



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Voyages d'acteurs portugais à Paris

Licinia Rodrigues Ferreira

CET, Universidade de Lisboa, Portugal

liciniaferreira@campus.ul.pt

ORCID ID : 0000-0003-0731-139X

Reçu le 30-05-2017 / Évalué le 08-09-2017 / Accepté le 24-10-2018

Résumé

Le théâtre portugais du XIX^e siècle est totalement dominé par le modèle français, et en particulier par les pratiques théâtrales parisiennes. L'influence se fait sentir surtout dans les textes qui servent de base à l'élaboration des spectacles et qui suivent la tendance importée des scènes parisiennes, du mélodrame à la revue. Mais, en empruntant un sentier plus sinueux, nous chercherons à identifier les marques de l'art de la représentation française dans l'art des interprètes dramatiques portugais. Des acteurs tels que João Anastácio Rosa, Taborda et José Carlos dos Santos, des noms majeurs du théâtre à Lisbonne au XIX^e siècle, ont voyagé jusqu'à Paris pour observer les plus grands acteurs français en action. Frédérick Lemaître, Virginie Dejazet, Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully ont servi d'inspiration et d'enseignement aux voyageurs, qui, à leur retour, souhaitaient montrer sur les planches portugaises le résultat de leurs voyages.

Mots-clés : Portugal, France, théâtre, XIX^e siècle, acteurs, art de la représentation

Viagens de atores portuguesas a Paris

Resumo

O teatro português do século XIX é inteiramente dominado pelo modelo francês, e em particular pelas práticas teatrais parisienses. A influência sente-se, em primeiro lugar, nos textos que servem de base à elaboração dos espetáculos, os quais vão seguindo a tendência importada dos palcos parisienses, desde o melodrama até à revista. Mas, entrando num caminho mais sinuoso, procuraremos identificar as marcas da arte da representação francesa na arte dos intérpretes dramáticos portugueses. Atores como João Anastácio Rosa, Taborda e José Carlos dos Santos, nomes principais do teatro em Lisboa de Oitocentos, viajaram a Paris para observar os maiores atores franceses em pleno exercício. Frédérick Lemaître, Virginie Dejazet, Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully serviram de inspiração e ensinamento aos viajantes, que, no regresso, procuravam mostrar nos palcos portugueses o resultado das suas viagens.

Palavras-chave: Portugal, França, teatro oitocentista, atores, arte da representação

Travels of portuguese actors to Paris

Abstract

The Portuguese theatre of the nineteenth century is totally dominated by the French model, and in particular by the theatrical practices of Paris. The influence is first of all felt in the texts which serve as the basis for the elaboration of the shows and which follow the imported trend of the Parisian scenes, from melodrama to *revue*. In this article we will seek to identify the marks of the art of French representation in the art of Portuguese dramatic interpreters. Actors such as João Anastácio Rosa, Taborda and José Carlos dos Santos, major names in theatre in Lisbon in the 19th century, traveled to Paris to observe the greatest French actors in action. Frédéric Lemaître, Virginie Déjazet, Sarah Bernhardt and Mounet-Sully served as inspiration and teaching to the travelers who, on their return, wished to show on the Portuguese boards the result of their travels.

Keywords: Portugal, France, nineteenth century, actors, theatre performance practice

Introduction

Au Portugal, comme dans d'autres pays européens, le XIX^e siècle a été une époque d'affirmation de l'acteur, puisque le théâtre a joué un rôle prépondérant dans la société. Le théâtre vivant apparaît comme lieu d'expression de la pensée sociale et politique, et les acteurs comme leurs interprètes. Ainsi, chez nous aussi « Si les acteurs sont particulièrement susceptibles de devenir des idoles, c'est parce qu'ils offrent, grâce au théâtre, une visibilité aux idées et aux affaires du temps. En cette époque de "dramatocratie", pour reprendre l'expression de Jean-Claude Yon, le théâtre constitue une sphère publique d'influence » (Bastemeyer, 2017 : 87).

Le passage au régime libéral, à partir de la troisième décennie du siècle, a consacré l'importance que les intellectuels accordaient au théâtre comme moyen de civilisation. À cet effet, il fallait donner au théâtre une condition digne, en lui attribuant les espaces appropriés, des textes soignés et des acteurs instruits. La formation de l'acteur, jusqu'alors fruit de l'expérience acquise, transmise entre pairs ou à travers les générations, fait désormais l'objet d'enseignement au Conservatoire.

Cependant, et paradoxalement, ce ne sera pas le Conservatoire qui produira la nouvelle génération d'acteurs portugais. Si les textes proviennent, en grande partie, de France, traduits avidement, les gestes et les sentiments répondent également à leur expression originale sur scène.

La tendance selon laquelle « les grands acteurs et les directeurs des théâtres portugais se rendront fréquemment et jusqu'à la fin du siècle, à Paris » a déjà été

identifiée par Ana Clara Santos (2003 : 136). Il convient d'examiner néanmoins dans quelle mesure ces voyages faisaient partie de la formation de l'acteur. Il était essentiel, à l'acteur appliqué, de voir la patrie du théâtre et de se rendre à Paris. C'était même indispensable. Si indispensable que les autorités l'ont reconnu, en émettant la réglementation, en autorisant, en justifiant, et en finançant même le voyage, à des fins instructives.

En parcourant des mémoires d'acteurs et d'actrices, un genre qui s'est répandu précisément à cette même époque, nous sommes surpris par la présence constante des récits de voyages à Paris. Ils nous y racontent ce qu'ils ont vu (les spectacles, les espaces, les acteurs) et les liens qu'ils ont établis.

Mais, avant d'entrer dans les récits, voyons comment la matrice française de l'art dramatique s'est instaurée chez nous.

1. La matrice française : introduction à l'art de représenter par Émile Doux

La monarchie constitutionnelle ayant fraîchement triomphé, une troupe française dirigée par Émile Doux arrive à Lisbonne, en décembre 1834, et elle établit immédiatement un contrat pour représenter au Théâtre de la Rua dos Condes, le principal espace théâtral de la capitale portugaise. Mlle Lelong, Mme Olivier, M. Duru, Mme Roland, M. Roland, Mlle Beaumont, M. Paul, entre autres, intègrent la troupe.

Après la première, au début de 1835, la presse a immédiatement acclamé les acteurs français, non sans se rendre compte que, en France, ils ne seraient que bons, mais qu'au Portugal ils étaient magnifiques (*O nacional*, 07/01/1835). De l'appréciation des chroniqueurs émane la conscience que la qualité de la formation artistique de ces acteurs se détachait fortement par rapport à ce que les acteurs portugais faisaient d'ordinaire, et elle deviendrait rapidement un modèle à suivre.

