

Un modèle français pour une révolution du théâtre au Portugal

Christine Zurbach¹

Université d'Évora (Portugal)

zurbach@uevora.pt

Résumé

L'article est une description et une tentative d'interprétation critique d'un processus d'importation d'un modèle d'organisation de la vie théâtrale qui s'est développé en France dans les années après 1945. Il s'agit du phénomène connu comme "décentralisation théâtrale" que le Portugal a importé après l'extinction du régime autoritaire salazariste, en 1974. Porté par des artistes formés en France, ce modèle a été mis en oeuvre à Évora en 1975, par une compagnie professionnelle de théâtre installée dans la province alentejane du sud du Portugal, qui a promu un répertoire de textes sélectionnés pour une stratégie de "théâtre populaire" dans le sens où l'entend Jean Vilar.

Mots-clés:

théâtre; décentralisation; répertoire; théâtre populaire; vie politique; vie théâtrale.

Um modelo francês para uma revolução do teatro em Portugal

Resumo

O artigo é uma descrição e uma tentativa de interpretação crítica de um processo de importação de um modelo de organização da vida teatral que se desenvolveu em França nos anos após 1945. É o fenómeno conhecido como "décentralisation théâtrale" que Portugal importou após a extinção do regime autoritário salazarista, em 1974. Promovido por artistas formados em França, este modelo foi implementado em Évora, em 1975, por uma companhia profissional de teatro instalada na província alentejana ao Sul de Portugal, que apresentou um repertório de textos seleccionados para uma estratégia de "teatro popular" no sentido em que o entende Jean Vilar.

Palavras-chave:

Teatro; descentralização ; repertório; teatro popular ; vida política; vida teatral.

A French Model for a Revolution of the Theatre in Portugal

Summary

The article is a description and attempt to critically interpret a process of importing a model of the organization of theatrical life that developed in France in the years after 1945. It is the phenomenon known as "theatrical decentralization" that Portugal imported after the extinction of the authoritarian Salazarist regime in 1974. Worn by artists trained in France, this model was implemented in Évora in 1975 by a professional theater company installed in the Alentejane province of southern Portugal, which has promoted a repertoire of texts selected for a strategy of "popular theater" in the sense understood by Jean Vilar.

Key-words

Theatre; décentralisation; repertoire; popular theatre; political life; theatrical life.

¹ CHAIA/UE [2017] - Ref.^a UID/EAT/00112/2013 - [Projeto financiado por Fundos Nacionais através da FCT/Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

Un modèle français pour une révolution du théâtre au Portugal.

1.

Pour l'observateur peu informé, mais sensible à des représentations qui se sont peu à peu installées dans le discours dominant sur l'histoire des relations entre la France et le Portugal, celles-ci seraient surtout de nature politique et linguistique, et ceci dès les origines de la monarchie à l'époque médiévale. Mais, pour d'autres, comme Eduardo Lourenço, elles sont avant tout éminemment culturelles :

Dans l'histoire européenne n'existent probablement que peu de cas d'irradiation et d'hégémonie culturelles aussi intrinsèquement libres de tout compromis avec la relation évidente que toute culture entretient avec les intérêts politiques de la communauté historique où elle est enracinée (Lourenço de Faria, 1983 :15)¹.

Mais, toujours selon cet auteur, ces rapports sont profondément asymétriques ou même inégaux, étant donné que, comme toute communication culturelle :

(...) elle est due autant à une supériorité effective en termes d'énergie spirituelle et créatrice de l'un des acteurs qu'à son manque et à l'appel que l'autre représente (ibid.)².

Ces affirmations sont reproduites dans les premières pages du volume des actes du Colloque sur les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France organisé par la Fondation Calouste Gulbenkian, à Paris, en 1982, qui a réuni des chercheurs portugais, français, belges, italiens et anglais, spécialistes dans ce domaine. La publication qui en est le résultat est, à tous égards, une référence parmi les travaux disponibles sur ce thème. En effet, cet ensemble de 52 communications qui analysent selon un modèle chronologique les moments significatifs ponctuant l'histoire de ces rapports nés au Moyen-Âge et encore très vivants au moment du colloque, révèle comment ces épisodes qui se sont succédé dans divers domaines des arts et des lettres, reflètent la richesse et la complexité d'une relation dont l'évolution est aussi une partie intégrante non seulement des rapports luso-français, mais aussi de l'histoire nationale portugaise.

