

**1755 O Grande Terramoto de Lisboa de
Filomena Oliveira et Miguel Real (2006) :
un drame historique d’hier et d’aujourd’hui**

Marie-Noëlle Ciccía

Université Paul-Valéry - Montpellier III
EA LLACS

Le titre de la pièce 1755. *O Grande Terramoto de Lisboa – Le Grand Tremblement de terre de Lisbonne*, du couple auctorial Filomena Oliveira et Miguel Real³⁹⁹, est à la fois explicite et trompeur. Explicite car, *de facto*, les événements retracés dans l’intrigue se déroulent avant, pendant et à la suite du tremblement de terre de Lisbonne en 1755 ; ils sont donc “historiques” – encore faudra-t-il discuter précisément cette notion. Trompeur car, en dépit de sa position symbolique exactement au centre de la pièce, à la fin de la première partie (la pièce en comportant deux), il paraît évident que ce n’est pas le phénomène en tant que catastrophe physique destructrice de toute une ville, et même davantage, qui intéresse les auteurs au premier chef, mais bien sa portée et ses enseignements politiques, non seulement dans la période qui l’a immédiatement suivi mais également, et par comparaison, dans le Portugal d’aujourd’hui. Dès les

³⁹⁹ Filomena OLIVEIRA et Miguel REAL, 1755. *O Grande Terramoto de Lisboa*, Lisbonne, Europress, 2006. Toutes les citations empruntées à la pièce seront suivies dans le corps du texte ou dans les notes du numéro de page de cette première édition.

premières lignes de la présentation servant de préface à la pièce, les auteurs laissent entrevoir le paradoxe de leur entreprise « basée sur des faits historiques fictionnalisés⁴⁰⁰ », entreprise destinée, à leurs yeux, à faire réfléchir sur la culture et la mentalité du XVIII^e siècle. Toutefois, la phrase qui suit cette affirmation initiale la contredit puisqu'elle souligne clairement que le propos est bel et bien une critique politique du présent fondée sur l'expérience et l'histoire passées, la comparaison entre les deux époques devant aboutir à la conclusion que les mêmes causes produisent les mêmes effets :

Comme toujours au Portugal⁴⁰¹, à l'inverse de la plupart des pays européens, le pouvoir de l'État s'instaure comme le mécanisme central de la réforme des mentalités : ce n'est pas le dynamisme de la société civile qui la fonde afin qu'elle soit ensuite consacrée par la loi, mais c'est au contraire l'État qui s'impose comme moteur des us et coutumes⁴⁰².

Cette « lecture » des faits anciens emprunte deux voies, l'une « historique » consistant en une présentation circonstanciée des événements, des personnages ayant existé et de leurs diverses actions, tout particulièrement celles du marquis de Pombal. On découvre également, outre la famille royale, la composante aristocratique de la société – la vieille noblesse : les Távora et les Aveiro –, qui sera momentanément soumise au pouvoir régalien à la suite du régicide manqué, ainsi que la composante ecclésiastique, les jésuites, à la tête desquels apparaît la

⁴⁰⁰ « 1755. *O Grande Terramoto de Lisboa*, pièce basée sur des faits historiques fictionnalisés, s'efforce de réfléchir sur deux des axes les plus importants de la culture et de la mentalité portugaises du XVIII^e siècle – la pulsion traditionaliste [...] et la pulsion moderniste ». « 1755. *O Grande Terramoto de Lisboa, fundada em factos históricos ficcionados, intenta refletir sobre dois dos mais importantes veios da cultura e da mentalidade portuguesas do séc. XVIII – a pulsão tradicionalista [...] e a pulsão modernista* ». (*Ibid.*, p. 9).

⁴⁰¹ En gras par nous.

⁴⁰² « *Como sempre em Portugal, diferentemente da maioria dos países europeus, o poder do Estado constitui-se como o mecanismo central da reforma das mentalidades : esta não se funda no dinamismo da sociedade civil, expressa posteriormente em consagração legislativa, mas, ao contrário, o Estado é instituído como motor dos costumes* ». (*Ibid.*, p. 9).

figure emblématique de Gabriel Malagrida. La seconde intrigue, fictionnelle, met en scène des personnages populaires, parfois hauts en couleurs ; parmi eux, la prostituée Mariana entretient une relation, que le public croit incestueuse jusqu'au dénouement, avec le comte d'Unhão. Ces deux intrigues, fictionnelle et historique, trouvent leur point de jonction essentiellement dans l'épilogue, lorsque l'on apprend que, en réalité, Mariana est la fille non reconnue du roi D. José I, que ce dernier a confiée à sa naissance au comte d'Unhão, lequel, à son tour, l'a déposée dans un couvent sans rien révéler de sa véritable ascendance. Adulte, Mariana s'enfuit du couvent et devient la maîtresse du comte d'Unhão, tous deux ignorant les liens qui les unissent. Lors du tremblement de terre, Mariana ouvre à la foule des orphelins et des sans-logis de Lisbonne les portes de la maison qu'Unhão lui a supposément léguée dans le quartier de Campolide (p. 117), faisant preuve de cette solidarité que Pombal appelait de ses vœux, dans le cadre de la mise en place de sa politique de solidarité sociale post-séisme. Le comte d'Unhão, en aristocrate conservateur, refuse (p. 123) que la maison de ses ancêtres, enrichis par le commerce avec les Indes, serve de refuge aux nécessiteux et, trahissant Mariana, il la fait emprisonner. Cette dernière, enceinte d'Unhão, se suicide dans sa cellule lorsqu'elle apprend par la supérieure du couvent la fausse nouvelle qu'elle est la fille du comte. L'horreur de l'inceste semble une évidence à ce stade de l'intrigue. Unhão est sur le point d'être déporté en Angola pour cette faute lorsque l'Écuyer, amoureux depuis toujours de Mariana, le poignarde. Unhão n'a que le temps, avant d'expirer, de pointer du doigt le véritable géniteur de Mariana et responsable de cette tragédie, le roi D. José I. Non seulement les innocents ont péri, mais les puissants, le monarque puis sa fille D. Maria I, loin d'être punis ou de tirer des leçons des événements tragiques et d'emboîter le pas à Pombal dans son entreprise réformatrice, feront avorter le mouvement de redressement du pays, en brandissant la raison religieuse. La phrase de clôture de la pièce, « C'est un châtiment de Dieu », est