Ce ne fut pas seulement le long séjour de la troupe à Lisbonne - près de deux ans et demi - qui a permis le transfert des connaissances aux acteurs portugais, mais ce fut également, et surtout, la décision d'Émile Doux de rester au Portugal et d'ouvrir une école de déclamation. C'est de cette école que sortent les acteurs et les actrices qui forment la première troupe nationale, qui fera l'ouverture du Théâtre National D. Maria II, en 1846 (cf. Santos, 2008 : 332). Les noms principaux de la scène portugaise de la première moitié du siècle ont reçu une formation d'Émile Doux : Epifânio, João Anastácio Rosa, Emília das Neves, Sargedas, Tasso, Teodorico. Mentionnons, en particulier, l'acteur Epifânio (1813-1857), qui, en 1840, a assumé la responsabilité de remplacer Doux à la direction de la troupe, et qui est devenu un maître de plateau respecté, disciple du maître français.

Dans le cadre du plan de réforme du théâtre portugais, lancé par Almeida Garrett (1799-1854) en 1836, une école de formation pour acteurs intégrée au sein du Conservatoire a été créée et celle-ci fonctionnera à partir de la décennie suivante. Cependant, au fil des ans, force a été de constater que les acteurs les plus notoires des théâtres de Lisbonne n'étaient pas issus de cette école. En effet, peu d'entre eux ont évolué en prenant cette voie. La plupart des acteurs du milieu du XIX^e siècle, comme Delfina, Santos, Isidoro, Tabora, Queirós, et beaucoup d'autres, avaient comme point commun un penchant précoce pour les arts dramatiques, ce qui bien souvent se devait à la présence d'acteurs dans la famille, ou tout du moins de spectateurs de théâtre assidus. À partir de là, ils reproduisaient ce qu'ils observaient, en jouant tout d'abord dans des théâtres amateurs, avant de devenir professionnels (Coelho, 1990 : 34).

Dans cette perspective, l'effort politique pour fournir à l'acteur portugais une base solide de formation s'est avéré infructueux. Il convient de noter, toutefois, que le premier professeur de déclamation au Conservatoire de Lisbonne a été l'acteur Paul, qui avait joué au Gymnase de Paris, et qui était venu au Portugal avec Émile Doux.

Le répertoire qui se répétait alors sur les scènes portugaises était dominé par des traductions de pièces françaises. Le monde artistique était intéressé non seulement par les textes, mais aussi par les nouvelles de ce qui se passait sur les scènes parisiennes. La France était le modèle. Le résultat des leçons de Doux et compagnie a donc été un renouvellement du théâtre portugais : « après ses cours, la scène portugaise était moins artificielle, plus soignée et plus juste ; évoluant parmi des décors plus sobres et plus crédibles, les acteurs savaient leur rôle et suivaient une direction d'ensemble jusqu'alors improbable » (Santos, 2008 : 334).

Cependant, l'école du mélodrame, apportée par la troupe française, a fini par ennuyer les spectateurs par son caractère hyperbolique, par la diction, les gestes, l'expression des sentiments. Au milieu du siècle, déjà sans Émile Doux, organisés en société, les acteurs de la troupe portugaise poursuivent leur carrière de façon autonome, en cherchant eux-mêmes les sources d'inspiration et d'apprentissage, en quête de nouveaux styles, en s'inspirant encore de Paris.

Le cas d'Isidoro Sabino Ferreira (1828-1876), le premier acteur portugais à publier des « Mémoires », est paradigmatique. Il a voulu apprendre la langue française suffisamment bien pour pouvoir traduire des pièces et lire les préceptes de l'art dramatique. Écoutons-le : « Aidé par ma seule volonté et par les livres adéquats, j'ai étudié, en peu de temps, la grammaire portugaise, française, l'orthographe, l'histoire portugaise, et française, j'ai lu la galerie des acteurs célèbres, français,

anglais et espagnols, une grande partie du répertoire français, et tous les livres imprimés français jusqu'en 1858 sur le théâtre¹ » (1876 : 55).

2. Des acteurs en voyage, sous couvert de Sa Majesté

En 1852, Francisco Alves da Silva Taborda (1824-1909), le plus grand acteur comique que le Portugal ait connu au XIXe siècle, qui a notamment travaillé avec Émile Dour, a demandé au roi Fernando la permission de se rendre en France, devenant ainsi l'un des premiers à chercher dans le pays d'origine les modèles qui étaient transposés ici. Le mari de la reine Maria II non seulement accepte mais il lui fournit son aide : « Taborda [...] en appelle au roi Fernando en implorant sa protection pour aller voir les théâtres de Paris. L'esprit finement artistique du monarque s'est très vite et de bonne grâce apprêté à aider l'acteur, et il est parti pour Paris aux dépens de Sa Majesté, et vivement recommandé par le vicomte d'Almeida Garrett, qui était alors notre ministre² » (Machado, 1871 : 24).

En effet, sous le règne de la reine Maria II (1834-1853), le théâtre a gagné une protection et s'est élevé à une position digne, mettant en pratique les idéaux fixés par Almeida Garrett, dramaturge et homme d'État libéral. À ses côtés, le roi Fernando, appelé le roi artiste, favorisait le renouvellement des arts scéniques. Ses successeurs, ses fils, les rois Pedro V (roi en 1853-1861) et Luís (1861-1889), ont maintenu leur soutien individuel à des acteurs, en finançant notamment leurs voyages en France. Isidoro commente, encore dans ses *Mémoires* : « Il est de la connaissance générale que Sa Majesté le roi Seigneur Luís reçoit toujours volontiers tout le monde sans la moindre hésitation, mais plus particulièrement les artistes »³ (1876 : 63).

N'oublions pas que la consécration de l'acteur a culminé, au Portugal tout comme en France, par sa décoration. L'attribution d'insignes a démontré, solennellement et définitivement, la valeur que les monarques accordaient à la profession d'acteur. Isidoro, chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques de l'Épée en 1875, a reçu la grâce du roi Luís lui-même. La remise de cette distinction a eu lieu dans la loge royale du Théâtre da Trindade, le soir où Isidoro célébrait son attribution.

Les voyages deviendront un complément solide dans la préparation de l'acteur de première catégorie. Et les acteurs étrangers qui nous rendent visite contribuent à cette même fin. Ainsi, comme l'a écrit Graça dos Santos, « les voyages Paris-Lisbonne, dans un sens comme dans l'autre, furent, malgré les inévitables polémiques, profitables à l'évolution du théâtre portugais » (2008 : 336-337). Nous le vérifierons avec des témoignages d'acteurs voyageurs.

