construire.*

*On ne peut pas dire, avec le choeur de "Mauser": "tu sais ce que nous savons, nous savons ce que tu sais". Cette représentation est fausse, mais "Mauser" peut redevenir une pièce didactique si, face à cette douleur, quelqu'un veut encore crier.»*[222]

*"Apanhados no divã" ("Attrapés sur le divan")* spectacle sur la pièce "*Ce qu'a vu le majordome*" de Joe Orton, est une comédie qui a fait scandale au moment de sa première en Angleterre, mais qui, aujourd'hui, n'a plus la même force choquante.

[222] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Mauser*", avril 1992 (cf. annexes, II-22).

Et c'est précisément parce qu'elle pouvait constituer une pause plus légère dans le travail de la Cornucópia qu'elle a été choisie et présentée en juillet 1992:

*«Nous avons voulu un moment de réconciliation, nous avons voulu un divertissement, une comédie. Pour prendre de la force dans le plaisir que peuvent nous donner de nouveaux chocs avec des textes qui font souffrir et qui nous font progresser dans cette éternelle tentative de comprendre le monde, le chemin que prennent les choses, les gens.»*[223]

*"Antes que a noite venha"* (*"Avant que la nuit tombe"*) d'Eduarda Dionísio, est représentée pour la première fois par le T. Cornucópia en mars 1992, dans une mise en scène d'Adriano Luz (qui participe parfois à la troupe). Dans ce spectacle, quatre actrices représentent quatre mythes féminins (Juliette, Antigone, Castro, Medeia).

Les dernières pièces de cette période sont *"Primavera Negra" ("Printemps noir"*) de Raul Brandão[224] et "*Sete Portas" ("Sept portes")* de Botho Strauss.

La première est un collage de textes de Raul Brandão, construit par Eduarda Dionísio.

Ce spectacle, réalisé en février 93 (photo 75, p.378), l'année où le T. Cornucópia commémora ses 20 ans d'activité, met en scène des "Seigneurs" (propriétaires, curés, représentants du pouvoir...) des malchanceux (prostituées, pauvres, voleurs, estropiés...) et ceux qui représentent une voix non alignée sur celle des puissants (philosophes, révolutionnaires), toute une société observée en ce début de XXème siècle, dans une perspective caustique contre le monde bourgeois.

[223] L.M. Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Attrapés sur le divan*", juillet 1992.
[224] Écrivain portugais (1867 - 1930).

L.M. Cintra nous explique le procédé d'organisation dramaturgique mis en oeuvre: «*Même dans l'idée initiale, qui était de construire un spectacle avec des personnages des différentes pièces de théâtre de Raul Brandão, ce que nous voulions, c'était de parler d'un sujet, nous voulions que, cette fois, ce soit à nous de parler.*

*Arrivés à la moitié de notre vie, nous voulions faire un bilan, nous voulions faire un spectacle sur "les ratés", ceux qui n'ont pas su vivre, nous voulions réfléchir sur ce que vivre est ou n'est pas, nous voulions parler de la vie. (...)*

*À ma proposition initiale, Eduarda a répondu avec une telle volonté de parler que ma première hypothèse d'une galerie de personnages de théâtre s'est vue transformée en proposition de grand spectacle où les personnages devenaient ceux de "Humus", de "Farce", des "Pauvres", de tous les livres de Brandão, où c'était la multitude que l'on voulait mettre en scène, l'Humanité.*»[225]

Sur une scène arène rectangulaire entourée de tous côtés par les spectateurs, dans un espace visuel (lignes distordues, couleurs grises, haillons...) et dans une interprétation d'un réalisme expressioniste, nous avons effectivement ressenti la violence d'une société, qui maintient, avec les différences évidentes, certains points de contact avec notre société actuelle.

"*Sept portes*" de Botho Strauss (photo 75, p.326) est le second spectacle réalisé par la compagnie à partir de textes de cet auteur, avec une mise en scène de L.M. Cintra, des décors et des costumes de Cristina Reis. La première du spectacle eut lieu en mai 1993.

[225] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Printemps noir*", février 1993.

Le sens général de ce spectacle apparaît clairement dans le programme: «*Ce spectacle n'est peut-être qu'une photographie du monde comme l'Europe, si vous voulez aussi d'un Portugal où l'on ne se reconnaît pas, un Portugal déjà informatisé, déjà "communautaire économique", déjà européen. C'est la vie vue de la machine. D'ailleurs, on parle beaucoup de photographies dans cette pièce. De la réduction de la vie à des reproductions photographiques. Congeler le temps. Ce spectacle est un spectacle froid. Peut-être un miroir. Aussi froid et aussi vide que tous les miroirs. Et que voyons-nous dans ce miroir? Du vide, encore. Rien. Des petits riens. Des bagatelles. Des anonymats. Une énorme absence: l'absence du réel. Et l'impossibilité de la transcendance.*

*"Mais ça ne peut pas être que cela" dit l'un des Dominicains qui se trouvent sur le long banc de la fin de la pièce. "Mais ce n'est que cela", lui répond l'autre. Et ce n'est pas peu, ai-je envie d'ajouter. Ce sont des photographies de l'heure zéro. Le cheval possédé? Les volailles découpées? Les philosophes au visage livide? Les tours qui s'écroulent? Vous l'appelerez comme vous voudrez. Ce sont aussi des illusions, des figurations. Des mots, peut-être des figurations de rêves. Il reste justement à toucher le réel. (...)*

*"Qui êtes-vous?" demandent de nombreuses personnes pour ne pas avoir besoin de donner de réponse: ce sont des producteurs de questions, des générateurs de discours, des enquêteurs. Moins pour connaître que pour cacher le réel. Ces dialogues existent pour recouvrir un silence. Ces couples parlent pour remplacer une relation. La pensée est autophagique comme l'automobile que deux*

*personnages voulaient acheter. Le désir a été remplacé par son nom ou par son image, ou pire encore, par sa juridiction.»*[226]

Et le texte de L.M. Cintra se conclut dans les termes suivants: «*Nous nous sommes démenés pour retrouver la distance, le point de vue que nous avons deviné chez Botho Strauss et qui permet l'humour, une intelligence et un sourire frères de Tchekhov, que nous voulions apprendre du texte mais qui nous sont encore difficiles à conquérir.*

*Pouvoir dire: pauvres mortels. (...)*

*D'une façon ou d'une autre, c'est un petit théâtre du Monde, de notre monde, qui est ici. D'où la joie s'est évanouie. Et l'amour. Y a-t-il encore de la mélancolie?»*[227]

Dans cette période aussi, la troupe travaille sur des textes fragmentaires (le collage de Beckett, les textes de Heiner Müller, le collage de Brandão, les scènes de Strauss). Les situations n'existent presque pas, les personnages ne font rien, ils se disent simplement, et l'auteur se dit également à travers eux.

Textes qui parlent de gris et de noirs, de morts à nouveau et de mémoires perdues. Sera-t-il encore possible de trouver la lumière au bout du tunnel? C'est l'inquiétante question, avec une certaine lueur d'espoir, que l'on semble entendre au long de ces différentes journées, de tourmente, presque toutes.

---

[226] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Sept portes*", mai 1993, (cf. annexes, II-25).
[227] *Ibidem.*

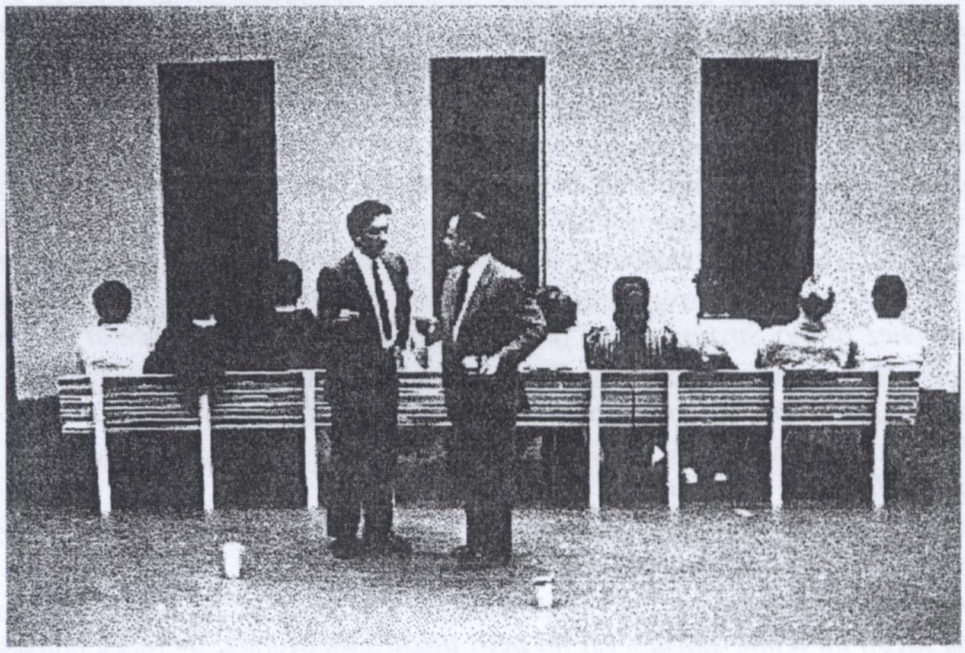


Photo 75 "Sete Portas" ("Sept portes") de Botho Strauss, 1993,
Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

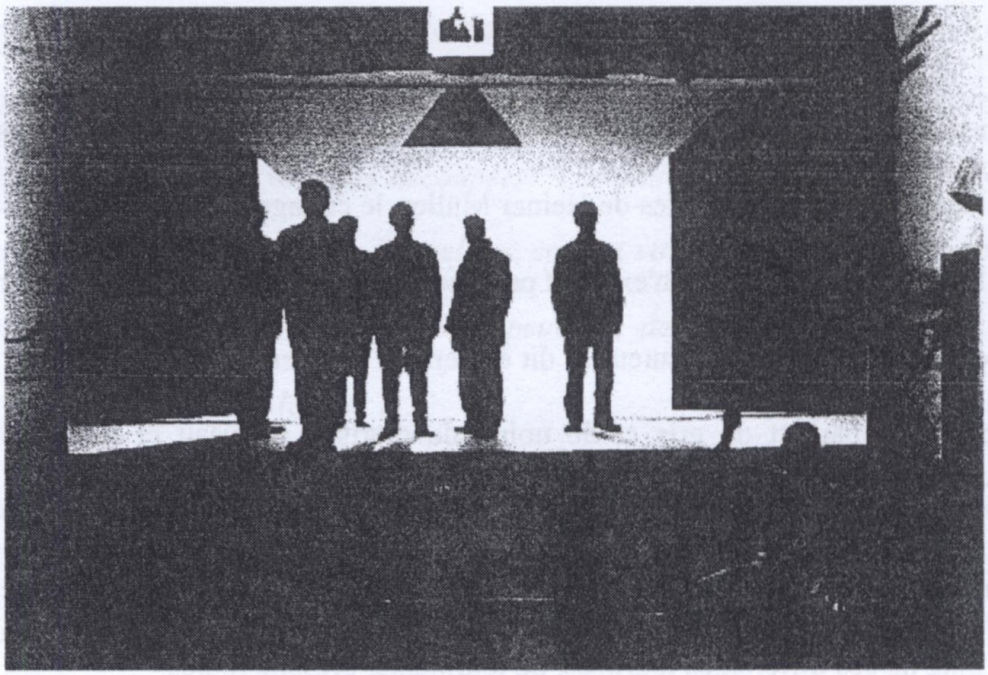


Photo 76 "Mauser" d'Heiner Müller, 1992, Teatro Cornucópia,
mise en scène de Luís Miguel Cintra.

## 2.8. Captifs du temps (1993-1995)

La dernière période analysée commence en octobre 1993 avec le spectacle "*A Mula, o Clérigo, o Alfaiate e mais lamentações" ("La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations*"), d'Anrique da Mota[228], et s'achève en novembre 1995[229] avec la pièce "*Splendid's*" de Jean Genet.

Exactement vingt ans après le premier spectacle de la compagnie, "*le Misanthrope*", en octobre 1973, le *T. Cornucópia* met en scène un texte qui s'adresse lui aussi aux jeunes et aux écoles. La même année, en 1993, le secrétariat d'État à la Culture reconnaît la compagnie comme une "Compagnie d'intérêt national". Pourtant, en novembre, le *T. Cornucópia* ne savait pas encore quelle serait sa subvention pour l'année suivante.

"*La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations*" est un spectacle fait de collages de fragments dramatiques d'Anrique da Mota, et d'autres auteurs de poésie médiévale de la même époque, surtout de poésie satirique, pour s'achever avec deux textes poétiques sur la mort de Dona Inês de Castro, un écrit par Anrique da Mota et l'autre par Garcia de Resende.[230]

Ce spectacle est et se veut didactique[231], par les interventions explicatives, faites tout au long du spectacle par le metteur en scène-acteur sur l'auteur, sur l'époque, sur le théâtre, et dans la mesure où sont abordés des textes dont la lecture est obligatoire dans l'enseignement secondaire, dans la discipline de Portugais. Cette

---

[228] Anrique da Mota, poète portugais qui écrivit quelques fragments dramatiques (début du XVIème siècle)

[229] Ce projet de recherche s'est fixé comme date limite d'analyse l'année 1995 (inclue).

[230] Garcia de Resende a compilé un important "*Cancioneiro Geral*" (Chansonnier général), daté de 1516, d'où ont été tirés tous les textes de ce spectacle.

[231] Dans le programme de la pièce, L.M. Cintra l'appelle "quasi spectacle", "conférence-spectacle".

production a d'ailleurs bénéficié d'une petite subvention du ministère de l'Éducation. Adressé aux écoles, ce spectacle fait de simplicité et de rigueur, bien qu'il utilise un langage en vers éloigné du langage d'aujourd'hui, a énormément plu aux milliers d'élèves qui l'ont vu, ainsi qu'aux enseignants et à d'autres personnes qui, comme nous, purent y assister dans la limite des places disponibles.

Il s'agit réellement d'une grande leçon de théâtre, que L.M. Cintra expose clairement dans les termes suivants:

*«J'aimerais que des personnes plus jeunes puissent trouver plus drôles les gradins que les fauteuils, qu'elles préfèrent voir les coulisses à découvert et les acteurs entrer et sortir de leurs rôles plutôt qu'une scène à l'italienne ou l'illusion de vie des séries télévisées, qu'elles comprennent que les acteurs sont des personnes, autant qu'elles, et non pas les êtres en plastique qui apparaissent sur les couvertures de revue, ni des marionnettes destinées à recevoir des décorations de l'État. J'aimerais qu'elles trouvent drôles les textes d'Anrique da Mota. Parce qu'ils ne sont pas "artistiques", ils sont en effet dénués de prétention, ils sont simples, peut-être parce qu'ils ne sont même pas du théâtre et permettent que l'on joue au théâtre avec eux, parce qu'ils sont écrits en parlant avec le public, parce qu'ils apportent à l'art les choses de la vie, parce qu'ils intègrent la tradition populaire. J'aimerais que les textes d'Anrique da Mota leur donnent envie de représenter, non pas pour devenir des gens importants, mais par pur plaisir.»*[232]

[232] Luís Miguel Cintra, "Ce quasi spectacle", in programme de *"La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations"*, novembre 1995.

Dès 1994, plus précisément au mois de février, Christine Laurent met en scène un nouveau spectacle du *T. Cornucópia,* dont elle réalise aussi les costumes et le décor: "*Diálogos sobre a Pintura na Cidade de Roma*" ("*Dialogues sur la peinture dans la ville de Rome*"), en adaptant au théâtre, avec Philippe Arnaud, des textes dialogués du peintre portugais Francisco da Holanda, "*Da Pintura Antiga II (Diálogos em Roma)*" ("*De la peinture ancienne II (Dialogues à Rome)*").[233] L.M. Cintra représente le protagoniste, le rôle de Michel-Ange.

"*O Conto de Inverno*" ("*Conte d'hiver*"), de William Shakespeare, est le premier texte dramatique du cycle d'Hiver que L.M. Cintra a proposé dans le cadre de Lisbonne, capitale européenne de la culture 94.

Présenté en avril de 1994 (photo 77, p.339) au théâtre de la Trindade, le spectacle joint à la troupe de la Cornucópia des acteurs invités et plusieurs jeunes qui montaient sur scène pour la première fois. La traduction de la pièce était du poète Gastão Cruz, la scénographie et les costumes, comme d'habitude, de Cristina Reis.

Le personnage du Roi de Sicile, Leontes, interprété par L.M. Cintra, avec son poids et sa force dramatique, et le personnage de Pauline interprété par Márcia Breia, représentant la voix qui se rebelle contre le roi pour essayer de lui faire prendre conscience de son erreur, créent une ambiance d'une forte tension dramatique. Dans le 2ème acte, l'ambiance créée contraste avec celle du 1er acte

[233] Francisco da Holanda (1517? - 1584) a séjourné à Rome où il a fréquenté des peintres italiens, notamment Michel-Ange.

par la légèreté des thèmes, par les situations comiques, par une plus grande simplicité dans la composition des personnages et par une certaine complicité avec le public. Ce contraste, tant dans l'ambiance que dans la construction des personnages, semble créer un déséquilibre, mais il prépare au contraire le spectateur à accepter une fin non tragique qui, à son tour, est inattendue, car elle est de type magique: la statue de la femme du roi prend vie !

L.M. Cintra pose quelques questions sur cette pièce:

*«Est-ce une moralité? Il s'agit plutôt de l'éloge du Temps, maître du monde, qui guérit tous les maux et qui, dans son éternelle métamorphose, transforme la lutte des contraires en énergie et rend la mort génitrice de la vie? "Conte d'hiver" raconte-t-il une histoire ou est-il une métaphore de la vie? Est-ce une célébration du printemps? "Conte d'hiver" soulève ces doutes, cause ce mal-être. C'est une pièce génialement impossible à dominer. Tant de choses ne tiennent pas dans la durée d'une pièce. Ce conte tiendra-t-il sur la scène d'un théâtre? (...) "Conte d'hiver" ne raconte qu'une histoire. Mais il fait ce que seul le théâtre peut et sait faire mieux que toute autre poésie: transformer en histoires de dieux les histoires des mortels, donner chair aux héros.»*[234]

La pièce suivante, "*O Jogo das Perguntas ou a Viagem à Terra Sonora*" ("Le jeu *des questions ou le voyage à la terre sonore*"), de Peter Handke, mis en scène par Stephan Stroux, qui avait déjà travaillé avec la Cornucópia dans *"Le parc"* (janvier 1985), est présentée en octobre 1994 au héâtre du Bairro Alto. Le décor et les costumes sont confiés à Andreas Braito.

[234] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du "*Conte d'hiver*", avril 1994, (cf, annexes, II-26).

Le cycle d'Hiver est conclu par "*O Triunfo do Inverno*" ("*Le triomphe de l'hiver*") de Gil Vicente (décembre 1994) (photo 78 p.339), avec une mise en scène de L.M. Cintra, une scénographie et des costumes de Cristina Reis. Cette pièce, également appelé "*Tragicomédia do Inverno e do Verão*" ("*Tragicomédie de l'hiver et de l'été*") a été écrite pour les fêtes de la naissance de la seconde fille du roi João III, à une époque où le royaume était en crise et n'avait pas encore d'héritier. Ainsi, Gil Vicente nous raconte une saison d'hiver, saison difficile, qui nous apporte aussi l'espoir de temps meilleurs avec le printemps (l'été).

L.M. Cintra nous présente sa lecture du texte et certains de ses choix:

*«(...) dans notre spectacle, nous avons remplacé le salon noble du Palais royal, pour lequel le texte a été imaginé, par un "terrain de jeux" avec ces éléments que sont les couleurs et les symboles de notre drapeau actuel, à moitié hérité du passé et qui ont déjà servi à Pessoa pour composer son livre. Le roi et la reine, auxquels les personnages s'adressent à plusieurs reprises, ne sont pas, dans notre représentation, contrairement à ce qui s'est probablement passé la première fois, les spectateurs principaux, mais ils ont "sauté" dans le spectacle et sont maintenant représentés comme partie intégrante d'un système de valeurs sous-jacent à la structure allégorique elle-même, ils sont devenus beaucoup plus des prototypes et ne sont plus ces João et Catarina qui ne nous ont pas laissé d'héritier.*

*C'est sur ce "terrain de jeux" que se construit et se défait tout ce qui nous intéresse encore vraiment dans le texte de Gil Vicente et qui le relie*

*profondément à l'autre texte de notre "projet hiver", le "Conte d'hiver" de W. Shakespeare: le triomphe du Printemps, de la Nature, de la Vie.*

*Au découragement politique, Gil Vicente répond de la place de Dieu, qui est également la place des simples, celle de ceux qui n'ont pas de pouvoir: avec une vision cosmique, naturelle. La vie s'organise par le climat, le passage du temps est le passage des saisons, la raison d'être des hommes est l'amour. Qu'elle soit princesse ou bergère, la naissance de "notre Julia modeste née de la main de Dieu" est le plus important et en même temps le plus naturel de tous les événements de la terre, la naissance d'une nouvelle vie humaine. (...)*

*Le théâtre de la fin de l'hiver, de la fin du froid, de la fin des maux d'amour, de la fin des tempêtes et des naufrages et du déréglement du monde, le théâtre du triomphe de l'été, de la douceur et de la civilité est, dans ce "Triomphe de l'hiver", une manière de faire la fête.»*[235]

Spectacle délibérément composite, impur: où la langue castillane vit avec la langue portugaise; où le populaire (situations comiques, personnages, costumes, accessoires,...) se mélange avec l'érudit (chanson et musique); où les figurants d'un choeur carnavalesque s'articulent avec des éléments techniques comme le cinéma et les diapositives; où l'époque ancienne apparaît aux côtés de l'époque contemporaine (image de nos rois et des présidents de la République jusqu'à nos jours; film de la naissance d'un enfant).

[235] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme du "*Triomphe de l'hiver*", décembre 1994, (cf. annexes, II-27).

Le spectacle "*Vai ver se chove*" ("*Va voir s'il pleut*[236]"), présenté en avril 1995, réunit quatre pièces de Georges Courteline: *"L'article 330" (1900), "Monsieur Badin" (1897), "Le gendarme est sans pitié" (1899), "Le commissaire est un bon enfant*" (1899). Ces textes sont traduits par Luís Lima Barreto, acteur du T. Cornucópia, et L.M. Cintra, qui a proposé à l'acteur Miguel Guilherme, de les mettre en scène. Cristina Reis signe les décors et les costumes. Miguel Guilherme le metteur en scène et L.M. Cintra participent également à cette pièce en tant qu'acteurs, aux côtés d'autres membres de la compagnie.

L.M. Cintra explique ce qui lui plaît dans ces textes:

*«Courteline, avec ces petites pièces qui s'éloignaient du boulevard pour se rapprocher de la rigueur naturaliste, s'amusait à faire le portrait du citoyen ordinaire et à découvrir que, dans la réalité des portraits, se révélaient de véritables caricatures. Et la révélation, sur un ton de plaisanterie, est grotesque: nous pensons avec la logique qui nous empêche de penser. Nos têtes sont bureaucratiques. L'opportunité de la question me semble flagrante, mais serons-nous encore capables de rester en-dehors et de reconnaître le ridicule de la situation?»*[237]

[236] Ce titre doit être lu dans le sens de l'expression populaire "va te faire cuir un oeuf".
[237] Luis Miguel Cintra, programme de "*Va voir s'il pleut*", avril 1995.

À la fin de son texte, L.M. Cintra exhorte les acteurs à essayer de faire de la mise en scène:

*«J'aimerais que les acteurs fassent de la mise en scène. De grandes équivoques se sont créées sur ce que faire de la mise en scène signifie. Malheureusement, c'est l'image du spectacle qui est de plus en plus "vendue" (!!!). (Et qui est de plus en plus "gaspillée"). Il appartient aussi aux acteurs d'exiger que l'art de la mise en scène soit, par-dessus tout, l'attention à leur travail, le soin minutieux de construire sur scène une certaine réalité humaine, une certaine vérité dans la création de personnages et de fictions ou dans leur simple présentation devant un public.»*[238]

*"La Prison" ("Olly's Prison"*) d'Edward Bond, écrit en 1993, est monté en juillet 1995 au Théâtre du Bairro Alto (photo 79, p. 340), dans une traduction et mise en scène de L.M. Cintra, avec une scénographie et des costumes de Cristina Reis. Le metteur en scène nous présente en ces termes sa vision du texte:

*«Dans "la Prison", il s'agit réellement de crimes et de châtiments, d'innocents et de coupables. Je le savais, le théâtre de Bond est un théâtre moral, comme j'aime que le théâtre soit, et c'est un théâtre moral où, comme chez Brecht, la décision elle-même, le choix entre le oui et le non, devient le véritable spectacle. Culpabilité, ai-je écrit. Peut-être par la force de l'habitude. Mais remords, je ne pourrai jamais l'écrire. Ce n'est pas du spectacle des coupables qu'il s'agit ici. Ce dont il s'agit dans ce théâtre, c'est du besoin de les trouver, de reconnaître le visage des criminels. On ne les voit plus, c'est ça le problème. On ne reconnaît*

[238] *Ibidem.*

*plus l'assassin. Se cache-t-il derrière le rideau? L'un des murs que nous construisons empêche-il qu'il vienne nous tuer? (...)*

*Le rôle des dieux ou du destin est occupé par la manipulation de nos consciences, de nos personnes, de nos vies, que la structure de la société fait de façon plus ou moins cachée. La question tragique est une question de relation de chacun et de tous avec le collectif, avec les autres hommes. Et le retour aux formes de la tragédie, leur réinvention ou subversion, permet à Bond de toucher la question principale de notre temps. Et de repenser les relations du théâtre avec son spectateur à l'époque "postmoderne". La tragédie implique des complicités collectives, avec une distribution bien claire des rôles entre le héros, le choeur et* le public. *Qui peut maintenant exécuter chacune de ces fonctions? Les conséquences dramatiques de "Tous les hommes sont Hamlet" et "Tous les hommes sont Lear" que Bond expose dans son poème Culture ne sont-elles pas le déplacement de la place du héros tragique vers le parterre du théâtre? Et les héros tragiques ne sont-ils pas maintenant le choeur? Mais s'il en était ainsi, y aurait-il encore de la place pour le public?»*[239]

Le moment fort du spectacle est, sans aucune doute, l'interprétation de L.M. Cintra du quasi monologue du Père (sa fille n'établit aucune relation avec lui) dans la scène initiale. Ce moment "écrase" n'importe quel spectateur dès le début en le rendant plus décontracté jusqu'au dénouement tragique, en passant par une énorme variété de nuances émotionnelles.

[239] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "la *Prison*", juillet 1995, (cf. annexes, II-28).

"*Splendid's*"[240] de Jean Genet est la dernière pièce analysée. Ici, ce qui est rare, L.M. Cintra ne travaille pas comme acteur mais simplement comme traducteur et metteur en scène. Représenté en novembre 1995 (photo 80 p.340) par une distribution exclusivement masculine, avec une scénographie et des costumes de Cristina Reis, ce spectacle nous montre la tension du groupe de voleurs, encerclé par les policiers, dans un hôtel de luxe, en attendant le moment d'être arrêtés ou tués.

L.M. Cintra nous explique sa perspective de la pièce et du spectacle:

*«Lorsque nous avons travaillé "Splendid's", nous nous sommes rendus compte que nous travaillions ce spectacle comme quelqu'un qui travaillerait un petit orchestre de chambre dans une pièce musicale. Ce sont des arabesques de sentiments, des regards, des sensations, beaucoup de bouquets de fleurs qui se font et se défont comme les mouvements des poissons dans les aquariums. (...)"Splendid's" devient pour moi un texte grave lorsque, comme "Mauser" de Heiner Müller que nous avons déjà représenté et dont nous nous sommes tant de fois souvenus dans la préparation de ce spectacle, il contrepose ou associe le collectif et la solitude en tant que destins poétiques. On sait comme la poésie et la révolution sont synonymes chez Genet. On sait comme la trahison, processus érotique assumé, est une forme d'ascèse révolutionnaire. Je crois qu'il n'est pas possible de prendre Rafale comme un simple ensemble de dédoublements du*

[240] Comme tous les textes de Genet publiés avant sa mort avaient déjà été mis en scène au Portugal, le metteur en scène a choisi cette pièce, publiée récemment. C'est ce qui est indiqué dans le programme de "*Splendid's*".

*même moi. Rafale est un groupe. Ce n'est pas un parti comme le nous de "Mauser", mais c'est peut-être encore plus un groupe, un groupe qui s'est voulu criminel pour s'épanouir. La dimension tragique de "Splendid's" apparaît pour moi dans la "mascarade" à laquelle le groupe est soumis au moment de son autodestruction en tant que façon maximale d'exister.»*[241]

Cette dernière période étudiée recouvre deux thèmes, qui sont d'une certaine façon liés entre eux - celui du Temps et celui de la Prison.
Le roi de "*Conte d'hiver*" et l'auteur/narrateur/hiver du "Triomphe de l'hiver" sont prisonniers de leur vieillissement, le première de la jalousie et le second est également prisonnier des conditions adverses d'une époque de crise. Comme sont également prisonniers de cette époque incompréhensible les personnages de "*La prison*", ainsi que ceux du "*Jeu des questions*". Dans "*Va voir s'il pleut*", ils sont prisonniers d'une logique absurde, tandis que les criminels de "*Splendid's*" sont prisionniers de leurs mythes. Ils sont toujours insérés dans une époque en comptage décroissant vers l'abîme et croient encore, malgré tout, aux rédemptions: à des retrouvailles et résurrections *("Conte d'hiver")*, à des naissances et au printemps *("Triomphe de l'hiver*"), à des interrogations ("*le Jeu des questions*"), à des tentatives de comprendre la réalité *("la Prison*"), à un rire ironique ("*Va voir s'il pleut*"), à des masques pour pouvoir se révéler *("Splendid's*").

[241] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Splendid's*", novembre 1995.

Cette période est également marquée par le vieillissement du *T. Cornucópia*, qui a déjà plus de 20 ans, à une époque difficile du point de vue de la politique culturelle.

Mais le rajeunissement est déjà sous-jacent: avec l'intégration de jeunes acteurs dans les spectacles; avec l'ouverture à d'autres metteurs en scène (Stephan Stroux, Christine Laurent); avec le passage du témoin à de nouveaux metteurs en scène (Miguel Guilherme, Adriano Luz, acteurs qui ont travaillé à la compagnie); avec la mise à disposition de la salle pour des projets extérieurs dont les metteurs en scène travaillaient ou travaillent au T. Cornucópia en tant qu'acteurs (António Fonseca et ses élèves du théâtre du Secondário qui ont montré "*Tuesday*" d'Edward Bond, José Wallenstein a mis en scène "*Minimal Show*" de Sergi Belbel et Miquel Górriz); avec la recherche, toujours, de constants défis théâtraux.

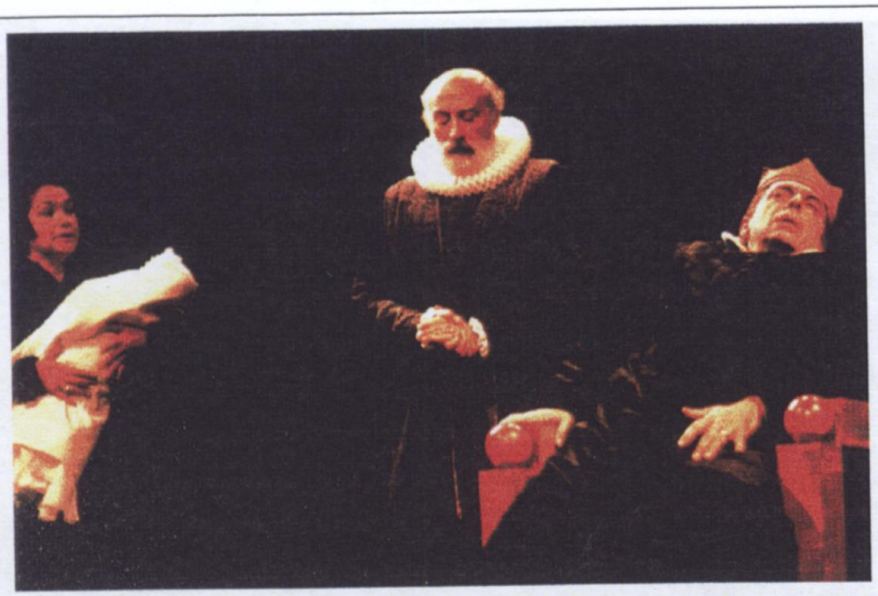


Photo 77 "Conto do Inverno " ("Conte d'hiver ") de W.Shakespeare, 1994,
Teatro da Cornucópia,mise en scène de Luís Miguel Cintra

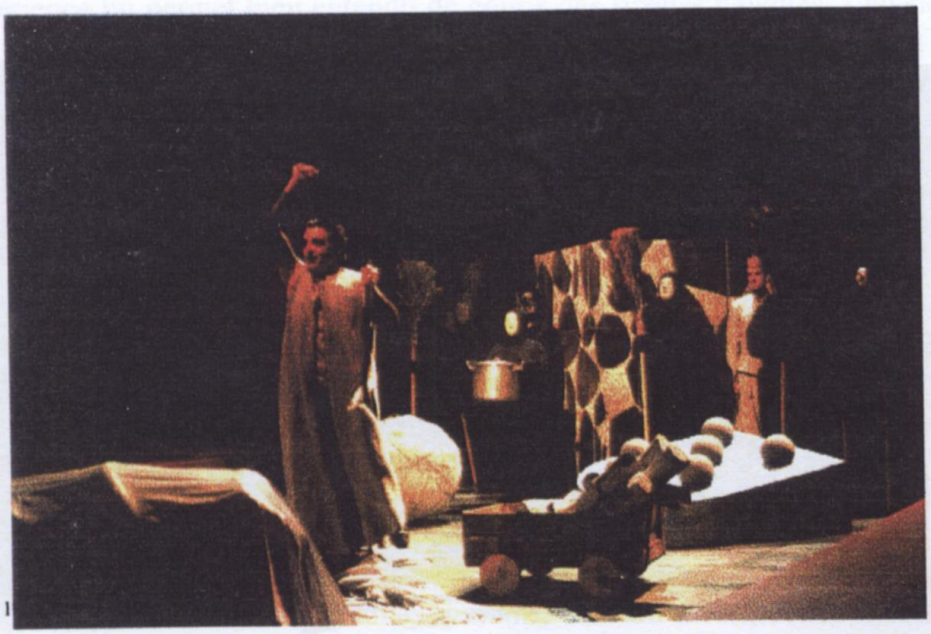


Photo 78 "O Triunfo do Inverno ("Le Triomphe de l'hiver") de Gil Vicente,
1994, Teatro da Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 79 "A Prisão" ("La prison") d'Edward Bond, 1995, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Photo Pedro Soares.

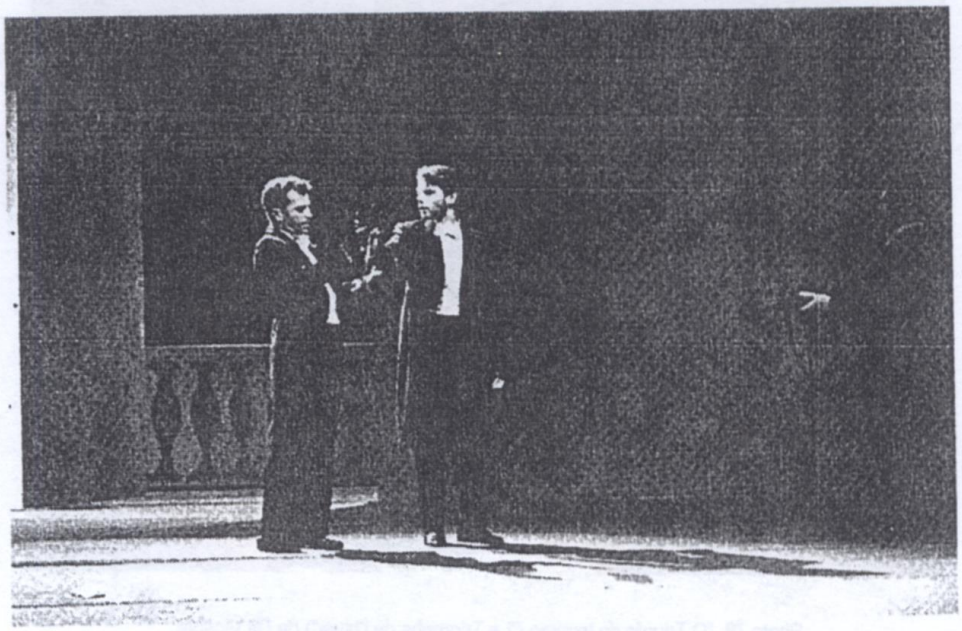


Photo 80 "Splendid's" de Jean Genet, 1995, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Photo Pedro Soares.

## 2.9. Le texte comme défi

Le *T. Cornucópia* aborde autant des textes classiques que des textes d'auteurs contemporains, bien que l'on remarque une certaine prédominance de ces derniers - où les auteurs portugais sont les grands absents.

Les comédies ou les textes comiques, qui s'intercalent entre les autres textes, fonctionnent comme des éléments décompresseurs de la tension accumulée dans des pièces plus dures, plus dramatiques. Cette tension est présente chez l'acteur et chez le spectateur et a besoin de temps en temps d'être apaisée.

L.M. Cintra mise de plus en plus sur des textes qui, contrairement aux pièces dont le succès est garanti, peuvent présenter certains facteurs de risque. Son expérience lui permet bien entendu de courir des risques calculés. Cependant, ce sont des risques malgré tout, parce qu'ils le défient, parce que L.M. Cintra n'a pas encore de réponses prêtes pour les aborder, parce qu'ils mettent en cause des habitudes de travail acquises, parce qu'ils peuvent représenter un échec de billeterie et, ainsi, se répercuter négativement sur les autres productions de la saison.

Le *T. Cornucópia* fait assez fréquemment appel à deux auteurs classiques, Gil Vicente et W. Shakespeare, dont il a respectivement présenté quatre et trois spectacles, et à trois auteurs contemporains, Edward Bond, Franz Xaver Kroetz et Heiner Müller, avec trois spectacles de chacun. Le T. Cornucópia a révélé scéniquement ces deux derniers auteurs au Portugal, ainsi que certains textes classiques portugais.

L.M. Cintra croit-il effectivement à une fidélité au texte de l'auteur ou à un travail consciencieux sur les différents sens du texte et, d'abord, ne sera-il pas fidèle à lui-même en tant que créateur éthiquement responsable devant son public?

Peut-on encore parler de fidélité alors que les textes sont souvent retaillés et montés ou intégrés dans d'autres textes?

Ce concept a-t-il encore une raison d'être en cette fin de XXème siècle, alors que la dominante interprétation/lecture supplante le concept d'oeuvre finie et que même certains auteurs contemporains font des citations expresses ou des recréations de pièces écrites antérieurement (H. Müller par exemple)?

La fidélité ne peut donc seulement s'entendre comme un point de vue moral, comme un état d'esprit et, comme tel, être étrangère à tout attitude pratique. Dans ce sens, on peut conclure que L.M. Cintra est fidèle au texte, non pas parce qu'il n'y apporte pas de grandes modifications, mais surtout parce que c'est à partir du texte et de son analyse détaillée et réfléchie que s'érige tout l'édifice théâtral: les choix d'espace scénique, les évolutions des acteurs, les interprétations...

Cette fidélité va au point que des programmes très complets sont soigneusement élaborés. Ils sont composés d'un texte du metteur en scène sur le programme, d'une fiche sur le spectacle, de données sur la vie et l'oeuvre de l'auteur, d'autres textes de l'auteur, d'informations historiques sur l'époque de la narration ou de la fiction, d'autres analyses thématiques jugées importantes, de textes de référence à des mises en scène déjà produites, d'études sur la pièce et sur d'autres oeuvres de l'auteur, ainsi que de documents iconographiques.

Il existe de surcroît une volonté de diffuser les textes traduits, produits par le T. Cornucópia. Au début de la compagnie, ils étaient publiés dans une collection de théâtre[242] dont les directeurs étaient précisément ceux du *T. Cornucópia* (J. Silva Melo et L.M. Cintra). Actuellement, certains sont publiés soit en collaboration avec des maisons d'édition, soit en production interne en accompagnement du programme du spectacle, mais certains textes n'ont pas encore été divulgués.

Ces objectifs de formation du spectateur/lecteur, sont complétés, assez fréquemment, par des séances de lecture sur d'autres textes de l'auteur de la pièce, qui sont généralement organisées en fin d'après-midi par les acteurs de la compagnie pendant le premier mois de représentation du spectacle.

Bien qu'il semble très diversifié sur le plan dramaturgique, le travail de L.M. Cintra s'articule autour de certains postulats fondamentaux.

Le choix des textes dramatiques n'obéit pas à des impératifs extérieurs (obligations de répertoire ou de commande), mais à une rencontre très profonde du metteur en scène et/ou des acteurs avec ces textes: *«Nous ne présentons jamais un spectacle qui n'a pas de raison de vie, nous ne choisissons jamais un texte sans d'abord connaître sa relation avec nous. Et dans ce "nous" nous incluons évidemment notre public. Et par-dessus tout, nous n'avons jamais été capables d'entrer dans un travail sans y laisser notre peau.»*[243]

[242] Cette collection appartenait à la maison d'édition Estampa, mais elle a été suivie pendant peu d'années.
[243] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme des "les *Trois Soeurs*", mars 1988.

Le metteur en scène fait des choix dramaturgiques en travaillant de multiples apports, afin de redonner au spectateur la possibilité de comprendre le texte dans sa complexité originale. C'est un spectacle qui ne se veut ni explicatif, ni réducteur du texte, mais qui le présente plutôt comme une réalité multiple où la clarté n'est pas absente et où le caractère problématique est fondamental.

Que les textes de base du spectacle soient comiques ou dramatiques, il y a toujours une volonté d'accentuer en eux un point de vue social: *«On arrive encore, à chaque fois, que l'on me pardonne, à un théâtre moral. Il n'y a qu'une seule question. On en parlera toujours. Et l'on y parvient par un seul côté, celui de la mort. Celui du théâtre. Qui est également, bien entendu, le côté gauche, le côté de la vie, celui du coeur.»*[244]

L.M. Cintra tend à choisir des textes qui questionnent la sphère du social et du politique à partir de la présentation de leur influence sur les comportements des personnages, qu'ils soient anonymes ou historiques.

La dramaturgie du spectacle du T. Cornucópia ne s'élabore pas entièrement à la table, elle se construit en contact direct avec le jeu des acteurs. Cette dynamique dramaturgique qui entraîne tous les choix esthétiques permet une cohérence de tous les éléments sur scène. En tout cas, c'est une cohérence qui veut produire ses effets de distanciation et qui se veut critique.

[244] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme des "*La sonate des spectres*", avril 1986.

Prisonnière de la nostalgie d'une époque perdue et ouverte à l'utopie d'un nouveau devenir, posant des interrogations plus que montrant des chemins, avec douleur, révolte mais aussi joie et plaisir, la dramaturgie chez L.M. Cintra est un hommage constant à l'art théâtral et à sa capacité de représenter le Monde, dans une recherche incessante pour comprendre la réalité.

Enfin, elle est de l'ordre du philosophique, dans la mesure où elle ne cherche pas une réponse unique, vraie, pour saisir la réalité, mais questionne, met en cause, fait réfléchir sur les contradictions, sur les anachronismes de la société des hommes, sur les comportements collectifs et individuels. Située entre une histoire privée et une histoire publique, la dramaturgie chez L.M. Cintra est une écriture de l'inconfort, du questionnement de la réalité actuelle: «*Comme nous avons pu faire en sorte pour l'instant que ce ne soient pas les lois du marché qui contrôlent notre travail, nous nous sommes amusés à inventer cette scène qui est une représentation du monde à notre manière: comme un problème.*»[245]

[245] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de "*Printemps noir*", février 1993.

## 3. L'acteur perméable aux émotions

### 3.1. Des fondateurs et des comédiens réguliers

Le T. Cornucópia possède un petit groupe permanent d'acteurs. Parmi les huit acteurs dont il était constitué en 1979, Raquel Maria résolut de l'abandonner en 1988, Gilberto Gonçalves est sortie en 1993, tandis que les acteurs Ruy Furtado et Alda Rodrigues sont tous deux décédés.

Cette équipe de base est actuellement composée de Luís Lima Barreto, Márcia Breia, Rogério Vieira et L.M. Cintra qui continue de cumuler la fonction d'acteur et celle de metteur en scène.

À cette troupe, s'ajoute un certain nombre d'acteurs qui collaborent régulièrement aux spectacles: José Manuel Mendes, António Fonseca et Luisa Cruz.

De nombreux autres comédiens ont travaillé pendant un certain temps à la Cornucópia mais ne participent plus à la troupe: Augusto Figueiredo est décédé, Dalila Rocha a pris sa retraite, Orlando Costa, Alexandre Passos, Jorge Nascimento, Isabel de Castro, Francisco Costa, Zé Eduardo, Amilcar Botica, Fernando Oliveira, José Pedro Gomes, Teresa Madruga, Cristina Cavalinhos et, dernièrement, Miguel Guilherme et Miguel Borges, ont quitté la troupe pour d'autres projects. En fonction des besoins de la pièce et de ses personnages, d'autres acteurs peuvent être invités. Certains l'ont été à plusieurs reprises,

comme Glicínia Quartin, Manuel Cintra, Zita Duarte, Maria Emilia Correia, Diogo Dória, José Wallenstein, Laurinda Ferreira, Teresa Roby, Manuela de Freitas, Adriano Luz, Luís Lucas, José Airosa et Beatriz Batarda.[246].

Bien d'autres acteurs sont passés par le T. Cornucópia. Parmi eux, quelques-uns ont formé leur propre troupe et travaillent aussi comme metteurs en scène, tels que Carlos Fernando[247] et Manuel Cintra, tandis que d'autres continuent leur métier d`acteurs.

À l'occasion de la représentation de "*Printemps noir*", L.M. Cintra a exprimé cette notion de grande équipe: «*Il y en a dix-neuf, mais rares sont ceux qui ne sont jamais passés par ici. Il y en a même beaucoup qui retrouvent la Cornucópia à l'occasion de ce spectacle. Et il y a une attitude à l'égard du travail de chacun d'eux qui fait que, au moins temporairement, ils peuvent faire partie du projet de la Cornucópia. Et c'est très agréable de travailler ensemble. Ce sont tous des acteurs qui savent ce qu'ils font. En plus de leur rôle, ils s'intéressent au spectacle, ils aiment discuter sur des idées de mise en scène. Et un langage commun est possible entre nous tous, entre les dix-neuf acteurs. Tu sais, c'est un groupe d'acteurs que je ne refuserais pas d'avoir comme compagnie régulière pour faire des pièces différentes.*»[248]

[246] Luis Miguel Cintra «*Une espèce de grande famille d'acteurs s'est créée autour de Cornucópia. Ils ne sont pas vraiment fixes, mais ils reviennent régulièrement: ceux que j'aime.*» interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

[247] Cofondateur et metteur en scène de la troupe *Grupo Teatro Hoje*, décédé en 1991.

[248] Luis Miguel Cintra interviewé par Rodrigues da Silva, in Jornal de Letras, 16 février 1993.

Dès ses débuts, sous la direction de J. Silva Melo et L.M. Cintra, la compagnie s'est souciée de disposer d'une troupe composée d'acteurs de tous âges, contrairement à la plupart des jeunes troupes portugaises, formées d'acteurs appartenant tous à une même génération. Au fur et à mesure que les jeunes membres de la compagnie vieillirent, le T. Cornucópia intégra alors dans ses spectacles des acteurs des nouvelles générations.

### 3.2. L'acteur: capacité de jeu et de séduction

Pour L.M. Cintra, le choix des acteurs qui vont jouer dans les spectacles ne dépend pas de critères purement techniques (souplesse corporelle, qualité vocale...) mais plutôt d'ordre personnel[249] largement ouverts à la capacité de séduction et, proche d'elle, à la capacité ludique.

Du point de vue de la direction des acteurs, la distribution est pour lui un moment fondamental: «*On choisit un certain rôle pour une certaine personnalité, pour une certaine personne. On pense dès l'abord que cela va provoquer une chimie et qu'il va en naître quelque chose d'intéressant. Je n'arrive pas à avoir une façon très forte de diriger les acteurs et, en fait, je ne crois pas qu'il soit possible d'amener l'acteur à se dépasser lui-même, de réussir à faire quelque chose, de montrer quelque chose qu'il ne connaissait pas, je ne crois pas. Je crois plutôt que l'acteur doit être en paix avec lui-même.*»[250]

---

[249] Luis Miguel Cintra «*Que ce soit quelqu'un d'intéressant, qu'il sache séduire, qu'il soit intelligent, généreux, qu'il soit amusant, qu'il soit beau ou laid, c'est cela que je rechercherais chez un ami.*» interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

[250] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, août 1995.

Le climat de confiance qui doit s'établir entre le metteur en scène et les acteurs est un autre aspect important aux yeux de L.M. Cintra: «*Je demande beaucoup de décontraction et de confiance. Énormément de confiance, je crois. Je ne sais pas si c'est parce que je suis moi-même acteur. Je sens que je donnerais le meilleur de moi-même dans une atmosphère qui serait toujours marquée par la plus grande confiance. Par un grand défi, une lourde responsabilité, mais par la plus grande confiance.*»[251]L.M. Cintra organise la mise en scène et tous les autres aspects qui impliquent les acteurs en tenant compte de leur personnalité: «*Je finis beaucoup par construire la mise en scène en fonction de ce que les acteurs donnent. Je n'ai jamais une idée très définie qui oblige ensuite l'acteur à s'y conformer. Je préfère abandonner une idée de mise en scène si cette idée n'est pas possible avec les gens qui sont devant moi. Et construire une autre idée avec ceux qui sont là.*»[252]Pour lui, la direction d'acteurs est «*un travail, enfin, très diplomatique, de coordination des différentes personnes, des différentes volontés et d'un texte avec les acteurs, avec les personnalités des acteurs et avec la scénographie. On peut cuisiner les éléments que l'on a. Le choix des ingrédients dont on dispose est très important. Mais ensuite, il faut une espèce de talent pour coordonner tous ces ingrédients, qui me semble fondamental et qui va donner le produit final.*»[253]Le travail de l'acteur implique l'intention de construire un sens, mais il est également très important que l'acteur puisse surprendre en créant des moments uniques: «*Qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire avec un*

[251] *Ibidem.*
[252] *Ibidem.*
[253] *Ibidem.*

*acteur, même s'il fuit la logique de la pièce ou du personnage, plutôt qu'avoir le souci absolu de créer un sens extrêmement cohérent.*

*Pour le spectateur, ce qui passe véritablement est ce qu'il y a d'exceptionnel dans le moment de la création qu'est la réalisation du spectacle. On recherche la cohérence et c'est à partir de l'intelligence du texte, des personnages et des situations, que s'entretient la relation entre le metteur en scène et les acteurs et entre les acteurs et le public. Cette relation s'entretient comme si on choisissait le sujet de la conversation, mais la conversation n'est pas avant tout une communication d'idées.»*[254]

### 3.3. Le parcours mental du personnage

Adversaire des attitudes cabotines et de l'utilisation de schémas préfabriqués par les acteurs, L.M. Cintra nous explique comment il procède à la direction des acteurs: «*Actuellement, ma direction d'acteurs consiste simplement à lire le texte avec eux, ou du moins, c'est ce qu'il semble. Faire en sorte qu'ils lisent le texte, qu'ils comprennent quel matériel ils peuvent avoir entre les mains et qu'ils se rendent disponibles pour intégrer en eux ce matériel qu'ils ont. Comment est-ce qu'on fait? De la façon la moins prétentieuse du monde. Il s'agit de lire le texte, de converser, rien n'est interdit, et d'abandonner toutes les notions d'exhibitionnisme de l'acteur. Tout doit être fait en fonction de la production d'un sens ou bien autour d'une tâche d'imagination d'un jeu, d'une chose qui doit apparaître, non pas dans le sens de ressembler à ce que nous ne sommes pas,*

[254] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

*mais au contraire en nous rendant nous-mêmes de plus en plus malléables à un stimulus fourni par le texte lui-même.»*[255]

Dans le travail de Cornucópia, la relation de l'acteur avec le personnage révèle davantage l'acteur, dans la mesure où celui-ci adapte à soi le rôle du personnage, sans se subordonner à l'impératif du personnage.

La personnalité de l'acteur parvient ainsi à supplanter celle du personnage. L'acteur ne tente pas d'imiter le personnage, au contraire, il lui vole son rôle et ses mots pour pouvoir avec eux communiquer avec le public: «*J'ai horreur de la représentation forcée, d'un acteur qui construit tout de façon artificielle et que ne se sert pas du spectacle pour être, lui, sur scène face aux spectateurs. Je crois que, quelque soit le nombre de fictions que l'on invente, la base du théâtre est véritablement la présence de certaines personnes face à d'autres. C'est très important. Et les fictions, les histoires, les différents auteurs finissent par être des véhicules pour que les gens se retrouvent face à face. Donc, qu'ils réfléchissent sur le même sujet, qu'ils discutent et réfléchissent sur quelque chose qui diffère d'une pièce à l'autre. (...) Je n'essaye donc jamais de forcer les acteurs à faire quelque chose qu'ils ne feraient pas d'eux-mêmes. Et même ici à la compagnie, on dit depuis des années que je ne dois pas me transformer en un personnage, mais adapter le personnage à moi. Le personnage devient moi, ce n'est pas moi qui me transforme en le personnage. C'est donc un processus que je suis et que j'aime que les autres suivent.»*[256] L'acteur suit alors le parcours mental du personnage, il l'écoute, il s'aperçoit de ce qui s'est passé au long des scènes et il

[255] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, août 1995.
[256] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

commence à interpréter le rôle, à le montrer, non pas en étant X ou Y décrit par l'auteur, mais en fonction de ce parcours qui nous amène à agir différemment: *«Ils n'ont pas besoin de se transformer radicalement, il faut que le processus mental qu'ils suivent corresponde au trajet mental du personnage. C'est plus ou moins le processus des répétitions. Au fond, l'analyse du texte sert à établir une espèce de trajet très méticuleux, dans la plupart des cas, sur ce que le personnage pense pendant tout le temps qu'il est sur scène, et à chaque seconde ce que je veux de celui-là, ce que je vais faire ensuite. Je crois que si la trajectoire de la pensée, la ligne de pensée du personnage est bonne, alors son comportement sera bon lui aussi.»*[257]

Si ce parcours mental implique obligatoirement des changements d'ordre corporel (voix, rythme, postures...), ils ne sont appliqués que lors des répétitions finales: *«La composition physique n'est faite que dans les dernières répétitions - presque comme un extra. Personnellement, puisqu'à ce moment-là je pense différemment, puisque j'ai organisé une façon de penser dans ces situations auxquelles je suis confronté, je peux aussi, peut-être, bouger autrement, me modifier légèrement. Mais au fond, on part toujours de quelque chose qui est l'univers mental de la personne, qui se construit par l'analyse du texte. Certains acteurs ont beaucoup de mal à faire cela, mais c'est cela qui finit peu à peu par marquer le style de la compagnie.»*[258]

Dans la représentation, ce processus peut entraîner un certain déséquilibre entre les acteurs, mais ceci ne semble pas beaucoup soucier le metteur en scène: *«Il y a*

[257] *Ibidem.*
[258] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

*quelque chose que je vois dans d'autres spectacles et que je déteste: c'est une espèce de convention théâtrale, je vois des choses vides, des marionnettes en représentation. Dans notre travail, il peut parfois y avoir un certain amateurisme, mais j'apprécie énormément ça, on voit que ce sont des personnes face à d'autres personnes qui sont le public. Je déteste l'acteur compétent qui répète des clichés théâtraux. (...) Je peux considérer qu'une scène pourrait aller beaucoup plus loin, je me sens limité par les propres limites des gens. Mais nous travaillons en groupe et non pas individuellement. Il faut accepter ça.»*[259]

### 3.4. Authenticité et convention dans l'interprétation

L.M. Cintra explique presque paradoxalement sa façon d'envisager le travail sur l'acteur: «*Une éternelle recherche de la plus grande vérité possible dans la façon de représenter, un combat contre les conventions du théâtre avec les conventions du théâtre, un combat contre les clichés, un combat pour la qualité humaine du comédien, pour sa capacité de don, pour sa capacité à s'exposer.*»[260]

La recherche de la révélation de l'acteur et d'une vérité dans sa représentation passe nécessairement par la recherche de nouveaux codes de représentation, de nouvelles conventions. Si d'une part, il veut atteindre la vérité de l'acteur dans la représentation, autrement dit ne pas dissimuler l'acteur derrière le personnage mais le montrer en sa présence totale sur la scène, il veut d'autre part recourir aux conventions du théâtre, non pas à ces conventions stéréoptypées, mais à celles

[259] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.
[260] Luis Miguel Cintra, "Cornucópia - Un projet", in *Vértice*, mai/juin 1992.

qui ont été créées pour que la communication théâtrale devienne plus authentique: *«Aussi, le moment à partir duquel je trouve que le théâtre n'est plus intéressant est le moment où les gens ne sont plus capables de s'exposer devant les autres, le moment où les conventions théâtrales cessent d'être un tremplin vers l'absence de conventions, c'est-à-dire vers le maximum d'échantillons possibles, pour devenir un processus par lequel les gens se cachent et deviennent des recettes. Au fond, je crois donc que les acteurs vivent dans ce jeu perpétuel ou dans ce processus extraordinairement fascinant qui consiste à utiliser les conventions pour se montrer, pour se révéler aux autres.»*[261]

Pour lui, la vérité de l'acteur se situe à la limite de l'adaptation du personnage à sa propre personnalité et sensibilité. En tant que rôle possible, son propre rôle, à jouer. C'est pourquoi le metteur en scène attribue une grande importance à la distribution: le rôle est remis à celui qui, au départ, peut le plus facilement le jouer et l'adapter à soi.

Bien que ce processus de travail dépendant de l'acteur puisse rendre plus authentique son interprétation, il peut par ailleurs donner lieu à des comportements répétitifs de la part de certains acteurs. Conscient de cela, L.M. Cintra introduit de temps en temps des éléments destabilisateurs pour provoquer l'acteur et les habitudes qu'il a acquises: a) de nouveaux acteurs, qui vont d'une certaine façon poser de nouveaux défis aux acteurs plus âgés de la compagnie; b) des textes qui n'obéissent pas à la logique du réalisme narratif et du processus mental des personnages, comme "*le Public*" de Lorca; c) des textes de types et de

[261] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, août 1995.

genres différents (scènes de clowns, comédies, textes poétiques ou philosophiques, textes dramatiques classiques ou contemporains) qui exigent une recherche d'un jeu particulier de l'acteur; d) des espaces scéniques dotés de peu d'éléments scéniques et de peu d'accessoires servant d'appui aux acteurs: *«Nos spectacles défendent de moins en moins les acteurs, les décors que nous inventons, ou que nous inventons de moins en moins, sont de plus en plus vides, de plus en plus simplement un terrain, ils sont de plus en plus proches de l'ancienne estrade, nous mettons de moins en moins d'"idées" sur la scène, la "décoration" nous fait de plus en plus horreur, nous voulons de plus en plus une façon de représenter qui soit dépourvue de tout artifice, nous voulons un acteur menacé.»*[262]

En ce qui concerne le style de représentation, L.M. Cintra remet en cause l'idée de la représentation naturaliste: «*Le naturalisme est une convention. Quand on dit que les Brésiliens*[263] *sont très naturels, on veut dire que l'on ne sent pas la représentation, elle ressemble tant à la vie que c'est comme si elle était la vie. Je trouve que c'est bête de dire cela car elle ressemble à une image que nous avons de la vie, nous voulons que l'acteur obéisse à une vision normalisatrice de la réalité (...) Lorsqu'il représente, l'acteur doit créer un sens, lui donner une expression, et ça, ce n'est pas une imitation de la vie. Quand le sens se vide, comme dans les séries télévisées, l'acteur abdique et devient le plus naturel possible.*»[264]

[262] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme de *Trilogie de la guerre*, juin 1987.
[263] Luis Miguel Cintra se rapporte à la représentation des acteurs dans les nombreuses séries brésiliennes qui envahissent la télévision portugaise.
[264] Luis Miguel Cintra interviewé par Clara Ferreira Alves, "Cet obscur objet du désir", in *Expresso*, 6 mai 1989.

Favorable à une interprétation centrée sur le sujet de l'acteur, où les processus représentatifs mettent en scène des idées, des émotions et des sensations, L.M. Cintra opte pour un acteur situé entre le simple rôle de conteur d'histoires et celui de véritable personnage. Dans certains spectacles (par exemple, *"Mauser"*), cet acteur se présente entièrement comme un acteur - conteur, en établissant une communication directe avec le spectateur. Dans d'autres spectacles, il n'apparaît ainsi que par moments (par exemple le jeu du ou des acteur(s) est dirigé et placé face au public).

Il apparaît en tant qu'acteur - personnage dans de nombreux spectacles de la Cornucópia, lorsque la représentation est sobre, d'ordre réaliste ou caricatural, avec une certaine épuration des éléments vocaux et corporels. Même dans les spectacles caractérisés par une certain statisme dans les mouvements des acteurs, par une posture verticale dominante et une certaine lenteur de l'action, il est certain que nous, spectateurs, nous ressentons la présence d'êtres humains en face de nous.

À la question de savoir s'il se considère comme un formateur d'acteurs, L.M. Cintra répond que son travail avec les acteurs qui sont passés par le T. *Cornucópia* doit d'une certaine façon les avoir marqués, mais si formation il y a eu, elle n'est pas consciemment assumée comme telle: «*Ceux qui ont travaillé à la Cornucópia en sont repartis avec une notion de détail de travail, une conscience de l'introduction de la dramaturgie dans le travail concret, dans le travail de la représentation. Et même avec une mémoire de l'environnement de travail, des relations entre les acteurs et entre le metteur en scène et les acteurs,*

*qui finit par être une espèce de style, ou d'école qui a formé des gens qui ont aujourd'hui une position critique par rapport aux autres méthodes de travail ou qui même les refusent, ce qui me plaît énormément et qui signifie qu'il y a bien une formation. Mais si formation il y a eu, ça n'a jamais été consciemment, comme si on avait fait de la formation.»*[265]

L.M. Cintra est également formateur lorsqu'il insiste sur le fait que l'acteur est responsable de ce qu'il représente: «*Les acteurs se désintéressent plus du sujet de la pièce. Pour la plupart, peu importe qu'ils fassent un texte pamphlétaire, un texte du XVIIème siècle ou un "boulevard". (...) L'acteur doit avoir un rapport avec le texte qu'il interprète: j'aime ce texte ou je ne l'aime pas, je veux ou je ne veux pas faire cette pièce... Pour des raisons qui ne soient pas seulement de pouvoir briller sur scène ou se faire un nom.»*[266]

Un système d'affects se tisse, dans la relation affective de l'acteur avec le texte et le personnage qu'il interprète, dans la relation d'amitié entre les acteurs, dans le choix affectif et dans l'attention accordée à chaque acteur par le metteur en scène, et enfin dans l'implication profonde et émotionnelle de L.M. Cintra à l'égard de toute l'oeuvre créée. Dans un espace théâtral simultanément lieu de vie pour le metteur en scène, les affects sont des éléments importants dans son travail avec les acteurs et avec lui-même en tant qu'acteur. Bien que L.M. Cintra dispose d'une petite troupe permanente de comédiens, il réunit habituellement de grandes

[265] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.
[266] Luis Miguel Cintra interviewé par Ana Gomes Ferreira et Manuel João Gomes, "La Mission", in *Público*, 17 janvier 1992.

équipes d'acteurs pour le montage de ses spectacles, des comédiens qui sont souvent invités et prêts à collaborer avec le théâtre de la Cornucópia.

La capacité de l'acteur de séduire et de créer des moments de surprise dans le spectacle est parallèle au travail de construction d'un sens, ce que le metteur en scène recherche le plus chez l'acteur.

L'acteur se fonde sur l'univers mental du personnage pour créer un rôle, en l` adaptant à sa propre façon d`être. L.M. Cintra exige des acteurs de s'adonner de façon responsable à la représentation du rôle et non d'opérer une simple transformation extérieure. Il recherche ainsi une interprétation à partir d`une analyse des comportements et des motivations des personnages, qui sont créées donc avec une grande richesse humaine.

Jouant avec les diverses conventions du théâtre, les conventions anciennes et les conventions contemporaines, L.M. Cintra crée la distance nécessaire qui l'éloigne du naturalisme.

Le travail de l'acteur s'articule entre la recherche d'une authenticité de plus en plus forte dans la manière de représenter et la découverte d'une théâtralité sans cesse renouvelée. L'esthétique du T. Cornucópia s'élabore entre un réalisme qui exige une distanciation et un conventionnalisme jamais érigé en système.

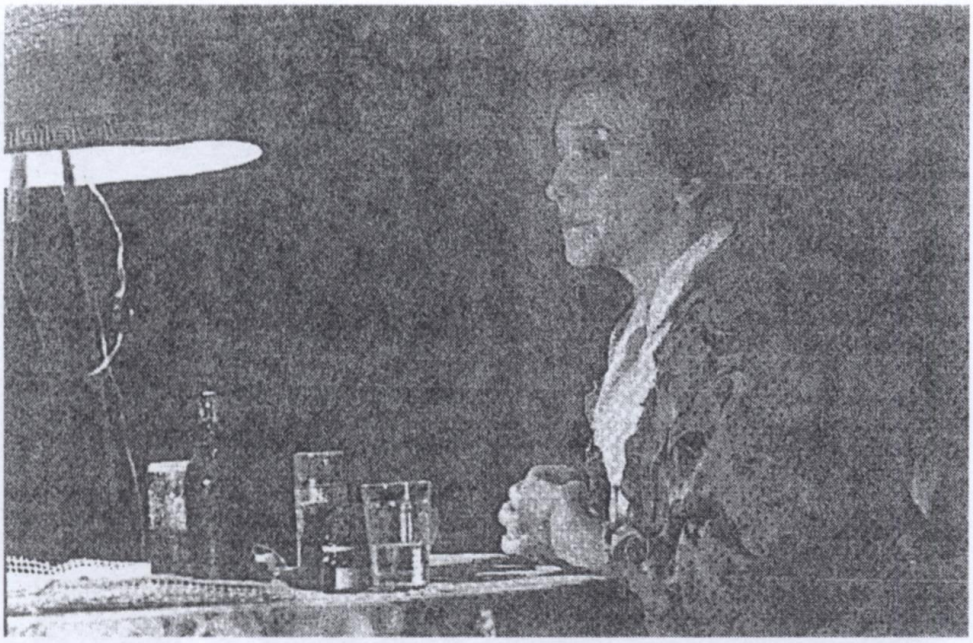


Photo 81 "Música para si" ("Concert à la carte") de F. X. Kroetz, 1978, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra.

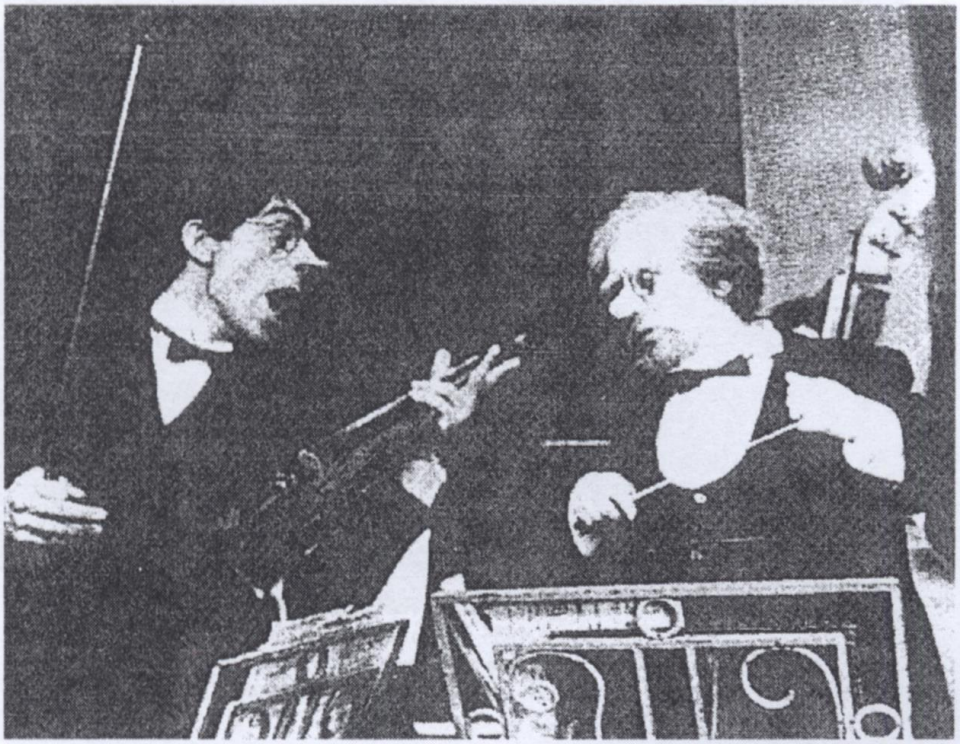


Photo 82 "E não se pode exterminá-lo?" ("Et ne peut-on pas l'exterminer?") sketches de Karl Valentin, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 83"Ricardo III" ("Richard III") de W. Shakespeare, 1985, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

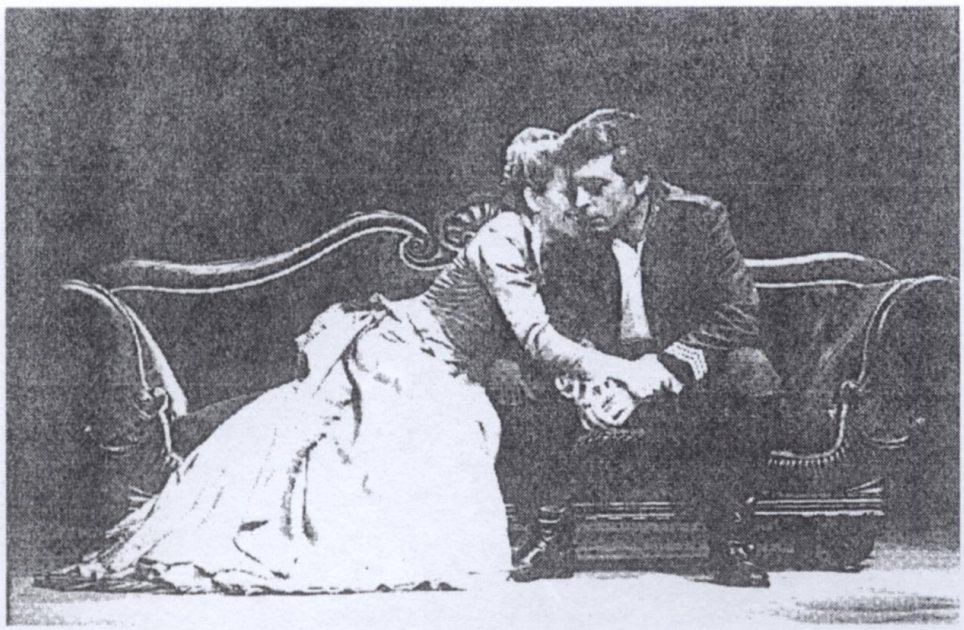


Photo 84"Pai" ("Père") de Strindberg, 1986, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra et Anne Consigny.