prononcée par la comtesse d'Unhão à la face d'un Pombal pris par les démangeaisons de la gale et à qui la future reine professe qu'il mourra comme un chien teigneux. Cette dernière phrase résonne cependant sur une scène qui est devenue obscure, laissant entendre qu'elle s'applique non pas exclusivement à la gale de Pombal mais à l'ensemble des péripéties qui viennent d'être présentées au public. La vieille noblesse et la reine D. Maria I ne sauront pas poursuivre les réformes engagées par le puissant ministre et s'entêteront à expliquer par l'irrationalité de la foi catholique, induite par la vision jésuitique, les événements qu'elles ont vécus.

Le chercheur brésilien Flávio Felício Botton a procédé à une lecture analytique de la pièce d'Oliveira et Real montrant que la figure de Pombal était, pour les auteurs, la clé de voûte des faits passés mais aussi la justification de la situation contemporaine du pays :

Le personnage du ministre incarne deux caractéristiques qui [...] seront importantes pour la compréhension tant de l'histoire que de l'actualité du pays. D'abord, le fait que l'État [...] est le moteur de la société. [...] Ensuite le fait que la société n'évolue pas par le biais des réformes, mais uniquement par ruptures révolutionnaires, en agissant toujours par le rejet de l'opposé⁴⁰³.

Pour une première analyse dramaturgique, le lecteur pourra se reporter à cette étude qui s'attache également à vérifier la véracité des faits historiques.

⁴⁰³ « *A figura do ministro é determinante de duas características que [...] serão importantes para a compreensão do país em sua história e em sua contemporaneidade. Primeiro, o facto de que o Estado [...] é o motor da sociedade. [...] Segundo, a sociedade não evolui por meio das reformas, mas apenas por rupturas revolucionárias, agindo sempre pela negativização do oposto* ». Flávio Felício BOTTON, « E a terra continua a tremer: 1755. O Grande Terremoto », *Revista Desassossego*, 6, décembre 2011, p. 25-37, url : <http://revistas.usp.br/desassossego/article/view/35177>, p. 36.

La réflexion peut s'engager plus avant – nous semble-t-il – sur le terrain des rapports entre le théâtre et l'histoire, sur le traitement de l'histoire par le théâtre. De fait, la question fondamentale que cette pièce semble poser à la critique est la validité du regard porté sur le tremblement de terre en tant que fait historique doté d'une valeur symbolique, voire mythique, qui permet d'expliquer le présent et l'avenir du Portugal. Avons-nous sous les yeux un drame historique, à la manière romantique, correspondant à la définition de Luís Francisco Rebello⁴⁰⁴ ? Ce drame historique raconte-t-il *stricto sensu* ce que son titre donne à penser ? Quels enseignements tirer de cette pièce dont la présentation-préface par les deux auteurs souligne sans équivoque l'intention politique ?

Pour tenter de répondre à ces questions, l'exposé suivant sera organisé selon trois axes qui, mettant au centre de la discussion le phénomène du tremblement de terre, chercheront à interroger les liens entre théâtre, temps et histoire, théâtre et politique et théâtre et nation.

⁴⁰⁴ « *Um teatro histórico, para ser válido, terá de elevar-se da crónica ao mito, terá de desprezar a verdade cronológica em benefício de uma outra verdade que, sendo a das personagens, ao mesmo tempo seja também a nossa – e, por uma transposição mítica, faça convergir o nosso rosto para uma linguagem simultaneamente alheia e própria* ». « Pour être efficace, un théâtre historique devra s'élever de la chronique au mythe, devra mépriser la vérité chronologique au bénéfice d'une autre vérité qui, tout en étant celle des personnages, soit dans le même temps la nôtre – et, par transposition mythique, nous oriente vers un langage qui nous soit simultanément propre et étranger ». Luís Francisco REBELLO, *Teatro português: do romantismo aos nossos dias*, Lisbonne, ed. do Autor, Círculo do Livro, s/d. Cité par Ana Isabel P. Teixeira de VASCONCELOS, *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 52.

Le tremblement de terre : théâtralisation de l'histoire

« Le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue : un mélange très humain et très peu "scientifique" de causes matérielles, de fins et de hasards »⁴⁰⁵.

Comme le soutient Paul Veyne, l'événement se crée dans la société par l'image qu'elle s'en fait. Sans la représentation imagée, l'homme n'a pas accès au monde et cette représentation fluctue en fonction du temps où elle est produite. Si l'histoire est en quelque sorte la reconstitution du passé par les vivants, elle est fortement tributaire du contexte dans lequel elle naît. Le théâtre historique prétendant représenter un fait réel passé est nécessairement le produit du temps de son écriture ; il est impossible de faire fi des contingences dans lesquelles il a été produit. Il importe donc d'appréhender la notion de temps historique à deux niveaux : le temps écoulé entre les événements relatés et le moment de l'écriture, et le temps de l'écriture lui-même.

Toutes les sociétés possèdent ce que l'on nomme communément une "image du monde". Cette image plonge ses racines dans la structure inconsciente de la société et une conception particulière du temps la nourrit. [...] Le temps est le dépositaire du sens⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, Coll. L'univers historique, 1971, p. 46.

⁴⁰⁶ « *Todas las sociedades poseen lo que comúnmente se llama una "imagen del mundo". Esa imagen hunde sus raíces en la estructura inconsciente de la sociedad y la nutre una concepción particular del tiempo. [...] El tiempo es el depositario del sentido* ». Octavio PAZ, *El Signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 10.

