



UN APERÇU GÉNÉRAL DU THÉÂTRE AU PORTUGAL: les 30 dernières années du siècle

(in DUMA, Dana / SAIZESCU, Geo (Eds.), *TEATRUL, INCOTRO?*
Bucareste:Editura Victor, 2002, pp.351-359)

Maria Helena Serôdio

1

Le théâtre qu'il soit universitaire, amateur, indépendant ou même commercial a prouvé son rapport au réel en mettant en cause une société avant même que celle-ci ne soit complètement bouleversée par la révolution de 1974. On a eu, en effet, aussi dans le plan culturel et théâtral que dans le politique et social, des symptômes de malaise, des opinions critiques et des actions culturelles envers le status quo qui témoignaient une vraie et résolue volonté de changement.

L'enthousiasme révolutionnaire a permis quelques conquêtes sur le plan culturel, et même si toutes les réformes que le monde du théâtre jugeait indispensables pour la création artistique n'ont pas été réalisées, deux d'entre elles ont été mises en place et restent appliquées: l'abolition de la censure et le caractère de service public du théâtre avec, pour conséquence, l'attribution régulière de subventions aux troupes de théâtre.

Les "groupes indépendants" qui s'étaient formés au début des années 70 (surtout *A Cornucópia* et

A Comuna

) ont eu, à ce moment là, un rôle considérable dans le renouvellement thématique et artistique. Ils ont pu travailler dans des locaux mis à leur disposition par les pouvoirs publics ce qui, d'une certaine manière, les a institutionnalisés.

Dans l'effervescence culturelle et artistique de cette période, beaucoup d'auteurs anciennement interdits par la censure ont été mis en scène (surtout Brecht), et plusieurs troupes se sont formées sur le modèle des troupes indépendantes.

Un processus d'expansion du théâtre en région s'est aussi développé dont l'événement le plus important fut la création en 1975 d'un Centre Culturel à Evora.

Dans les années 80, la victoire politique de la droite (qui est restée au pouvoir, toute seule ou en coalition, de 1979 à 1995) a apporté d'autres changements dans un contexte de plus en plus néolibéral : tout d'abord la réduction des subventions, ce qui a entraîné l'affaiblissement du théâtre régional et du théâtre pour les jeunes, et ensuite une politique d'utilisation du théâtre pour la réalisation d'événements spectaculaires ou des opérations de prestige.

Cela n'a pas empêché, malgré tout, un réel développement artistique, avec l'organisation des festivals internationaux qui ont permis aux portugais de découvrir de grands spectacles étrangers, ou la création de spectacles portugais de grande qualité.

Encore dans les années 80, le développement du tissu théâtral a révélé une génération d'acteurs qui rompaient avec beaucoup de procédés propres à la génération précédente. D'une part, elle manifestait un intérêt bien plus faible pour les thématiques sociales et politiques et paraissait plus disponible à l'expérimentation de langages visuels qui impliquaient le corps et l'espace ; et d'autre part, cette génération ne considérait plus comme important l'idée de former une troupe (avec un programme esthétique et une éthique de groupe), mais préférait, en revanche, suivre une carrière individuelle.

Si cette option individualiste découlait des difficultés que les troupes rencontraient pour recruter leurs membres dans une période de restriction des subventions, elle était due aussi à un nouveau domaine d'intervention pour de jeunes acteurs qui leur donnait davantage de notoriété : la télévision. La participation à des feuilletons, à des concours ou à d'autres sortes de

programmes, ainsi que la possibilité d'obtenir ponctuellement des subventions sur projet, ont permis l'émergence de vedettes relativement jeunes et entraîné une certaine atomisation du tissu théâtral. Plusieurs ont commencé à contester l'importance accordée aux troupes indépendantes, en invoquant leur vieillissement ou l'épuisement de leur projet, et à préconiser un mode d'attribution tenant mieux compte des nouvelles réalités.

La vérité, cependant, c'est que la totalité des subventions accordées à l'ensemble des compagnies de Lisbonne et de province était inférieure à la somme attribuée chaque année au Théâtre National, en place dès 1978 à Lisbonne ; ce qui était vraiment un contresens, puisque sa politique théâtrale était la plupart du temps inconsistente et ses productions de qualité fort douteuse.