Photo 85 "Mauser" d'Heiner Müller, 1992, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 86 "Rouges, Noirs et Ignorants" d'Edward Bond, 1987, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

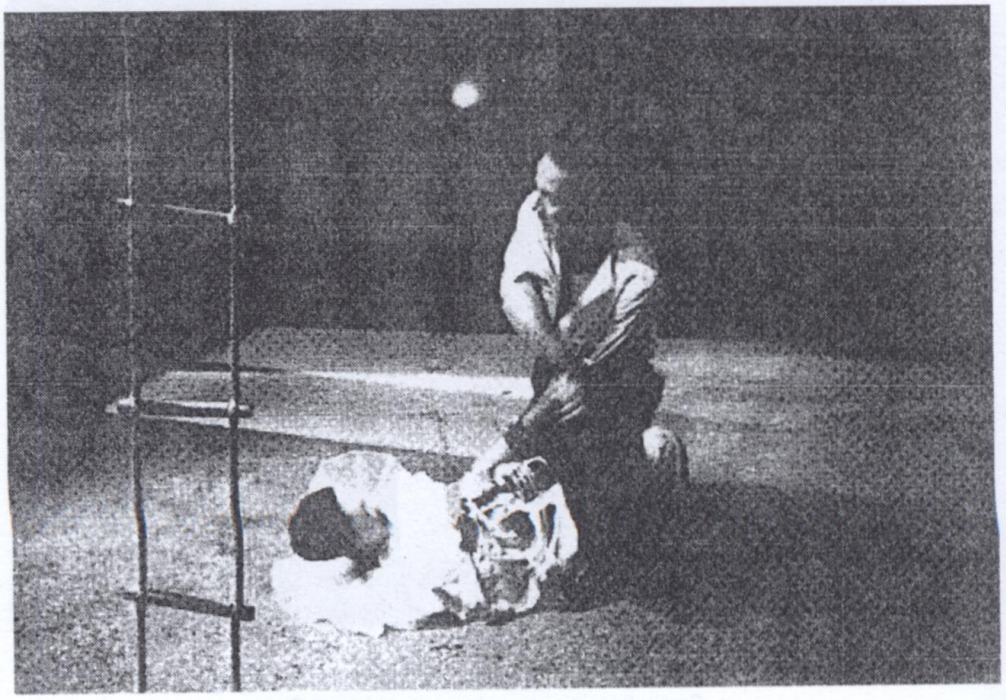


Photo 87 "O Público" ("Le Public") de Federico Garcia Lorca, 1989, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 88 "Até que como o quê quase" – "Jusqu'à quel comment le quoi presque" – textes de Beckett, 1991, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 89 "Comédia de Rubena" ("Comédie de Rubena") de Gil Vicente, 1991, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 90"A mula, o clérigo, o alfaiate e outras lamentações" ("La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations") de Anrique da Mota, 1993, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.



Photo 91 "Conto de Inverno" ("Conte d'hiver") de W. Shakespeare, 1994, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

## 4. Le lieu théâtral - espace de tous les possibles

### 4.1. Rendre flexible le lieu théâtral

Le travail de scénographie et les costumes étaient sous la compétence exclusive de L.M. Cintra jusqu'en 1976, date à laquelle Cristina Reis prit en charge le secteur plastique de la plupart des productions du *T. Cornucópia*.

Toutefois, d'autres personnes ont sporadiquement exercé ces fonctions dans la compagnie, à savoir: Eduardo Batarda - Beatriz Alçada, João de Azevedo, Jorge Pacheco, Luís Jorge Bruno Soares, Manuel Costa Dias - Maria Gonzaga, Jasmin de Matos, Vera Castro, Andreas Braito, sans compter L.M. Cintra lui-même, Antonino Solmer et Christine Laurent qui ont cumulé ces fonctions à celles de metteur en scène.

Cependant, ce qui marque véritablement le style plastique propre au T. *Cornucópia*, ce sont les costumes et la scénographie de Cristina Reis, dans un rapport très étroit avec la mise en scène de L.M. Cintra. L'assistance de scénographie a été exercée tout au long de ces années par Linda Gomes Teixeira.

Amélia Barriga a contribué aussi à travers la production et le sécretariat pour le montage de la plupart des spectacles de la troupe depuis sa fondation.

Le Théâtre du Bairro Alto, siège de la compagnie et lieu de répétitions et de représentations, dispose d'une vaste salle sans scène fixe ni places permanentes pour les spectateurs.

Grâce à des gradins mobiles regroupables par modules, il est possible de modifier la disposition du public par rapport à la scène. Il en est de même pour l'espace scénique, qui peut adopter des dimensions diverses et être organisé différemment en fonction du spectacle. L'espace de jeu peut être réduit à une petite estrade, comme dans "*Richard III*" ou constituer une grande scène comme dans "*Et ne peut-on pas l'exterminer*?".

La flexibilité induite par la salle du théâtre du Bairro Alto est importante aussi bien pour la scénographe que pour le metteur en scène, qui voient en elle la possibilité de construire différentes relations entre la scène et le public. C'est pour cette raison que L.M. Cintra n'aime pas beaucoup travailler dans un théâtre muni d'une scène à l'italienne, qui détermine dès le départ l'espace des spectateurs, en les distanciant de ce qui se passe sur la scène, en faisant qu'ils voient à partir de l'extérieur du "tableau". Lorsqu'il travaille dans ce type de théâtre, il essaie de modifier ce genre de relation: «*Personnellement, je serais affligé de devoir me soumettre à une scène traditionnelle à l'italienne sans la subvertir.*»[267]

Le théâtre du Bairro Alto a subi un certain nombre de modifications au plan technique. Ainsi, les conditions d'installation du public ont été améliorées (meilleure isolation thermique, meilleure insonorisation, sièges un peu plus confortables...), de même que les aspects techniques du spectacle. Il conserve cependant ce côté informe qui le caractérise depuis le début. Et à chaque nouvelle production, le spectateur ne sait jamais à quelle définition d'espace il va se

[267] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

trouver confronté. Même si de nouveaux rapports scène - public s'établissent, on persiste à voir et à ressentir cet espace non utilisé pour le spectacle.

Il n'y a pas réinvention complète de cet espace en un autre espace, qui serait entièrement converti comme dans la proposition d'Ariane Mnouchkine. Par exemple, dans le spectacle "*1789*", un énorme espace de foire populaire occupait toute la salle de la Cartoucherie.

Chez L.M. Cintra et Cristina Reis, le lieu du spectacle est simplement un certain espace (petit, grand, total) dérobé au grand espace libre. Il ne s'agit pas de le transformer entièrement en un autre, mais plutôt de créer des zones de jeu et d'observation où la communication dramatique puisse être plus efficace, compte tenu des finalités de la mise en scène.

La salle conserve donc sa caractéristique constante d'espace de répétitions (auparavant de danse, aujourd'hui de théâtre), d'espace réel non illusoire. En outre, elle donne à nouveau l'idée d'un théâtre amateur et artisanal dont la salle ne montre que les mécanismes théâtraux en l'absence de tout élément décoratif.

### 4.2. Le dispositif scénique en fonction du texte

Le dispositif scénique est le révélateur de la structure profonde du texte dramatique: «*La conception de l'espace scénique finit souvent par représenter graphiquement une lecture de la pièce. Et ceci est lié à cette recherche d'une grammaire, d'un vocabulaire différent, d'un spectacle à l'autre. La propre La lecture dramaturgique de la pièce conditionne la création du dispositif scénique conception de l'espace est déjà une interprétation de la pièce,*

*une traduction en termes visuels, spatiaux, de quelque chose qui est notre façon de comprendre la pièce. (...) L'une des choses qui nous amuse le plus est, après toutes ces approximations de langage de la pièce, de créer un langage parallèle à celui de l'auteur. C'est la construction d'un espace qui finit par être un espace interprétatif de la pièce.»*[268]

Plus qu'un décor élaboré, c'est une entière structure spatiale qui est réellement créée et qui détermine à la fois le rapport scène - public, la définition de l'aire de jeu, les éléments plastiques et leur disposition dans l'espace.

Ce dispositif scénique s'impose parfois dès le départ au metteur en scène et à la scénographe. Ce fut le cas du spectacle "Printemps noir" qu'ils ont dès le départ pensé ne pouvoir concevoir qu'en disposant le public autour de la scène. Toutefois, dans la majorité des cas, la proposition scénique qu'ils essaient de créer apparaît plus tard, à partir d'«*associations d'images, d'idées, de mémoires, de conversations autour de cela, qui se traduisent par des dessins de Cristina [Reis] sur la pièce mais qui ne définissent pas encore concrètement le décor.»*[269]

Cristina Reis raconte comment se déroule la phase suivante: *«C'est parallèlement aux progrès du travail des acteurs et du metteur en scène que la scénographie s'achemine vers des solutions concrètes.»*[270]

Ces espaces architectoniques, construits en fonction de chaque texte dramatique et de la relation voulue avec le public, peuvent être simplement frontaux ( par

[268] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.
[269] *Ibidem.*
[270] Cristina Reis, in Graça Corrêa, "Scénographies - nouvelles tendances", in *Alternatives théâtrales*, n° 39, p. 48, septembre 1991.

exemple "*Splendid's*" ou "*la Prison"),* bifrontaux (par exemple "*le Triomphe de l'hiver" et "Ah Q*") ou à trois fronts (par exemple, "*la Mule, le prêtre, le tailleur et d'autres lamentations*") ou bien encore entourer tout l'espace scénique (par exemple "*Printemps noir*"). Ces espaces scéniques peuvent être fermés (par exemple la scène-boîte de *"Mauser*", la chambre-boîte de "*Concert à la carte*" ou la grande construction en plan incliné de "*Woyzeck")* ou au contraire s'ouvrir sur l'espace (comme la table de la 2ème version de "*la Mission*" ou l'espace sans références matérielles de "*Grande paix*"). Les scènes peuvent être concentrées, focalisées sur un espace unique ou dispersées comme dans la 1ère version de "*la Mission*". L'espace scénique peut être constitué par diverses structures de plateau ou simplement par le sol de la salle, dans le cas du "*Public*" par exemple.

Les espaces ont des dimensions vastes ou réduites, ils sont proches du spectateur ("*Richard III" et "le Triomphe de l'hiver*") ou plutôt éloignés ("*Sept portes*").

Cette pluralité de formes et de relations apporte, à chaque spectacle, une signification particulière et plus large que celle qui est transmise par le seul choix du décor.

### 4.3. Signification et sobriété scénographique

Les accessoires des personnages et les éléments du décor sont des éléments signifiants sur le plan des références ou du symbolisme (par exemple la niche du chien, avec un chien attaché, présentée en sculpture à l'avant de la scène dans le spectacle "*la Prison*"). Les acteurs les utilisent généralement comme des supports de leur jeu.

Habituellement sans rideaux, même à l'avant-scène, les spectacles du T. *Cornucópia* utilisent le travail d'éclairage pour les changements scéniques, pour accentuer l'ambiance dramatique requise par chaque situation, pour rehausser certains effets de couleur donnés par le décor ou pour focaliser le jeu des interprètes. C'est un travail minutieux qui a toujours été signé par L.M. Cintra, très souvent avec la collaboration du technicien de l'éclairage de la compagnie.

Refusant un décor "décoratif" et optant pour une certaine sobriété, réduite aux éléments jugés essentiels, le *T. Cornucópia* rejette également un décor pictural et illusionniste pour proposer un décor à trois dimensions, fonctionnel, signifiant, ayant un poids dramatique, et qui s'assume comme un espace fictionnel dans sa relation avec le spectateur: «*Bien que la création d'une image soit souvent quelque chose de très important pour un spectacle, cette image n'est jamais faite en ajoutant les acteurs; elle est justement faite, au contraire, à partir des acteurs. Ce à quoi la partie plastique contribue pour la mise en scène, c'est beaucoup plus la création de tensions spatiales, de distances, de jeux d'éclairage, choses qui sont dynamiques, plutôt que la création d'une image décorative ou d'images dans le sens adopté par la télévision ou le cinéma, filon qui ne vaut pas la peine d'être exploité au théâtre parce qu'il est le plus raté au départ, parce que la concurrence est la plus déloyale possible, donc ce n'est pas la peine d'aller voir par là. Il est plus important que l'espace crée une véritable relation avec le public.*»[271]

Dans les débuts du T. Cornucópia, selon Cristina Reis, même si elle conservait

[271] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

les caractéristiques du non illusionnisme et du non décoratif, «*la scénographie constituait une composante très importante de la construction visuelle du spectacle, même si cela tenait du miracle, vu les moyens dont nous disposions. En seize ans, mon parcours créatif s'est peu à peu éloigné de ce sens "spectaculaire" pour tendre vers des structures plus simples qui encadrent et servent le jeu des acteurs. Ce qui m'émeut et m'intéresse par-dessus tout, c'est le travail des acteurs; je ne tente jamais d'imposer ma propre vision du spectacle, extérieure à ce qu'ils sont en train de créer. (...) Le théâtre n'est pas une machine. Il est fait d'énergie, d'expérience et de quête. C'est l'acteur qui existe sur la scène. Le scénographe, lui, peut délibérément choisir de ne rien y mettre. Je hais ces machineries compliquées et coûteuses, gratuites, tape-à-l'oeil, alors que les acteurs devraient rester l'élément essentiel.*»[272] Contrairement aux décors qui, dans la plupart des cas, n'évoquent pas d'époque historique précise, les costumes nous situent à un moment historique donné, même s'ils ne prétendent pas être une reproduction exacte des vêtements de l'époque. Ce décor indéfini accentue l'écart entre la fiction et la réalité.

Ce n'est pas seulement pour des raisons économiques que des objets ou des parties de décors sont réutilisés dans d'autres spectacles. Cristina Reis nous explique pourquoi: «*Souvent, je reprends des éléments scénographiques de spectacles précédents. J'aime les revoir différemment, dans d'autres circonstances. Je pense qu'au théâtre, tout ne doit pas toujours être "nouveau".*

[272] Cristina Reis, in Graça Corrêa " Scénographie - nouvelles tendances", in *Alternatives théâtrales*, nº 39, , septembre 1991, p. 48.

*Le théâtre ne porte-t-il pas un regard toujours différent sur quelques sujets éternels, comme la vie, la mort, les émotions?»*[273]

### 4.4. Différents rapports avec le public

En résumé, les travaux scénographiques de Cristina Reis et du T. Cornucópia présentent à nos yeux quelques aspects fondamentaux.

La notion de dispositif scénique s'impose par rapport à de simple notion de décor.

La proximité ou l'éloignement, l'implication ou la distanciation, les points de vue du spectateur par rapport à la scène, constituent une matière de réflexion de premier ordre.

L'étroite collaboration entre la dramaturgie et la scénographie détermine une certaine fonctionnalité de l'espace scénique au service du travail des acteurs.

Le commentaire ou la lecture du texte dramatique se révèle dans les options scénographiques adoptées pour chaque spectacle: «*Dans ce spectacle, nous exposons des personnes prisonnières de déguisements et d'un dispositif théâtral rigide, lourd, écrasant, laid, peint en doré. Nous avons voulu que ce soit une image de cette logique qui nous transcende mais qui nous englobe tous et qui préside finalement à la comédie de Lope. (...) Nous n'avons pas voulu que la vie soit absente de cet espace autoritaire. La comédie espagnole voulait imiter la vie, mais je sais que, lorsqu'elle l'imite, elle l'écrase, elle la transforme en bande*

[273] *Ibidem.*

*dessinée, finalement de la même façon que ce qui se passe dans la structure sociale pour la vie avec un grand V.»*[274]

L'efficacité signifiante de l'espace scénique, ainsi que sa fonctionnalité relativement au jeu des acteurs constituent les fonctions dominantes de la scénographie.

La scénographie est davantage une architecture à trois dimensions qui détermine des espaces de jeu, plutôt qu'une structure picturale à deux dimensions dans laquelle se recoupe le jeu des acteurs.

Le décor ne prétend pas reproduire la réalité, mais simplement donner au spectateur des éléments de référence ou métaphoriques lui permettant de lire le spectacle: «*Un théâtre qui ne remplace pas la vie ou qui ne se confond pas avec elle, capable d'être utilisé comme métaphore, aux coulisses visibles, le contraire de l'illusion. (...) Un théâtre qui montre son artificialité, qui travaille l'espace et n'oublie pas le mouvement comme capacité génératrice de sens.»*[275] L'éclairage complète le décor et les costumes en soulignant les contrastes clair/obscur et en renforçant les situations dramatiques.

La continuité du travail en commun entre le metteur en scène L.M. Cintra et la scénographe Cristina Reis donne lieu à un langage propre au niveau de la scénographie, dont les attributs dominants se caractérisent par la force, la synthèse et le dépouillement: «*Un théâtre qui refuse le décoratif, le superflu, qui fuit les maniérismes.»*[276]

---

[274] Luis Miguel Cintra, "Ce spectacle", in programme *de "Vie et mort de Bamba"*, janvier 1989.
[275] Luis Miguel Cintra, "Cornucópia - Un projet", in *Vértice*, nº 48, mai/juin 1992.
[276] *Ibidem.*

À un décor surchargé qui distrait le spectateur du travail de l'acteur, ou à un décor "spectaculaire" où l'acteur se perd complètement, L.M. Cintra et Cristina Reis préfèrent un espace signifiant permettant de rehausser le jeu des acteurs.

Au Théâtre du Bairro Alto, lieu de répétitions et de représentations du théâtre de la *Cornucópia*, ni la place de la scène, ni celle du public ne sont définies a priori. Ceci permet une grande variété de combinaisons, à la fois dans la dimension de l'espace scénique, dans la relation scène-salle et dans la conception de chaque dispositif scénique.

La création de la structure scénique est déjà une interprétation possible du texte dramatique et les éléments concrets du décor sont choisis et organisés en fonction du jeu des acteurs. Chacun d'eux est toutefois intimement lié à la construction de la relation voulue entre la scène et le public.

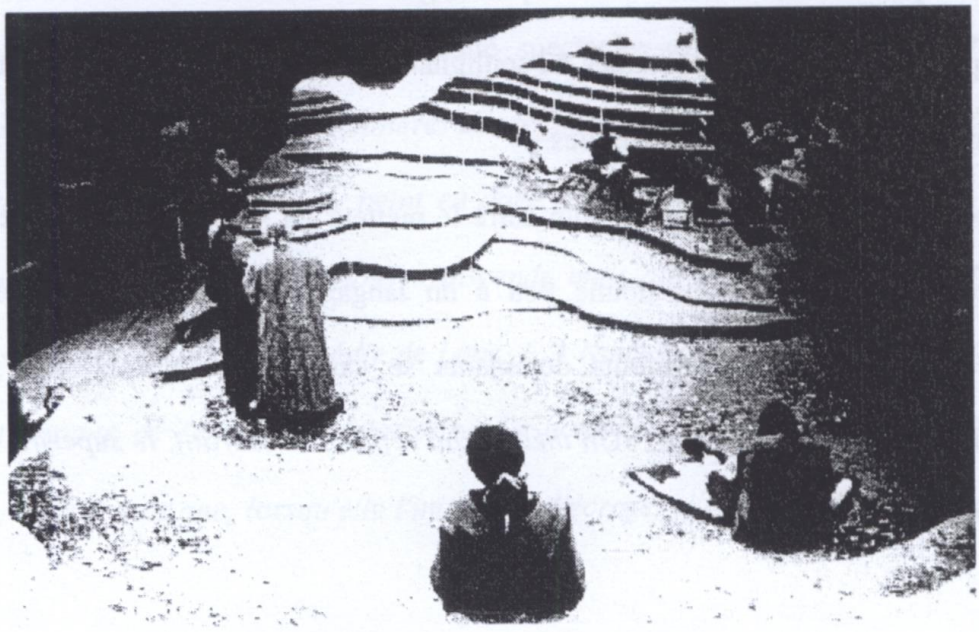


Photo 92 "Ah Q" ("Ah Kiou") de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux, 1976,
Teatro Cornucópia, encenação de Luís Miguel Cintra,
scénographie et costumes de Cristina Reis.

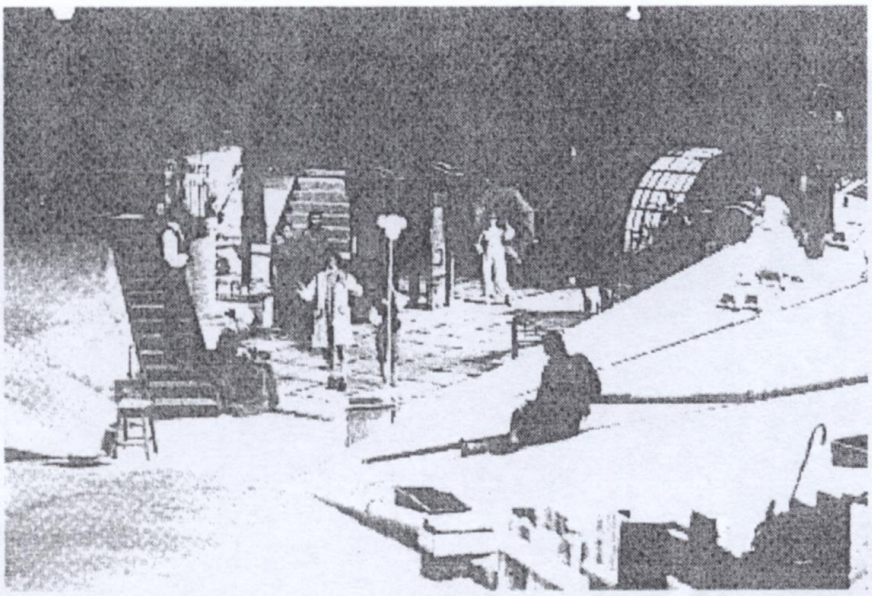


Photo 93 "Woyzeck" de Georg Büchner, 1978, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis.

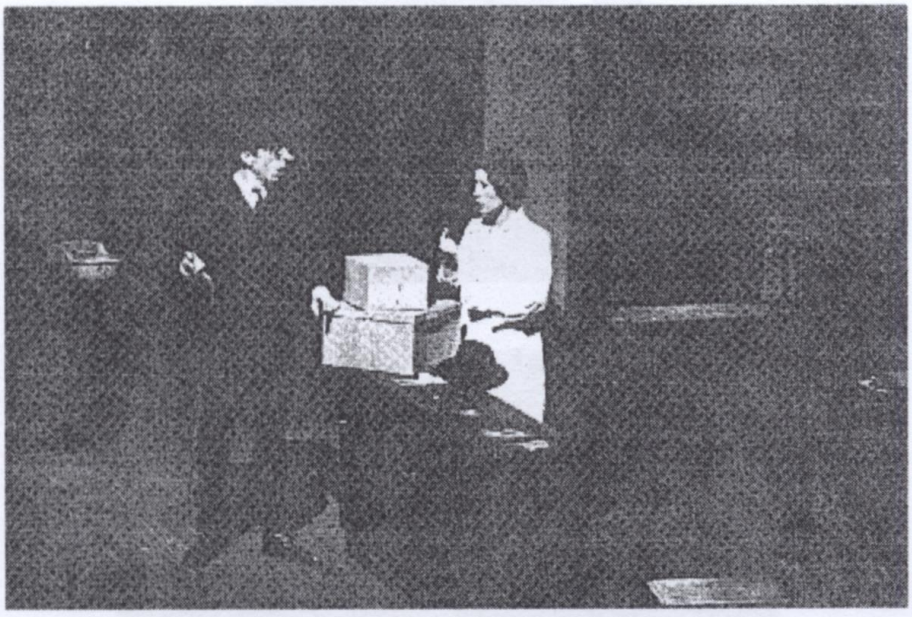


Photo 94 "Et ne peut-on pas l'exterminer?" de Karl Valentin, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo, scénographie et costumes de Cristina Reis.

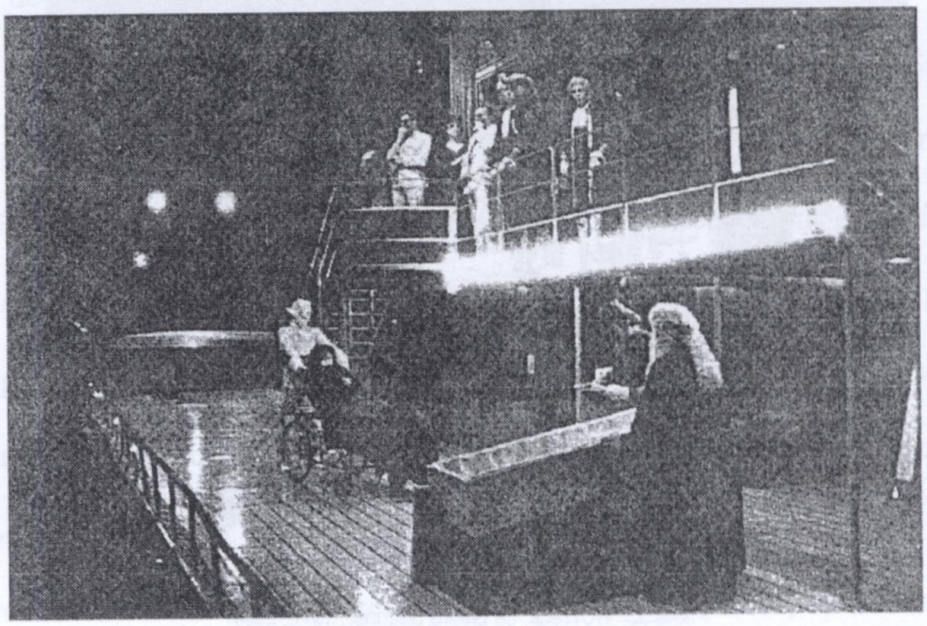
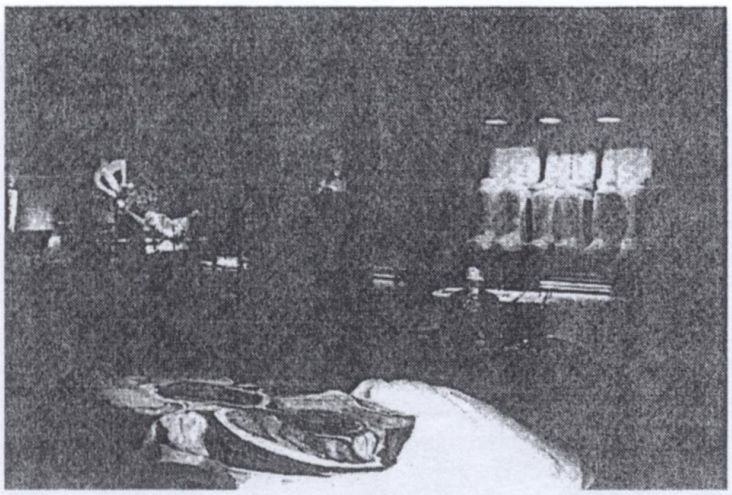
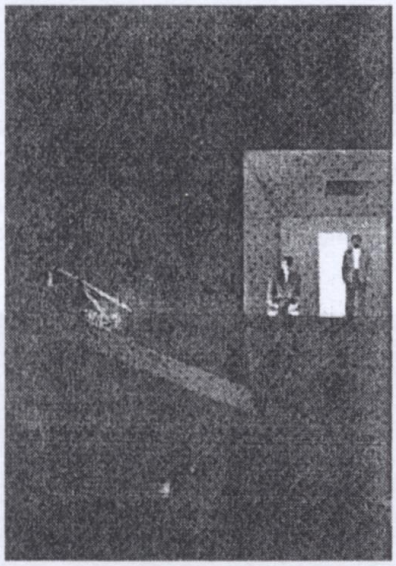


Photo 95 "Capitaine Schelle, Capitaine Eçco" de Rezvani, 1980, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Beatriz Alçada et Eduardo Batarda.





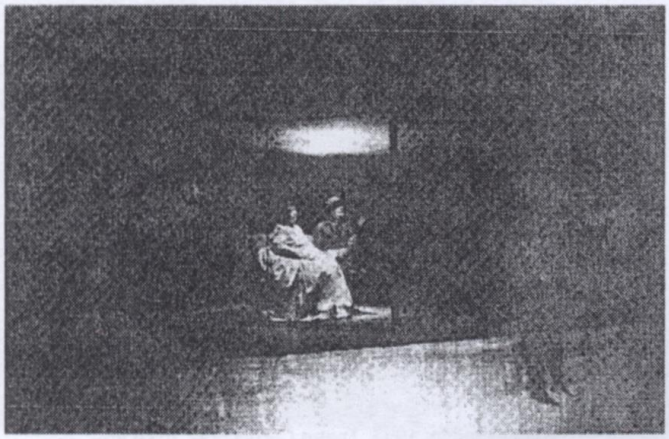


Photo 96 "A Missão" ("La mission") – 1ª version – d'Heiner Müller, 1984, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis.

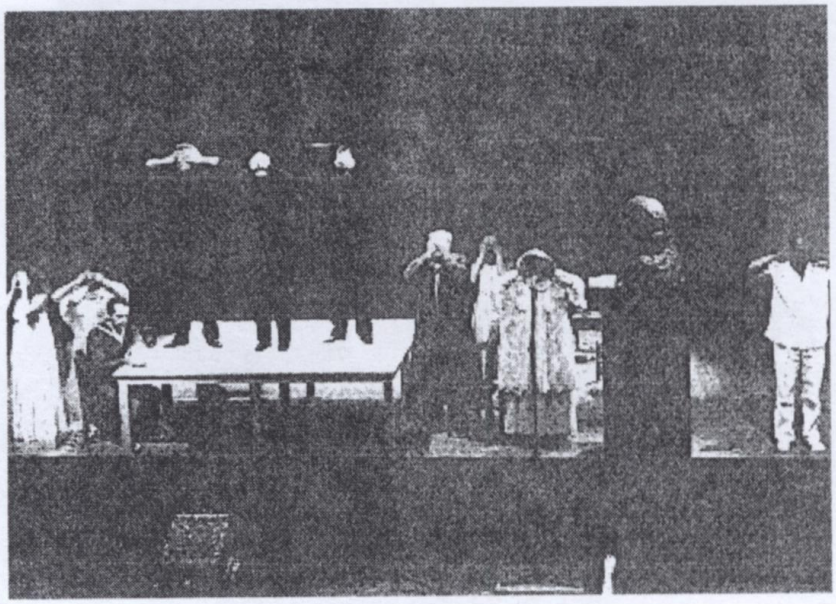


Photo 97 "A Missão" ("La Mission") d'Heiner Müller, 1992, Teatro Cornucópia, 2ème version, mise en scène de Luís Miguel Cintra.

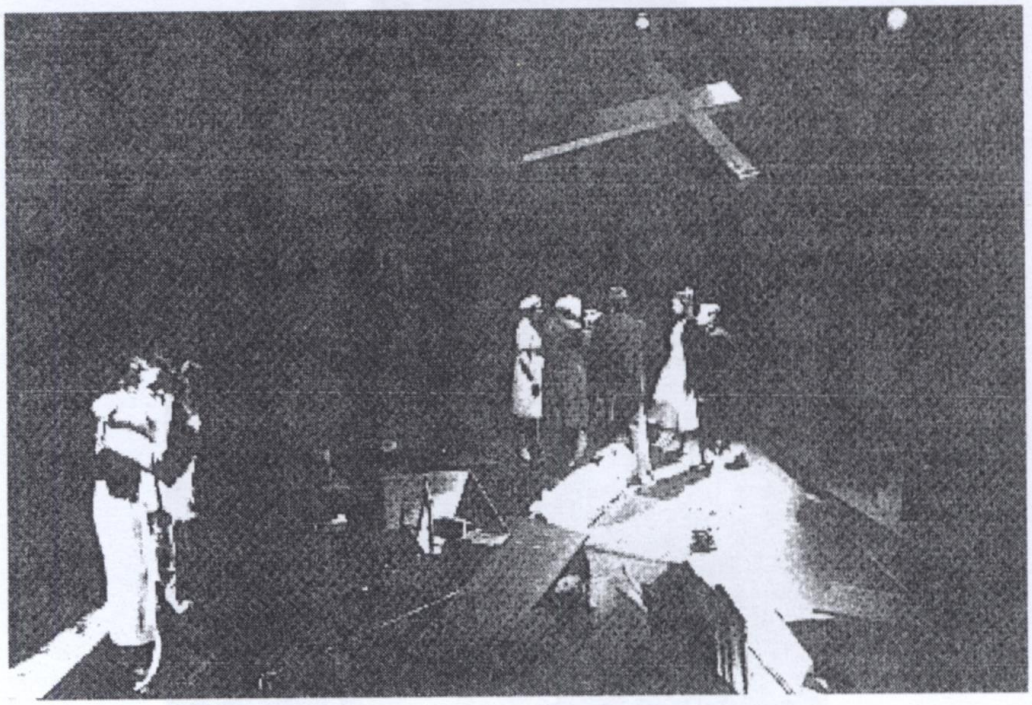


Photo 98 "Primavera Negra" ("Printemps noir") de Raul Brandão, 1993, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, costumes et scénographie de Cristina Reis.



Photo 99 "A Mulher do Campo" ("La Provinciale") de William Wycherley, 1986, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis.



Photo 100 "Muito barulho para nada" ("Beaucoup de bruit pour rien") de W. Shakespeare, 1990, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, costumes et scénographie de Jasmim de Matos.

## 5. Pratique autoréflexive centrée sur le texte

Après l'analyse des principes créatifs de L.M. Cintra et de sa perspective sur la dramaturgie, sur le travail de l'acteur et sur l'espace scénique, ce dernier chapitre vise, sous forme de conclusion, à synthétiser les lignes de force de sa pratique théâtrale.

À cet effet, la question du public et de la fonction du théâtre chez L.M. Cintra sera exposée en premier lieu.

Quelques références théâtrales du metteur en scène et l'influence exercée par son travail seront ensuite présentées.

Enfin seront étudiés les aspects que nous considérons globalement comme les plus significatifs et qui aident à définir son esthétique théâtrale, à savoir: un travail théâtral qui accorde beaucoup d'importance au mot et au texte dramatique en tant qu'instigateurs d'une réflexion philosophique et politique sur la réalité humaine; un jeu constant entre facteurs de distanciation et de rapprochement pour un théâtre qui se veut agissant et non pas créateur d'illusion; un projet de théâtre qui donne de l'épaisseur et de l'ampleur à l'oeuvre scénique dans le cadre d'une représentation sobre; une pratique autoréflexive qui travaille sur la mémoire, celle du théâtre ou la sienne propre.

### 5.1. Le public est invité à réfléchir

Le T. Cornucópia a fait l'objet de diverses distinctions nationales, de la part de l'Association nationale de critiques de théâtre et du secrétariat d'État à la Culture, pour différents spectacles, dont "*Ah Kiou*", "*Oratorio*", "*Casimir et Caroline*" et "*Grande Paix*", entre autres, mais elles ne sont citées ni dans ses programmes, ni dans ses prospectus d'information. Bien qu'il n'en fasse pas publicité, il a accepté presque tous les prix qui lui ont été décernés à ce jour. Seul l'un d'eux a été refusé, en 1991, lorsque le secrétaire d'État à la Culture de l'époque décerna le prix Garrett au metteur en scène L.M. Cintra. Par désaccord avec la conduite de la politique culturelle du gouvernement, celui-ci n'a pas accepté le prix. Cette position souleva à l'époque une grande polémique. Certains disaient même que s'il refusait le prix, il devait également, en toute cohérence, refuser la subvention de ce même secrétariat d'État en faveur de sa compagnie. D'autres soutenaient, à la suite de L.M. Cintra, que cette position n'était absolument pas contradictoire, qu'il y avait tout simplement deux réalités, l'une consistant à accepter personnellement un prix de quelqu'un auquel il reniait toute compétence à cet effet, l'autre, bien différente, consistant à accepter de la part de l'État une subvention qui était normalement destinée à la compagnie et permettait au groupe de conserver ses postes de travail et son activité théâtrale.

Ses déclarations à la presse à propos du succès du spectacle "*On ne paye pas! On ne paye pas*!" souleva une polémique identique: «*Je crois qu'il s'est créé un malentendu: à un certain moment, j'ai pris peur parce que j'ai eu l'impression que nous avions le public d'une comédie de "boulevard". Les valeurs sur*

*lesquelles se base l'intrigue, les valeurs de base de "On ne paye pas" étaient assimilées en faveur d'une mécanique du rire, pure et simple. C'est quelque chose qui me fait peur et qui me fait horreur.»*[277]

Ce rejet d'un public qui ne s'intéresse ni à la thématique, ni aux questions posées, mais seulement au divertissement facile, fait partie intégrante de la posture de L.M. Cintra en tant que metteur en scène.

On comprend moins bien cependant pourquoi le rire contagieux et le grand succès populaire seraient automatiquement le symbole évident d'un tel public. Dans le cas concret, d'autres facteurs, qui sont d'ailleurs exposés plus haut, expliquent certainement son attitude et peuvent justifier d'autres interprétations du phénomène.

Certains adressent parfois au *T. Cornucópia* la critique d'être un théâtre élitiste: parce que L.M. Cintra a fait ces déclarations, parce que la majorité de son public se situe parmi les intellectuels, parce qu'il ne concède aucune facilité au public.

Opposé à un théâtre commercial, le *T. Cornucópia* propose un théâtre artistique dans la recherche d'un langage scénique imaginatif et signifiant, qui s'adresse à un public capable de comprendre ce qui est montré et de se confronter aux problématiques. Revendiquant cette position, la Cornucópia plaît à un public majoritairement constitué d'enseignants, de cadres supérieurs et d'étudiants, surtout universitaires, de personnes ayant un certain niveau culturel.

Le choix de pièces non simplistes (même quand elles sont du genre comique) et l'existence fréquente, pour le spectateur, d'une certaine sensation d'inconfort (la

[277] Luís Miguel Cintra interviewé par António Mega Ferreira, "Luis Miguel Cintra (re)rencontre le Juif", in Jornal de Letras, 30 mars 1982.

durée du spectacle est parfois longue, les rythmes parfois lents, inconfort également par rapport aux questions abordées...) éloignent souvent ceux qui aiment aller au théâtre pour se distraire (pour s'évader de leurs problèmes), pour simplement se divertir.

Selon le metteur en scène, «*le théâtre doit faire réfléchir les gens. L'une de ses fonctions principales est de leur donner du plaisir, de divertir, mais il ne doit pas les entretenir, dans le sens de leur faire passer quelques heures.*»[278]

Également partisan d'une relation avec le public qui soit dynamique, qui d'une certaine façon ne le cantonne pas dans une position de récepteur passif, il proclame la souffrance et le plaisir comme des pôles du même être dans le théâtre, que ce soit en tant qu'artiste ou en tant que public: «*Inventer un spectacle, donner forme à une idée est un travail de souffrance. De plaisir, mais d'énorme souffrance. Je crois que, dans les cas les plus extrêmes, le travail du public peut être un travail parallèle, un travail de lutte avec le spectacle, un travail qui contient une dose de souffrance, d'âpreté. Le théâtre doit établir avec le public une relation de ce genre pour continuer à être intéressant; elle ne peut être une relation calme, passive, simple.*»[279]

C'est ce souci du public et d'une relation qui le mobilise, tant au niveau de la pensée qu'à celui des émotions, qui donne un sens à l'acte théâtral: «*De spectacle en spectacle (c'est ainsi que notre "vie" est ponctuée, par chaque nouveau but), on aimerait aller plus loin, on aimerait surprendre plus, on aimerait toucher plus*

[278] Luis Miguel Cintra interviewé par Clara Ferreira Alves, "Cet obscur objet du désir", in *Expresso*, 6 mai 1989.
[279] Luis Miguel Cintra interviewé par Ana Gomes Ferreira et Manuel João Gomes, "La Mission", in *Público*, 17 janvier 1992.

*au fond. C'est le rapport avec le public qui oriente notre travail. On a parcouru tant de textes différents, on a parlé de tant de choses, selon le moment, à cause du public, à cause des changements du monde. Mais on a inventé une façon d'être, de "vivre", à laquelle on reste fidèle. Blesser le public aussi dans ce qu'il a de plus humain. L'arracher à ses habitudes. Habitudes de spectateur, habitudes de pensée, habitudes de vie. L'empêcher, nous empêcher de mourir. Même si ce n'est que pour un instant, le temps d'un spectacle. (...) À un théâtre médiocre, générateur d'habitudes, reposant sur des trucs, des sécurités, des prix, des hommages et de l'argent, nous continuerons d'opposer un théâtre qui ne renonce pas à prendre des risques, à parler de la "vie", à "vivre". Et si on perd la bataille, tant pis. Nous n'avons pas perdu notre temps. Ne perd la vie que qui le veut.»*[280]

## 5.2. Des références théâtrales

Lorsqu'on pose la question des références théâtrales, on se rend compte que le théâtre de L.M. Cintra a été très influencé par certaines réflexions théoriques de Brecht, non seulement dans les premiers spectacles - comme l'évoque le chapitre "Une écriture du questionnement" - mais dans tout le parcours artistique. Cette question sera reprise dans le présent chapitre, mais un peu plus loin.

Même s'il a reçu une formation académique à l'Old Vic de Bristol, ce sont en fait certains spectacles auxquels il a pu assister qui ont réellement marqué L.M.

[280] Luis Miguel Cintra, "Cornucópia - Un projet", in *Vértice*, nº 48, mai/juin 1992.

Cintra au niveau de la mise en scène. Le premier, "*Arlequin serviteur de deux maîtres*" de Goldoni, dans la mise en scène de Giorgio Strehler alors qu'il suivait ses premières années de lycée, a suscité chez lui un véritable enthousiasme pour le théâtre, au point qu'il fut «*une révélation que je n'oublierai jamais.*»[281]

Dans sa jeunesse, il a été marqué par le théâtre universitaire, dont il a particulièrement retenu les mises en scènes de Victor Garcia au CITAC de l'Université de Coimbra: "*Passam cinco anos" (Lorsque cinq ans seront passés)* de F. Garcia Lorca et *"O Grande Teatro do Mundo" (le Grand Théâtre du Monde*) de Calderón de la Barca, ainsi que la version pour interprètes portugais des "*les Bonnes*" de Jean Genet par le même Victor Garcia mais en dehors du théâtre universitaire. L.M. Cintra juge très enrichissants les spectacles de l'équipe Vincent/Jourdheuil qu'il a vu à Paris: "*le Mariage des petits bourgeois*" de Bertolt Brecht et "*Tambours et trompettes*" de G. Farquhar et B. Brecht. Lorsqu'il était étudiant à Londres, il a assisté à deux mises en scène de Ingmar Bergman des pièces de Strindberg "*Mademoiselle Julie*" et "*le Songe*" qui furent extrêmement importantes pour lui. Enfin, au Portugal, il a également été marqué par l'interprétation de Glicínia Quartin dans la pièce de Beckett "*les Beaux jours*", et, dans le théâtre traditionnel portugais, par une présentation de marionnettes des *Bonecos de Santo Aleixo* et par une représentation populaire de *"Auto da Paixão" ("l'Auto de la passion")* enregistrée dans le film "Auto da Primavera" *("l'Auto du printemps*") de Manoel de Oliveira.

[281] Luis Miguel Cintra interviewé par Madalena Leitão, août 1995.

Beaucoup affirment que le groupe a été influencé par la compagnie allemande *Schaubühne* de Berlin Ouest, mais le metteur en scène dément cette position en soutenant qu'aucune influence directe n'a marqué son groupe: «*Je n'ai vu de spectacle de Schaubühne qu'après de nombreuses années de travail. La Schaubühne nous a beaucoup influencé en tant que référence parce que nous recevions beaucoup de matériel de sa part: des programmes, on savait ce qu'ils étaient en train de faire, on voyait des photos. On les regardait toujours avec la plus grande admiration mais ils ont eu une influence très lointaine, très indirecte, donc. Nous avons beaucoup entendu parler de Schaubühne par Jourdheuil, mais plus tard.*»[282]

L.M. Cintra et le *T. Cornucópia* ont joué un rôle très important dans la formation de nouveaux acteurs et de nouveaux metteurs en scène. Ils ont également marqué le théâtre portugais. Certains spectacles du *T. Cornucópia* sont devenus des références fondamentales pour des artistes plus jeunes. L.M. Cintra exprime dans les termes suivants cette volonté de passer le témoin et une certaine conscience d'y être, d'une certaine façon, parvenu: «*Provoquer chez les gens des expériences* de vie ou qui les aident à vivre, qui fassent partie de leur vie, j'aimerais beaucoup y arriver. (...) Quant à avoir contribué à l'évolution du théâtre au Portugal, ça me plairait énormément et je suis certain d'y avoir contribué et que de nombreuses personnes se sont formés en voyant nos spectacles. Ceux-là vont ensuite provoquer cette sensation chez d'autres spectateurs.»[283]

[282] *Ibidem.*
[283] *Ibidem.*

## 5.3. Processus de rapprochement et de distanciation

Sur les traces de B. Brecht, L. M. Cintra nous propose un théâtre qui joue inlassablement entre distance et proximité scène - public. Une distanciation que l'on observe dans la création de scènes non illusionnistes, qui ne prétendent pas produire d'effets de réel, qui se veulent artificielles et construites: au niveau de la scénographie; au niveau des mises en scène (jeu qui s'adresse directement au public, qui ne nie pas sa présence); au niveau de l'actualisation de textes d'autres époques (précisément lorsque cette distance entre la réalité de l'époque et celle d'aujourd'hui est soulignée au lieu de faire des modernisations forcées); au niveau du rythme, dans le traitement des textes dramatiques contemporains (où le choix de rythmes différents de ceux d'aujourd'hui va nous permettre une distance); etc.

Il y a d'autre part un rapprochement qui se veut complice avec le public: dans le choix de textes traitant de sujets qui le concernent; quelques fois, dans la construction d'espaces de jeu proches de ceux des spectateurs; dans une relation de vérité des acteurs avec eux-mêmes et avec le public; dans le fait de faire passer des émotions à travers l'interprétation des acteurs; etc.

Cette tension entre processus de distanciation et processus de rapprochement empêche une simple identification du spectateur au personnage et tente de créer un espace de réflexion critique sur ce qui est représenté sur scène, même si le spectateur peut effectivement être intégré dans les émotions et sensations du spectacle.

Bien qu'il ne croit pas en la pièce didactique traditionnelle, L.M. Cintra estime encore qu'il faut recourir aux nouvelles pièces "didactiques", celles de Müller ou

de Bond par exemple, pour pouvoir s'adresser à notre époque en y laissant sa marque: «*Nous avons fait "Mauser" et nous avons fait "la Mission" parce que ce sont des pièces didactiques. Nous revendiquons également pour le théâtre un espace d'apprentissage et d'enseignement, un terrain où, grâce au spectacle, le débat est possible ou peut encore se donner en exemple. Nous persistons à revendiquer pour le théâtre le seul grand thème, l'Homme, son combat pour sa naissance. "Mauser" et "la Mission" parlent de révolution. Notre théâtre veut encore parler de cela. Comme il continue de vouloir parler de lui-même, de vouloir réfléchir sur sa fonction et ses armes.*»[284]

Ce choix d'un théâtre qui ne prétend pas simplement reproduire la vie mais qui révèle un point de vue sur la vie est manifeste dans le programme de "*la Prison*": «*Quand nous avons décidé de revenir au théâtre de Bond et de faire "Jour de Mars" (Tuesday) et "la Prison" (Olly's Prison), nous avons recherché des textes de notre époque qui parlent de notre époque. Et qui non seulement en parlent, qui non seulement en fassent le portrait ou s'y rapportent, mais qui la vivent, qui essaient de la penser et qui prennent position à son égard. Nous voulons que le théâtre continue d'être le siège de la philosophie.*»[285]

L.M. Cintra affirme alors un théâtre qui soit capable de parler de la réalité sociale comme un moyen de lutter contre l'inaction: «*Je n'arrive pas à dissocier l'idée de théâtre d'une intervention dans la société. Ce peut être d'une façon non politique, si l'on veut, une façon d'intervenir, de jeter au public, aux autres, mes provocations. C'est donc une manière d'être avec les autres. Tout cela dans un*

[284] Luis Miguel Cintra, Programme de "*Mauser*", avril 1992.
[285] Luis Miguel Cintra, Programme de "*la Prison*", juillet 1995.

*esprit de jeu ludique, parce que cette composante dans le théâtre est fondamentale.»*[286]

### 5.4. Ampleur et épaisseur de l'oeuvre théâtrale

L'esthétique de Luís Miguel Cintra s'articule à partir de deux vecteurs principaux: l'épaisseur et l'ampleur. Le premier donne de la consistance et de la profondeur à l'oeuvre scénique, tandis que le second l'étend au-delà de ses limites.

À la *Cornucópia,* les personnages ne sont généralement pas des personnages linéaires ou des personnages-types. Ils dégagent un certain poids psychologique, une certaine richesse humaine. Ils sont dotés d'une épaisseur particulière, liée au fait qu'ils sont représentés comme des rôles possibles à jouer dans la vie par les acteurs.

Au niveau de la scénographie, *la Cornucópia* ne se contente pas non plus d'un simple décor. Il y a en effet une correspondance de l'élément spatial avec la structure profonde du texte dramatique. La scénographie n'est pas seulement le lieu où la pièce se déroule, mais la visualisation matérielle d'une lecture dramaturgique qui peut en être faite et, ainsi, une mise en perspective scénique approfondie de cette lecture. Le décor n'est pas extérieur et peint, mais c'est un espace tridimensionné, doté d'une épaisseur, d'une consistance matérielle et interprétative.

[286] *Ibidem.*

Même la lecture dramaturgique effectuée sur le texte par L.M. Cintra ne se caractérise pas par une linéarité, mais plutôt par une complexité. Le niveau quotidien ou extra-quotidien induit des préoccupations philosophiques, politiques ou morales.

Par ailleurs, certains éléments créent de la largeur, de l'extension, de l'amplitude. L'espace n'est pas limité, encombré d'objets. C'est généralement un espace libre. La lumière l'aide souvent à s'amplifier, à ne pas rester fermé. Parfois, la scène est grande ou sans barrières, ce qui donne au spectateur une notion de plus grande dimension. Outre l'espace scénique et l'espace du public, il y a toujours la perception d'un autre espace non occupé de la salle de spectacles, ce qui transmet une certaine sensation d'inconfort et en même temps d'illimité. La confrontation de rythmes gestuels et de mouvements opposés ou différents entre les personnages, voire chez un même personnage, met également en évidence au niveau de l'espace et du temps cette notion de grandeur. Enfin, le besoin, de la part du metteur en scène/acteur, de rechercher la vie à travers le théâtre, à travers la représentation (le vécu?) d'autres temps, d'autres situations, d'autres rôles, de façon à mieux pouvoir englober et comprendre la Vie ou le Monde, ouvre et élargit les façons de concevoir et de positionner son oeuvre théâtrale.

### 5.5. Un travail centré sur le texte dramatique

Dans le sens où il centre son travail théâtral sur le texte dramatique, à partir duquel tout va être élaboré (dispositif scénique, langage scénique, interprétation...), L.M.

Société artistique au départ, la *Comuna* s'est ensuite transformée en coopérative artistique.

Faisant partie du théâtre dit *Indépendant*, à la fois en raison de son opposition au régime politique de l'époque et parce qu'elle se voulait un théâtre d'expérimentation artistique et non un théâtre commercial, la *Comuna* a représenté dans plusieurs villes du Portugal et elle a participé à des festivals dans plusieurs pays d´Europe et d´Amérique.

Avec la *Comuna*, João Mota fut le cofondateur de la Convention Théâtrale Européenne en 1989, en tant que représentant du Portugal.

En 1972, lorsqu'elle a débuté son activité théâtrale, la *Comuna* ne disposait d'aucun espace propre pour ses repétitions et spectacles, ni d'aucune subvention. Elle utilisait alors les espaces non théâtraux qui lui étaient prêtés ou loués (garage, ancienne usine...).

Avant la révolution du 25 avril 1974, la compagnie était subventionnée par la Fondation Calouste Gulbenkian. Depuis cette date, elle bénéficie de subventions de l'État.

En mars 1975, la Compagnie s'installe dans une vieille villa inoccupée située place d'Espagne, appartenant à la mairie de Lisbonne, et la transforme en Centre Culturel et Maison de l'Enfant. Dans cette maison, deux salles de spectacle sont installées, un espace transformé en bar sert de café-théâtre et d'autres espaces de travail sont aménagés. Quelques années plus tard, les édiles veulent contraindre la compagnie à quitter les lieux, mais le soutien manifesté par plusieurs personnalités à l'égard de l'important travail artistique et éducatif qu'elle y a

## 5.6. Une pratique autoréflexive

C'est précisément pour ce lien entre la vie et le théâtre que la Cornucópia a lutté au fil des ans, en tant que lieu de réflexion, en tant qu'espace de communication avec le public. D'où la perspective d'une autoréflexion dans la recherche des thèmes, des inquiétudes à partir de soi, de ce que le metteur en scène vit et ressent du monde: «*Les pièces que je choisis sont mon miroir.*»[289]. *Et encore: «On s'approprie les textes qu'on aime. On doit les faire nôtres. Chaque spectacle doit être notre histoire. Ou nous ne serions pas des acteurs.*»[290]

Le théâtre est donc un espace de représentation, mais aussi un espace de présentation des points de vue sur la réalité vécue par les acteurs et le metteur en scène: «*Le théâtre nous oblige à ce que notre quotidien soit exclusivement un quotidien de représentations, de représentations de la vie. Le théâtre est, finalement, dans notre quotidien, une métaphore de nous-mêmes, nous qui travaillons continuellement pour notre plaisir à tous et pour le plaisir de ceux auxquels nous la faisons connaître. Il est donc impossible de faire des pièces par hasard, notre quotidien ne permet pas que la vie reste à la porte du théâtre. Ce n'est pas par hasard que nous nous sommes obstinés à apporter au théâtre le sens de la vie, de l'Histoire. Parce que ce n'est qu'avec le théâtre que nous savons réfléchir.*»[291] Le théâtre de L.M. Cintra est également un jeu sur les conventions, dans cette recherche constante de nouveaux langages pour que la vie et le monde puissent effectivement être révélés par le théâtre.

---

[289] Luis Miguel Cintra, programme de "*Sonate des spectres*", avril 1986.
[290] Luis Miguel Cintra interviewé par Clara Ferreira Alves, "Cet obscur objet du désir", in *Expresso*, 6. Mai.1989.
[291] Luis Miguel Cintra, programme de "*Richard III*", mai 1985.

Ce parcours artistique est ponctué par une volonté de questionnement constant de soi, des processus utilisés, de la société. C'est un parcours où le théâtre n'est pas le siège de l'utopie mais celui de la confrontation, où le théâtre ne remplace pas la vie mais est un refuge pour une autre forme de vie.

Ce parcours défend un théâtre qui n'est pas le reflet de la société mais qui cherche à produire un discours propre sur elle, un discours personnalisé qui n'écarte pourtant pas une analyse historico-politique des événements présents. Ce souci du metteur en scène de mettre en relation l'individualité, le subjectif, avec la société, est admis dans un discours plus philosophique, plus problématique qu'apologétique.

C'est une pratique qui se confronte à différents textes pour s'interroger et interroger les autres, une pratique qui devient véritablement autoréflexive dans la mesure où, partant de l'approche de différentes conventions théâtrales, elle recherche une constante réflexion sur les processus et sur les langages du théâtre compris dans un discours sur la vie, avec la possibilité de la projeter au spectateur.

Entre l'utopie et la réalité plus difficile à accepter, le théâtre de L.M. Cintra est un éloge à la vie, au plaisir, à la joie du neuf, du jeu, à la relation avec les autres, tandis qu'il dénonce par ailleurs, sous une forme de désespoir ou de désillusion, la trahison de l'esprit révolutionnaire, le mensonge et l'impuissance face au vide de la société capitaliste actuelle qui, prônant le tout économique et des valeurs très souvent militaristes, oublie l'Homme.

## AVERTISSEMENT

*La nouvelle division de la tomaison*

*a entraîné la disparition des folios 394 à 401*

## CHAPITRE III

# LE THÉÂTRE DE JOÃO BRITES: UN KALÉÏDOSCOPE DE FORMES

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

João Brites, né en 1947, est le codirecteur et le principal metteur en scène de la troupe de théâtre *O Bando. D*epuis quelques années, il enseigne à l'École Supérieure du Théâtre et du Cinéma de Lisbonne. Étudiant à Bruxelles, il a vécu Mai 68 et a participé à plusieurs représentations de rue. Alors qu'il était graveur et peintre, il a suivi les cours de scénographie de Serge Creuz, a collaboré en tant que scénographe à plusieurs spectacles de compagnies théâtrales belges (*Théâtre Place Publique*, *Théâtre Poème*...), jusqu'à l'époque où il a fondé, avec l'actrice Jacqueline Tison, la compagnie *Le Théâtre Inti*. Cette troupe voulait à la fois faire du théâtre pour enfants et adopter une stratégie d'animation et de théâtre de rue. João Brites a été le metteur en scène et le scénographe des deux spectacles de la troupe: " *Si les requins étaient des hommes, seraient-ils plus gentils avec les petits poissons*", une adaptation d'un conte de Brecht, et "*Au Pays des Sans Visages* ", une création collective.

Après la Révolution des Oeillets, de retour au Portugal, J. Brites crée, le 15 octobre 1974, le théâtre d'animation *O Bando,* en compagnie de Jacqueline Tison et de quatre autres membres: Cândido Ferreira, Carmen Marques, Maria José Janeiro et Jorge Barbosa. Ceux-ci avaient alors bénéficié d'expériences théâtrales au Portugal, en France ou en Belgique: *«Le 25 avril fut déterminant dans la naissance de 'O Bando' dont les fondateurs s'étaient formés par des expériences diversifiées, mais toutes marquées par Mai 68: dans les arts plastiques et les*

*happenings, dans le théâtre de rue à Bruxelles, dans le théâtre ouvrier à Paris, dans le théâtre universitaire à Lisbonne.»*[292]

Le projet de la troupe *O Bando* s'inscrivait dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Ce projet bénéficia de l'appui financier du secrétaire d'État à la Culture. Pendant très longtemps, ne possédant pas de salle, *O Bando* fut une troupe itinérante, ce qui était pour elle à la fois un recours vital et une caractéristique de travail.

Dès 1974, cet aspect était exposé dans le projet d'*O Bando*: *«Le spectacle devra s'adapter à toutes les salles, ainsi qu'à tous les endroits en plein air, pour permettre le maximum de décentralisation (...).»*[293]

Ce souci de ne pas se renfermer sur un seul endroit propre et de mobiliser un autre public que le seul public citadin de Lisbonne amène *O Bando* à faire encore aujourd'hui de nombreuses digressions à travers le pays et même à l'étranger.[294]

Né en pleine époque révolutionnaire, *O Bando* a collaboré aux campagnes de dynamisation culturelle et de prise de conscience politique. Le fait d'avoir choisi de travailler avec un public de jeunes a, d'une part, permis une plus grande liberté au niveau de la création expérimentale - notamment dans l'utilisation de textes non conventionnels - et, d'autre part, favorisé une plus grande acceptation

---

[292] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, 1988 (cf. annexes, III-6).

[293] Jacqueline Tison et João Brites, "Projet d'un théâtre pour enfants", présenté à la Direction générale d'Action Culturelle, Lisbonne, 31 juillet 1974.

[294] Il s'est généralement rendu à des festivals de théâtre, initialement dans le seul cadre du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et, depuis plusieurs années, dans le cadre du théâtre pour adultes. Depuis sa première participation au "Festival International de Charleville-Mézières", France (1978), il a présenté ses spectacles à plusieurs festivals internationaux en France, Italie, Allemagne, Belgique, Suisse, Espagne, Angleterre, Hollande, Canada et Autriche.

par la population rurale, qui avait encore peur des "communistes" venus de la capitale.

L'animation avec les enfants et les jeunes a constitué un autre point important du travail de la troupe. Celle-ci souhaitait en effet permettre aux enfants de devenir les créateurs de leurs propres spectacles, ce qui transparaît dès le départ dans le nom choisi pour la troupe: *Teatro de Animação O Bando* (littéralement, théâtre d'animation La Bande), mais aussi dans la formulation du projet initial: *«(...) Il ne s'agira pas (...) de représenter des pièces d'auteurs connus, mais que l'enfant lui-même crée, invente l'histoire, écrive les dialogues, fabrique les accessoires, la mise en scène, etc. (...) L'animateur doit suivre, comme critère esthétique, non pas les idées déjà établies et esthétiques du Beau et du Bon, mais ce qui provient d'un sentiment sincère, véritable et juste. Le prinicipe de faux et du juste doit être un critère de la troupe.»*[295]

Toutefois, la troupe *O Bando* ne s'appuyait pas sur des idées ou des thèmes proposés préalablement par les enfants pour élaborer ses spectacles. Au contraire, cette troupe s'est toujours défendue de suivre «*une thématique spéciale, propre à l'enfant et à laquelle la création théâtrale aurait dû se soumettre*».[296] Le choix des thèmes a toujours dépendu des propositions des membres de la troupe: «*Des hommes politiquement engagés dans une situation précise, qui veulent agir, au*

---

[295] Jacqueline Tison et João Brites "Projet d'un théâtre pour enfants", 31 juin 1974.

[296] Manifeste 1, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, 1980, (cf. annexes, III-1).

*moyen de l'art et de leur relation privilégiée avec l'enfance, en disant ce qu'ils pensent et ce qu'ils ressentent».* [297]

En faveur d'un théâtre pour l'enfance et la jeunesse, qui recherche l'autonomie de l'enfant et prépare son émancipation, la troupe *O Bando* refuse un théâtre enfantin et moraliste dont l'image de l'enfant serait calquée sur des modèles créés par la société: «*Pour nous, le théâtre pour les enfants ne peut pas se réduire à une pédagogie et à une thématique enfantine. Son intervention sociale comme facteur d'émancipation exige une volonté de changement, de transformation de la société. Il serait évidemment beaucoup plus facile de défendre dans les spectacles des idées abstraites et universelles de morale, de paix et d'amour, de manière à ce que tout le monde soit d'accord. Nous serions flattés et les enfants s'intégreraient mieux, c'est -à-dire qu'ils se soumettraient plus docilement à cette société.* »[298]

Dans le Manifeste de 1980, l'organisation collective de production est présentée comme un choix politique et esthétique: «*Le collectif est un moyen de donner une nouvelle dimension politique à la révolte personnelle, à la volonté d'intervenir au niveau de l'activité personnelle* (...). *La création collective est un moyen pertinent de trouver le processus d'intervention actuelle, de réunir, de développer, de*

---

[297] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

[298] Intervention du théâtre *O Bando,* " Théâtre pour enfants: Facteurs d'intégration ou d'émancipation ", Congrès de l'A.S.S.I.T.E.J., 1981, Lyon .

*mettre en oeuvre les aptitudes individuelles et de les transformer en une force commune.*»[299]

Le Manifeste de 1988 explique comme suit le fonctionnement d'un collectif: «*La troupe O Bando n'a pas de patrons* (...). *Ce sont les membres permanents du collectif qui décident des grandes lignes du projet artistique, des refus et admissions d'acteurs, des salaires et des dépenses importantes. Les membres de la troupe travaillent au moins dans deux des trois secteurs qui la structurent: le secteur artistique, ouvrier et administratif.*»[300]

La création collective en tant que système de production artistique a disparu du deuxième manifeste, mais la fidélité à une structure collective d'organisation de la troupe est conservée.

Actuellement, la direction artistique du théâtre *O Bando* est composée de trois membres: João Brites, Raul Atalaia et Horácio Manuel.

Ces membres, et certains autres qui ont déjà quitté la troupe comme José Carretas et Cândido Ferreira, ont dynamisé le Centre Portugais de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (CPTIJ) et ont contribué à son intégration dans l'Association Internationale de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ). *O Bando*, qui est toujours intervenu au niveau associatif, fait partie depuis quelque temps de deux organisations théâtrales dans le cadre européen: "*Archipel - théâtre contemporain et nouveaux publics*" et "*Informal European Network for Theatre*

---

[299] Manifeste 1, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, octobre 1980.

[300] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988

*for Children and Young People*". Dans le cadre de cette dernière, il a participé, à Gand, en Belgique, à un projet de travail commun entre cinq troupes européennes, qui s'est concrétisé par la production du spectacle "*The Right Shoes*".

*O Bando* a parcouru plusieurs salles qui lui furent prêtées à Lisbonne et aux alentours, elle a occupé pendant plusieurs années (1984-90) une salle prêtée par le théâtre *A Comuna* à Lisbonne, jusqu'à ce qu'elle obtienne en 1991 son "siège", cédé par la Caixa Geral de Depósitos en régime de commodat. Cette instituion bancaire a également financé les travaux d'adaptation destinés à créer les infrastructures minimales d'un petit théâtre-studio et de quelques salles de travail.

Toutefois, certains des spectacles d'*O Bando* sont réalisées en-dehors de son siège, d'abord en raison de l'exiguïté de l'espace qu'elle détient, qui n'est pas conforme à tous ses projets, ensuite en raison de sa volonté d'explorer de nouveaux espaces.

Lorsque la salle n'est pas occupée par la troupe, elle est cédée à d'autres troupes de théâtre ou de musique qui en ont besoin pour présenter leurs spectacles.

Travaillant essentiellement sur des textes non dramatiques - d'abord des créations collectives, puis des adaptations de contes - J. Brites et *O Bando* ont gardé certains spectacles en répertoire, notamment "*Afonso Henriques*" (*"Afonso Henriques"*), créé en 1982, et la grande production de 1990, "*Bichos*" ("*les Bêtes*"), d'après des contes de Miguel Torga.

Depuis le milieu des années 80, *O Bando* a progressivement abandonné la notion de théâtre pour l'enfance et la jeunesse, pour l'englober dans le concept plus général de théâtre communautaire pour toutes les âges et atteindre ainsi le public adulte.

Dans les premiers temps, son intervention s'est voulue plus directement politisante, tout en conservant une ambiance très imaginative. Plus tard, *O Bando* a créé des manifestations théâtrales cherchant à allier une dimension poétique ou spectaculaire à une réflexion dialectique sur la réalité sociale.

## 1. Un théâtre communautaire ou le retour au théâtre forain

Si, au départ, la troupe *O Bando* privilégiait un théâtre pour l'enfance et la jeunesse, elle se définit depuis 1988 comme un projet de théâtre communautaire où tous les âges se réunissent pour célébrer la même fête théâtrale: *«Nos spectacles sont pour tous les enfants et adultes de plus de 6 ans. (...) Le théâtre que nous faisons est un théâtre communautaire - il accepte le fonctionnement collectif qui exclut les valeurs et la pratique de l'individualisme et du vedettisme et qui veut s'adresser à la communauté; il élabore sa création artistique en ayant comme prémisse-base le public des enfants, dans le respect de l'intelligence et des façons de voir des enfants.»*[301]

Comme dans les théâtres de foire, des enfants et des adultes assistent au même spectacle fait pour tous, d'où les uns retirent probablement un certain enchantement, les autres une réflexion sur le présent, et d'autres encore un simple divertissement.

L'utopie d'un théâtre qui plairaît à tous les âges, où chacun serait marqué par les différents aspects, revient à souhaiter le retour à une époque à laquelle la notion de communauté était très forte dans le dynamisme social des villes et villages du pays. Cette communauté se rassemblait sur les lieux publics: dans les foires, les fêtes populaires, les fêtes religieuses, pour susciter la communication, mais aussi

---

[301]. Ibidem

pour réaliser des pratiques transgressives des normes ou pour mieux renouveler les croyances et les règles du groupe.

Un théâtre communautaire est alors un espace de rencontre entre générations, il permet l'initiation théâtrale des plus jeunes dans un espace qui ne leur est pas seulement réservé, mais où ils cohabitent avec les adultes. L'expérience itinérante d'*O Bando* a contribué à cette notion de théâtre communautaire. Dans les grandes villes, certains lieux sont expressément réservés à chaque âge tandis que dans les petites villes et villages, les parents amènent leurs enfants voir toutes sortes d'événements (cirque, sport, théâtre, danses populaires...) sans se demander au préalable si leur âge est véritablement approprié.

*O Bando* défend un théâtre communautaire pour une autre raison sans doute importante, à savoir qu'un théâtre consacré aux enfants et aux adolescents n'est pas nécessairement un théâtre enfantin que les adultes ne pourront pas apprécier et aimer: *«Nous ne voulons pas un théâtre infantiliste. Les enfants n'ont pas besoin d'un traitement artistique spécial, dès lors qu'ils peuvent décodifier l'oeuvre qui leur est présentée. Ils n'ont pas besoin de plus de poésie que l'adulte, de plus de tendresse, d'érotisme, de confiance en soi, de volonté de transformer ce qui nous entoure en une société plus gaie et plus juste.»*[302]

Accepter cela, c'est revendiquer un espace collectif d'intervention auprès des populations, quel que soit leur âge, leur situation sociale et culturelle. Cette

---

[302] Manifeste 1, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, octobre 1980.

intervention ne cherche pas le succès facile, elle ne veut pas inculquer des idées plus ou moins faites.

Avec la notion de communauté, *O Bando* joue le rôle d'agent social, de créateur qui n'omet pas sa fonction de franchir les barrières de l'âge, des classes et des cultures. Pourtant, son intervention n'est pas inoffensive, dans la mesure où elle est critique, qu'elle veut porter une réflexion dialectique sur l'Homme et la Société.

Le vieux théâtre de foire rassemblait des gens qui voulaient s'approcher pour voir le spectacle. De la même façon, la troupe *O Bando* recherche une certaine proximité avec le public. Les spectateurs se rapprochent souvent, pour observer chaque scène, notamment dans les spectacles-parcours (*"Montedemo", "Bichos, "Trilhos"*...).

Le théâtre *O Bando* est un théâtre qui assume son caractère itinérant, à l'image du théâtre de foire. Ainsi, il se déplace fréquemment pour faire ses représentations dans des endroits divers (espaces théâtraux, non théâtraux, en plein air) au Portugal et à l'étranger, s'adaptant aux endroits disponibles les plus adaptés à chaque production.

À l'image des spectacles forains français (XVIIème/XVIIIème siècles) qui comprenaient des numéros d'équilibrisme sur corde, de sauts sur trampolin et autres acrobaties - même dans le cas de pièces présentant une certaine valeur au niveau littéraire -, *O Bando* a intégré dans ses spectacles des situations qui obligent ses acteurs à faire preuve de certaines habilités corporelles parfois difficiles et exigeantes ('gramper', équilibre en hauteur sur des espaces étroits,

être pendu la tête en bas...), peut-être pour créer des zones ayant un plus grand impact sensoriel.

Le théâtre *O Bando* présente de nombreuses caractéristiques du théâtre de foire, mais aussi de fête carnavalesque.

Dans certaines régions du pays, notamment dans certaines petites villes et villages de Trás-os-Montes, le carnaval est encore une tradition très vivante, qui rassemble toute la population et ne se limite pas aux défilés et aux déguisements des enfants. Ces traditions très anciennes utilisent la satire sociale, des pratiques d'expurgation ou de protection contre les forces malignes, ou simplement des pratiques transgressant l'ordre quotidien. João Brites et certains de ses compagnons ont rencontré ces pratiques en 1977 à Vila Real, où ils séjournèrent plusieurs mois.