L'image du monde envisagée par une société donnée se fonde nécessairement sur ses structures. Cette image a un sens qui se nourrit avec le temps. C'est le temps qui fait le sens. Selon les époques, on relit un événement, une période de manière différente, en lui donnant un sens chronologiquement daté. C'est ce qu'en d'autres termes définit également Walter Benjamin, en parlant premièrement de l'histoire comme d'une construction et non comme d'une réalité supra-humaine, deuxièmement en reliant cette construction directement au temps présent qui lui donne sa structure :

L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent".
[...] La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois⁴⁰⁷.

Oliveira et Real ne se défendent pas d'avoir instillé à leur texte une vision contemporaine du séisme et de ses implications politiques. Au contraire, leur préface à la pièce est un réquisitoire assez véhément contre la société portugaise d'aujourd'hui. Seules quelques lignes font référence au passé tandis que l'ensemble du texte s'emploie à justifier le propos au regard du présent et à faire des projections sur l'avenir :

Nous serons nous-mêmes une bonne fois pour toutes, avec ou sans l'Europe, riches ou pauvres, lorsque nous aurons en horreur les révolutions faites par le pouvoir de l'État et lorsque nous considérerons inégalables les réformes faites par

⁴⁰⁷ Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Coll. Essais, 2000, t. III, p. 432. Cité par Florence FIX, *L'Histoire au théâtre (1870-1914)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Interférences, 2010, p. 71.

chacun d'entre nous dans la sphère de nos petites compétences⁴⁰⁸.

Toutefois, dans la pièce elle-même, les auteurs évitent, souvent avec succès, de faire d'évidentes allusions à l'actualité, de sorte qu'une première lecture hâtive du drame donne l'impression d'un exposé historique daté, relativement objectif (nous en reparlerons) des faits et des personnages confinés dans leur espace temporel passé. C'est le paratexte qui dirige le lecteur et non le spectateur dans son fauteuil face à la scène dans sa lecture, puisqu'il l'engage à lancer des ponts systématiquement entre passé et présent. Outre cette instance stratégique de légitimation du discours dramatique qu'est le discours préfaciel (p. 9), à la manière des drames romantiques du XIX^e siècle⁴⁰⁹, figurent un avant-propos intitulé « Un temps de tremblements de terre⁴¹⁰ » (p. 7) de Carlos Fragateiro, directeur du Teatro da Trindade en 2006, date de la création, une fiche artistique et technique (p. 17), une liste de personnages et leur répartition dans les scènes (p. 23). Mais surtout, est fourni au lecteur le sommaire de ces scènes portant toutes des titres à la manière de chapitres, numérotées et ordonnées en deux parties, et non pas en actes. Ce sommaire complète un ensemble paratextuel qui met en évidence la volonté didactique, pédagogique des auteurs de donner à lire un ouvrage qui peut paraître hybride, entre l'exposition consciencieuse de faits historiques, leur critique et enfin l'appel à la sensibilité du récepteur, chargé à la fois de réfléchir sur le passé et le présent et de s'émouvoir par le truchement de l'intrigue sentimentale fictionnelle qui théâtralise l'histoire. Certaines répliques et même certaines scènes semblent directement empruntées à un manuel d'histoire, s'apparentent à un exposé froid

⁴⁰⁸ « *Definitivamente apenas seremos nós, com ou sem Europa, ricos ou pobres, quando abominarmos as revoluções feitas pelo poder do Estado e absolutizarmos as reformas feitas por cada um de nós na esfera da nossa pequena competência* ». (F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 10).

⁴⁰⁹ Voir à ce propos, le chapitre « O Discurso prefacial ». Dans A. I. P. Teixeira de VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 55 *sqq.*

⁴¹⁰ « Um tempo de terramotos ».

qui détonne par rapport au “traitement” dramatique du sujet. Les didascalies invitent parfois aussi à ce jugement comme, par exemple, lorsque Pombal, dans les vingt-quatre premières heures qui suivent le tremblement de terre, est représenté en train de signer des décrets et de sillonner la ville pour évaluer les dégâts⁴¹¹.

À ces informations “objectives” destinées à donner à voir l’histoire, à expliquer des faits passés, s’ajoutent des répliques qui, de toute évidence, entendent trouver un écho dans l’actualité portugaise⁴¹², ainsi que d’autres qui sont pour ainsi dire des prolepses, en forme de présages vérifiables dans l’actualité⁴¹³.

Avec 1755, le tremblement de terre est relu à la lumière de ce que la société portugaise a vécu et vit encore au moment de l’écriture. Le tremblement de terre

⁴¹¹ « *O Marquês de Pombal simula assinar mais um ou dois decretos. Esta contínua mudança de lugar deve sugerir a volta que o marquês fez durante 24 horas sem dormir, quase não comendo, entre as ruínas de Lisboa, inspeccionando pessoalmente o estado em que ficaram os diversos bairros de Lisboa e tomando as primeiras resoluções* ». (F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 129). « Le marquis de Pombal simule la signature d’un ou deux décrets de plus. Ce changement incessant de lieu doit suggérer le tour de la ville que Pombal effectua pendant 24 heures sans dormir, presque sans manger, au milieu des ruines de Lisbonne, inspectant personnellement l’état des différents quartiers et prenant les premières mesures ». Nous soulignons en gras le verbe qui se trouve au passé simple, ce qui indique clairement que la description est bien envisagée comme “historique” (description factuelle d’une action passée) et non présente, représentée sur la scène par des “simulations” puisque l’espace réel de la représentation ne peut être celui du cadre de la ville.

⁴¹² À titre d’exemple : « *D. LUIS DA CUNHA : Portugal não pode descer mais baixo. Não existe exército nem marinha ; não existe comércio nas mãos dos portugueses, pertence todo aos ingleses, não existe indústria de monta, a agricultura estiola, terras e terras abandonadas enquanto os seus proprietários meneiam-se pela corte e a corte a pagar a Inglaterra o pão que comemos* ». (*Ibid.*, p. 35).