Dès l'entrée officielle du Portugal dans la Communauté Européenne (1986), on a insisté d'une façon encore plus systématique sur l'importance de l'argent et du financement en tant que facteurs indissociables de la création artistique, mais le mécénat privé pour le théâtre n'existe pas, à l'exception notable de celui de la Fondation Calouste Goulbenkian. Mais dans ce nouveau contexte, les "managers" culturels ont soudain surgit de partout - municipalités, fondations, centres culturels, départements d'Etat, troupes de théâtre- , et acquièrent plus d'importance que les artistes eux mêmes.

La fin des années 80 a vu s'accroître un peu le budget des municipalités (avec la loi des finances locales), ce qui a permis une implantation un peu plus solide de jeunes troupes dans les régions, et c'est là un des aspects que les années 90 sont en train de consolider.

2

Si la "recette" néolibérale qui a dominé les années 80 a apporté quelques confusions théoriques et a exacerbé les contradictions du secteur théâtral, elle a reçu aussi quelques réponses artistiques aux conséquences marquantes.

En effet, en même temps que l'on distribuait les subventions annuelles, sur un examen des candidatures et des critères pas toujours très clairs, on répétait qu'il fallait que le théâtre apprenne à s'auto-financer, alors qu'il était partout évident que le théâtre commercial était pratiquement mort, faute de nouveaux auteurs, d'acteurs et de public. D'un autre côté, parmi

les critères pour le calcul des subventions, on mentionnait l'importance décisive ... du succès commercial.

Dans certains cas, comme c'était à prévoir, quelques troupes ont choisi la comédie facile et les procédés artistiques les plus conventionnels dans le but d'arriver à des chiffres significatifs de spectacles, de spectateurs, et de recettes - pour convaincre le pouvoir central de "l'excellence" de la programmation.

La confusion s'est installée au centre du système, quand le Théâtre National a produit avec la mise en scène de Filipe Lá Féria, et apparemment sur la proposition du Secrétaire d'Etat de la Culture lui même, une anthologie de sketches de théâtre de revue - *Passa por mim no Rossio* (*Passe pour moi par le Rossio*) - qui a été, en effet, un grand succès et a été prolongé plus d'un an, mais qui a, de ce fait, empêché toute autre programmation au théâtre, l'unique Théâtre National que l'on avait à cette époque.

Paradoxalement, de manière simultanée à Lisbonne, Porto et dans le reste de la province, se développait le travail créatif de plusieurs troupes de théâtre qui continuaient à produire des spectacles de qualité, avec un répertoire élaboré et en expérimentant des formes critiques d'interpellation du réel.

Des troupes comme *A Cornucópia* (dir. Luis Miguel Cintra), *O Bando* (dir. João Brites), *A Comuna* (dir. João Mota), *O Novo Grupo* (dir João Lourenço), *A Malaposta* (dir. José Peixoto), *Cendrev* (dir. Mário Barradas et Luís Varela), et *Companhia de Teatro de Almada* (dir. Joaquim Benite), entre autres, poursuivaient leur politique d'un théâtre exigeant, tantôt en travaillant sur les classiques portugais et internationaux , tantôt en révélant des auteurs importants du répertoire contemporain.

Luis Miguel Cintra, en tant que metteur en scène et acteur, a révélé des auteurs contemporains

de grand mérite tel que Heiner Müller. Il a présenté d'une façon fulgurante des classiques portugais tel que Gil Vicente, Almeida Garrett et Raul Brandão , et a pratiqué, d'une façon générale dans son théâtre, une réflexion critique sur l'histoire en dénonçant un malaise social qui avait peu à voir avec l'image d'une "oasis économique et sociale" que le pouvoir voulait exporter.

João Brites, en choisissant une voie plus expérimentale, a travaillé sur des textes à partir de l'imaginaire populaire, a créé des machines de scène exceptionnelles, à contours symboliques et de fabrication artisanale, et a accentué le côté grotesque des personnages.

João Mota a évolué entre un théâtre aux tendances ritualisantes (dans son approche d'auteurs tels que Sophocle, António Ferreira ou Natália Correia), un théâtre satirique (le café-théâtre) et un théâtre plus lyrique (avec Demarcy et Erico Veríssimo).

Cependant, malgré les affirmations individualistes de certains acteurs, qui soit jouaient ponctuellement dans des spectacles, soit s'intégraient momentanément dans les troupes consacrées, certains groupes d'artistes se sont constitués à la fin des années 80.