En 1856, João Anastácio Rosa (1816-1884) se distinguait comme l'un des meilleurs acteurs de son temps. Intégré dans la troupe du Théâtre National D. Maria II, avec Emília das Neves, Delfina, Epifânio, Teodorico, Tasso, Sargedas, Josefa Soller, Carlota Talassi et d'autres, il venait de l'ancienne troupe nationale, formée par Émile Doux, au Théâtre de la Rua dos Condes, en 1837. Il s'est spécialisé dans les rôles de tyran de mélodrame (Ferreira, 1859 : 16). D'après les témoignages de l'époque, on jugeait alors nécessaire de faire un effort énorme avec les cordes vocales pour transmettre le caractère maléfique de ces personnages. Rosa était également peintre et dessinateur, une figure respectée dans le milieu artistique portugais.

En suivant ce tournant du drame historique vers le drame d'actualité, Rosa se prépare à quitter le style exagéré, en naturalisant la prononciation et les gestes. Sa recherche de modèles à l'étranger comblera cet objectif. Comme le mentionne Andrade Ferreira, « Rosa avait besoin d'aller à Paris, d'observer ces acteurs consacrés par la renommée, et de corriger ou d'autoriser ce que l'étude et la pratique de la scène lui avaient déjà révélé en observant ce qu'ils faisaient »⁴ (Ferreira, 1859 : 30). Il ne suffisait, donc, pas de d'assister attentivement à des moments exceptionnels des tournées de Français à Lisbonne. Rosa avait eu l'occasion d'observer, en 1855, les acteurs René Luguët, Mme Fontenelle, Bondeville et Virginie Déjazet au Théâtre National D. Maria II (Rebelo, 2008 : 346). Il voulait maintenant « définir une nouvelle technique rigoureuse dans les détails et intense dans les caractères des personnages, aussi naturelle que réelle ». À cet effet, « De l'attention au geste d'effet extérieur et grandiose il a commencé à concentrer ses efforts sur une intensité dramatique intérieure, afin de créer une individualité propre à chaque personnage⁵ » (Coelho, 1990 : 33).

Après vingt ans de carrière, João Anastácio Rosa est devenu l'un des premiers acteurs voyageurs, dans la mesure où son voyage à Paris en 1856, comme celui de Taborda en 1852, a pris la forme d'un voyage professionnel, comme le préconisait le décret délivré par le Ministère du Royaume :

Sa Majesté le Roi, compte tenu ce que lui a exposé João Anastácio Rosa, acteur du Théâtre de D. Maria II, et conformément à l'information du commissaire du Gouvernement auprès de ce même Théâtre, juge bon de concéder au requérant une licence pour une durée de trois mois pour aller à Paris faire ses études dramatiques, en maintenant l'allocation de ses revenus légaux. Ce qu'il fait notifier au dit commissaire afin qu'il en prenne connaissance et aux fins de ces effets pratiques. Palais das Necessidades le 26 mai 1856. Rodrigo da Fonseca Magalhães⁶.

Le biographe confirme que le ministre du Royaume, Rodrigo da Fonseca Magalhães, obéissant à l'avis du commissaire Pedro de Brito do Rio, « a déterminé que Rosa aille effectivement en France aux dépens du Gouvernement, émettant un arrêté qui lui concédait trois mois à cette fin »⁷ (Ferreira, 1859 : 30). Aux mois de juillet et août, le Théâtre National est resté fermé pour cause de travaux, lui offrant l'occasion de partir en voyage. L'attention du ministre dans la préparation des acteurs s'est également manifestée, dans la proposition de rédaction d'un nouveau règlement pour une école dramatique (Sequeira, 1955 : 191-192).

À Paris, João Anastácio Rosa a fait la connaissance de l'acteur Mirecour (1806-1869), de la Comédie-Française, qui avait également commencé sa carrière artistique dans la peinture. Mirecour a présenté Rosa à ses collègues, parmi lesquels Edmond Geffroy (1804-1895), peintre également. Geffroy, d'après les critiques de l'époque, jouait bien tant la comédie que la tragédie, et il s'habillait de façon exemplaire, des qualités qu'il partageait avec l'acteur portugais. Il a, ensuite, été reçu par l'acteur Samson (1793-1871), l'un des artistes les plus réputés de la Comédie Française qui, déjà âgé, a publié un traité en vers sur *L'art théâtral* (1863), une partie de ses *Mémoires* et quelques pièces, telles qu'*Un Pêché de jeunesse* ou *L'Alcalde de Zalameá*. Professeur au Conservatoire de Paris, maître de l'actrice Rachel et de bien d'autres, Samson a également été le fondateur de la Société des Artistes Dramatiques. Il s'est démarqué comme interprète dans *Adrienne Lecouvreur*, *Mlle de la Seiglière*, *Contes de la reine de Navarre*, *Bertrand et Raton*, entre autres, des drames connus au Portugal. Il défendait la nécessité de la formation des acteurs, de la création d'écoles de déclamation, ainsi que de l'éducation du public, et de l'intervention du pouvoir royal dans les deux aspects.

C'est en récitant un extrait de *l'Auto de Gil Vicente*, de Garrett, que João Anastácio Rosa est devenu respecté par ses collègues français, et il a trouvé en Samson un ami, avec qui il a correspondu, après son retour au Portugal. De retour, Rosa a immédiatement mis en pratique les connaissances acquises : « Plus d'une impression l'a ensuite aidé dans la composition de ses rôles, ce que le spectateur intelligent n'a pas manqué de remarquer et d'applaudir⁸ » (Ferreira, 1859 : 34).

Pendant, Rosa a rencontré, à Paris, les représentants de l'école qu'il envisageait lui-même d'abandonner, « il a vu les défauts d'une école exagérée, (...) la reproduction servile, déjà appauvrie et défigurée, de rôles créés par des acteurs de renom⁹ » (Ferreira, 1859 : 34). En 1859, João Anastácio Rosa joue le Marquis de la Seiglière, de Jules Sandeau, traduction de Luís Augusto Palmeirim, au Théâtre National D. Maria II. Elle restera l'une des créations majeures de l'artiste. L'évolution dans le style de déclamation de João Anastácio Rosa est résumée par son biographe en trois moments/personnages : « Le premier est António Baracho du

Máscara negra [de J. S. Mendes Leal Júnior, 1840, Théâtre de la Rua dos Condes] - la vigueur de la passion exaltée; le second, le comte Herman, une organisation plus sereine, qui ne se débat plus dans les luttes retentissantes du sentiment qui laisse fend toutes les fibres de l'âme, mais qui souffre, au contraire, des tourments d'un amour que les vols exagérés d'un sentimentalisme exacerbent ; le troisième, le Marquis de la Seiglière, la figure comique la plus complète qui a produit le génie de l'observation satirique¹⁰ » (Ferreira, 1859 : 39). Le biographe conclut en considérant que, de France, Rosa est revenu avec un style de déclamation plus naturelle, et en orientant son talent vers la comédie.