« D. LUIS DA CUNHA : Le Portugal ne peut pas tomber plus bas. Il n’existe plus d’armée ni de marine ; il n’existe plus de commerce détenu par les Portugais, il appartient en totalité aux Anglais ; il n’existe plus d’industrie de valeur, l’agriculture s’étiole, des terres et des terres sont abandonnées tandis que leurs propriétaires font des courbettes à la cour et la cour paie à l’Angleterre le pain que nous mangeons ».

⁴¹³ À titre d’exemple : « *CONDE DE UNHÃO (subserviente): Os políticos da Câmara de Lisboa alegam que as ruas são muito largas, é um desperdício de pedra... / D. JOSE I : Lá chegará o tempo em que a mesma Câmara as achará muito estreitas* ». (*Ibid.*, p. 156). « LE COMTE D’UNHÃO (*servile*) : Les hommes politiques de la municipalité de Lisbonne considèrent que les rues sont trop larges, qu’on gaspille de la pierre pour rien... / D. JOSÉ : Le temps viendra où la même municipalité les trouvera trop étroites ».

est reconstitué rétrospectivement, devient une fiction dans la mesure où les auteurs n'en retiennent que ce qui intéresse leur propos. Dans le même temps, ils insèrent dans les failles les dialogues, nécessairement imaginés et écrits dans une langue tout à fait moderne qui ne cherche pas à singer un quelconque langage passé, les détails qui seront le ciment d'une construction de l'esprit à partir de l'événement historique. Encore une fois, on voit bien que c'est le temps qui fait le sens de l'événement historique :

Les choses et les événements se produisent à des moments déterminés ; le jugement qui constate l'apparition de la chose ou de l'événement ne peut venir qu'après eux ; il a donc sa date. Mais cette date s'efface aussitôt en vertu du principe, ancré dans notre intelligence, que toute vérité est éternelle. Si le jugement est vrai à présent, il doit, nous semble-t-il, l'avoir été toujours. [...] À toute affirmation vraie, nous attribuons ainsi un effet rétroactif ; ou plutôt nous lui imprimons un mouvement rétrograde... Notre appréciation des hommes et des événements est tout entière imprégnée de la croyance à la valeur rétrospective du jugement vrai⁴¹⁴.

C'est probablement ce que veulent montrer les dramaturges avec la partie historique, au point de jouer des anachronismes, dont il sera question plus bas, censés mieux servir leur propos. On voit bien par là que « la littérature ne valide pas l'histoire⁴¹⁵ ». Certains choix, paradoxaux nous semble-t-il, de leur part méritent d'être soulignés dans la mesure où ils pourraient invalider leur démarche auprès du public, dont la confiance s'égare entre la réalité historique, sa manipulation partisane et l'imagination au service de la fiction. La pièce

⁴¹⁴ Henri BERGSON, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1960, p. 21.

⁴¹⁵ Daniel MEYRAN, « Historia y teatro-teatralidad e historicidad », in *Théâtre et histoire – Teatro e historia – La conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne*, Perpignan, CRILAUP (Presses Universitaires de Perpignan), 1999, p. 9-19.

commence par un événement fictif : le dépôt de *l'enjeitada* – l'enfant abandonnée –, Mariana au couvent de Madre Carlota. Cependant, c'est un personnage historique, le Comte d'Unhão qui intervient dans cette scène. Ce n'est pas l'histoire qui – dans un traitement secondaire – servirait de toile de fond à l'intrigue fictionnelle mais au contraire, la fiction qui n'est que le faire-valoir de l'exposé historique. Dès la première scène, l'ambiguïté menace. Par ailleurs, plusieurs anachronismes, volontaires à n'en pas douter, fragilisent l'adhésion du public à la masse des informations historiques : D. Luís da Cunha, l'un des personnages historiques principaux qui traverse la pièce de bout en bout en tant que conseiller du roi et surtout de Pombal, était en réalité mort depuis le 9 octobre 1749 ; la répression des manifestations de Porto (en 1757, soit deux ans après le tremblement de terre) contre la Companhia das Vinhas do Alto Douro, se produit dans la pièce en amont du séisme. L'usage partisan de l'anachronisme est, de surcroît, pénalisé par la maladresse didactique avec laquelle il est asséné au récepteur du texte (p. 53). Les divers partis-pris manifestement subjectifs, par exemple la charge contre le roi, apathique et sans autorité, ou encore la religiosité stupide de la reine, engagent la lecture plutôt qu'ils ne suscitent une réflexion objective.

Gérard Noiriel distingue deux types de théâtres "historiques", celui dont le discours relève de l'« histoire-mémoire » et son opposé, le discours de l'« histoire-problème » ou l'« histoire-science », qui explique le passé sans le juger « pour aider les citoyens à mieux affronter les problèmes du présent »⁴¹⁶. Cette seconde catégorie a pour point commun de mobiliser l'esprit critique

⁴¹⁶ « Le premier [discours], c'est "l'histoire-mémoire", alimentée par tous ceux qui commémorent le passé de leur communauté [...] réhabilitent des victimes ou dénoncent des coupables. J'inclus dans cette "histoire-mémoire" les discours des historiens qui, sous couvert d'objectivité, se comportent comme les juges de la Cour Suprême, en livrant des expertises sur le passé, en distribuant blâmes et éloges, cautionnant ainsi, le plus souvent, les mémoires dominantes ». Gérard NOIRIEL, *Théâtre, histoire et politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 8.