C'est sous cet angle que nous nous proposons de réfléchir à nouveau sur ce sujet à l'aide d'un cas d'étude, en nous appuyant sur la recherche spécialisée dans les travaux fondés sur une nouvelle perception du comparatisme littéraire et culturel, qui s'est développée dans la période où s'est tenu ce Colloque, un moment de virage de la recherche en Littérature Comparée qui est, comme on le sait, la discipline académique s'occupant traditionnellement des rapports entre les littératures nationales. Ce virage s'est produit notamment en raison d'un nouveau regard qu'on a commencé à porter sur les processus de médiation entre les littératures, notamment sur la traduction. Ce terme, difficile à définir, mais commode, est repris par les chercheurs pour approcher, dans toute leur complexité, un type de textes qui sont le résultat et l'expression de pratiques d'écriture associées à cette forme particulière de la production littéraire, dépendantes de la variabilité des relations entre les sociétés et les cultures. Ajoutons que le comparatisme traditionnel s'était transformé également, dès les années 1960, grâce aux études de réception qui proposaient que l'histoire de la littérature soit envisagée comme un processus évolutif transnational, qui devait être situé à l'échelle mondiale.

Créée dans ce contexte propice à une révision des domaines de recherche de tradition académique, une nouvelle discipline, consacrée aux Études de Traduction, est venue confirmer cette rupture initiale avec le modèle dominant d'un comparatisme fondé sur les « relations de fait » ou les « influences », propre de la tradition positiviste fondée sur les littératures nationales. La recherche s'est recentrée sur la Littérature entendue comme multiplicité *des littératures* et est répartie ainsi sur de nouvelles bases selon une perspective interculturelle et polysystémique (Even-Zohar 1990).

Le principal apport des Études de Traduction pour ce renouveau est l'orientation adoptée pour aborder leur objet d'étude. Plutôt que de limiter leur méthodologie à une description comparée des textes traduits, valorisant l'original comme c'était le cas traditionnellement, les travaux réalisés par les spécialistes de ce nouveau domaine d'études montrent que leur intérêt pour les textes traduits vise à comprendre la position des textes étrangers dans les littératures d'accueil, si elle est périphérique ou centrale, et si leur fonction est conservatrice ou novatrice dans le développement des littératures nationales. Considérer la sélection opérée par la littérature d'accueil comme un processus actif d'importation des textes, en mettant celle-ci au premier plan et en rejetant l'idée de son éventuelle soumission à la littérature-source qui s'imposerait par son prestige et son pouvoir, a permis de réviser

une représentation parfois trop simple des rapports interlittéraires et interculturels entre centre et périphérie, entre culture dominante ou hégémonique et culture dominée ou dépendante.

C'est ce que nous pourrions examiner à l'aide du cas d'étude choisi pour cet article. En effet, celui-ci se prête à diverses interrogations et à une mise en question de la pertinence et des limites de l'application du concept d'*hégémonie* si aisément évoqué lorsqu'il s'agit des rapports littéraires et culturels luso-français.

Situé dans les années 1975-85, donc, au moment de la réalisation du colloque cité auparavant, ce cas présente un double intérêt scientifique: d'une part, il permet d'analyser la spécificité de l'importation dans la culture portugaise d'un *corpus* théâtral composé d'un grand nombre de textes en langue française, entre originaux et traductions françaises de textes étrangers; d'autre part, il permet aussi d'évaluer en quels termes un appel à la référence culturelle française et francophone s'est constitué - non sans contradictions -, à un certain moment de l'histoire du Portugal, comme la matière même d'un projet institutionnel structurant dont le programme devait permettre la rénovation du théâtre au Portugal, en articulation avec une ouverture de la culture de réception enfin libérée du régime autoritaire d'inspiration salazariste, démis le 25 avril 1974.