3. À la rencontre de la Comédie Française

L'acteur José Carlos dos Santos (1833-1886), dans son *Álbum*, se souvient du voyage qu'il a fait en France, en 1863, « aux dépens du roi Luís » (Santos, 1885 : XVII), accompagné de l'acteur Tasso. À trente ans, Santos se trouvait dans une période d'ascension de sa carrière, non seulement d'acteur mais aussi de maître de plateau, de dramaturge et d'agent. Il était arrivé l'année précédente au Théâtre National D. Maria II, « en montrant quelque chose de nouveau dans la façon de représenter » (Sequeira, 1955 : 250). Le temps était le plus opportun pour consolider les connaissances des règles de représentation. Lui, comme d'autres acteurs, parmi les plus célèbres, ne venait pas des écoles de déclamation. Il avait plutôt commencé avec un talent ordinaire, il était passé par des petits théâtres amateurs, puis il était entré comme apprenti dans un théâtre public. Néanmoins, il a atteint les premières places dans sa profession.

C'est Santos lui-même qui affirme l'importance du passage en France : « Je suis revenu de Paris, en ayant profité autant que possible pour étudier ce qu'il y avait là-bas qui m'a semblé le mieux ; je pense avoir prouvé que je n'ai pas seulement passé mon temps à flâner sur les boulevards, et que la protection de mon roi a toujours servi à donner un petit coup de pouce à l'art, et quelques conseils à des collègues, qui font maintenant honneur au théâtre portugais¹¹ » (Santos, 1885 : XVII).

En 1865, 1867, 1868 et 1876, il a à nouveau voyagé aux fins de son apprentissage, en ajoutant à la liste des villes Madrid et Londres, et en retournant à Paris (Santos, 1885 : XVIII). Là, il a observé les acteurs de première catégorie de la Comédie Française : « En France, je n'ai plus pu évaluer Frédérick Lemaître, qui n'avait plus de dents... ni Déjazet, mais les acteurs de la Comédie Française m'ont laissé des souvenirs nostalgiques, et parmi eux Bressant, Delaunay, Got, Provost, Sarah Bernhardt, Coquelin, et les deux Brohan¹² » (Santos, 1885 : XIX). Certains

des artistes qu'il cite sont venus eux-mêmes au Portugal, plus tard, en tournée. Toujours est-il que Santos a fini par devenir lui-aussi professeur de cours de déclamation au Conservatoire de Lisbonne (1879/80).

Santos déclare fermement que le voyage à Paris est un élément clé dans la formation de tous les acteurs portugais qui veulent perfectionner leur talent et devenir des professionnels d'excellence : « presque tous nos acteurs ont, à ce jour, visité la France et savent comment on représente là-bas, et à quel point le sacrifice qui est fait pour y aller est si bien compensé par ce que l'on en rapporte de fructueux et d'utile pour la l'anoblissement de l'art¹³ » (*ibid*). C'est un sacrifice parce que, ne l'oublions pas, entreprendre un voyage en France, en plein XIXe siècle, impliquait beaucoup de jours de voyage en transports peu pratiques, en circulant à travers des chemins sinueux et parfois dangereux, sur terre ou par mer, en train, en bateau, en diligence ou en malle-poste... Dans la description détaillée et humoristique du feuilletoniste Júlio César Machado, la malle-poste « était une série de boîtes, une pour stocker le courrier, une autre pour les bagages, et une autre pour stocker les passagers, toute vieille, tombant en morceaux ; elle tient par des cordes, elle est tirée par sept mules qui volent par monts et par vaux, avec un orchestre de parasites, de cris, de coups de fouets du cocher, la nuit, à l'aube, à midi¹⁴ » (Machado, 1880 : 214).

L'un des principaux enseignements que Santos garde de son apprentissage à Paris est l'éminence du rôle du directeur de scène. Santos a parfaitement senti l'émergence de la figure du metteur en scène, ou du maître de scène, comme il était alors appelé : « Il faut savoir une chose - tant dans les théâtres de Paris comme ceux de Londres ont grandement contribué au succès des pièces l'ensemble, l'affinage, la mise en scène... et finalement la bonne direction ». Il a lui-même dirigé des troupes, et avec d'excellents résultats. Santos poursuit : « Il est prouvé que, sans un directeur de scène bon et intelligent, a qui tous obéissent, qui reconnaissent son autorité, rien ne se fait¹⁵ » (Santos, 1885 : XX).

Et pour conclure, le malheureux artiste, qui s'est retiré de la scène lorsque la cécité ne lui a plus permis de jouer, affirme que, parmi les Portugais, certains d'entre eux ne devraient pas faire mauvaise figure sur la scène française : « et puisque j'ai déjà tellement parlé des acteurs que j'ai vus à l'étranger, je dirais honnêtement que, si je les ai admirés, si j'ai appris d'eux, si j'ai vu de grandes notabilités, je dois avouer que nous avons eu ici quelque chose de bon et digne de mention honorable... Emília das Neves, Bárbara, Manuela Rey, Delfina, Soller, Rosa, Epifânio¹⁶ » (Santos, 1885 : XXIII).

Pendant l'été 1867, Isidoro a voyagé en Europe, dans le but de visiter l'Exposition Universelle de Paris (Ferreira, 1876 : 74). Après avoir raconté les aventures qu'il a vécues en terres d'Espagne, il souligne que sa première pensée, en entrant en terres françaises, fut : « Me voilà en France, (...) et donc commençons ici notre étude. J'aurais certainement beaucoup à voir et à apprendre ici¹⁷ » (Ferreira, 1876 : 80). Il n'a pas pu voir de pièces de théâtre dans les villes de province où il est passé (Bayonne, Biarritz, Bordeaux), avant d'arriver à Paris, le 12 juillet. Les possibilités de voyager à d'autres périodes de l'année étaient rares, puisqu'il fallait respecter la saison théâtrale, entre septembre/octobre et mai/juin. Ainsi, comme le reconnaissent les acteurs eux-mêmes, lorsqu'ils visitent Paris au cours de l'été, ils arrivaient à la période basse de la saison théâtrale. À Paris, comme à Lisbonne, c'est au cours de l'hivers que les nouvelles pièces sortaient et que les meilleurs artistes jouaient.