Cette expérience dans la région de Trás-os-Montes fut si riche qu'elle a décisivement influencé le projet artistique d'*O Bando* - comme l'admet d'ailleurs la troupe. Elle a ainsi suscité *«l'intérêt et le goût pour la recherche ethnographique et pour le travail de réélaboration de textes, de sons, d'objets, où l'on trouve des racines populaires (...).»*[303]

Cette influence se remarque non seulement dans la création des univers scénographiques, dans les matériaux utilisés et dans les éléments textuels et sonores, mais aussi dans le maquillage, les accessoires (nez, barbes, demi-

[303] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.

masques...) utilisés pour transformer le visage de l'acteur et rappelant généralement ces figures carnavalesques que la troupe relie au peintre Ensor, mais qui évoquent aussi les "*carantonhas*" (personnages caricaturaux) des mascarades traditionnelles de Trás-os-Montes.

De ces traditions carnavalesques provient peut-être le besoin de J. Brites d'impliquer corporellement les spectateurs: en les obligeant à se déplacer pour observer les scènes, en les invitant à éclairer l'espace des acteurs ("*Montedemo*"), en les conduisant par un parcours prédéterminé (les yeux fermés, ils entrent dans la salle pour assister à *"Viagem" ("Voyage")* ou ils se déplacent en train dans "*Gente Singular*" *("Des gens bizarres")*.

Troupe itinérante, *O Bando* aime établir des contacts avec les habitants des bourgs où elle se fixe, dans une intention de convivialité, mais aussi pour mieux connaître la région et sa culture (légendes, traditions, objets, gastronomie...).

La notion de théâtre communautaire est également liée au fonctionnement collectif de la troupe, où tous doivent partager la même attitude envers le théâtre et où les différentes fonctions ne correspondent pas à des statuts différents dans le groupe: *« C'est un collectif où les membres s'identifient à un projet qui se contruit ensemble, en comptant avec les opinions et les initiatives de chacun. O Bando cherche en pratique à ne pas séparer ceux qui pensent de ceux qui exécutent. »*[304]

---

[304] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.

## 2. Une construction fragmentaire sur des textes non dramatiques

Afin de mieux analyser les aspects concernant la dramaturgie, quatre périodes seront distinguées dans le travail dramaturgique de la troupe *O Bando*.

La première va de 1974, date de la création de la compagnie à 1979 et se caractérise par une structure artistique de création collective où le texte, la scénographie, le style de l'interprétation, la mise en place relèvent d'un travail d'ensemble, où personne ne signe sa propre contribution créative.

La deuxième période se situe entre 1980 et 1984 et commence précisément lors de la publication du premier Manifeste de la troupe *O Bando*. Elle constitue une période d'expérimentation des activités d'écriture dramatique et de mise en scène de la part de plusieurs éléments de la troupe. Quant à João Brites, il développe l'exploitation de textes à caractère non théâtral de tradition orale, dont l'objet consistait alors à repenser le Portugal à la lumière de l'histoire de son passé.

Entre 1985 et 1991, João Brites s'appuie là encore sur des textes qui ne sont pas conçus, au départ, pour le théâtre, mais il s'agit désormais de textes d'auteurs, pour la plupart contemporains et connus dans le milieu littéraire. Il lui arrive aussi d'utiliser des collages de plusieurs textes. C'est dans cette époque que João Brites prend la direction artistique de la quasi totalité des productions de la troupe *O Bando*, en tant que metteur en scène, dramaturgiste et scénographe.

La dernière période, qui commence en 1991, correspond à une période de défi du Théâtre vis-à-vis des autres arts: la Musique, la Photographie, la Danse... Avec la collaboration de spécialistes de ces domaines artistiques, João Brites et la troupe *O Bando* cherchent à mettre en question, de façon créative, le théâtre et ses frontières.

### 2.1. Les créations collectives et l'animation (1974-1979)

La création collective apparaît au moment où le pays prend un tournant historique: la fin d'une dictature de droite qui a interdit, pendant presque un demi-siècle, les libertés les plus élémentaires d'expression et d'association. Il y avait tant de choses à dire au sujet de la condamnation du régime politique précédent ou de la préparation d'une nouvelle société, que les textes étaient créés par tous les intervenants du spectacle. La différenciation entre fonctions techniques et artistiques n'existait pas et tous étaient simultanément auteurs, acteurs, metteurs en scène, scénographes et techniciens. La période révolutionnaire apporta des idéaux de militantisme, de dévouement aux causes du collectif. Le fait de signer une création aurait donc été considéré comme une attitude individualiste et bourgeoise.

Dans la première phase de sa carrière, le théâtre *O Bando* a présenté treize créations collectives privilégiant un public d'enfants et de jeunes: *"A Boneca" ("la Poupée")* et *"O Pastor" ("le Berger")* en 1974; *"O Ovo" ("l'Oeuf")* *(photo 101 p.421)* en 1975; *"Sem Vintém" ("Sans un sou")*, *"A Máquina" ("la*

*Machine"), "Barba Doce" ("Barbe Douce")* et *"João Triste" ("Jean qui pleure")* en 1976; *"Cristovão, o Homem do Saco e a Vaca de Vilar de Vacas" ("Christophe, l'homme au sac et la vache de Vilar de Vacas")* en 1977; *"O Vigarista e o Dentista" ("l'Escroc et le Dentiste"), "Omsikzaf"* et *"Estátua Estatuada" ("Statue statuée")* en 1978; *"Feijões são sempre feijões" ("Les haricots sont toujours des haricots")* et *"Auto dos Altos e Baixos" ("Auto des Grands et Petits")* en 1979.

Malgré leur faible élaboration dramatique, ces créations étaient pensées dans le but de provoquer une intervention réelle du public. Elles cherchaient ainsi une participation qui permette aux jeunes et aux enfants de penser par eux-mêmes. L'expérience d'animation artistique avec des enfants que certains membres de la troupe avaient menée à l'École Freinet et avec Catherine Dasté n'était sans doute pas étrangère à ce projet.

Ces premières créations collectives furent présentées dans les écoles, à l'intention des élèves et des professeurs. Les représentations n'étaient pas parfaites; elles étaient plutôt des esquisses d'histoires reflétant des préoccupations de la société portugaise de l'époque. Les enfants étaient invités à intervenir, avec leurs opinions et leurs points de vue.

La troupe *O Bando* a pris partie aux campagnes d'animation culturelle dans une perspective proche de la conception d'alphabétisation de Paulo Freire, qui alliait au simple apprentissage de la lecture et de l'écriture un concept d'émancipation de l'alphabétisé, tant au niveau de la conscience politique qu'au niveau du pouvoir penser et agir dans la société où il vit.

Dans les dernières créations collectives, l'élaboration dramaturgique et scénique du spectacle est plus soignée. Les fonctions de coordinateur de texte et de coordinateur de mise en scène se dessinent dans "*Omsikzaf*" (1978) et dans "*Auto dos Altos e Baixos*" (*"Auto des Grands et Petits"* - 1979).

*"Omsikzaf", (photo 102 p.422)* dont les lettres lues en sens inverse forment le mot fascisme, était une création collective, où Cândido Ferreira était chargé de la coordination du texte et João Brites de la coordination de mise en scène. Elle fut présentée dans l'espace loué de Marvila en octobre 1978.

Dans *"Auto dos Altos e Baixos" (("Auto des Grands et Petits"),* troisième version de *"Cristóvão o Homem do Saco e a Vaca de Vilar de Vacas"*, la coordination générale était de João Brites et la musique de Luís Pedro Faro. La première du spectacle eut lieu le 25 avril 1979 *(photo 103 p.423).*

Ce spectacle d'*O Bando* fut le premier à bénéficier d'un travail scénographique de plus grandes dimensions. Le jeu des grandes toiles, des marionnettes et des miniatures créait une dynamique de mouvement scénique dont les acteurs étaient les principaux agents.

La conception globale de *"Auto dos Altos e Baixos" ("Auto des Grands et Petits")* transparaît dans l'extrait suivant du programme: *«Le spectacle essaie de contribuer au perfectionnement d'un nouveau concept de théâtre pour enfants qui fonde sa racine culturelle et l'imagination créatrice de notre peuple au moyen d'un instrument théâtral amusant, didactique, agissant (...). Le langage théâtral repose sur l'allégorie, sur un ensemble d'objets et de personnages symboliques qui reflètent une actualité évoquant le Moyen-âge (...).*

*La collaboration des musiciens et le style de représentation des acteurs ont également été choisis de façon à permettre un démontage systématique du mystérieux et de faciliter une vision critique du spectateur (...).»*[305]

Au départ, lorsque la troupe était installée à Sintra et Meleças, elle s'occupait à la fois de la création de ses spectacles pour enfants et d'animer des activités dramatiques avec des enfants. Elle a même organisé, avec les travaux réalisés par les enfants, la Ière Rencontre de théâtre pour enfants à Sabugueiro, subventionnée par la Mairie de Sintra en 1975, ainsi que la IIème Rencontre l'année suivante.

En 1977, le secrétariat d'État à la Culture menaça de ne pas accorder de subventions aux troupes indépendantes. Il s'ensuivit une lutte difficile, à l'issue de laquelle seules certaines troupes se virent ainsi pénalisées. Ce fut le cas d'*O Bando*. Pour cette raison ou pour d'autres encore, certains membres quittèrent la troupe: Jacqueline Tison, qui alla exercer les fonctions d'enseignante au lycée français Charles Lepierre jusqu'à son décès en 1980; Cândido Ferreira, qui réintégra plus tard la troupe, et Carmen Marques qui entra dans la troupe de théâtre *A Comuna*.

Les cinq éléments qui restèrent fidèles à la troupe *O Bando* obtinrent pendant quelques mois une subvention du Fonds d'aide aux organismes de jeunes (FAOJ) pour soutenir les troupes de théâtre amatrices du district de Vila Real (Trás-os-Montes), au nord du Portugal. Ils dynamisèrent ainsi ces troupes amatrices, ainsi

---

[305] Programme du spectacle "*Auto des Grands et Petits*", mars 1979.

que les Iers Jeux populaires de Trás-os-Montes, organisés à Vila Real en novembre 1977.

La riche expérience acquise au contact des populations rurales de cette région intérieure du pays permit à João Brites essentiellement, mais aussi aux autres éléments, de s'ouvrir à d'autres façons de voir le théâtre, ce qui allait ainsi influencer *"Auto dos Altos e Baixos" ("Auto des Grands et Petits")* et se répercuter sur les choix esthétiques et sur les processus et objectifs des travaux ultérieurs.

La création collective est le résultat d'un choix politique, mais aussi d'une option esthétique: une vision non illusionniste du théâtre (la lecture des textes théoriques de Brecht y est pour quelque chose); le choix d'un théâtre d'intervention sur la réalité portugaise, d'un théâtre de rue dont les *Bread and Puppet* sont une pratique exemplaire, d'un théâtre d'animation où l'important est la relation directe avec le spectateur.

Les dialogues de chacune des créations collectives sont construits par les acteurs à partir des improvisations. C'est pourquoi ils représentent une partie peu significative de l'ensemble du spectacle: «*L'élément visuel, les conflits principaux et secondaires établis entre les personnages n'étaient pas exprimés dans les dialogues. Les textes de ces représentations, que nous trouvons aujourd'hui dans nos archives, ne nous renseignent pas sur les silences et les mouvements. Ils ne*

*rapportent pas ce qu'il y avait au-delà des dialogues et qui était presque toujours plus significatif que les mots établis.»*[306]

Malgré le rôle secondaire de la parole par rapport à l'action développée devant le public, "le message" du spectacle est valorisé, ainsi que l'idée que l'on veut transmettre ou sur laquelle les spectateurs sont invités à réfléchir.




Photo 101 "O ovo" ("L'oeuf"), 1975, O Bando, mise en scène João Brites.

[306] João Brites, "Textes et Pretextes", dossier interne du théâtre *O Bando*, 12 novembre 1990.

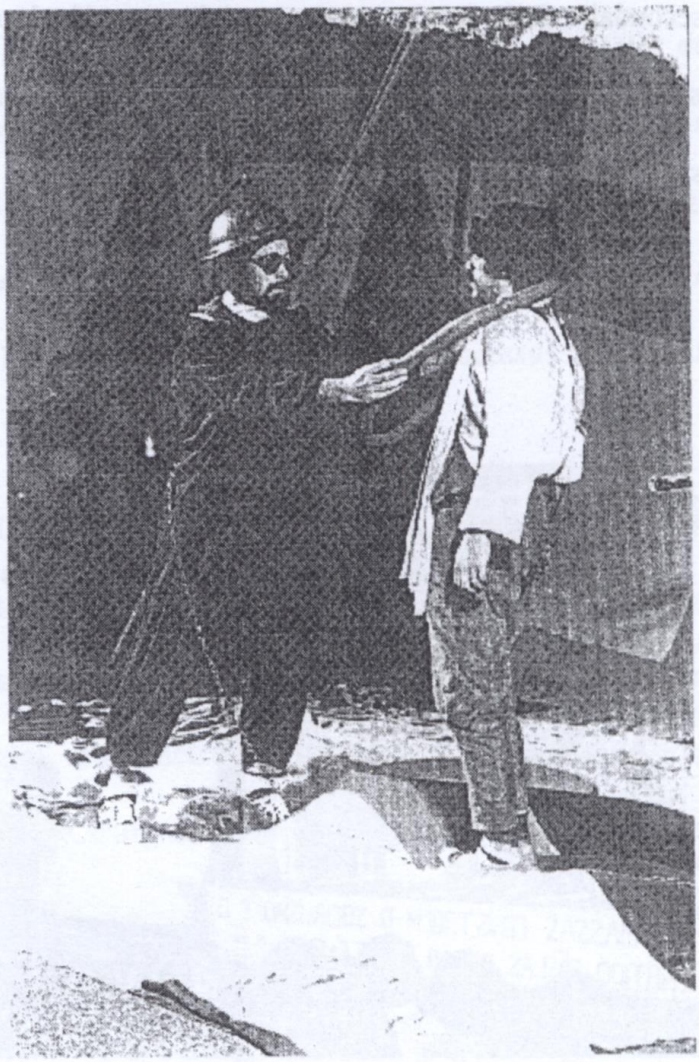


Photo 102 "Omzikzaf", 1978, O Bando, mise en scène: João Brites.

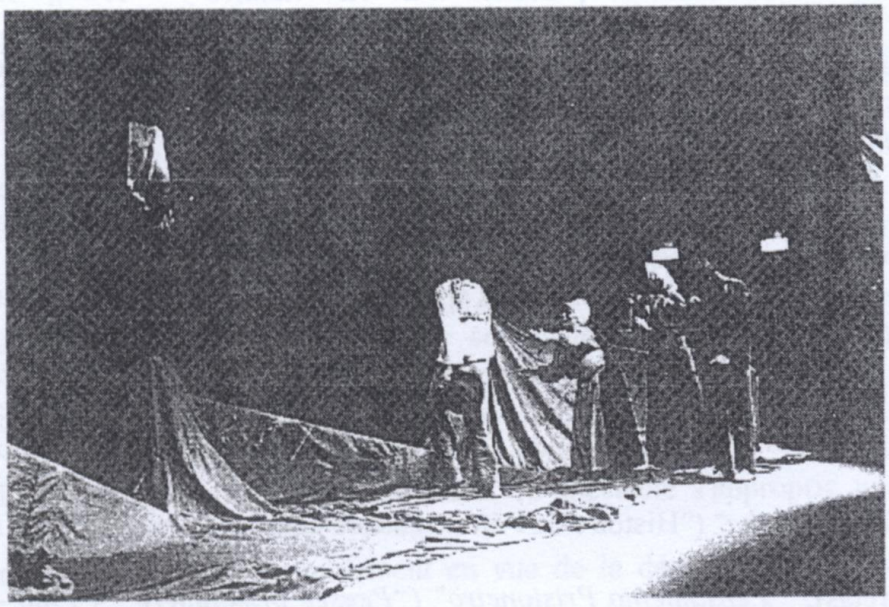


Photo 103 "Auto dos altos e baixos" ("Auto des grands et petits"), 1979, O Bando, mise en scène João Brites. Photo J. M. Retif.

## 2.2. Incursion dans l' histoire et l'écriture des acteurs (1980 - 1984)

La deuxième période dramaturgique est un passage initiatique, tant pour João Brites que pour les autres éléments de la troupe qui ont osé signer des textes et des montages scéniques. Après une époque d'intervention où la collectivité dictait les lois et où le militantisme se faisait sentir dans tous les domaines, de la conception à l'exécution théâtrale, la troupe passe à une période de réflexion sur le propre projet de la compagnie (Manifeste de 80). Elle accepte désormais que quelqu'un prenne la responsabilité de chaque création et admet les spécialisations artistiques et techniques en fonction des compétences et des goûts personnels.

Parmi les neufs productions théâtrales de cette phase, seulement trois sont à la charge de João Brites (adaptation, mise en scène et scénographie). Il s'agit de

"*Cenas de El Rei Ramiro*" (*"Scènes d'El Rei Ramiro"* - 1980), "*Afonso Henriques*" (*"Afonso Henriques"* -1982) et "*Trágicos e Marítimos* " (*"Tragiques et Maritimes"* - 1984). En ce qui concerne la pièce " *Caras e Coroas* " (*"les Faces et les Piles"* - 1981 - texte de Cândido Ferreira), il n'est responsable que de la mise en scène. Les cinq autres pièces appartiennent, au niveau de la production écrite ou de la mise en scène, aux autres acteurs de la troupe: "*Acerca Disto*" (*"À propos de cela"* - 1980 - Cândido Ferreira); "*História da Estrela Escondida Detrás da Montanha*" ("Histoire de l'étoile cachée derrière la montagne" - 1980 - José Carretas); " *Pensamento Prisioneiro*" (*"Pensée prisonnière"* - 1980 - Raúl Atalaia); "*Tanta Praia Parafitas*" (*"Tant de plage pour s'amuser"* - 1984 - Raúl Atalaia); "*Aton*" (*"Aton"* - 1982 - Horácio Manuel).

Les spectacles de João Brites visent à mettre en question l'histoire actuelle par une évocation du passé historique. Toutefois, ils ne font pas appel à des textes dramatiques présents dans notre littérature dramatique, mais plutôt à des textes non dramatiques, issus de la tradition orale (légendes, chansons, récits de voyages).

Remonter les sources de la tradition orale revient à remonter les racines d'une culture populaire à laquelle J. Brites ne cesse de rendre hommage, même dans les phases ultérieures, non seulement lorsqu'il recueille le matériel textuel, mais aussi lorsqu'il introduit, dans ses scénographies, des éléments para-ethnographiques.[307]

[307] Voir chapitre 4.

La création "*Afonso Henriques*" (1982), *(photo 104 p.428)* basée sur diverses chroniques médiévales et sur le poème épique du XIIème siècle, "Afonso Henriques", remporte en 1984 le prix du meilleur spectacle théâtral pour l'enfance et la jeunesse. La pièce est centrée sur la narration de la vie du premier roi du Portugal. Dans cette production, le roi est un personnage sympathique, impulsif et téméraire, dont le courage se révèle très tôt par une espèce de libération du complexe d'Oedipe[308]. L'ironie est d'autant plus intéressante qu'avec l'introduction d'événements contemporains, le spectacle s'approprie une figure historique et mythique non seulement en vue de la démystifier, mais aussi de proposer, à partir d'elle, une réflexion sur la fondation de la démocratie au Portugal après le 25 avril 1974. Les pauses aménagées entre les scènes permettent de sortir de l'action et de changer les objets ou les acteurs. En réalité, ces pauses n'en sont pas et permettent au spectateur de prendre du recul par rapport à ce qui est raconté et d'introduire des éléments à la fois didactiques et amusants.

Les principales intentions de ce spectacle sont exprimées dans le programme: *«D'une part, Afonso Henriques est un prétexte pour dire ce que nous ressentons... éternels humains, d'autre part, il veut contribuer à ce que l'Histoire soit une source de connaissance, nous habituer à douter, à vouloir mieux comprendre et à expérimenter.»*[309]

---

[308] Dom Afonso Henriques a confronté son armée à celle de sa mère afin de conquérir l'indépendance du Royaume.

[309] João Brites, programme d' "*Afonso Henriques*", novembre 1982.

Ce spectacle fait aujourd'hui encore partie du répertoire de la compagnie, bien qu'il ait évidemment subi certaines adaptations au fils des ans (nouvelles distributions, nouveaux commentaires sur l'actualité...).

Dans le spectacle "*Trágicos e Marítimos*" (*"Tragiques et Maritimes"* - 1984), *(photo 105 p.428)* la troupe *O Bando* reprend l'Histoire du Portugal au moment des Découvertes, en essayant de la rapporter à un problème plus récent: celui de l'émigration portugaise.

Nous évoquons enfin, le spectacle *"Caras ou Coroas" ("les Faces et les Piles"* - 1981) qui, avec une scénographique de Brigitte Platière et de José Carretas, est une tentative de créer des scènes simultanées pour des publics différents, dans une structure d'opposition (campagne/ville). Dans ces deux espaces, des situations différentes sont créées, pour pouvoir établir des parallélismes d'opposition comportementale/sociale entre le monde rural et le monde citadin. Le public ne regarde pas les deux réalités en même temps et change de place à l'entracte. Les espaces sont fictionnellement distants, mais contigus du point de vue scénique; le temps n'est synchronique que dans sa représentation et il peut correspondre à des temps de fiction distincts. Il y a deux récits - l'un en ville, l'autre au village - et les personnages diffèrent. Par coïncidence dramaturgique, les récits ont la même durée et se réalisent en même temps.

Le metteur en scène explique dans les termes suivants sa façon d'envisager *"Caras ou Coroas"*: *«Outre qu'il fonctionne avec une certaine ambiguïté en fonction de l'un ou l'autre côté, le texte est un complément indirect d'action. Il*

*tente d'ouvrir une fenêtre sur ce que l'action ne parvient pas à dire. Il est pensée, doute, juxtaposition de désirs, d'ambitions, d'automatisation verbale (...).*

*J'ai voulu éviter la linéarité et le simplisme qui caractérisent encore beaucoup de spectacles pour l'enfance et la jeunesse. J'ai voulu mieux comprendre que la clarté d'une oeuvre n'a rien à voir avec ces valeurs. Parce que tout est complexe. Parce que la clarté est liée à une juste perception du monde. De ses transformations continuelles, causées par les déséquilibres des contraires (...). Et l'unité des contraires doit être comprise non pas comme une harmonie, mais comme une lutte qui impose à tous des prises de position.»*[310]

Dans cette période, la composition dramaturgique commence à se définir: à l'ordre chronologique continu, elle préfère un ordre où les scènes simultanées et les élipses temporelles sont une forme de création d'un univers dramatique dont l'intelligibilité réside plus dans l'analyse de la réalité que dans son exhibition.

[310] João Brites. texte sur la mise en scène de "*Les Faces et les Piles*", Textes de Dramaturgie, dossier interne d'*O Bando*, février 1982.

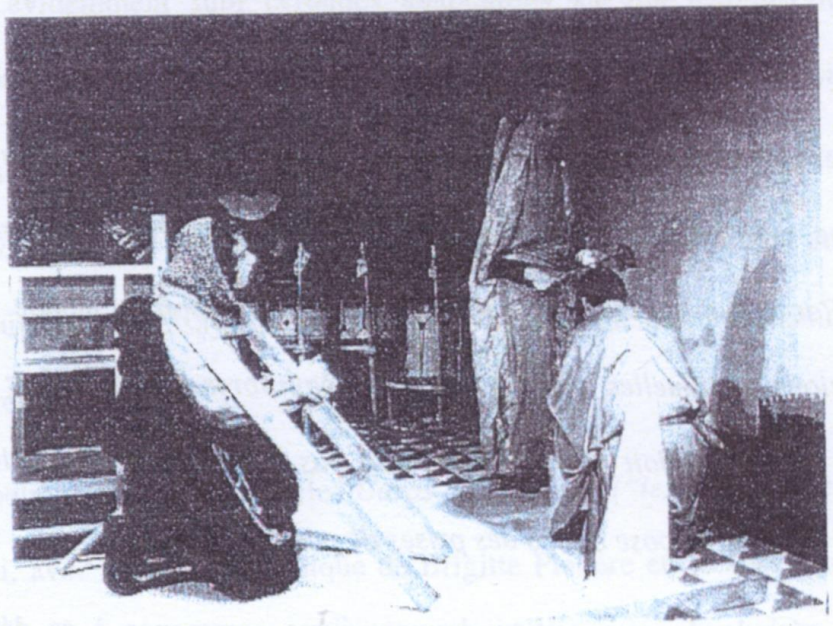


Photo 104 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites.

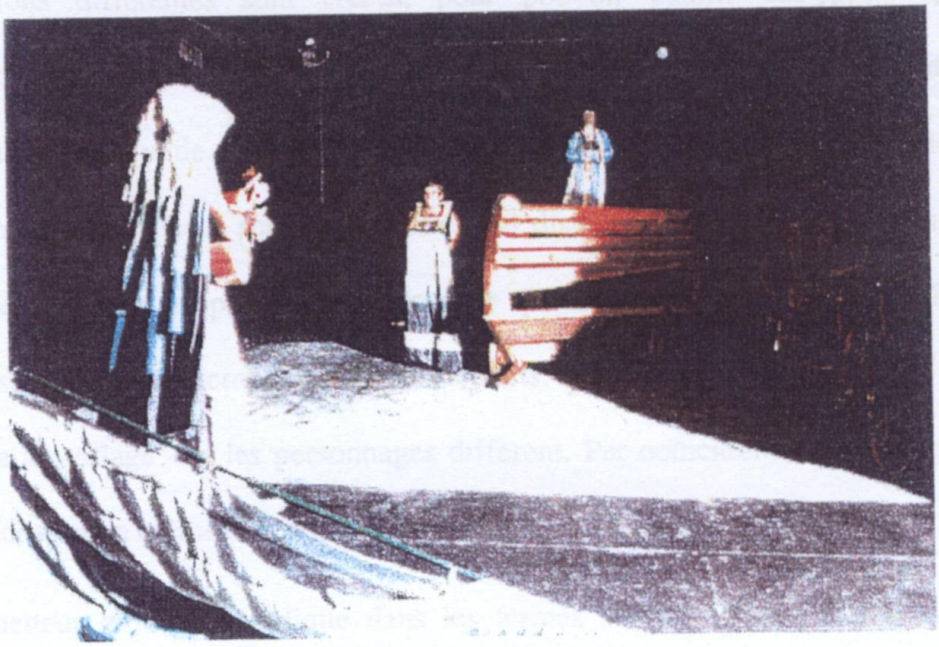


Photo 105 "Trágicos e Marítimos" ("Tragiques et Maritimes") – 1984; O Bando; mise en scène João Brites.

## 2.3. Adaptation scénique de textes d'auteurs et collages (1985 - 1990)

Cette période est peut-être la plus riche au niveau dramaturgique. L'élément verbal est plus soigné, le dispositif scénique renforce et souligne l'option dramaturgique; le sens de la fragmentation narrative, puis le montage scénique, deviennent l'une des caractéristiques les plus significatives du théâtre *O Bando*.

João Brites continue dans cette phase à fonder ses mises en scène sur des textes non dramatiques, mais il utilise essentiellement des textes (surtout des contes) d'auteurs portugais: Gonçalo Fernandes Trancoso (XVIème siècle), avec "*Nora*" (*"Noria"* -1988), (photo 110 p.443) Eça de Queirós (XIXème siècle), avec "*São Cristovão" ("Saint Christophe"* -1985), et des auteurs du XXème siècle, comme Almada Negreiros avec "*Os Cágados*" (*"les Tortues d'eau"* - 1985), Sophia de Mello Breyner Andresen avec "V*iagem" ("Voyage"* -1987), Hélia Correia avec *"Montedemo" ("Montedemo"* - 1987), Mário de Carvalho avec *"Estilhaços" ("Éclats"* - 1989), Miguel Torga avec *"Bichos" ("les Bêtes"* - 1990), ainsi que l'auteur brésilien João Guimarães Rosa, avec *"A terceira margem do rio" ("La troisième rive du fleuve"* - 1990).

Cette phase comprend également cinq créations de João Brites, dont chacune est organisée à partir de la compilation de textes différents. Il s'agit de textes de tradition orale - *"Nós de um segredo" ("Noeuds d'un secret"* - 1986), *"Em Duelo" ("En duel"* -1986), *"Carcaças, Pedro Primeiro Príncipe Bezerro" ("Carcasse, Pierre Premier, le prince Veau"* - 1988) *(photo 111, 112 p.444)* - ou de collages de textes de plusieurs auteurs provenant de pays et d'époques

différentes - *"Pregação" ("Prédication"* - 1989) et *"Viviriato" ("Viviriato"* - 1991), (photo 117, p.449).

João Brites signe la mise en scène et la scénographie de ces spectacles, leur adaptation scénique, sauf pour la pièce *"São Cristovão" (photo 106, p.439)* (Cândido Ferreira), ainsi que la dramaturgie, sauf pour la pièce " *Em Duelo* " (dramaturgie collective).

Outre ces pièces, la troupe *O Bando* a produit entre 1985 et 1991 un spectacle à partir d'un texte dramatique d'un écrivain portugais contemporain, Eduarda Dionísio. Il s'agit de *"Noivos Velhos, Novos Noivos" ("Fiancés vieux, jeunes fiancés"* - 1988), avec une scénographie de João Brites et une mise en en scène d'Horácio Manuel.

Nous évoquons plus particulièrement certains spectacles de cette période. Ainsi, *"Nós de um Segredo" (photo 107, p.440)* a été élaboré à partir de textes et de rituels recueillis dans la tradition populaire. João Brites signait la dramaturgie, la scénographie et la mise en scène, tandis que la musique était de Jorge Laurentino.

La pièce s'organise autour d'un axe central, c'est-à-dire l'histoire de Ti Misérias (Mère Misère) et de la Mort, à laquelle s'ajoutent d'autres histoires. João Brites explique comment il a abordé la problématique de la mort, en tenant compte des spectateurs enfants:

*«Comment présenter à un public d'enfants des personnages qui veulent mourir, qui en appellent à la Misère pour libérer la Mort? Comment traiter du besoin de*

*la mort sans tomber dans des explications philosophiques et en laissant les images parler d'elles-mêmes?*

*Notre version scénique a choisi l'humour - parce qu'il n'y a pas de tragédie sans son reflet comique - et la redondance. Les rides des vieux sont des visages rayés de noir. Au fur et à mesure que les vieux dansent, le temps passe, ils se fatiguent et ils sont de plus en plus vieux. S'ils perdent leurs dents, les garçons, devant tout le monde, leurs peignent les dents en noir; s'ils perdent l'ouïe, ils leur bouchent les oreilles avec des bouchons; s'ils perdent la vue, ils ont les yeux bandés.*

*Certains vieux perdent les sens, ne jouissent plus du plaisir de la communication, ils veulent mourir, la Mort les emporte au grenier. D'autres, comme Ti Miséria, attrapent leur solitude et parlent avec les absents, dialoguent avec les choses pour qu'ils s'accrochent à la vie. À la sortie, le public mange les petits gâteaux (qui ont été préparés pendant le spectacle) et les portes de la salle s'ouvrent sur le printemps. Le spectacle est optimiste, c'est un appel à jouir de la vie.»*[311]

Ce spectacle, représenté en février 1986 dans la salle appartenant à *O Bando* dans le théâtre de la *Comuna*, remporta deux prix de l'Association portugaise des critiques de théâtre. Le premier prix récompensait le travail remarquable de l'actrice Paula Só dans le rôle de Ti Miséria, tandis que le second rendait hommage à la qualité de cette production, qualifiée de meilleur spectacle pour

[311] João Brites, "Noeuds d'un secret - L'enfant et la mort", Communication au IIIème Congrès de la Société portugaise de psychanalyse, Lisbonne, mars 1987.

l'enfance et la jeunesse en 1986. Ce prix avait d'ailleurs déjà été remporté l'année précédente par la même troupe avec *"Os Cágados" ("les Tortues d'eau")*. Enfin, *"Nós de um segredo"* obtint le prix Garrett 86 de la meilleure production théâtrale pour l'enfance et la jeunesse, attribué par le secrétariat d'État à la Culture.

Le thème du "*Viagem" ("Voyage")*, adaptation du conte homonyme de Sophia de Mello Breyner Andresen, est l'irréversibilité des chemins (le passé que l'on ne peut plus revivre, les objets que l'on ne peut plus retrouver, l'angoisse de la non-existence ou de la mort). Les yeux bandés, les spectateurs sont conduits le long des couloirs jusqu'à la salle, où, leur vue libérée, ils assistent à l'histoire vécue par un homme et une femme qui jouent avec l'objet scénographique principal - la porte. Deux autres couples sont introduits dans cette adaptation: un couple de jeunes habillés en punks et un couple de vieux pour symboliser le passage inexorable du temps.

Les formes verbales furent modifiées, de sorte que le couple de jeunes *«racontait l'histoire au passé pour tenter d'éviter que ce qui s'est passé se passe à nouveau»*[312] et le couple de vieux *«conjugait les verbes au futur dans la perspective d'un rêve que la vie ne pouvait plus caresser.»*[313]

---

[312] João Brites, "Textes et prétextes", texte interne d'*O Bando*, 12 novembre 1990.

[313] Ibidem.

Le spectacle "*Viagem*" *(photo, 108 p.441)* fut présenté en mars 1987 dans la salle appartenant à *O Bando* dans le théâtre de la *Comuna*. Il sut transmettre la beauté et une certaine atmosphère fantastique et inquiétante du conte original. Il fut reconnu par l'Association portugaise des critiques de théâtre comme le meilleur spectacle pour l'enfance et la jeunesse de 1987.

"*Montedemo*", *(photo 109, p.442)* adapté du conte d'Hélia Correia, dont la thématique s'inscrit dans le cadre du fantastique, commence dans un bois. Les spectateurs eux-mêmes, munis de lanternes, illuminent les acteurs qui jouent, placés en plusieurs endroits du bois. Ainsi, le public choisit son propre itinéraire et construit en même temps sa propre lecture du spectacle. L'adaptation, la scénographie et la mise en scène étaient de João Brites, la musique de Luis Pedro Faro et les costumes de Jasmim. "*Montedemo*" fut représenté, la nuit et en plein air, en juillet 1987 dans les bois de Tondela et en septembre dans les jardins de la fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne dans le cadre des Rencontres Acarte 87.

João Brites présente dans les termes suivants certaines de ses options scéniques:

*«Curieusement, la majeure partie du support bibliographique a davantage servi à fonder une argumentation convaincante pour les options déjà prises que pour suggérer des solutions nouvelles. Il a donné de nouvelles raisons à ce à quoi nous étions parvenus de façon intuitive.*

*Après avoir choisi la nuit, les charrettes de boeufs et la tourbe, après avoir dessiné les armoires, en confondant l'intérieur et l'extérieur, après avoir coupé les capes normatives pour l'extérieur et cousu les jupes du fou intérieur, après*

*avoir ébauché les nez, nous étions perméables à la lumière d'Ensor, peintre de la "Nazaré" belge, nous avons choisi un orgue pour le souffle de la montagne et pour les voix, les voix dites, contées, blessés, chantées.*

*Nous avons choisi d'accentuer le conflit entre l'ensemble et l'unité. Entre la règle et l'utopie. Les capes recouvrent les particularités de chacun. Dedans, en-bas, éclatent la passion, la débâcle. Pour les enfants, bien sûr que la nuit leur appartient aussi. Comme leur appartient le désir de découvrir au-delà de ce qui se voit. C'est la lumière qui révèle la façon que chacun a de s'interroger.»*[314]

L'Association portugaise des critiques de théâtre décerna à "*Montedemo*" le prix du meilleur texte de 1987 et le prix des nouvelles propositions de théâtre (1987). L'organisation du festival international de théâtre "Shauspiele/88" (Munich) lui décerna le prix de la meilleure scénographique en mai 1988.

"*Montedemo*" fut egalement récompensé par la revue Mulheres et reçut deux prix de la station de radio Antena 1 en 1987.

*"Estilhaços" ("Éclats")*, basé sur le texte de Mário de Carvalho *"O Sentido da Epopeia" ("Le sens de l'épopée")*, mais réécrit par l'auteur à partir des répétitions avec les acteurs, fut représenté en avril 1989 au Théâtre Experimental do *Porto*. La version scénique, la mise en scène et la scénographie étaient de João Brites, la création musicale d'António de Sousa Dias, le plan des lumières d'Antonino Solmer et la technique vocale de Luis Pedro Faro. Le spectacle était accompagné en direct par le violoncelliste Mário Relvas, présent sur scène. La

[314] João Brites, programme de "*Montedemo*", juin 1987, (cf. annexes, III-5).

pièce était interprétée par les actrices Márcia Breia et Maria Emilia Correia, bien accompagnées par l'acteur Pompeu José.

Cette pièce articule deux discours parallèles: le dialogue entre deux amies qui parlent de leur jeunesse dans les années 60 et d'un ami commun à tel point marqué par la guerre coloniale qu'il s'est enfermé chez lui, entrecoupé par le monologue (dialogue avec le chien) de cet homme. Alors que les deux personnages féminins, dans une espèce d'île couverte de vieux téléphones et entourée d'éclats de verre, se demandent si elles doivent lui rendre visite ou non, cet homme descend lentement de la toile jusqu'au sol, une bouteille à la main. À la fin du spectacle, il est étendu mort entre les éclats et les femmes passent près de lui sans le voir.

Ce travail était trés intéressant un intérêt aussi bien au niveau du texte qu'au niveau de l'interprétation, de la musique, du décor et de la mise en scène.

Le spectacle suivant, *"A Pregação" ("la Prédication")*, représenté dans la salle du théâtre de la *Comuna* en novembre 1989, *(photo 113 p.445)* était un collage de textes élaboré par João Brites et centré sur le sermon aux poissons du Père António Vieira[315], articulé avec le poème de Charles Cros *"O Arenque Fumado" ("le Hareng saur")* et *"Se os Tubarões fossem Homens" ("Si les requins étaient des hommes")* de Bertolt Brecht, avec deux extraits de *"A Palavra e o Gesto"*

[315] Père António Vieira (1608-1697): père jésuite, missionnaire, diplomate, éminent prêcheur et grand écrivain portugais.

*("la Parole et le Geste")* d'André Leroi-Gourhan et une intervention d'Artur Condorcet Bruto à la 1ère Réunion lisboète de 1948.

Avec ce spectacle, commence la collaboration de Kot Kotecki avec *O Bando* au niveau de la direction des acteurs. Avec lui, la façon de travailler le corps de l'acteur acquiert un autre style. La scénographie de João Brites constitue également un élément fondamental de ce spectacle, avec l'utilisation de la machine de scène multi-usages comme aquarium de truites, comme instrument musical, comme cuisinière pour frire les poissons, comme escalier, etc.

La station de radio Antena 1 lui décerna le prix du meilleur spectacle de 1989.

Avec *"A Terceira Margem do Rio" ("La troisième rive du fleuve") (photo 116 p.448)* de l'écrivain brésilien João Guimarães Rosa, João Brites a préparé au niveau de la version scénique et de la mise en scène un spectacle sensible, soulevant une foule de questions. L'expression et le mouvement étaient de Kot Kotecki, le dessein sonore de José Pedro Caiado, l'assistance de mise en scène de Cândido Ferreira et les costumes originaux, faits de pains secs reliés entre eux, de Bibi Gomes. Le décor de João Brites, constitué d'une structure en bois revêtue sur la partie supérieure de fleurs en papier et sur la partie inférieure par de l'eau, fut détruit lors de l'incendie de la salle dans le théâtre de la *Comuna*. Il fut ensuite reconstruit pour que le spectacle puisse être représenté en juin 1990 dans la salle expérimentale du théâtre Dona Maria II.

Ce spectacle reçut le prix Fernando Amado de la mairie municipale de Lisbonne.

João Brites justifie le choix de ce texte, ainsi que son option dans le cadre du théâtre, dans les termes suivants: *«J'admire chez Guimarães Rosa le fait qu'il soit insoumis aux grammaires; parce qu'il s'en remet sans paternalisme à l'oralité et à la culture du peuple, et des millénaires. Si les scientifiques s'intéressent avant tout à la règle, les artistes ne s'intéressent qu'à l'exception.*

*Ne faut-il pas considérer comme de l'irrévérence face aux normes le fait qu'il approche de la contemporanéité artistique le public plus jeune? Bien que le fait de nous revendiquer "pour les enfants" ait pris un air provocateur, nous comprenons de plus en plus clairement qu'il ne s'agit pas d'un entêtement vain, mais que réside précisément dans ce choix fondamental la réconciliation des arts avec de plus larges couches du public.*

*Nous sommes plus tranquilles car, bien que cela corresponde à notre besoin intérieur en tant qu'artistes, nous jouons un rôle de choix du point de vue social.»*[316]

Le spectacle "*Bichos*" ("Les Betes") (photo 114, 115 p.446, 447) a été produit à partir de plusieurs contes de Miguel Torga où certains animaux sont personnifiés dans le but de mettre en évidence plusieurs conflits humains et sociaux. Chargé de la conception scénique et de la direction du spectacle, João Brites a également travaillé la dramaturgie avec Cândido Ferreira. Ana Pasztor était assistante de direction, Kot Kotecki s'occupait de la direction des acteurs, José Carretas de la direction plastique et visuelle, Luis Pedro Faro de la musique et de la direction

[316] João Brites, programme de *"La troisième rive du fleuve"*, juin 1990, (cf. annexes, III-9).

et de la direction musicale, Luis de Matos de la caractérisation. Regroupant de nombreux participants, acteurs et musiciens, cette grande production, qui est encore au répertoire de la compagnie, fut représentée au couvent du Beato, à Lisbonne, en août 1990, puis ailleurs, s'adaptant aux espaces des théâtres classiques ou aux espaces non théâtraux (anciens couvents, cathédrale de Guarda, château de Montemor-o-Velho, espaces ouverts...).

Chaque conte dispose d'un temps et d'un espace spécifiques et les spectateurs (ou plutôt les figurants!) doivent se déplacer pour accompagner les différentes scènes proposées ou, d'autres fois, simplement focaliser le regard dans une autre direction. Créant des zones à des hauteurs différentes, parfois très haut, ce spectacle est marqué par une forte sensorialité, tant dans la figuration corporelle des acteurs que dans la définition plastique de l'espace et des costumes, tant dans l'utilisation du groupe musical que dans l'élément surprise que le spectateur ressentait à chaque passage vers un nouvel espace/scène.

Le travail des acteurs était surprenant par l'exigence corporelle et vocale, ainsi que par la capacité de composition des personnages, mi-animaux, mi-humains.

Pendant les deux premières périodes, les enfants et les jeunes étaient le public dominant de la troupe *O Bando* et ses représentations étaient surtout jouées dans des écoles et associations culturelles. Lorsque le théâtre *A Comuna* lui a cédé, en 1984, une salle qui allait être le siège de ses activités et où elle pouvait présenter des spectacles, on a assisté à une plus grande affluence de spectateurs adultes. Ce phénomène s'explique par deux facteurs: le fait que la troupe travaillait sur des

textes d'auteurs portugais et qu'elle utilisait un langage scénique à la fois accessible et pourtant moins primaire et plus dialectique.

Plusieurs spectacles de cette période remportèrent des prix décernés par l'Association portugaise des critiques de théâtre ou par d'autres organismes, pour leur signification dramaturgique, pour leur force d'interprétation, pour la créativité plastique et l'innovation.



Photo 106"São Cristovão" ("Saint Christophe") – 1985,
conte de Eça de Queirós; O Bando; mise en scène
João Brites.



Photo 107 "Nós de um segredo" ("Noeuds d'un secret") – 1986; O Bando; mise en scène João Brites.

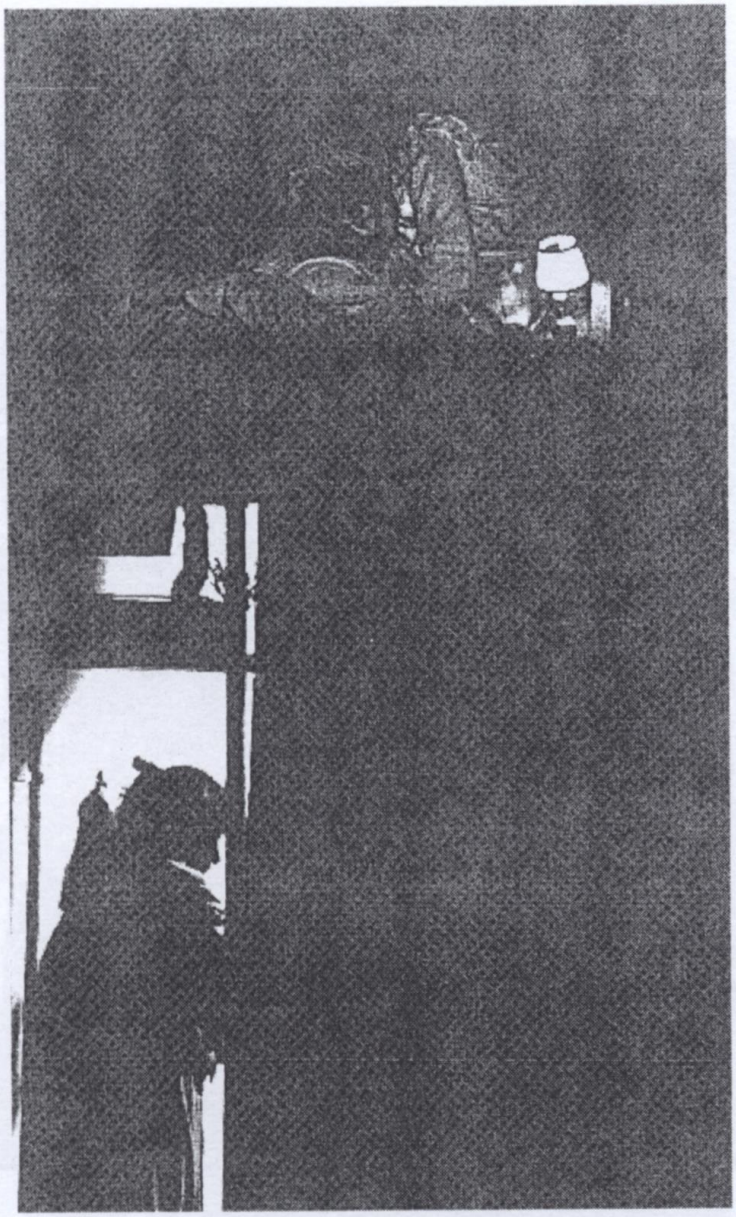


Photo 108 "Viagem" ("Voyage") – 1987, conte de Sophia de Mello Breyner; O Bando, mise en scène João Brites.



Photo 109 "Montedemo" – 1987, de Hélia Correia; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 110 "Nora" ("Noria") de Gonçalo Fernandes Trancoso, 1988, O Bando, mise en scène João Brites.

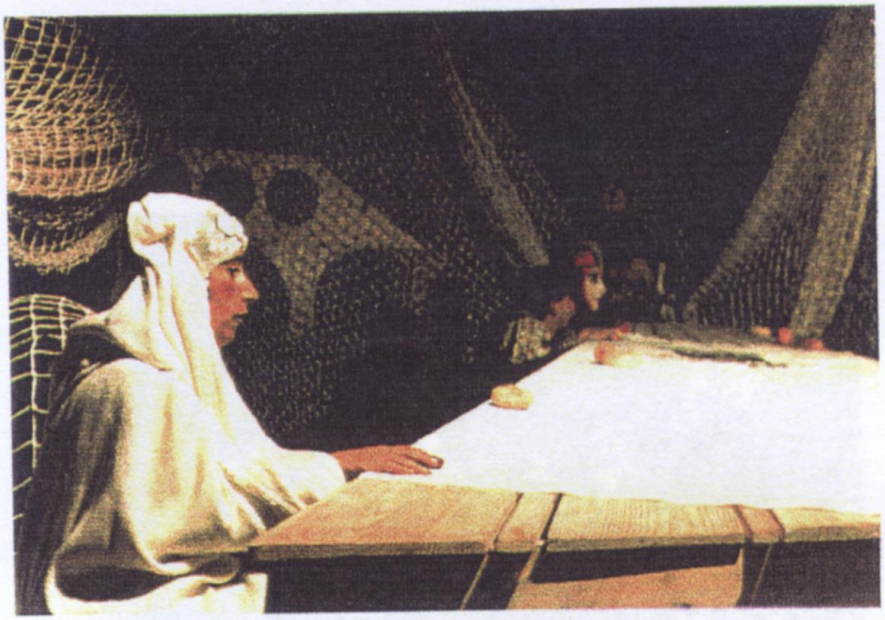


Photo 111 "Carcaças, Pedro Primeiro Príncipe Bezerro" ("Carcasse, Pierre premier, Le prince veau") – 1988; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 112 "Carcaças, Pedro Primeiro Príncipe Bezerro" ("Carcasse, Pierre premier, Le prince veau") – 1988; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 113 "A Pregação" ("Prédication") – 1989; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 114 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 115 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 116 "A terceira margem do rio" ("La troisième rive du fleuve") de João Guimarães Rosa, 1990, O Bando; mise en scène de João Brites

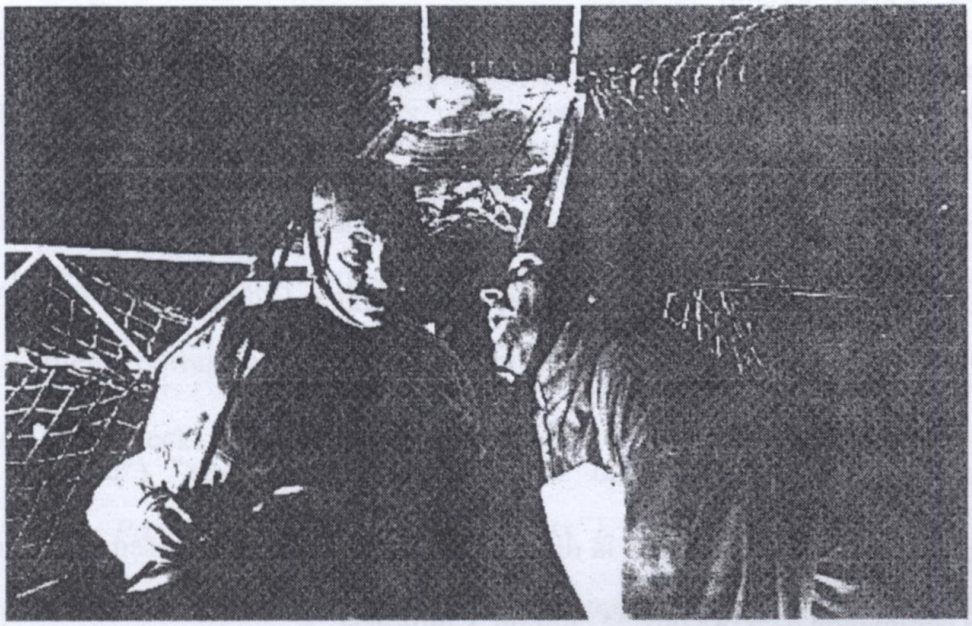


Photo 117 "Viviriato", 1991, O Bando; mise en scène de João Brites

## 2.4. Dialogue – confrontation avec d'autres langages artistiques (1991 - 1995)

Cette quatrième période correspond à un changement d'espace (après l'incendie de la salle de théâtre de la *Comuna*). *O Bando* reçoit un local où s'installer et construire une petite salle pour ses spectacles. Au plan dramaturgique, cette période s'inscrit à la suite de la précédente en ce qui concerne l'adaptation des textes, même si certains sont des pièces de théâtre ou des esquisses de textes dramatiques.

Les auteurs portugais prédominent: Raúl Brandão avec *"A Morte do Palhaço" ("La mort du clown"* - 1991), Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa et autres, avec *"D. Sebastião Paris - Dakar" ("Dom Sebastião Paris-Dakar* - 1992), João Silva avec *"Da Vida dos Pássaros" ("De la vie des oiseaux"* - 1992), António Ramos

Rosa *"Borda d'Água" ("Bord de l'eau"* - 1992), Almada Negreiros avec *"Amanhã" ("Demain"* - 1992), Teixeira Gomes avec *"Gente Singular" ("Des gens bizarres"* - 1993), Teresa Rita Lopes avec *"Se mentes Photocena"("Si tu mens Photocena"* - 1993), Sophia de Mello Breyner Andresen avec *"Liberdade" ("Liberté"* - 1994) et Irene Lisboa avec *"Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien"* - 1995).

Seule la pièce de Pirandello *"Esta noite... Improvisa-se" ("Ce soir... on improvise"*- 1994) échappe à la dramaturgie nationale et, curieusement, répond à une commande d'un organisme culturel, Culturgest.

Outre ces spectacles, *O Bando* a organisé et dirigé, en février 1994, l'événement d'ouverture des activités culturelles de Lisbonne 94 et le grand événement-spectacle que fut la création collective *"Trilhos" ("Chemins")*, présentée en octobre 1994 à la Tapada das Necessidades (Lisbonne) pour commémorer les vingt ans de la compagnie.

*O Bando* a également collaboré, par l'intermédiaire de João Brites, Raul Atalaia et Horácio Manuel, à la création commune *"The Right Shoes"*, préparée par les cinq compagnies théâtrales dont les représentants participèrent à l'*Informal European Youth Theatre Network* à Gand (Belgique) en juin 1994.

Le livret *"A Morte do Palhaço"* fut construit à partir des textes *"A Morte du Palhaço" ("La mort du clown")* et *"Mistério da Árvore" (Mystère de l'arbre")* de Raul Brandão par Nuno Júdice, la partition musicale étant de José Mário Branco. João Brites réalisa le travail de dramaturgie et de mise en scène de ce spectacle, (photo 118 p.461) dont la direction d'acteurs était de Kot Kotecki, la

chorégraphie de Paula Massano, l'espace scénique et les costumes de Rui Aguiar et l'éclairage de Celestino Verdades. Outre les acteurs, le spectacle compta avec la participation de plusieurs chanteurs, musiciens et danseurs. Il fut représenté au théâtre Maria Matos de Lisbonne en septembre 1991.

*"D. Sebastião Paris-Dakar" ("Dom Sebastião Paris-Dakar")* est un collage de textes d'auteurs portugais. Avec une dramaturgie de Pompeu José et une mise en scène de Kot Kotecki, il fut présenté à Estrela 60 en février 1992.

*"Da Vida dos Pássaros" ("De la vie des oiseaux"),* sur un texte de João Silva et une mise en scène de Pompeu José et une scénographie de João Brites, fut représenté en mars 1992 à Estrela 60.

*"Borda d'Água" ("Bord de l'eau")* était produit à partir d'un texte poétique d'António Ramos Rosa intitulé *"O Princípio da Água" ("le Principe de l'Eau")*, juxtaposé à deux contes (l'un sur l'Égypte, l'autre sur Timor). À l'aide des éléments Feu et Eau, un système de relations dramatiques est créé, dont l'élément principal est le désir en tant que liaison amoureuse, mais auquel s'ajoutent d'autres désirs: connaître les autres, de nouveaux mondes, des utopies... Les personnages sont au nombre de quatre: la Femme d'Ici, la Femme de Là-bas, l'Homme d'En-Haut, l'Homme d'En-Bas. Chacun de ces personnages est travaillé par plusieurs acteurs afin de représenter différentes tranches d'âge. La pièce comprend un élément choral qui sert de narrateur, ainsi qu'un chanteur lyrique.

*"Borda d'Água"* fut représenté sur le lac du jardin de la Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne) en juin 1992. La conception dramaturgique, la

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

scénographie et la mise en scène étaient de João Brites, la coordination dramaturgique de Maria Helena Serôdio, la composition musicale et la direction vocale de Luis Pedro Faro, les costumes de Maria Matteucci et la chorégraphie de Madalena Victorino. Dans ce spectacle, les acteurs et les figurants entraient dans les eaux du lac et y jouaient.

Le metteur en scène présente comme suit les principales intentions de ce spectacle: *«Au théâtre, ce qui nous intéresse, c'est de séduire et de provoquer le public dans ce sens. Le spectateur est induit à lire ce qui est dit, à lire les images qui lui sont proposées et à lire la pensée des personnages en devinant leurs secrets et leurs intentions.*

*Avec "Borda d'Água", nous essayons de populariser ce processus de construction de spectacle qui exige, reconnaissons-le, une adresse exceptionnelle des acteurs. On peut penser que la plus grande difficulté consiste à se trouver sur une scène de pierres, d'herbes, de terre et, en plus, immergée. Cependant, le défi le plus complexe qui est exigé d'eux est une gymnastique mentale qui leur permette de dire des poèmes sans les interpréter: en réservant le verbe qui, du fait de sa propre immatérialité, résonne différemment dans l'imagination de chaque spectateur, en articulant des dialogues inaudibles qui sont le point central dramturgique et qui donneraient lieu, s'ils étaient mis en scène, à une représentation intimiste vraisemblable, et en étant orientés par un ensemble de mouvements justifiés par ce sous-texte mais s'exprimant par des symboles.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

*La distribution des personnages par les acteurs a renforcé l'aspect de l'âge et mis en évidence le fait que ne rajeunit que celui qui voyage.»*[317]

Le spectacle *"Amanhã" ("Demain")* (photo 146 p.520) est une adaptation du dialogue dramatique *"Antes de Começar" ("Avant de commencer")* d'Almada Negreiros, avec une scénographie et une mise en scène de João Brites. Pompeu José, chargé de la musique et de l'exécution musicale, interprétait la pièce avec Paula Só. Le spectacle fut représenté à Londres en novembre 1992 au festival de théâtre *"Breaking Bondaries", European Festival of Theatre for Children and Young People.*

En décembre de la même année, fut inaugurée l'exposition "Máquinas de Cena" ("Machines de Scène") sur les objets scéniques et scénographiques créés par João Brites pour les spectacles d'*O Bando*, au musée d'Anthropologie de l'Université de Coimbra, avec le soutien de Coimbra/Capitale du théâtre et de la Biénnale universitaire de Coimbra. Lors de cette inauguration, fut présenté *"Rapsódia" ("Rapsodie")*, un collage de tableaux d'anciennes créations d'*O Bando*.

Le festival de théâtre "Citemor" organisé pendant l'été 93 à Montemor-o-Velho était axé autour du projet d'*O Bando*. Le spectacle *"Amanhã"* (*"Demain")* y fut représenté, ainsi que les reprises des spectacles suivants: *"Afonso Henriques" ("Afonso Henriques"), "Nós de um segredo" ("Noeuds d'un secret"), "A Pregação" ("la Prédication")* et *"Bichos" (les Bêtes").*

---

[317] João Brites, programme de "*Bord de l'eau*", juin 1992 (cf. annexes, III-13).

Quant au spectacle *"Gente singular" ("Des gens bizarres"), (photo 120, 121 p.463)* il était divisé en trois parties. Le premier, correspondant au Voyage d'Aller par train, présentait dans chacun des trois wagons des fragments de textes (pièces de théâtre, lettres, contes...) de Teixeira Gomes. Dans chaque wagon, des scènes distinctes se déroulaient, mais chaque spectateur n'assistait qu'à l'action qui se déroulait dans son wagon. Lorsque le train arrivait en gare et que les spectateurs prenaient leurs places dans les gradins, la deuxième partie commençait. Il présentait le conte *"Gente Singular"* du même auteur. Enfin, le Voyage de Retour s'organisait lui aussi à partir de fragments de lettres et de récits de cet auteur. Mais tous les spectateurs voyaient alors les trois scènes proposées dans un ordre de séquence différent selon le wagon où ils voyagaient.

*"Gente singular"* fut représenté en octobre 1993 sur le parcours ferroviaire reliant les gares d'Entrecampos et Alcântara. La dramaturgie, la mise en scène et la scénographie étaient de João Brites, la composition musicale d'António Victorino de Almeida et les costumes de Maria Matteucci. Musiciens, chanteurs et acteurs étaient les interprètes de ce spectacle amusant et sarcastique. L'Association portugaise des critiques de théâtre lui décerna le prix des nouvelles propositions théâtrales.

*"Se mentes Photocena"("Si tu mens Photocena")*, de Teresa Rita Lopes, fut représenté à Lisbonne à Estrela 60, le siège d'*O Bando*, en décembre 1993 *(photo 119, p. 462).*

L'idée de ce spectacle et de sa mise en oeuvre était du photographe Mariano Piçarra, la scénographie et la mise en scène de João Brites, la direction musicale

de Luis Pedro Faro, la chorégraphie de Madalena Victorino, les costumes d'Eduardo Henrique et la caractérisation de Luis de Matos. Le spectacle fut interprété par les acteurs Bibi Gomes, Maria d'Aires et Raúl Atalaia.

Le décor était composé de grandes lentilles photographiques qui déformaient ou multipliaient les visages des acteurs en un jeu curieux entre les personnages. Au festival "Prémio Streggatto" organisé en Italie en mai 1994, ce spectacle fut récompensé par le prix de la meilleure scénographie.

*"Esta noite... Improvisa-se" ("Ce Soir... on improvise")* de Luigi Pirandello fut présenté à l'espace Culturgest de la Caixa Geral de Depósitos en mai 1994. Conçu par Horácio Manuel, João Brites et Raúl Atalaia, ce spectacle était réalisé avec une dramaturgie, une mise en scène et un espace scénique de João Brites, une composition musicale d'Amilcar Vasques Dias, des costumes et masques de Jaime Azinheira, et un dessin d'éclairage d'Horácio Fernandes.

Le film *"Bom Povo Português" ("Le bon peuple portugais")*, construit à partir d'images documentales sur l'époque de la dictature salazariste et sur la Révolution des Oeillets, dont la réalisation et le montage sont de Rui Simões, était présenté dans le spectacle.

*"Esta noite... Improvisa-se"* commence dans le hall d'accès à la salle de théâtre avec une procession de plusieurs figurants et acteurs où ces derniers interviennent en contrepoint au discours du metteur en scène qui, à son tour, continue dans d'autres moments du spectacle. Le public suit la procession des acteurs vers les premiers rangs du parterre où est présenté l'avant-propos de la pièce tandis qu'est projeté le film *"Bom Povo Português"*. Le premier acte se

déroule sur le plateau, où les acteurs jouent en étant suspendus sur des barres, habillés de costumes grossissants.

Les personnages créés étaient inspirés des habitants d'un village de la Serra de Estrela où les acteurs avaient suivi un stage de préparation au spectacle visant à leur faire découvrir l'équivalent des personnages siciliens.

Le metteur en scène présente comme suit certaines options de ce spectacle: *«L'authenticité dans la façon de dire et la "contre-scène" conventionnelle n'ont pas toujours fait partie de notre propos, mais jusqu'à cette quasi incontrôlable soumission à une dimension figurative de la représentation, elle est - comme elle l'a été au fil des temps - sujette à des styles divers. Ce texte de Pirandello nous a incité à contreposer à cette authenticité une situation spatiale, symbolique. Nous avons retiré le texte de son contexte quotidien et l'avons soumis à la confrontation avec l'horizontalité et la verticalité d'une scène nue où s'interceptent et se confondent la morgue des conversations des acteurs et l'exaltation des sentiments des personnages. À l'exception du personnage du directeur, d'inspiration expressionniste et pour lequel nous avons recours, de façon voilée, à la méthode "coringa", le but est de clarifier la contradiction entre la recherche de la plus grande naturalité dans les scènes où les acteurs s'assument comme des acteurs, et une interprétation à tendance réaliste, plus consciente de la transposition scénique, dans les scènes des personnages. (...)*

*Les voix transposées, presque grotesques, sont des constructions exhubérantes qui, avec les masques, caractérisent les personnages. Mais nous faisons en sorte*

*que cette artificialité ne soit plus pressentie lors du déroulement de l'action et, surtout, lorsque le drame devient poignant.»*[318]

Le dialogue final entre Verri et Mommina est impressionnant. La scène se déroule en effet sur un escalier en colimaçon, suspendu au plafond. L'acteur masculin est debout sur une marche, tandis que l'actrice est pendue par les pieds, tout au long de la scène, à la dernière marche de l'escalier, la tête en bas regardant le vide.

"*Trilhos*" *("Chemins") (photo 123 p.464)* fut une grande fête-spectacle organisée pour les 20 ans d'*O Bando*. Quarente acteurs y participèrent, aux côtés de soixante musiciens et chanteurs et d'une centaine de figurants (enfants et jeunes). Présenté à trois reprises en octobre 1994, à partir de 19 heures à la Tapada das Necessidades de Lisbonne, cet événement commençait par montrer en simultané plusieurs scènes jouées en plusieurs endroits du bois. Les situations présentées étaient créées par les acteurs eux-mêmes, certaines à partir de personnages qu'ils avaient déjà interprétés dans des spectacles précédents, mais toujours dans des scènes inédites.

Chaque spectateur choisissait une seule scène et, à l'aide des corbeaux-figurants, se dirigeait vers l'endroit où elle était jouée. Lorsque toutes les scènes initiales

[318] João Brites, "Des voix comme des masques nus", programme de "*Ce Soir... On improvise*", mai 1994, (cf. annexes III-14).

étaient terminées, les acteurs et les spectateurs rejoignaient le groupe le plus proche, où était alors proposé un autre tableau dramatique joué par tous les acteurs réunis. Puis ce groupe était rejoint par un autre et une nouvelle scène était alors représentée. Au fur et à mesure que les acteurs et le public se regroupaient, ils se rapprochaient de la clairière centrale où tous les spectateurs, acteurs et figurants se réunissaient enfin avec les chanteurs et l'orquestre. Là, les spectateurs s'asseyaient autour d'une table gigantesque, où étaient servis le *caldo verde* (soupe aux choux) et les grillades, pour assister à la partie finale du spectacle, cette fois ponctuée par la musique de l'orchestre, par le mouvement corporel de tous les acteurs et figurants, et par le chant de l'hymne d'*O Bando*.

Ce spectacle compta avec la participation des acteurs actuels d'*O Bando*, mais aussi de certains acteurs qui avaient entretemps quitté la troupe. Le spectacle était dirigé par João Brites, chargé de la direction générale, par Madalena Victorino à la chorégraphie, par Kot Kotecki pour le travail des acteurs et par Luis Pedro Faro pour la direction musicale.

Le mois suivant, *O Bando* présenta le spectacle *"Liberdade" ("Liberté")*, (photo 122 p.464) construit à partir du poème de Sophia de Mello Breyner Andresen et de la mise en oeuvre d'une proposition de dix minutes qui avait été préparée par la troupe pour le spectacle commun "*The Right Shoes*".[319]

---

[319] Ce spectacle fut créé à partir d'un projet commun de cinq compagnies théâtrales dirigées vers le public jeune. réunies au sein de l'organisation Youth Theatre Network Informal European (IEYTN): *Speelteater* (Belgique), *Teatro Dell'Angolo* (Italie), *Saatstheater Braunschweig* (Allemagne), *Huis Aan De Amstel* (Pays-Bas) et *O Bando* (Portugal). Le spectacle fut créé à Gand, en Belgique, puis présenté dans plusieurs régions de Croacie.

Mis en scène par João Brites dans l'objectif d'atteindre les enfants les plus jeunes, le spectacle était à la fois porteur de sens et d'une grande beauté, grâce à l'intégration des éléments interprétatifs, scénographiques, textuels et sonores. L'actrice Bibi Gomes et les acteurs Raúl Atalaia et Horácio Manuel donnèrent le corps, la voix et le son nécessaires à la représentation, tandis que Beatriz Serrão créa la musique, Eduardo Henrique les costumes et João Brites la dramaturgie, la scénographie et la mise en scène.

Ce n'est qu'en 1995 que la troupe *O Bando* présenta son prochain spectacle: *"Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien"),* basé sur plusieurs textes d'Irene Lisboa.

Le texte de ce spectacle, construit par João Brites à partir des textes et personnages d'Irene Lisboa, parle du vieillissement, de masques et de solitudes. Avec un montage scénique de J. Brites, (photo 124, p.465) ce spectacle contenait beaucoup d'intensité et de richesse humaine. Centré sur le travail des acteurs, il était joué par les actrices de la troupe. Adelaide João fit une excellente interprétation du rôle principal. Elle était bien secondée par Antónia Terrinha, Bibi Gomes et Paula Só, les gestes et mouvements chorégraphiques des acteurs étant conçus par Madalena Victorino et Paula Castro. Contribuèrent également à cet intéressant spectacle de chambre la musique de Carlos Marecos, les costumes d'Eduardo Henrique et le minutieux travail d'éclairage de Celestino Verdades.

Cette période se caractérise par une préoccupation qui fonctionne comme un élément perturbateur des limites du théâtre. Il s'agit d'articuler différents

langages, tout en respectant leur autonomie créative. Il est évident que plusieurs langages s'articulent au théâtre, mais ils sont tous au service de l'art du théâtre sans le mettre en cause. Lorsque João Brites demande la collaboration d'autres artistes et s'aventure dans le dialogue effectif avec les autres arts, il se lance un défi, lance un défi au théâtre et ose ouvrir certaines frontières du théâtre. La musique, lorsqu'elle se trouve au deuxième plan, prend la place du soliste dans le drame musical *"A Morte do Palhaço" ("La mort du clown")*. Le point de vue photographique est l'élément créateur d'un autre spectacle: *"Se Mentes Photocena" ("Si tu mens Photocena")*. Le "démontage dramaturgique" de la pièce *"Borda d'Água" ("Bord de l'eau")*[320] est l'un des points dominants de cette création.

Mais les spectacles ont également bénéficié de la collaboration permanente de deux choréographes: Paula Massano pour la pièce *"A Morte do Palhaço"* et Madalena Victorino pour les autres pièces. Ceci a contribué à la création d'un langage plus symbolique et moins mimétique qui, à son tour, intervient dans la conception textuelle et dramaturgique de la pièce. C'est pourquoi le facteur de lisibilité immédiate perd son caractère prioritaire et donne lieu à un certain effet lyrique.

Malgré le risque du non fonctionnement des langages parallèles s'ils ne sont pas intégrés ou d'un certain formalisme, il est certain que cette période correspond à une recherche esthétique par laquelle João Brites remet le théâtre et ses barrières

---

[320]João Brites in Programme "*Demain*": «*Dans la pièce "Borda d' Água", nous avons essayé de révéler le processus de construction et la structure dramatique qui lui a servi de support*».

formelles en question. Elle correspond également à la création de dialogues entre les arts capables de défier une pratique conservatrice du théâtre et d'exploiter ainsi les lignes d'abstraction des différents composantes théâtrales.



Photo 118 "A Morte do Palhaço" ("La mort du clown") de Raúl Brandão, 1991, O Bando; mise en scène João Brites.