contre les logiques identitaires. La pièce d'Oliveira et Real oscille entre ces deux discours sans jamais vraiment trancher, semblant courir deux lièvres à la fois : convaincre par l'émotion et présenter didactiquement des faits pour en tirer de nécessaires réflexions. Il semble qu'ici les auteurs, dans un élan généreux et constructif, aient mêlé deux notions distinctes que Noël Barbe met en relief : si l'histoire est question de vérité, la mémoire est question de justice⁴¹⁷. Ces deux plans ne requièrent pas le même traitement discursif ; du coup, l'hybridité de la pièce, *1755*, qui entend se positionner sur chacun de ces plans, nuit à un impact plus massif et plus efficace sur le récepteur. Une bonne partie de la pièce semble vouloir les présenter de manière objective ; mais jusqu'à quel point le public peut-il placer sa confiance dans l'exposition des faits puisque ces derniers se voient "colonisés" par une intrigue totalement fictive mais dotée d'une vraisemblance et d'une cohérence tout "historiques" ? De fait, quel que soit le degré d'objectivité souhaité par les auteurs (pour réfléchir sur des faits, des bases solides s'imposent), ils ont, comme tout historien, opéré des choix dans l'exposé de l'histoire. Selon Paul Veyne, « en aucun cas, ce que les historiens appellent événement n'est saisi directement et entièrement : il l'est toujours incomplètement et latéralement à travers des documents ou des témoignages [...] des traces. [...] L'histoire est connaissance mutilée⁴¹⁸. » En effet : « Qu'est-ce qui individualise les événements ? Ce ne sont pas leurs différences dans le détail, leur "matière", ce qu'ils sont en eux-mêmes, mais le fait qu'ils arrivent, c'est-à-dire qu'ils arrivent à un moment donné ; l'histoire ne se répéterait jamais même s'il lui arrivait de dire la même chose⁴¹⁹. »

En 1755, l'événement du tremblement de terre n'a bien évidemment pas pu être prémédité et aucun tremblement de terre ne pourra jamais l'être. Ses

⁴¹⁷ Noël BARBE, « Le théâtre et l'historien – Essais de domestication », *L'Homme*, Éditions de l'EHESS, n°197, 2011/1, p. 155.

⁴¹⁸ P. VEYNE, *op. cit.*, p. 14 et 24.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

conséquences et le “profit” politique qu’en a tiré Pombal ne se répètent pas aujourd’hui ; ils peuvent tout au plus se comparer avec la situation du Portugal actuel. Cependant cette comparaison, cette relecture des faits, est nécessairement partisane. La crise qui atteint le Portugal actuellement n’est pas un tremblement de terre mais, comme ce dernier, elle peut être considérée comme la fin d’un cycle, la marque d’une rupture, le seuil d’un nouveau système à instaurer. Ses causes et ses effets que les auteurs jugent inhérents à la mentalité conservatrice du pays peuvent rappeler la réaction des aristocrates de vieille noblesse du XVIII^e siècle telle qu’elle est présentée à diverses reprises dans la pièce et qui a empêché les réformes pombalines de produire leurs effets à long terme. D. Maria I précise bien qu’à la mort de D. José I, elle s’empressera de faire machine arrière dans tous les domaines où l’ancien ministre avait appliqué des mesures autoritaires, certes, mais novatrices.

L’apport esthétique à l’exposé historique consiste en l’utilisation du tremblement de terre et de ses effets sur le plan social pour éveiller chez le spectateur un sentiment d’injustice qu’il importe de réparer. Les auteurs choisissent une voie intermédiaire entre la sensibilisation du public par la pitié et l’exposé informatif censé déclencher la réflexion. Par exemple, le personnage de Pombal est cerné par les dramaturges dans sa spécificité, au sens où Paul Veyne emploie le terme⁴²⁰. Il est à la fois général et particulier. Outre son individualité, sa singularité, auxquelles nous n’avons pas accès, il présente des caractéristiques qui permettent d’analyser la personnalité historique. Il n’intéresse pas ici pour sa vie privée, ses sentiments intimes, mais pour la spécificité de sa personnalité à un moment très précis : autorité, despotisme, sens de l’organisation, vision à long terme. C’est son action dans des circonstances précises qu’il n’a pas souhaitées mais dont il profitera, qui rendent

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 81.

Pombal “intelligible”. Pombal appartient à l'intrigue historique : il n'a pas de vie intérieure. Cette dernière est, par exemple, conférée au comte d'Unhão, personnage au carrefour de la “grande” histoire et de l'intrigue fictionnelle. C'est la fable, l'affabulation même, qui sensibilise le public ; le personnage de Pombal informe, de même que le groupe des aristocrates, au point que l'on a bien du mal à s'apitoyer sur le sort funeste des Távora et des Aveiro, sauvagement exécutés sur ordre du ministre. Pombal, inspiré dans certains domaines par la philosophie des Lumières européennes, cherche à intégrer son pays dans le nouveau concert des nations car il a compris que, seul, le Portugal ne peut pas se redresser. Il comprend que l'État est le moteur de la société et que la société, en particulier la portugaise, évolue par ruptures et non pas uniquement grâce aux réformes. La rupture brutale que constitue le tremblement de terre lui est profitable : elle lui permettra de mettre en œuvre ses chantiers économiques et sociétaux de manière autoritaire, du haut du pouvoir étatique. On voit donc bien que dans ce texte l'histoire subit un traitement ambigu et, de ce fait, déstabilise le récepteur du texte : d'une part, une certaine froideur dans l'exposition d'éléments vérifiables dans des manuels d'histoire (mais toutefois choisis et présentés subjectivement) : il s'agit de réfléchir sur l'histoire ; d'autre part, une “fable” tout aussi fictive que tragique : il s'agit de divertir en sensibilisant. Au fond, c'est un drame romantique qui fait appel à l'historicité plus qu'à l'histoire : l'historicité des personnages réels cautionne l'héroïsme des personnages fictifs. Au sujet du drame post-romantique français, Florence Fix affirme :

Il ne s'agit plus de montrer les hommes en train de faire l'histoire mais bien plutôt ce que l'histoire fait aux hommes. Le drame historique n'est donc plus le lieu de la mémoire

exemplaire, mais bien celui de la mémoire inquiète, tentant de mesurer à l'aune du passé les doutes du présent⁴²¹.