Parmi les raisons qui ont le plus déterminé leur formation on peut citer: tout d'abord le souhait de monter un projet autour d'un metteur en scène (qui pouvait être en plus acteur ou dramaturge), ensuite le désir d'expérimenter d'autres langages (commedia dell'arte, théâtre visuel, et théâtre mêlé à d'autres arts comme la danse), et enfin la volonté de travailler un peu hors du système dans des initiatives événementielles, ou bien dans des projets d'animation. Plusieurs de ces structures qui ont aujourd'hui une activité plus ou moins régulière, ont apporté des formulations artistiques nouvelles et intéressantes au champ théâtral et ont surtout apporté un nouveau public au théâtre, essentiellement les jeunes.

En dépit de ces indicateurs positifs , le théâtre au Portugal continue a connaître des problèmes:

Des problèmes économiques et sociaux qui n'incitent pas des couches importantes de la population à aller au théâtre;

Il n'existe pas un réseau de théâtres bien équipés qui puisse accueillir des tournées régulières et dans de bonnes conditions techniques;

Il n'est pas facile de rivaliser avec la télévision qui enlève du public au théâtre (surtout celui qui allait régulièrement, dans les années 70, au théâtre commercial);

On a pas encore fait de progrès dans l'éducation artistique des jeunes afin de développer leur compétence et leur goût pour le théâtre.

S'il est vrai aujourd'hui que l'on a beaucoup d'écoles (de niveaux différents et pour des âges très divers), toutes ne sont pas d'une excellente qualité, et de plus persiste encore l'idée préconçue qu'un peu d'aisance naturelle suffit pour faire du théâtre. Si cette idée peut et doit animer la création d'un théâtre d'amateurs, elle peut être dangereuse au niveau professionnel. Et on sent, ici et là, dans la classe théâtrale une incapacité aussi à remettre en cause ses acquis, qu'un manque de volonté pour chercher le perfectionnement permanent.

3

L'arrivée au pouvoir d'un gouvernement socialiste (1995) s'est traduite par une certaine euphorie du milieu théâtral, en raison des promesses électorales faites pour la culture. Dans le domaine du théâtre on a constaté:

Une prise en charge plus nette du théâtre en tant que service public (avec un accroissement des subventions);

Une reconnaissance explicite de l'importance de quelques troupes indépendantes, qui existent depuis plus de quinze ans, par un contrat de financement sur trois ans;

La volonté de définir des critères mieux élaborés pour l'attribution de subvention;

La constitution d'un jury pour évaluer les candidatures.

Trois autres tendances se développent:

(a) Le renforcement de l'activité théâtrale en région:

Tout d'abord par la création d'un Théâtre National à Porto. Au début, sous la direction de Ricardo Pais, ce théâtre bien que n'ayant pas de troupe résidente, a produit ses propres spectacles et a déjà présenté des mises en scène de grande qualité.

Ensuite l'existence de jeunes troupes à Porto et dans d'autres régions du pays a contribué à estomper la prédominance de Lisbonne sans pour autant la faire disparaître.

Cette récente vitalité du théâtre en Province a été soutenu par le gouvernement central et les municipalités. Ce sont la plupart du temps des petites structures dynamiques entretenant des rapports privilégiés avec le milieu culturel environnant. Elles peuvent inviter de temps en temps des metteurs en scènes extérieurs qui acceptent volontier de collaborer à ces productions. Ces structures sont plus à même de faire des tournées (même en milieu rural), et à programmer des festivals ou quelque autre événement qui attire des jeunes gens, ce qui rend plus intense la relation avec les populations et peut entraîner effectivement un élargissement réel du public.

(b) Une autre tendance plus récente est la part croissante des femmes au théâtre: en tant que metteurs en scène (Fernanda Lapa, Inês Câmara Pestana, Silvina Pereira, Ana Tamen, Ana Nave), en tant qu'actrices dans des spectacles individuels (Mónica Calle, Lúcia Sigalho e Maria Duarte) et encore en tant que dramaturges (Luísa Costa Gomes, Eduarda Dionísio, Isabel Medina, Maria do Céu Ricardo, Cucha Carvalheiro).