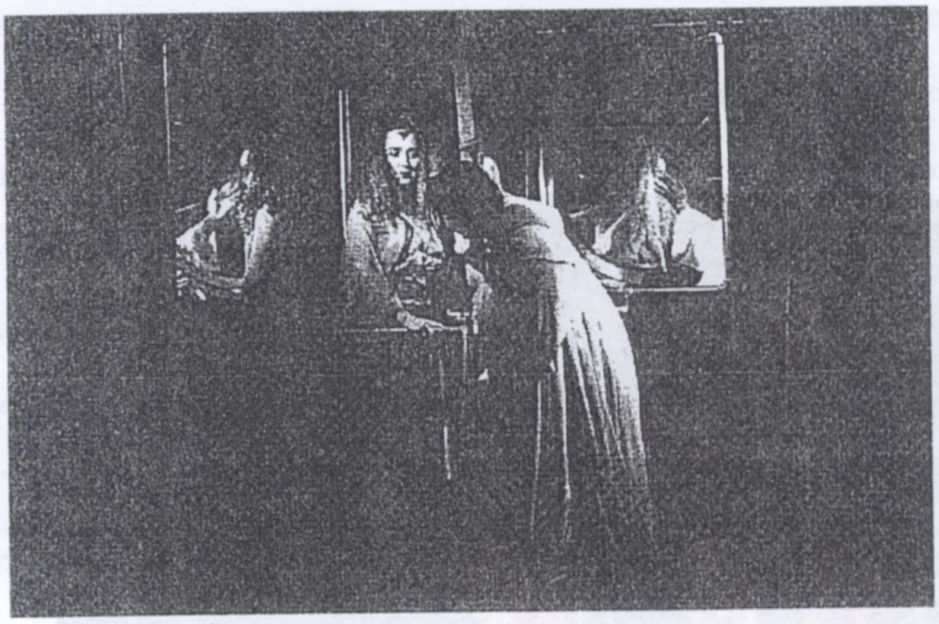


Photo 119 "Se mentes Photocena" ("Si tu mens Photocena") de Teresa Rita Lopes – 1993, O Bando; mise en scène João Brites.

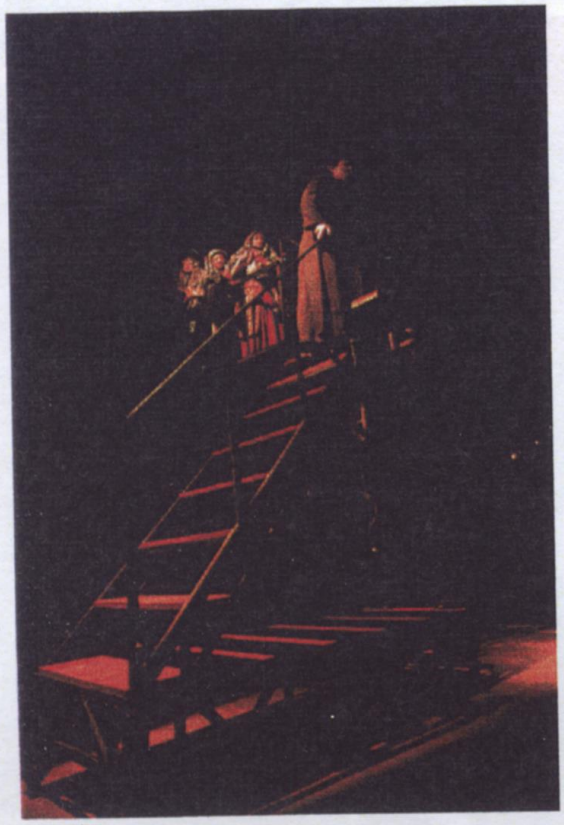


Photo 120 "Gente singular" ("Des gens bizarres") – 1993, Teixeira Gomes; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 121 "Gente singular" ("Des gens bizarres") – 1993, Teixeira Gomes; O Bando; mise en scène João Brites.

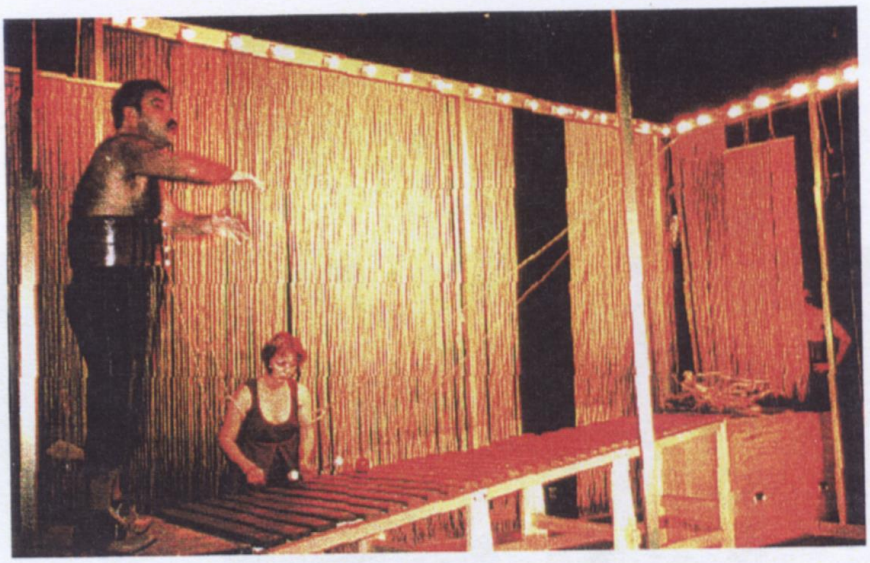


Photo 122 "Liberdade" ("Liberté") de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1994, O Bando, mise en scène João Brites.



Photo 123 "Trilhos" ("Chemins") – 1994; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 124 "Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien") de Irene Lisboa, 1995, O Bando, mise en scène João Brites.

## 2.5. Des textes portugais entre le populaire et l'érudit

Dans le travail théâtral de João Brites et de la troupe *O Bando*, une exigence dramaturgique se manifeste dans le choix et l'articulation de tous les éléments du langage scénique.

Le texte n'est pourtant pas l'élément prédominant, il n'est que l'un des éléments de construction du spectacle théâtral.

Généralement, les personnages sont créés par les acteurs avant même qu'ils ne prennent connaissance du texte, à partir de propositions d'improvisation suggérées par le metteur en scène ou ses collaborateurs. Ce n'est que plus tard que ces personnages prennent appui sur le texte afin de l'adapter à eux ou de mieux s'adapter à lui.

Le recours habituel à des textes non dramatiques signifie d'une part le refus de se soumettre à un texte dramatique, d'autre part la recherche d'une dramaturgie non conventionnelle.

Pendant les deux premières périodes, les créations étaient presque toutes collectives et plus tard, même lorsqu'*O Bando* a recours à des textes d'auteurs, il ne manque pas d'y inscrire sa voix, car il a besoin de présenter un discours propre dans le dialogue du metteur en scène et des acteurs avec l'auteur.

Même lorsqu'il monte des pièces de théâtre ou des ébauches dramatiques, J. Brites ne résiste pas à les adapter, à couper des parties du texte, à en ajouter ou à modifier la séquence des scènes, en d'autres termes, à présenter ses propres versions, qu'il justifie comme suit: *«Je crois que nous devons nous sentir libres, si le metteur en scène ne se sent pas libre, qui d'autre peut l'être? L'auteur est toujours défendu parce que c'est écrit, tout le monde peut se reporter à ce qui est écrit. Nous n'avons donc pas l'impression de transformer quelque chose, car nous assumons notre version et nous utilisons, nous faisons nôtre, quelque chose qui a été écrit par quelqu'un d'autre. (...) Nous nous sentons mieux de ne pas*

*être contraints à respecter le texte. Que doit-on respecter dans l'art? Que faut-il respecter quant au texte? Ne nous embarquons pas dans cette histoire du théâtre. Pour moi, le texte a une fonction littéraire, philosophique, bien plus qu'il n'est véritablement un support du théâtre. Il peut y avoir des personnages sans texte, il peut y avoir conflit, confrontation. (...).»*[321]

L'écriture qui lui plaît est une écriture *«qui n'est pas servie par des personnages, mais qui décrit des situations, qui énumère des situations ou qui présente une situation théâtrale.»*[322]

La narrativité est privilégiée, même si elle n'est pas toujours fondée sur des textes narratifs ("*Liberdade*" et "*Borda d'Água*", par exemple, sont basés sur des poèmes). Comme l'affirme le Manifeste 2 du théâtre *O Bando*, le choix se porte alors sur *«une dimension épique, visible par l'importance de la narration et par une certaine manière de raconter qui ne laisse pas les histoires tranquilles.»*[323]

Le choix quasi exclusif à ce jour (1995) de textes portugais (à l'exception d'un texte du Brésilien José Guimarães Rosa ou de la pièce de Luigi Pirandello) provenant de la tradition orale (légendes, narrations historiques...) ou littéraire (contes, poèmes...) est dû à la volonté de se plonger dans les racines culturelles du peuple portugais, mais aussi dans les problématiques qui, de nos jours, peuvent le plus les concerner.

---

[321] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

[322] Ibidem.

[323] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.

En 1989, la Société Portugaise des Auteurs a décidé de décerner au théâtre *O Bando* un prix récompensant le fait que sa programmation théâtrale soit essentiellement fondée sur des textes d'auteurs portugais.

S'inscrivant dans une perspective critique de la réalité sociale portugaise, le théâtre de João Brites fait constamment référence à des questions vécues par les hommes d'aujourd'hui, même s'il convoque le passé historique ou légendaire: *«Chaque création nouvelle correspond aux doutes personnels et à la situation politique et culturelle nés des circonstances. Elle correspond à une évolution de notre propre pensée par rapport au théâtre et à sa fonction. Ce sont des expériences qui incitent à la remise en question.»*[324]

Cette réalité est souvent présentée au moyen de processus allégoriques et parodiques et elle est généralement construite par des parallélismes ou des antagonismes dans l'approche thématique (ville/milieu rural, vieux/jeunes, vie/mort, misère/abondance...).

La préférence pour des ambiances dramatiques évoquant une certaine ruralité ou même un certain air médiéval se manifeste par la conception plastique, par le type d'éclairage, par les personnages, voire par les textes choisis.

Brites opte pour un style dramaturgique qui adopte le montage de fragments ou le collage de textes comme instrument de structuration non diachronique de la

---

[324] João Brites, "La dramaturgie de *les Faces et les Piles*", Textes de dramaturgie, Dossier interne d'*O Bando*, février 1982.

narration, afin de permettre au spectateur d'agir sur la reconstruction du ou des sens du spectacle.

Conservant plusieurs spectacles à son répertoire ("*Afonso Henriques*" de 1982, "*Bichos*" de 1990 et d'autres plus récents), la troupe garde son histoire de groupe bien vivante et peut donner les réponses les plus diversifiées aux sollicitations de ceux qui l'invitent à des réalisations théâtrales. Le théâtre de João Brites oscille d'une part entre un sens monumental et spectaculaire de grandes productions mises en oeuvre dans de vastes espaces ou en plein air, où le spectateur est invité à la mobilité, à faire un choix dans ce qu'il veut voir et à des expériences variées d'ordre sensoriel, et, d'autre part, le sens plus intime des représentations de chambre jouées ces derniers temps dans le petit théâtre d'*O Bando*, à Estrela 60, où il n'est demandé aux spectateurs qu'une attention de connivence et une perspicacité dans la lecture émotive et rationnelle du spectacle.

Le théâtre de João Brites se caractérise par ailleurs par une articulation entre le passé et le présent, entre le populaire et l'érudit. Dans ce jeu constant, les éléments traditionnels sont présentés dans un discours actuel.

## 3. L'acteur: corps transformable et intervenant

### 3.1. Un collectif qui persiste malgré les changements

João Brites est le seul membre fondateur à ne pas avoir quitté *O Bando* depuis ses débuts en 1974. Cândido Ferreira a accompagné la troupe pendant plusieurs saisons jusqu'en 1986, puis a collaboré quelques fois avec elle, comme pour le spectacle-fête "*Trilhos*" *("Chemins")* auquel il a participé avec des textes écrits par lui et en tant qu'acteur. L'actrice Jacqueline Tison a quitté la troupe en 1977, trois ans avant de décéder. Carmen Marques a également quitté la troupe la même année pour entrer au théâtre *A Comuna,* sans cesser toutefois de collaborer à certains spectacles d'*O Bando*. Maria José Janeiro et Jorge Barbosa ne sont restés dans la compagnie que deux ans pour l'une et un an pour l'autre.

Horácio Manuel, entré dans la troupe en 1975, et Raúl Atalaia depuis 1978, sont avec João Brites les membres les plus anciens d'*O Bando*, dont ils composent l'actuelle direction artistique.

José Carretas (entre 1975 et 1981) et Pompeu José (de 1988 à 1993) ont joué un rôle important au sein du collectif, non seulement en tant qu'acteurs, mais également dans d'autres fonctions de la troupe.

Il convient enfin de citer certains artistes qui accompagnèrent plus ou moins longtemps la compagnie: João Almeida, Brigitte Platière, Maruga (décédée en

1987), José Pedro Gomes, Paulo Eloy, Jorge Laurentino, Eduarda Dionísio (qui a également écrit un texte pour *O Bando*: *"Noivos Velhos, Novos Noivos"*), Maria Emilia Correia, António Carvalho, Maria José Alves et F. Pedro Oliveira.

En 1995, outre les acteurs "historiques" déjà cités, la troupe était composée par Adelaide João (depuis mars 1990), Antónia Terrinha (avril 84 à mars 89 et depuis 94), Bibi Gomes (depuis janvier 88) et Paula Só (décembre 85 à décembre 87 et depuis janvier 90).

Parallèlement à leur travail d'interprétation, les acteurs doivent exercer d'autres fonctions, soit dans le secteur administratif, soit dans celui des ateliers.

Ainsi, les objets de scène sont exécutés par des acteurs, tandis que d'autres s'occupent des costumes ou contribuent aux travaux d'organisation. Et tous chargent et déchargent, aident à monter et à démonter le décor lors des déplacements.

Cependant, la notion de collectif d'*O Bando* a subi des modifications au long de son parcours: *«Je crois qu'il y avait au départ une activité militante, un altruisme, une discipline, une autocritique, chacun faisait ce que la troupe décidait. Aujourd'hui, ce n'est plus comme cela. Il y a aussi les besoins de la troupe, mais ils correspondent à un plaisir de chacun. La division des tâches des plus âgés, par exemple, correspond à des espaces qu'ils ont aussi occupés par plaisir.»*[325]

---

[325] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

Certains techniciens exercent également des activités dans le domaine artistique, parfois suite à une formation antérieure. C'est le cas de Josefina Casaleiro, technicienne et actrice, d'Eduardo Henrique qui crée des costumes et de Celestino Verdades pour le dessin d'éclairage.

Quant aux tâches administratives, le dynamisme imprimé par Natércia Campos mérite d'être souligné, ainsi que le travail d'Helena Lourenço et de Fátima Santos qui ont parfois joué des rôles de figurantes.

Ce collectif a vécu de nombreuses vicissitudes, dues aux problèmes de locaux, aux départs et arrivées dans la troupe, mais un petit groupe d'acteurs de la même génération s'est toujours maintenu plus ou moins stable. Malgré les changements de personnes, la troupe n'a pas subi de grands soubressauts et la possibilité de retours, ponctuels ou non, a toujours été ouverte.

Pour faire face à un certain vieillissement de l'équipe des acteurs, *O Bando* a intégré dès 1993 des membres plus jeunes.

### 3.2. Diversité et audace chez l'acteur

Pour João Brites, l'acteur doit avoir *«la capacité de travailler en parcours et en manières d'être, en étant ouvert, ne pas venir au spectacle avec des recettes, se remettre en question pour dépasser ses propres limites.»*[326]

[326] Ibidem.

Il souhaite aussi que l'acteur soit diversifié: *«Quand nous construisons des personnages, nous essayons de les construire du point de vue plastique et corporel. Nous ne nous limitons pas à construire des personnages du point de vue des intentions sous-jacentes, ni de la manière de dire.»*[327]

Ce qu'il juge le plus défavorablement chez l'acteur, c'est qu'il suive le "registre du feuilleton télévisé", autrement dit *«qu'il se mette à penser que le bon théâtre, c'est bien dire. (...) C'est trouver ce que l'on pourrait trouver dans la vie.»*[328], ou que le théâtre soit simplement vu comme une imitation de la vie quotidienne.

Quant à la façon dont le comédien envisage sa profession au Portugal, João Brites distingue une période très riche comprise entre 1974 et 1980 environ, où les acteurs défendaient leurs propres perspectives, prenaient des risques et ne se refusaient pas à réaliser d'autres tâches, au-delà des tâches spécifiquement réservées à l'acteur. Mais il considère qu'*«il y a eu une période désolante dans les années 80 à 92»*[329], comme il le constatait même chez ses élèves de l'École Supérieure de Théâtre. Ceux-ci allaient de compagnie en compagnie, sans accepter de projet, ils n'étaient pas prêts à prendre de nouveaux risques et leur objectif dominant consistait à ce que leur travail leur rapporte de l'argent. Selon le metteur en scène et professeur, la situation a ensuite commencé à changer: *«Certains élèves [de théâtre] se sont montrés un peu plus sérieux, plus soucieux*

---

[327] Ibidem

[328] Ibidem.

[329] Ibidem

*d'une série de choses qui sont fondamentales dans la vie, leurs choix sont devenus plus clairs, ils ont commencé à avoir du courage et à oser.»*[330]

En ce qui concerne l'évolution du travail de l'acteur au sein d'*O Bando*, l'acteur était dans les premiers temps un conteur d'histoires avant tout. Il montrait de temps en temps un personnage pour ensuite redevenir acteur, et établissait une relation empathique et directe avec le public. C'était les acteurs qui inventaient les histoires ou les dialogues, ainsi que la façon de les présenter, et qui s'occupaient de l'animation avec les enfants et les jeunes.

Dans un deuxième temps, l'acteur s'inscrivait dans une image visuelle et était inséré dans un espace avec lequel il interagissait en manipulant les objets et les machines de scène. Dans cette phase, une grande capacité ludique était essentiellement exigée de l'acteur.

Plus tard, l'accent a davantage été mis sur l'expressivité corporelle de l'acteur et sur la construction du personnage. Ces dernières années, ce n'est pas seulement le personnage, mais aussi la "contre-scène" qui sont recherchés: *«En ce moment, nous avons plutôt une perspective consistant à jouer en "contra-cena"*[331] *et à nous approcher davantage du contexte dramaturgique. Celui-ci influençait déjà le comportement des acteurs, mais ces derniers temps, nous ne travaillions pas beaucoup en "contra-cena". C'était des personnages plus autistes dans leur monde. Aujourd'hui, nous ressentons de plus en plus le besoin d'être ensemble*

---

[330] Ibidem.

[331] La désignation "contra-cena" peut être traduit par "donner la rèplique" mais dans le sens precis de montrer, par l'expression du corps, l'attention qu'il prend au jeu de l'autre acteur.

*parce que nous sommes seuls, c'est cette contradiction qui devient intéressante.»*[332]

Pour J. Brites, l'acteur doit être diversifié au niveau corporel et vocal, capable de dépasser ses propres limites, de se mettre en question et d'avoir conscience de son parcours dans la création.

### 3.3. Du masque au personnage

Conteur d'histoires dans les premiers spectacles, l'acteur ne composait pas vraiment des personnages, il les esquissait, privilégiait surtout une forte relation directe, sans barrières avec le public, où l'animation l'emportait sur le spectacle.

Puis on a progressivement assisté à une recherche sur le travail de l'acteur au niveau du personnage et de l'interprétation.

Dans le processus d'*O Bando*, la construction du personnage se fait tout d'abord autour de la plasticité corporelle, en transformant, en déformant l'acteur (avec ou sans accessoires) ou bien à partir d'une transformation vocale: *«Le travail des acteurs est orienté par la volonté de trouver d'autres personnes, de matérialiser, de personnifier d'autres personnalités. Cette éclosion d'un autre que l'acteur veut faire naître, à l'aide du metteur en scène, est générée de l'extérieur vers l'intérieur. Nous ne nous efforçons pas à tout prix d'avoir des idées, mais nous agissons physiquement pour confronter les mémoires de l'acteur avec des*

---

[332] Ibidem.

*conflits et des situations imprévues. L'analyse dramaturgique est la toile de fond dont personne ne peut plus s'éloigner, mais c'est en jouant que nous découvrons la psychologie du personnage que nous voulons interpréter.*

*Au début, le metteur en scène pousse les acteurs vers l'artificialité des défauts, des déformations plastiques et vocales, même lorsqu'elles ne sont pas encore justifiées. En mettant en question les préjugés du bien, du mal, du beau, etc., il faut ensuite que le jeu devienne contenu et subtil sans pour autant perdre l'audace manifestée dans la première phase. Il s'agit, si on veut, de rendre quasi invisible l'aberration, non pas parce qu'elle a été minimisée, mais parce qu'elle est basée sur des motivations profondément humaines et qu'elle est justifiée du point de vue artistique.»*[333]

Faire un autre personnage consistera donc à produire une autre image physique, qui impliquera des actions particulières et amènera à une perception intérieure spécifique - une sorte de corps masqué qui se projette dans un espace déjà habité par des objets scéniques en créant une interaction fortement dramatique et visuelle.

Les acteurs ne sont pas confrontés à des personnages préexistant dans une fiction, ils les font naître à partir d'une certaine vision dramaturgique du metteur en scène, véhiculée par les improvisations proposées par celui-ci et par ses

---

[333] João Brites, "Positions -Theâtre: Metteur du scéne invité: João Brites", Revue Adágio, nº 4, mai/juin, Lisbonne, 1991.

collaborateurs (Raúl Atalaia, Horácio Manuel, Kot Kotecki ou Madalena Victorino) en fonction de chaque spectacle.

Ces improvisations exploitent des conflits et des situations imprévues qui obligent l'acteur à préciser son personnage du point de vue physique, psychologique, voire sociologique. Pour une connaissance plus profonde de ce qui sera son personnage, l'acteur doit trouver en lui-même une authenticité, donc une vérité subjective: *«Bien qu'elle soit appuyée par d'autres intervenants dans le spectacle et en particulier par le metteur en scène, cette étude est une tâche que seul chaque acteur est capable d'approfondir. Lui seul sait ce qu'il est capable de pressentir et qu'il ne sait pas encore verbaliser, lui seul doit assumer tout ce passé comme si c'était le sien. Si c'est l'acteur qui a l'initiative, son travail d'identification avec le personnage est beaucoup plus rapide et efficace. Il en est de même pour la mise en place d'un spectacle; plus elle est suggérée par l'acteur inséré dans ce décor, plus elle sera adaptée et assimilée.»*[334]

Dans la plupart des cas, les acteurs ne connaissent pas encore le texte qui sera utilisé dans le spectacle. Ils construisent d'abord leurs personnages, puis ils les travaillent avec le texte. Pour faire le stage de préparation avant chaque nouveau spectacle, la troupe choisit un lieu éloigné de son quotidien: *«C'est surtout une retraite, on est en-dehors de nos engagements, de nos affaires habituelles et nous*

[334] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

*créons une situation privilégiée de relation avec les gens qui vont participer au spectacle.»*[335]

La mémoire de cette expérience est déterminante pour l'élaboration d'un discours intérieur, du sub-texte: *«Il est évident que l'acteur va se souvenir qu'il était dans ce village, qu'un exercice a été fait et qu'il a été unique. Nous essayons d'inventer des exercices pour chaque spectacle. Cela fait partie de nos mémoires.»*[336]

Quant aux mémoires personnelles des acteurs, le metteur en scène affirme: *«Les acteurs doivent avoir recours à ces mémoires, mais nous ne fortifions pas beaucoup cet aspect, bien que nous devions parfois travailler dans des zones d'exorcisme qui peuvent bien s'associer à cela.»*[337]

Pour certains spectacles, les acteurs sont invités par le metteur en scène à exposer par écrit, puis oralement, des événements qu'ils ont chacun vécus et qui les ont marqués, concernant le thème qui va être abordé dans le spectacle. La mort est l'un des thèmes qui a ainsi été travaillé. Toutefois, cette expérience ne vise pas à être directement appliquée dans le spectacle: ni dans l'utilisation du matériel produit et éventuellement retravaillé, ni même afin que l'acteur utilise cette mémoire pour son interprétation. Son objectif consiste simplement à créer un moment qui permette de décharger chez l'acteur l'excès d'émotion qui pourrait

---

[335] Ibidem.
[336] Ibidem.
[337] Ibidem.

être lié à ce thème et, par conséquent, le libérer pour qu'il puisse affronter ce thème avec une plus grande capacité d'éloignement.

Brites considère que les acteurs devraient davantage travailler de façon individuelle en faisant des exercices de voix et de corps, sans être dépendants du regard ou de la présence du metteur en scène. Il pense également que les acteurs devraient savoir analyser non seulement leur travail, mais aussi le spectacle lui-même, comme ils savaient le faire, d'après lui, dans les premiers temps d'*O Bando*. Ils les a ainsi préparés à faire l'analyse d'autres spectacles dans des festivals nationaux et internationaux. Il accepte cependant que certains acteurs aient des difficultés dans ce domaine: *«C'est drôle: les uns sont plus plastiques, ils arrivent à élaborer davantage du point de vue symbolique et, pendant la représentation, ils ont davantage conscience de ce qu'ils font. D'autres sont moins capables de cela et ont moins la conscience de ce qu'ils font. Ils font des personnages sympatiques, mais se perdent complètement dans leur propre construction.»*[338]

Il y a quelques années, la direction artistique d'*O Bando* a ressenti le besoin de consacrer un temps plus spécifique au travail de l'acteur. Elle a proposé à cet effet la réalisation de plusieurs stages, dont le premier sur le thème de la présence de l'acteur. Ceux qui ont suivi étaient centrés sur des aspects tels que la construction du personnage.

---

[338] Ibidem.

### 3.4. Intervention et création de l'acteur

João Brites ne conçoit pas l'acteur comme un simple interprète, mais plutôt comme un artiste, dans la mesure où c'est l'acteur qui crée les personnages et souvent même le texte qu'il va dire, de même qu'il influence à la fois la mise en voix et en corps et la mise en place.

Son idée de l'acteur s'oppose donc à l'idée de l'acteur-marionnette qui reproduit exactement ce que le metteur en scène impose: *«Nous n'apprécions pas non plus ces grands succès qui se reproduisent mécaniquement avec une technique si parfaite qu'ils semblent toujours parvenir au même résultat dans toutes les représentations.»*[339]

En outre, dans le théâtre *O Bando*, l'acteur n'est pas simplement un modeleur de personnages: il doit aider la troupe dans d'autres tâches administratives ou d'atelier, il participe à l'animation et à l'intervention culturelle, il collabore enfin à la définition des projets de la troupe.

J. Brites a travaillé avec des collaborateurs au niveau de la direction des acteurs et de la composition d'une écriture corporelle.

Ainsi, Kot Kotecki, d'origine polonaise, a travaillé dans plusieurs spectacles d'*O Bando*: il a dirigé les acteurs dans *"A Pregação" ("Prédication"* - 89), dans *"Bichos" ("les Bêtes"* - 90), dans "*A Morte do Palhaço" ("La mort du clown"* -

---

[339] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.

91) et dans *"Trilhos" ("Chemins"* - 94); il a dirigé le mouvement et l'expression dans "*A terceira margem do rio" ("La troisième rive du fleuve"* - 90); enfin, il a fait la mise en scène de "*D. Sebastião Paris - Dakar" ("Dom Sebastião Paris-Dakar* - 92).

Le travail mis en oeuvre par Kot Kotecki a accentué la plasticité corporelle de l'acteur et son insertion dans l'atmosphère scénographique. Il a su imprimer un style alliant l'aspect mimétique du mouvement à un certain expressionisme corporel contrôlé.

Plus tard, la chorégraphe Madalena Victorino a collaboré aux spectacles suivants: "*Borda d'Água" ("Bord de l'eau"* - 92), "*Se mentes Photocena*"*("Si tu mens Photocena"* - 93) "*Gente Singular" ("Des gens bizarres"* - 94), *"Trilhos" ("Chemins"* - 94) et *"Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien"* - 95). Madalena Victorino a mis en relief l'aspect poétique du mouvement et du geste, en lui retirant une certaine charge mimétique et fonctionnelle.

Ces deux artistes ont aidé *O Bando* à trouver un langage propre visant à exploiter les contradictions entre le texte et le geste. Cette contribution est reconnue par le metteur en scène dans les termes suivants: *«Kot [Kotecki] a ouvert la voie pour que nous développions notre manière de faire, sous son influence. Il continuera à travailler avec nous. Et il y a Madalena Victorino, qui vient de l'autre côté, de la danse. Ce sont aussi deux visions complètement distinctes et qui ont été très utiles dans notre façon d'être et de voir ce que nous faisons. Je crois que c'est tout à fait différent que l'acteur fasse un geste marqué par le concept chorégraphique, c'est un autre processus de conception. Il suffit de dire que les*

*acteurs ont tendance à tout justifier, à être logiques, maintenant je fais cela, je vais ici ou là. Cette logique est parfois réductrice. Elle limite l'acteur. Madalena [Victorino], quand elle choisit, ne pense pas à quoi est-ce que cela sert et comment cela s'inscrit dramatiquement dans cette situation. Les gestes mimétiques que l'on décodifie le plus rapidement sont aussi de ceux dont on se fatigue plus vite. Il est beaucoup plus intéressant qu'il y ait une certaine ambiguïté, un certain mystère. (...) Cela suggère une plus grande charge symbolique à ce que l'on fait. Cela lui retire le contexte plus figuratif, plus quotidien.»*[340]

Selon le metteur en scène, *O Bando* travaillait initialement dans la spontanéité de l'acteur en établissant une relation très proche avec le spectateur. Puis cette spontanéité s'est peu à peu perdue pour laisser la place à un contrôle excessif sur le langage de l'acteur, ce qui l'a rendu plus distant du public. Actuellement, J. Brites pense qu'il est nécessaire de reprendre ce côté moins rationnel, plus spontané, plus direct, tout en continuant cependant à analyser et contrôler ce qui se fait.

Pour lui, l'acteur est un "gestionnaire de scène". Il doit avoir conscience de ses processus interprétatifs et savoir donner la réplique.

Cependant, la relation de l'acteur avec le public a toujours révélé une recherche visant à créer une approche physique et empathique avec le spectateur, une certaine relation de complicité.

---

[340] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

Cette volonté d'établir une communication effective et immédiate avec le public et même de l'impliquer dans le spectacle a également amené à intégrer dans chaque représentation à l'étranger un acteur ou une actrice local(e) qui, en jouant un personnage, puisse contribuer à introduire le spectateur dans le langage verbal du spectacle.

Quant à l'interprétation, elle vise à créer *«des personnages qui soient crédibles et non pas vraisemblables. Le public ne doit pas se reconnaître dans les personnages.»*[341]

Comme dans un jeu d'enfants, le comédien ne prend pas aussi au sérieux le personnage qu'il interprète, il ne se donne pas à lui sans réserves. Il montre son personnage, fait semblant qu'il est le personnage, mais en faisant comprendre en même temps qu'il est distinct et différent de lui.

Nous ressentons, en ce qui concerne le style d'interprétation d'*O Bando*, qu'il se situe généralement non pas tant au niveau d'un style grotesque où l'exagération de la forme accentue le ridicule avec sarcasme, mais plutôt au niveau d'un style burlesque, de farse, où les personnages révèlent, sous une forme quelque peu rebelle, un ordre social à remettre en cause, sans toutefois atteindre globalement une atmosphère dramatique dense. Peut-être parce qu'*O Bando* veut s'adresser à tous, à tous les plus de six ans.

---

[341] João Brites interviewé par Madalena Leitão, octobre 1995.

L'exigence d'une grande malléabilité corporelle des acteurs de la compagnie est patente dans le travail de création des personnages, mais également dans l'interaction corporelle avec les espaces dans lesquels ils évoluent.

Les acteurs peuvent devoir jouer avec les machines de scène afin de leur donner une utilité et un sens et de les transformer; ils peuvent devoir se situer dans des espaces qui sont a priori peu confortables et générateurs d'insécurité (petits espaces situés en hauteur, escaliers étroits et hauts...), se maintenir dans des positions corporelles difficiles (le crapaud de *"Os Bichos"* est retenu par la ceinture à un bâton tendu en l'air, le personnage Mommina de *"Esta Noite Improvisa-se"* est pendu la tête en bas...), réaliser d'autres techniques acrobatiques, sportives ou artistiques (faire de l'équilibre sur fil, du 'gramper', chanter, jouer d'un instrument...) ou s'insérer dans des espaces scéniques exigeants et différents des espaces habituels (entrer dans les eaux d'un lac, jouer dans des bois et jardins, être entourés de verres cassés...).

Ainsi, l'acteur est immergé dans un espace rude, sans cesse différent et exigeant du point de vue de l'adaptation corporelle, un espace qu'il est obligé de défier.



Photo 125 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites.



Photo 126 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites.

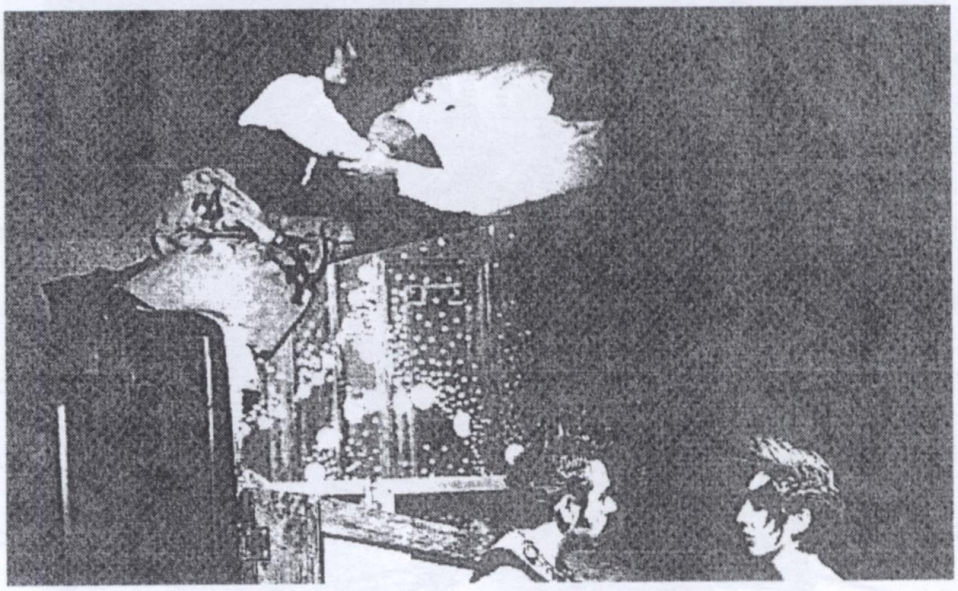


Photo 127 "Viagem" ("Voyage") de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1987, O Bando, mise en scène João Brites.



Photo 128 "Montedemo" de Hélia Correia, 1987, O Bando, mise en scène João Brites.

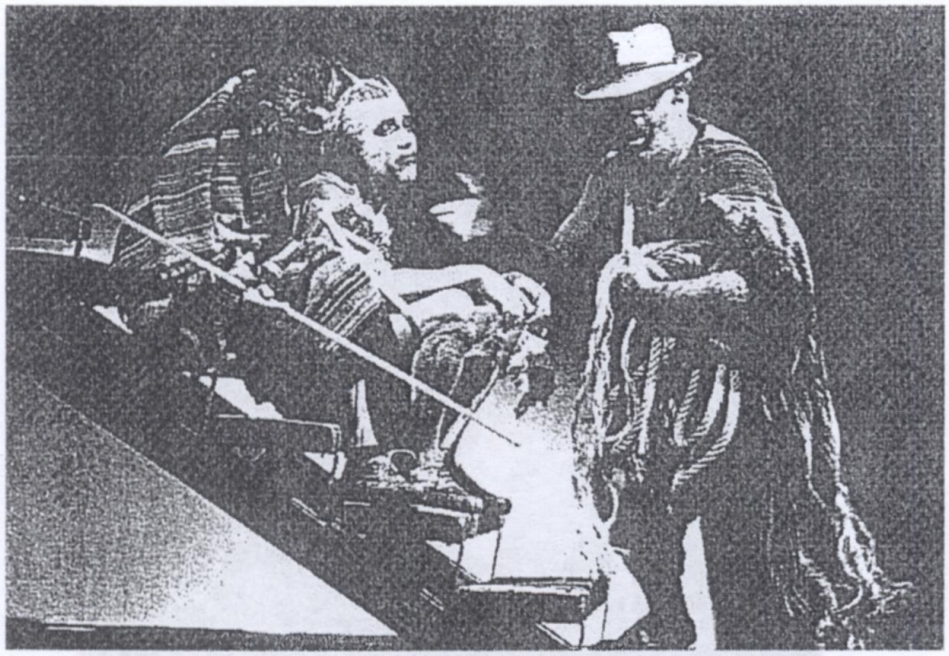


Photo 129"Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.

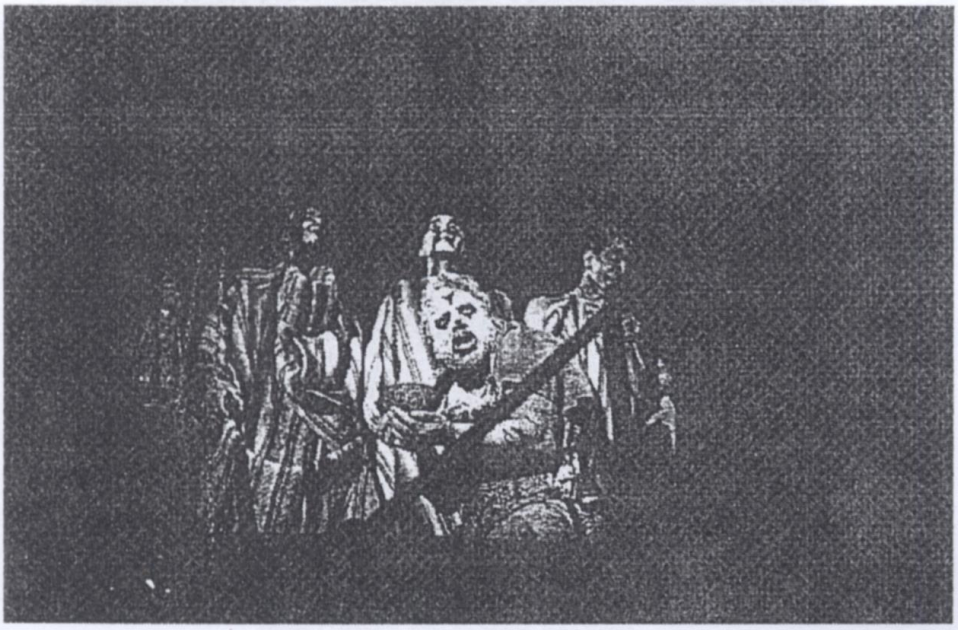


Photo 130 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.

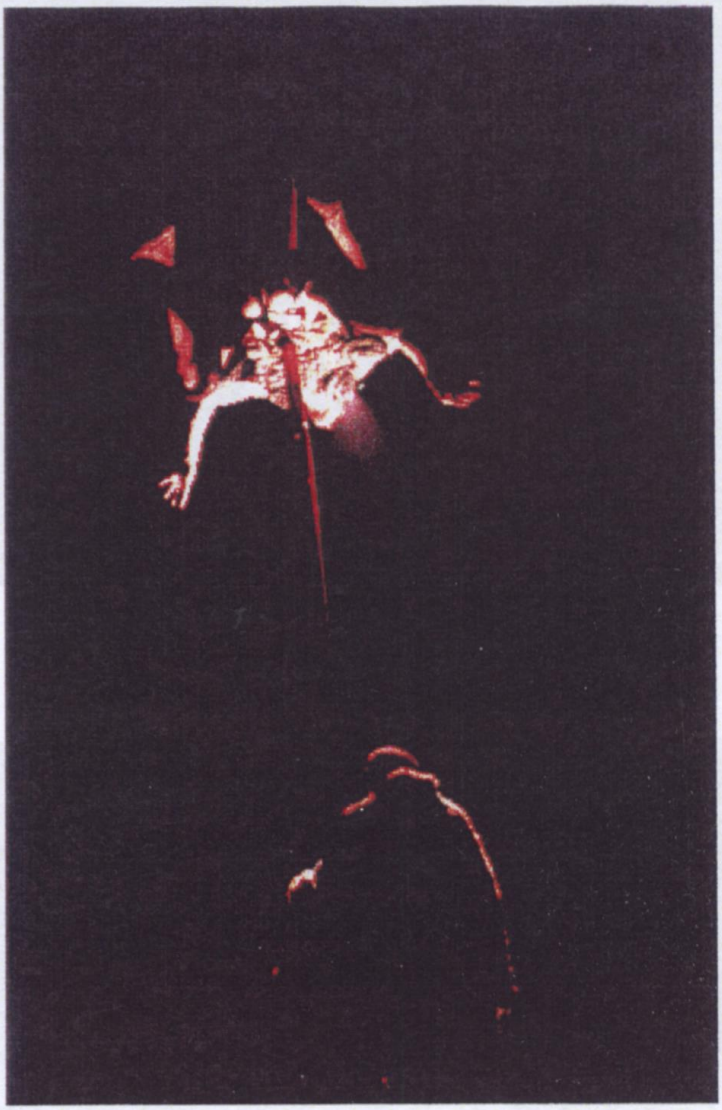


Photo 131 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.

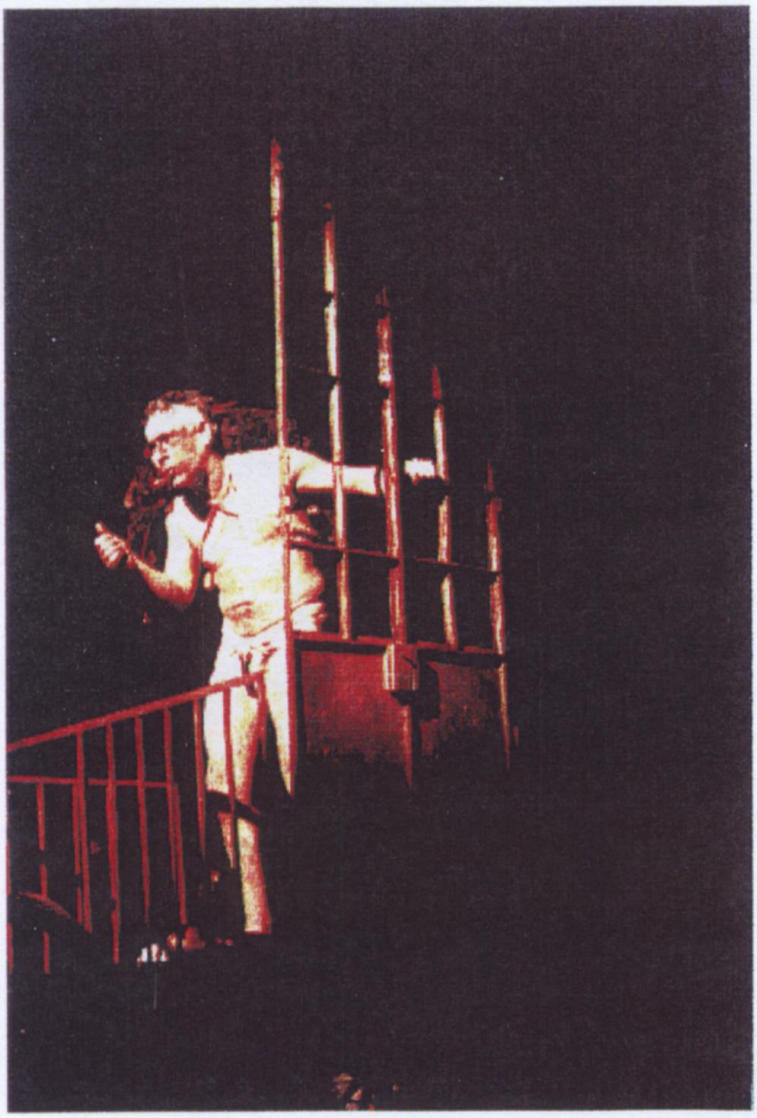


Photo 132 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.

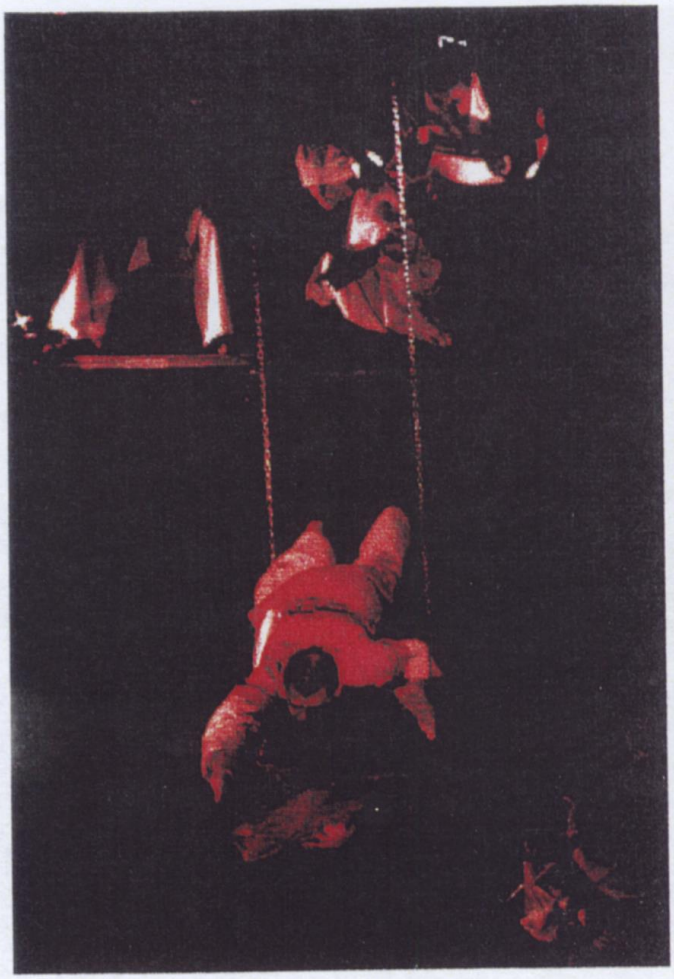


Photo 133 "Viviriato", 1991, O Bando; mise en scène de João Brites.

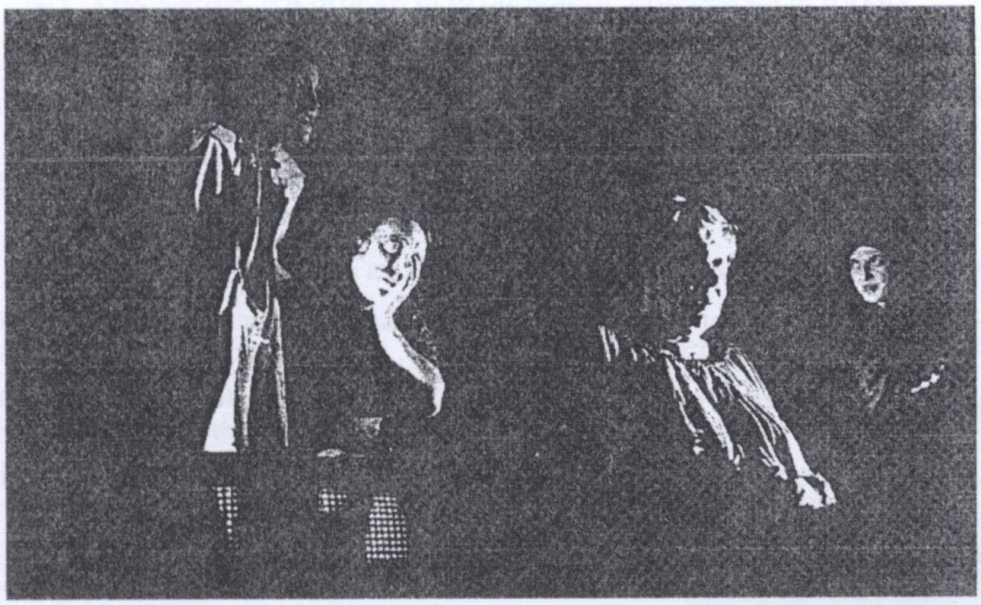


Photo 134 "Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien") de Irene Lisboa, 1995, O Bando, mise en scène João Brites

## 4. Des espaces transitoires habités et l'évocation ethnographique

Le dispositif scénique est un élément essentiel dans les spectacles de la troupe *O Bando*. C'est un élément qui s'impose tout de suite au spectateur et qui détermine tout le jeu des acteurs, en aidant même à définir l'option dramaturgique. Malgré le rôle plastique principal des accessoires des premiers spectacles et les limitations scénographiques (un paravent et un panneau peint), l'idée de base se maintient. La troupe *O Bando* refuse dès lors un décor naturaliste et illustratif pour choisir un décor tridimensionnel, que la relation intime avec la dramaturgie et la mise en scène rend à la fois fonctionnel au niveau du jeu des acteurs et signifiant en ce qui concerne la conception dramaturgique.

La conception scénographique de presque tous les spectacles d'*O Bando* a été créée par João Brites, à l'exception des productions dans lesquelles elle est signée par Brigitte Platière (*"Caras e Coroas"*), José Carretas (*"Caras e Coroas"* et la coordination plastique de *"Bichos"*), Rui Aguiar (*"A Morte do Palhaço"*), Kot Kotecki et Renato Godinho (*"D. Sebastião Paris-Dakar"*).

C'est la conception scénographique de João Brites qui a réellement marqué le travail plastique d'*O Bando*.

Il importe de situer la troupe en ce qui concerne le problème de son propre local, pour ensuite analyser les aspects dominants de ses espaces scéniques.

### 4.1. Les sièges, les projets et le caractère itinérant de la troupe

La troupe *O Bando* a eu plusieurs sièges provisoires et, un certain temps, pas de siège du tout, avant de se fixer dans l'espace Estrela 60 en 1991.

Elle était initialement installée en dehors de Lisbonne, mais aux environs de la capitale: d'abord à Sintra, puis à Meleças. Elle a ensuite occupé plusieurs endroits de Lisbonne, avec des séjours plus prolongés dans une salle louée à Marvila, dans un espace que la troupe avait conçu avec des autobus (mais qui n'a pas été entièrement construit) et dans une salle prêtée par le théâtre *A Comuna*. Seuls les locaux de Marvila et de la *Comuna* permettaient de présenter des spectacles dans de bonnes conditions. Tous les autres endroits par lesquels la troupe est passée ne servaient que de secrétariat ou de local de réunion. Ceci l'a contrainte à demander à d'autres troupes de lui prêter des salles, notamment au théâtre de *Nosso Tempo* et au théâtre de la *Cornucópia* (théâtre du Bairro Alto) et à faire des tournées dans le pays.

Une période plus stable a commencé en 1984, alors que la troupe disposait dans le théâtre *A Comuna* de plusieurs salles de travail et d'une salle pour les spectacles, qu'elle dut cependant quitter en 1990 à la suite d'un incendie.

En 1991, *O Bando* obtint enfin en régime de commodat un nouveau local qui fut rénové à cet effet. Il est constitué d'une petite salle d'une centaine de places et de quelques salles réservées au travail de la troupe. Bien qu'il dispose depuis 1984 de sa propre salle de théâtre, *O Bando* ne s'est pas restreint à ce local pour représenter ses spectacles. Ainsi, il fait toujours des tournées au Portugal et à

l'étranger et présente certains de ses spectacles, généralement en coproduction, dans des espaces plus vastes (intérieurs ou extérieurs).

*O Bando* a toujours lutté pour disposer d'un espace apte à répondre aux expectatives de son projet, tant dans le domaine artistique que dans celui de l'animation culturelle pour tous les âges.

Plusieurs projets ont donc été conçus pour la construction d'un lieu théâtral appartenant à *O Bando*. Le premier fut le projet dit "des autobus", qui préconisait d'installer à Benfica une espèce de tente de cirque entourée d'autobus à impériale. Mais ce projet ne fut pas mené à terme, pour des raisons surtout techniques.

Le second, connu sous le nom de projet de Telheiras, est un projet d'architecture, rendu public en 1988, approuvé par la mairie en 1992, pour la création d'un "Centre dramatique communautaire". Toutefois, en 1995, il n'avait pas encore été mis en oeuvre, pour des raisons étrangères à la troupe.

Le caractère itinérant est l'un des aspects importants de la troupe. Il doit être vu comme une volonté de ne pas perdre le contact avec d'autres publics, avec d'autres lieux, de ne pas courir le risque de "s'institutionnaliser": *«Les déplacements, dès lors qu'ils correspondent à une réelle volonté des populations et qu'ils ont lieu dans des conditions qui ne heurtent pas la conception du spectacle et qui permettent un contact productif avec le public, contrarient la*

*tendance que nous avons tous de nous installer dans une routine. Il est bon d'être obligé de trouver de nouvelles solutions pour de nouveaux espaces.»*[342]

Pour essayer de répondre à ce besoin de se déplacer dans les meilleures conditions, aussi bien pour le spectacle que pour ceux qui y travaillent, la troupe a projeté un camion-théâtre, dont la finalité consiste non seulement à transporter le matériel scénique et les personnes avec un certain confort, mais surtout à pouvoir constituer une salle de spectacles dans de bonnes conditions techniques pour les digressions à travers le pays et à l'étranger. Mais ce projet repose encore dans un tiroir en raison d'aides économiques insuffisantes.

### 4.2. Espaces multiples et lien avec les éléments naturels

Les lieux scéniques d'*O Bando* ne se limitent pas à la scène d'une salle de théâtre. La troupe utilise en effet des lieux non théâtraux (couvents, châteaux, jardins...).

Dans son théâtre, les espaces sont flexibles et se transforment devant le public par l'action des personnages, ou bien ils changent et deviennent un spectacle-trajet.

Dans le spectacle *"Noueds d'un secret"*, le public assiste en plein air à un rituel populaire, puis entre dans la salle pour assister à l'histoire de *Mére Misérias*. En

[342] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.

revanche, dans la pièce *"Em Duelo" ("En Duel")*, la représentation débute dans un espace clos pour se poursuivre ensuite en plein air.

*"Des gens bizarres"* commence à l'intérieur des trois wagons d'un train du début du siècle, qui emmène le public à la gare. Là, le public prend place sur les sièges installés devant les rails et assiste à la deuxième partie de la représentation. Lorsque elle est terminée, les spectateurs retournent dans les wagons et assistent aux dernières scènes, elles aussi en mouvement.

Le spectacle *"Bichos" ("Les Bêtes")* a d'abord été représenté à Lisbonne au Couvent du Beato, dont il a utilisé les espaces intérieurs et extérieurs, avant d'être joué dans le château de Montemor-o-Velho, mais à l'extérieur seulement. Dans les deux endroits, des structures adaptées avaient été construites, pour permettre la création de plusieurs espaces de jeu. Le public était conduit dans les différentes zones de scène.

À l'idée de théâtre-trajet chère au groupe et à João Brites, s'ajoute celle des espaces naturels, jardins ou bois notamment. Évoquons ici le spectacle *"Montedemo"*, conçu pour un espace boisé. Le décor naturel du bois était mis à profit par le metteur en scène pour le jeu des acteurs. L'éclairage était produit par le public et il n'y avait pas de délimitation rigoureuse entre l'espace de représentation et celui du public. Les spectateurs devenaient donc les figurants de l'action. Ce spectacle a ultérieurement été présenté à Munich, à l'*English Garten*, dans le cadre du *Festival Schauspiele / 88*.

L'événement théâtral *"Trilhos"( "Chemins")*, créé pour les vingt ans de la troupe, fut réalisé en différents lieux de la Tapada das Necessidades (Lisbonne).

Les spectateurs devaient se rendre à l'endroit spécifique au milieu du bois pour assister aux scènes qu'ils choisissaient, étant donné que les scènes se déroulaient simultanément en plusieurs endroits.

Le spectacle *"Borda d'Água" ("Bord de l'eau")*, était lui aussi représenté dans un décor naturel, celui des jardins de la Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne). Cette production se jouait autour et dans le lac, et sur la relation des acteurs avec les éléments *Eau* et *Feu*. Le lac n'avait pas la fonction de toile de fond scénographique de l'action dramatique: il était habité par les acteurs qui se trouvaient sur ses rives et qui interagissaient avec lui en entrant dans ses eaux.

Ce lien avec l'eau était déjà apparu dans la pièce *"A Terceira Margem do Rio" ("La troisième rive du fleuve")*. Ce spectacle plus intimiste était représenté dans un espace où, à côté de l'élément *Eau*, prédominaient les fleurs en papier (évoquant la tradition de certaines fêtes populaires portugaises).

Cette attirance pour les espaces non conventionnels ou pour les éléments de la nature (eau, feu, terre, arbres...) est liée à la volonté d'impliquer et de faire réagir corporellement (être debout et pas seulement assis, se déplacer, choisir ou diriger le regard pour voir, éclairer...) et sensoriellement (sentir et savourer des petits gâteaux dans "*Montedemo*", sentir l'odeur du poisson qui cuit dans "*A Pregação*" ("*La Prédication")*, les arômes et les sensations physiques diverses des espaces verts...). Serait-ce pour nous faire ressentir ou revivre des sensations simples que la ville nous a ôtées et que la vie champêtre nous donne naturellement?

Le metteur en scène préfère alors les espaces naturels ou ceux qui ne sont pas destinés à des représentations théâtrales, ou encore les petites salles qui permettent une plus grande proximité entre acteurs et spectateurs.

Il est donc rare qu'un grand théâtre serve de cadre aux premières représentations d'un spectacle d'*O Bando. "A Morte do Palhaço"* (*"La mort du Clown"*) au théâtre Maria Matos et la pièce *"Esta Noite... Improvisa-se"* (*"Ce soir... on improvise"*) de Pirandello dans le grand auditorium de Culturgest sont de rares exceptions.

Pour cette dernière pièce, le metteur en scène a utilisé d'autres espaces que la scène traditionnelle (le hall, les premiers fauteuils de l'orchestre). La scène était travaillée horizontalement et verticalement (des escaliers étaient suspendus au plafond et un mécanisme montait et descendait les personnages, vêtus d'un costume gonflé d'air).

Et même lorsqu'il utilise les grands théâtres pour présenter des spectacles qui ont déjá été joués, João Brites essaie de les transformer en entier et de tirer le maximum de profit de la grande scène, mais aussi d'autres espaces possibles du théâtre. Le cas le plus exemplaire est l'adaptation de "*Os Bichos*" (*"Les Bêtes"*) dans plusieurs théâtres classiques du Portugal: Teatro da Trindade (Lisbonne), Teatro Rivoli (Porto), Teatro Garcia de Resende (Évora)...

João Brites crée des espaces multiples disséminés en des lieux différents, aussi bien qu'il propose des espaces uniques réduits à une petite scène. Mais l'immobilisme n'apparaît presque jamais, tous les espaces manifestent mobilité et transformation. Ce sont surtout les grands objets scéniques qui centralisent

l'action et qui, notamment, permettent dans les petits espaces ces mutations et ce mouvement.

### 4.3. Machines scéniques et accessoires - flexibilité et ethnographie

Les premiers spectacles, représentés dans divers endroits, y compris des salles de classe, n'exigeaient que des moyens scénographiques très simples, aux dimensions réduites et faciles à transporter. Par ailleurs, la troupe faisant ses débuts dans le monde du théâtre-animation, ses ressources économiques et techniques étaient insuffisantes, ce qui posait des obstacles à ce qu'elle voulait entreprendre.

Après le spectacle *"Auto dos Altos e Baixos" ("Auto des grands et petits* - 1979) produit en commun mais coordonné par João Brites, le domaine scénographique évolue considérablement. La présence sur scène des structures scénographiques, ainsi que leur capacité de transformation, attirent l'attention et surprennent le spectateur. La scénographie commence alors à jouer un rôle fondamental dans l'action dramatique des créations de la troupe *O Bando*. Ainsi, le dispositif scénique de la pièce *"Auto dos Altos e Baixos"* était construit à partir d'une structure recouverte de draps qui créaient des plans de hauteurs différentes. Ceux-ci changeaient au fur et à mesure du contexte de l'action et intégraient le jeu des acteurs.

Ces structures composites sont construites de façon artisanale et à l'aide de matériaux traditionnels - le bois et le fer sont les plus utilisés - et c'est aux

plus utilisés - et c'est aux acteurs/personnages de les manipuler et de les modifier selon les besoins de la mise en scène. Sur scène, ces objets correspondent à la fois à des personnages ayant une vie propre[343], qui interagissent avec les autres personnages, à des espaces qui délimitent le jeu des acteurs et à des oeuvres de sculpture qui font appel à une tradition ethnographique.

Les éléments para-ethnographiques ne sont pas seulement présents dans les objets de scène ayant des racines populaires. Ils apparaissent également dans les matériaux utilisés (bois, fer, argile, draps), dans les formes grossières et sobres des machines de scène et dans l'inspiration des ambiances scénographiques elles-mêmes (éclairage, musique, costumes) rappelant l'époque médiévale ou populaire-rurale. Dans *"Esta Noite... Improvisa-se" ("Ce soir, on improvise")*, ces éléments sont présents dans les pots en terre attachés à la machine de scène principale (un système de barres de fer qui soulève les acteurs très haut sur la scène), ainsi que dans la procession initiale.

Ce besoin d'inscrire une mémoire populaire dans le spectacle, qui correspond à un choix artistique, trouve son inspiration dans le travail que la troupe a réalisé avec les populations rurales lors de son séjour dans la région de Trás-os-Montes ou de ses digressions dans les régions intérieures du Portugal: *«(...) Nous nous*

---

[343] Manifeste de 1988: *"L'espace et les objets scéniques correspondent aux personnages qui vivent dans une autre dimension. Cependant ils naissent et croissent comme les autres, en s'opposant aux limites initiales qui épuisent et qui mènent finalement à la mort. L'assemblage des différentes significations d'un espace ou d'un objet est semblable à la personnalité multiforme d'un personnage: ce qu'il dit ou ne dit pas, ce qu'il cache, ce qu'il pense être ou avoir été, etc...".*

*"entendons" mieux avec certains matériaux et certains objets qu'avec d'autres: avec les matériaux chauds, avec les objets qui ont des racines populaires et plusieurs significations, avec ce qui est brut, inachevé ou ressuscité. Et nous aimons produire des objets pour les spectacles.»*[344]

Brites crée des objets scéniques en fonction de chaque vision dramaturgique. Ce sont de véritables machines de scène "à usages multiples", utilisées et modifiées par les acteurs pendant le spectacle et qui révèlent parfois des choses très différentes de leur apparence initiale.

Voici des exemples significatifs de structures scénographiques: le navire en bois de *"Trágicos e Marítimos" ("Tragiques et Maritimes")* est une reproduction stylisée d'un navire portugais de l'époque des Découvertes qui oscille sur scène et dont l'intérieur sert aussi d'espace de jeu; la table-lit de *"Carcaças, Pedro Primeiro Príncipe Bezerro" ("Carcasse, Pierre Premier, le prince Veau")* met en relief le climat pénitentiaire de ses personnages.

Des machines de scène polyvalentes sont utilisées dans les spectacles suivants: dans *"Afonso Henriques"*, la chaise est construite dans le but de s'adapter à plusieurs situations de la vie du monarque, elle sert ainsi de berceau, de trône, de chaise roulante...; dans *"Montedemo"*, le chariot dont la fonction est de déplacer les personnes dans l'espace contient un orgue à cornets, un soufflet et un moteur électrique. Certains objets produisent un effet de surprise lorsqu'ils se transforment et font apparaître des objets auxquels le spectateur ne s'attend pas:

---

[344] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, septembre 1988.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

la maison-tour avec des escaliers en colimaçon en fer dans *"Gente Singular" ("Des gens bizarres")* fait apparaître à la fin du spectacle, lorsque la structure s'ouvre, une série de W.C exposés sur des marches différentes, comme sur un piédestal; la porte de *"Viagem" ("Voyage")* est une espèce d'objet magique d'où les acteurs font apparaître et disparaître des pommes, des bâtons, une fontaine. La structure indéfinie de *"A Pregação" ("la Prédication")* - objet à deux roues comprenant un escalier, un aquarium, un gril, un pot de fleurs et un instrument musical à cordes - exige un travail supplémentaire de la part de l'acteur, ce qui est d'ailleurs souvent le cas dans les spectacles d'*O Bando*: *«Une fois encore, la scénographie proposée ne serait-elle pas une provocation pour l'acteur? Elle est encore plus inconfortable que les autres, elle exige encore une fois d'être manipulée par les acteurs, elle les conditionne à l'intervention musicale sans abandonner leurs personnages, et ils doivent en plus trouver les justifications psychologiques qui leur permettent de commander l'éclairage et de manipuler les projecteurs.»*[345]

À la demande de Ricardo Pais et avec le soutien de Coimbra/Capitale du théâtre et de la Biénnale universitaire de Coimbra, João Brites a organisé une exposition de la plupart de ces objets scéniques, intitulée *"Machines de scène"*, présentée à Coimbra en décembre 1992, puis à Lisbonne.

L'Association portugaise des critiques de théâtre a attribué à cet événement un prix spécial visant à reconnaître son travail scénographique.

---

[345] João Brites, programme de "*la Predication*", novembre 1989, (cf. annexes, III-8).

Avec ces grands objets scénographiques à fonctions multiples, coexistent d'autres objets: les accessoires utilisés par les acteurs et une troisième catégorie d'objets, les miniatures. Celles-ci, reproduisant les objets scéniques à une échelle réduite, exercent une fonction métaphorique, métonymique ou symbolique et mettent en relief le caractère conventionnel du théâtre dans sa relation avec le réel. Dans *"Afonso Henriques"*, ainsi que dans des représentations ultérieures, plusieurs miniatures se révèlent: *«Nous avons développé le goût du détail, des miniatures qui, comme les jouets, nous permettent de dominer la réalité et ne perdent pas leurs fonctions dans la représentation.»*[346]

Pour João Brites, la scénographie n'a pas seulement un rôle décoratif, mais elle est plutôt un matériel à l'usage de l'acteur en tant qu'élément du jeu.

La scénographie n'est jamais statique: elle est manipulée, habitée, transformée. Même lorsque les objets sur scène sont de vieux téléphones et des bouteilles, c'est-à-dire des produits du gaspillage sur une sorte d'île, comme dans *"Estilhaços" ("Éclats")*, les personnages agissent avec eux (ils se couchent et s'asseoient sur ces objets). L'espace se transforme graduellement, lorsque le personnage dont parlent les acteurs descend lentement par une trappe aménagée dans le plafond, pour tomber mort lorsqu'il touche terre vers la fin de la pièce.

Dans la création *"Amanhã" ("Demain")*, le décor initial était très simple: une salle quasiment dépourvue de décoration - une lampe au plafond, deux coffres et

---

[346] João Brites, "Choisir de créer en direction des jeunes publics pour mieux questionner la création théâtrale", Festival I.R.I.T.E.J., Journal Turbulences, Lyon, 6 juin 1985.

deux instruments de musique. Au fur et à mesure que le dialogue se déroulait, les acteurs construisaient un petit théâtre en bois avec un métier à tisser et des draps.

Dans "*Se mentes Photocena*"*("Si tu mens Photocena")*, les grandes lentilles photographiques qui composaient le décor étaient utilisées par les acteurs pour jouer avec l'expression déformée du visage des personnages.

Bien que la scénographie soit l'élément dominant du travail plastique d'*O Bando*, d'autres éléments complètent l'ambiance visuelle. Ce sont eux qui vont composer les personnages.

### 4.4. Le déguisement de l'acteur et la musique sur scène

Au théâtre *O Bando*, comme le travail sur le personnage exige généralement une transformation corporelle de l'acteur, celle-ci est fréquemment obtenue, en partie, par une caractérisation faciale spécifique, grâce au maquillage, à l'utilisation d'appendices (barbes, nez...) ou de masques.

Au niveau de la caractérisation, les travaux les plus remarquables sont ceux de Luís Matos pour "*Bichos*" et "*Se Mentes Photocena*", ainsi que les travaux réalisés pour les spectacles suivants: "*Caras e Coroas*" (masques et accessoires de costumes); "*Afonso Henriques*" (masques et barbes); "*Nós de um Segredo*" (masques et un curieux maquillage en rayures); "*Viagem*" (maquillage); "*Montedemo*" (plusieurs sortes de nez et maquillage); "*A Morte do Palhaço*" (maquillage et accessoires); "*Gente Singular*" (maquillage et accessoires) et "*Esta Noite... Improvisa-se*" (masque du directeur et maquillage).

Les premiers masques furent élaborés par Isabel Carretas, tandis que le masque de ce dernier spectacle fut créé par Jaime Azinheira, qui en avait également conçu les costumes.

Ce n'est que depuis "*Montedemo*" que les costumes sont signés. Auparavant, mais aussi dans certains spectacles ultérieurs, ils étaient créés par ceux qui participaient au spectacle.

Depuis 1987, de nombreuses personnes collaborent à la conception des costumes: Jasmim de Matos pour "*Montedemo*", Bibi Gomes pour "*A Terceira Margem do Rio*", José Carretas pour "*Bichos*", Mariana Sá Nogueira pour "*Viviriato*" et, plus récemment, Jaime Azinheira pour "*Esta Noite... Improvisa-se*", enfin, Maria Matteucci et Eduardo Henrique.

Seuls Maria Mattenci et Eduardo Henrique ont conçu des costumes pour plusieurs spectacles. Maria Mattenci les crée pour les grandes productions de la troupe ("*Borda d'Água*", "*Gente Singular*" et "*Trilhos*") tandis qu'Eduardo Henrique, membre d'*O Bando*, les élabore pour les spectacles de chambre, représentés dans la salle Estrela 60 ("*Se Mentes Photocena*", "*Liberdade*" et "*Uma Mão cheia de Nada*").

Quant à la caractérisation du visage, je distingue trois phases dans le travail d'*O Bando*. La première privilégie le visage nu et l'utilisation d'accessoires destinés à le composer, tels que barbes, chapeaux et, pour certains personnages, masques. Dans la deuxième phase, l'effet recherché est une transfiguration du visage par un maquillage fort, des coiffures différentes, la mise en place d'appendices, souvent complétés par l'habillement. Le même style de modification est créé

pour tous les personnages du spectacle, avec quelques variantes (nez, traits noirs parallèles sur le visage, calottes recouvrant les cheveux...) afin de donner au visage une forme de masque rappelant le carnaval ou, mieux, les initiations rituelles primitives. On doit à cette phase, qui a beaucoup marqué *O Bando*, la notion de grotesque qui lui est fréquemment attribuée.

La dernière phase n'écarte pas le maquillage et les masques, mais les inscrit dans un contexte plus personnalisé du point de vue social ou les destine à créer des effets ludiques: c'est le cas par exemple du masque du directeur dans "*Esta Noite... Improvisa-se*" qui, du fait de son utilisation par plusieurs acteurs jouant ce rôle chacun à leur tour, ne permettait pas une compréhension immédiate de ces changements.

En ce qui concerne l'habillement, il révèle dans certains spectacles l'élément social (par exemple dans "*Nora*", "*Gente Singular*", "*Esta Noite... Improvisa-se*"), tandis que dans d'autres spectacles, est créée une espèce de costume de base inventé, lié à l'univers plastique global et ne donnant aucune référence nette au plan historique ou social (par exemple dans "*Montedemo*" ou "*A Pregação*"). Parfois encore, ils se contentent de nous situer dans une certaine atmosphère d'époque (par exemple dans "*Viviriato*") ou nous renvoient à des personnages anthropomorphiques ("*Bichos*").