Le principe de causalité est ainsi posé : nous sommes ainsi parce que nous l'avons toujours été. Ce qui se produit aujourd'hui s'est déjà produit au XVIII^e siècle. La théâtralisation semble donc ériger des "lois" historiques. Or, l'histoire n'est pas une science, ainsi que Paul Veyne⁴²² et Henri Bergson⁴²³ l'ont démontré. L'histoire expose, explique mais ne permet pas de mettre sur pied des théorèmes applicables à tout moment. De fait, la catastrophe du tremblement de terre n'était pas prévisible. La série de conséquences mesurables à ce moment précis de l'histoire ne se reproduira pas. Penser le contraire consisterait à opérer une théâtralisation de l'histoire, selon l'expression de Paul Veyne. L'histoire "donne à voir", elle se constitue en série d'événements et, donc, par définition, ne se répète pas : « Il n'est d'histoire que des variations⁴²⁴ ». C'est pourquoi l'histoire est fondamentalement un récit que l'historien organise de façon à la donner à comprendre. Cependant, « l'histoire n'explique pas, en ce sens qu'elle ne peut déduire et prévoir [...] ; ses explications ne sont pas le renvoi à un principe qui rendrait l'événement intelligible, elles sont le sens que l'historien prête au récit⁴²⁵ ». La posture qui consiste à envisager le passé en lui attribuant des qualités propres à nous faire prévoir l'avenir est erronée. Ainsi que l'affirme Bergson,

Certes, nous pouvons toujours rattacher la réalité, une fois accomplie, aux événements qui l'ont précédée et aux circonstances où elle s'est produite ; mais une réalité toute différente [...] se fût aussi bien rattachée aux mêmes

⁴²¹ F. FIX, *op. cit.*, p. 14.

⁴²² P. VEYNE, *op. cit.*, p. 13 *sqq.*

⁴²³ H. BERGSON, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴²⁴ P. VEYNE, *op. cit.*, p. 15.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 114.

circonstances et aux mêmes événements pris par un autre côté⁴²⁶.

La pièce aurait-elle été reçue de la même façon si le Portugal ne vivait pas déjà une période de crise au moment de sa création? Aurait-elle seulement été écrite? Il ne sera pas proposé ici de clôture interprétative. La pièce se trouve prise entre deux conceptions esthétiques opposées : le spectateur doit-il se livrer à une identification avec les personnages, sur le mode aristotélicien? C'est ce que la partie fictionnelle tend à produire. En revanche, la partie « historique » doit donner à penser au spectateur qu'il assiste à un exposé "froid", objectif, des faits historiques et des personnages forts qui ont un rôle et un pouvoir (tels le roi, les aristocrates et le ministre Pombal), en somme à un exposé didactique qui laisse peu de place à l'identification, à la crainte et à la pitié chères à la poétique aristotélicienne. L'appropriation de la réalité historique par le dramaturge aboutit ainsi à l'invention d'une fable qui, sans contrevenir à la vérité historique telle qu'on peut la connaître à partir des sources, invente des relations sociales démentant l'idée que ce sont les grands hommes qui font l'histoire⁴²⁷.

Le tremblement de terre : théâtralisation du discours politique

Comment peut-on appréhender le tremblement de terre en tant qu'événement "politique"? Mis au centre de la pièce, le séisme est la charnière de l'action pombaline et une opportunité pour le ministre de mettre en place un régime autoritaire :

MARQUIS DE POMBAL : Nous nous devons d'être plus grands que nous-mêmes et vous, Monsieur le Comte, vous me parlez d'aller dormir, vous me dites qu'il suffit d'avoir de la

⁴²⁶ H. BERGSON, *op. cit.*, p. 15.

⁴²⁷ G. NOIRIEL, *op. cit.*, p. 67-68.

charité. Le Roi a le devoir d'être charitable, il est un père pour le peuple ; nous, nous avons l'obligation d'organiser et de prendre des mesures, de notre travail dépend la survie de ceux que le tremblement de terre n'a pas tués⁴²⁸.

Drame humain l'intrigue fictionnelle en témoigne tout particulièrement spectaculaire et suggestif sur le plan scénographique par la diffusion d'images de séismes, de sons terrifiants, par la projection de poussière dans le public au moment de la représentation du séisme sur scène... il occupe, en fait, peu d'espace dans sa dimension purement matérielle. L'événement étant supposé connu de tous, ce n'est plus sur son déroulement que l'on s'interroge mais sur ses implications, sa portée. Il devient ici prétexte à fustiger ceux qui, au sein de la société portugaise, détenaient le pouvoir et ont refusé de le mettre au service d'un véritable changement. Car le séisme s'avérait une formidable occasion d'abolir les structures anciennes pour en fonder de nouvelles. Le drame matériel sous-tend l'enjeu symbolique. Les nouvelles fondations des édifices, repensées et renforcées pour éviter une catastrophe similaire, deviennent symboliquement les fondations solides d'un pouvoir fort, bâti sur une société dont les habitudes quotidiennes vont timidement évoluer⁴²⁹.

Toutefois, ces quelques avancées concrètes se heurtent à un contre-pouvoir nobiliaire puissant qui agit en sens contraire des efforts de Pombal. Soutenu par les jésuites, ce contre-pouvoir, affaibli après l'affaire du régicide, n'attend que la

⁴²⁸ « *MARQUÊS DE POMBAL : Temos de ser maiores do que nós e o conde fala-me em irmos dormir, diz que a caridade chega. El-rei tem o dever de ser caridoso, é um pai para o povo, nós temos a obrigação de organizar e providenciar, do nosso trabalho depende a sobrevivência daqueles que o terramoto não matou* ». (*Ibid.*, p. 132).

⁴²⁹ Maria Antónia Lopes a étudié cette évolution sur le plan sociologique et historique (en particulier sous l'angle de la condition des femmes) et la pièce 1755 aborde aussi la question, encore que de façon maladroitement didactique (Maria Antónia LOPES, *Mulheres, espaço e sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1989).

mort du roi D. José pour retrouver sa prépondérance en la personne de D. Maria I :

D. MARIA : Pour moderniser le Portugal, fallait-il décapiter et humilier la noblesse, rabaisser l'Église, expulser les jésuites et remplir les prisons de la Junqueira, de São Julião da Barra et de Peniche de 3000 détenus, dont la plupart y pourrissent sans jugement ? Fallait-il mettre le pays à feu et à sang ? Mon royal père serait-il satisfait de cela ?