Le premier espace que Isidoro a visité a été le Théâtre du Vaudeville, où il a assisté à la *Famille Benoiton*, de Victorien Sardou, jouée par Pierre Félix, Léon Ricquier, Jean Parade, Saint Germain, Louis Delessart, Mlle Fargueil, Francine Cellier et Camille. C'est cette dernière qui l'a le plus impressionné. La pièce, déjà traduite au Portugal par Ernesto Biester, avait été un énorme succès du premier semestre de cette année de 1867, Isidoro faisant partie de la troupe et la mettant lui-même en scène, au Théâtre de la Rua dos Condes. Il a ensuite vu *Cendrillon* au Théâtre du Chatelet, jouée par Léonard Tissier, Charles Arondel, Williams, Mme Ugalde et Luce. Au Théâtre de la Porte Saint-Martin, d'où tant de mélodrames sont partis vers la scène de Lisbonne, Isidoro a vu *La biche au bois*, avec les acteurs Garnier, Laurent, Mlle Silly, Pelletier. Au Palais Royal, il a vu *La vie parisienne*, avec les acteurs Jules Brasseur, Jean Geoffroy, Romain Lhéritier, Louis Hyacinthe. Au Théâtre des Variétés, il a vu *La Grand-Duchesse*, où se démarquaient l'acteur Joseph Dupuis et l'actrice Hortense Schneider. De tous ces acteurs, il mentionne l'« exagération et l'abus » qu'il a vu si répandu chez les acteurs, pas éloignés de ce qui se voyait au Portugal. Au contraire, au Théâtre Français (Comédie Française), il a trouvé que tout était majestueux, et la représentation exemplaire :

J'ai vu Ernani [sic] représenté, il ne peut pas y avoir d'exceptions ! ... c'est l'idéal de la perfection dans l'art de représenter ! Je vous avoue que cela a dépassé mes attentes ! d'autant plus que je commençais à douter de la perfection de l'art en France, par des acteurs que j'y avais vu jusque-là !¹⁸

Le Théâtre de l'Odéon, où Isidoro a vu le *Marquis de Villemère*, l'a fortement impressionné, tout comme le Théâtre du Gymnase et les performances de l'acteur Bouffé et de l'actrice Chaumont.

Mais les acteurs portugais qui se sont rendus à Paris sont unanimes pour élire la Comédie Française comme la véritable source de l'art de représenter. Ils ont cherché, en effet, la référence majeure du théâtre français. F. Coelho observe que la dette était reconnue par les apprentis : « Tout au long du XIX^e siècle, l'influence de la Comédie Française sur le théâtre qui se jouait au Portugal a été à tel point décisive que Lucinda Simões écrit : « Les artistes en général sont tous des Français de cœur, et à juste titre, parce que ce que nous sommes nous le devons à la France. De là nous vient l'exemple, la quasi-totalité du répertoire ; les Français sont les auteurs qui nous ont enseigné et la réglementation qui nous dirige est française elle-même¹⁹ » (Coelho, 1990 : 33).

4. En contact fraternel et professionnel

Tant les voyages des acteurs portugais à Paris que les visites de troupes françaises à Lisbonne ont favorisé la création de liens d'amitié entre les acteurs français et portugais.

L'étoile de la scène nationale de la seconde moitié du siècle, Lucinda Simões (1850-1928), actrice et metteur en scène, l'une des plus diligentes et studieuses, a entrepris plusieurs voyages à Paris, dont elle rend compte dans les *Mémoires*, que nous venons de citer. Lors de l'un d'eux, survenu en 1874, elle y a passé deux mois, et s'est rendue 43 fois à la Comédie Française. Outre l'inévitable Sarah Bernhardt, Coquelin et Mounet-Sully, elle a été impressionnée par les actrices Céline Chaumont, Rosélia Rousseil, et Julia Bartet. Nous étions déjà en transition vers l'esthétique naturaliste, auquel adhérait une grande partie du monde théâtral portugais. Lucinda Simões a contribué à cela : « La troupe de Lucinda Simões qui monta, à plusieurs reprises, les grands succès de Zola, dont *Thérèse Raquin*, *Nana* et *L'assommoir*, sous le titre portugais *A taberna* a joué un rôle déterminant dans la diffusion des théories naturalistes qui vont influencer la littérature portugaise » (Santos, 2003 : 137). Et, avec elle, sur la voie du naturalisme, Eduardo Brasão.

Pour Eduardo Brasão, l'un des plus grands acteurs portugais du tournant du siècle, Paris valait surtout pour les leçons qu'elle lui donnait : « j'ai adoré Paris car c'est l'endroit où j'ai le plus appris de mon métier²⁰ » (cit. par Coelho, 1990 : 139). Il traitait Coquelin de « mon vieil ami », et celui-ci, en effet, le recevait dans sa loge. Brasão l'a vu représenter l'une de ses principales créations, *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, qui a compté des centaines de représentations au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Constant Coquelin (1841-1909), connu sous le nom de Coquelin aîné, a établi des liens d'amitié avec des acteurs portugais. Constatant la présence de cet acteur dans les livres de mémoires, nous comprenons que « son influence

est considérable et avec lui toute une école minutieuse de l'art de représenter qui caractérisait la Comédie Française à cette époque devient une norme et un modèle pour le théâtre de notre pays »²¹ (Coelho, 1990 : 39). Au Portugal, Coquelin aîné a joué en 1886/1887. Une preuve supplémentaire du respect que les acteurs portugais avaient pour Coquelin se trouve dans *Recordações* d'Augusto Rosa, qui traite l'acteur français de « mon cher ami ». Cela révèle qu'il apprécie et reconnaît les principes artistiques de Coquelin, en les comparant à ceux de son père, João Anastácio Rosa :

*Et tous ceux qui s'y connaissent en théâtre savent le grand maître qu'était Coquelin. Ils n'ignorent pas la réalité qu'il donnait à ses personnages, ni même l'art avec lequel il les parfumait, le charme et la grâce qu'il distribuait entre eux : Le gendre M. Poirier, Les Précieuses ridicules, Le bourgeois gentilhomme, Gringoire, Cyrano de Bergerac et tant d'autres sont de véritables chefs-d'œuvre de l'art de représenter. Personne ne fut plus vrai, plus simple, plus naturaliste et pourtant personne n'a été aussi brillant, ou n'a imprégné ses différentes créations de plus d'art*²² (Rosa, 1915 : 25).

Augusto Rosa a tout d'abord voyagé à Paris avec son père. João Anastácio Rosa lui a présenté, de la Comédie Française, les acteurs Prospère Bressant, François Regnier, Jules Laroche, Louis Arsène Delaunay et les actrices Madeleine Brohan, et Clémentine Jouassain (Rosa, 1917 : 47-48). Augusto Rosa, qui est devenu l'un des acteurs les plus applaudis de la seconde moitié du siècle, raconte comment, plus tard, Coquelin l'a reçu chez lui, au n° 6 de la rue de Presbourg, à Paris. Là, Augusto Rosa a vu de fabuleuses œuvres d'art, des tableaux au mobilier, certains d'entre eux acquis par Coquelin au Portugal.