Les matériaux utilisés dans la confection des vêtements sont variés. Il est souvent fait appel à un jeu consistant à découvrir le corps ou certaines parties du corps ou à habiller le personnage presque entièrement, y compris la tête et le cou pour ne laisser à découvert que le visage.

L'une des caractéristiques les plus générales concerne l'univers plastique des spectacles, avec l'accentuation d'une dimension rurale ou provinciale, non contemporaine, voire médiévale.

Nous citerons en outre les très curieux costumes de Bibi Gomes pour "*A Terceira Margem do Rio*", constitués de vêtements de bêbê reliés les uns aux autres.

Enfin, à noter les costumes très complexes et décoratifs de Maria Mattenci et le travail d'Eduardo Henrique, dont les costumes sont plus simples, plus conformes au climat dramaturgique et aux besoins pratiques des acteurs.

Les costumes et la caractérisation faciale n'ont pas une fonction essentiellement référentielle. Ils sont au service de l'acteur, tant pour la définition extérieure de leur personnage que pour leur fonctionnalité pratique. Avant tout, ils s'intègrent dans la perspective dramaturgique et plastique du spectacle et exercent une fonction esthétique notoire.

La musique est présente dans les spectacles d'*O Bando* depuis les premiers temps de la troupe. Présente, dans la mesure où elle est souvent jouée en direct, soit par les acteurs eux-mêmes, soit par des musiciens qui font partie du spectacle.

Dans certains cas, les machines de scène intègrent les instruments musicaux: l'orgue du chariot de "*Montedemo*", l'instrument à cordes de la machine de "*Pregação*", le xylophone géant qui constitue l'objet scénique de "*Liberdade*".

Depuis "*Nós de um Segredo*", de nombreux compositeurs collaborent avec la troupe. Les acteurs de la compagnie qui sont intervenus dans ce secteur sont

Jorge Laurentino, avec des musiques qu'il a composées pour certains spectacles, Paulo Eloy et Pompeu José.

Luís Pedro Faro est le compositeur qui a le plus souvent travaillé avec *O Bando.* Il a conçu la musique d'une dizaine de spectacles et dirigé le travail de voix ou le chant. Ont également collaboré, de façon ponctuelle, à la composition musicale: António de Sousa Dias, José Pedro Caiado, José Mário Branco, Amílcar Vasques Dias, António Victorino de Almeida, Beatriz Serrão et Carlos Marecos.

Quim Ferreira da Silva, technicien du son de la troupe *O Bando*, a apporté sa contribution avec un travail important au niveau des effets sonores.

Instruments traditionnels (accordéon, tambours...), instruments classiques (piano, violoncelle...), instruments créés spécialement pour le spectacle, instruments modernes (batterie, orgue électrique...), joués en solo, par des groupes restreints ou plus importants (la formation musicale de "*Bichos*", l'orchestre de "*Trilhos*"), ponctuent et encadrent chaque représentation au niveau sonore et en direct. D'autres fois, le spectacle est simplement accompagné d'une composition musicale enregistrée.

### 4.5. La scénographie en tant qu'action visuelle

Nous signalerons les caractéristiques qui déterminent les options plastiques de João Brites. Le décor est conçu en trois dimensions comme un dispositif scénique où se croisent plusieurs plans horizontaux et verticaux.

L'ouverture des espaces dans un même endroit et l'utilisation du plein air font partie d'une stratégie d'adaptation aux différentes scènes dans une perspective de parcours. Ces procédés produisent un fort effet sensoriel chez les spectateurs, qui s'approchent afin de voir et d'écouter la pièce.

Même si la scène ne change pas en cours de représentation, l'espace scénique est toujours passager et en mutation permanente. Les machines de scène sont chargées de changer le décor et de transformer le lien objets/personnages. La notion de flexibilité se révèle non seulement dans la capacité de changement de ces machines, mais également dans la facilité d'adaptation des spectacles aux différents lieux (espaces extérieurs et intérieurs). Cette expérience s'est probablement développée après plusieurs expériences de théâtre itinérant.

Jouer avec les objets scéniques et les accessoires à des échelles différentes produit une esthétique de disproportion qui contrarie une vision mimétique de la réalité en proposant une vision plus symbolique et critique.

L'utilisation ou la réinvention d'objets scéniques à partir d'autres objets d'origine populaire-rurale (terre cuite, moules de cordonnier, bois sculptés...) ne correspond pas à un geste folklorique et d'artisanat, mais à un choix de fond, à un temps culturel - il s'agit de souligner l'importance des travaux d'atelier, des

costumes, des légendes, des fêtes de cultures traditionnelles - et à un temps esthétique, dans la mesure où João Brites recueille dans ce domaine son inspiration d'artiste contemporain.

L'existence de machines polyvalentes, construites de façon artisanale (inspiration populaire) et manipulées sur la scène par les acteurs, est une sorte de signature de la troupe *O Bando*. Les acteurs sont conviés à interagir au moyen des éléments scéniques, à se situer dans des espaces peu confortables, à faire appel à leurs ressources acrobatiques et à bouger dans des conditions spécialement difficiles. En d'autres termes, ils sont défiés par l'espace scénique, qui représente pour eux une contrainte permanente. Tous les éléments scéniques sont habités, dans la mesure où ils ont une existence propre dans le jeu des acteurs. Ils sont en effet l'extension, le prolongement des acteurs et s'imposent grâce à leur personnalité, en évoquant les mémoires d'autres temps et d'autres régions.

La relation intime de l'espace et du dispositif scénique avec la dramaturgie et la mise en scène des créations de la troupe *O Bando* amène João Brites à préférer le terme "dramaturgraphie" - graphie de la dramaturgie - au terme scénographie: *«La scénographie doit être la visualisation de la dramaturgie. Accompagner les changements d'action, l'évolution des conflits, l'intensité dramatique des situations. La scénographie ne peut plus être la toile de fond d'une action. C'est l'action visuelle. Elle ne peut être la solution plus ou moins imaginative des objets que le texte ou les improvisations ont suggérée. Elle ne peut être la peinture ou la sculpture gigantesque que l'artiste a conçue en marge de la*

*communauté avec de bonnes intentions de servir le spectacle ou de servir son propre prestige.»*[347]

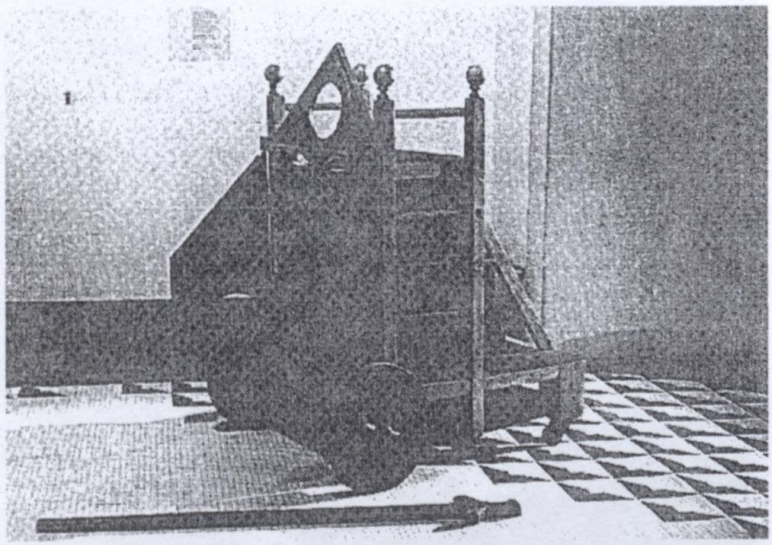


Photo 135 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites.

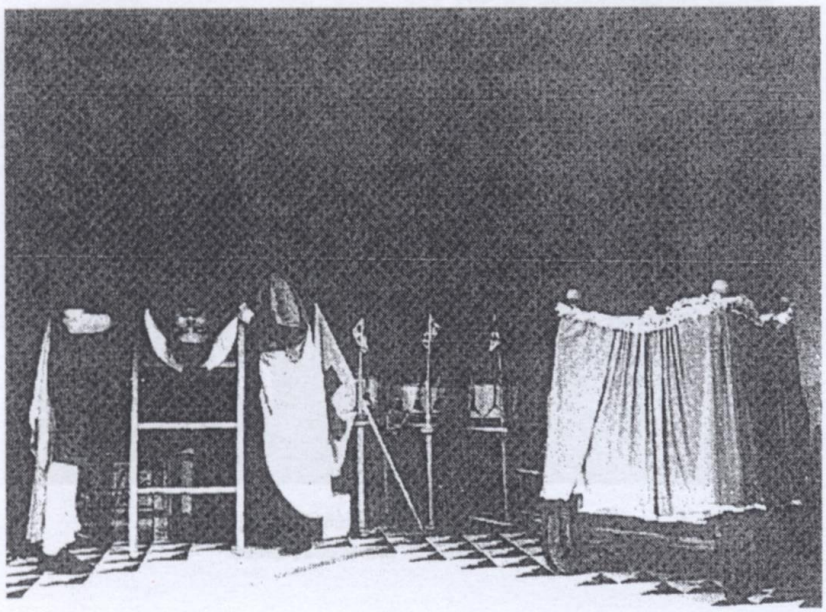


Photo 136"Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites.

[347] Manifeste 1, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, octobre 1980.



Photo 137 "Montedemo" de Hélia Correia, 1987, O Bando, mise en scène João Brites.

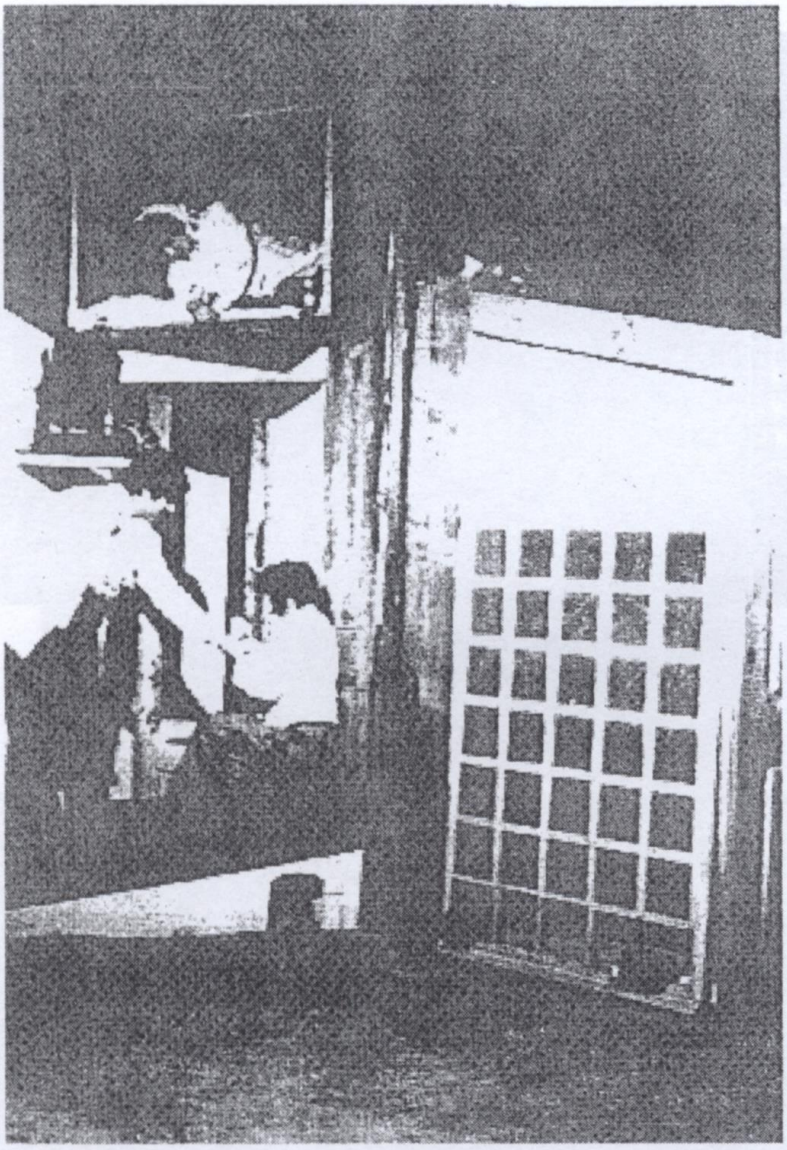


Photo 138 "Viagem" ("Voyage") de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1987, O Bando, mise en scène João Brites.

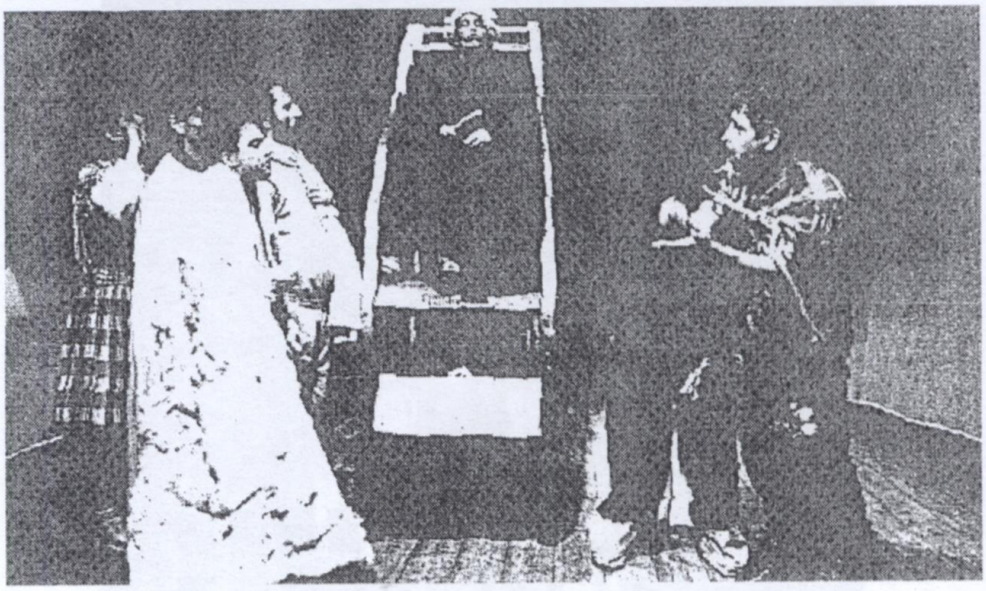


Photo 139 "Nora" de Gonçalo Fernandes Trancoso,
1988, O Bando, mise en scène João Brites.

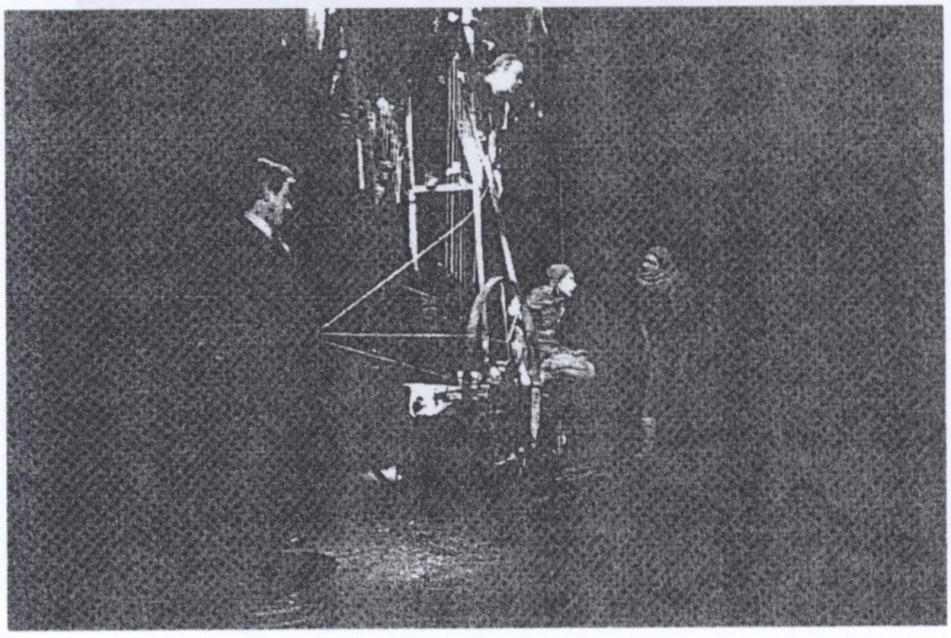


Photo 140 "Pregação" ("Prédication", 1989, O Bando,
mise en scène João Brites.

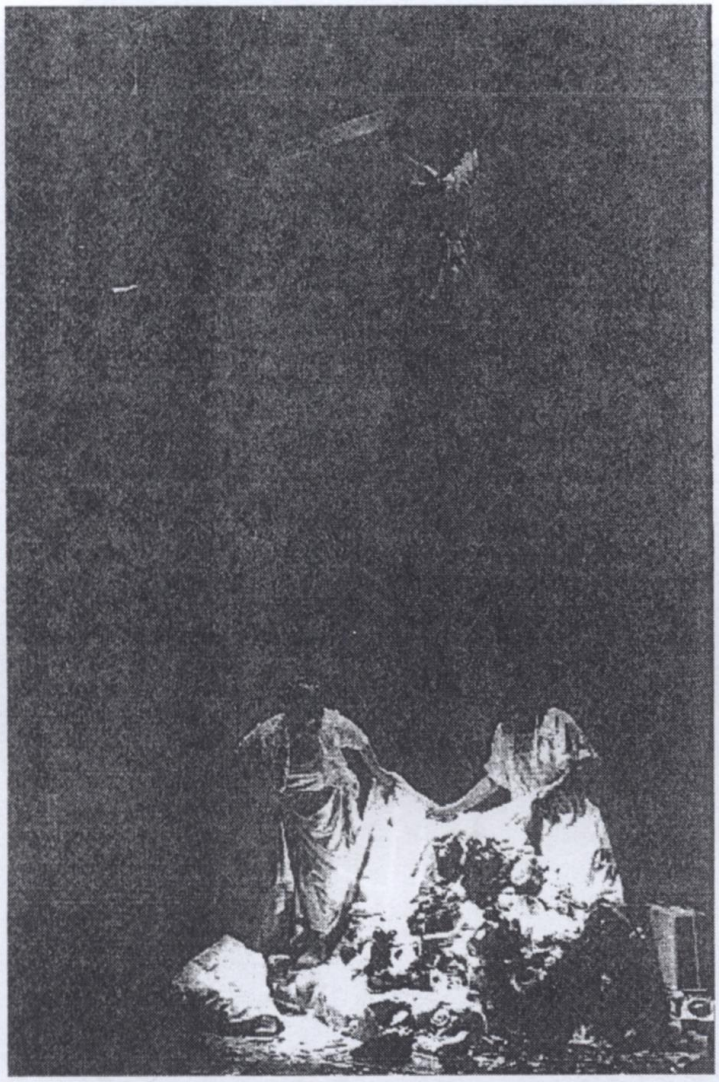


Photo 141 "Estilhaços" ("Éclats"), 1989, de Mário de Carvalho, O Bando, mise en scène João Brites.

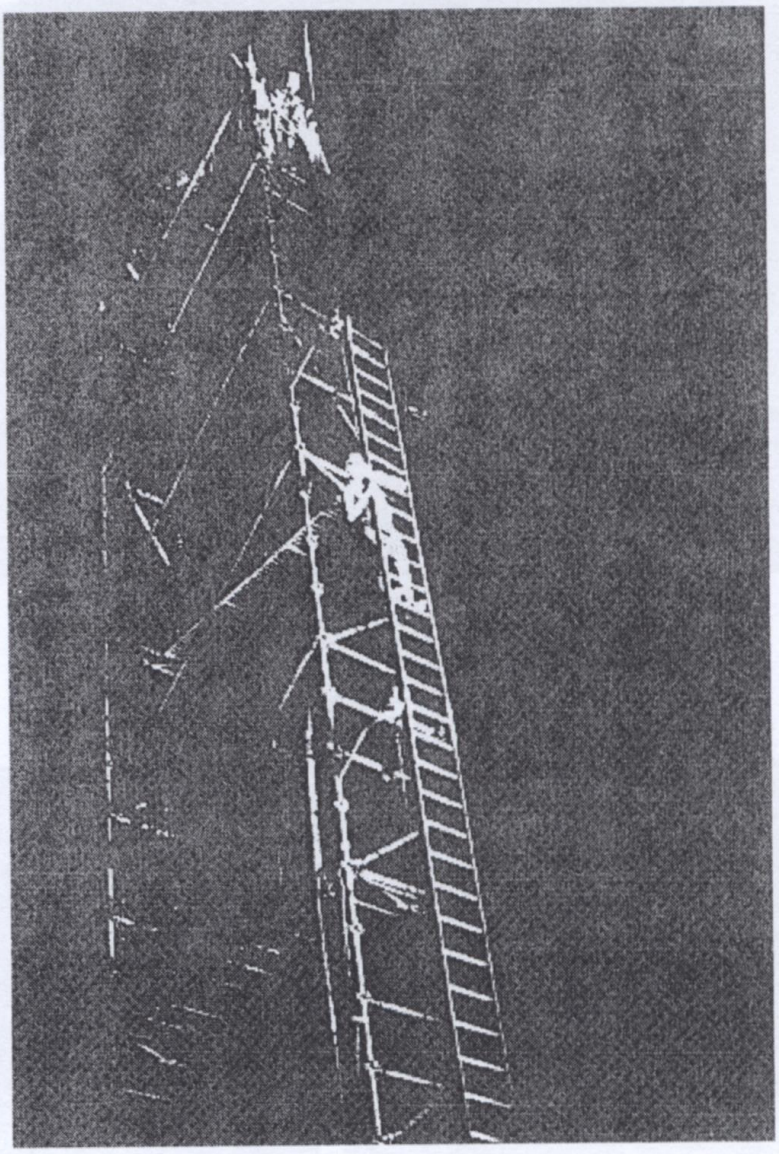


Photo 142 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.

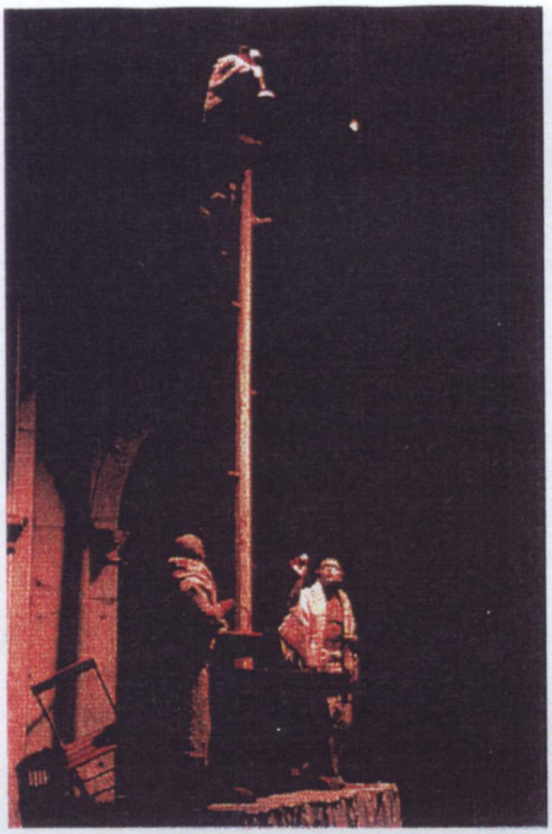


Photo 143 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites.

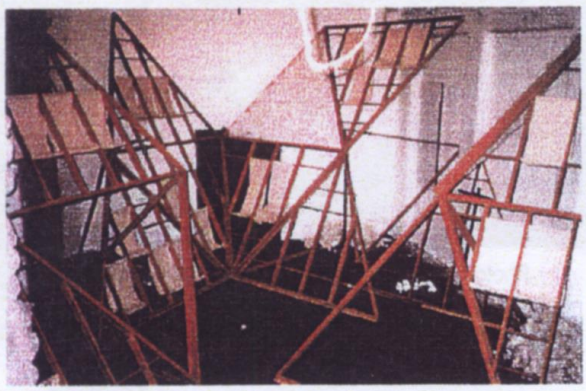


Photo 144 "A terceira margem do rio" ("La troisième rive du fleuve") – structure scénique de base – 1990, O Bando, mise en scène João Brites.



Photo 145 "Se mentes Photocena" ("Si tu mens photocena") – 1993, de Teresa Rita Lopes, O Bando, mise en scène João Brites.

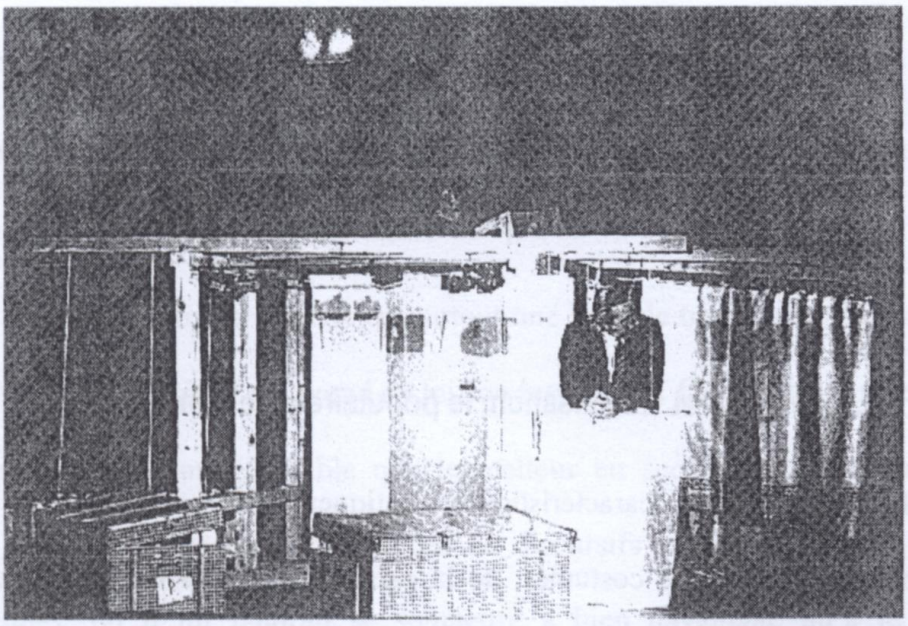


Photo 146 "Amanhã" ("Demain") – 1992 – de Almada Negreiros, O Bando, mise en scène João Brites

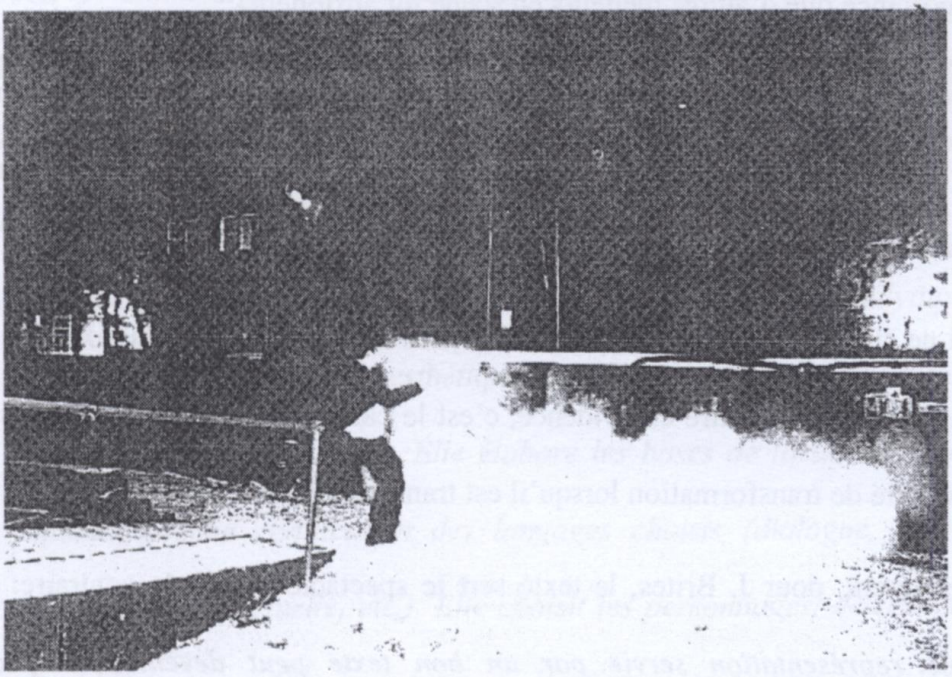


Photo 147 "Gente singular" ("Des gens bizarres") – 1993, de Teixeira Gomes; O Bando, mise en scène João Brites.

# 5. Théâtre kaléïdoscopique - défi d'un collectif en dialogue avec le présent

## 5.1. Narration et visualisation; le populaire et le contemporain

João Brites accentue les caractéristiques plastiques du spectacle, non seulement au niveau du décor, des costumes, de la caractérisation faciale, mais aussi au niveau des actions et de la plasticité corporelle de l'acteur. Le mot dit est un élément constamment présent dans les spectacles d'*O Bando*, mais il n'a pas l'importance que d'autres metteurs en scène lui attribuent.

La communication au spectateur passe aussi bien par les actions qui se déroulent sur la scène, par le caractère visuel du spectacle et même par la sonorité musicale, que par le mot dit par les acteurs.

Ceci ne signifie pas pour autant que J. Brites néglige le choix du texte. Ce qu'il veut précisément mettre en évidence, c'est le caractère narratif du discours et sa possibilité de transformation lorsqu'il est transposé dans le théâtre.

Simplement, pour J. Brites, le texte sert le spectacle et non le contraire: *«Une bonne représentation servie par un bon texte peut devenir un spectacle*

*supérieur. Nous nous méfions des spectacles où le texte est tellement placé au premier plan qu'il dérègle l'ensemble.»*[348]

Les mots sont utilisés pour leur capacité d'ouvrir des portes à l'imaginaire et à la réflexion et non pas pour leur capacité de remplacer l'action.

Disons que chez J. Brites, le texte est surtout une base de travail pour la création d'une dramaturgie propre qui prend en lui son inspiration. Dans cette perspective, il est tout à fait compréhensible que le metteur en scène ait essentiellement recours à des textes narratifs, poétiques ou discursifs et non pas à des textes dramatiques, où il lui faudrait se soumettre à bien davantage qu'à la seule narration sous-jacente.

La notion de dramaturgie comme centre de la création théâtrale apparaît déjà dans le premier Manifeste (1980), où l'on peut lire ce qui suit: *«La dramaturgie est la base du spectacle. L'organisation interne du spectacle théâtral, comme nous la concevons, résulte d'une série de créations, dirigées par l'une d'elles, la dramaturgie. C'est elle qui élabore le projet de création de façon analytique et théorique, qui détermine les choix esthétiques et politiques, la stratégie culturelle dans laquelle la création s'inscrit. Elle élabore les bases de théâtralisation du texte, entendu comme codification des langages choisis (dialogue, partition musicale, annotation gestuelle, etc.). Elle choisit les personnages, détermine les relations public-acteurs. Elle inventorie et sélectionne les options adoptées, les*

---

[348] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.

*implications fondamentales dans la direction des acteurs et dans le traitement de l'espace.»*[349]

Et dans le second Manifeste, cet aspect est à nouveau souligné dans les termes suivants: *«Ce qui a prédominé dans le résultat final est sans doute la dramaturgie et la conception globale du spectacle. C'est toujours ce pivot initial de l'image qui a spécialement résolu les contradictions existentielles et qui a induit un second plan de concrétisation où s'entrecroisent, au même niveau, texte, mise en scène et scénographie.»*[350]

Mais cette dramaturgie est rarement réalisée dans la confrontation avec une pièce de théâtre existante. Elle est effectivement conçue comme une réécriture théâtrale d'une narration écrite ou enregistrée dans un autre genre littéraire (conte, poésie, récit de voyages...): *«Nous préférons les textes non écrits pour le théâtre. Là ausi, nous aimons élaborer et réélaborer. Nous ne confondons pas texte dramatique et texte dialogué. Nous trouvons nos textes dramatiques ailleurs que dans les textes écrits en dialogue parce que, pour nous, les premiers sont plus para-théâtraux que les seconds.»*[351]

Cette réécriture d'adaptation d'un genre à un autre incorpore des éléments apportés par le metteur en scène et par la troupe: par l'introduction de nouveaux personnages et d'autres textes qui peuvent être reliés au texte initial, par la modification de la séquence temporelle ou des temps verbaux, par la

---

[349] Manifeste 1, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, octobre 1980.
[350] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, Lisbonne, septembre 1988.
[351] Ibidem.

relativisation de toutes les indications de l'auteur en ce qui concerne les espaces, les actions et les ambiances concrètes, indications généralement remplacées par d'autres.

Ainsi, J. Brites transforme suffisamment le texte pour qu'il s'adapte et serve la perspective dramaturgique qu'il se propose, avec la troupe, de réaliser.

Ce domaine de l'aspect narratif, où le discours oral est souvent parallèle à l'action qui se déroule sur scène, et non pas convergent, est lié à une notion épique, brechtienne, du théâtre.

Dans les premières années de la troupe *O Bando*, les narrations étaient des histoires exemplaires, l'aspect didactico-politique était très important et apparaissait très clairement. Même si ces aspects se sont plus tard atténués, cette perspective n'a jamais été totalement abandonnée, mais l'approche des phénomènes humains et sociaux s'est avérée plus complexe. Les questions ont été comprises et présentées de façon moins linéaire et plus dialectique.

En utilisant presque exclusivement des textes non dramatiques d'auteurs portugais anciens ou contemporains, ou bien des textes populaires de la tradition orale, João Brites veut assumer un héritage culturel, ce qu'il conçoit comme une façon spécifique d'être dans le théâtre et dans le monde actuel.

Il manifeste là un réel intérêt pour la mémoire collective du peuple portugais, non seulement en ce qui concerne les légendes et traditions recueillies, mais également les objets et matériaux qui étaient utilisés, surtout par les populations

rurales, au travail ou dans les moments de loisir et de fête, avant "l'ère du plastique".

Ce metteur en scène recherche plus qu'une simple utilisation de ces données ou éléments traditionnels, il recherche là l'inspiration qui lui permettra de proposer une pratique différente et un parcours théâtral propre: *«Pour moi, l'avant-gardisme sans racines dans la mémoire collective est un arbre qui peut donner des fruits mais qui ne donne pas de graines. La pratique culturelle qui a résisté de génération en génération, pleine de savoir, dense de sens mais apparemment si simple, m'émeut. Je cherche dans l'ethnographie le sens de mon chemin avec la sensation de celui qui ouvre un vieux coffre et fouille les lettres et photographies de ses aïeux.»*[352]

Ce qui rend cette proposition plus intéressante n'est pas vraiment qu'il ait recours à ces matériaux aux origines populaires ou bien à un passé historique - la recréation de costumes et de faits de l'histoire du Portugal a occupé une partie importante de ses productions - mais plutôt sa façon de les aborder.

Cette façon est réellement innovatrice et contemporaine: elle confronte des textes anciens avec des textes modernes; elle les lit en les reliant à la société actuelle; elle recherche un langage théâtral original reflétant notre quotidien; elle coupe avec la tradition des derniers siècles de théâtre pour récupérer le théâtre médiéval et le théâtre de foire: c'est un théâtre parcours, une plus grande proximité avec le

---

[352] João Brites, "Noeuds d'un secret – l'enfant et la mort", Communication au IIIème Colloque de la Société portugaise de psychanalyse, mars 1987.

spectateur, un théâtre dans des espaces ouverts, un théâtre itinérant, un théâtre pour toute la communauté.

On perçoit donc dans le travail d'*O Bando* que cette recherche d'un passé plus ou moins lointain représente une façon de mieux s'insérer dans les problématiques actuelles, aussi bien au niveau esthétique qu'au niveau de la société dans laquelle nous vivons.

### 5.2. Adaptation, collage et expérimentation

João Brites et *O Bando* ont orienté leur quête théâtrale sur des sentiers divers, mais leur processus de création s'articule globalement à partir de trois notions de base: l'adaptation, le collage et l'expérimentation.

Adaptation du texte aux impératifs personnels et du groupe, adaptation du corps de l'acteur au personnage, adaptation des spectacles aux différents espaces non conventionnels, adaptation imaginative de chaque artiste à la contribution créative formelle de ses collègues: *«Dans ce spectacle ["Gente Singular"], la première chose que l'on a élaborée était les costumes, et l'association avec Max Ernst a été proposée par celui qui les a conçus. J'aime beaucoup être provoqué et confronté avec quelque chose qui est déjà fait. Si c'est le cas, je m'adapte à la situation. C'est cela le sens de l'oeuvre collectiviste.»*[353]

---

[353] João Brites, "L'idéal de l'abstraction", interview de Cristina Peres et João Carneiro, Expresso, 9 octobre 1993.

Le collage consiste non seulement en une jonction de textes différents dans le même spectacle, mais également en une perspective dramatique organisée à partir du collage de scènes, de situations, de tableaux. Ce procédé de collage se remarque également dans la juxtaposition de discours parallèles, celui du texte et celui de l'action réalisée sur scène, entre ce que l'acteur dit et ce qu'il fait.

Enfin, la notion de collage est également présente au niveau du processus global de création. Comme dans une histoire inventée collectivement où l'on ne peut logiquement revenir sur ce qu'ont dit des amis, mais intégrer ces informations déjà fournies et, à partir de là, inventer, de même, le théâtre *O Bando* est une équipe créative qui réunit et articule les différentes contributions de tous, même si elles sont subordonnées à une base dramaturgique commune qui garantit l'adéquation des propositions individuelles à une cohérence d'ensemble.

Comme un architecte qui définit sur le papier les lignes essentielles de son projet de construction, J. Brites lance généralement les propositions de base pour la création de chaque projet dramaturgique, en laissant aux autres artistes concernés la possibilité de l'élaborer créativement dans ses différents aspects, tandis qu'il coordonne le projet du spectacle, en rappelant les lignes directrices convenues, en vérifiant la fonctionnalité et la pertinence des options prises et en contrôlant leur bonne exécution dans un objectif d'optimisation des ressources humaines et matérielles.

En règle générale, J. Brites signe la conception dramaturgique, la création de l'espace scénique et la mise en scène, mais ce n'est pas toujours à lui de diriger les acteurs ou de structurer leurs mouvements scéniques ou le travail vocal.

Le souci d'opter pour un travail théâtral qui ne soit pas assujetti aux principaux éléments conventionnels du théâtre (le texte dramatique, la psychologie comportementale du personnage, la scène à l'italienne) l'ont conduit à adopter une attitude d'expérimentation. Or il ne s'agit pas seulement de l'expérimentation nécessaire au processus d'élaboration théâtrale, mais également d'une recherche esthétique: expérimenter d'autres possibilités textuelles, explorer de nouveaux espaces, essayer d'atteindre un certain abstractionnisme au théâtre. La quête d'espaces extérieurs (jardins, bois, châteaux...) ou d'espaces intérieurs non théâtraux (couvents, train...) ou la subversion des grandes salles pour y adapter ses spectacles, ainsi que sa façon de concevoir le décor non pas comme un simple élément de décoration mais à la fois un élément signifiant et fondamental pour le jeu des acteurs, avec lequel ils interagissent (pénétrer dans les eaux du lac, jouer avec les arbres, donner des fonctions multiples aux machines de scène...) sont quelques-unes des options d'*O Bando* en ce qui concerne sa recherche sur l'espace.

La recherche d'une figuration différente dans le théâtre a commencé dans les années 80, mais elle est allée plus loin, en quête d'un certain abstractionnisme, dès les années 90: *«Je crois que le théâtre n'a pas vraiment vécu les moments de libération que les autres arts ont vécus. Je ne cherche pas l'abstraction pour l'abstraction, mais je crois que l'on ne peut pas faire une nouvelle figuration si l'on ne passe pas par l'abstraction.»*[354]

---

[354] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

Dans ce sens, J. Brites propose de faire participer, de façon plus provocatrice, les arts qui composent le spectacle théâtral, et même d'autres arts qui ne lui sont pas communément liés: *«Nous ne les intégrons pas dans le sens du discours de la narration, mais dans une espèce d'opposition, en contrepoint.»*[355]

On distingue ainsi une accentuation musicale dans "*A Morte do Palhaço*", la prédominance de la photographie dans "*Se Mentes Photocena*" ou la présence du film dans "*Esta Noite... Improvisa-se*". De même, des textes poétiques sont intégrés aux côtés de textes narratifs ou discursifs dans "*Liberdade*", des textes poétiques sont articulés avec des textes narratifs dans "*Borda d'Água*".

Toutefois, le rapprochement avec un univers moins figuratif et plus "abstractisant" ou poétique est dû à l'introduction d'une chorégraphe (Madalena Victorino) dans le travail du mouvement corporel des acteurs.

Tous ces faits et ce qu'ils impliquent, dans la mesure où ils ont rendu moins immédiate et moins claire la lecture du langage scénique, ainsi qu'une certaine difficulté dans l'articulation des différents langages lors des premiers spectacles, ont certainement contribué à développer deux attitudes opposées parmi les spectateurs: l'enthousiasme et le reproche d'un certain hermétisme conceptuel.

Il faut normalement assez de temps et d'expérimentation pour que les langages nouveaux et différents utilisés dans les spectacles s'imbriquent profondément chez l'acteur lui-même et dans l'ensemble de la représentation. Or cette

---

[355] Ibidem.

imbrication se remarque déjà, à mon sens, dans les spectacles ultérieurs d'*O Bando*.

### 5.3. Public et fonction théâtrale

Les premières productions d'*O Bando* s'adressaient préférentiellement à l'enfance. Dans le premier Manifeste (1980), il était écrit que les spectacles étaient accessibles aux enfants: *«Le théâtre accessible aux enfants est le terrain le plus fertile pour la création d'un théâtre populaire. Sans nier les virtualités et l'importance historique du théâtre d'agitation, le théâtre que nous voulons n'est pas un pamphlet, une affiche qui se lit tout de suite dans les particularités de ses multiples actions, mais nous voulons que l'aspect global soit limpide, qu'il s'impose avec clarté et sans ambiguïtés. En travaillant pour l'enfance, nous exigeons de nos propres oeuvres qu'elles soient accessibles à tous.»*[356]

Mais dès le second Manifeste (1988), le mot accessibilité est exclut pour éviter qu'il ne soit mal interprété. Il est également clarifié: *«Nous ne nous reconnaissons plus dans le terme "accessibilité" parce qu'il semblerait que nous faisons d'abord des spectacles pour adultes et que nous faisons ensuite seulement un effort pour être décodifiés par les enfants. Ce qui n'est pas vrai.*

[356] Manifeste 1, *Teatro de Animação O Bando*, octobre 1980.

*Nos spectacles ne résultent pas d'un quelconque effort postérieur pour "simplifier". Les enfants sont présents dès la conception dramaturgique et scénographique. Nous avons la volonté de rendre notre expression, notre art clair, transparent, c'est cela qui évite les simplismes et les illustrations. La concrétisation visuelle doit être signifiante en soi, dialectique.»*[357]

Le metteur en scène lui-même exprime une idée similaire en ce qui concerne la prise en compte des enfants dans l'acte de création: *«L'enfant est aussi cet élève agité et c'est dans cette agitation primitive qu'il trouve sa dimension artistique.*

*C'est certainement pour cela que je pense toujours aux enfants quand je crée. Ce qui pourrait être limitation, camisole de force, fonctionne pour moi comme un nouvel horizon qui m'a conquis, qui s'ouvre et m'attend, attentif à ne pas me laisser partir dans un langage plus hermétique. J'arrive peut-être par là à un théâtre populaire, par un autre chemin. Je fabrique des chimères pour les plus jeunes pour exalter la vie et inventer une nourriture saine pour les rêves et les illusions de tous.»*[358]

Jusqu'en 1984 environ, date de l'installation de la troupe au théâtre *A Comuna*, le public était majoritairement constitué d'enfants (bien que de nombreux adultes assistaient aux spectacles itinérants). Il était très diversifié du point de vue social et essentiellement rural (public des spectacles itinérants et public des zones limitrophes de Lisbonne, où la troupe s'était fixée dans les premières années).

---

[357] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, septembre 1988.

[358] João Brites, "Nocuds d'un secret – l'enfant et la mort", Communication au IIIème Colloque de la Société portugaise de psychanalyse, mars 1987.

À partir de cette date, le public adulte devient beaucoup plus nombreux et, bien que la troupe poursuive ses digressions dans le pays, il est plus homogène au plan culturel et davantage urbain.

Ces expériences diversifiées au niveau du public ont conduit *O Bando* à la notion de théâtre pour tous et d'un théâtre communautaire:

*«Nos spectacles sont pour tous les enfants et adultes. (...) Le théâtre que nous faisons est un théâtre communautaire (...), il s'adresse à la communauté, il élabore sa création artistique en ayant comme prémisse-base le public des enfants, dans le respect de l'intelligence et des façons de voir des enfants.»*[359]

À plusieurs reprises, s'affirme la volonté de conserver le public des enfants, à côté du public adultes, dans ses représentations: *«Nous ne voulons pas faire du théâtre "pour adultes": le terme "communautaire" n'est pas un terme de transition. Si nous ne voulons pas abandonner le public des enfants, ce n'est pas par altruisme: nos spectacles se sont toujours construits à partir de thèmes qui nous appartiennent, nous avons toujours fait des spectacles pour essayer d'approcher notre propre existence et pour résoudre, peut-être, nos propres problèmes. Peut-être. Nous sommes apparus dans le théâtre pour l'enfance parce que nous refusions l'"autre théâtre" et notre position d'aujourd'hui*

[359] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, septembre 1988.

*résulte directement de notre parcours théâtral lié à l'itinérance et à l'enfance.»*[360]

Plus récemment, le metteur en scène affirme: *«Nous voulons que les enfants soient dans nos spectacles et nous leur faisons de la place. Il est vrai qu'ils dérangent, mais nous avons toujours eu le goût de la confrontation avec un public remuant. Je crois qu'ils ont une incroyable capacité d'abstraction et que ce sont des compagnons de route qui nous ont aidés à ne pas nous arrêter.»*[361]

Dès les premiers temps du théâtre *O Bando*, l'idée qu'il doit y avoir une certaine clarté dans le langage utilisé n'exclut pas le besoin, également important, de ne pas "mâcher le travail" mais de laisser au spectateur certaines zones d'"ombre" pour qu'il puisse convoquer son imagination: *«Choisir les degrés de visibilité, en éclairant subjectivement les plus importants et en gardant dans l'ombre ce qui doit être découvert et ré-imaginé par le spectateur.»*[362]

Dans une phase ultérieure où la clarté n'est plus un objectif principal pour privilégier une élaboration plus complexe avec plusieurs niveaux de lecture, ce souci de ne pas laisser le spectateur seulement réceptif s'accentue. Il faut désormais qu'il soit actif dans la construction du ou des sens du spectacle, en mobilisant son imagination et son intellect: *«Il incombe au dramaturgiste, à celui qui répand scéniquement l'immatérialité du verbe et la matérialité des acteurs en*

---

[360] João Brites, "Profil", in "Théâtres en mouvement; la création théâtrale pour les jeunes spectateurs dans l'Espace Artistique Européen. Évolution et tendances des écritures dramatiques et scéniques", RITEJ/89, Édition Les Cahiers du Soleil Debout, Lyon, 1990.

[361] João Brites, "L'idéal de l'abstraction", interview de Cristina Peres et João Carneiro, *Expresso*, 9 octobre 1993.

[362] João Brites, programme d'"*Afonso Henriques*", novembre 1982 (cf annexes III-2).

*contradiction dans un espace déterminé d'isoler l'énigme existentielle, formelle, en espérant pouvoir surprendre, entraîner, attirer, séduire chaque spectateur et sa capacité de rêver et de penser.»*[363]

Le texte se voit également investi d'une grande force dans les aspects qui peuvent "emporter" le spectateur au niveau sensoriel et émotionnel. Cette idée est également exprimée dans le second manifeste: *«Nous voulons surprendre le spectateur. Nous voulons l'impliquer et le fasciner. Nous voulons qu'il ait des émotions, qu'il rie, qu'il pense. Qu'il s'agite.»*[364]

La relation avec le spectateur a subi des différences dans le parcours d'*O Bando*. Mais des aspects communs se dégagent: refuser la passivité du public, que ce soit au niveau physique, imaginatif ou mental (au début, *O Bando* sollicitait une intervention directe du public et de son imagination, puis il l'a convié à expérimenter des sensations variées et à bouger pour accompagner le spectacle, en sollicitant alors sa capacité de discernement et son implication émotive); empêcher une identification émotionnelle du spectateur au personnage, en créant plutôt une relation empathique avec l'acteur et la représentation; mettre en place une communication qui établit généralement une relation proche et directe (sans quatrième mur) avec le spectateur; et enfin accepter dans ses représentations un public hétérogène aux différents niveaux (de l'âge, social et culturel).

---

[363] João Brites, "Textes et Pretextes", dossier interne du théâtre *O Bando*, novembre 1990.

[364] Manifeste 2, *Teatro de Animação O Bando*, septembre 1988.

*O Bando* a envisagé la fonction du théâtre sous des formes différentes en fonction de l'époque historique vécue.

Ainsi, à l'époque révolutionnaire et post-révolutionnaire, il considérait que le théâtre devait exercer une fonction d'explication politique et sociale dans une perspective clairement didactique. Ensuite, ses créations gagnèrent en élaboration et en perspective dialectique ce qu'elles perdirent en intervention sociale directe. Elles exercent alors une fonction de réflexion sur les problèmes humains et sociaux que se posent les artistes dans une relation indirecte avec la société: *«En ce moment, les spectacles que nous faisons n'ont pas de message politique très évident parce que cela ne correspond pas à la période historique que nous vivons, parce que nous ne sommes pas capables d'être plus clairs que ce que nous sommes, mais nous faisons en sorte que chaque spectacle soit, dans le noyau, dans l'équipe, dans le collectif que nous sommes, le spectacle qui corresponde à ce que nous voulons dire en ce moment. C'est bien sûr plus symbolique, moins évident, plus exploré, parfois on ne sait même pas bien ce que l'on veut dire. Il arrive quelques fois que l'on dise plus par la manière de le dire que par ce qui se dit.»*[365]

Le refus d'*O Bando* de céder aux motivations commerciales, aux modes publiques, aux soumissions politiques, est sa façon spécifique d'être dans le théâtre et dans la société.

[365] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

## 5.4. Confluences artistiques et dynamismes de la troupe

João Brites et *O Bando* ont comme référence artistique diverses pratiques, soit dans le domaine de la peinture - *«Disons que ce qui a le plus alimenté notre réflexion et notre création vient du Bauhaus au Dadaïsme»*[366] -, soit dans le domaine du théâtre - les écrits de Brecht plutôt que les productions réalisées sur des pièces de cet auteur; les *Bread and Puppet* et, plus récemment, les *Fúria del'Baus* dans la perspective d'un théâtre sensoriel et de rue; Kantor pour la création d'ambiances plastiques artisanales et fonctionnelles et Victor Garcia pour la fusion réussie entre scénographie et mise en scène. Relevons également l'importance du constructivisme spatial de Meyerhold et *«l'inestimable contribution de Ljubimov dans Taganka et de Peter Brook».*[367]

Au niveau national, J. Brites affirme que sa première référence fut le théâtre *A Comuna*: *«A Comuna est une troupe extrêmement forte, elle nous a marqués en termes de spectacles mais aussi en ce qui concerne la troupe (...)».*[368]

Certains spectacles de la *Cornucópia*, sauf les premiers, ont également constitué des références pour J. Brites: *«Ce que j'ai aimé à la Cornucópia était la partie la plus difficile, celle des labyrinthes, des hermétismes. Cintra avec ses philosophies terribles, c'est la partie qui m'a le plus marqué.»*[369]

---

[366] Manifeste 2, *Teatro O Bando*, septembre 1988.

[367] Ibidem.

[368] João Brites interviewé par Madalena Leitão, septembre 1994.

[369] Ibidem.

Le metteur en scène Rogério de Carvalho est un autre point de référence pour les spectacles de J. Brites. Et bien entendu d'autres spectacles ponctuels qu'il ne nomme pas.

La troupe et son metteur en scène assument donc clairement les influences qui ont plus ou moins indirectement marqué leur façon de concevoir et de pratiquer le théâtre: *«Nous ne revendiquons pas le nouveau pour nous. Même si l'authenticité conduit inexorablement à la différence. Tout ce qui nous donne du plaisir nous influence.»*[370]

Cette troupe dynamique a fondé au Portugal, avec toutes les troupes du même secteur, le "Centre portugais de théâtre pour l'enfance et la jeunesse" (CPTIJ) et contribué à l'organisation de ses rencontres nationales. Elle participe en outre à l'Association internationale de théâtre pour l'enfance et la jeunesse (ASSITEJ) en tant que représentante du Portugal.

Sa participation depuis 1976 à des rencontres et festivals organisés à l'étranger dans le domaine de l'enfance et de la jeunesse et, depuis 1983, à des festivals de théâtre pour adultes est très caractéristique d'une pratique qui se veut ouverte à l'extérieur, au dialogue avec d'autres artistes et d'autres publics.

Pour son premier déplacement à l'étranger, elle a présenté le spectacle *"O Pastor" ("le Berger")* au festival international de Charleville-Mézières en 1976. Outre sa participation aux congrès et rencontres de l'ASSITEJ et à différents festivals, elle collabore avec la troupe lyonnaise *Théâtre des Jeunes Années*

---

[370] Manifeste 2, *Teatro O Bando*, septembre 1988.

depuis les IIèmes Rencontres internationales de théâtre pour l'enfance et la jeunesse (1979).

*O Bando* est membre de deux organisations informelles qui rassemblent plusieurs troupes de théâtre européen consacrées au public des jeunes: depuis 1979, l'*"European Network for Theatre for Children and Young People"* et, depuis 1990, *"Archipel - Théâtre contemporain et nouveaux publics"*.

À l'occasion de ses innombrables déplacements à l'extérieur, la troupe introduit dans la représentation un acteur ou une actrice du pays d'accueil, afin de pouvoir offrir au spectateur qui ne connaît pas la langue portugaise une meilleur perception de ce qui est dit.

Au niveau national, *O Bando* a constitué à son tour une référence pour de nombreuses personnes liées au monde du théâtre. Il a ainsi appuyé la création de la troupe professionnelle de décentralisation *Trigo limpo-Teatro Acert* de Tondela, qui a mis en oeuvre un important travail culturel dans sa région. Son directeur, José Rui Martins, a publiquement reconnu qu'*O Bando* a exercé sur lui une grande influence du point de vue théâtral.

Le théâtre *O Bando* est la compagnie portugaise qui s'est le plus souciée de produire une réflexion sur son parcours et sa pratique. Il a ainsi produit son premier Manifeste en octobre 1980, organisé les *Journées d'O Bando* en juillet 1988 en rassemblant des représentants de domaines différents pour s'interroger sur son travail, et publié son deuxième Manifeste en septembre 1988, où sont développées les lignes générales de sa façon de vivre et de sa perspective de la pratique théâtrale. Nombreuses furent également les communications élaborées

pour des rencontres et congrès, les articles et interviews pour des revues étrangères et portugaises. João Brites, auteur de la grande majorité de ces derniers textes, écrit par ailleurs pour tous ses spectacles une petite réflexion et des textes internes pour le travail de la troupe. En 1994, pour la commémoration des 20 ans d'*O Bando*, il a en outre suscité la publication d'un livre sur le travail de la troupe. Cet ouvrage réunit une série d'études approfondies, sollicitées auprès divers specialistes dans le domaine du journalisme, de la critique, de la littérature, de la mise en scène, etc., et de nombreuses données sur l'activité de la compagnie.

Ce besoin d'écrire et de raconter ses processus et ses choix artistiques répond, selon moi, à un désir de se situer au plan artistique et d'affirmer une recherche théâtrale propre et en constante évolution.

### 5.5. Une vision kaléïdoscopique

Le théâtre *O Bando* peut être défini comme un théâtre kaléïdoscopique. Comme un kaléïdoscope, le théâtre *O Bando* montre des images théâtrales sans cesse transformées, sans cesse différentes. Celles-ci ne sont pas univoques, elles convoquent un univers complexe de relations et de sensations, elles permettent plusieurs points de vue et, par conséquent, il appartient au spectateur de faire sa propre lecture dans sa confrontation personnelle avec chaque oeuvre théâtrale vue, vécue.

À ce caractère d'un discours scénique iconographique et expressément conçu pour être polysémique, s'ajoute une perspective dialectique. Dans un effort visant à préserver une tradition du peuple rural et à s'interroger en même temps sur les problèmes des hommes et des femmes d'aujourd'hui, *O Bando* tente de mettre en relation le passé et le présent. De la même façon, il intègre un discours individuel dans un discours collectif, il articule le discours de l'auteur avec un discours qui lui est propre.

Ce jeu dialectique fait appel à la mémoire des artistes (acteurs, metteur en scène, collectif de travail) et à la mémoire collective du peuple, en associant éléments de drame et d'humour.

La notion d'adaptation, de collage et d'expérimentation sont à la base de toute la création théâtrale de João Brites. Le metteur en scène/scénographe, avec son expérience de théâtre itinérant, s'adapte aux espaces disponibles pour les faire fonctionner en fonction de la vision dramaturgique du spectacle.

Le choix d'un texte non dramatique s'inscrit également dans un besoin d'adaptation et de collage de textes, de réécriture, de reconstruction.

L'adaptation et le collage signifient donc une volonté de création, mais d'une création expérimentale, qui ne soit pas enfermée dans les strictes limites d'une pièce dramatique d'auteur, d'une salle traditionnelle de théâtre, ni même d'une perspective psychologiste des personnages.

La construction dramaturgique est elle aussi kaléïdoscopique, dans la mesure où elle colle des fragments de scène pour les enchaîner dans une ou plusieurs

séquences, dans la mesure où la structuration temporelle de la narration peut ne pas être diachronique et peut même être composée de façon aléatoire par le spectateur, et enfin parce que l'élaboration dramaturgique est composée d'éléments en opposition ou en complémentarité pour faire naître des relations imprévues.

Ce caractère fragmentaire est également présent dans le travail de l'acteur. C'est l'acteur qui est agent et objet des transformations de soi, des machines de scène et des images théâtrales.

Théâtre kaléïdoscopique enfin, dans la mesure où sont utilisées des compositions de fragments, où se manifeste un mouvement transformateur, dans la mesure où le hasard et l'aléatoire peuvent intervenir dans la lecture du spectacle, et enfin parce qu'une série d'images sonores et visuelles sont créées, dans le but de provoquer un climat d'engagement sensoriel et mental qui entraîne les acteurs et le public.

# CHAPITRE IV
# LA MISE EN SCÈNE CHEZ ROGÉRIO DE CARVALHO: UNE PARTITION ORGANIQUE

Rogério de Carvalho est un grand metteur en scène portugais qui, sans être spécifiquement lié à une compagnie théâtrale, a régulièrement développé, à partir de 1975, un travail extrêmement important du point de vue de l'esthétique dans le cadre de la création théâtrale.

Il a également joué un rôle important dans l'enseignement du théâtre. Il a contribué pendant quelques années à former des acteurs et des animateurs de théâtre à l'Institut de Formation, de Recherche et de Communication Théâtrale - IFICT de Lisbonne et il enseigne actuellement à l'Académie Contemporaine du Spectacle de Porto. Bien qu'il ne dépende pas exclusivement du théâtre au plan économique, il en a fait son choix de vie.

D'origine africaine, né en 1936 dans la province de Benguela en Angola, de mère angolaise et de père portugais, il s'est installé au Portugal à 18 ans pour suivre le cours d'économie à l'Institut Supérieur des Sciences Économiques et Financières. Après avoir obtenu son diplôme, il travailla quelque temps dans une banque avant d'embrasser définitivement la carrière de professeur dans l'enseignement secondaire.

Depuis toujours attiré par le rythme et le conventionnalisme gestuel et vocal des rites et des fêtes africaines, Rogério de Carvalho s'est très tôt intéressé au Théâtre. Il a d'abord suivi le cours d'Art de Dire à l'ancien Conservatoire

national du Théâtre et, bien plus tard, en 1976/77, les cours de l'École supérieure du Théâtre.

Après une certaine expérience en tant qu'acteur et diseur de poésie, Rogério de Carvalho s'est consacré à la mise en scène théâtrale. En 1968, à l'École Secondaire Anselmo de Andrade où il a toujours enseigné, il crée un groupe de théâtre dont le niveau était tel qu'il attira vite l'attention de certains critiques de théâtre[371].

En 1975, il commence à travailler avec la troupe de théâtre amateur "Grupo de Intervenção da Trafaria" (GITT) où il met en scène *"Povoação vende-se" ("Village à vendre")* d'Andrés Lizarraga. Mais ce n'est qu'en 1977, avec la mise en scène de la pièce *"Les Trois Soeurs"* d'A. Tchekhov, dont la scénographie était de José Manuel Castanheira, que Rogério de Carvalho se fait connaître dans le milieu théâtral. La *Cornucópia* l'invite même à présenter ce spectacle au Teatro do Bairro Alto.

En 1979 enfin, il réalise son premier travail de mise en scène avec des professionnels, lorsqu'il monte la pièce *"Conceição ou um crime perfeito" ("Conceição ou un crime parfait")* de Jaime Salazar Sampaio au Théâtre São Luis de Lisbonne.

Son partenariat de création avec le scénographe José Manuel Castanheira se maintient de 1975 à 1995 dans la grande majorité de ses spectacles. On peut

---

[371] Le critique Carlos Porto fut l'un des premiers à comprendre la qualité de son travail, même dans des spectacles d'écoliers, comme *"Antigone"* (1971) et *"L'Exception et la Règle"* (1974).

même affirmer que ce dernier, architecte de formation, qui n'a conçu qu'une seule scénographie avant 1975[372], est devenu l'un des scénographes portugais les plus réputés, en grande partie grâce à ses travaux avec Rogério de Carvalho.

Chercheur infatigable et artiste bouillonnant, R. de Carvalho a travaillé avec diverses troupes, d'universitaires ou de professionnels, dans différentes villes du pays (Braga, Porto, Coimbra, Lisbonne, Almada) et dernièrement en Afrique lusophone.

Indépendant de tout organisme ou institution théâtrale, il est prêt, lorsqu'on l'invite, à collaborer avec les compagnies[373], avec le théâtre universitaire[374], ou simplement avec les projets ponctuels des acteurs. Ainsi, ce sont davantage les jeunes troupes qui le réclament, soit parce qu'elles ne disposent pas de metteur en scène permanent, soit en raison de sa capacité à prendre également en charge des stages de formation d'acteurs, soit encore en raison de l'originalité, de la contemporanéité et de l'intensité du langage scénique dont il fait preuve.

Bien qu'il aime travailler dans de grands théâtres, il apprécie aussi les petits espaces indéfinis et intimes où il est fréquemment contraint de présenter ses mises en scène.

---

[372] *"Pequenos Burgueses" (" les Petits Bourgeois")* d'après M. Gorki, un spectacle du GITT dirigé par Fernanda Lapa en 1974.

[373] Il a collaboré avec les troupes suivantes: *Grupo Teatro Hoje*, *Teatro Experimental de Cascais*, *Teatro Maizum*, *Companhia Teatral de Almada*, *Teatro do Século*, *Teatro de Arte Realista* (TEAR), *A Escola da Noite* et *As Boas Raparigas*....

[374] Il a réalisé des travaux avec les troupes universitaires suivantes: TEUC (Coimbra), TUM (Braga), Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa.

Travaillant avec des troupes diversifiées, il cherche d'abord à les connaître, généralement à l'occasion d'un stage initial qui lui permet, si aucun texte ne lui est proposé au départ, de choisir le texte en fonction de sa perspective de travail théâtral et en fonction du travail développé avec les acteurs.

R. de Carvalho a mis en scène de grands textes de la littérature dramatique classique et contemporaine, portugaise et étrangère, mais Tchekhov est l'auteur qu'il a le plus souvent choisi (5 pièces).

Si son travail met en relief le mot et ses sonorités, il accorde également beaucoup d'importance à la composante corporelle de l'acteur et à l'image visuelle du spectacle. En créant des partitions sonores et visuelles, ce metteur en scène travaille soigneusement les rythmes, les temps et les atmosphères.

R. de Carvalho a expérimenté plusieurs phases de recherche technique et esthétique, mais toujours en poursuivant le même objectif de communication profonde et sensible avec le public, dans une actualisation constante des processus et des langages du théâtre.

## 1. À la recherche d'une vérité insaisissable

Constamment à la recherche d'une vérité dans la représentation, vérité qui signifie la rencontre avec un langage capable d'établir une communication effective avec les spectateurs d'aujourd'hui, Rogério de Carvalho ne se laisse pas limiter par la répétition de langages théâtraux déjà construits.

Considérant que les courants philosophiques influencent les conceptions du langage théâtral lui-même et de sa structuration, il est donc clair à ses yeux que si la réalité change, ainsi que les philosophies sur la façon d'envisager cette réalité sociale, politique et culturelle, alors les formes théâtrales changent aussi. On ne peut plus utiliser les procédés des années 60 par exemple, au risque d'une part que ce que nous voulons dire n'atteigne pas le spectateur et, d'autre part, que nous communiquions quelque chose qui n'intéresse plus personne[375]: *«Le monde a changé. Et les lignes de force qui nous conduisaient à voir le monde ont aussi changé.»*[376]

La vérité est donc fonction d'une compréhension du monde, mais aussi de la façon de le communiquer. La vérité n'est jamais définitive et absolue, elle est

[375] À ce propos, je voudrais rappeler les spectacles *"Utopie"* et *"Small Pieces"* présentés par Judith Molina à Lisbonne en 1996, où la force provocatrice des années 60 est malheureusement devenue une reconstitution historique qui n'avait absolument aucune possibilité de toucher le spectateur des années 90.

[376] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 96.

toujours transitoire, comme l'évolution de l'être humain, comme l'évolution technologique et culturelle: *«Les choses sont toujours en évolution parce que le théâtre, comme tous les arts, incorpore techniquement ce qui se passe dans les autres domaines.»*[377]

R. de Carvalho n'est pas non plus intéressé par un formalisme académique qui ne plonge pas ses racines au plus profond de l'être humain. Pour lui, la grammaire choisie est toujours au service d'une vérité intérieure qui se communique.

Passionné par le langage théâtral, mais aussi par toute la connaissance des sciences humaines (philosophie, sociologie, psychanalyse, sciences du langage...), qui lui permet d'ouvrir de nouveaux horizons sur la pratique théâtrale, R. de Carvalho est un metteur en scène en constante ébullition.

Son parcours théâtral s'alimente non seulement de ses diverses lectures, mais aussi des multiples manifestations artistiques qu'il tient à suivre.

Certains metteurs en scène conservent leurs principales caractéristiques esthétiques tout au long de leur travail, sans qu'ils aient besoin pour autant de ruptures ou d'expérimenter de nouvelles voies. Ce n'est pas le cas de R. de Carvalho, bien que ses spectacles soient tous marqués de son sceau.

La recherche d'un langage théâtral se fait en cycles diversifiés par l'exploration dans chacun d'eux d'un filon technique, d'une proposition esthétique. Cette expérimentation implique, comme le metteur en scène le signale souvent, des spectacles moins réussis, mais qui préparent cependant une grande synthèse

---

[377] Ibidem.

ultérieure. Et cette synthèse porte déjà en soi les germes d'une future recherche et d'une suite.

Il y a donc une continuité entre les créations, mais elles sont coupées de petites ruptures, provoquées par la volonté d'approfondir certains aspects particuliers.

R. de Carvalho a initialement travaillé les groupes choraux, tant au niveau corporal que vocal. Puis il s'est confronté aux personnages de Tchekhov et à un certain réalisme psychologique, pour se concentrer plus tard sur la dynamique lumière/gestualité corporelle et élocution/sonorité. Enfin, il a approfondi la composition dramaturgique et la création de situations où la dynamique du jeu des acteurs, une gestualité et une oralité non illustratives sont des facteurs dominants.

On distingue toutefois dans tous les spectacles sa marque de créateur d'atmosphères denses et touchantes ou ironiques et sensibles. D'une grande rigueur formelle, R. de Carvalho fait en sorte que ses spectacles ne soient ni froids, ni purement conceptuels, au contraire, ce sont des spectacles d'où l'on sort rarement sans se sentir perturbé au niveau sensoriel et émotionnel.

Rejetant tout expérimentalisme inconsistant, dépourvu de la dimension du vécu et qui ne considère pas le public comme un interlocuteur digne de respect, ce metteur en scène recherche alors une vérité qui passe par ses propres préoccupations esthétiques, sociales et humaines et aussi par celles des acteurs avec lesquels il travaille, pour pouvoir potentiellement atteindre celles du spectateur d'aujourd'hui.

## 2. Une dramaturgie située entre les grands textes et le montage

Rogério de Carvalho a essentiellement mis en scène les grands textes de la littérature dramatique classique et contemporaine, de Gil Vicente, Molière, Marivaux, Tchekhov, Strindberg, Genet, Kroetz ou Koltès.

Il a construit plusieurs montages à partir de textes dramatiques contemporains de Marguerite Duras, Beckett, Fassbinder, Peter Weiss, Javier Tomeo, et monté des adaptations au théâtre d'autres genres littéraires, comme les contes d'Alberto Moravia et de José Gomes Ferreira, ou les chroniques du XVIème siècle de Garcia de Resende.

Tantôt les textes lui sont proposés par les acteurs ou par les compagnies, tantôt il oriente ce choix à partir du travail initial qu'il développe avec les acteurs et à partir de ce qu'il a le plus envie d'exploiter au niveau théâtral. Lorsque ces textes sont présentés depuis le départ, *«il y a une confrontation, un défi et notre réalité s'estompe face à la réalité de l'écriture et de la mise en scène».*[378]

Toutefois, dans plusieurs spectacles, le texte dramatique n'est pas le point de départ mais le point d'arrivée, dans la mesure où le metteur en scène commence par mettre sur pied avec les acteurs un "univers" qui va accueillir une certaine pièce: *«Je monte des spectacles alors qu'il n'y a pas encore de texte. L'univers est mis sur pied et refuse donc ce qui ne s'y intègre pas. (...) Notre travail attire*

---

[378] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 96.

*certains textes. Ce sont des facteurs internes qui nous préoccupent dans le choix du matériel textuel que nous utilisons».*

Cette disponibilité face à l'imprévisible lancé par lui et par les acteurs pendant le stage initial s'explique par sa conviction que *«tout projet théâtral repose sur une situation qui nous préoccupe au moins inconsciemment.»*[379]

Cependant, lorsqu'il commence à travailler avec une troupe, cet imprévisible est déjà conditionné par ce que lui-même aimerait faire, même s'il y a encore une expectative quant aux réponses pratiques des acteurs, qui peuvent éventuellement l'infléchir dans une autre direction.