Mais il faut signaler dès maintenant une particularité de notre *corpus*, car il s'agit d'un répertoire théâtral qui n'était pas destiné à la lecture, mais à un public de spectateurs de théâtre. Les textes sont restés inédits ou ont été l'objet d'une diffusion restreinte, hors des circuits de commercialisation du livre. Cet ensemble de textes provenant de la littérature nationale ou de littératures étrangères compose un répertoire au sens théâtral du terme, étant donné qu'il est destiné essentiellement à l'interprétation et à la réception scéniques, et que, comme tout répertoire, sa constitution dépend de l'application de critères lui donnant sa cohérence. Ces critères, que les théoriciens de la traduction désignent par un terme emprunté à la sociologie, celui de *normes* (Toury:1980), orientent non seulement la sélection des œuvres elles-mêmes, mais aussi l'ensemble des choix appliqués dans le processus de traduction de la composante de textes provenant de littératures étrangères, qui valorisent ou non la culture d'origine des textes. Ceci augmente l'intérêt et la complexité de l'analyse, dans la mesure où cette forme de réalisation du littéraire dans la société est faite non plus au moyen de textes isolés, mais en tant qu'expression artistique organisée et programmatique, représentative d'une stratégie d'un agent culturel intervenant dans un contexte socio-culturel particulier, très influent, comme nous allons tenter de le montrer.

Les manifestations des rapports culturels luso-francophones sont matérialisées, dans notre cas d'étude, à deux niveaux que nous aborderons successivement ci-après. Le premier niveau est celui du cadre institutionnel d'importation et d'adaptation d'un modèle d'intervention théâtrale et culturelle, notamment les contradictions qui ont marqué le processus; le second est celui des normes (*supra*) qui connotent le répertoire des pièces ayant été jouées à partir de 1975 jusque dans les années 1990, date à laquelle le projet a été réorganisé. Nous les aborderons successivement ci-après.

2.

Pour le metteur en scène Mário Barradas, dès le départ, le modèle qui devait être mis en place par la compagnie professionnelle dénommée Centro Cultural de Évora (CCE) dont il a été le premier directeur, reposait sur une équivoque, malgré la clarté de ses intentions et de sa volonté personnelles.

Créé en 1975 par un décret ministériel dans cette ville du Sud du Portugal, dans la période instable située immédiatement après le changement politique du 25 avril 1974, le CCE représente un projet artistique et théâtral doublement *engagé* en termes politiques: il vise la mise en place d'un programme de décentralisation et, donc, de renouveau de l'organisation politique et administrative de l'activité théâtrale, et il est associé à un *répertoire* dramatique innovateur, destiné à un public de la périphérie, culturellement éloigné du centre et, donc, privé jusqu'à cette date d'un contact régulier avec le théâtre professionnel. De la sorte, la démarche théâtrale adoptée à Évora par cette compagnie de théâtre, bénéficiant d'une subvention ministérielle pour participer à la dynamisation culturelle des années post-1974, présente des caractéristiques inédites dans l'histoire du théâtre au Portugal, qui le rattachent à un héritage de référence internationale, celui des politiques d'intervention théâtrale et culturelle implantées avec succès en France et disséminées dans plusieurs pays européens après la fin de la seconde guerre mondiale.

En termes théâtraux, cette démarche connotée en France par la désignation lancée par Jean Vilar (Wehle, 1981) de *théâtre populaire*, se rattache à un courant de pensée intellectuelle, théorique et critique qui a contribué au débat autour de l'implantation de stratégies de développement théâtral et culturel, fondées partiellement sur un travail de renouveau du répertoire, alimenté en grande partie par de nouvelles lectures de la tradition, des auteurs et des œuvres *classiques* pour un nouveau public:

Au XXe siècle, et notamment en France après 1945, c'est surtout l'État qui impose de plus en plus une politique culturelle et recherche un public élargi. On recherche un public nouveau et un répertoire issu de l'héritage culturel dont il avait trop longtemps été privé. Le retour aux classiques est toujours associé, du moins dans un discours officiel, à la volonté de restituer au plus grand nombre des textes dont on estime qu'ils ont été indûment confisqués par les privilégiés qui les ont étudiés (ou subis) dans les grandes classes (Pavis, 1990 : 52).