Lors du voyage de 1889, avec son frère, l'acteur João Rosa, Augusto Rosa a été reçu dans la loge de Sarah Bernhardt, très amicalement, et c'est là que la diva l'a présenté au dramaturge Victorien Sardou. Les deux avaient fait connaissance lors de la tournée de Sarah à Lisbonne l'année précédente (Rosa, 1917 : 80-81). Plus tard, chez Sarah, Avenue Pereire, il a eu l'occasion d'apprécier, tout comme chez Coquelin, de nombreux exemplaires de peinture, de sculpture, de tapisserie et d'autres arts. Il a cependant mentionné clairement dans ses *Mémoires* que ces objets de luxe étaient extrêmement rares chez les acteurs portugais.

Pour Augusto Rosa, l'un des aspects qui distinguaient la profession d'acteur en France était la possibilité d'avoir du temps pour étudier leurs rôles, tandis qu'au Portugal, les pièces se succédaient à un rythme vertigineux. Ainsi, les acteurs portugais n'avaient pas le temps de préparer soigneusement leurs productions, et, de surcroît, ils s'abîmaient la santé à ce rythme. Les acteurs français, par contre, « peuvent travailler en paix, tranquillement ; rien ne les presse » (Rosa, 1917 :18).

En tant que directeur de scène, Augusto Rosa manifeste du respect et de l'admiration à l'égard du travail d'André Antoine, pour sa discipline, sa rigueur, pour l'attention portée aux détails, et duquel ont résulté des spectacles irréprochables. Il reconnaît l'originalité des effets des pièces mises en scène par le fondateur du Théâtre Libre à Paris : « le naturalisme était tel qu'il donnait parfaitement l'impression de vérité²³ » (Rosa, 1917 : 107).

5. Principes de la déclamation et de l'interprétation

Selon Jim Davis (2016), l'art de représenter, d'une part, révèle des différences d'un pays à l'autre, et d'autre part, rassemble les caractéristiques essentielles autour d'un même genre, comme par exemple un style de performance pour le mélodrame, qui a exercé une grande influence sur les scènes portugaises du XIX^e siècle. En France, le style romantique a prévalu, et s'est ainsi exporté au Portugal.

Augusto Rosa cite comme étant les principaux textes de référence pour les acteurs portugais le manuel (1863) de Samson, le *Paradoxe sur le comédien* (1773) de Diderot et le *Manuel théâtral* (1826) d'Aristippe. À l'approche de la fin du siècle, des manuels portugais de représentation, de mise en scène ou de l'art dramatique en général ont commencé à apparaître. Toujours avec le modèle français comme toile de fond, les théoriciens de l'art dramatique ont laissé certains textes publiés dans lesquels les principes et les règles que les acteurs doivent savoir pour se perfectionner dans la technique de la représentation sont exposés. Alors que les livres de mémoires, pour la majeure partie d'entre eux, racontent de petites histoires et anecdotes vécues par les acteurs, dans un style familier et accessible aux lecteurs sans aucune expérience de l'exercice théâtral, les manuels s'adressent principalement à ceux qui exercent une profession dans le monde du spectacle.

Dans ses notes sur la déclamation, destinées aux étudiants du Conservatoire, José Carlos dos Santos réunit 14 principes fondamentaux. Tout d'abord, la lecture de la pièce dans sa totalité, en étudiant les passions qui en émanent, en étudiant les caractéristiques de l'époque à laquelle l'histoire appartient. Ensuite, étudier les personnages, en particulier le sien, en se concentrant sur l'âge, la façon de se vêtir, d'agir et de parler. Il était essentiel d'apprendre le rôle par cœur, une règle qui était souvent négligée, menant à la nécessité ostensible de s'appuyer sur le souffleur. Chaque acteur devrait répéter seul son rôle, et seulement après avec le reste de la troupe. Sur la scène, faire attention à entrer au bon moment, de ne pas s'adresser au public, de ne pas se laisser distraire, d'harmoniser le ton de voix avec la situation et en équilibre avec les collègues. Il fallait également une caractérisation adéquate du personnage, importante pour le spectateur, notamment

la justesse dans le choix des costumes, une posture adéquate au caractère du personnage. Il recommande, finalement, l'art de savoir respirer, ainsi que l'étude du silence et de l'écoute (Santos, 1885 : 92).

Si l'on compare ce programme avec les principes de la génération précédant Émile Doux, les différences sont évidentes. Isidoro rapporte les préceptes que lui a transmis l'acteur João dos Santos Mata, l'un des derniers résistants de la vieille garde, qui consistaient à « bien se déplacer », à « savoir comment préparer une entrée », à « savoir bien se placer », à « savoir gesticuler », à « savoir bien tomber », à « savoir reculer », sachant qu'à chacun d'entre eux correspondait strictement une signalétique donnée, un code de position ou de mouvement.

Voyons l'un d'eux : « Savoir gesticuler signifiait accompagner avec le geste les mots qui le permettaient plus ou moins. Par exemple : l'amour, la passion, la colère, etc., indiquer la poitrine ; le jugement, la pensée, le raisonnement, etc., indiquer la tête ; Dieu, le ciel, le firmament, etc., indiquer les frises ; le sol, le diable ou l'enfer, etc., indiquer le plancher²⁴ » (Ferreira, 1876 : 161).

Parmi les manuels portugais, se démarquent les *Rudimentos da arte dramática* (1890), que Luís da Costa Pereira (1819-1893) a rédigé en s'appuyant sur ses cours de l'Art de Représenter au Conservatoire de Lisbonne. Ancien directeur de scène du Théâtre National D. Maria II, diplômé en Mathématiques, Luís da Costa Pereira choisit comme modèles de l'art de représenter deux acteurs français mentionnés ci-dessus : Samson et Coquelin. Ainsi, il rejoint l'avis des artistes qui ont connu et qui ont été témoins du génie de ces acteurs, dans leur pays d'origine.

En cette même année de 1890, sort le *Manual do ensaiador dramático*, écrit par Augusto de Melo (1853-1933), contenant une première partie historique relative au contexte européen, et ensuite, un ensemble de chapitres détaillés sur la figure émergente du maître du plateau, comprenant les répétitions, le marquage, la distribution des rôles. Au début du XX^e siècle, J. Reis Gomes (1869-1950) encadre son ébauche philosophique de l'art de représenter, publié sous le titre *O teatro e o ator* (1905), en opposition avec certaines des thèses de Coquelin.