Le metteur en scène explique comme suit la méthode qui lui permet d'arriver au texte: *«Je crée des images organiques qui entrent dans un processus onirique, imagétique, symbolique; il se crée ainsi une banque de données. C'est un processus contraire à celui de l'illustration, c'est la méthodologie de travail qui conditionne: je stimule ce matériel de façon à ce qu'il constitue une mémoire à l'intérieur de nous-mêmes. Les choses apparaissent, c'est comme si l'on avait un passé, comme si l'on construisait une histoire. Ensuite, nous avons les textes qui nous viennent à la mémoire à partir de ces expériences, par association, métonymie ou métaphore. Cette dynamique, cette authenticité qui existe dans le choix du texte est très organique, très intérieure. J'essaie de stimuler l'arrivée*

[379] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

*aux textes, de favoriser l'approche des textes. Le propre contexte de celui qui construit le spectacle est déterminante pour arriver aux textes»*[380]

Les textes dramatiques sont donc apportés par le metteur en scène et par les acteurs et choisis en fonction de leur insertion dans l'univers qu'ils ont préalablement créé.

Pour R. de Carvalho, le choix du texte dramatique est fondamental parce que *«le théâtre ne survit pas avec de mauvais textes».*[381]

Pour mieux nous rendre compte de son parcours au niveau dramaturgique, nous distinguerons quatre périodes. La première nommée "Théâtre de contestation", commence en 1975 et se prolonge jusqu'en 1978. La deuxième, intitulée "La Solitude et le personnage" est comprise entre 1979 et 1984. La troisième, "Violence et mort ou l'importance de l'image" correspond aux années 1985 à 1989 et la dernière période, "Le montage dramatique et un regard ironique" couvre les dernières années de notre analyse, de 1990 à 1995.

### 2.1. Théâtre de contestation (1975-1979)

Rogério de Carvalho n'est entré au théâtre professionnel qu'en 1979, mais comme il avait auparavant développé un travail de niveau professionnel dans certaines troupes amatrices, nous avons considéré que la 1ère période débute en 1975, lorsqu'il commence à travailler en dehors du cadre scolaire. Cependant, de

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

[380] *Ibidem.*

[381] *Ibidem.*

1968 à 1974, il a mis en scène avec les étudiants de l'école secondaire Anselmo de Andrade plusieurs pièces dont *"En attendant Godot"* de Beckett, *"La goutte de miel"* de Léon Chancerel, *"Antigone"* de Bertolt Brecht et autres auteurs (1971) et, en mai 1974, c'est-à-dire immédiatement après la révolution du 25 avril, *"l'Exception et la Règle"* de Brecht. Dans le journal Diário de Lisboa, Carlos Porto a consacré une analyse à certains de ces spectacles.[382]

En 1975, avec la même troupe d'éléves du secondaire, R. de Carvalho met en scène *"Spectacle sans titre"* basé sur des scènes de la pièce *"Du chant du fantoche lusitanien"* de Peter Weiss. Ce spectacle se voulait une dénonciation du régime colonial portugais.

En juin 1975, il monte la pièce de l'écrivain argentin Andrés Lizarraga *"Povoação vende-se" ("Village à vendre")* au casino de Trafaria, avec le GITT (Grupo de Intervenção da Trafaria), la scénographie étant de José Manuel Castanheira.

Le spectacle suivant, préparé en 1976, est *"A Greve" ("La Grève")*. Ce collage de textes fut présenté par la Société Culturelle d'Almada au Théâtre d'Animation Culturelle d'Almada.

Par ailleurs, dans cette période qui s'achève en 1979, il crée à l'école secondaire où il enseigne le texte collectif *"Exercício para monstro" ("Exercice pour un*

---

[382] En ce qui concerne *"Antigone"*, Carlos Porto a écrit ce qui suit: *«Le texte, qui englobe plusieurs versions, dont celle de Brecht, est souligné, distordu, détruit et reconstruit par l'interprétation vocale que lui donnent les interprètes - et qui atteint ici un niveau signifiant anormal dans ce type de théâtre tel qu'il est fait chez nous.»* in Diário de Lisboa, 4 novembre 1971.

*monstre"* - 1978), la farce française anonyme *"Maître Pathelin"* (1978) et le texte collectif *"31 septembre 1949"* (1979).

Au théâtre amateur du GITT, il met en scène la pièce *"Les Trois Soeurs"* d' Anton Tchekhov (1977) dans un espace scénique de José Manuel Castanheira.

C'est le spectacle *"As Três Irmãs" ("les Trois Soeurs":* photo 148 p.554) qui révéla véritablement le metteur en scène, rare orchestrateur du rythme, des temps et des silences, créateur d'une richesse dramatique dans le moindre geste ou dans la moindre intonation vocale. Avec une analyse dramaturgique très soigneuse, un décor composé à la fois d'un espace extérieur défini par des feuilles mortes éparpillées sur le sol et par un espace intérieur où des meubles anciens formaient avec les chandeliers sur pied et de table de petits espaces isolés les uns des autres, dont l'un marquait l'absence du père, avec une interprétation convaincante, surtout dans les rôles féminins, R. de Carvalho a su créer une atmosphère à la fois légère et mélancolique.

Cette période est marquée par la prédominance d'un théâtre de contestation dont les objectifs consistent à remettre en cause le régime dictatorial antérieur et toutes les formes de violence que l'histoire a produit avec les guerres, l'exploitation colonialiste et les injustices sociales. Les spectacles de cette période voulaient lier le théâtre à la révolution. Ils soutenaient ainsi les partis de gauche et collaboraient avec le M.F.A.

Toutefois, parallèlement à ces interventions théâtrales qui visent une réflexion politique et sociale et se présentent quelçques fois dans une dimension chorale, *"les Trois Soeurs"* annonce déjà la période suivante. Ce spectacle se situe également dans l'analyse de sociétés moribondes, mais il est plus centré sur les personnages et sur la thématique d'une solitude socialement construite.



Photo 148 "As três irmãs" ("Les trois soeurs") de Tchekhov, 1977, GITT, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.

## 2.2. La solitude et le personnage (1979-1984)

Cette période commence en juillet 1979 avec le premier travail théâtral professionnel de Rogério de Carvalho, *"Conceição ou um crime perfeito" (Conceição ou un crime parfait")* de Jaime Salazar Sampaio, et s'achève à la fin de 1984.

Marquée par une vision psychologique et sociologique des comportements, cette période est surtout composée par les textes de l'auteur portugais contemporain Jaime Salazar Sampaio: *"Conceição ou um crime perfeito"* (1979), *"O Desconcerto" ("La Débâcle"* - 1980) et *"Magdalena lê uma carta" ("Magdalena lit une lettre"* - 1984), ainsi que par les textes de Anton Tchekhov, *"Oncle Vania"* (1981) et *"la Mouette"* (1983).

En outre, furent également présentés le texte dramatique *"Voyage dans le bonheur"* de Franz Xaver Kroetz (1980), l'adaptation du conte *"João sem medo" ("Jean sans peur")* de José Gomes Ferreira sous le titre *"Um caminho, outro caminho" ("Un chemin, un autre chemin"* - 1982) et le poème dramatique de Yannis Ritzos *"Chrisotémis"* (1984).

*"Conceição ou um crime perfeito"* fut produit par le Théâtre São Luis de Lisbonne, avec une scénographie de José António Saraiva et des costumes de Graciette. La pièce de J. Salazar Sampaio repose sur deux seuls personnages: un placeur et une spectatrice qui refuse de sortir de la salle de cinéma. Ils évoquent d'autres personnages (du film, de leurs projections personnelles, de leur vie),

exposant ainsi leur souffrance et leur solitude. Cette pièce ne s'inscrit pas dans le domaine du théâtre réaliste mais plutôt dans le champ poétique, d'un imaginaire construit, où les frontières entre la réalité et la fiction sont floues.

Avec une excellente direction d'acteurs et une interprétation remarquable d'Isabel de Castro et de Baptista Fernandes, Rogério de Carvalho n'a pas épargné ses efforts pour assurer un spectacle théâtral intense par la création précise et pleine de sens des rythmes, des tensions, des gestes et des mises en place.

*"Uma forma de..." ("Une façon de...")* fut créé par R. de Carvalho à partir de *"l'Interrogatoire"* de Peter Weiss, avec plus d'une centaine d'élèves de l'École secondaire Anselmo de Andrade. Ce spectacle fut présenté en mai 1980.

Ce mouvement de grands groupes était impressionnant. La concentration des jeunes, leur évolution dans l'espace, le rythme et la façon d'exposer les phrases prononcées, individuellement ou en choeur, leur répétition, créaient une atmosphère dense, quasi rituelle, évoquant cette autre atmosphère de souffrance des camps de concentration nazis. Ce spectacle se situe dans l'esthétique du 1er cycle d'un théâtre profondément dénonciateur.

*"Voyage dans le bonheur"* de F.X. Kroetz, dans une traduction d'Adélia Silva Melo, fut mis en scène par R. de Carvalho dans le cadre de l'épreuve finale que devait présenter l'actrice Maria N'Zambi à l'École Supérieure du Théâtre.

D'autres élèves de théâtre collaborèrent à ce travail, dont Ildeberto Gama, chargé de la scénographie. Il fut représenté pour le première fois en juillet 1980 à l'auditorium de la Société Portugaise des Auteurs. Au même endroit et la même

année fut également produit le spectacle *"O Desconcerto" ("La Débâcle")* de Jaime Salazar Sampaio, avec la même équipe, étoffée d'autres éléments, notamment Ávila Costa qui donnait la réplique à Maria N'Zambi. Ce spectacle, là encore basé sur le thème des absences et des rencontres, de la solitude et de la guerre, fut représenté en décembre 1980.

En juin 1981, *Teatro na Caixa*, une troupe de théâtre amateur de la Caixa Geral de Depósitos (C.G.D.) présente *"O Tio Vânia" ("Oncle Vania"*: photo 149 p.561*)* d'A. Tchekhov. Rogério de Carvalho reprend à cette occasion sa collaboration avec le scénographe José Manuel Castanheira.

Tous deux décident d'utiliser pour cette représentation théâtrale une villa appartenant à la C.G.D. et vouée à la démolition. Ils vont réutiliser le décor naturel de l'entrée de ce bâtiment: un grand escalier du côté gauche qui conduit à une galerie au premier étage donnant sur le hall et reposant sur deux colonnes. Au fond de la scène, une porte et deux fenêtres, par lesquelles on devine deux salles. Le metteur en scène et le scénographe installèrent simplement une table et quelques chaises dans l'entrée et, au plafond, des arbres à feuilles sèches et un candélabre. Les murs latéraux furent revêtus de tissu. L'éclairage venu des portes et des fenêtres et les ombres données par les feuilles des arbres créaient un très joli jeu de lumière et de pénombre.

Une interprétation très réussie étant donnée la complexité des personnages; les silences et les rythmes du discours; l'évolution des personnages dans l'espace, bien marquée par les rencontres et par leurs parcours solitaires, tout cela contribua à la création d'un spectacle très intense et très beau.

*"Oncle Vania"* remporta trois prix de l'Association Portugaise des Critiques de Théâtre pour 1981: celui du meilleur spectacle et celui du meilleur metteur en scène (ex aequo), ainsi que celui de la meilleure scénographie.

Une seconde version fut spécialement conçue en 1982 pour permettre des tournées dans diverses zones du pays.

*"A Gaivota ("La Mouette")*, seconde pièce de Tchekhov dans cette période, fut produite par la troupe *Teatro do Mundo*, dont les membres provenaient en majorité de la *Comuna*.

Elle fut présentée sur la scène de la salle Garrett du Théâtre National Dona Maria II en 1983. À côté du metteur en scène Rogério de Carvalho, José Manuel Castanheira était chargé de la scénographie et Manuela de Freitas fut à la fois assistante de mise en scène et actrice.

Bien que ce travail ait présenté un intérêt certain, il n'a pas eu l'importance du précédent spectacle, *"Oncle Vania"*.

L'année précédente, R. de Carvalho avait été détaché en tant que metteur en scène/animateur dans le groupe Communication et Théâtre de la Direction générale de l'enseignement obligatoire du ministère de l'Éducation. Ce groupe était constitué en grande partie par des acteurs formés à l'École Supérieure du Théâtre. On y distinguait notamment, par son dynamisme, Isabel Medina, mentor de ce projet qui, formée en études anglo-germaniques, avait déjà travaillé dans l'enseignement obligatoire.

Le principal objectif de ce groupe consistait à sensibiliser les professeurs de langues (maternelle et étrangères) aux immenses possibilités pédagogiques du théâtre. Ils organisèrent donc plusieurs séminaires avec des professeurs et élèves pour leur permettre d'avoir une expérience pratique et de réflexion sur les ressources du théâtre dans la salle de classe et dans des activités extra-curriculaires.

N'étant pas limités aux actions de formation, les membres de ce groupe purent produire un spectacle qu'ils intitulèrent *"Um caminho, outro caminho" ("Un chemin, un autre chemin")*, adapté du conte *"João sem medo" ("Jean sans peur")* de José Gomes Ferreira.

On décèle dans ce spectacle une recherche qui ne se situe pas seulement dans la propre relation psychologique des personnages ou dans leur relation mimétique avec la réalité, mais qui explore une relation plus abstraite parce que relevant davantage de l'ordre du subconscient ou de la métaphore.

Ce type de travail est développé dans les travaux ultérieurs de Rogério de Carvalho, notamment dans les dernières mises en scène de cette période, dans des monologues où chaque petit mouvement des bras, du regard, chaque geste obéit à une partition corporelle précise et complexe.

En 1984, il met ainsi en scène les deux monologues suivants: *"Chrisotémis"* (photo 150 p.562) de Yannis Ritzos et *"Magdalena lê uma carta" ("Magdalena lit une lettre")* de Jaime Salazar Sampaio, avec une scénographie de J.M. Castanheira dans les deux cas.

Le premier fut interprété par l'actrice et metteur en scène Fernanda Lapa et présenté dans la salle expérimentale du Théâtre National Dona Maria II, tandis que le second fut interprété par l'actrice et professeur Glicínia Quartin et présenté dans la salle Manuela Porto du Théâtre du Bairro Alto. Ces deux actrices s'illustrèrent là par de très grandes interprétations.

Par ces spectacles s'achève cette riche période dominée au niveau thématique par la problématique de la solitude et de son rapport avec des sociétés en voie de changement ou sans fuite possible.

Elle fut également marquée au niveau esthétique par l'individualisation des personnages, par leur caractérisation psychologique (notion de temps psychologiques) et sociologique.

Les monologues et les textes à deux personnages représentent la majorité des pièces mises en scène pendant cette période.

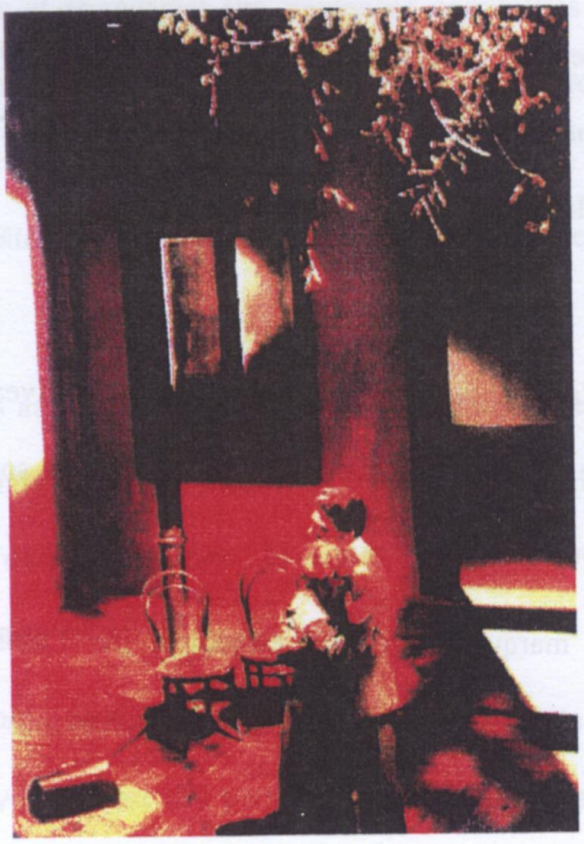


Photo 149 "Tio Vânia" ("Oncle Vania") de Tchekhov, 1981, Teatro na Caixa, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 150 "Chrisotémis" de Yannis Ritzos, 1984,
Théatre Expérimental D. Maria II, mise en scène de
Rogério de Carvalho

## 2.3. Violence et mort ou l'importance de l'image (1985-1989)

Cette période, comprise entre 1985 et 1989 (inclus), débute avec la 1ère version donnée par R. de Carvalho à la pièce *"Preparadise, sorry now"* de R. W. Fassbinder et s'achève avec la troisième version de ce texte, quatre ans plus tard.

La 1ère version de *"Preparadise, sorry now - O Paraiso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue")* dans une traduction d'Anabela Mendes et Leonor de Sá, avec des costumes de Joana Rosa, fut produite par le jeune *Grupo de Teatro Maizum* de Lisbonne (photo 179 p.629).

Rogério de Carvalho expose dans le programme du spectacle certaines questions soulevées par le traitement scénique de la pièce:

*«Qui est Myra, qui est Ian? Sont-ils une métaphore du personnage charismatique qu'est Hitler? Et les éléments relatifs à d'autres sociétés? Les personnages qui apparaissent dans le quotidien des 'sketches' sont-ils des projections de ce couple? Quel est le type de relation qui s'établit entre les quatre structures dramaturgiques composant cette pièce de Fassbinder? Comment se combinent-elles et s'organisent-elles au long du spectacle? Laquelle de ces structures peut être considérée comme l'axe ou comme le noyau producteur de sens, de signification? Il y a les combinaisons suivantes: Ian et Myra, les 15 sketches, les narrations et les textes liturgiques. Les narrations, éléments de liaison, constituent une mémoire qui relie les personnages à l'univers du spectacle. Et ce sont les textes liturgiques qui permettent le passage du couple Myra - Ian vers*

*une zone collective, la région du social, du macro. Peut-être s'agit-il de la métaphore du Pouvoir?»*[383]

Plus loin, le metteur en scène indique quelques lignes de force du spectacle:

*«Relation de présence/absence, d'espace/temps. Et le poids de l'image dans une salle comme celle de la Maison de Madère. C'est autour de certaines de ces lignes de force que s'organisent (que sont manipulés) les divers comportements des personnages, provoquant ainsi les tensions nécessaires afin que chaque situation travaillée obtienne le rythme adéquat. Cela se remarque dans le regard comme expression, discours du corps: la violence serait la solitude d'un regard muet (l'élève du sketch du professeur), d'un visage sans parole (le sketch du test du froid).»*[384]

La première version de ce spectacle fut présentée dans deux salles de la Maison de Madère, avec le décor préexistant, sans éclairage théâtral, avec le seul éclairage normal de chaque salle.

Plus tard, une deuxième version fut mise au point, présentée cette fois dans le Bar Ocarina, avec une scénographie de J. M. Castanheira et l'éclairage très élaboré du metteur en scène. Ces changements induisirent également des modifications au niveau du jeu des acteurs et des mises en place.

Dans ces deux travaux de mise en scène, très importants, R. de Carvalho a là encore dirigé les acteurs et le spectacle de façon à créer une forte atmosphère

---

[383] Rogério de Carvalho, programme de *"Preparadise, sorry now"*, *Grupo de Teatro Maizum*, 1985.
[384] *Ibidem.*

dramatique, essentiellement marquée par des violences diverses et des peurs profondes.

En avril 1985, il met en scène, avec une autre jeune compagnie de théâtre à Lisbonne appelée *Teatro do Século*, essentiellement constituée d'acteurs issus de l'École Supérieure du Théâtre, la pièce de Molière *"les Fourberies de Scapin"* sous le titre portugais *"As Artimanhas de Scapin"*. J.M. Castanheira apporta sa collaboration au niveau du décor et Michel Ribô conçut les costumes.

La perspective de lecture du texte de Molière nous est présentée dans les termes suivants:

*«La grande question: LA MORT, fluide parcourant le spectacle, établit l'unité thématique, en se rattachant au thème suivant: 'faire du théâtre au moment où l'on fait du théâtre devant le public'. Un théâtre dans le théâtre? La théâtralité? Le Théâtre est présent, il se fait représenter: Scapin, Molière - metteur en scène. L'auteur vivement présent. (...) Le Théâtre, du point de vue empirique, vision rigoureuse de son mécanisme, avec un grand procédé opératoire: Molière pressent l'essence du Théâtre.»*[385]

En 1986, R. de Carvalho met en scène trois spectacles.

*"A Menina Júlia" ("Mademoiselle Julie")* de August Strindberg fut mis en scène à la demande de la *Companhia Teatral d'Almada*, avec l'habituel scénographe J.

---

[385] Programme des *"Fourberies de Scapin"*, Teatro do Século, avril 1985.

M. Castanheira. Les deux autres spectacles furent produits par le *Teatro do Século*. Le premier était une nouvelle mise en scène de *"Voyage dans le bonheur"* de Kroetz, présenté comme la version précédente à la Société Portugaise des Auteurs, mais cette fois avec l'actrice Lucinda Loureiro et dans un registre dramatique très efficace par la sobriété des procédés d'expression utilisés. Le dernier spectacle, *"Os Negros"*, était basé sur le texte de Jean Genet, *"Les Nègres"*, avec une scénographie de J. M. Castanheira.

Le spectacle *"Tartufo" ("Tartuffe")* de Molière, dans une traduction de Manuel João Gomes, fut produit par le *Teatro experimental de Cascais* (T.E.C.) et représenté en mai 1987 au Théâtre municipal Mirita Casimiro (Cascais). R. de Carvalho travailla pour cette pièce avec la troupe du TEC, J. M. Castanheira pour la scénographie, João Quintão pour les costumes et Alberto Lopes pour la musique.

Monté la même année, *"O Sonho" ("le Songe")* de A. Strindberg marque le début de la prolifique collaboration scénique de R. de Carvalho avec le théâtre universitaire, le TEUC (Université de Coimbra) dans le cas présent.

Le metteur en scène présente comme suit les options dramaturgiques de ce spectacle:

*«Le spectacle propose une première version. L'atmosphère. Le sens qui se développe. Quelque chose d'autre est caché: ce que le spectateur compose dans son imaginaire, c'est-à-dire le second spectacle. La nudité de l'espace scénique. La dimension de la lumière. La façon dont les acteurs évoluent dans leurs gestes et mouvements. Quand le décor est dit par l'acteur. Acteurs qui dédoublent les*

*discours d'un même personnage. Plusieurs acteurs représentant le même rôle. La présence de l'auteur incarné dans le poète. La présence d'éléments caractéristiques d'une répétition. La dynamique des changements. Et les chaises elles-mêmes, que nous rappellent-elles? Ce spectacle repose-t-il sur un autre qu'il tisse avec la complicité du spectateur? (...)*

*Le texte du "Songe" de Strindberg est une rationalisation que le spectacle rend possible. (...) Lui-même aussi bien que le texte parlent comme s'ils étaient des sujets capables de réfléchir et d'agir. (...)*

*Pouvons-nous comprendre un sujet torturé? Ici, le lieu multiplie les références en nous montrant une activité de représentation, c'est-à-dire la mise en scène, la dramatisation - ce qui est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains. Mélange de mémoires personnelles. La vie dans toute sa complexité. Rappels de Kafka et des couloirs interminables d'un château. Finalement, ce qu'il a été possible de réaliser avec "le Songe" de Strindberg: un des moments rares.»*[386]

Avec une quasi absence de matériaux scéniques - deux chaises et un tapis disposés de diverses façons dans l'espace -, avec un éclairage excellent de R. de Carvalho et Jorge Ribeiro, qui permettait de mettre en évidence les visages, d'établir les parcours du regard, de créer de la profondeur; avec des mises en place précises et un bon travail vocal, R. de Carvalho sut effectivement créer une

[386] Rogério de Carvalho, programme du *"Songe"*, TEUC, juin 1987.

atmosphère qui transportait les spectateurs vers une réalité imaginaire et vers la condition tragique de l'Homme.

En 1988, au sein de la même troupe universitaire (TEUC), naît *"Auto da Índia"* *("Auto de l'Inde"*: photo 153 p.574*)* de Gil Vicente, une véritable création de R. de Carvalho. Originale tout d'abord par une lecture dramaturgique tout à fait inhabituelle de ce texte, ensuite par le jeu inventif et divertissant des acteurs, et enfin par le décor de J.M. Castanheira (un espace nu, entouré de portes surmontées de vasistas qui s'ouvraient à certains moments pour laisser passer la lumière, tandis que le sol et les murs derrière les portes étaient revêtus du même motif décoratif). Ceci était complété par un bon travail d'éclairage de Jorge Ribeiro, par une musique efficace d'Alberto Lopes et par une curieuse proposition de costumes de Frederica Nascimento et Mariana Sá Nogueira.

Bien que ce spectacle n'ait remporté aucun prix, il s'attira d'excellentes critiques, dont celle de José Valentim Lemos:*«un bijou rare, un moment d'exaltation, de véritable plaisir théâtral»*[387].

Dans la dernière année de cette période, R. de Carvalho dirigea cinq spectacles.

*"Passages"*, un montage à partir de textes dramatiques contemporains de Marguerite Duras et d'autres auteurs, fut présenté à l'épreuve finale du cours des acteurs de l'Institut de Formation, de Recherche et de Communication Théâtrale (IFICT).

---

[387] José Valentim de Lemos, in Diário de Notícias, Lisbonne, 22.novembre.1988.

*"A Voz Humana" ("La Voix Humaine": photo 151 p.573)* de J. Cocteau, dans une traduction de l'écrivain Carlos de Oliveira, fut représenté au Teatro da Graça par le *Grupo Teatro Hoje*, de Lisbonne, avec l'actrice Isabel de Castro, la scénographie étant de J. M. Castanheira et les costumes de José Manuel Costa Reis.

La troisième version de la pièce *"Le paradis n'est pas en vue"* (photo 152 p.573) de Fassbinder fut jouée par la compagnie professionnelle de Porto, TEAR, avec laquelle R. de Carvalho collabora également, la même année, pour la pièce *"O Jardim das Cerejeiras" ("la Cerisaie")* de Tchekhov et pour deux autres pièces l'année suivante.

Enfin, au Palco Oriental do Beato, il dirigea le projet de deux acteurs, Júlia Correia et Diogo Dória, avec *"As Quatro Estações" ("les Quatre Saisons")* d'Arnold Wesker.

Nous revenons simplement sur le spectacle de Fassbinder, auquel fut décerné le prix Garrett 1989 du secrétariat d'État à la Culture pour la meilleure mise en scène.

Cette troisième variante scénique de *"Preparadise, sorry now - Le paradis n'est pas en vue"* fut représentée en mai 1989 avec une autre scénographie de J. M. Castanheira, des costumes de Moura Pinheiro et Laura Artur, une musique de José Prata, l'éclairage étant du metteur en scène avec la collaboration d'Eduardo Brandão.

Ce nouvel intérêt de Rógerio de Carvalho à l'égard de ce texte s'explique surtout par la contemporanéité de la problématique abordée et par la façon de la présenter, ce qui lui permettait, en tant que metteur en scène, d'expérimenter de nouvelles formes scéniques.

Le metteur en scène se sent mis en défi par ce texte et l'explique comme suit:

*«Le texte propose deux parties différentes. Chacune d'elles travaille le même matériel (le même texte). Bien que le texte soit le même dans les deux parties, ce sont les situations qui sont différentes, ce qui rend plus claires les relations que le texte établit avec les éléments qu'il se propose de travailler. (...) Une forme d'écriture qui provoque dans la pratique théâtrale la mise en question de cette pratique. Elle fait naître la nécessité d'une forme de discours qui ne peut laisser le théâtre indifférent: comment il appartient au théâtre de formaliser, en termes de spectacle, les problèmes de notre temps, sans provoquer le déphasage, chez le spectateur et ceux qui le font, entre une forme et un contenu. C'est par là que passe la mise en question que j'ai évoquée plus haut. Un langage et une technique nécessaires à cela.»*[388]

R. de Carvalho avance ses propositions pour exploiter le texte:

*«C'est un texte qui entre dans le cadre de la programmation expérimentale, c'est la source d'un discours fondé sur les techniques de l'acteur, où se conjuguent*

---

[388] Rógerio de Carvalho, programme de *"Preparadise, sorry now"*, mai 1989.

*l'importance de la lumière et du son comme éléments organisateurs de l'image. C'est un théâtre de texte. D'acteurs. Le théâtre plonge dans ses racines.»*[389]

Les scènes sont présentées sur un mode très dynamique, l'interprétation est fondée sur la richesse et le sens du jeu de l'acteur. La créativité et la maîtrise théâtrale se manifestent non seulement dans l'élaboration des deux variations de chaque fragment dramatique (le metteur en scène avait déjà fait dans les deux versions précédentes quatre autres variations des mêmes scènes), mais surtout par l'intégration parfaite du travail des acteurs dans cette atmosphère angoissante produite par la musique/bruitage et surtout par les excellents éclairage et scénographie.

Un spectacle que le critique Carlos Porto évoque dans les termes suivants:

*«Il y a dans cette troisième version portugaise du texte de Fassbinder, en termes scéniques, 45/60 minutes qui font partie de ce que j'ai vu de plus beau au théâtre, que ce soit au Portugal ou à l'étranger. Beau, malgré l'horreur et la misère qui sont le signe indubitable d'une oeuvre refusant toute espèce d'espoir, comme si c'était, à la manière de Dante, une antichambre de l'Enfer.»*[390]

Cette troisième période dramaturgique confirme l'importance du texte, qu'il soit classique ou contemporain. Dans cette période, R. de Carvalho présenta une autre

---

[389] *Ibidem.*

[390] Carlos Porto, "Lumière entre l'horreur et la misère", in Diário de Lisboa, 19 mai 1989.

pièce de Tchekhov, deux pièces de Strindberg et deux de Molière. Il reprit en outre d'autres versions de pièces qu'il avait déjà mises en scène.

Il accentua son activité dans le théâtre professionnel et débuta son travail dans le théâtre universitaire.

Quant aux thématiques abordées, on peut affirmer que la mort et la violence sont les thèmes dominants, étant donné que cette période est marquée par les trois versions de *"Preparadise, sorry now"* et que plusieurs autres spectacles montrent des relations conflictuelles très agressives.

L'éclairage acquiert un statut très important dans les spectacles, non seulement au plan de l'organisation de l'espace scénique, mais aussi pour mettre en relief certaines expressions et mises en place et pour créer des atmosphères dramatiquement intenses.

L'éclairage, le son et le travail corporel composent les images fortes que le metteur en scène recherche.

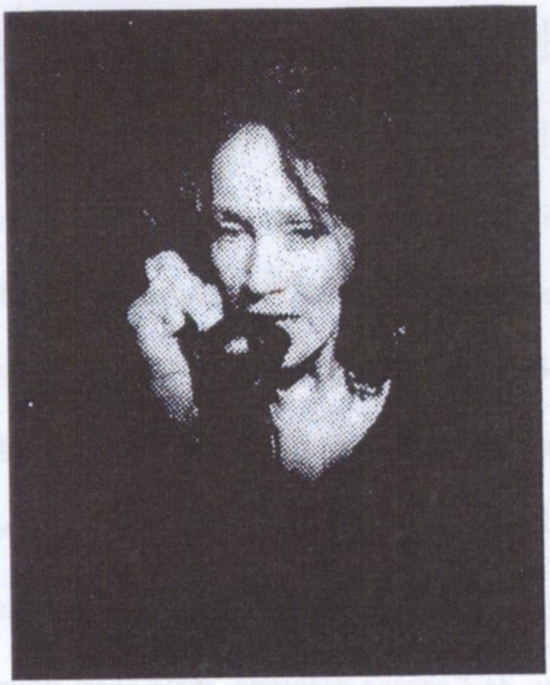


Photo 151 "A Voz Humana" ("La Voix Humaine") de Jean Cocteau, 1989, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho



Photo 152 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho.

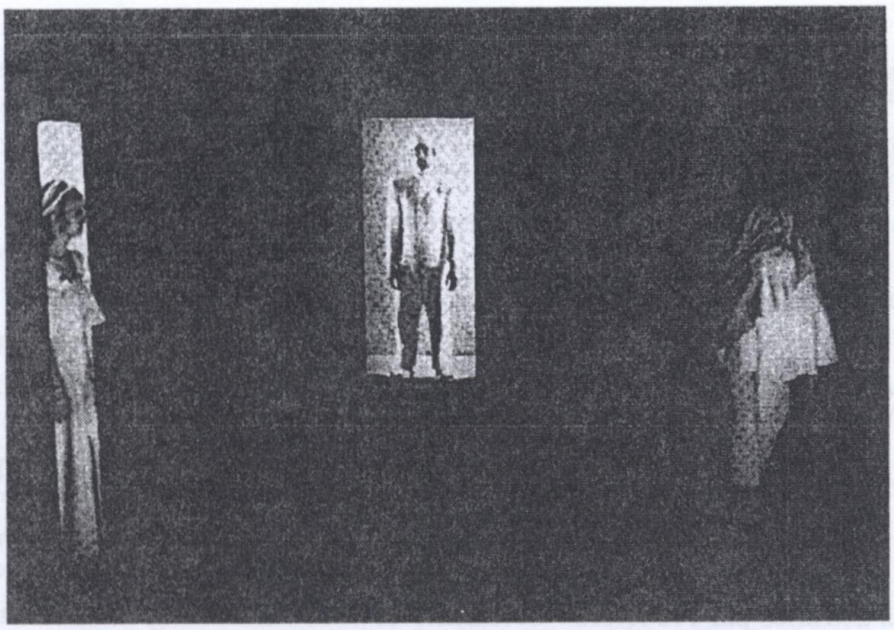


Photo 153 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho.

## 2.4. Le montage dramatique et un regard ironique (1990-1995)

Pendant cette période qui s'achève en 1995, date finale de notre recherche, Rogério de Carvalho a mis en scène plusieurs textes dramatiques classiques, mais il s'est aussi particulièrement intéressé, ce qui est plus notoire, au montage de textes fragmentaires ou de différents textes dramatiques contemporains, ou encore à l'adaptation de textes non littéraires.

En 1990, R. de Carvalho prépare quatre spectacles: un texte de A.Tchekhov, *"Platonov"* (photo 154 p.586), une pièce de Bernard Marie Koltès, *"Combat de*

*nègre et de chiens"*, une nouvelle mise en scène du *"Tartuffe"* de Molière et le montage *"Estrada 1640 I" ("Route 1640 I")*.

Le premier spectacle, *"Platonov"*, fut réalisé avec le TEUC (Coimbra) et produit par la Biennale Universitaire de Coimbra et les services Acarte de la Fondation Calouste Gulbenkian. Les premières représentations eurent lieu en avril 1990 dans l'auditorium de l'Acarte à Lisbonne.

La version adaptée au spectacle de *"la Pièce sans titre"*, l'une des premières oeuvres de Tchekhov, ultérieurement baptisée *"Platonov"*, fut élaborée par le metteur en scène. Le décor était conçu par José Manuel Castanheira, les costumes dessinés par Frederica Nascimento et Mariana Sá Nogueira, la musique créée par Paulo Vaz de Carvalho et l'éclairage par Jorge Ribeiro. Les rôles furent interprétés par les acteurs de la troupe universitaire TEUC.

À partir de son expérience des principales pièces d'A. Tchekhov, R. de Carvalho s'interroge sur la façon d'aborder ce texte:

*« "Les Trois Soeurs", "Oncle Vania", "la Mouette", "la Cerisaie"... sont des expériences qui ne pourront jamais se reproduire et qui se précipitent maintenant vers une grammaire riche et complexe... aujourd'hui, je reviendrai aux mêmes textes, mais comment transformer les thèmes qui apparaissent dans "Platonov", dans les spectacles précédents? Comment retrouver le regard innocent et ingénu de tout ce qui a été fait des années auparavant? Comment revenir à la façon dont on a traité ce que Tchekhov nous donnait, sans savoir faire l'examen d'un type particulier de dialogue de son référentiel, autrement dit comment établir une pratique adéquate du langage théâtral de Tchekhov? Il faut*

*interroger le mécanisme de cette pièce. Les thèmes débattus (les questions traditionnelles de l'existence et de la connaissance de l'autre), le personnage de l'autre: Platonov. L'espace indispensable d'une pragmatique théâtrale. L'espace plein de subjectivité humaine. Les relations interpersonnelles. L'influence de Platonov sur les autres. Son intimité. Le thème de l'approche: la rencontre de Platonov avec le monde.*

*Et Tchekhov? Quelle bizarrerie, "Platonov". Qu'avons-nous fait? Nous avons repensé les doutes et les incertitudes de la façon dont nous avons traité le matériel qu'il nous proposait. Nous avons trouvé ce qui était douloureux avant. Simple? Comme si nous revoyions tout à la dernière seconde de notre vie. Les erreurs. La présomption. Et comme il fallait être exigeant devant un trésor si riche pour l'imaginaire théâtral!»*[391]

J. M. Castanheira, qui a accompagné R. de Carvalho dans cette aventure tchékhovienne, présente à son tour sa vision scénographique:

> *«Un couloir, dans une salle, une scène*
> *(boîte noire)*
> *les portes sont là*
> *et sont la seule possibilité vraisemblable d'annoncer l'entrée de quelqu'un*
> *(en laissant, au moment de s'ouvrir, jaillir la lumière)*
> *(...)*
> *Le couloir est plein de tout ce qui est visible,*
> *et surtout indicible*
> *De vieilles nouvelles photographies sur les murs*

[391] Rogério de Carvalho, in programme de *"Platonov"*, avril 1990.

*des phrases éparses, des regards fascinants*

*(des fantômes?)*

*des gens, la famille, des histoires.*

*(...)*

*Après, la synthèse d'un parcours-mémoire.*

*"Les Trois Soeurs", "Oncle Vania", "la Mouette" et*

*"la Cerisaie",*

*Éléments épars d'un même système?*

*Construction d'une fascination?*

*Le vieil arbre à l'envers sur le plafond de la maison*

*La verticalité du long escalier, du balcon et de l'oeil-de-boeuf*

*L'automne des mots sur la couleur, les dentelles, les murs*

*La plaine, les corps comme des arbres*

*Le premier immense couloir en verre*

*Le lac que l'on imagine toujours large et profond, marécageux et boueux*

*Le long tapis, devenu chemin dans la forêt*

*La cristallisation première, en nous, de la nature*

*Le cerveau devenu armoire de cristaux et de racines pensantes*

*le cerveau-maison par où l'on passe*

*L'espace-silence avec des âmes vivantes à la fenêtre*

*Derrière la vitre, le passage en ralenti de l'histoire*

*Le nuage-avion ou l'élégant vaisseau intemporel*

*La forêt-cosmos d'un rêve*

*L'invention d'une armoire-maison du silence du monde où l'on a rangé et enfermé pour toujours les choses simples qui ont perdu leur propre poids.»*[392]

---

[392] José Manuel Castanheira, "la Maison Tchekhov", in programme de *"Platonov"*, avril 1990.

Ce spectacle, *"Platonov"*, avec son décor essentiellement composé de structures de portes latérales manifestant d'évidents signes de dégradation, le fond de la scène étant entièrement constitué de bottes de paille, se développait dans une espèce de relation corporelle quasi chorégraphique qui lui donnait une grande beauté formelle.

Le spectacle *"Estrada 1640 I" ("Route 1640 I")* fut monté avec la troupe d'étudiants du Théâtre de l'Université du Minho (TUM) à partir d'un collage de plusieurs fragments de textes dramatiques contemporains.

*"Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et de chiens")* de B.M. Koltès, coproduit par le TEAR, et *"Os Comediantes"* fut représenté dans l'auditorium Carlos Alberto, à Porto (photo 155 p.586), tout comme, dans la même année, la 2ème variante scénique du *"Tartuffe"* de Molière (photo 156, p.587). L'espace scénique de ces deux spectacles fut créé par J.M. Castanheira.

L'année suivante, en 1991, R. de Carvalho fut convié par la troupe *Teatro Hoje* à mettre en scène une adaptation théâtrale de Brian Friel de la nouvelle *"Pais e Filhos"* (*"Pères et Fils"*) de Tourgueniev. Représenté au Teatro da Graça (photo 157 p.587), ce spectacle bénéficia lui aussi de la collaboration scénographique de J.M. Castanheira et obtint le prix Setes de Ouro du meilleur spectacle de l'année. Maria José Pascoal a remporté la distinction pour meilleure actrice.

En 1991 également, R. de Carvalho créa *"Tiène"* au théâtre de l'Université du Minho (Braga) à partir de textes dramatiques de Samuel Beckett et Marguerite Duras.

L'année suivante, avec la même troupe, il mit en scène *"l'Éveil du Printemps"* de F. Wedekind avec une scénographie de Castanheira, puis *"Estrada 1640 II"*, encore un montage de plusieurs textes dramatiques contemporains.

*"O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'Amour")* de Marivaux (photo 158 p.588) fut produit en octobre 1992 par la jeune compagnie de Coimbra *A Escola da Noite*, dont plusieurs membres avaient déjà travaillé avec Rogério de Carvalho au TEUC. Pour cette pièce, Castanheira construisit un décor stylisé et symbolique, représentant du côté gauche de la scène une forêt, du côté droit l'entrée d'une maison avec, au centre, un espace libre, un espace de jardin. L'escalier et les colonnes de l'entrée de la maison symbolisaient le poids d'un rationalisme extrême et la défense des valeurs traditionnelles, tandis que la forêt, d'où apparaissait Léonidas travestie en Focion, symbolisait le désir, les émotions et les sensations fortes qui amènent ce personnage à oser défier ce monde fermé, à y ouvrir des perspectives et obtenir ce qu'il désirait - l'amour d'Agis - en utilisant pour cela ses armes de séduction et celles de la raison.

La musique du spectacle fut créée par Paulo Vaz de Carvalho et les costumes par Ana Rosa Assunção.

Le metteur en scène communique ainsi sa manière de travailler ce texte:

*«Le spectacle est très riche parce qu'il a un langage poétique, où le mot est très important. Il faut souvent faire peu de mouvements pour permettre que le mot arrive dans toute sa limpidité au spectateur. (...) Le mot n'est jamais autant mis en relief que dans les textes du XVIIIème siècle, il y a un jeu des mots qui exige une façon spéciale de les dire, il y a une musicalité dans la phrase. Il y a dans ce*

*texte une grande charge d'intériorité des personnages; essayer de porter cette intériorité est un pléonasme, alors il faut créer un plan où il existe un équilibre entre ce qui se dit en termes d'intentionnalité émotionnelle des phrases et le comportement correspondant de la part de l'acteur. Le théâtre exige de nous, dans cette mesure, un effort accru: nous devons créer des plans qui n'ont qu'une seule face, à une certaine distance, il nous faut pour cela investir dans l'élément humain, dans la représentation en direct qui souligne beaucoup plus l'effort, la respiration, l'expression faciale et corporelle.»*[393]

R. de Carvalho fit ainsi du *"Triomphe de l'Amour"* un divertissement agréable, quelque peu ironique sur les raisons de l'amour ou sur le faux dilemme entre raison et amour, dans cette mise en scène plutôt classique où la rigidité du décor s'opposait à la dynamique des gestes et où les personnages, une fois dépouvus de leurs masques protecteurs, perdaient leur certitude et devenaient des êtres fragiles.

Le spectacle *"Estórias Mínimas" ("Des histoires minimales")* de Javier Tomeo fut réalisé en juillet 1993 pour l'épreuve d'aptitude professionnelle d'une troupe de finalistes du cours d'interprétation de l'Académie Contemporaine du Spectacle. C'est aussi cette troupe qui fut à l'origine d'une nouvelle compagnie théâtrale à Porto baptisée *As Boas Raparigas Vão Para o Céu e As Más Para Todo o Lado (Les gentilles filles vont au ciel et les mauvaises vont partout)*.

---

[393] Rogério de Carvalho, "Marivaux ou le triomphe de la musicalité de l'amour", interview publiée in Diário de Coimbra , Combra, 21. Octobre. 1992.

Dans ce montage théâtral (photo 160 p.589), avec une scénographie et des costumes de Rosa Ramos, Teresa Batista et Paula Moreira, R. de Carvalho utilisa le texte de Javier Tomeo pour travailler les jeux des acteurs et leurs relations corporelles, qui donnent à chaque situation-scène proposée une signification très spéciale. Les mots sont transposés dans des contextes inter-relationnels fortement ironiques qui accentuent le caractère absurde et dominateur des relations sociales.

Pour répondre à la demande de la troupe *A Escola da Noite* de faire la reprise du spectacle *"Auto da Índia"* (*"Auto de l'Inde"* - TEUC 1988), R. de Carvalho construisit, sur la base de sa mise en scène antérieure, une nouvelle version scénique de cette pièce de Gil Vicente. Cette seconde version (photo 159 p.588) s'avéra très proche de la première. Les mêmes décors et costumes furent utilisés et les deux actrices principales de la première version, Lígia Roque et Sofia Lobo, jouèrent également dans la nouvelle version, toutes deux faisant partie de la troupe fixe de *A Escola da Noite*. En revanche, la composition musicale fut cette fois à la charge de Paulo Vaz de Carvalho et les rôles masculins interprétés par d'autres acteurs. Des changements furent également effectués au niveau de l'éclairage, par exemple dans l'utilisation de panneaux de lumières éclairant de bas en haut pour mettre en relief certaines expressions des actrices, ou au niveau de la mise en place et des jeux corporels. Mais dans l'ensemble, la perspective de lecture ainsi que la fraîcheur, l'énergie et la rigueur du spectacle furent conservés.

En 1994, R. de Carvalho mit en scène deux textes portugais du XVIème siècle: *"Miscelânea" ("Miscellanées")* de Garcia de Resende et *"A Farsa de Inês Pereira" ("la Farce d'Inês Pereira")* de Gil Vicente.

*"Miscellanées"* est un texte écrit en vers de sept syllabes vers 1533/1534 dont le sous-titre *"Variedade de histórias, costumes, casos e coisas que em seu tempo aconteceram" ("Diverses histoires, coutumes et événements qui eurent lieu en leur temps")* permet déjà de comprendre qu'il s'agit d'un recueil d'observations personnelles ou de récits d'événements historiques connus, d'une description des coutumes des peuples que les Portugais rencontrèrent dans la période des Découvertes, des us et des modes portugaises de l'époque, etc.

Ce texte narratif-poétique truffé de réflexions personnelles de l'auteur, nous fait connaître, sans aucun souci chronologique, la vie de cette époque.

Commandé par la Commission Nationale pour la Commémoration des Découvertes Portugaises, ce spectacle fut présenté en février 1994 dans le grand auditorium de Culturgest et bénéficia de l'appui de cet organisme.

*"Miscellanées"* fut interprété par des acteurs invités, avec une dramaturgie d'António Pinto Ribeiro, des costumes de Frederica Nascimento et une composition musicale d'António Emiliano.

Le personnage de Garcia de Resende (l'acteur Ávila Costa) apparaissait dans un décor de J.M.Castanheira uniquement constitué d'un grand escalier recouvert d'un treillis militaire très décoratif, et les acteurs, dans un ensemble choral et sur des mouvements quasi chorégraphiques, partageaient entre eux le restant du

texte. Le discours s'articulait initialement à la première personne du singulier pour passer ensuite au pluriel (nous) et revenir à la première personne du singulier.

R. de Carvalho choisit *"la Farse d'Inês Pereira"* de Gil Vicente pour l'épreuve des élèves finalistes de l'Institut de formation, de recherche et de communication théâtrale (IFICT), en mars 1994.

Dans ce travail, le metteur en scène exploite de façon très inventive le caractère ludico-comique de la relation entre les personnages, sur un rythme très vif et dans une logique pleine d'humour. Il oppose cependant, au milieu du spectacle, un élément étrange. Ainsi, avec deux seules images de mort apparaissant derrière un rideau - hommes et femmes entrelacés de façon à ressembler à des cadavres entassés sur le sol - il nous renvoie de l'autre côté de la farce, en évoquant le poids des morts de cette époque de navigations incertaines et peut-être des guerres d'aujourd'hui.

Pendant la dernière année analysée (1995), R. de Carvalho dirige à Luanda (Angola) un stage de théâtre dans le cadre du Projet de collaboration théâtrale avec les pays africains de langue portugaise, "Scène lusophone", et présente un spectacle à partir du matériel travaillé pendant le stage.

Il travaille ensuite à l'adaptation théâtrale du recueil de contes *"le Paradis"* d'Alberto Moravia à partir duquel il crée le spectacle *"Paraíso" ("Paradis")* en mai 1995 (photo 161 p.589) avec la compagnie *As Boas Raparigas...*

La scénographie et les costumes furent conçus par Moura Pinheiro, le dessin des lumières par Rui Ferreira et la sélection musicale fut réalisée tout au long des répétitions par João Loio.

S'agissant d'un texte qui parle des femmes, de l'intercommunicabilité entre les hommes et les femmes et entre parents et enfants, R. de Carvalho veut montrer que *«l'aliénation de l'individu par la société de consommation rend la communication impossible».*[394] Et il le fait de la meilleure manière qui soit, en soulignant le côté drôle/ironique de ces fausses relations d'amour. Il rompt ainsi avec la notion de personnage fermé dans un psychologisme individualiste et présente au contraire un personnage qui se multiplie en plusieurs acteurs par le jeu de la répétition et un acteur qui se démultiplie en plusieurs personnages par la dynamique des situations créées, en recourant parfois à l'élément choral. Tous ces procédés mettent en relief la dimension sociale des comportements individuels. Les jeux de scène, la gestualité non illustrative et le travail sur le regard contribuent à créer un spectacle qui mène encore plus loin la proposition d'une vision ironique des situations et des relations humaines, proposition qui avait déjà été ébauchée et développée dans *"Estórias Mínimas"*.

Les actrices Maria do Ceú Ribeiro et Carla Miranda se distinguèrent dans ce spectacle.

---

[394] R. de Carvalho interviewé par Oscar Faria, "Pas de communication au Paradis", in Público, Lisbonne, 18. Mai. 1995.

Cette période correspond à un engagement plus important de Rogério de Carvalho dans le théâtre universitaire et marque ses premières participations dans des troupes dont la formation a été motivée par le travail qu'il avait réalisé avec elles, soit à l'Académie Contemporaine du Spectacle - c'est le cas de la troupe de Porto *As Boas Raparigas Vão Para o Ceú, as Más Para Todo o Lado*, fondée en 1993 -, soit au TEUC - comme la troupe de Coimbra *A Escola da Noite*, fondée en 1992.

Cette période, pendant laquelle R. de Carvalho travaille sur des textes dramatiques, des adaptations d'autres textes ou des collages de différents textes dramatiques contemporains, est caractérisée par une importance accentuée du montage dramaturgique en tant qu'élément fondamental d'un théâtre à la recherche d'un langage théâtral contemporain. En général, l'importance du mot s'affirme en tant qu'élément structurant de l'action scénique, et la gestualité ne recherche pas une illustration fondée sur une quelconque psychologie comportementale, elle se justifie plutôt par la matérialisation symbolico-expressive d'un regard ironique sur la société.

Ce regard ironique ne se manifeste pas seulement dans le choix des textes et dans leur organisation dramaturgique, mais aussi dans les procédés de représentation utilisés.



Photo 154 "Platonov" de Tchekhov, 1990, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 155 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et de chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 156 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990,
TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 157 "Pais e Filhos" ("Pères et Fils") de
Tourgueniev/Brian Friel, 1991, Grupo Teatro Hoje,
mise en scène de Rogério de Carvalho.

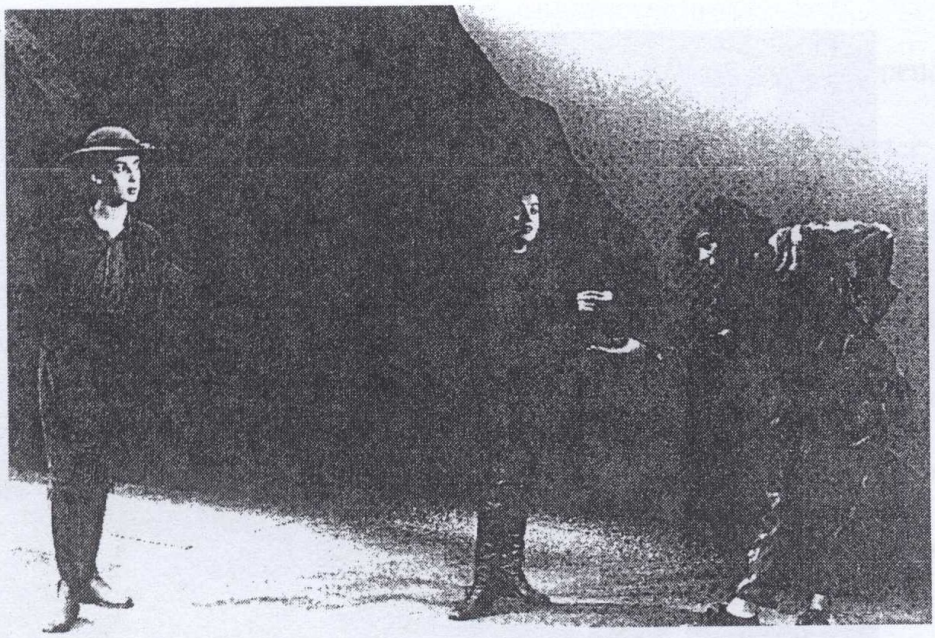


Photo 158 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 159 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1993, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 160 "Estórias mínimas" ("Des histoires minimales") de Javier Tomeo, 1993, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 161 "Paraíso" ("Paradis") de Alberto Morávia , 1995, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho.

## 2.5. La création d´univers dramatiques

Pour Rogério de Carvalho, les textes ne sont pas sacrés. Il reconnaît cependant qu'il n'est généralement pas nécessaire, au niveau textuel, d'apporter des changements importants aux grands textes dramatiques.

Mais il considère que ceux-ci doivent très souvent obéir à de profondes modifications dans leur présentation scénique. Enfin, le montage est à ses yeux un travail indispensable à tout metteur en scène actuel, à une époque où la notion de temps a été complètement modifée et où la narration linéaire est remise en cause.

Le travail de montage, à partir d'un texte ou d'un collage de plusieurs textes dramatiques ou non dramatiques, est un travail qu'il apprécie beaucoup, un peu à la manière du cinéma (Godard est pour lui une référence, dans ce domaine particulier). Il l'apprécie non pas en tant que simple collage de fragments, mais dans le sens d'une véritable intégration et réorganisation du matériel textuel dans un tout signifiant et cohérent.

R. de Carvalho a mis en scène, dans toutes les périodes analysées, au moins un texte de Tchekhov. Il a ainsi pu représenter les plus importantes pièces de cet auteur: *"les Trois Soeurs"* (1977), *"Oncle Vania"* (1981), *"la Mouette"* (1983), *"la Cerisaie"* (1989), *"Platonov"* (1990).

Outre Tchekhov, les auteurs qu'il a le plus travaillés sont Jaime Salazar Sampaio (trois pièces), Gil Vicente (2 pièces - 3 spectacles), Molière (2 pièces - 3 spectacles), A. Strindberg (deux pièces).

Son goût à explorer de nouvelles versions scéniques des mêmes pièces dramatiques l'a amené à réaliser trois mises en scène de *"Preparadise, sorry now"* de Fassbinder, deux versions du *"Voyage dans le bonheur"* de Kroetz, du *"Tartuffe"* de Molière et de *"Auto de l'Inde"* de Gil Vicente.

Nous croyons que ce besoin de revenir aux mêmes textes correspond peut-être, d'une part au désir de R. de Carvalho de se tester lui-même en tant que créateur, d'autre part à son obstination à évoluer avec ce qu'il vit et ce qu'il construit, et enfin à sa volonté d'insérer ce qui lui semble améliorer le spectacle et de ne pas conserver ce qui, selon lui, ne fonctionne plus parce que l'époque est différente ou la lecture nouvelle et que les acteurs ne sont plus les mêmes.

De son point de vue, certains textes classiques et contemporains sont fondamentaux:

*«Il y a de grands textes. Et l'essence des grands textes fait qu'ils survivent dans le temps. Il y a des textes qu'il faut obligatoirement représenter, aussi bien pour la formation de l'acteur que pour celle du metteur en scène, pour la formation de perspectives, pour définir un parcours. C'est pourquoi on doit passer par une connaissance qui nous montre ce que les autres ont fait auparavant. Parce que sinon il faut tout recommencer à zéro, or il est impossible de tout recommencer à zéro au moment présent, parce que les choses ont totalement changé et parce que le théâtre va derrière les transformations.»*[395]

---

[395] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 1996.

Il considère par ailleurs qu'*«il est tout à fait impossible de faire un théâtre à la manière du XVIIIème siècle par exemple, parce que la réalité est autre. C'est pourquoi lorsqu'on a un texte de répertoire, cela nous amène à nous confronter avec cette réalité, avec ces textes.»*[396]

La différence, comme il le souligne, réside plus dans la façon d'approcher les textes: *«La façon de toucher est ce qui particularise la personne du metteur en scène, lorsqu'il y a de la profondeur dans ce qu'il touche, lorsque cette façon de toucher fait partie d'une esthétique et apporte des éléments qui nous obligent à penser et à repenser, à sentir...»*[397]

Toute l'oeuvre théâtrale de R. de Carvalho reflète des problèmes concernant l'inadéquation de l'être humain à la société, dans une tentative de compréhension de ces relations sociales.

Que le texte dramatique soit défini dès le départ ou qu'il soit choisi en fonction du travail préalable de création mené à bien avec les acteurs, son procédé de travail finit toujours par être très organique dans la mesure où tous les éléments scéniques naissent de la projection d'un regard intérieur sur le texte.

R. de Carvalho accorde un soin très spécial à la structuration et à la cohérence dramaturgiques de chaque spectacle, en donnant voix tout d'abord à sa sensibilité, puis à un encadrement rationnel.

Son procédé d'élaboration dramaturgique diffère en fonction du genre d'acteurs:

---

[396] *Ibidem.*
[397] *Ibidem.*

*«Avec les acteurs professionnels qui ne veulent pas expérimenter des hypothèses, je monte moi-même la machine de scène. J'ai un travail antérieur, tout planifié, que je présente. Avec les autres, un certain travail de base au niveau dramaturgique est déjà défini, mais la dramaturgie se fait au fil des répétitions, elle se découvre peu à peu.»*[398]

Enrichis par l'analyse du texte choisi, par les informations obtenues sur l'auteur, l'époque et la thématique abordée, par les perspectives de mise en scène déjà esquissées, les acteurs peuvent enfin se consacrer, avec le metteur en scène, à la dynamique de construction du spectacle théâtral.

[398] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

## 3. De l'activité expérimentale de l'acteur à une intériorité désirée

### 3.1. Des troupes non permanentes

Étant donné qu'il ne fait pas partie d'une compagnie théâtrale, Rogério de Carvalho travaille avec des troupes diversifiées. Les raisons qu'il invoque pour expliquer le fait qu'il n'ait pas encore de compagnie sont nombreuses. Ainsi, le problème de la survie économique des acteurs et des techniciens, très préoccupant à ses yeux, l'obligerait à monter certaines pièces dans le seul objectif de leur survie économique. Posséder une compagnie impliquerait pour lui une responsabilité accrue, ce qui canaliserait son énergie de l'activité créative vers l'activité administrative. Une autre raison tient à la limitation qu'il ressentirait s'il devait toujours choisir un répertoire en fonction des mêmes acteurs. Il faut enfin évoquer un certain déracinement de Rogério de Carvalho. Bien qu'il vive au Portugal depuis l'âge de dix-huit ans, qu'il soit imbibé d'une culture européenne et que son oeuvre théâtrale soit reconnue, R. de Carvalho ne se sent pas chez lui: *«Si j'étais en Angola, j'aurais peut-être une compagnie.»*, dit-il.[399]

[399] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

Voyageant entre différentes troupes, ce metteur en scène ne veut pas non plus conserver très longtemps de suite une même distribution: *«J'ai une certaine résistance à travailler plus de deux spectacles avec la même troupe d'acteurs. Il y a des nouveautés, mais elles finissent par s'épuiser.»*[400]

Cette revendication d'une certaine liberté par rapport aux compagnies lui permet certes d'exploiter de nouveaux aspects et de faire un travail plus conforme à sa manière de sentir le théâtre, mais elle apporte par ailleurs un certain nombre d'inconvénients. Ainsi, il est dépendant des troupes pour pouvoir exercer son activité de mise en scène et il est parfois confronté au conflit du pouvoir au sein de la troupe.

Qu'il ait travaillé avec des acteurs professionnels ou avec des amateurs, R. de Carvalho a toujours manifesté la même rigueur et de nombreux acteurs sont passés par ses ateliers et ses mises en scène. Certains se sont même tant enthousiasmés qu'ils ont délaissé le statut d'amateurs pour adopter celui d'acteur professionnel.

### 3.2. La sensibilité vocale et corporelle chez l'acteur

Les qualités que Rogério de Carvalho considère comme essentielles chez l'acteur sont les suivantes: *«Une sensibilité dans la transmission du mot, un bon travail du corps et un sens du mouvement.»*[401]

---

[400] *Ibidem.*

[401] *Ibidem.*

Et encore: *«L'acteur doit avoir conscience de la voix et du corps, et de l'équilibre entre les deux.»*[402] pour pouvoir les dominer et les exploiter créativement.

À son avis, tous les acteurs devraient acquérir une formation de base dans une école de théâtre, tant au niveau technique qu'au niveau de la culture théâtrale. Comme ce n'est généralement pas le cas lorsqu'il travaille avec des acteurs amateurs (universitaires ou autres), il leur propose de participer, sous sa propre direction, à des ateliers de préparation corporelle et vocale, et à une formation au niveau de l'interprétation. Lorsqu'une technique spécifique (escrime, danse de salon...) est nécessaire pour un spectacle déterminé (de professionnels ou d'amateurs), il sollicite la collaboration de spécialistes pour aider les acteurs dans ce domaine.

R. de Carvalho aime travailler avec les acteurs qui veulent sans cesse expérimenter, qui ne se ferment pas sur des savoirs déjà acquis: *«Quand un acteur expérimente, ouvre des portes, quand il fait l'expérience, même une erreur peut parfois provoquer une nouvelle situation encore plus riche.»*[403]

Il préfère aussi "l'acteur physique" qui, en répondant par l'action à la proposition du metteur en scène, le mobilise, tandis que "l'acteur cérébral", qui ne sait rien faire sans dépendre d'une justification intellectuelle, le laisse passif.

---

[402] *Ibidem.*
[403] *Ibidem.*

### 3.3. La création par le dialogue

Pour R. de Carvalho, il est important que *«l'acteur soit dirigé, mais dans la reconnaissance de la capacité de celui qui le dirige.»*[404] Et si l'acteur a une vision du spectacle différente de celle du metteur en scène, il faut qu'il y ait un dialogue pour éviter *«des situations de violence sourde où l'un doit dominer l'autre.»*[405]

Selon lui, *«dans la conception des acteurs, le metteur en scène a généralement un pouvoir excessif. Or il est responsable du spectacle, non pas par la voie de l'autorité, mais par la voie de la création, de la compréhension humaine.»*[406]

À son avis, la création existe *«lorsque l'acteur et le metteur en scène construisent le même monde et finissent par créer une même vision. Là, elle fonctionne parfaitement dans le champ de l'honnêteté et du respect mutuel.»*[407]

Étant donné que l'acteur est également pour lui un créateur, le metteur en scène ne peut pas *«travailler avec lui comme s'il détenait la vérité absolue du spectacle. Il n'y a pas de vérité absolue du spectacle. Ne serait-ce que parce que le progrès de l'acteur va dans le sens de créer, or sa création est quelque chose qui le concerne parce que c'est le comportement de l'acteur qui dissimule le comportement du personnage, et il doit souvent aller chercher des éléments dans l'armoire de ses vécus. Et là, le metteur en scène ne peut se mettre dans une*

---

[404] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, septembre 1995.
[405] *Ibidem.*
[406] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.
[407] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, septembre 1995.

*situation de vérité absolue. Alors, il y a une liberté, une disponibilité qui est souvent liée à une certaine compréhension des choses et à une vision de l'acte de travailler au théâtre, il n'y a donc aucune raison de se transformer en foyer d'instabilité.»*[408]

Pour R. de Carvalho, la direction d'acteurs est *«la construction de mondes dans la même syntonie»*[409] et le directeur d'acteurs est *«un gestionnaire de relations humaines.»*[410]

Il considère par ailleurs qu'une mauvaise prestation d'un acteur engage aussi la responsabilité du directeur d'acteurs ou metteur en scène car il est indispensable que celui-ci connaisse les possibilités et les limites de chaque acteur de façon à pouvoir correctement distribuer les rôles et développer ensuite avec l'acteur un travail apte à lui faire dépasser ses difficultés particulières.

### 3.4. Le travail d'expérimentation

Après le travail de lecture et d'analyse du texte dramatique choisi et de l'information recueillie, les acteurs et le metteur en scène entament le processus de construction du spectacle.

Dans le procédé de travail utilisé avec des troupes disposant de peu de temps ou peu disposées aux expérimentations mais simplement soucieuses de savoir

---

[408] *Ibidem.*
[409] *Ibidem.*
[410] *Ibidem.*

exactement ce que le metteur en scène attend d'elles, R. de Carvalho définit et établit concrètement tout ce qu'il souhaite depuis le début: *«Il faut que le spectacle soit entièrement planifié. Je fais un relevé du spectacle et je passe ensuite aux mises en place. Il faut toujours clarifier ce que l'acteur va dire, ce qu'il va faire et ce que veut le metteur en scène.»*[411]

Mais il préfère utiliser une autre méthode pour arriver à la création théâtrale. Bien que certaines lignes de force dramaturgiques - dont certaines surgissent probablement dans 'l'univers' mis en place au cours du travail préalable au choix de la pièce - puissent déjà être définies au départ, tous les autres éléments doivent cependant être découverts moyennant plusieurs hypothèses de recherche avec les acteurs: *«Je travaille toujours par approximation, par erreurs, par expérimentation, je ne travaille jamais avec des choses définitives.»*[412]

Par ce processus, R. de Carvalho vise à donner plus d'authenticité et plus de spontanéité à ses spectacles.

Il commence par établir une mise en place pour que le texte soit déjà dit dans une relation des corps dans l'espace. Cette mise en place est un point de départ pour toutes les explorations possibles, celles-ci amenant à modifier celle-là, mais aussi à définir chaque détail d'expression corporelle et vocale: *«Voici mon idée: dans un espace minimum, le plus rapidement possible, constituer un univers. Je*

---

[411] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

[412] *Ibidem.*

*travaille avec les acteurs et je crée cet univers. Il y a un parcours et ce parcours détermine les circonstances dans lesquelles l'acteur doit être dans cet univers. À partir de là, il y a des éléments qui permettent de définir ce qui est accepté ou rejeté et ce qui est fait par les acteurs sera accepté ou rejeté.»*[413]

Dans ce processus, le metteur en scène lance une proposition, à laquelle il appartient à l'acteur de donner forme, tandis qu'il doit lui être très attentif à cette réponse, afin de comprendre ce qui n'est pas intéressant ou ce qui ne s'encadre pas dans le projet, ce qui peut éventuellement être conservé, quel est le chemin qui s'ouvre, quelle est la proposition qu'il pourra ensuite faire, pour pouvoir aller plus loin...: *«Il y a un processus dynamique entre ce que l'acteur donne et ce que je construis. Je donne une liberté totale avec certaines contraintes.»*[414]

Lorsqu'il travaille pour la première fois avec ce metteur en scène, l'acteur peut se sentir peu sûr de lui, parce que R. de Carvalho ne justifie pas telle ou telle proposition qu'il fait, parce qu'il lance des hypothèses à première vue contradictoires, qu'il ne se montre certain de rien avant d'avoir expérimenté, qu'il exige plusieurs répétitions et beaucoup de variations avant de décider ce qui va réellement être définitif. Quand tout semble déjà mis en place, juste avant le spectacle, il peut encore estimer que certaines choses ne fonctionnent pas à plein et proposer d'autres hypothèses. Le spectacle peut même être modifié après la première: *«Alors que le spectacle est joué devant le public, le metteur en scène*

---

[413] *Ibidem.*
[414] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

*voit ce qui fonctionne, les répétitions, les erreurs, il prend conscience du spectacle et peut même introduire des éléments nouveaux.»*[415]

R. de Carvalho aide les acteurs dans leur recherche de la bonne voie, il les aide "à entrer dans la zone". Mais il faut qu'il y ait pour cela une série d'expérimentations qui peuvent provoquer une sensation de "dérive" mais qui sont pourtant essentielles à la création.

Il n'est pas rare que des acteurs veuillent retravailler avec lui. R. de Carvalho est en effet un metteur en scène avec des propositions innovatrices et, de surcroît, les acteurs ont conscience d'être valorisés dans leur travail.

### 3.5. Partition de l'acteur et zone du personnage

R. de Carvalho veut que l'acteur arrive au personnage. Ainsi, lorsque l'acteur s'en approche, il lui signale qu'il est entré dans la "zone du personnage" pour qu'il prenne conscience de cet espace déterminé: *«Dans une perspective minimaliste, j'enferme l'acteur dans un volume. Si l'acteur ne trouve pas cette frontière, ces limites, il se perd. J'essaie de trouver une forme d'espace où l'on puisse travailler avec des limitations adéquates: la zone du personnage.»*[416]

Mais il tente tout d'abord de *«trouver une structure, une partition que l'acteur construit peu à peu»*[417] et qui est définie par une grammaire et par un style

---

[415] *Ibidem.*
[416] *Ibidem.*
[417] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

propres au metteur en scène. Il conseille donc aux acteurs de ne pas penser au personnage, afin de les obliger à mieux constituer de façon structurelle une partition de corps et de voix, sans être limités à une idée préconçue sur le personnage.

Selon le metteur en scène, *«le personnage est conditionné par l'acteur. Il y a une action. Cette action est élaborée par une certaine personne et celle-ci arrive à l'exécution de cette action d'une certaine façon, selon un parcours qui est très lié à une certaine personnalité, à son corps, à sa voix.»*[418]

En ce qui concerne la psychologie, R. de Carvalho ne croit pas au concept psychologiste d'envisager le personnage, parce qu'il pense qu'il y a d'autres facteurs qui déterminent son comportement.

Il croit cependant que *«si une interprétation n'est ni émotionnelle, ni psychologique, elle est trop formelle.»*[419] Aussi faut-il une contention dans les ressources expressives et une attitude qui ne correspond pas à notre attitude quotidienne.

Dans les premières années de son travail théâtral, s'il est vrai que les facteurs psychologiques ont un certain poids dans la construction des personnages (*"Oncle Vania"*, *"les Trois Soeurs"*, par exemple), on ressent cependant un certain sens de l'équilibre entre facteurs psychologiques et sociologiques, entre ceux-ci et leurs options formelles, esthétiques: *«Au début, j'avais déjà la notion*

---

[418] *Ibidem.*

[419] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, septembre 1995.

*que les choses ne devaient pas être excessivement psychologiques, ça ne pouvait pas être malsain, avoir trop de poids dramatique. J'avais déjà ce souci, mais je n'en avais pas la conscience que j'ai aujourd'hui. Je savais également que l'acteur devait créer de l'immobilité, mais une immobilité à la fois rythmique, je savais qu'il fallait que des choses se passent pour le spectateur. Il y avait aussi l'idée de non illustration. J'avais une certaine liberté et cela m'a amené à une perspective d'expérimentation.»*[420]

En ce qui concerne l'acteur, R. de Carvalho a initialement subi l'influence des écrits et des expériences de Grotowski dans l'ouverture aux innombrables possibilités de la voix et du corps: *«La découverte des potentialités de la voix et du corps de l'acteur. On commence à sentir qu'il y a une expressivité intime de l'acteur. Cela m'a rendu un peu perplexe.»*[421]

Plus tard, les films de Bergman l'incitèrent à rechercher l'individualité du personnage, ce à quoi contribuèrent les premiers textes de Stanislavski au niveau de la construction du personnage.