En termes politiques, ces orientations intellectuelles et artistiques se sont traduites dans un programme ministériel de décentralisation théâtrale dont avaient pu rêver Jacques Copeau, Louis Jouvet et Charles Dullin entre autres, et dont l'application devait se faire en province, à l'échelle de la France entière. C'est à Jeanne Laurent, nommée sous-directrice des Spectacles et de la Musique, en 1945, que cette responsabilité sera confiée. Cinq centres dramatiques seront ainsi créés entre 1946 et 1952, avec des metteurs en scène qui ont répondu à ce que Denis Gontard appelle dans sa vaste étude sur ce sujet, une « véritable mission » (1973 :350), une sorte d'exigence morale, accompagnant en cela les propos de Jeanne Laurent qui, dans le même registre, parle de « vocation » :

Si un directeur de salle privée se découvre la vocation de la décentralisation, il doit renoncer à son exploitation parisienne pour aller s'établir dans un département où il sera un comédien parmi tant d'autres, partageant la vie de la troupe comme Molière et Shakespeare (id., 1973:351).

Dans le même esprit, la troupe du CCE, composée d'une équipe d'acteurs, de techniciens et de metteurs en scène qui ont quitté Lisbonne pour s'installer et travailler à Évora, était porteuse d'un projet identique à celui dont avait été chargée Jeanne Laurent : il s'agissait de promouvoir un répertoire de théâtre populaire et de rendre le théâtre accessible à tous, avec le soutien de l'État. Le décret de création du CCE sera effectivement publié le 23 janvier 1975 par le *Diário da República*, et le CCE est promu comme projet expérimental en vue d'une future reconversion de la vie théâtrale du pays par la création d'autres structures identiques. Deux pas seront faits par le CCE dans ce sens: dès le départ, la création dès novembre 1975 d'une école de formation théâtrale devant former les cadres de cette future décentralisation; un peu plus tard, la formation d'une association regroupant d'autres compagnies de théâtre installées en province, du Nord au Sud du pays, et partageant les mêmes objectifs.

Mais si le thème de la décentralisation est bien le moteur du projet, pour le nouveau pouvoir, soucieux de corriger le retard culturel général du pays, cet agent ne pouvait limiter son action au seul secteur théâtral et devait, en accord avec une reprise de l'idée de centre culturel polyvalent qui définissait les Maisons de la Culture créées par André Malraux dans les années 1960, associer à son action la promotion d'un travail d'animation et de diffusion de productions provenant d'autres secteurs de la vie artistique comme la musique, le cinéma, la danse, les arts visuels, etc.

Le metteur en scène Mário Barradas le regrette et à propos de ce qu'il nomme avec ironie *décentralisation à la portugaise* (1989:7), s'exprimera plus tard, avec une certaine amertume, sur l'équivoque qui a mené à un détournement de son véritable objectif dès le départ:

Le décret qui [...]ne faisait aucune référence à la décentralisation théâtrale révélait la "timidité" officielle relativement à son institution, et le fait que sa promotion ait été faite en ces termes, était certainement dû à la [...] résistance de la Commission Consultive (pour les Activités Théâtrales)³.

Si on peut constater, à la lecture du dossier sur la décentralisation du théâtre au Portugal publié par la compagnie de théâtre Malaposta, en 1989, que, dans la culture de réception, le modèle ambigu qui avait été mis en place par le CCE, est encore au coeur d'un débat interne de la société portugaise, toutefois, à cette date, le pouvoir politique avait déjà abandonné l'idée de transformer le projet-pilote en une véritable réorganisation de la vie théâtrale comme secteur public au niveau national, doté de moyens financiers dépendant de décisions budgétaires constamment ajournées.

Cet abandon transformera ce thème en une revendication politique qui gardera son actualité.

Le seul aspect de la culture visible, presque 20 ans après 74, qui semble, d'une certaine façon, avoir tenu une « promesse » d'Avril, est la diminution de la macrocéphalie du pays qui, toutefois, n'est que très peu due à l'initiative du Pouvoir Central. Dans les années 1990, la « décentralisation » est un terrain cultivé par l'opposition. Il existe aujourd'hui un réseau intense d'activités culturelles hors de Lisboa, liées au développement du Pouvoir Local, prises en charge surtout par les municipalités (...) (Dionísio, 1993 :132)⁴