MARQUIS DE POMBAL : Princesse Marie, vous êtes encore jeune, un jour vous comprendrez, à l'instar de votre royal père, qu'au Portugal, ou bien les réformes sont violentes et s'écrivent dans le sang, ou bien elles ne se font pas. Le Portugal ne parvient à rien de façon pacifique. Nous voulons ou tout ou rien, dans une main la Vérité, dans l'autre l'Absolu.
[...]

D. MARIA (exhibant son rosaire entre ses mains, menaçante) : Ce sera aussi au nom de la mémoire de mon royal père qu'à sa mort, je ferai renaître avec honneur et fierté, ce que vous appelez le Portugal ancien, Monsieur le ministre. Je ferai en sorte que le Portugal oublie le nom de Sebastião José de Carvalho e Melo⁴³⁰.

⁴³⁰ « D. MARIA I : Para modernizar Portugal era preciso decapitar e humilhar a nobreza, rebaixar a Igreja, expulsar os Jesuítas e encher os fortes da Junqueira, de São Julião da Barra e de Peniche de 3000 presos, muitos deles apodrecendo sem julgamento ? Era preciso lançar o país a ferro e fogo ? Meu real pai estará satisfeito ? / MARQUÊS DE POMBAL : Princesa D. Maria, ainda é jovem, um dia perceberá, a exemplo do seu real pai, que em Portugal as reformas ou são violentas, escritas com sangue, ou não se fazem. Portugal não consegue nada pacificamente. Queremos o tudo ou o nada, numa mão a Verdade, na outra o Absoluto. [...] D. MARIA I (ostentando o rosário entre as mãos, ameaçadora) : Será também em nome da memória do meu real pai que, após a sua morte, farei ressurgir com honra e orgulho o que o Ministro chama de Portugal velho. Farei com que Portugal se esqueça do nome de Sebastião José de Carvalho e Melo ». (F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 213-214).

Dans le paratexte, les auteurs soulignent l'importance de démystifier le pouvoir de l'État qui devrait être rendu aux populations. La société civile, annoncent-ils, doit s'organiser de façon autonome, avec ses règles de justice. Cette proposition trouve sa représentation dans la pièce puisque la panique et la désorganisation consécutives au tremblement de terre ont donné la possibilité aux personnages fictionnels (Mariana et l'Écuyer) de tenter de construire un nouveau mode de fonctionnement social, plus solidaire et non corporatif, à l'inverse de ce que la société portugaise était et demeure aujourd'hui encore. Du reste, les personnages de fiction apportent, paradoxalement, une caution d'authenticité à la représentation des faits historiques par les personnages réels par leur interaction avec eux. Cette tentative de reconstruction sociale avorte néanmoins sous la pression du pouvoir et de l'apathie aristocratique. L'occasion a été manquée, une fois de plus. Le titre de la pièce en lui-même est évocateur *O Grande Terramoto* : événement historique majeur, l'article défini et l'adjectif *grande* lui confèrent une connotation d'unicité dont la dimension symbolique n'a pas été correctement évaluée. Donc, même sur le plan fictionnel — puisque les faits historiques sont avérés — la pièce ne propose pas de solution au lecteur. Oliveira et Real n'ont-ils donc aucun espoir de changement ? En cela, ils présentent la même analyse sans concession et la même critique violente à laquelle António José Telo aboutit, à l'issue de son ouvrage *História contemporânea de Portugal — Do 25 de Abril à actualidade*, d'une société portugaise qui répugne au changement :

Tout se traduit pas un détournement des règles de la promotion et de l'ascension sociale, qui n'est plus fondée sur la compétence mais essentiellement sur la volonté de maintenir l'existant — en résumé, ce sont ceux qui combattent l'innovation qui sont promus et non ceux qui la souhaitent. C'est ce qui explique que les institutions corporatistes soient

rigides et invariables : elles éloignent les innovateurs et promeuvent ceux qui s'en accommodent⁴³¹.

Et Telo de s'en prendre à un État "gigantesque", fort, dont il démonte les mécanismes d'imposition des règles à la population pour conclure, comme en écho aux termes de la préface d'Oliveira et Real :

Le corporatisme génère incompétence et complaisance, il empêche l'innovation, tue la qualité, favorise l'immobilisme quand ce n'est pas l'imbécilité, il réduit la capacité d'adaptation. Tout-à-coup, le retard généralisé qu'a atteint le Portugal à la suite de longues décennies d'un État qui pense et agit au nom de tous pour la défense d'une élite corporatiste, se manifeste plus clairement devant la comparaison et la pression internationale⁴³².

C'est, dans la pièce, le constat que fait le personnage de Pombal en amont du tremblement de terre :

MARQUIS DE POMBAL : [...] D. Luís da Cunha, Lisbonne est un chaos. Les douanes regorgent de sucre et de tabac. J'ai ordonné de réduire de moitié les taxes à l'exportation. D'abord la spéculation, vouloir gagner en un jour ce qu'on ne peut gagner qu'en un an, ensuite la négligence, le laisser-aller,

⁴³¹ « Tudo se traduz por uma deturpação das regras da promoção e ascensão social, que deixa de ser baseada na competência para passar a ser baseada essencialmente na vontade de manter o existente – são os que combatem a inovação que são promovidos e não os que a querem, em resumo. É isto que faz que as instituições corporativas sejam rígidas e monocórdicas : elas afastam os inovadores e promovem os acomodaticios ». António José TELO, *História contemporânea de Portugal – Do 25 de Abril à actualidade* (vol. I), Lisbonne, Editorial Presença, Coll. Fundamentos, 2007, p. 385.

⁴³² « O corporativismo gera incompetência e complacência, impede a inovação, mata a qualidade, favorece o immobilismo, quando não a imbecilidade, reduz a capacidade de adaptação. De repente, o atraso geral a que Portugal chegou com longas décadas de um Estado que pensa e actua em nome de todos para a defesa de uma elite corporativa, surge de forma mais clara, perante a comparação e a pressão internacional ». *Ibid.*, p. 391.

enfin l'incurie, l'abandon — les trois défauts majeurs des Portugais⁴³³.