Il s'est ensuite à nouveau servi de Stanislavski, mais cette fois de ses dernières études sur les actions physiques. Le stage auquel il participa sous l'orientation de G. Barbieri Corseti en 1988 fut également important pour lui. Il lui permit d'approfondir *«la fonction du corps en termes de physicalité, la création de*

---

[420] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 1996.

[421] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, avril 1994.

*partitions anti-naturalistes et la désynchronisation entre les éléments du texte et de la scène.»*[422]

Le style de langage corporel/oral qui apparaît généralement dans les mises en scène de R. de Carvalho obéit à deux principes de base: le rejet d'une simple fonction d'illustration du texte et la création d'un langage autonome qui n'est pas seulement la reproduction des gestes et des intonations quotidiennes.

Ce langage recourt à un sens rythmique épuré, à des effets de répétition et de partition du discours, à des éléments choraux, à la désynchronisation texte/scène, à des mises en place frontales, à des jeux de scènes extrêmement riches, à des partitions rigoureuses où rien n'est négligé, de la plus simple variation de la voix au plus petit geste de la main.

De même, les éléments extérieurs tels que le décor, l'éclairage, les éléments sonores et musicaux sont incorporés et intégrés organiquement dans le langage des acteurs.

L'acteur sur scène manifeste une énergie intérieure qui est fondamentale dans la perspective organique de ce metteur en scène. C'est pourquoi l'acteur doit comprendre les mises en place, les intonations, les gestes, tout d'abord au niveau du corps, ensuite seulement au niveau de la pensée. À défaut de cette compréhension viscérale, cette énergie intérieure ne se transmet pas au spectateur. Lorsque R. de Carvalho évoque la nécessité de travailler l'inconscient de l'acteur, ce n'est pas dans le sens d'utiliser le matériel fourni par cet

---

[422] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 1996.

inconscient mais plutôt de libérer les formes ordinaires et les automatismes personnels: *«L'inconscient de l'acteur ne m'intéresse pas, mais la façon dont il s'exprime.»*[423]

R. de Carvalho s'interroge par ailleurs sur le vrai ou le faux au théâtre. À quel moment un acteur est-il vrai? D'après lui, il devient vrai lorsqu'il intègre par la conviction le langage qu'il utilise, lorsqu'il est crédible et qu'il y a *«une coordination dans le développement de la représentation de l'acteur en ce qu'il provoque une cohérence. Cette cohérence va donner à l'acteur un sens à sa représentation.»*[424]

Pour R. de Carvalho, le personnage est essentiellement l'agent d'un discours, davantage qu'un être individualisé ayant une histoire personnelle et des émotions propres, qu'un acteur va représenter. Le personnage est montré par l'acteur dans une partition spécifique de mouvements et de voix qui, correspondant à certaines actions et comportements et reflétant un personnage possible, sont motivés par des raisons internes à l'acteur.

Toutefois, on discerne également un certain écart entre la réalité de l'acteur et la représentation du personnage, entre ce qu'il est et son agir, entre la réalité quotidienne et sa transposition métaphorique ou symbolique. L'acteur se place donc parfois dans une position de narrateur ou d'élément choral éloigné de la

---

[423] *Ibidem.*
[424] *Ibidem.*

narration. D'autres fois, l'indifférence de ses expressions contraste et accentue la violence de ses actions ou de ses mots, ou bien un jeu de scène, un petit geste, un certain sourire soulignent par l'ironie l'action du personnage, en lui donnant un poids plus général et/ou social qu'individuel.

Dans les spectacles de R. de Carvalho, le personnage est donc révélé à l'imaginaire du spectateur à travers ce qui est dit et ce qui est fait sans que soit cependant nécessaire sa concrétisation visuelle complète chez un seul acteur. Bien plus, la densité émotionnelle qui est transmise au spectateur n'exige pas non plus une repésentation émotive des personnages. Cet aspect d'un certain minimalisme d'expression dans le maximum de l'émotion, fait de contrastes, de contrepoints, d'accentuations, est non seulement créé par le travail d'interprétation, mais aussi par d'autres éléments scéniques du spectacle.



Photo 162 "Chrisotémis" de Yannis Ritzos, 1984,
Teatro Experimental D. Maria II, mise en scène de
Rogério de Carvalho.



Photo 163 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho.

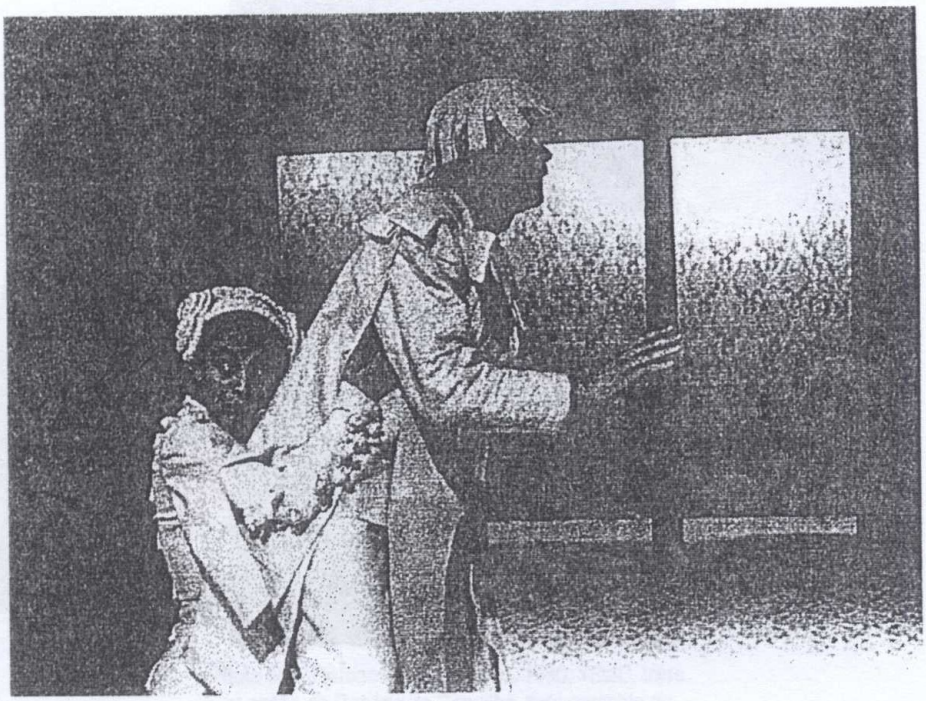


Photo 164 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho.

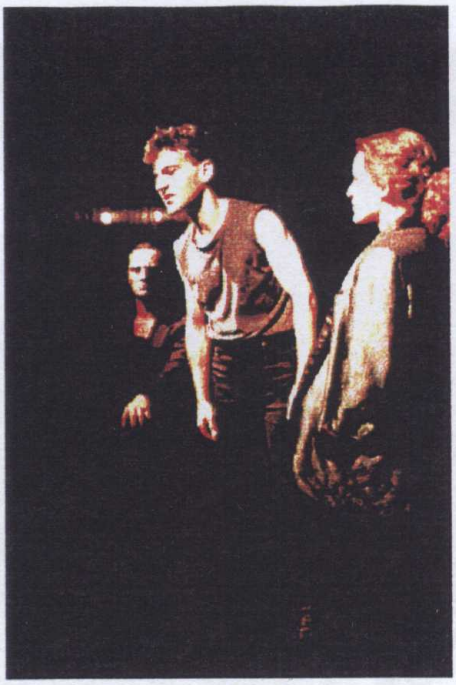


Photo 165 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 166 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue")

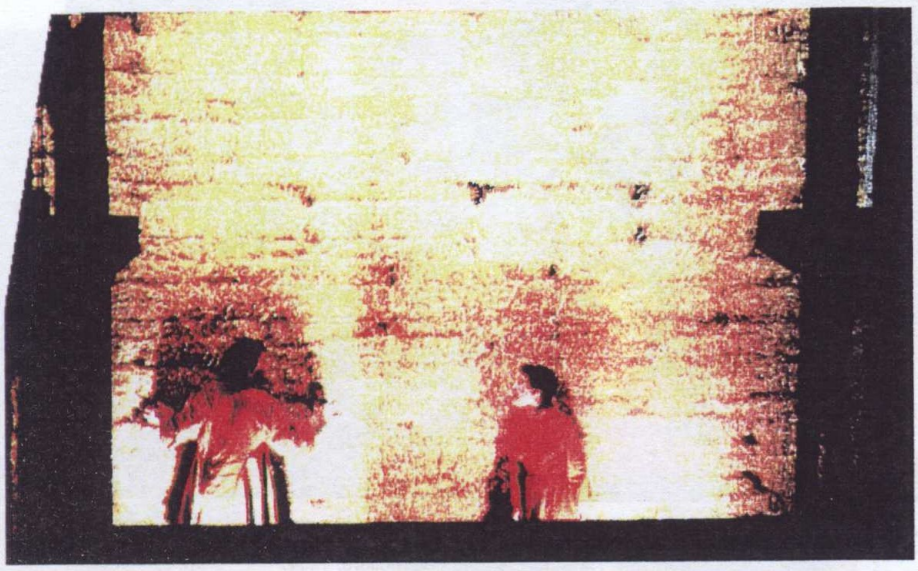


Photo 167 "Platonov" de Tchekhov, 1990, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 168 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et de chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 169 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990,
TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 170 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990,
TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 171 "Pais e Filhos" ("Pères et Fils") de Tourgueniev/Brian Friel, 1991, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 172 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 173 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho.

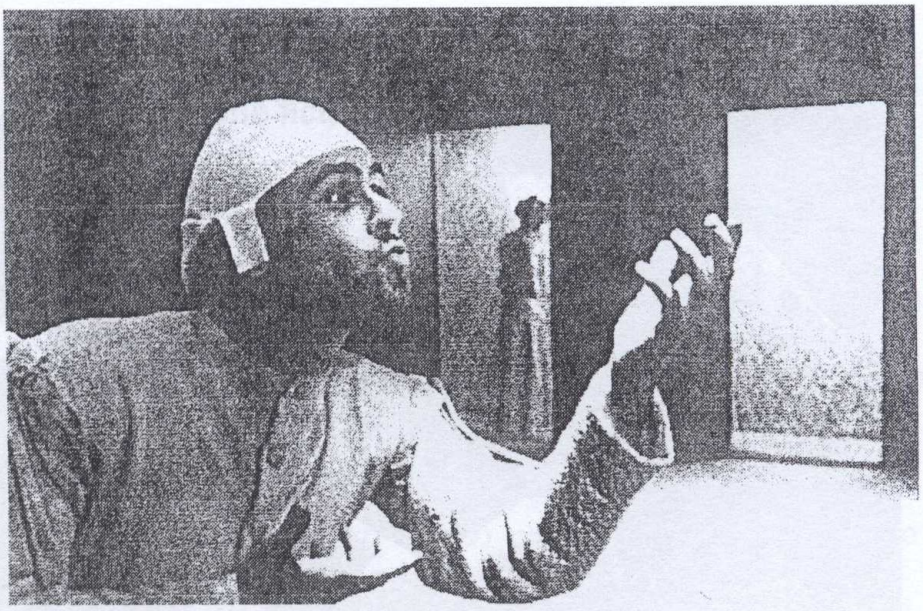


Photo 174 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1993, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 175 "Estórias Mínimas" ("Des histoires minimales") de Javier Tomeo, 1993, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 176 "Estórias Mínimas" ("Des histoires minimales") de Javier Tomeo, 1993, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho.

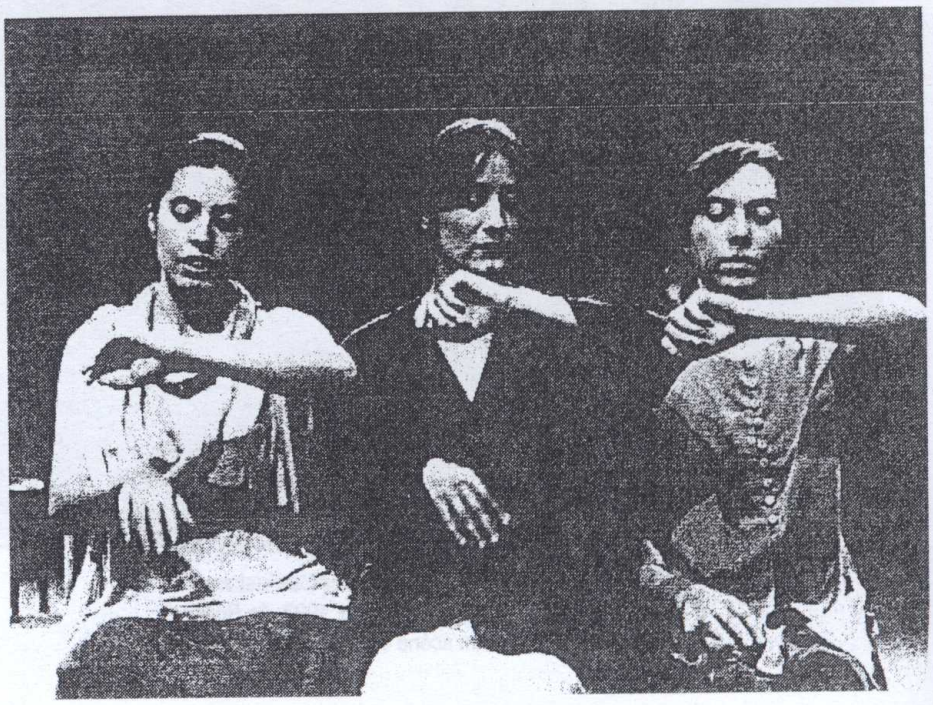


Photo 177 "Paraíso" ("Paradis") de Alberto Morávia , 1995, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho.

## 4. L'espace comme fiction: architecture et atmosphère

José Manuel Castanheira[425] est le scénographe qui a régulièrement travaillé avec Rogério de Carvalho jusqu'en 1995, même si celui-ci a parfois eu recours à d'autres plasticiens. Ceci étant, et bien qu'il y ait eu des scénographies dignes de référence, dont nous n'évoquerons que l'espace de José António Saraiva pour "*Conceição ou un crime parfait*" (1979) ou celui de Moura Pinheiro pour "*Paradis*" (1995), c'est véritablement le partenariat artistique avec J.M. Castanheira qui a défini une esthétique propre de l'espace scénique dans le théâtre de R. de Carvalho. De la même façon, bien que J.M. Castanheira ait travaillé avec plusieurs autres metteurs en scène et présenté des propositions scénographiques très riches et intéressantes[426], c'est surtout avec R. de Carvalho qu'un véritable dialogue créateur a pu s'établir et qu'une certaine unité conceptuelle est clairement apparue.

Ni R. de Carvalho, ni J.M. Castanheira ne semblent jamais limités par les espaces théâtraux dont ils disposent. Face aux problèmes que leur pose chaque lieu scénique, le scénographe intervient en le réorganisant, en modifiant ses formes primitives, en le redimensionnant, en l'adaptant aux besoins de chaque spectacle.

---

[425] José Manuel Castanheira a fait une exposition des dessins et maquettes des scénographies qu'il a conçu: en 1989, "*l'Espace mémoire*" à la fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne et, en 1993, "*Scénographies 1973-1993*" au Centre Georges Pompidou, Paris.

[426] Parmi lesquelles je rappelle celles qui ont été créées pour les spectacles suivants: "*Tous les comiques finissent par une chanson*" de Catherine Hayès dans une mise en scène de Carlos Fernando (Grupo Teatro Hoje, 1985), "*le Roi Lear*" de W. Shakespeare dans une mise en scène de Carlos Avilez (TEC, 1990), "*Vassa Geleznova*" de Maxime Gorki dans une mise en scène d'Elisa Lisboa (G. Teatro Hoje, 1992).

Quant au metteur en scène, il ré-élabore les mises en place, le jeu des acteurs et le rythme en fonction de l'espace concret où les acteurs évoluent.

Des espaces non théâtraux furent utilisés, par exemple pour "*Oncle Vania*" (une ancienne villa) ou pour "*Preparadise, sorry now*" (la première version dans la Maison de Madère et la seconde dans le Bar Ocarina).

La réorganisation de petits lieux de spectacle a été fréquente, surtout parce que le metteur en scène et le scénographe ont travaillé avec des troupes universitaires ou des troupes professionnelles encore jeunes qui ne disposaient pas de grands espaces théâtraux.

Toutefois, R. de Carvalho reconnaît qu'il a travaillé dans des salles qui lui ont déplu, en raison de leurs dimensions inadaptées. Les espaces qu'il préfère sont réellement les scènes à l'italienne de ces théâtres où l'atmosphère théâtrale s'exprime déjà dans la salle de spectacle elle-même.

### 4.1. Un espace architectural vivant et distancié

J.M. Castanheira construit généralement des espaces architecturaux qui ont leur propre vie et qui maintiennent une certaine distance entre scène et salle. Bien que la proximité physique avec le spectateur soit parfois grande en raison des dimensions de la salle, le décor ne se veut pas le prolongement de la salle, il ne se veut pas intégré en elle, mais bien distinct. Le décor est secondé par le travail d'éclairage et par une mise en place et une interprétation de nature à renforcer cette distance théâtrale.

Pour ce metteur en scène et ce scénographe, l'espace théâtral s'assume alors complètement comme un lieu différent, comme un lieu de fiction, qui ne fait pas de la connivence avec le spectateur son objectif premier, mais qui cherche plutôt dans la force de la théâtralité un courant affectif se communiquant au spectateur. Toutefois, ces lieux de fiction ne sont pas une simple transposition mimétique d'une réalité extérieure et ne prétendent pas créer une illusion. Chaque espace construit obéit à une lecture dramaturgique du texte. Ils sont agréables et dépouillés et il en surgit fréquemment des éléments déphasés par rapport au contexte ou qui tranchent sur la perfection rigoureuse de l'ensemble.

Ces deux aspects de dépouillement et d'étrangeté les éloignent dès l'abord d'un réalisme illustratif. La mise en scène renforce alors cette perspective non naturaliste en y ajoutant une dymanique interprétative non psychologiste.

Cette étrangeté se manifeste par plusieurs procédés. Le premier consiste à créer des décors composites sans frontières très nettes entre espace intérieur et espace extérieur (la maison et l'espace naturel des "*Trois Soeurs*", par exemple); un autre consiste à laisser incomplet quelque chose qui nous apparaît avec une certaine rigueur formelle (la moulure qui encadre la scène de "*la Voix Humaine*" n'était inachevée que dans le coin inférieur gauche); l'objet est parfois prolongé au-delà de son espace normal (dans "*Auto de l'Inde*", la couverture ne s'étendait pas seulement sur le sol-lit, mais aussi sur les murs du couloir sur lequel s'ouvraient les portes); d'autres fois, le procédé de la métonymie est utilisé (les feuilles pour représenter les arbres dans "*les Trois Soeurs*", par exemple); ou

celui de la symbolisation (une boîte en verre contenant de petits arbres pour symboliser la cerisaie prisonnière et condamné de "*la Cerisaie*").

Les décors proposés par J.M. Castanheira sont dotés de vie, animés par l'éclairage qu'ils présupposent et aussi par les possibilités de transformation qu'ils permettent, par la création de sonorités et par l'existence d'éléments se rapportant à la nature.

Les espaces conçus par le scénographe pour les spectacles de R. de Carvalho sont toujours des espaces frontaux et non bifrontaux ou plurifrontaux.

La grande majorité des dispositifs scéniques créés révèlent donc un besoin de distanciation physique, même minimum, avec le public. Ils manifestent en outre une volonté de s'assumer comme des espaces habitables, à la fois fonctionnels et structurellement signifiants.

### 4.2. Au-dedans et au-dehors des maisons habitées

Les scénographies de J.M. Castanheira pour les spectacles de R. de Carvalho présentent presque toujours des espaces clos avec, en même temps, des ouvertures, des déchirures vers l'extérieur ( portes, fenêtres, escaliers...). Ces éléments permettent un jeu d'éclairage très riche, mais surtout de créer une énigme qui dépasse la dimension du visible: «Qu'y a-t-il derrière ces portes, derrière ce couloir étroit?» Cette énigme est parfois résolue au cours de la pièce grâce aux pistes qui nous sont données par le décor lui-même, par le texte ou par le jeu des acteurs. D'autres fois, elle reste un mystère.

Ce sont donc des espaces où circulent toujours l'intérieur et l'extérieur, la maison et le jardin, le hangar et la mare, la maison et le lac, la pièce de la maison et les autres pièces, celles qui se trouvent derrière elle.

L'espace extérieur peut être inséré dans l'espace intérieur et interagir avec lui (*"Oncle Vania", "les Trois Soeurs"*), ou simplement être observé par la transparence des fenêtres (*"la Mouette", "la Cerisaie"*).

On peut par ailleurs ne pas avoir accès à cet extérieur, simplement parce qu'il nous est clos par un élément de cet extérieur, par les étroits couloirs recouverts de tapis dans "*Auto de l'Inde*" ou par le mur du fond couvert de bottes de paille dans "*Platonov*". Ou alors, l'extérieur nous est inaccessible, invisible à partir de l'espace intérieur, ce qui le rend inquiétant dans *"Preparadise, sorry now"* (1989) ou, dans *"la Voix Humaine"*, ce qui accentue l'énormité de l'espace pour un personnage seul.

Ce jeu entre dedans et dehors, entre visible et invisible, entre l'espace intérieur que s'approprient les personnages et cet espace extérieur qui ne permet pas l'évasion, crée des tensions dramatiques qui peuvent transmettre insécurité, nostalgie, indécision, peur, etc.

Les espaces rappellent des maisons, chacune avec une personnalité propre: la maison dégradée de "*Platonov*", le hangar de *"Preparadise, sorry now"*, la grande maison cirée et brillante de "*la Voix Humaine*", la maison-lit de "*Auto de l'Inde*", la maison de campagne d'"*Oncle Vania*", etc.

Tout n'a pourtant pas besoin d'être dûment exposé pour que la maison existe et possède ses caractéristiques propres. Ce ne sont pas non plus les objets mis sur scène en nombre réduit qui vont clarifier l'espace scénique. C'est surtout la structure qui définit chaque espace-fiction, car le scénographe accorde une attention particulière à la décoration, non seulement à celle du fond de la scène, mais aussi à celle des murs latéraux et du sol. Les matériaux utilisés (bois, métal...) ou les formes et les simples décorations aident également à appréhender chaque espace scénique comme un espace particulier et différent des autres.

Le travail du metteur en scène avec les acteurs va finalement aussi dans le sens de vouloir habiter l'espace scénique. Il en résulte que l'espace est habité, non seulement parce que le scénographe le fait comprendre par la proposition scénographique qu'il développe, mais aussi du fait de l'action des acteurs et de l'éclairage de l'espace.

Le plan d'éclairage, souvent projeté par le metteur en scène lui-même en collaboration avec le technicien éclairagiste, rehausse les possibilités virtuelles de l'espace et permet de créer l'atmosphère dans laquelle les acteurs vont évoluer.

### 4.3. Les structures et la nature

J.M. Castanheira travaille les structures architecturales de l'espace sans leur retirer l'aspect décoratif. Ses décors, même s'ils sont simplement constitués de structures de base, sont beaux en plus d'être fonctionnels et signifiants. Le poids

décoratif n'est pourtant pas lourd, mais il y a un choix rigoureux des formes et des matériaux qui, avec l'éclairage, créent un univers plastiquement riche.

Il convient de préciser que les premiers travaux ne faisaient pas autant éprouver le poids structurel des formes et que le scénographe a progressivement ressenti le besoin de jouer avec les éléments volumétriques: les lignes droites des boîtes avec ouvertures, des parallélépipèdes rectangles, des portes, des fenêtres, des tableaux, des blocs, des praticables, des échelles.

Souvent, la nature s'introduit subrepticement ou de façon déclarée dans ces structures: les feuilles mortes sur le sol des "*Trois Soeurs*", les branches de feuilles mortes au plafond d'"*Oncle Vania*", l'arbuste de "*la Mouette*", les bottes de paille de "*Platonov*", les arbres morts et les petits arbres de "*la Cerisaie*", la forêt stylisée du "*Triomphe de l'Amour*", les motifs floraux des rideaux de "*Pères et fils*".

C'est comme s'il fallait déclarer la nature végétale comme étant indispensable dans toute l'architecture construite par l'homme, comme si elle était un complément, même si elle est jugée opposition. Mais lorsque la nature entre dans la construction humaine, elle apparaît ici comme un élément symbolique. Les arbres sont l'élément dominant. Prisonniers dans du verre, aperçus par une fenêtre ou représentés par de simples feuilles, des troncs ou des branches sans vie, ou même par des dessins stylisés, ils nous montrent la distance de l'Homme par rapport à cette même nature.

## 4.4. L'éclairage et les éléments sonores composent l'espace

Pendant une longue période de travail, Rogério de Carvalho a accordé une attention particulière à la création de fortes images visuelles. L'éclairage était alors un élément fondamental dans la mesure où il permettait de créer une profondeur de champ, plusieurs cadrages, une mobilité scénographique, il rehaussait l'expression des visages et des gestes et assurait, avec la partie musicale, scénographique et corporelle-orale, une intense atmosphère dramatique.

Mais ce n'est pas seulement pendant cette période que l'éclairage a joué un rôle important dans la création visuelle des spectacles de R. de Carvalho, non pas dans sa simple fonction d'éclairer les acteurs, mais dans la perspective de les insérer dans un espace dramatiquement signifiant, de peindre et modeler les corps et les objets, de jouer avec les ombres, de créer un mouvement et un rythme.

Les scénographies de J.M. Castanheira ont accompagné cette recherche, qui était d'abord une recherche d'éclairage d'ambiance pour devenir ensuite d'ordre plus cinématographique. Enfin, ces dernières années, le metteur en scène recherche un éclairage plus discret, moins protagoniste, qui ne soit pas au service d'images fortes, mais à celui d'une dramaturgie où le rythme est essentiel.

Selon le metteur en scène, *«J.M. Castanheira crée des espaces pour que la lumière joue un rôle important»*[427] et, pour le scénographe, *«le projecteur complice du mur en toile de jute, m'a amené, avec Rogério de Carvalho, Rembrandt et Ingmar Bergman, à la vision de l'architecture de la lumière.»*[428]

La responsabilité de l'éclairage revient généralement au metteur en scène, avec l'aide de certains techniciens de luminotechnie, comme Jorge Ribeiro, Eduardo Brandão ou Luís d'Almeida par exemple.

La lumière est donc acteur, agent intervenant dans la dimension de l'espace, dans l'orientation du regard, dans la création des formes, dans la définition des temps.

Le metteur en scène R. de Carvalho est un éminent chef d'orchestre des rythmes du spectacle. Pour lui, tout implique le rythme, depuis le travail d'éclairage au mouvement des corps, en passant par la dynamique des scènes et, bien entendu, par les éléments sonores, qu'il s'agisse de la voix des acteurs, de la musique ou du bruitage.

Si la musique et le son aident parfois à évoquer le lieu ou à clarifier l'action dramatique, ils fonctionnent d'autres fois comme élément séparateur, comme élément intégrant, ou encore comme élément de contrepoint par rapport à l'atmosphère dramatique.

---

[427] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, septembre 1995.

[428] José Manuel Castanheira, "Une ruine en construction - le décor n'est pas exposé", in Une ruine en construction, Texte de l'exposition, Paris, 1993.

Le décor y contribue quelques fois, avec des sonorités qui créent une certaine tension dramatique, comme par exemple l'ouverture et la fermeture des portails en métal dans *"Preparadise, sorry now"* (1989).

Dans certains spectacles, les compositions musicales ont spécialement été conçues à cet effet. C'est le cas des compositions d'Alberto Lopes pour "*Tartuffe*" (1987), d'António Emiliano pour "*Miscellanées*" (1994) et de Paulo Vaz de Carvalho pour le "*Triomphe de l'Amour*" (1992) et "*Platonov*"(1990). Certaines d'entre elles ont été jouées en direct. Mais c'est habituellement le metteur en scène qui sélectionne les éléments musicaux et sonores de chaque spectacle, lorsqu'il ne demande pas la collaboration d'autres spécialistes, tels que João Loio pour "*Paradis*" (1995).

Le metteur en scène a fréquemment recours à la musique classique, notamment l'opéra, et à la musique contemporaine érudite chantée ou instrumentale, ainsi qu'à un certain jazz et à un certain rock symphonique.

Mais il n'est pas rare que le silence pur et intense fasse irruption dans l'action scénique, lui conférant poids et signification.

### 4.5. La création scénographique, du sensible à l'intelligible

J.M. Castanheira élabore ses scénographies dans un processus qui part du pictographique vers l'architectonique, d'une perspective intuitive et sensible vers une proposition ultérieure qui met en évidence une perspective dramaturgique cohérente avec la mise en scène.

Rogério de Carvalho décrit comme suit le processus de création de ce scénographe:

*«J'ai travaillé avec Castanheira dans un processus dynamique. Je répète, il voit, nous échangeons nos impressions, puis il fait des propositions. (...) Castanheira présente les choses du point de vue abstrait. Il présente des taches, des lignes. Les choses apparaissent comme des projets de possibles tableaux de peinture, mais entre-temps, ces taches, ces lignes déterminent des réalités. Ensuite, il passe alors à une concrétisation de l'espace réel. C'est à partir de là que commence la visualisation de l'espace, c'est là que se trouvent les lignes de force. La structure de base, le dispositif sont définis. Cette concrétisation passe ensuite par une expérimentation, on met les choses en place et on les retire. Souvent, c'est le besoin de la partition des acteurs qui apporte des modifications à l'espace.»*[429]

Il ajoute: *«Ce que je considère comme l'origine de l'espace est un processus propre à Castanheira. C'est un créateur. Il a d'abord des visions créatives qui vont l'acheminer vers une proposition scénographique concrète.»*[430]

Le scénographe est donc stimulé par le travail des acteurs et par la perspective de mise en scène pour lancer ses propositions et, à son tour, le metteur en scène est également stimulé par l'espace dessiné et construit par le scénographe.

---

[429] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, septembre 1995.
[430] *Ibidem.*

Il y a donc un véritable dialogue créatif entre les deux, qui permet une intégration des acteurs dans l'espace scénique et une intégration de l'espace scénique dans la perspective de mise en scène.

Les décors de J.M. Castanheira sont à la mesure de l'homme, ils prévoient déjà leur occupation par les lumières et par les acteurs.

Les costumes apparaissent dans ce contexte avec un certain sens et une certaine importance. Ce sont eux en effet qui vont aider l'acteur à mieux s'intégrer dans l'espace scénique. Les costumiers qui ont travaillé pour les spectacles mis en scène par R. de Carvalho sont nombreux: Ana Rosa Assunção, Frederica Nascimento, Joana Rosa, João Quintão, José Manuel Costa Reis, Mariana Sá Nogueira, Michel Ribô, Moura Pinheiro, Rita Azevedo Gomes....

Avec les acteurs, le metteur en scène veut jouer avec cet espace défini, exploiter toutes ses potentialités, non seulement au niveau de l'éclairage, mais aussi au niveau des mises en place et de la relation des acteurs avec cet espace.

Les acteurs vont donc l'occuper après avoir expérimenté plusieurs propositions du metteur en scène, jusqu'à parvenir effectivement à en faire leur propre espace organique.

Rogério de Carvalho articule les formes et les rythmes des différents éléments du langage théâtral afin de créer des unités intégrantes qui communiquent au spectateur des atmosphères dramatiques diversifiées, mais toujours complexes et signifiantes.



Photo 178 "Chrisotémis" de Yannis Ritzos, 1984, Teatro Experimental D. Maria II, mise en scène de Rogério de Carvalho.



Photo 179 "O paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1985, Grupo Maizum, mise en scène de Rogério de Carvalho. Dessin du scénographe José Manuel Castanheira.

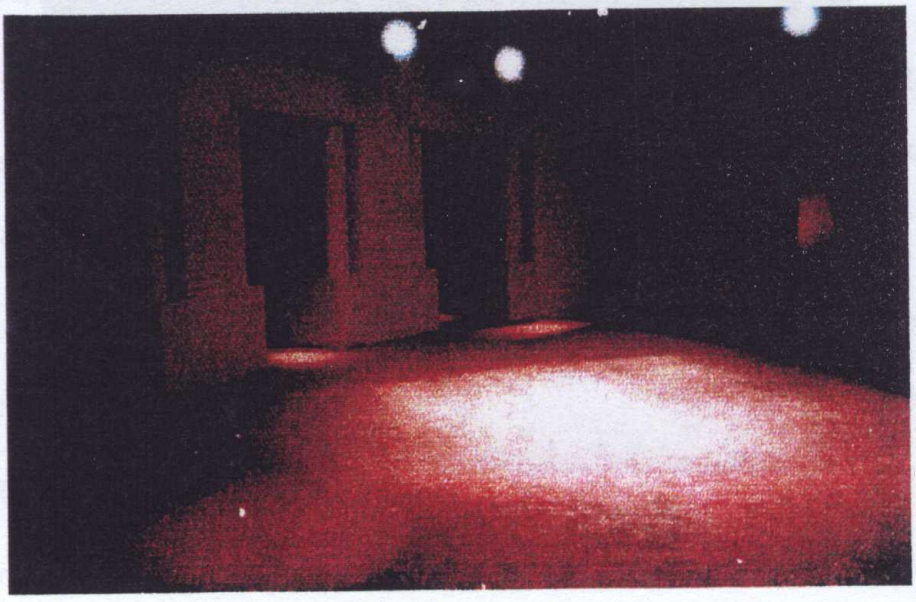


Photo 180 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1987, TEC, scénographie de José Manuel Castanheira pour la mise en scène de Rogério de Carvalho.

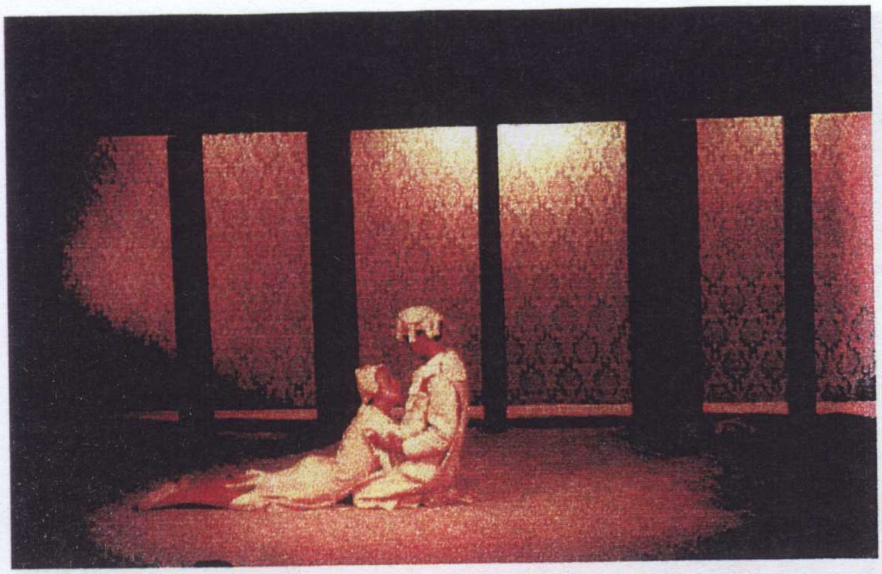


Photo 181 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 182 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.

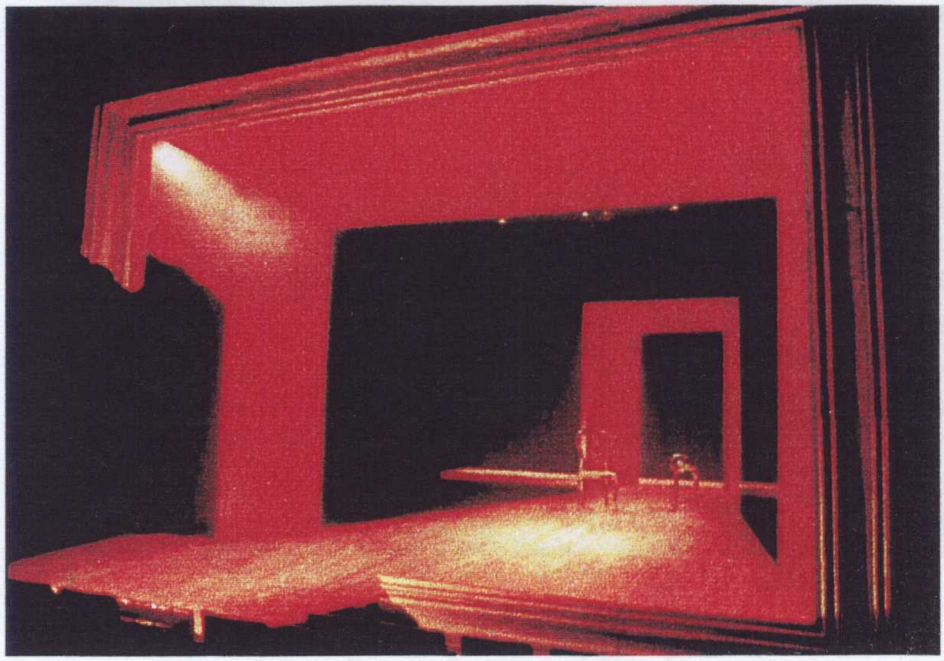


Photo 183 "A Voz Humana" ("La Voix Humaine") de Jean Cocteau, 1989, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 184 "O Jardim das Cerejeiras" ("La Cerisaie") de Tchekhov, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.

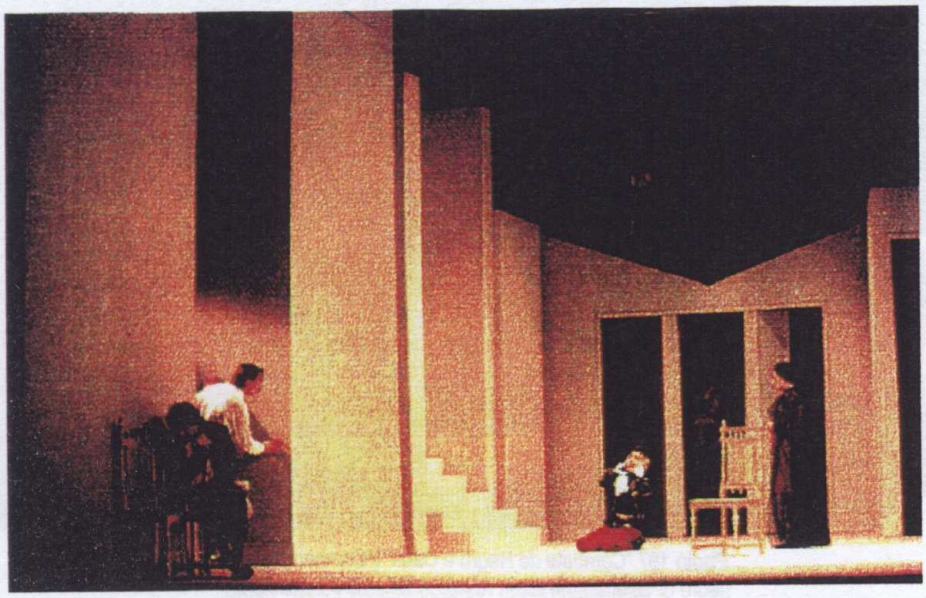


Photo 185 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 186 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 187 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 188 "Pais e Filhos" ("Pères et Fils") de Tourgueniev/Brian Friel, 1991, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho scénographie de José Manuel Castanheira.



Photo 189 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira.

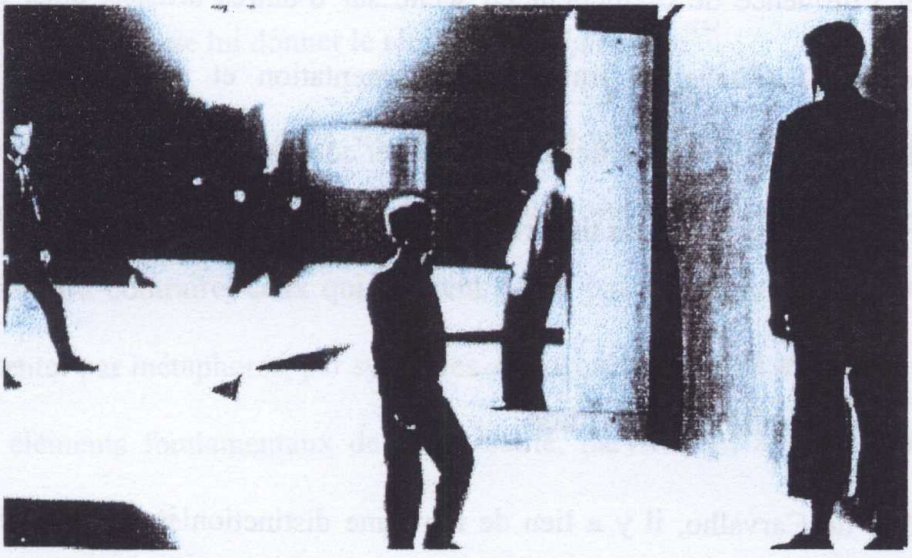


Photo 190 "O Despertar da Primavera" ("L'Éveil du Printemps") de F. Wedekind, 1992, TUM, mise en scène de Rogério de Carvalho scénographie de José Manuel Castanheira.

## 5. Echanges et découvertes pour une théâtralité d'aujourd'hui

Tout au long de sa vie théâtrale, Rogério de Carvalho a essayé de répondre à certaines questions que lui a posées l'activité de création.

On commence par aborder la question du réel, de la réalité et de la convention au théâtre. On analyse ensuite le théâtre vu en tant que création d'une unité dans la conjugaison des différentes parties impliquées, pour présenter en troisième lieu la perspective du metteur en scène en ce qui concerne la relation scène-salle, acteur-spectateur. On montre enfin les références théâtrales qui ont marqué R. de Carvalho et l'influence de ce metteur en scène sur d'autres artistes, ainsi que l'importance qu'il attache au travail d'expérimentation et de création. On explique alors sa propension à articuler tradition et contemporanéité, ainsi que sa façon d'envisager les rapports du théâtre avec la société.

### 5.1. Réel, réalité et convention

Pour Rogério de Carvalho, il y a lieu de faire une distinction importante entre réel et réalité au théâtre.

Montrer la réalité au théâtre consiste pour lui à transposer sur scène, de façon plus ou moins mimétique, un quotidien quelconque (qu'il soit actuel ou non), tandis que le réel est quelque chose qui transcende les gestes, les rythmes et les

voix du quotidien:

*«Le réel est l'essence, la base sur laquelle le théâtre repose pour pouvoir "passer" au spectateur. Ce qui nous est donné, c'est la réalité. Le réel est l'invisible qui passe par le visible du spectacle. L'acteur et le metteur en scène essaient d'atteindre le réel. Le réel est ce que l'on va chercher dans le travail de l'acteur.»*[431]

R. de Carvalho donne un exemple: *«Le Théâtre Nô a une grande tradition technique et repose sur une philosophie, il a un langage qui n'est pas l'imitation de la réalité, il me donne le réel.»*[432]

Il ne souhaite pas que l'acteur lui donne la réalité ou soit *«l'illustration et l'imitation de ce qui se fait ailleurs»*[433]. Ce qui l'intéresse véritablement, c'est que l'acteur puisse lui donner le réel, *«l'inatteignable»*.[434]

Ceux qui veulent montrer la vie "telle qu'elle est" finissent souvent par ne pas montrer le réel, mais plutôt une fiction mieux construite, ou moins bien, sur cette réalité. Au contraire, ceux qui essaient de ne pas reproduire la vie, mais de la présenter par métaphores, par symboles, de façon stylisée, de manière à accentuer des éléments fondamentaux de cette réalité, parviennent à se rapprocher plus facilement du réel.

---

[431] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 1996.

[432] *Ibidem.*

[433] *Ibidem.*

[434] *Ibidem.*

Le réel exige donc tout d'abord d'avoir une vision propre sur la réalité, puis une distance par rapport au modèle, ce qui permet par conséquent une recréation intelligente et non pas une imitation servile.

Cette recréation implique la recherche de signes qui soient suffisamment forts pour pouvoir transmettre le réel. Ainsi, la convention théâtrale approche plus efficacement le spectateur de l'essentiel que l'échantillonnage illustratif de cette réalité.

Selon R. de Carvalho, le naturalisme a créé la plus grande des fantaisies, la possibilité de nous croire ailleurs que dans une salle de théâtre, où nous sommes réellement.

Par ailleurs, toutes les tentatives des années 60 et 70 d'utiliser le théâtre comme un espace de participation du public à l'action qui se déroulait sur scène sont des expériences qui n'ont désormais plus lieu d'être, simplement parce que le théâtre ne peut se substituer à la vie, car il est toujours supporté par une fiction construite.

Pour ce metteur en scène, créer le degré zéro de la représentation reviendrait à refuser le référent extérieur: *«ce que tu vois ne concerne que le théâtre. [Il faut] réagir comme si [l'acteur] était vraiment sur la scène et non pas l'imitation de la salle de la réalité. La peinture formelle (Kandinsky par exemple) y parvient,*

*ainsi que la danse, mais le théâtre a beaucoup de difficulté à se libérer des éléments référentiels.»*[435]

Actuellement, la télévision nous envahit avec des reportages sur les catastrophes, les folies, toutes les misères de la faim et de la guerre. Les maux des autres entrent chez nous de façon extrêmement véridique, avec des *reality shows* qui cherchent à confondre la réalité et le réel. Or nous nous habituons de telle façon à ces images, souvent cruelles, que plus rien ne nous choque et ce, parce que nous avons été contraints, pour ne pas souffrir, à créer en nous des barrières psychologiques.

Dans ce contexte, R. de Carvalho pense que si le théâtre veut continuer à atteindre le spectateur au niveau sensoriel, émotionnel et intellectuel, il doit recourir à des procédés plus distanciés, à de nouvelles conventions. Voilà ce qu'il cherche constamment. Il cherche à ce que le langage théâtral puisse effectivement, à tout instant, répondre aux besoins de perception/compréhension actuelle du spectateur.

### 5.2. Le tout et les parties - une vision organique du théâtre

Au théâtre, le texte, l'interprétation des acteurs, l'espace scénique, les costumes, les accessoires, l'éclairage et les éléments sonores et musicaux font partie d'un tout qui doit avoir une consistance et une cohérence propres, même si elles sont articulées en opposition ou contradiction signifiante.

---

[435] *Ibidem.*

Mais le théâtre de Rogério de Carvalho ne recherche pas seulement la consistance et la cohérence significative. Il recherche aussi une intégration parfaite des divers éléments les uns dans les autres, dans une symbiose qui n'est pas seulement la somme des parties, mais une autre globalité, bien différente.

Ceci ne signifie pas toutefois que ce metteur en scène tienne en moindre considération les autres artistes participant au spectacle. Au contraire, il a beaucoup de respect à leur égard et les considère également comme des créateurs, dans la mesure où ils ont contribué créativement pour le produit théâtral.

Mais pour lui, l'espace scénique n'est pas seulement le lieu où les acteurs évoluent. C'est aussi le lieu que les acteurs doivent posséder; le texte n'est pas non plus quelque chose qu'ils doivent bien dire, mais quelque chose qu'ils doivent rendre nécessaire; les fragments musicaux et le bruitage doivent habiter l'espace et le temps de la parole ou du langage; l'éclairage contribue à intégrer et à situer les acteurs et le texte dans l'espace;...

Le processus de cette intégration dans un tout est un processus organique. Il s'organise dans l'appropriation des divers éléments afin de composer une autre unité.

R. de Carvalho crée une partition théâtrale en partant de l'écriture intérieure de l'acteur. L'état de "croyance" que manifeste l'acteur lorsqu'il présente cette écriture permet de faire la sélection.

Le metteur en scène soutient au sens littéral du terme la croyance de l'acteur. Lorsqu'il juge qu'un signe émis par l'acteur est nécessaire, même si celui-ci ne lui a pas donné d'importance, le metteur en scène fait en sorte que l'acteur l'incorpore dans sa propre croyance. Dans ce travail d'appropriation mutuelle, le metteur en scène recourt énormément à ses intuitions, à son grand sens rythmique, mais aussi à son écriture intérieure.

R. de Carvalho cherche donc à articuler chez l'acteur une recherche d'intériorité avec une recherche de précision dans le domaine expressif. Globalement, il allie un besoin d'approfondissement personnel à une volonté de communication vers l'extérieur. Comme une partition théâtrale ne peut pas seulement reposer sur des croyances, il joue également, pour répondre à ce désir de rigueur et de communication, avec des éléments qui vont contribuer à créer de la distance.

### 5.3. Se distancier pour mieux s'investir

R. de Carvalho crée des formes de distanciation par rapport au spectateur et, en même temps, il utilise des procédés qui amènent le spectateur à s'insérer dans l'action qui se déroule sur la scène.

L'une des façons de créer de la distance consiste à gérer les moyens d'expression de l'acteur et son évolution dans l'espace en tant qu'éléments fondamentaux d'une partition visuelle et auditive, sans vouloir illustrer le texte ou reproduire mimétiquement une quelconque réalité.

À l'image d'une partition musicale pour le chant, où l'élément musical accompagne le chant dans une structure harmonique et rythmique sans cependant répéter la mélodie de ce qui est chanté, le travail corporel des acteurs encadre les mots dans une structure rythmique sans qu'il soit nécessaire d'illustrer les mots prononcés, mais en contrepartie, il leur donne une plus grande amplitude et signification.

Ainsi, au niveau des mises en place par exemple, la direction du corps et du regard peut être différente de la direction habituellement adoptée: par exemple, deux personnages peuvent dialoguer tout en étant tournés vers le spectateur au lieu de se faire face comme le veut l'usage. Ce choix a des effets au niveau du signifié, compte tenu de l'objectif de la scène, du genre de personnages, de la relation entre eux, etc.

L'acteur approche de soi le spectateur dans la mesure où, son travail étant construit sur sa croyance, il transmet une profondeur, un sérieux dans le jeu théâtral et une énergie soit décontractée, soit tendue qui provoque intérieurement la personne qui assiste.

L'éclairage et les éléments sonores peuvent également fonctionner soit dans le sens d'une participation émotive du spectateur, soit en vue de créer des ruptures pour une distanciation critique.

Le décor permet lui aussi cette distanciation. Bien qu'il crée des espaces habitables et des structures fonctionnelles vivantes, il ne nous laisse pas créer l'illusion d'un espace non théâtral. La prédominance théâtrale se maintient clairement dans les espaces personnalisés créés par le scénographe, non

seulement par la distance physique qui s'établit entre le spectateur et la scène, mais aussi par le dépouillement de l'espace scénique et par l'existence d'éléments qui provoquent de l'étrangeté, comme je l'ai évoqué dans le chapitre concernant l'espace scénique.

Les spectacles de R. de Carvalho créent fréquemment chez le spectateur une tension qui n'est pas seulement individuelle, mais aussi collective parce qu'elle part du champ de notre subconscient. Aussi lui est-il nécessaire de contrebalancer cette tension par des éléments qui facilitent la distance (processus d'ironie, dépersonnalisation interprétative, parmi ceux déjà évoqués).

Bien qu'il travaille pour une recherche dans le domaine formel avant tout, il est curieux que ce metteur en scène évite toujours que ne s'installe un formalisme pur. Il maintient en effet la force dramatique, sensorielle aussi bien que emotionnelle, du spectacle.

Le spectacle est donc pour lui un moment d'interaction avec le spectateur afin que celui-ci soit mobilisé, au niveau affectif bien sûr, mais aussi au niveau de la réflexion pour pouvoir décider face aux situations qui lui sont fournies sur scène, dans une zone de frontière non moraliste, même si elle est basée sur des questions morales collectives.

### 5.4. Echanges et références théâtrales

L'oeuvre théâtrale de R. de Carvalho est construite à partir du dialogue créatif avec ses compagnons de travail et des échanges qu'il établit avec tous ceux avec

lesquels il a des contacts directs ou indirects (ses lectures, les manifestations artistiques auxquelles il assiste...)

Il sera utile d'indiquer dans son parcours théâtral certaines des influences qu'il a subies ou plus précisément les références qu'il a voulu faire siennes.

Sa première grande influence est sans aucun doute son vécu d'enfant et d'adolescent en Afrique: *«Les événements théâtralisés auxquels j'ai assistés en Angola et qui n'étaient pas du théâtre mais une manifestation spontanée naissant des racines du milieu social, surtout la danse, les rythmes, les costumes, les masques, les images, ont toujours exercé sur moi une très grande attraction.»*[436]

Cette notion musicale et cette capacité rythmique qu'il travaille dans le mot, dans le corps, dans l'éclairage,... lui sont nées, affirme-t-il, en Afrique.

Le cour d'Art de Dire suivi à l'ancien conservatoire de Lisbonne (avant la réforme de 1971) lui a enseigné les techniques de la voix et aiguisé son intérêt pour le mot parlé.

De cette époque, il évoque un autre élément important pour son parcours, à savoir les cours d'improvisation et de représentation dispensés par Fernando Amado[437] et l'époque à laquelle il a travaillé au théâtre avec Francisco Ribeiro (dit Ribeirinho) qui lui a surtout appris la partie technique de la mise en scène.

---

[436] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Lcitão, avril 1994.

[437] Fernando Amado, en tant que metteur en scène de l'ex-Casa da Comédia, a fait un travail très intéressant à l'époque.

De formation technique jusqu'alors, R. de Carvalho s'initia ensuite à l'esthétique, par la lecture des écrits de Jerzy Grotowski.

Dès le début des années 70, Grotowski lui ouvre de nouveaux horizons, éveille sa volonté de mieux connaître Brecht et Artaud et de réfléchir sur certains aspects fondamentaux du théâtre. C'est également Grotowski qui lui fait découvrir les immenses potentialités de la voix et du corps et l'expressivité intime de l'acteur.

Son besoin de comprendre ce qui se faisait l'a amené à connaître d'autres pratiques de grands metteurs en scène, tels que Julian Beck et Judith Malina du *Living Théâtre*, Victor Garcia, Peter Brook, Roger Planchon et Giorgio Strehler.

De même, les spectacles des premières années des compagnies portugaises *Teatro da Cornucópia* et *Teatro da Comuna* furent pour lui des références importantes.

Après le 25 avril, un retour au conservatoire, désormais baptisé École Supérieure du Théâtre, lui a offert de nouveaux contacts et de nouvelles expériences artistiques.

En 1977, à l'époque de la mise en scène des "*Trois Soeurs*" d'A. Tchekhov, R. de Carvalho était fasciné par le cinéma d'Ingmar Bergman. Ce cinéaste l'a beaucoup influencé dans cette phase sur le travail d'interprétation des acteurs. De là date aussi l'importance qu'il attache à l'éclairage et, plus tard, sa façon de créer les plans et cadrages de scène.

À cette époque, R. de Carvalho approfondissait également sa connaissance de C. Stanislavski, surtout à partir de son livre "*La construction du personnage*" et du travail effectué par l'école américaine de l'*Actor's Studio*.

Par ailleurs, la peinture et la photographie exercèrent sur lui une certaine influence, notamment au niveau de l'élaboration d'images fortes et signifiantes où la lumière tient une place de choix.

Parmi les stages de théâtre qu'il a suivis, R. de Carvalho rappelle les stages dirigés par le metteur en scène portugais Ricardo Pais et par le metteur en scène italien G. Barbieri Corseti. Ces stages se sont avérés très productifs pour lui, surtout en ce qui concerne la physicalité de l'acteur.

Plus récemment, R. de Carvalho a lu et s'est intéressé aux travaux du metteur en scène Krejča, qui l'a marqué dans la construction organique de la partition théâtrale.

de Carvalho est toujours à l'écoute de ce qui se construit en termes artistiques afin de recueillir ce qu'il juge important pour pouvoir avancer et évoluer au niveau théâtral: *« Il est important d'avoir une notion de ce que les autres font, d'avoir des paramètres d'influence. On ne peut être loin des expériences que les autres produisent. Comment se fait l'insertion dans notre propre culture?»*[438]

De son point de vue, pour recevoir des éléments qui vont le mobiliser, *«il faut être disponible. Les bons spectacles, par exemple, déclenchent toujours en moi*

---

[438] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 1996.

*des mécanismes de résistance et ce sont ces mécanismes qui m'influencent. Mais il est évident que chacun de nous a ses filtres pour ne pas tout accepter.»*[439]

Peu à peu, il incorpore alors les éléments dont il ressent le besoin et transforme ainsi sa pratique, tout en conservant sa façon d'envisager le théâtre, ainsi que sa propre originalité.

À son tour, Rogério de Carvalho est considéré comme une référence pour de nombreux acteurs qui ont travaillé avec lui et pour plusieurs metteurs en scène qui ont assisté à ses spectacles.

Certaines compagnies professionnelles ont bénéficié de son impulsion. C'est le cas, par exemple, du *Teatro Maizum*. D'autres sont nées de l'initiative d'acteurs qui ont vécu avec lui des expériences théâtrales très gratifiantes. C'est le cas plus récemment de la compagnie de Porto "*As Boas Raparigas...*" et de celle de Coimbra "*A Escola da Noite*".

Respecté dans le milieu théâtral et estimé par ses collègues metteurs en scène et par les critiques, R. de Carvalho vit cependant en marge des compagnies et des institutions théâtrales. Ceci s'ajoutant au fait qu'il intervient peu dans les milieux théâtraux, dans les milieux politiques et même journalistiques, il se maintient aujourd'hui encore dans une situation d'effacement que son travail en-dehors de Lisbonne a accentué.

Obsédé par le langage du théâtre, par la contemporanéité, par la philosophie de l'Homme et de la société, R. de Carvalho fait un parcours solitaire et solidaire. Il

---

[439] Ibidem.

est dommage qu'il écrive si peu car des écrits pourraient contribuer à mieux étayer sa précieuse activité théâtrale. Bien qu'il ne compte pas parmi les metteurs en scène les plus connus du pays, il est certainement l'un des plus audacieux, inventifs et intéressants du point de vue esthétique dans la mesure où il avance avec son temps et ouvre des voies pour l'avenir.

Se consacrant presque exclusivement aux spectacles éphémères qu'il a régulièrement produits ces dernières décennies, il confie aux spectateurs, à ceux qui ont travaillé avec lui et dans certains cas aux critiques, la tâche d'enregistrer sa mémoire ou de simplement garder sa trace.

### 5.5. Pour une théâtralité d'aujourd'hui

Travaillant le plus souvent avec des troupes professionnelles jeunes ou avec des troupes universitaires, Rogério de Carvalho peut se permettre de faire des mises en scène plus expérimentales.

Ce n'est donc pas l'argent qu'il gagne ou les conditions techniques dans lesquelles il travaille qui l'incitent à poursuivre ses travaux dans ce domaine, mais plus fondamentalement l'occasion qui lui est donnée d'avoir le temps d'expérimenter et de créer dans le domaine théâtral, et aussi de travailler avec de jeunes acteurs.

R. de Carvalho juge que son processus de travail l'a projeté vers un espace marginal aux institutions, vers un espace où les gens ne sont pas liés par une

dépendance économique au théâtre ou, s'ils le sont, s'intéressent aussi à certaines valeurs esthétiques.

Mettre en scène, travailler avec les acteurs par l'expérimentation et tester auprès du public les créations qui en résultent, tout cela représente pour lui quelque chose de vital.

Il développe ces expériences à plusieurs niveaux, avec des accentuations plus spécifiques dans certains cycles: au niveau de la mise en place, du jeu corporel et de l'élocution, de l'interprétation du personnage, de l'éclairage et de l'espace scénographique, des interventions musicales et sonoplastiques, et enfin au niveau de la structuration dramaturgique.

La création chez R. de Carvalho résulte, comme je l'ai évoqué plus haut, de la conjugaison des efforts créatifs de toute une équipe d'acteurs, de plasticiens, de musiciens, sous l'orientation du metteur en scène. Cette équipe est rarement la même pendant longtemps, sauf en ce qui concerne le scénographe José Manuel Castanheira, qui a participé jusqu'en 1995 à la plupart des productions théâtrales de ce metteur en scène.

Mais R. de Carvalho ne se contente pas d'être un bon chef d'orchestre des compositions des autres. Il est un véritable compositeur de partitions visuelles et sonores dans la mesure où il les propose, les sélectionne et, en les intégrant, les réorganise dans des atmosphères denses ou ironiques, mais toujours touchantes, même s'il existe délibérément des facteurs de distanciation. Son exigence de rigueur lui provient probablement, comme il le reconnaît, de sa formation mathématique.

Ce besoin d'expérimentation et de création ne l'amène pas à emprunter des chemins propres à choquer facilement le public ou à le contraindre à l'action directe. Il l'amène en revanche à un autre chemin qui, dans le respect du public, vise dans chaque spectacle à trouver le langage scénique adéquat et nécessaire pour que le public ne reste pas indifférent et réagisse intérieurement.

Le public que ses spectacles attirent est majoritairement jeune. La raison principale est que R. de Carvalho travaille essentiellement avec des troupes qui ont ce public, sans oublier le fait que ses spectacles plaisent aux jeunes dans ce qu'ils communiquent et dans la façon de le communiquer.

Lors de la construction du spectacle, il ne pense pas aller à la rencontre d'un certain public ou des attentes d'un certain groupe de spectateurs. Mais il tient compte du public dans la mesure où, pour lui, communiquer par le théâtre ne consiste pas seulement à émettre un discours, mais à l'émettre de façon à être appréhendé à différents niveaux par les spectateurs.

Pour un premier tri, il a tout d'abord recours à son expérience, à sa sensibilité et à sa grande intuition. En même temps, parce que son processus d'élaboration théâtrale part dans une large mesure d'une "communauté artistique" avec laquelle il partage la création, il procède à une analyse préalable des possibilités d'établir la communication avec le spectateur.

Mais ce n'est qu'avec le test final du public, composé de connaisseurs, de critiques et des spectateurs en général, que le metteur en scène pourra s'assurer que ses choix ont été compris et que le spectacle se déroule comme il l'a prévu.

R. de Carvalho soutient qu'il est nécessaire de mettre en place une formation d'acteurs et de metteurs en scène au niveau de la culture théâtrale pour leur faire connaître les questions qui se sont posées aux gens du théâtre au fil des temps et les pratiques actuelles et anciennes. Une telle formation les stimulerait à son avis dans la recherche d'un chemin artistique propre.

Il considère également que tous les artistes de théâtre devraient faire un travail scénique sur certains grands textes classiques, dans la mesure où ceux-ci représentent, compte tenu des lectures exploitées et de celles qu'il reste à exploiter, ainsi que des nombreuses options scéniques, une école théâtrale fondamentale.

R. de Carvalho assume donc clairement l'importance de l'héritage théâtral, tout en affirmant par son travail une recherche infatigable de la contemporanéité du spectacle théâtral: *«Cette contemporanéité implique immédiatement la société: le type de langage, le type de problèmes, le type de discours.»*[440]

Il explique comme suit sa position d'artiste face à la société: *«Essayer d'analyser est un acte mental, un acte spirituel, un acte psychologique et un acte d'écriture. Il donne alors envie de dénoncer plusieurs problèmes et en même temps, il faut se placer dans la société face à ces problèmes. Nous, quand nous travaillons au théâtre, nous essayons de développer cette contribution, que ce soit dans le but d'expliquer, de lutter, d'alerter ou pour autre chose, mais nous ne pouvons pas faire un travail artistique et être insensible à tout ce qui se passe autour de nous.*

[440] Rogério de Carvalho interviewé par Madalena Leitão, janvier 1996.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

*Ceci ne veut pas dire que je transforme cette attitude en une attitude politique comme si l'art avait comme objectif de faire de la politique.*

*Derrière un texte, on trouve les matériaux et l'un des matériaux les plus importants est celui qui a rapport avec la problématique de notre époque. On ne trouve pas les problématiques, les points de vue, ni les idées centrales de la mise en scène dans le vide. La société, consciemment ou inconsciemment, est déjà explicite.*

*J'ai une perspective qui m'amène à être pragmatique dans la société. Je dois avoir la capacité de répondre, non pas aux défis, mais à mon développement dans la société.»*[441]

Sur une voie modelée d'expériences et de réflexions, R. de Carvalho a toujours voulu trouver une théâtralité battant au rythme du présent, pour que perdure ainsi un théâtre vivant.

[441] *Ibidem.*

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO - BIBLIOTECA

# CONCLUSION

Cette étude du théâtre portugais à partir de quatre de ses plus importants metteurs en scène nous a fourni les éléments de base permettant de constituer une analyse plus globale du théâtre né dans les années soixante-dix, ainsi que des indices à propos du théâtre développé jusqu'en 1995.

Nous avons tenté de ne pas centrer l'étude de chacune de ces pratiques théâtrales sur l'analyse détaillée des spectacles, mais plutôt d'évoquer la façon dont ils sont abordés par le metteur en scène et surtout de mettre en relief les choix dramaturgiques, le processus de travail au niveau de l'acteur, les aspects liés à l'espace scénique et la conception du metteur en scène en ce qui concerne le public et la fonction du théâtre. Ces questions, que nous considérons comme déterminantes dans la perspective des produits artistiques particuliers, ont également permis de dégager les éléments communs et distinctifs en vue d'une caractérisation générale du théâtre au Portugal dans la période choisie.

Ces metteurs en scène, qui ont fait leurs premières mises en scène sous la dictature de Marcelo Caetano à laquelle ils étaient opposés ou bien sous la révolution, qui les enthousiasmait, ont en commun la perspective d'un théâtre pour lequel la dimension politique et morale est une façon d'être consciemment

dans la société, contraire à une vision pseudo-apolitique qui finit par être une attitude idéologique déguisée, qu'elle soit consciente ou non.

En ce sens, ils considèrent que le théâtre est, outre un espace de jouissance esthétique, un espace de réflexion sur les questions et problèmes qui se posent à l'être humain de nos jours. Chacun accentue cependant les aspects qui le touchent et le préoccupent le plus, en proposant les langages et les styles qu'il juge les plus adéquats à sa manière de comprendre et de sentir le théâtre.

Ceci n'implique pas que ces metteurs en scène fassent aujourd'hui encore un théâtre pamphlétaire, ou didactique. Si ces formes de théâtre peuvent avoir eu une certaine prédominance dans la période révolutionnaire, elles ne se sont cependant pas maintenues au long de ces années. Ce qui reste alors est cette capacité d'observer les mécanismes sociaux, pour pouvoir faire sur la société actuelle des jugements critiques qui apparaissent indirectement, soit dans le choix du répertoire, soit dans la vision dramaturgique, soit dans les options scéniques de chaque spectacle.

Tous ces metteurs en scène ont subi à un degré plus ou moins grand l'influence des écrits de Stanislavski et de Brecht et ils ont été inspirés par divers autres créateurs théâtraux de ce siècle, notamment Meyerhold, Bergman, Victor Garcia, Grotowski ou Brook.

S'inscrivant dans un théâtre d'expérimentation artistique qui revendique un art du sujet créateur (qu'il soit individuel ou collectif), étranger à des objectifs purement mercantiles ou à des objectifs de fonctionnalisme public, ils défendent

un théâtre où le spectateur peut être mobilisé, non seulement au niveau sensoriel et émotionnel, mais aussi au niveau mental.

À cet effet, ils combinent fondamentalement deux dynamiques opposées: l'implication ou le rapprochement par rapport au spectateur, avec la distanciation qui permet un regard extérieur et éloigné de la part de ce dernier. De la même façon, ils ont recours à une tradition théâtrale, culturelle ou littéraire pour valoriser exactement une voie d'actualisation.

Le processus de distanciation utilisé par João Mota se ressent dans la représentation de l'acteur lorsqu'il commente le personnage et dans l'espace scénique structurel, qui est non défini sauf lorsqu'il est investi par le jeu des acteurs. En même temps, J. Mota essaie de faire participer le public à la scène, en le rendant témoin ou complice de cet acte cérémonial qu'est le théâtre.

Quant à L.M. Cintra, il veut atteindre une interprétation dotée d'un certain réalisme psychologique et, par ce biais, "contaminer" les spectateurs, mais il cherche aussi la distanciation en réinventant des conventions théâtrales déjà disparues et en créant des dispositifs scéniques qui, plutôt que de parler du lieu, parlent du sens du texte.

João Brites envisage un certain abstractionnisme, en substituant les images de la réalité par la réalité des images, dans la transformation physique et le déguisement de l'acteur, dans le recours à des langages corporels d'ordre parachorégraphique. Mais en même temps, il désire le rapprochement physique avec les spectateurs et une connivence festive avec eux.

Rogério de Carvalho vise à s'approcher d'un réel au-delà d'une réalité spécifique, en retirant aux personnages leur dimension psychologiste et en structurant les partitions corporelles et vocales dans une dimension chorale et rythmique, mais en créant d'autre part un ensemble organique qui implique sensoriellement et émotionnellement le spectateur.

La dynamique d'actualisation des textes de tradition populaire ou qui s'en inspirent (J. Brites) ou des textes classiques, dramatiques ou non (J. Mota, L.M. Cintra, R. Carvalho) s'inscrit également dans les différentes formes de ces metteurs en scène.

Pour João Mota, recourir à la littérature dramatique classique est une façon exemplaire de parler de nombre de nos questions actuelles en essayant de mettre en relief ces points de contact avec la réalité d'aujourd'hui, tandis que pour L.M. Cintra, c'est un moyen de faire connaître, en créant de la distance, d'autres réalités et, à partir de celles-ci, de faire réfléchir sur les problématiques auxquelles l'homme d'aujourd'hui est sensible.

Alors que le recours à la tradition populaire correspond pour João Brites à la définition esthétique de son projet théâtral en tant que langage contemporain plongeant dans les racines culturelles d'un peuple, le recours aux pièces classiques correspond pour R. de Carvalho à un besoin de confrontation de réalités distinctes et d'exploration des sens et des formes théâtrales.

Une aversion commune plus ou moins explicitée contre l'institutionnalisation de leurs troupes de théâtre souligne leur volonté de maintenir soit une autonomie par

rapport au pouvoir politique, qu'il soit national ou local, soit une dimension artisanale et conviviale qui leur est si chère.

L'institutionnalisation étant refusée, les conditions techniques et économiques des troupes sont réduites, ce qui explique la faible présence du personnel technique et administratif, dont certaines tâches sont distribuées aux acteurs et au metteur en scène.

La notion d'acteur-marionnette est également étrangère à ces metteurs en scène. Ils reconnaissent tous à l'acteur un rôle d'odre créatif et non seulement exécutif ou d'interprétation. Plus encore, la relation entre metteur en scène et acteurs ne se pose pas en termes strictement professionnels, mais aussi comme un vécu commun de camaraderie, voire d'amitié. Il s'agit d'une attitude de compréhension et de respect, malgré les exigences et la volonté de rigueur. Ce théâtre est donc avant tout un espace de relation communicative entre ceux qui l'élaborent. Il est ensuite seulement un espace de communication avec le public.