Contrairement à une première impression allant dans le sens de l'acceptation inquestionable de l'hégémonie de la culture théâtrale française au Portugal, le pays destinataire n'a donc nullement favorisé la reprise et l'intégration du modèle français de décentralisation théâtrale que les réformateurs du théâtre avaient idéalisée, à la suite de leurs efforts antérieurs à 1974 pour construire un théâtre indépendant. En 1975, en imposant une orientation correspondant à d'autres intérêts, plus politiques que culturels, qui ne reconnaissent pas l'activité théâtrale comme "*facteur privilégié*" du développement culturel du pays, le pouvoir procède à une adaptation de l'idée initiale, repensée en fonction de son propre regard sur les besoins de l'époque dans un pays en transformation. Les nouveaux dirigeants de la société portugaise post-1974 semblent bien avoir résisté à une importation provenant d'une culture jusque-là hégémonique dans le champ culturel et théâtral et, donc, relevant d'une tradition qui était ainsi interrompue.

3.

Quant au répertoire qui, comme nous l'avons vu auparavant, est la pierre de touche de ce nouveau projet, en étant à la fois porteur de sa nouveauté esthétique et de sa fonction culturelle et sociale, voyons à présent ce qui le caractérise et dans quelle mesure il a pu être cohérent avec l'idée initiale.

Les fondateurs du projet, qui en étaient aussi les instigateurs, car ils avaient été capables de convaincre les autorités de la justesse de l'importation de ce modèle qu'ils avaient pu observer en France en tant qu'élèves admis entre 1970 et 1974 à l'École du Théâtre National de Strasbourg, l'une des institutions de la décentralisation française, étaient également responsables de la programmation de la saison théâtrale et donc, du choix des œuvres devant composer leur répertoire.

Sur ce plan, on retrouve le poids hégémonique de la culture et de la langue française, non seulement sur le plan personnel, mais aussi historique. En effet, en termes personnels, comme la majorité des intellectuels et des artistes portugais de cette génération, et malgré le régime politique antérieur à 1974 et la censure, les responsables rattachés à la direction du CCE, ont été formés dans un bain de culture littéraire et théâtrale française et leurs références sont aussi bien classiques que contemporaines.

En termes historiques, on sait que les relations du Portugal avec la culture et la littérature françaises dans le domaine du théâtre (Rebello, 1984) sont anciennes et elles ont été l'objet de travaux qui rendent compte de la spécificité des rapports entre des cultures inégales, comme c'est le cas de celles du Portugal et de la France, la première étant traditionnellement dépendante de la seconde. L'exemple le plus étudié est celui du théâtre de Molière joué au XVIII^e siècle dans des adaptations *au goût portugais* qui viennent remplir un vide du répertoire classique pour la scène et répondre à une attente de son public (Ciccia : 2003). La réforme du théâtre à l'époque du romantisme réalisée par le dramaturge Almeida Garrett et le naturalisme de la courte vie du *Teatro Livre* ont aussi trouvé leur source dans la culture française du XIX^e, pour ne citer que quelques exemples de la fragilité du système littéraire autochtone. Car du côté portugais, au long de l'histoire du pays, ce type de relations est révélatrice des avatars d'une littérature en crise - ce qui est à nouveau le cas en 1974-75 -, qui a besoin d'importer des textes et de les traduire.

Parmi les changements suscités par la chute du régime, la fin de la censure apparaît comme un facteur positif et comme un élément déterminant pour une revitalisation de la vie théâtrale portugaise, bénéficiant d'une ouverture politique et aussi culturelle des frontières, propice à un enrichissement sans précédent du *corpus* littéraire disponible en langue portugaise, comprenant un grand nombre d'œuvres et d'auteurs en traduction :

L'importance de la place occupée par la traduction dans la littérature contemporaine en général, et en particulier dans la littérature portugaise, aisément vérifiable par le nombre d'auteurs étrangers qui constituent une partie non négligeable de l'actualité éditoriale, ne peut que confirmer qu'elle est un facteur essentiel dans les relations littéraires et culturelles actuelles (Zurbach 1997 :1)