Pour Coquelin, l'acteur est un interprète de la nature et de la vérité, ce qui ne l'empêche pas d'être le créateur d'un rôle. Des observations et des réflexions sur la nature humaine sont le point de départ pour construire le personnage. En représentant le réel, l'acteur suscite chez le spectateur le rire ou la réflexion : « Que fait le théâtre effectivement ? Il met l'homme face à lui-même » (Coquelin, 1890 : 26). De son point de vue, le paradoxe de Diderot à propos de la distanciation ou de l'intériorisation du personnage par l'acteur se résout par la première hypothèse : « je suis persuadé qu'on n'est un grand acteur qu'à la condition de se gouverner

absolument et de pouvoir exprimer à volonté des sentiments que l'on n'éprouve pas, que l'on n'éprouvera jamais, que, selon sa propre nature, on ne saurait éprouver » (*ibid* : 28).

Il s'éloigne des extrêmes du naturalisme, en défendant la convention dans le théâtre : être dans une salle de théâtre ce n'est pas comme être dans la rue. La scène crée une illusion. Mais les conventions changent au fil du temps. Et c'est la raison pour laquelle une sorte de déclamation emphatique a émergé dans la France révolutionnaire : « si, par exemple, il survenait demain, comme en 1830, un ébranlement général d'intelligence ; si le public, surexcité, devenait passionné, violent, excessif, je considère comme probable qu'il s'ensuivrait au théâtre une révolution du même genre » (*ibid* : 40-41).

Reis Gomes insiste, à son tour, sur l'intelligence de l'acteur comme un élément clé du travail d'interprétation. Dans l'ébauche philosophique de cet auteur, nous constatons le moment où se modifie l'art de la déclamation : « De nos jours, les phrases ne sont ni chantées, ni rugies, elles sont infléchies : il ne suffit pas d'avoir de la voix, il faut de l'intelligence : les inflexions traduisent l'intention. Il faut pleurer de douleur, mais, comme dans la vie, il faut entrecouper les larmes avec des sourires ; surmonter l'énorme difficulté de l'art réaliste : être la nature sans être banal²⁵ » (Gomes, 1906 : 73). La vocation, l'intelligence et l'instruction sont, selon Reis Gomes, les ingrédients essentiels de l'art de représenter. Ajoutez-leur la cohabitation avec des écrivains et des artistes, et en particulier avec d'autres acteurs. Il cite l'exemple de João Anastácio Rosa, qui, « dans l'intimité de Samson, a acquis de nouveaux principes et les touches finales qui lui ont donné confiance dans son art²⁶» (*ibid* : 75).

En conclusion

Tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous voyons défiler les principaux acteurs portugais en pèlerinage à la capitale du théâtre, Paris. Taborda, João Anastácio Rosa, José Carlos dos Santos, Isidoro, Augusto Rosa, Lucinda Simões et Eduardo Brasão sont ceux que nous avons amenés ici comme témoins du voyage qui peut être appelé d'étude, car en effet tous sont partis dans le but de progresser dans l'art de représenter.

Ainsi, outre les nombreuses traductions, c'est également à travers l'élément de la pratique de la représentation que le théâtre français s'est imposé sur les planches portugaises du XIX^e siècle. Tout d'abord avec Émile Doux, puis avec la recherche et l'apprentissage individuel et collectif, où les voyages représentent un élément clé. La Comédie-Française, et les acteurs comme Coquelin, Samson, Sarah Bernhardt et Mounet-Sully apparaissent comme les références principales.

À une époque où l'éducation est devenue une priorité, la formulation des principes, la théorie de l'art de représenter et la publication de manuels constituent une expression de la valeur de l'enseignement appliqué dans la formation des acteurs. C'est sur la base de la transmission des connaissances et de l'expérience et des trajets d'artistes entre Lisbonne et Paris, que s'est construite une grande partie de l'histoire du théâtre portugais du XIX^e siècle.

Les acteurs portugais de première catégorie de la seconde moitié du XIX^e siècle reconnaissent devoir beaucoup de leur qualité d'interprétation à l'étude faite lors des voyages à Paris. Le soutien du pouvoir royal, ministériel et institutionnel sanctionne la méthode et consolide, donc, les liens entre le Portugal et la France.

Bibliographie

- Bastemeyer, S. 2017. « "L'acteur est tout" : le vedettariat de Frédérick Lemaître ». In : *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*. Paris : Armand Colin, p. 85-92.
- Coelho, F. 1990. *O tempo dos comediantes : estudo e antologia*. Lisboa : Alfa.
- Coquelin, B. C. 1890. *L'art et le comédien*. 4^{ème}. ed. Paris : Librairie Paul Ollendorff.
- Davis, J. (ed.). 2016. *European theatre performance practice :1750-1900*. New York: Routledge.
- Ferreira, I. S. 1876. *Memorias do actor Izidoro escriptas por elle mesmo*. Lisboa : Imprensa de J. G. de Sousa Neves.
- Ferreira, J. M. A. 1859. *Biographia do actor Rosa*. Lisboa : Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves.
- Gomes, R. 1906. *O theatro e o actor : esboço philosophico da arte de representar*. 2.^a ed. Lisboa : Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.
- Lyonnet, H. 1912. *Dictionnaire des comédiens français*. Genève : Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 2 vols.
- Machado, J. C. 1880. *A vida alegre (apontamentos de um folhetinista)*. Lisboa : Livraria Editora de Mattos Moreira.
- Machado, J. C. 1871. *Homenagem a Taborda : esboço biographico do actor Francisco A. da S. Taborda*. Porto : Imprensa Portugueza.
- Rebelo, L. F. 2008. « L'empreinte du théâtre français au Portugal au cours du XIX^e siècle ». In : *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde, p. 342-349.
- Rosa, A. 1917. *Memorias e estudos*. Lisboa : Livraria Ferreira.
- Rosa, A. 1915. *Recordações da scena e de fóra da scena*. Lisboa : Livraria Ferreira.
- Santos, A. C. 2003. « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation ». *L'Annuaire Théâtral. Revue Québécoise d'Études Théâtrales*, n° 34, p. 131-146.
- Santos, G. 2008. « Un français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal ». In : *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde, p. 326-341.
- Santos, J. C. 1885. *Album do actor Santos: repositorio de curiosidades dramaticas*. Lisboa : Typographia Mattos Moreira.
- Sequeira, G. M. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa : [s. n.], vol. 1.