La notion d'espace scénique ne se limite pas à un simple décor, à une reproduction plus ou moins réaliste d'un lieu de fiction. Elle s'étend aussi au montage d'un espace scénographique tridimensionnel, conçu en fonction de la perspective dramaturgique du spectacle, du jeu des acteurs et de la perspective de relation qui veut être établie avec les spectateurs.

Pour ces metteurs en scène, le travail dramaturgique se reflète non seulement dans le travail de recherche des sens du texte et dans sa réorganisation temporelle ou dans son adaptation, mais également dans la régulation des diverses options concrètes du spectacle.

Plusieurs expériences de création collective ont été menées à bien, ainsi que des expériences de collages de textes d'origines diverses (J. Mota et J. Brites, surtout dans les années soixante-dix), d'adaptations de textes non dramatiques (J. Brites, J. Mota et R. de Carvalho) ou dramatiques, soit individuellement, soit sous forme de montage de plusieurs textes (J. Mota, L.M. Cintra, R. de Carvalho), ce qui exprime leur volonté d'un discours personnel.

Tous ces metteurs en scène étant des créateurs dans la mesure où ils construisent, dans la confrontation avec les textes ou dans leur élaboration, une vision personnelle, dramaturgique et esthétique, en recherchant une vérité subjective de l'artiste sur le plan du subconscient ou sur le plan du conscient, ils prétendent atteindre une authenticité à la fois dans le travail de l'acteur, dans l'ensemble de la représentation et dans la relation du metteur en scène avec son oeuvre.

À partir de cette analyse, trois conclusions fondamentales pourront être tirées.

1. Malgré des expériences innovatrices ponctuelles dans les années précédentes, les années soixante-dix représentent définitivement une rupture fondamentale au niveau du théâtre au Portugal, que ce soit dans la notion de dramaturgie, dans la vision de l'acteur, dans la conception de l'espace scénique ou dans la perspective d'un théâtre d'expérimentation artistique.

Comme nous l'avons précisé, le théâtre créé dans les années soixante-dix s'est révélé en opposition au théâtre conservateur et commercial qui l'a précédé et a manifesté un tel dynamisme et une telle vigueur créative qu'il a complètement

révolutionné les façons de percevoir le théâtre, ainsi que les façons de le vivre et de le mettre en pratique.

Le théâtre est désormais inséré dans une perspective culturelle, conçue à la fois dans sa fonction artistique et sociale.

L'expérimentation et la recherche théâtrale ont imposé une autre façon d'être au théâtre.

De la même façon, la préoccupation politique et morale a favorisé une perspective dramaturgique qui, en supposant les notions d'interprétation et d'adaptation, vise à répondre aux besoins d'actualisation et à provoquer une réflexion critique de la part des spectateurs.

Des changements ont également eu lieu au niveau de l'acteur. L'expression et le jeu de l'acteur ont été enrichis tant par le débordement que par la retenue, contre un mimétisme peu intelligent. L'importance donnée à l'acteur en tant qu'agent créateur n'avait pas comme corollaire la création de vedettes, mais plutôt de reconnaître leur rôle dans la construction collective scénique.

Au niveau de l'espace scénique, des dispositifs différents de la scène à l'italienne ont été exploités et l'on a pris conscience de l'importance de la relation scène-salle.

Dans un double rejet - celui du naturalisme et du décorativisme -, l'espace théâtral s'est assumé comme un lieu de convention et chaque élément scénique comme le signe d'une conception globale du spectacle.

Même s'ils n'ont pas été les premiers à vouloir la rénovation de la scène portugaise et à se placer dans une perspective d'expérimentation artistique - certaines troupes des décennies précédentes avaient déjà ouvert la voie -, il est certain qu'ils ont globalement réussi au Portugal à imposer une autre façon de concevoir et de faire le théâtre.

2. Bien que l'on puisse dégager des bases communes dans le théâtre né dans les années soixante-dix, en raison d'une série de facteurs culturels et structurels du théâtre portugais de cette époque, on ne peut malgré tout affirmer que les projets théâtraux nés dans ce contexte obéissent à des pas esthétiques identiques, précisément parce que ces bases contribuent davantage à les distinguer qu'à les uniformiser en un seul modèle.

Il serait erroné d'affirmer que tous les artistes engagés dans ce processus de transformation théâtrale (et aussi politique) aient tous mis en oeuvre des pratiques esthétiquement similaires. D'autant plus que la plupart de ces changements sont liés à une conception contemporaine d'appréhender le théâtre.

Le théâtre devient alors un art dirigé par le point de vue d'un metteur en scène ou d'un collectif d'artistes. Lorsque la perspective dramaturgique articule un discours propre sur le texte avec les options esthétiques de son montage scénique, différentes possibilités de lecture sont implicitement supposées, ainsi que différentes formes d'approche au niveau du langage théâtral.

Par ailleurs, le besoin de s'affirmer artistiquement en tant que troupe ou metteur en scène se traduit par une recherche de son identité et de son originalité. De surcroît, assumer une volonté d'expérimentation artistique ouvre des chemins divers de recherche esthétique, distincts des autres.

Les artistes de ces troupes *indépendantes* avaient une perspective de gauche mais des sensibilités politiques différentes, ce qui ne pouvait pas non plus produire des courants esthétiques très uniformes.

Ajoutons enfin que la diversité de la provenance et de la formation de leurs leaders (certains venaient du secteur amateur, d'autres du travail professionnel, certains avaient suivi une formation théâtrale, d'autres une formation en arts plastiques ou en littérature, etc.) contribuait à accentuer certaines caractéristiques spécifiques de leur travail.

Malgré de réelles différences de style entre les metteurs en scène des années soixante-dix, ils ont tous recours aux mêmes fondements esthétiques. On peut en conclure que, malgré des différences certaines au niveau de leur esthétique particulière, ils obéissent tous à une même esthétique générale lorsqu'il s'agit de concevoir le Théâtre.

3. Les successives transformations politico-culturelles de la société portugaise entre 1970 et 1995 sont responsables des changements constants d'objectifs et de pratiques théâtrales, mais elles laissent pratiquement inchangées certaines notions de base proposées par la génération des années soixante-dix.

Avec l'évolution de la société portugaise, de nouveaux défis sont apparus, de nouveaux projets artistiques sont nés, d'autres politiques culturelles ont été ébauchées, de nouveaux changements se sont mis en place.

Aux thématiques sociales et politiques de la société des années soixante-dix correspond, vers la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts, un désir de revenir à l'histoire portugaise afin de comprendre ce qui nous caractérise et nous identifie au niveau culturel, dans le contexte du défi européen et de l'émergence de la société de consommation. La fin des années quatre-vingts et le début des années quatre-vingt-dix sont davantage marqués par une réflexion sur la violence et l'aliénation des relations humaines, dans une société de spectacle centrée sur la sphère du privé.

Les convictions de la génération des années soixante-dix sont différentes de celles de cette nouvelle génération, apparue après 1985. Mais une série de paramètres au niveau théâtral se maintient.

Les préoccupations de ces nouvelles troupes ne sont plus aussi nettement idéologiques et la fonction sociale du théâtre ou le militantisme culturel ne sont plus à l'ordre du jour. Mais l'ouverture à une dimension artistique et expérimentale s'est enrichie.

Les recherches sur l'acteur se développent grâce à une meilleure formation et un meilleur contact avec des expériences diversifiées, dans le théâtre, dans la danse...

Le corps demeure le centre de la recherche d'un langage autre pour l'acteur, mais le mot également. Actuellement, l'acteur a davantage conscience du corps et celui-ci s'est épanoui, il s'est libéré d'un domaine strictement mimétique.

Nos troupes plus jeunes privilégient encore les petits espaces de théâtre (prêtés ou loués) ou les espaces non conventionnels adaptés au théâtre. Elles commencent cependant à avoir accès à des espaces ayant une plus large projection sociale, telles que le petit auditorium de Culturgest ou celui du Centre culturel de Belém, surtout depuis 1995.

Ces dernières années, les spectacles sont devenus plus sensoriels. Les éléments visuels, performatifs et musicaux ont fait l'objet d'une recherche plus profonde et occupent une plus large place dans le spectacle.

La décentralisation, initialement vue comme une fin de développement culturel et social des régions ou villes du pays, est aujourd'hui considérée comme un espace de création artistique décentralisée.

Bien que l'acteur soit toujours l'agent et le sujet principal des transformations, le domaine du metteur en scène n'a pas pris fin, mais chacun a davantage conscience de son rôle dans la création.

L'importance attribuée à la dramaturgie, en tant que conception globale de la mise en scène, est une donnée acquise à partir des années soixante-dix.

Alors que dans ces années les spectacles de metteurs en scène étrangers constituaient quasiment toutes les références artistiques, ils cèdent aujourd'hui le pas à de nombreux spectacles portugais.

La génération de soixante-dix a donc été déterminante au cours de ces 25 années, malgré les multiples transformations opérées dans la société portugaise et, par conséquent, reflétées dans le théâtre.

La première conclusion, persque évidente, était, selon nous, déjà attendue, mais ce travail peut aider à la préciser et à la confirmer.

Quant à la troisième conclusion, elle est encore provisoire dans la mesure où il sera nécessaire de la confirmer par des études ultérieures portant sur les propositions théâtrales des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, afin que nous soient fournies des données plus spécifiques sur l'influence exercée par la génération de soixante-dix.

Quant à la deuxième conclusion, qui constitue le coeur de notre recherche, nous pensons avoir contribué, en laissant des repéres, à une meilleure connaissance et à l'approfondissement du travail développé par les metteurs en scène des années soixante-dix.

**À partir des conclusions précédemment exposées**

*1) «Les années soixante-dix représentent définitivement une rupture fondamentale au niveau du théâtre au Portugal, que ce soit dans la notion de dramaturgie, dans la vision de l'acteur, dans la conception de l'espace scénique ou dans la perspective d'un théâtre d'expérimentation artistique»* (cf. p. 657),

*2) «Malgré de réelles différences de style entre les metteurs en scène des années soixante-dix, ils ont tous recours aux mêmes fondements esthétiques, (...) ils obéissent tous à une même esthétique générale lorsqu'il s'agit de concevoir le Théâtre»* (cf. p. 660),

*3)* Cette génération *«a été déterminante au cours de ces 25 années, malgré les multiples transformations opérées dans la société portugaise et, par conséquent, reflétées dans le théâtre»* (cf. p. 663),

**nous pouvons légitimement affirmer qu'une nouvelle conscience a pris forme sur le théâtre dès les années soixante-dix, ainsi qu'une plus grande exigence de formation, une forte volonté de s'aventurer sur le chemin de nouvelles expériences, un choix de répertoire plus sélectif et une attention plus particulière à la conception globale du spectacle.**

# TABLEAU CHRONOLOGIQUE

| ANNÉE | HISTOIRE | CULTURE | METTEURS EN SCÈNE ETUDIÉS |
|---|---|---|---|
| 1968 | Gouvernement de Marcelo Caetano | Fondation de la troupe *Grupo 4*: Irene Cruz, João Lourenço, Canto e Castro e Rui Mendes | |
| | Grèves et luttes d'étudiants universitaires | | |
| 1969 | Condamnation du Portugal par le Comitté de Décolonisation de l' ONU | | L.M. Cintra: "*Anfitrião*" de António José da Silva, Théâtre de la Faculté de Lettres (Lisbonne) |
| | Création de la Direction Générale de Sécurité en substitution de la PIDE (police politique) | | |
| 1970 | Manifestation contre la guerre coloniale | | LM Cintra: "*Très Entremezes*" de Miguel de Cervantes |
| | Protestation des prisioniers politiques réprimée violemment par la police | | |
| | Le Pape Paulo VI reçoit les représentants des mouvements de libération des colonies portugaises | | |
| | Mort du dictateur Oliveira Salazar | | |
| 1971 | État d'exception dans les universités par le Ministère de l'Éducation | Fondation de la troupe *Os Bonecreiros – Teatro Laboratório de Lisboa* | J Mota:<br>1.er spectacle de la troupe: *Teatro Laboratório de Lisboa - Os Bonecreiros "O Circo Imaginário do Super Basílio"* de Béatrice Tanaka |
| | Manifestation au Porto contre la guerre coloniale | Réforme des cours du Conservatoire National de Lisbonne et création de l'École Supérieur de Théâtre | R Carvalho: "Antígona" de B. Brecht et al., École Secondaire d' Almada |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1972** | Promulgation de la nouvelle Loi sur la censure appelée "Loi de l'Examen Préalable" | | J. Mota:<br>Fondation de *A Comuna-Teatro de Pesquisa*<br>1.er spectacle "*Para onde is?*" de Gil Vicente<br>"*Feliciano e as Batatas*" de Catherine Dasté |
| | Rencontre des catholiques pour la paix dans la Chapelle du Rato (Lisbonne) | | |
| | Fermeture de l'Université par la police | Fondation. à Porto. de la troupe *Seiva Trupe*: António Reis. Júlio Cardoso et autres | J. Mota:<br>"*Brincadeiras*" création collective<br>"*Vamos para Maljukipi*" création collective |
| | Manifestations anti-coloniales à Lisbonne | Révue nº 1 Teatro em Movimento | L.M.Cintra:<br>Fondation du *Teatro da Cornucópia*<br>1er. Spectacle "*Le Misanthrope*" de Moliére |
| | Proclamation de la République de Guiné Bissau et son Reconnaissence par l'ONU | | |
| **1974** | 25 de Avril – (la Révolution des Oeillets) coup militaire qui a mis fin au régime politique antérieur | Abolition de la Censure | J. Mota:<br>"*A Ceia*" création collective<br>"*A Ceia II*" création collective<br>"*Cégada*" création collective |
| | Le pays est dirigé par les chefs militaires de la "Junte de Salut Nacional". qui ont nommé António de Spínola comme Président de la République | Création d' une Commission consultatif pour les activités théâtrales | L.M. Cintra: "*O Terror e a Miséria no III Reich*" de B. Brecht |
| | Ier. Gouvernement Provisoire sous la direction de Palma Carlos | Fondation des troupes suivantes:<br>*Os Cómicos*<br>*Teatro do Nosso Tempo*<br>*Casa da Comédia*<br>*Centro Cultural de Évora*<br>... | J. Brites:<br>Fondation du *Teatro de Animação O Bando*<br>"*O Pastor*" création collective |
| | Fixation du salaire national minimum pour la première fois au Portugal | I.er Rencontre de la Chanson d'Intervention | R. Carvalho: "*A Excepção e a Regra*" de B. Brecht. École Secondaire d' Almada |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1974 (cont.)** | IIe. Gouvernement Provisoire, sous direction de Vasco Gonçalves | Récital sur Brecht: chanteuse Bettina Jonic, au Conservatoire de Lisbonne | |
| | Reconnaissance par le Président de la République du droit à l'autodétermination et à l'indépendance des colonies | "*Português, escritor, 45 anos de idade*" ("Portugais, écrivain, 45 ans") de Bernardo Santareno; mise en scène Rogério Paulo | |
| | Accord d'Alger sur la reconnaissance de l'indépendance de Guiné-Bissau et Cabo Verde | Campagnes d'alphabetisation | |
| | Accord de Lusaka pour l'indépendance de la République Populaire de Moçambique | | |
| | Nationalisation des banques | | |
| | Démission de António de Spinola. Francisco Costa Gomes est nommé pour la Présidence da la République | | |
| | IIIe. Gouvernement Provisoire. | | |
| **1975** | Législation sur le Conseil de la Révolution | Fondation des troupes suivantes:<br>*A Barraca*<br>*Àdoque*<br>*Teatro Animação de Setúbal*<br>*Teatro Hoje*<br>... | J. Mota:<br>"*Era uma vez*" de Alfredo Nery Paiva<br>"*Bão*" de João Mota |
| | Législation sur l'appui aux gents venus des colonies | Publication de la Loi sur la Presse qui consacre la liberté d'expression de pensée | J. Brites: "*O Ovo*" création collective |
| | IV.e Gouvernement Provisoire sous la direction de Vasco Gonçalves | I.er Festival de Théâtre organisé par le *Teatro Animação de Setúbal* | R. Carvalho:<br>"*Canto do Fantoche Lusitano*" de Peter Weiss, École Secondaire d' Almada<br>"*Povoação Vende-se*" de Andrés Lizarraga, Groupe d' Intervention Théâtrale de Trafaria (GITT) |
| | Signature du Pacte Militaires (MFA) – Parties | Création de la Direction Générale des Spectacles | |
| | Réforme Agraire et nationalisation des secteurs des Transports, Communications et certains industries | Fondation de l'École de Formation d'Acteurs du *Centro Cultural de Évora* | |
| | Déclaration de l'Indépendance de Cabo Verde et S.Tomé e Príncipe | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1975 (cont.)** | Loi qui affirme le droit à l'indépendance du peuple de Timor | | |
| | V.e Gouvernement Provisoire sous la direction de Vasco Gonçalves | | |
| | VI.e Gouvernement Provisoire sous la direction de Pinheiro de Azevedo | | |
| | Proclamation de l'Indépendance de Moçambique | | |
| | Proclamation de l'Indépendance de Angola | | |
| | Cessation des relations diplomatiques avec l'Indonésie à cause de l'invasion de Timor- Leste | | |
| **1976** | Reconnaissance du Gouvernement du MPLA à Luanda pour le Gouvernement Portugais | *Grupo 4 : « O Circulo de Giz Caucasiano »* de B. Brecht ;mise en scène João Lourenço | J. Mota: "*Fogo*" création collective "*O Muro*" de José Gomes Ferreira |
| | Promulgation de la 1.ère Constitution de la III.e République | I.er Fête culturelle de l'*Avante* (PCP) | L.M. Cintra: "*Ah Q*" de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux |
| | Premières élections pour l'Assemblée de la République | Exposition de Maria Helena Vieira da Silva, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne | J.Brites: "*Sem Vintém*", "*A Máquina*", "*Barba Doce*" et "*João Triste*" créations collectives |
| | I.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Mário Soares | Adhésion de Portugal à la Convention Culturelle Européenne | R. Carvalho: "*A Greve*" création collective, *Teatro de Animação Cultural de Almada* |
| | Ramalho Eanes est le nouveau Président de la République | Fondation des troupes suivantes:<br>*Teatro Infantil de Lisboa*<br>*Proposta*<br>*Oficina de Teatro e Comunicação*<br>*Cooperativa Reportório*<br>... | |
| | Autonomie pour les îles des Açores et Madeira avec un gouvernement régional | Un programme d'alphabetisation est mis en place par le Ministère de l'Éducation, Recherche et Culture. | |
| | Entrée de Portugal pour le Conseil de l'Europe | | |
| | Condamnation par l'ONU de l' intégration de Timor Leste par l'Indonésie. Par contre, les États Unis la reconnaissent | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1977** | Formalisation de la demande d'adhésion à la CEE | Le *Teatro de Campolide* est devenu professionnel | J. Mota: "*Em Maio*" création collective<br>"*A Mãe*" de B. Brecht |
| | | Les troupes *indépendantes* contestent la politique théâtrale du gouvernement | L.M. Cintra: "*Casimiro e Carolina*" de Ödön Von Horváth<br>"*Auto de Família*" de Fiama Hasse Pais Brandão |
| | | Fondation des troupes suivantes:<br>*Saltitões*<br>*Pé de Vento(Porto)*<br>... | J. Brites: "*Cristóvão, o Homem do Saco e a Vaca de Vilar de Vacas*" à partir du travail réalisé à Vila Real (Trás –os - Montes) |
| | | | R. Carvalho: "*As Três Irmãs*" de Tchekhov, GITT (Trafaria) |
| **1978** | II.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Mário Soares (PS/CDS) | Mort des écrivains et essayistes Jorge de Sena et Vitorino Nemésio | J. Mota: "*Homem morto, Homem posto*" de B. Brecht |
| | III.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Nobre da Costa (indépendant) | Reouverture du Théâtre national D. Maria II | L.M. Cintra: "*Woyzeck*" de G. Büchner |
| | Signature de l'accord avec le FMI | I.er FITEI (Festival International de Théâtre d'Expression Ibérique) au Porto | J. Brites: "*Omsikzaf*", "*O Vigarista e o Dentista*", "*Estátua Estatuada*" créations collectives |
| | IV.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Mota Pinto | Fondation des troupes suivantes:<br>*Os Papa-Léguas*<br>*Produções Teatrais*<br>*TEAR* (Viana do Castelo - Porto)<br>*Marionetas de S. Lourenço Centelha* (Viseu)<br>... | R. Carvalho: "*Exercício para Monstro*" création collective<br>"*Farsa do Mestre Pathelin*", anonyme français, École Secondaire d' Almada |
| **1979** | Dissolution de l'Assemblée de la République par le Président de la République et nouvelles élections | Fondation des troupes suivantes:<br>*Grupo de Teatro O Semeador* (Portalegre)<br>*Teatro Ensaio Transmontano* (Vila Real)<br>*Teatro Laboratório de Faro* (Faro)<br>*Teatro do Mundo*<br>... | J. Mota: "*Sissurrica*" de Jorge de Sena<br>"*Guerras de Alecrim e Manjerona*" de António José da Silva |
| | V.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Maria de Lurdes Pintasilgo | I.er Rencontre nationale du Centre de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (CTIJ) | L.M. Cintra: "*Paragens mais remotas que estas terras*" textes de Plaute<br>"*Zuca, Truca, Bazaruca e Artur*" du Grips Theater |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1979 (cont.)** | Élections législatives: victoire de l'AD (centre-droite) par majorité absolue | Filme *Amor de Perdição* de Manoel de Oliveira | J. Brites: "*Auto dos Altos e Baixos*" création collective |
| | | I.er Biénnale d'Art Contemporaine, Vila Nova de Cerveira | R. Carvalho: "*Conceição ou Um Crime Perfeito*" de Jaime Salazar Sampaio, Théâtre S. Luis "*31 de Setembro de 1941*" création collective, École Secondaire d' Almada |
| | | *A Barraca*: "*D. João VI*" de Helder Costa | |
| | | TEUC, Coimbra: I.er Festival du SITU (Semaine Internationale du Théâtre Universitaire), | |
| **1980** | VI.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Sá Carneiro | Mort du dramaturge Bernardo de Santareno | J. Mota: "*O Dragão*" de I. Schwarz "*As Despedidas da Grã Duquesa*" de Bernard da Costa "*Em frente da porta do lado de fora*" de W. Borcherdt |
| | Mort de Marcelo Caetano, au Brasil | Revue nº 1 Teatruniversitário | L.M. Cintra: "*Capitão Schelle, Capitão Eçco*" de Rezvani |
| | Mort de Sá Carneiro et d'autres personalités politiques dans un accident d'aviation. | *A Barraca*: "*É Menino ou Menina ?*"(*Fille ou Garçon ?*) textes de Gil Vicente | J. Brites: "*Cenas da Vida de El-Rei Ramiro*" collage de textes Publication du *Manifesto 1* de *O Bando* |
| | | | R. Carvalho: "*O Desconcerto*" de Jaime Salazar Sampaio, SPA "*Viagem para a Felicidade*" de J.X. Kroetz, SPA "*Uma Forma de ...*" ("l'Interrogatoire") de P. Weiss, École Secondaire d' Almada |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1981** | VII.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Pinto Balsemão | Fondation des troupes suivantes:<br>*Cena* (Porto)<br>*Contra-Regra*<br>*Teatro Ibérico*<br>*TELA* (Leiria)<br>... | J. Mota:<br>"*Deix'os Poisar*" café – théâtre<br>"*Serena Guerrilha*" de Abel Neves et Comuna |
| | | | L.M. Cintra: "*Não se paga! Não se paga!*" de D. Fo |
| | | | J. Brites: "*Caras ou Coroas*" de Cândido Ferreira |
| | | | R. Carvalho: "*O Tio Vânia*" de Tchekhov, *Teatro na Caixa* |
| **1982** | Visite au Portugal du Pape Jean Paul II | Création de l'Institut Portugais du Théâtre | J. Mota:<br>"*A Viagem*" de Helder Costa<br>"*Não Fui Eu Foram Eles*" café – théâtre |
| | Le parlement approuve l'extinction du Conseil de la Révolution | Fondation des troupes suivantes:<br>*Novo Grupo*<br>*Teatro Maizum* | L.M. Cintra: "*O Labirinto de Creta*" de António José da Silva |
| | Nouvel Code Penale | | J. Brites: "*Afonso Henriques*" textes de tradition orale |
| | Loi sur le Tribunal Constitutionnel | | R. Carvalho: "*Um Caminho...Outro Caminho*" de José Gomes Ferreira |
| | Démission de Pinto Balsemão et désignation de Victor Crespo (VIII.e Gouvernement Constitutionnel) | | |
| **1983** | Dissolution du Parlement par le Président de la République | XVII Exposition de l'Art, Science et Culture (Lisbonne) | J. Mota:<br>"*A Castro*" de António Ferreira<br>"*Quero O Meu Victor A Cores*" de Carlos Paulo, café – théâtre |
| | ONU ne reconnaisse pas l'annexation de Timor Leste par l'Indonésie | Inauguration du Centre d'Art Moderne de la Fondation Calouste Gulbenkian (Lisbonne) | L.M. Cintra:<br>"*Oratória*" collage de Gil Vicente, Brecht et Goethe<br>"*Mariana Espera Casamento*" de Jean Paul Wenzel et Claudine Fièvet<br>"*Novas Perspectivas*" de J. X. Kroetz |
| | Élections législatives: PS majorité simple | Dernier Concert du musicien et chanteur José Afonso | R. Carvalho: "*A Gaivota*" de Tchekhov, *Teatro do Mundo* |
| | | I.er Festival International de Théâtre d' Almada | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1983 (cont.)** | IX.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Mário Soares (PS/PSD) | Fondation de la troupe *Teatro do Século* | |
| **1984** | Approbation des lois concernant l'avortement | Mort de Francisco Ribeiro (metteur en scène/acteur connu par Ribeirinho) | J. Mota: "*Marat*" de P. Weiss "*Para Onde Is?*" de Gil Vicente |
| | Fondation de l'Association Nationale des Municipalités | Fondation de la troupe *Os Comediantes* (Porto) *Bonifrates* (Coimbra) est devenu profissionel | L. M. Cintra: "*A Missão*" de Heiner Müller "*Simpatia*" de Eduardo de Filippo |
| | | | J. Brites: "*Trágicos e Marítimos*" collage de textes |
| | | | R. Carvalho: "*Crisothèmis*" de Yannis Ritzos, Teatro Nacional D. Maria II "*Magdalena Lê Uma Carta*" de Jaime Salazar Sampaio, Teatro do Bairro Alto |
| **1985** | Signature du Traité d'Adhésion de Portugal à CEE | Mort de l'écrivain José Gomes Ferreira | J. Mota: "*Pó De Palco*" café- théâtre "*Mestre, Meu Mestre Querido*" textes de Fernando Pessoa "*Amadis*" de Abel Neves "*Festa Medieval*" de Abel Neves/Comuna |
| | Dissolution du Parlement | Ouverture du Musée national de Théâtre | L.M. Cintra: "*Ricardo III*" de W. Shakespeare "*A Ilha Dos Mortos*" de A. Strindberg |
| | Élections législatives: PSD majorité simples | Fondation des troupes suivantes: *Teatro das Marionetas de Lisboa* *Teatro da Rainha* (Caldas da Rainha) ... | J. Brites: "*S. Cristóvão*" de Eça de Queirós "*Os Cágados*" de Almada Negreiros |
| | X.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Cavaco Silva | | R. Carvalho: "*Preparadise, sorry now*" de R. W. Fassbinder, *Teatro Maizum* *"As Artimanhas de Scapin"* de Molière, *Teatro o Século* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1986** | Premier Président civil de la République : Mário Soares | Le Sécrétariat à la Culture institue les Prix Garrett pour le Théâtre | J. Mota:<br>"*Caligula*" de A. Camus<br>"*Touro*" de Abel Neves |
| | Loi fondamentale sur le Système Éducatif | Loi du Mécénat | L.M. Cintra:<br>"*Pai*" de A. Strindberg<br>"*A Sonata Dos Espectros*" de A.Strindberg<br>"*A Mulher Do Campo*" de W. Wycherley |
| | | | J. Brites:<br>"*Nós De Um Segredo*" collage de textes<br>"*Em Duelo*" création collective |
| | | | R. Carvalho:<br>"*Viagem Para A Felicidade*" de J.X. Kroetz<br>"*Menina Júlia*" de A. Strindberg, *Companhia Teatral de Almada*<br>"*Os Negros*" de J. Genet, *Teatro do Século* |
| **1987** | Dissolution de l'Assemblé de la République | Mort de José Afonso | J. Mota:<br>"*Victor Ou As Crianças No Poder*" de Roger Vitrac<br>"*Farsa Você Mesmo*" café-théâtre<br>"*O Despertar da Primavera*" de F. Wedekind<br>"*Os Dois Corcundas e a Lua*" de Richard Demarcy |
| | Élections législatives: PSD majorité absolue | Révue nº 1 de O Actor | L.M. Cintra:<br>"*Trilogia da Guerra*" de E. Bond<br>"*Grande Paz*" de E. Bond |
| | XI.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Cavaco Silva | I.er Biénnale International de Marionnettes d' Évora | J. Brites:<br>"*Viagem*" de Sophia de Mello Breyner Andresen<br>"*Montedemo*" de Hélia Correia |
| | | I.er Congrès Luso-Espagnol de Théâtre, Université de Coimbra | R. Carvalho:<br>"*Tartufo*" de Molière, TEC<br>"*O Sonho*" de Strindberg, TEUC |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1988** | Adhésion de Portugal à l' Union Européenne Occidentale | I.er Festival d'Automne de Lisbonne | J. Mota:<br>"*O Destino Morreu De Repente*" de Alves Redol<br>"*Édipo-Rei*" de Sophocle |
| | | | L. M. Cintra: "*Auto da Feira*" de Gil Vicente |
| | | | J. Brites:<br>"*Noivos Velhos Novos Noivos*" de Eduarda Dionísio<br>"*Nora*" de Gonçalo Fernandes Trancoso<br>"*Carcaças... Pedro I Principe Bezerro*" textes de tradition populaire et de Eduarda Dionísio |
| | | | R. Carvalho: "*Auto da Índia*" de Gil Vicente, TEUC |
| **1989** | Révision constitutionelle | Mort de l'écrivain Luiza Neto Jorge | J. Mota:<br>"*Festival da Otite*" de Carlos Paulo, café – théâtre<br>"*Os Recrutas*" de Neil Simon<br>"*A Pécora*" de Natália Correia |
| | | | L.M. Cintra:<br>"*Vida e Morte de Bamba*" de Lope de Vega<br>"*O Público*" de F. G. Lorca<br>"*Céu De Papel*" de Pirandello et Beckett |
| | | I.er Festival International de Marionnettes à Porto | J. Brites:<br>"*Estilhaços*" de Mário de Carvalho<br>"*A Pregação*" collage de textes |
| | | Fondation du Centre Dramatique Intermunicipal:<br>*Teatro da Malaposta* (Loures)<br><br>Fondation des troupes suivantes:<br>*Meia Preta*<br>*Teatro da Garagem*<br>*Teatro do Tejo*<br>... | R. Carvalho:<br>"*Passagens*" collage de textes, IFICT<br>"*A Voz Humana*" de J. Cocteau, *Teatro Hoje*<br>"*Preparadise, sorry now*" (3.ème version), de Fassbinder, TEAR<br>"*O Jardim das Cerejas*" de Tchekhov, TEAR<br>"*As Quatro Estações*" de Arnold Wesker |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1990** | | Création des Écoles Professionnelles de Théâtre | J. Mota:<br>"*O Estrangeiro Em Casa*" de Richard Demarcy<br>"*Um Eléctrico Chamado Desejo*" de Tennessee Williams |
| | | Révue nº 1 de Adágio - *Centro Dramático de Évora* | L.M Cintra:<br>"*Salada*" de Tristan Rémy<br>"*Um poeta afinado*" de Manuel de Figueiredo<br>"*Façade*" opéra de William Walton et Edith Sitwell<br>"*Muito Barulho Para Nada*" de Shakespeare |
| | | XI.e Congrès de l'Association Internationale des Critiques du Théâtre, Lisbonne | J. Brites:<br>"*A Terceira Margem Do Rio*" de João Guimarães Rosa<br>"*Bichos*" sur des textes de Miguel Torga |
| | | Fondation des troupes suivantes:<br>*Companhia Teatral do Chiado*<br>*Ópera de S. Mateus*<br>*Teatro Experimental A Barca*<br>... | R. Carvalho:<br>"*Platonov*" de Tchekhov, TEUC<br>"*Combate de Negro e Cães*" de Bernard Marie Koltès<br>"*Estrada 1640 I*" collage de textes contemporains, TUM<br>"*Tartufo*" (2.ème version) de Molière, TEAR |
| **1991** | Élections législatives | Europália 91, Bruxelles | J. Mota:<br>"*II Festival da Otite*" de Carlos Paulo, café – théâtre<br>"*Terra*" de Abel Neves<br>"*Má Sorte Ter Sido Puta*" de John Ford |
| | XII.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de Cavaco Silva | I.er Festival International de Théâtre,organisé par le Sécrétariat d'Etat à la Culture, Lisbonne | L.M. Cintra:<br>"*Comédia de Rubena*" de Gil Vicente<br>"*Até Que Como O Quê Quase*" de Beckett |
| | Nouveau mandat de Mário Soares à la Présidence de la République | Fondation des troupes<br>*O Olho* (Almada)<br>*Teatro do Noroeste* (Viana do Castelo)... | J. Brites:<br>"*Viviriato*" collage de textes<br>"*A Morte Do Palhaço*" textes de Raul Brandão |
| | | Colloque « Arqueologie et Récuperation des Espaces Théâtraux » Fondation Calouste Gulbenkian,Lisbonne | R. Carvalho:<br>"*Pais e Filhos*" de Turgueniev / Brian Friel, *Teatro Hoje*<br>"*Tiène*" Textes de Beckett et Margueritte Duras, *TUM* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1992** | Le Portugal prend la présidence de la Communauté Européenne | Inauguration du Centre Culturel de Belém (Lisbonne) | J. Mota:<br>"*Feira Vicentina*" de Gil Vicente<br>"*Eduardo II*" de C. Marlowe |
| | Le Parlement approuve le Traité de Maastricht | Ouverture à la television privée | L.M. Cintra:<br>"*A Missão*" (2.ème version) de H. Müller<br>"*Mauser*" de H. Müller<br>"*Apanhados No Divã*" de Joe Orton |
| | | Fondation des troupes<br>*A Escola da Noite*<br>*Teatro Meridional*<br>...<br>Inauguration du Théâtre National de S. João (Porto). | J. Brites:<br>"*Da Vida Dos Pássaros*" texte de João Silva<br>"*Borda D'Água*" texte de António Ramos Rosa<br>"*Amanhã*" de Almada Negreiros |
| | | | R. Carvalho:<br>"*O Despertar Da Primavera*" de F. Wedekind, TUM<br>"*Estrada 1640 II*" collage de textes, *TUM*<br>"*O Triunfo Do Amor*" de Marivaux, *A Escola da Noite* |
| **1993** | | Mort des écrivains Natália Correia et Mário Dionísio | J. Mota:<br>"*Quando Passaram Cinco Anos*" de F.G. Lorca<br>"*Perdição*" de Hélia Correia |
| | | I.er Congrès du Théâtre Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne | L.M. Cintra:<br>"*Primavera Negra*" textes de Raul Brandão<br>"*Sete Portas*" de B. Strauss<br>"*A Mula, O Clérigo, o Alfaiate e mais Lamentações*" de Anrique da Mota |
| | | Reouverture du Théâtre national S. João (Porto) | J. Brites:<br>"*Gente Singular*" textes de Manuel Teixeira Gomes<br>"*Se Mentes – Photocena*" de Teresa Rita Lopes |
| | | Inauguration de la Culturgest | R. Carvalho:<br>"*Estórias Mínimas*" de J. Tomeo, *As Boas Raparigas...*<br>"*Auto da Índia*" de Gil Vicente, *A Escola da Noite* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **1994** | | Lisbonne, capital de la culture 94 | J. Mota:<br>"*El Grande de Coca-Cola*" café – théâtre<br>"*Lisistrata*" d'Aristophane<br>"*Guerras de Alecrim e Manjerona*" (2.ème version) de António José da Silva<br>"*A Senhora Klein*" de Nicholas Wright |
| | | Création de l'Institut des Arts Scéniques | L.M Cintra:<br>"*O Conto de Inverno*" de Shakespeare<br>"*O Triunfo do Inverno*" de Gil Vicente |
| | | | J. Brites:<br>"*Esta Noite... Improvisa-se*" de L. Pirandello<br>"*Trilhos*" création collective |
| | | | R. Carvalho:<br>"*Miscelânea*" texte de Garcia de Resende, Culturgest<br>"*A Farsa De Inês Pereira*" de Gil Vicente, IFICT |
| **1995** | Élections législatives: PS majorité simples | | J. Mota:<br>"*A Pulga Atrás Da Orelha*" de G. Feydeau<br>"*Viagem*" collage de textes |
| | XIII.e Gouvernement Constitutionnel sous la direction de António Guterres | | L.M. Cintra:<br>"*A Prisão*" de E. Bond<br>"*Splendid's*" de J. Genet |
| | | | J. Brites:<br>"*Liberdade*" de Sophia de Mello Breyner Andresen<br>"*Uma Mão Cheia De Nada*" de Irene Lisboa |
| | | | R. Carvalho: "*Paraíso*" de A. Moravia, *As Boas Raparigas...* |

# LISTE DES ÉLÉMENTS ICONOGRAPHIQUES

*Ces éléments iconographiques on été gracieusement cédés par qui de droit.*


Photo 1 "Para onde ís?" ("Où allez vous?") de Gil Vicente, 1972, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 108

Photo 2 "A Ceia" ("Le diner") – 1974, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 108

Photo 3 "Bão", 1975, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. Jorge Barros ..... 116

Photo 4 "Fogo" ("Feu"), 1977, O Bando, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 116

Photo 5 "A Mãe" ("La mère") de B. Brecht (1977) – au Festival International du Théatre en Marche Rennes, A Comuna, mise en scène João Mota Arch. A Comuna: Phot. Alain Dugas ..... 117

Photo 6 "Homem morto, Homem posto" ("Homme pour homme)" de B. Brecht (1978) - A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 117

Photo 7 " Guerras de Alecrim e Manjerona" ("Les guerres du romarin et de la manjolaine") de António José da Silva, 1979, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques . 123

Photo 8 "O Dragão" ("Le Dragon") de Ievgueni Schwarz, 1980, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 124

Photo 9 "Em frente da porta do lado de fora" ("Devant la porte") de Wolfgang Borcherdt, 1980, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 124

Photo 10 "Serena Guerrilha" ("Sereine guerrilla"), 1981, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 125

Photo 11 "Viagem" ("Voyage") de Helder Costa, 1982, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 137

Photo 12 "A Castro" ("La Castro") d'António Ferreira au Monastère d'Alcobaça, 1983, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 137

Photo 13 "Marat" de Peter Weiss, 1984, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 138

Photo 14 "Para onde ís?" ("Où allez vous?") de Gil Vicente,(2ème) 1984, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 139

Photo 15 "Amadis" de Abel Neves, 1985, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna..... 139

Photo 16 "Calígula" d'Albert Camus, 1986, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. . 140

Photo 17 "Calígula" d'Albert Camus, 1986, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. . 140

Photo 18 "Victor ou as crianças no poder" ("Victor où les enfants au pouvoir") de Roger Vitrac, 1987, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 149

Photo 19 "Victor ou as crianças no poder" ("Victor où les enfants au pouvoir") de Roger Vitrac, 1987, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 150

Photo 20 "Édipo Rei" ("Oedipe-Roi") de Sophocle, 1988, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 151

Photo 21 "A Pécora – Auto da Paixão de Santa Melânia" ("La pécora – Auto de la passion de Sainte Mélanie") de Natália Correia, 1989, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Paulo. ..... 152

Photo 22 "Um eléctrico chamado desejo" ("Un tramway nommé désir"), de Tennessee Williams, 1990, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 160

Photo 23 "Terre" ("Terre") de Abel Neves, 1991, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 161

Photo 24 "Feira Vicentina" ("La foire Vicentine") textos de Gil Vicente, 1992 A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 162

Photo 25 "Eduardo II" ("Edouard II") de Christopher Marlowe, 1992, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 162

Photo 26 "Perdição" ("Perdition") de Hélia Correia, 1993, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. Jorge Sequerra. ..... 163

Photo 27 "Quando passaram cinco anos" ("Lorsque cinq ans seront passés") de F. Garcia Lorca, 1993, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. Sérgio Ma ..... 163

Photo 28""A Senhora Klein" ("Madame Klein") de Nicholas Wright, 1994, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Tuna ..... 169
Photo 29 "Guerras de Alecrim e Manjerona" ("Les guerres du romarin et de la manjolaine") de António José da Silva, (2ème version), 1994, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Tuna ..... 170
Photo 30 Guerras de Alecrim e Manjerona" ("Les guerres du romarin et de la marjolaine") de António José da Silva, (2ème version), 1994, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Tuna ..... 170
Photo 31"A Pulga atrás da orelha" ("La Puce à l'oreille") de Georges Feydeau, 1995, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Tuna ..... 171
Photo 32 "A Ceia" ("Le diner") – 1974, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques. ..... 194
Photo 33 "A Viagem" ("Le Voyage") de Helder Costa, 1982, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 195
Photo 34 "Para onde ís?" ("Où allez vous?") de Gil Vicente,(2ème version), 1984, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 196
Photo 35 "Édipo Rei" ("Oedipe-Roi") de Sophocle, 1988, A Comuna, mise en scène João Mota Arch. A Comuna: Phot. João Paulo ..... 197
Photo 36 "A Pécora – Auto da Paixão de Santa Melânia" ("La pécora – Auto de la passion de Sainte Mélanie") de Natália Correia, 1989, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Paulo ..... 197
Photo 37 "Um eléctrico chamado desejo" ("Un tramway nommé désir"), de Tennessee Williams, 1990, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna ..... 198
Photo 38 "Má sorte ter sido puta" ("Dommage qu'elle soit une putain") de John Ford – 1991, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Paulo. ..... 199
Photo 39 "Eduardo II" ("Edouard II") de Christopher Marlowe, 1992, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 199
Photo 40 "Perdição" ("Perdition") de Hélia Correia, 1993, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. Jorge Sequerra ..... 200
Photo 41 "A Ceia" ("Le diner") – 1974, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques. ..... 214
Photo 42 "Em Maio" ("En Mai"), 1977, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. Jorge Barros ..... 214
Photo 43 "Homem morto, Homem posto" ("Homme pour homme)" de B. Brecht, 1978, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 215
Photo 44 "Em frente da porta do lado de fora" ("Devant la porte") de Wolfgang Borcherdt, 1980, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 215
Photo 45 "A Castro" ("La Castro") d'António Ferreira, 1983, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. J. Marques ..... 216
Photo 46 "O Destino morreu de repente" ("Le destin est mort sondain") de Alves Redol, 1988, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Paulo ..... 216
Photo 47 "Terra" ("Terre") de Abel Neves, 1991, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna. ..... 217
Photo 48 "Má sorte ter sido puta" ("Dommage qu'elle soit une putain") de John Ford – 1991, A Comuna, mise en scène João Mota. Arch. A Comuna: Phot. João Paulo. ..... 217
Photo 49 - " Misantropo", "(le Misanthrope) de Molière, 1973, T. Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 260
Photo 50 - "A Ilha dos Escravos/A Herança", "L'Ile des Esclaves/Le Legs" de Marivaux, 1974, T. Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo, scénographie de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 260
Photo 51 "Ah Q." ("Ah Kiou") de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux d'après Lou Sun, 1976, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Teatro Cornucópia. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 269
Photo 52 "Tambores na Noite" ("Tambours dans la nuit") de B. Brecht, 1976, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 269
Photo 53 "Terror e Miséria no III Reich" ("Grand'Peur et Misère du Troisième Reich"), de B. Brecht, 1974, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra et Jorge Silva Melo. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 270
Photo 54 "Os pequenos burgueses" (Les Petits Bourgeois" de Gorki, 1975, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 270

Photo 55"Alta Áustria" ("Haute Autriche") de J. X. Kroetz, 1976, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva de Melo. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 275
Photo 56"Auto de Família" ("Auto de famille") de Fiama Pais Brandão, 1977, Teatro Cornucópia. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 275
Photo 57"Casimiro e Carolina" ("Casimir et Caroline") de Ödön Von Horváth, 1977, Teatro Cornucópia, mise en scène et scènographie de Cristina Reis, Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 276
Photo 58"Música para si" ("Concert à la Carte") de F. X. Kroetz, 1978, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, scènographie de Jorge Pacheco. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 276
Photo 59"E não se pode exterminá-lo?" ("Et ne peut-on pas l'exterminer?") sur textes de Karl Valentin, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 286
Photo 60"Paragens mais remotas que estas terras" ("Des escales plus lointaines que ces terres") de Plaute, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 287
Photo 61"O Labirinto de Creta" ("Le Labyrinthe de Crète") de António José da Silva, 1982, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 287
Photo 62"Oratória" ("Oratorio"), 1983, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 303
Photo 63 "Mariana espera casamento" "Marianne attend le mariage" de Jean-Paul Wenzel et Claudine Fiévet, 1983, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 303
Photo 64 "Novas perspectivas" ("Perspectives ultérieures") de F. X. Kroetz, 1983, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 304
Photo 65 "Simpatia" ("Sympathie") de Eduardo de Filippo, 1984, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 304
Photo 66 "A Missão" ("La Mission") d'Heiner Müller, 1984, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 305
Photo 67 "Páscoa" ("Pâques") de Strindberg, 1985, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 305
Photo 68 "A Sonata dos Espectros" ("La Sonate des spectres") de Strindberg, 1986, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 306
Photo 69 "Grande Paz" ("Grand Paix") d'Edward Bond, 1987, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 306
Photo 70 "Auto da Feira" ("Auto de la foire") de Gil Vicente, 1988, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Pedro Soares. ..... 307
Photo 71 "O Público" ("Le Public") de Federico Garcia Lorca, 1989, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 315
Photo 72 "Salada" ("Salade") sur des sketchs de Tristan Rémy, 1990, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 316
Photo 73 "Um Poeta Afinado" ("Un Poète accompli") de Manuel de Figueiredo, 1990, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Pedro Soares. ..... 316
Photo 74"Comédia de Rubena" ("Comédie de Rubena"), 1991, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 317
Photo 75 "Sete Portas" ("Sept portes") de Botho Strauss, 1993, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 326
Photo 76 "Mauser" d'Heiner Müller, 1992, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda. ..... 326
Photo 77 "Conto de Inverno" ("Conte d'hiver") de W. Shakespeare, 1994, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Pedro Soares. ..... 339
Photo 78"O Triunfo do Inverno ("Le Triomphe de l'hiver") de Gil Vicente, 1994, Teatro da Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Pedro Soares. ..... 339
Photo 79 "A Prisão" ("La prison") d'Edward Bond, 1995, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Pedro Soares. ..... 340
Photo 80 "Splendid's" de Jean Genet, 1995, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Pedro Soares. ..... 340

Photo 81 "Música para si" ("Concert à la carte") de F. X. Kroetz, 1978, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 359
Photo 82 "E não se pode exterminá-lo?" ("Et ne peut-on pas l'exterminer?") sketches de Karl Valentin, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 359
Photo 83"Ricardo III" ("Richard III") de W. Shakespeare, 1985, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 360
Photo 84"Pai" ("Père") de Strindberg, 1986, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra et Anne Consigny. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 361
Photo 85 "Mauser" d'Heiner Müller, 1992, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 361
Photo 86 "Rouges, Noirs et Ignorants" d'Edward Bond, 1987, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 362
Photo 87 "O Público" ("Le Public") de Federico Garcia Lorca, 1989, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 362
Photo 88 "Até que como o quê quase" – "Jusqu'à quel comment le quoi presque" – textes de Beckett, 1991, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luis Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 363
Photo 89 "Comédia de Rubena" ("Comédie de Rubena") de Gil Vicente, 1991, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda.. 363
Photo 90"A mula, o clérigo, o alfaiate e outras lamentações" ("La mule, le prêtre, le tailleur et autres lamentations") de Anrique da Mota, 1993, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 364
Photo 91 "Conto de Inverno" ("Conte d'hiver") de W. Shakespeare, 1994, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 364
Photo 92 "Ah Q" ("Ah Kiou") de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux, 1976, Teatro Cornucópia, encenação de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 374
Photo 93 "Woyzeck" de Georg Büchner, 1978, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 375
Photo 94 "Et ne peut-on pas l'exterminer?" de Karl Valentin, 1979, Teatro Cornucópia, mise en scène de Jorge Silva Melo, scénographie et costumes de Cristina Reis. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 375
Photo 95 "Capitaine Schelle, Capitaine Eçco" de Rezvani, 1980, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Beatriz Alçada et Eduardo Batarda. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 376
Photo 96 "A Missão" ("La mission") – 1$^{e}$ version – d'Heiner Müller, 1984, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 377
Photo 97 "A Missão" ("La Mission") d'Heiner Müller, 1992, Teatro Cornucópia, 2$^{ème}$ version, mise en scène de Luís Miguel Cintra. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 378
Photo 98 "Primavera Negra" ("Printemps noir") de Raul Brandão, 1993, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, costumes et scénographie de Cristina Reis. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 378
Photo 99 "A Mulher do Campo" ("La Provinciale") de William Wycherley, 1986, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, scénographie et costumes de Cristina Reis. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 379
Photo 100 "Muito barulho para nada" ("Beaucoup de bruit pour rien") de W. Shakespeare, 1990, Teatro Cornucópia, mise en scène de Luís Miguel Cintra, costumes et scénographie de Jasmim de Matos. Arch. T. Cornucópia: Phot. Paulo Cintra e Castro Caldas Lda..... 379
Photo 101"O ovo" ("L'oeuf"), 1975, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando..... 421
Photo 102 "Omzikzaf", 1978, O Bando, mise en scène: João Brites. Arch. O Bando..... 422
Photo 103 "Auto dos altos e baixos" ("Auto des grands et petits"), 1979, O Bando, mise en scène João Brites. Photo J. M. Retif. Arch. O Bando Phot. J. M. Retif..... 423
Photo 104"Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Rui Cunha..... 428
Photo 105"Trágicos e Marítimos" ("Tragiques et Maritimes") – 1984; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando..... 428

Photo 106"São Cristovão" ("Saint Christophe") – 1985, conte de Eça de Queirós; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Rui Cunha ..... 439
Photo 107 "Nós de um segredo" ("Noeuds d'un secret") – 1986; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando ..... 440
Photo 108 "Viagem" ("Voyage") – 1987, conte de Sophia de Mello Breyner; O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. João Paulo ..... 441
Photo 109 "Montedemo" – 1987, de Hélia Correia; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Jorge Barros ..... 442
Photo 110 "Nora" ("Noria") de Gonçalo Fernandes Trancoso, 1988, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. João Paulo ..... 443
Photo 111 "Carcaças, Pedro Primeiro Príncipe Bezerro" ("Carcasse, Pierre premier, Le prince veau") – 1988; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando ..... 444
Photo 112 "Carcaças, Pedro Primeiro Príncipe Bezerro" ("Carcasse, Pierre premier, Le prince veau") – 1988; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando ..... 444
Photo 113 "A Pregação" ("Prédication") – 1989; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Pedro Soares ..... 445
Photo 114 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra. ..... 446
Photo 115 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 447
Photo 116 "A terceira margem do rio" ("La troisième rive du fleuve") de João Guimarães Rosa, 1990, O Bando; mise en scène de João Brites Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 448
Photo 117 "Viviriato", 1991, O Bando; mise en scène de João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 449
Photo 118 "A Morte do Palhaço" ("La mort du clown") de Raúl Brandão, 1991, O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando ..... 461
Photo 119 "Se mentes Photocena" ("Si tu mens Photocena") de Teresa Rita Lopes – 1993, O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 462
Photo 120 "Gente singular" ("Des gens bizarres") – 1993, Teixeira Gomes; O Bando; mise en scène João Brites Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra. ..... 463
Photo 121 "Gente singular" ("Des gens bizarres") – 1993, Teixeira Gomes; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra. ..... 463
Photo 122"Liberdade" ("Liberté") de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1994, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando ..... 464
Photo 123 "Trilhos" ("Chemins") – 1994; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Paulo Moreira ..... 464
Photo 124 "Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien") de Irene Lisboa, 1995, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Paulo Moreira ..... 465
Photo 125 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Rui Cunha. ..... 485
Photo 126 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Rui Cunha ..... 485
Photo 127 "Viagem" ("Voyage") de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1987, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. João Paulo ..... 486
Photo 128 "Montedemo" de Hélia Correia, 1987, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Jorge Barros. ..... 486
Photo 129"Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Christian Altorfer Schweiz ..... 487
Photo 130 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Luís Miguel Rocha ..... 487
Photo 131 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 488
Photo 132 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra. ..... 489
Photo 133 "Viviriato", 1991, O Bando; mise en scène de João Brites. Arch. O Bando Phot. Pedro Soares ..... 490
Photo 134 "Uma mão cheia de nada" ("Une main pleine de rien") de Irene Lisboa, 1995, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando ..... 491
Photo 135 "Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Rui Cunha ..... 511

Photo 136"Afonso Henriques" – 1982; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Rui Cunha. ..... 511
Photo 137 "Montedemo" de Hélia Correia, 1987, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Jorge Barros. ..... 512
Photo 138 "Viagem" ("Voyage") de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1987, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. João Paulo ..... 513
Photo 139 "Nora" de Gonçalo Fernandes Trancoso, 1988, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. João Paulo ..... 514
Photo 140 "Pregação" ("Prédication", 1989, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Pedro Soares ..... 514
Photo 141 "Estilhaços" ("Éclats"), 1989, de Mário de Carvalho, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 515
Photo 142 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; de Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Pedro Gomes ..... 516
Photo 143 "Bichos" ("Les bêtes") – 1990; Miguel Torga; O Bando; mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Pedro Gomes ..... 517
Photo 144 "A terceira margem do rio" ("La troisième rive du fleuve") – structure scénique de base – 1990, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra ..... 517
Photo 145 "Se mentes Photocena" ("Si tu mens photocena") – 1993, de Teresa Rita Lopes, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Mariano Piçarra. ..... 518
Photo 146 "Amanhã" ("Demain") – 1992 – de Almada Negreiros, O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Luís Miguel Rocha ..... 519
Photo 147 "Gente singular" ("Des gens bizarres") – 1993, de Teixeira Gomes; O Bando, mise en scène João Brites. Arch. O Bando Phot. Ana Machado ..... 519
Photo 148 "As três irmãs" ("Les trois soeurs") de Tchekhov, 1977, GITT, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993.. ..... 554
Photo 149 "Tio Vânia" ("Oncle Vania") de Tchekhov, 1981, Teatro na Caixa, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993 ..... 561
Photo 150 "Chrisotémis" de Yannis Ritzos, 1984, Théatre Expérimental D. Maria II, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. T. D. Maria II ..... 562
Photo 151 "A Voz Humana" ("La Voix Humaine") de Jean Cocteau, 1989, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho. Programme de "A Voz Humana": Teatro Hoje ..... 573
Photo 152 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. António Capelo: TEAR 573
Photo 153 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 574
Photo 154 "Platonov" de Tchekhov, 1990, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993 ..... 586
Photo 155 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et de chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. António Capelo: TEAR. ..... 586
Photo 156 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. António Capelo: TEAR. ..... 587
Photo 157 "Pais e Filhos" ("Parents et enfants") de Tourgueniev/Brian Friel, 1991, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. Maria José Pascoal: Teatro Hoje ..... 587
Photo 158 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 588
Photo 159 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1993, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 588
Photo 160 "Estórias mínimas" ("Des histoires minimales") de Javier Tomeo, 1993, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. As Boas Raparigas...: Phot. Paulo Pimenta ..... 589
Photo 161 "Paraíso" ("Paradis") de Alberto Morávia , 1995, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. As Boas Raparigas...: Phot. Paulo Pimenta ..... 589
Photo 162 "Chrisotémis" de Yannis Ritzos, 1984, Teatro Experimental D. Maria II, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. T. D. Maria II ..... 606

Photo 163 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 607
Photo 164 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 608
Photo 165 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. António Capelo: TEAR 609
Photo 166 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. António Capelo: TEAR 609
Photo 167 "Platonov" de Tchekhov, 1990, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993 ..... 610
Photo 168 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et de chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. António Capelo: TEAR. ..... 610
Photo 169 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. António Capelo: TEAR ..... 611
Photo 170 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. António Capelo: TEAR ..... 611
Photo 171 "Pais e Filhos" ("Parents et Enfants") de Tourgueniev/Brian Friel, 1991, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. Maria José Pascoal: Teatro Hoje ..... 612
Photo 172 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 613
Photo 173 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 613
Photo 174 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1993, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 614
Photo 175 "Estórias Mínimas" ("Des histoires minimales") de Javier Tomeo, 1993, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. As Boas Raparigas...: Phot. Paulo Pimenta ..... 614
Photo 176 "Estórias Mínimas" ("Des histoires minimales") de Javier Tomeo, 1993, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. As Boas Raparigas...: Phot. Paulo Pimenta ..... 615
Photo 177 "Paraíso" ("Paradis") de Alberto Morávia , 1995, As Boas Raparigas, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. As Boas Raparigas...: Phot. Paulo Pimenta ..... 615
Photo 178 "Chrisotémis" de Yannis Ritzos, 1984, Teatro Experimental D. Maria II, mise en scène de Rogério de Carvalho. Arch. T. D. Maria II ..... 628
Photo 179 "O paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1985, Grupo Maizum, mise en scène de Rogério de Carvalho. Dessin du scénographe José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993 ..... 629
Photo 180 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1987, TEC, scénographie de José Manuel Castanheira pour la mise en scène de Rogério de Carvalho. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993 ..... 629
Photo 181 "Auto da Índia" ("Auto de l'Inde") de Gil Vicente, 1988, TEUC, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 630
Photo 182 "Preparadise, sorry now – o paraíso não está à vista" ("Le paradis n'est pas en vue") de R. W. Fassbinder, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. António Capelo: TEAR ..... 630
Photo 183 "A Voz Humana" ("La Voix Humaine") de Jean Cocteau, 1989, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho scénographie de José Manuel Castanheira Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993. ..... 631
Photo 184 "O Jardim das Cerejeiras" ("La Cerisaie") de Tchekhov, 1989, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993. ..... 631
Photo 185 "Tartufo" ("Tartuffe") de Molière, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. António Capelo: TEAR ..... 632
Photo 186 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. António Capelo: TEAR ..... 632
Photo 187 "Combate de Negro e Cães" ("Combat de nègre et chiens"), de B. M. Koltès, 1990, TEAR, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. António Capelo: TEAR ..... 633

Photo 188 "Pais e Filhos" ("Parents et Enfants") de Tourgueniev/Brian Friel, 1991, Grupo Teatro Hoje, mise en scène de Rogério de Carvalho scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. Maria José Pascoal: Teatro Hoje. ..... 633
Photo 189 "O Triunfo do Amor" ("Le Triomphe de l'amour") de Marivaux, 1992, A Escola da Noite, mise en scène de Rogério de Carvalho, scénographie de José Manuel Castanheira. Arch. A Escola da Noite: Phot. Susana Paiva ..... 634
Photo 190 "O Despertar da Primavera" ("L'Éveil du Printemps") de F. Wedekind, 1992, TUM, mise en scène de Rogério de Carvalho scénographie de José Manuel Castanheira. Coll. J. M. Castanheira Scénographies 1973/1993, Lisboa, Nobilis, 1993. ..... 634

## INDEX

Nous mentionnons dans cet index les noms des créateurs ou troupes qui sont des références pour les metteurs en scène étudiés, ainsi que les auteurs dont les textes ont été mis en scène.

AIRES, Matias, 284

ALEGRE, Manuel, 129

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, 85, 429, 432, 441, 450, 458, 464, 486, 513, 673, 677

ARISTOPHANE, 164, 169, 175, 677

ARTAUD, Antonin, 47, 48, 226, 644, 730

BECK, Julien, 644

BECKETT, Samuel, 42, 76, 309, 317, 318, 325, 363, 385, 549, 552, 578, 674, 675, 778, 789, 790, 806, 825

BELBEL, Sergi, 338

BERGMAN, Ingmar, 385, 603, 624, 644, 653, 789

BOAL, Augusto, 71, 175

BOND, Edward, 239, 288, 297, 306, 334, 335, 338, 340, 341, 362, 388, 673, 677, 777, 778, 780, 823, 824, 825

BORCHERDT, Wolfgang, 119, 124, 215, 670

BRANDÃO, Fiama Pais, 31, 41, 47, 113, 271, 275, 669, 702, 800

BRANDÃO, Raul, 40, 84, 322, 323, 378, 450, 675, 676, 811

BREAD AND PUPPET, 49, 420, 535, 842

BRECHT, Bertolt, 22, 30, 32, 36, 45, 46, 47, 48, 49, 60, 70, 84, 103, 106, 112, 113, 114, 117, 174, 190, 215, 223, 226, 261, 263, 264, 268, 269, 270, 288, 289, 334, 384, 385, 387, 403, 420, 435, 535, 552, 644, 653, 665, 666, 667, 668, 669, 671, 702, 703, 727, 752, 753, 754, 760, 823, 825, 842, 856

BROOK, Peter, 29, 49, 56, 83, 89, 118, 119, 190, 204, 225, 226, 535, 644, 653, 727, 728, 735, 842

BÜCHNER, Georg, 271, 375, 669, 761

CAMÕES, Luís Vaz, 127, 131, 167, 282, 705

CAMUS, Albert, 133, 134, 140, 673, 725, 726, 727

CARVALHO, Mário de, 81, 85, 429, 434, 515, 674, 847

CENTENO, Yvette, 41, 112

CHANCEREL, Léon, 552

CHARTREUX, Bernard, 84, 264, 269, 374, 668

COCTEAU, Jean, 569, 573, 631, 674

COLAÇO, Amélia Rey, 42, 46, 89, 225

CORREIA, Hélia, 81, 85, 145, 157, 158, 163, 173, 200, 429, 433, 442, 486, 512, 673, 676, 744, 856

CORREIA, Natália, 41, 84, 146, 152, 173, 197, 674, 676, 737

COSTA, Bernard da, 119, 670, 706

COSTA, Helder, 52, 71, 81, 84, 126, 137, 173, 195, 670, 671, 716

COURTELINE, Georges, 333

CRAIG, Gordon, 46

CREUZ, Serge, 403

CROS, Charles, 435, 856

DA HOLANDA, Francisco, 329

DASTÉ, Catherine, 105, 268, 417, 666

DEMARCY, Richard, 142, 153, 673, 675, 740

DEUTSCH, Michel, 271, 272

DIONÌSIO, Eduarda, 32, 70, 81, 282, 322, 323, 430, 471, 674, 812

DIONÍSIO, Mário, 106, 676

DURAS, Marguerite, 549, 568, 578, 675

FASSBINDER, Rainer Werner, 85, 549, 563, 569, 571, 573, 591, 609, 629, 630, 672, 674

FERREIRA, António, 19, 70, 129, 130, 131, 137, 174, 216, 671, 718

FERREIRA, José Gomes, 112, 174, 549, 555, 559, 668, 671, 672

FEYDEAU, Georges, 164, 165, 169, 171, 175, 677, 746

FIÈVET, Claudine, 671

FIGUEIREDO, Manuel de, 311, 312, 316, 675

FILIPPO, Eduardo de, 294, 304, 672

FO, DARIO, 109, 114, 119, 281, 282, 671

FORD, John, 154, 174, 199, 217, 675, 743

FRYAN, Michael, 168

FRIEL, Brian, 85, 578, 587, 612, 633, 675

FURIA DELS BAUS, 535, 842

GARÇÃO, Correia, 283, 284, 759

GARCIA, Victor, 45, 49, 385, 535, 644, 653, 843

GARNEAU, Michel, 175

GARRETT, Almeida, 33, 54, 55, 76, 148, 244, 381, 432, 558, 569, 673

GENET, Jean, 45, 327, 336, 340, 385, 549, 566, 673, 677

GIL VICENTE, 46, 83, 84, 85, 104, 105, 106, 108, 131, 139, 155, 159, 162, 167, 174, 175, 196, 253, 288, 290, 299, 301, 307, 312, 313, 314, 331, 332, 339, 341, 363, 549, 568, 574, 581, 582, 583, 588, 590, 591, 607, 608, 614, 630, 666, 670, 671, 672, 674, 675, 676, 677, 721, 723, 728, 797, 799, 820, 821, 822

GOETHE, 84, 288, 289, 671, 709

GOMES, Teixeira, 450, 454, 463, 519, 668, 676

GORKI, Maxime, 112, 264, 265, 266, 270, 544, 616

GÓRRIZ, Miquel, 338

GROTOWSKI, Jerzy, 49, 226, 603, 643, 653

GUTKIN, Adolfo, 45, 225

HANDKE, Peter, 331

HELDER, Herberto, 111, 126, 129, 137, 173, 195, 670, 671, 716, 811

HORVATH, Odon von, 84, 271, 273, 276, 669

JORGE, Luiza Neto, 22, 272, 281, 300, 674

JOURDHEUIL, Jean, 84, 264, 266, 269, 374, 385, 386, 668

KANTOR, Tadeusz, 391, 535, 842

KOLTÈS, Bernard Marie, 549, 574, 578, 586, 610, 632, 633, 675

KREJČA, Otomar, 29, 645

KROETZ, Franz Xaver, 271, 272, 275, 276, 291, 304, 341, 359, 549, 555, 556, 566, 591, 670, 671, 673

LISBOA, Irene, 450, 459, 465, 491, 677, 863, 864

LIZARRAGA, Andrés, 543, 552, 667

LIOUBIMOV, Iouri, 535

LOPE DE VEGA, 261, 299, 300, 674, 752, 753, 783

LOPES, Teresa Rita, 41, 450, 454, 462, 518, 676

LORCA, Federico Garcia, 46, 84, 157, 163, 307, 308, 315, 354, 362, 674, 676, 787, 788

LOU SUN, 264, 269

MALINA, Judith, 644

MARIVAUX, 28, 237, 257, 259, 260, 263, 549, 579, 580, 588, 613, 634, 676, 749, 752, 807

MARLOWE, Christopher, 156, 162, 199, 676

MEYERHOLD, 535, 653

MNOUCHKINE, Ariane, 226, 367

MOLIÈRE, 84, 175, 237, 256, 257, 260, 263, 312, 549, 565, 566, 572, 575, 578, 587, 590, 591, 611, 629, 632, 672, 673, 675, 748, 749, 750, 752

MORAIS, Vinicius de, 106

MORAVIA, Alberto, 85, 549, 583, 677

MOTA, Anrique da, 327, 328, 364, 676

MÜLLER, Heiner, 84, 288, 292, 305, 318, 320, 325, 326, 336, 341, 342, 361, 377, 378, 388, 672, 676, 778, 800, 802, 804, 806, 813

NEGREIROS, Almada, 40, 429, 450, 453, 519, 672, 676, 856

NERUDA, Pablo, 112

NEVES, Abel, 81, 102, 121, 122, 125, 129, 133, 135, 139, 141, 144, 153, 154, 155, 160, 161, 173, 178, 180, 217, 671, 672, 673, 675, 708, 715, 722, 742

ORTON, Joe, 321, 676

PAIVA, Alfredo Nery, 110, 174, 667

PESSOA, Fernando, 40, 136, 167, 174, 302, 331, 449, 672, 785, 821

PINTO, Fernão Mendes, 282, 669, 671

PIRANDELLO, Luigi, 253, 309, 310, 450, 455, 456, 467, 498, 674, 677, 789, 790, 861

PLANCHON, Roger, 48, 644

PLAUTE, 253, 279, 285, 287, 669, 756, 757

QUEIRÓS, Eça de, 429, 439, 672

QUENTAL, Antero de, 106

REDOL, Alves, 41, 142, 143, 173, 175, 216, 674, 732, 734

RÉMY, Tristan, 311, 316, 675, 792

RESENDE, Garcia de, 52, 118, 327, 498, 549, 582, 677

REZVANI, 281, 376, 670

RIBEIRO, Francisco, 42, 46, 89, 225, 643

RITZOS, Yannis, 555, 559, 562, 606, 628, 672

ROSA, António Ramos, 33, 85, 449, 451, 676

ROSA, João Guimarães, 33, 85, 429, 436, 437, 448, 467, 675, 851

ROSA, Ramos António, 85, 450, 451, 676

SAMPAIO, Jaime Salazar, 41, 85, 265, 272, 543, 555, 557, 559, 590, 670, 672

SCHWARZ, Ievgueni, 84, 118, 124, 670

SENA, Jorge de, 118, 174, 669

SHAKESPEARE, William, 84, 172, 253, 294, 312, 313, 329, 332, 339, 341, 360, 364, 379, 616, 672, 675, 677, 727, 743, 757, 761, 763, 764, 781, 794, 795, 796, 817, 821

SILVA, António José da, 22, 23, 30, 84, 118, 123, 164, 169, 170, 175, 237, 239, 258, 283, 285, 287, 343, 665, 668, 669, 671, 672, 677, 704, 705, 759, 807

SILVA, João, 449, 451, 676

SIMON, Neil, 114, 146, 175, 674

SITWELL, Edith, 312, 675

SOBRAL, Augusto, 41, 282

SOPHOCLE, 84, 144, 151, 197, 674, 734

STANISLAVSKI, Constantin, 29, 46, 60, 192, 226, 266, 603, 644, 653

STRAUSS, Botho, 294, 322, 323, 325, 326, 676, 761, 814, 815, 816

STEIN, Peter, 49

STREHLER, Giorgio, 49, 226, 385, 644

STRINDBERG, August, 85, 295, 296, 305, 306, 361, 385, 549, 565, 566, 567, 572, 590, 672, 673, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 777, 781

TANAKA, Béatrice, 83, 665

TCHEKHOV, Anton, 28, 85, 253, 299, 325, 543, 545, 548, 549, 553, 554, 555, 557, 558, 561, 569, 572, 574, 575, 576, 577, 586, 590, 610, 631, 644, 669, 671, 674, 675

TOMEO, Javier, 549, 580, 581, 589, 614, 615, 676

TORGA, Miguel, 85, 408, 429, 437, 446, 447, 487, 488, 489, 516, 517, 675, 852

TOURGUENIEV, Ivan, 85, 578, 587, 612, 633

TRANCOSO, Gonçalo Fernandes, 429, 443, 514, 674, 856

VALENTIN, Karl, 277, 278, 286, 359, 375, 756

VITRAC, Roger, 141, 149, 150, 175, 673, 730, 731, 746

WALTON, William, 312, 675

WEDEKIND, Frank, 142, 272, 579, 634, 673, 676

WEIGEL, Hélène, 226

WEISS, Peter, 133, 138, 174, 549, 552, 556, 667, 670, 672, 719

WENZEL, Jean-Paul, 291, 303, 671

WESKER, Arnold, 569, 674

WILLIAMS, Tennessee, 154, 160, 198, 675

WRIGHT, Nicholas, 165, 166, 169, 677, 745

WYCHERLEY, William, 253, 296, 379, 673, 774, 775

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'A.N.R.T.

Dépôt légal : Mai 2000