En consultant les archives du CCE et les publications de bilan d'activités, entre 1975 et 1988, on découvre une hégémonie effective d'un répertoire francophone traduit, dont la composition mérite une remarque, car il est composé de deux types de textes : des textes d'auteurs français ou francophones comme Richard Demarcy, auteur invité pour écrire le spectacle d'ouverture du CCE en janvier 1975, Kateb Yacine, Mérimée, Michel Vinaver, Arthur Adamov ; et aussi des textes provenant d'autres littératures, transmis dans leur version en langue française, qui composent un groupe très important de textes intermédiaires, retraduits ensuite en langue portugaise. Ils constituent un groupe de traductions dites *indirectes* qui représentent des littératures moins familières au système littéraire portugais, mais qui sont légitimées par leur reformulation dans la langue d'une culture-source prestigieuse. On y trouve, par ordre de présence dans le répertoire à partir de 1975, Brecht, Peter Weiss, Gunther Weisenborn, Kleist, Gogol, Goldoni, Tankred Dorst, Odon von Horvath, Tchekov, Ben Jonson, Ibsen.

Un autre groupe important réunit les *nouvelles* traductions, qui doivent remplacer des versions datées et ne répondant plus aux besoins du public de ce nouveau contexte de réception. Ce sont surtout les œuvres *classiques* dont la *retraduction* est mise au service des choix théâtraux et esthétiques des metteurs en scène désireux de rénover leur lecture et leur capacité de signifier pour un public contemporain. Il s'agit de divers textes de Marivaux, Molière, Corneille, Shakespeare qui sont l'objet d'un traitement qui correspond à un modèle esthétique, en grande partie inscrit dans la leçon brechtienne largement représentée dans le théâtre européen et notamment français des années 60 à 80: à la place d'une célébration aveugle de la grandeur des classiques, il s'agit d'installer une distance critique par rapport à eux qui permettra de revenir à leur contenu originel. Dans le même but, les textes classiques portugais – Gil Vicente et Garrett - sont eux aussi re-visités en vue de leur "dépoussiérage" et d'un retour à une lecture non détournée de leur capacité critique.

Une observation détaillée et plus attentive de cet ensemble nouveau de textes traduits révèle l'ambiguïté de leur position devant la tradition. Il existe, en effet, une interaction importante entre la culture portugaise et celles qui sont représentées par les traductions, évidente dans les normes qui orientent les traducteurs et dans les choix des stratégies les plus capables de permettre aux nouveaux textes d'être introduits dans la culture réceptrice: la naturalisation, l'adaptation, la retraduction de textes considérés comme datés sont quelques-uns des procédés qui visent davantage une acceptabilité du texte traduit que le maintien de son caractère innovateur ou subversif dans la littérature-cible. Ceci semble contrarier une image superficielle de dépendance d'une littérature qui, loin d'être le réceptacle passif de modèles importés, se situe en termes dynamiques dans une position relativement stable, probablement plus sensible à la revitalisation scénique des œuvres du passé qu'à un processus de rénovation du répertoire en tant que tel. Il faut bien constater que la conjoncture historique et culturelle des années 1974-1990, favorable à l'importation étrangère, n'a pas incité les dramaturges portugais à une augmentation de la production autochtone de textes, et l'on assiste à une crise de la dramaturgie dans la littérature théâtrale, confirmant une tradition de l'influence étrangère dans ce champ depuis plusieurs siècles et occupant ainsi une position centrale.

Grâce à une large adhésion de la recherche universitaire à la discipline des Études de Traduction, on trouve aisément aujourd'hui des publications en langue portugaise consacrées à l'importance des textes en provenance d'autres langues et littératures, de leur traduction et de leur position dans la culture portugaise, qui posent un autre regard sur la complexité des contacts internationaux, de leurs manifestations dans les cultures, notamment en tant que phénomène de réception. Mais si elles traduisent le dynamisme des travaux actuels dans le domaine littéraire, on ne saurait en dire autant pour ce qui concerne d'autres thématiques, indissociables de l'analyse des relations interlittéraires et interculturelles, portant sur les institutions, les stratégies politiques et leurs répercussions sociales, entre autres. Dans le domaine théâtral, qui est une activité fortement dépendante de l'état de la société environnante, cette perspective enrichirait les travaux de l'historiographie théâtrale en ouvrant de nouvelles perspectives, inter et pluridisciplinaires sur les répertoires des textes qui, bien qu'ayant une place dans le système littéraire, ont un rôle central dans la vie théâtrale. Leur production, leur sélection, leur interprétation et leur réception sont depuis l'origine du théâtre un facteur-clé d'une pratique artistique en relation étroite avec les institutions. Nous l'avons vu : le répertoire du CCE est bien plus qu'un ensemble de pièces. Il est l'expression d'une stratégie culturelle et d'un programme qui lui donnent son sens. Jouer des œuvres *classiques* dans un contexte révolutionnaire n'a de sens que si nous resituons ces œuvres anciennes dans un cadre de promotion d'un *théâtre populaire* où ils ont toute leur place.