Même si elles ne se disent pas (et ne sont pas) d'un féminisme radical, il est vrai qu'avec elles les femmes ont gagné le droit de cité et que leur présence a contribué à créer des spectacles théâtraux intéressants et créatifs. Des pièces comme Nunca nada de ninguém (*Jamais rien de*

personne

), de

Luísa Costa Gomes, et *Novos confessionários* (

Nouveaux confessionaux

) de Isabel Medina sont des incursions très curieuses dans le monde des femmes de la classe moyenne urbaine, et traitent de leurs angoisses, de leurs frustrations et de de leurs délires avec une ironie subtile et une satire des stéréotypes. Le registre poétique de Eduarda Dionísio,

Antes que a noite venha (

Avant que la nuit ne vienne

), fait de monologues d'héroïnes tragiques telles que Juliette, Antigone, Inês de Castro et Médée, ou bien le registre historique (plutôt de la petite histoire) et politique de Maria do Céu

Ricardo, *Salazar: Deus, Pátria, Maria* (

Salazar: Dieu, Patrie, Marie

), permettent de reconsidérer, dans une approche féminine, l'imaginaire de la scène.

(c) La troisième tendance importante dans le théâtre portugais d'aujourd'hui est la constitution un peu plus systématique d'un répertoire portugais contemporain. Parce que s'il est vrai qu'on publie et met en scène des textes portugais contemporains, c'est encore trop peu souvent : d'une part le milieu éditorial n'investit pas dans la publication de textes originaux, d'autre part les troupes ont peur de courir des risques financiers avec un auteur ou un texte peu connu. Enfin le dramaturge portugais a peu l'occasion de se confronter avec l'expérience de la scène.

Pourtant, on voit récemment des gens de théâtre (metteurs en scène, acteurs) qui écrivent des pièces en profitant de leur connaissance des nouveaux langages et des possibilités qu'offre la scène de théâtre, comme c'est le cas de Carlos Pessoa (avec sa troupe *A Garagem*), Abel Neves, ou Francisco Pestana, parmi d'autres. Mais on voit aussi des metteurs-en-scène et des troupes qui, de plus en plus, demandent aux auteurs portugais contemporains d'écrire pour eux: c'est le cas de José Peixoto en invitant Mário de Carvalho (romancier célèbre qui a déjà conçu des comédies très lucides et amusantes), João Lourenço qui monte des pièces nouvelles qui sont distinguées avec le prix SPA (comme fut le cas fulgurant de *Às vezes neva em Abril - Il neige parfois en avril*

, de João Santos Lopes), Carlos Avilez qui a mis en scène des pièces de Luiz Francisco Rebello, tandis que José Mascarenhas travaille plutôt sur des pièces de Jaime Salazar Sampaio.

C'est dans ce contexte que je voudrais souligner l'importance d'un nouveau dramaturge - Jorge Silva Melo - qui a fait ses débuts en tant qu'acteur et metteur en scène (il a même été co-fondateur de la Cornucópia avec Luís Miguel Cintra). Il s'en est détaché pour faire une incursion au cinéma et voilà qu'il revient au théâtre avec un nouveau projet qui engage écriture et mise en scène. On peut relever trois axes significatifs dans son projet: le besoin de s'assumer en tant que véritable théâtre de la cité (la voix critique - et souffrante - qui réfléchit à la vie des

gens ordinaires d'aujourd'hui), et l'exigence d'une formulation dramaturgique qui fuit le simplisme du naturalisme et introduit l'épaisse texture du tragique. C'est par là que passe alors la fulgurance d'un réalisme, vaste et inquiète, qui accueille la poésie, l'hallucination, la fascination et la peur de nous mêmes et du monde. Ce fut le cas avec ces trois pièces: António um rapaz de Lisboa (*Antonio, un jeune homme de Lisbonne*), O fim ou tende piedale de nós (*L a fin, ou ayez pitié de nous*) et Prometeu (*Prométhée*) sont les trois textes qu'il a écrit et mis en scène avec sa troupe des Artistes Unis.

Si les deux premiers textes donnent la primauté au quotidien, d'une grande ville ou d'une caserne, le troisième est plutôt une réflexion philosophique et historique sur la révolution, ce qui n'empêche pas que soient inclus des faits politiques contemporains afin d'interpeler le spectateur d'aujourd'hui et l'inciter à réfléchir et à vivre cette problématique. Grâce à une écriture qui mêle intelligemment le parler quotidien à la poésie, la réalité aux spectres de nos peurs et de nos désirs, grâce à une structure dramatique puissante et efficace, Jorge Silva Melo nous rend complices et fait renaître en nous une vraie conscience du tragique.