Notes

1. « Auxiliado apenas pela minha vontade e dos livros competentes, estudei, em pouco tempo, a gramática portuguesa, a francesa, ortografia, história portuguesa, e francesa, li a galeria dos atores célebres, franceses, ingleses e espanhóis, uma grande parte do repertório francês, e todos os livros franceses impressos até 1858 sobre teatro ».
2. « Taborda (...) requere a el rei o senhor D. Fernando implorando a sua proteção para ir ver os teatros de Paris. O espírito finamente artístico do monarca logo se prestou com a melhor graça a auxiliar o ator, e ele partiu para Paris a expensas de sua majestade, e muito recomendado pelo visconde de Almeida Garrett, que era então nosso ministro ».
3. « É geralmente sabido que S. M. el rei o Senhor D. Luís recebe sempre a todos de boamente sem a menor hesitação, mas com especialidade os artistas ».
4. « Rosa tinha necessidade de ir a Paris, observar esses atores consagrados pela fama, e corrigir ou autorizar no que lhes visse fazer o que o estudo e a prática da cena já lhe tinham revelado ».
5. « definir uma nova técnica rigorosa nos pormenores e intensa nos caracteres das personagens tão natural quanto verdadeira ». « Da atenção ao gesto de efeito externo e grandioso passou a concentrar os seus esforços numa intensidade dramática interna, de modo a criar uma individualidade própria para cada personagem ».
6. Archives Nationales / Torre do Tombo, Ministère du Royaume, lv. 1226, f. 216-216v. « Sua Majestade el rei, atendendo ao que lhe representou João Anastácio Rosa, ator do Teatro de D. Maria II, e conformando-se com a informação do comissário do Governo junto do mesmo Teatro, há por bem conceder ao suplicante licença por tempo de três meses para ir a Paris fazer os seus estudos dramáticos, continuando-se-lhe o abono dos seus vencimentos legais. O que manda participar ao mencionado comissário para sua inteligência e efeitos convenientes. Paço das Necessidades em 26 de maio de 1856. Rodrigo da Fonseca Magalhães ».
7. « determinou que Rosa fosse efetivamente a França à custa do Governo, baixando uma portaria que lhe dava três meses para esse fim ».
8. « Mais de uma impressão o tem coadjuvado depois na composição dos seus papéis, o que o espectador inteligente não tem deixado passar sem reparo e aplauso ».
9. « viu defeitos de uma escola exagerada, (...) a reprodução servil, já encarecida e desfigurada, de papéis criados por atores de nome ».
10. « O primeiro é o António Baracho do *Máscara negra* - o vigor da paixão exaltada; o segundo, o conde Herman, organização mais serena, que já se não debate nas lutas tremendas do sentimento que estala todas as fibras da alma, mas que, pelo contrário, padece os tormentos de um amor que os voos exagerados do sentimentalismo exacerbam; o terceiro, o Marquês de la Seiglière, a mais completa figura cômica que tem produzido o génio da observação satírica ».
11. « Voltei de Paris, tendo aproveitado o quanto me foi possível em estudar o que por lá havia que me pareceu melhor; creio que dei provas de que não tinha só passado o tempo a flanar nos *boulevards*, e que a proteção do meu rei sempre serviu para dar um pequeno impulso à arte, e alguns conselhos a colegas, que hoje tanto honram o teatro português ».
12. « Na França já não pude avaliar Frédéric Lemaitre, que estava sem dentes... nem a Déjazet, mas deixaram-me saudosas recordações os atores da Comédia Francesa, e entre eles o Bressant, Delaunay, Got, Provost, Sarah Bernhardt, Coquelin, e as duas Brohan ».
13. « quase todos os nossos atores têm hoje visitado a França e sabem como aí se representa, e se o sacrifício que se possa fazer para ir lá não será bem compensado pelo que se traz de proveitoso e útil para o engrandecimento da arte ».
14. « Era uma série de caixas, uma para guardar o correio, outra para guardar as bagagens, e outra para guardar os passageiros, tudo velho, a desabar; segura por cordas, puxada por sete mulas que voavam por campos e vales, com uma orquestra de pragas, gritos, chicotadas de cocheiro, de noite, de madrugada, ao meio dia ».
15. « É preciso que se saiba uma coisa - tanto nos teatros de Paris como nos de Londres

contribui numa grande parte para o êxito das peças o *ensemble*, a afinação, a *mise-en-scène*... finalmente a boa direção ». « Está visto e provado que, sem um bom e inteligente diretor de cena, a quem todos obedecem, reconhecendo-lhe a autoridade, nada se faz ».

16. « e já que tanto falei dos atores que vi no estrangeiro, direi sinceramente que, se os admirei, se aprendi com eles, se vi grandes notabilidades, não posso deixar de confessar que por cá tivemos alguma coisa de bom e digno de menção honrosa... Emilia das Neves, Bárbara, Manuela Rey, Delfina, Soller, Rosa, Epifânio ».

17. « Já estou em França, (...) e portanto começemos por aqui o nosso estudo. Aqui já hei de ter muito que ver e que aprender ».

18. « Vi representar *Ernani*, não se pode fazer exceções!... é o ideal da perfeição na arte de representar! Confesso que excedeu a minha expectativa! tanto mais porque já ia descrendo da perfeição da arte em França, pelos atores que tinha visto até ali! ».

19. « Ao longo do século XIX, a influência da Comédie Française no teatro que se praticava em Portugal foi de tal modo decisiva que Lucinda Simões escreve: “Os artistas em geral são todos franceses pelo coração, e com justiça, porque o que somos à França o devemos. De lá nos vem o exemplo, o repertório quase todo; franceses são os autores que nos ensinaram e até francês o regulamento que nos dirige” ».

20. « adorei Paris por ser o lugar onde aprendi mais do meu *métier* ».

21. « A sua influência é enorme e com ele toda uma criteriosa escola da arte de representar que caracterizava na época a Comédie Française se torna norma e modelo para o teatro do nosso país ».

22. « E todos que conhecem teatro sabem o grande mestre que era Coquelin. Não ignoram a verdade que ele imprimia às suas personagens nem tão-pouco a arte com que as perfumava, o encanto e a graça que distribuía por elas: *Le gendre de Mr. Poirier*, *Les précieuses ridicules*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Gringoire*, *Cyrano de Bergerac* e tantas outras são verdadeiras obras-primas da arte de representar. Ninguém foi mais verdadeiro, mais singelo, mais naturalista e ao mesmo tempo ninguém foi mais brilhante, nem impregnou de mais arte as suas diversas criações ».

23. « o naturalismo era tanto que dava perfeitamente a impressão da verdade ».

24. « Saber gesticular era acompanhar com o gesto as palavras que mais ou menos o permitiam. Por exemplo: o amor, a paixão, o rancor etc., indicar o peito; o juízo, o pensamento, o raciocínio etc., indicar a cabeça; Deus, o céu, o firmamento, etc., indicar as bambolinas; o chão, o demónio ou o inferno etc., indicar o soalho ».

25. « Hoje, não se canta nem se ruge a frase, flexiona-se: não basta ter voz, é necessário inteligência: as inflexões traduzem a intenção. É preciso chorar com dor, mas, como na vida, cortar as lágrimas com os sorrisos; vencer a dificuldade enorme da arte realista: ser natureza sem ser banal ».

26. « na intimidade de Samson, adquiriu princípios novos e os toques definitivos que lhe deram confiança na sua arte ».