Avec la description de la reprise de ce modèle né en France et exporté en Europe, dans ce cas au Portugal, nous avons tenté de montrer que l'expérience des premières années du CCE a pu mettre en relief un phénomène culturel important pour l'histoire contemporaine du théâtre au Portugal, révélateur de la typologie complexe des rapports luso-francophones dans la deuxième moitié du XXe siècle. Elle mérite d'être retenue par les historiens du théâtre, même si elle n'apparaît plus que comme une entreprise restée inachevée, mais elle est emblématique de combats qui semblent devoir persister dans le champ théâtral. C'est pourquoi, même si on a pu parler d'*équivoque* - peut-être à juste titre -, elle a laissé un héritage vivant, de textes et de pratiques, qui continuent à alimenter un mode d'intervention sociale et civique du théâtre dans la société, faisant justice à ses origines les plus anciennes.

Bibliographie

Casanova, P. 1999. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.

- Ciccia, M.-N. 2003. *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle*. Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- Dionisio, E. 1993. *Títulos, acções, obrigações. (A cultura em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa : Edições Salamandra.
- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem Studies, in *Poetics Today. Special Issue*, vol.11, n.1, Durham : Duke University Press.
- Fundação Calouste Gulbenkian. 1983. *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*. Actes du Colloque 11-16 octobre 1982, Paris. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gontard, D. 1973. *La Décentralisation théâtrale en France (1895-1952)*. Paris : SEDES.
- Lourenço de Faria, E. 1983. Portugal-França ou a comunicação assimétrica. In : *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque 11-16 octobre 1982. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, p. 13-27.
- Malaposta. 1989. A descentralização do teatro em Portugal. In *Revista de Teatro do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett*, nº1, p. 5-8.
- Pavis, P. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.
- Rebello, L.-F. 1984. *Présence du théâtre français au Portugal*. In *L'Enseignement et l'expansion de la Littérature française au Portugal*. Actes du Colloque 21-23 novembre 1983, Paris. Fondation Calouste Gulbenkian.
- Toury, G. 1980. The Nature and Role of Norms in Literary Translation. In *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Wehle, P. 1981. *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*. Avignon & Le Paradou : Alain Barthelemy & Actes Sud.
- Zurbach, C. 1997. *Traduction et pratique théâtrale au Portugal entre 1975 et 1988: une étude cas*: Universidade de Évora (version polycopiée).

¹ *Poucos casos haverá na história europeia de uma irradiação e de uma hegemonia culturais tão intrinsecamente desvinculadas da relação óbvia que toda a cultura sustenta com os interesses políticos da comunidade histórica onde enraiza.*

² *(...) deve tanto à efectiva superioridade em termos de energia espiritual e criadora de um dos actores como à carência dele e ao apelo que constitui o outro.*

³ *O despacho, que[...]não continha qualquer referência à descentralização teatral, revelava a "timidez" oficial relativamente à estatuição desta última, e a sua produção nestes termos ficava certamente a dever-se às [...] resistências por parte da Comissão Consultiva (para as Actividades Teatrais)*

⁴ *O único aspecto da cultura visível, quase 20 anos depois de 74, que, de algum modo, parece ter cumprido uma « promessa » de Abril, é a diminuição da macrocefalia do país, que pouco se deve, todavia, à iniciativa do Poder Central. A « descentralização » é, nos anos 90 um terreno cultivado pela oposição. Existe hoje uma intensa rede de actividades culturais fora de Lisboa, ligadas ao desenvolvimento do Poder Local, asseguradas sobretudo pelas autarquias.*