Comme Brecht, les auteurs, si l'on en croit non seulement leur texte introductif à la pièce mais aussi leur implication politique et leur action militante, impriment à leur théâtre une fonction utilitaire et civique : donner au public les éléments de la réflexion, aiguïser leur sens critique. But sans doute louable. Mais but atteint ? Ce n'est pas certain, car si, de fait, le spectateur peut s'émouvoir du destin tragique de Mariana, broyée par la machine des grands, il est peu sensible à l'exposé didactique concernant Pombal.

Le tremblement de terre : théâtralisation de l'identité nationale

Qu'est-ce qu'une nation ? Selon Ernest Renan, la nation serait « une âme », un « principe spirituel »⁴³⁴. Cette perception romantique et métaphysique semble émaner de la question que se posent Oliveira et Real dans leur préface : « Cela vaut-il la peine d'être Portugais⁴³⁵ ? ». D'ailleurs, qu'est-ce qu'être Portugais ? Dans la pièce, le personnage de Pombal semble incarner cette quête d'identité nationale, ou plutôt cette reconquête d'une identité nationale affranchie de son lourd et encombrant passé :

MARQUIS DE POMBAL : Il faut simplifier et rationaliser la vie. Les lourdes tapisseries ornées des héros des Indes, les scènes de batailles d'Aljubarrota, l'arrivée de Pedro Álvares Cabral au Brésil, qui peut les avoir aujourd'hui, Monsieur le

⁴³³ « *MARQUÊS DE POMBAL* : [...] Lisboa está um caos, D. Luís da Cunha. A Alfândega está a abarrotar de açúcar e tabaco. Mandei baixar as taxas de exportação para metade. Primeiro a especulação, querer ganhar num dia o que só se pode ganhar num ano, depois o desleixo, o deixa-andar, finalmente a incuria, o abandono — os três defeitos maiores dos portugueses ». (F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 67).

⁴³⁴ Cité par Jeffrey HOPES et Hélène LECOSSOIS, « Introduction », in Ernest RENAN, *Théâtre et Nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 2011, p. 9.

⁴³⁵ F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 13 : « Vale a pena ser português ? ».

Comte ? A quoi servent-elles aujourd'hui, Monsieur le Comte ?
 À nous rappeler ce que nous avons été et que nous ne sommes
 plus et à mourir de tristesse et de nostalgie pour ce que nous
 aurions pu être et que nous n'avons jamais été⁴³⁶ ?

Les mesures prises par Pombal à la suite du séisme relèvent du bien public, des « besoins publics », de la satisfaction du bien commun. Cette perspective nouvelle fait du tremblement de terre

le premier désastre naturel moderne, dans la mesure où l'État est appelé à assumer la responsabilité collective des effets et des conséquences d'une calamité pour laquelle il était impératif de susciter une réaction d'urgence coordonnée. [...] Ce fut là le mérite de Pombal. Celui d'avoir su utiliser le pouvoir absolu qui lui était confié par le monarque pour mettre l'État au service des besoins publics⁴³⁷ [...].

Le tremblement de terre a eu des effets positifs puisqu'il a fait (re)connaître le Portugal aux yeux de l'Europe : il a permis au Portugal de renaître en tant que nation. Cette construction s'est opérée à partir d'une rupture, d'une révolution, et non pas d'une évolution. Nous assistons à la construction d'une nation moderne, mercantile, non esclavagiste, progressiste mais non égalitaire et fondée sur le pouvoir absolu que les auteurs nous invitent à mettre en parallèle avec le

⁴³⁶ « *MARQUÊS DE POMBAL : [É] preciso simplificar e racionalizar a vida. As tapeçarias pesadas com os heróis da Índia, cenas de batalhas de Aljubarrota, a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, quem as pode ter hoje, senhor conde ? para que servem hoje, senhor conde ? para nos lembrar o que fomos e já não somos e morremos de tristeza e saudade pelo que poderíamos ter sido e nunca fomos ?* » (p. 155).

⁴³⁷ « *O primeiro desastre natural moderno, na medida em que o Estado é chamado a assumir a responsabilidade colectiva dos efeitos e consequências de uma calamidade para a qual urgia suscitar uma resposta coordenada de emergência. [...] Foi esse o mérito de Pombal. Saber usar o poder absoluto que lhe era confiado pelo monarca para pôr o Estado ao serviço da necessidade pública [...]* ». José Luís CARDOSO, « Pombal, o terramoto e a política de regulação económica », in Ana Cristina ARAÚJO et alii, éd., *O Terramoto de 1755 : impactos históricos*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2007, p. 173-174.

présent. Il est possible de confronter cette perception de la pièce 1755 avec ce que Florence Fix souligne au sujet du théâtre post-romantique français :

Le théâtre est un mode de récit propice à la mise en discours d'une identité nouvelle. Il y a un engouement pour les commencements, les fins de règne et débuts d'ères nouvelles, effondrements de systèmes et leurs remplacements⁴³⁸.

Le séisme de 1755 appartient à ce cadre. Mais le théâtre est-il le vecteur, comme le souhaitent Oliveira et Real, d'une conscience nationale ? A-t-il cette mission sociale et civique qu'ils lui confèrent ? Si, comme il convient de le penser, la réponse est positive, alors leur théâtre est « le lieu de la réflexion sur l'histoire. Le théâtre ne proclame plus l'historique, il le médite, il n'est plus dirigé avec panache vers l'extérieur, il se retire dans une conscience de l'histoire. Le théâtre historique devient ainsi une modalité pour penser l'histoire⁴³⁹ » dans le but de remobiliser la conscience nationale. Il s'agit de montrer au public l'injustice pour l'amener à se révolter contre elle dans un élan uni. Les auteurs reprochent aux mentalités portugaises de ne pas avoir changé depuis des siècles. Or, l'objectif louable de chercher à inciter à l'action est-il atteint si, précisément, l'héroïne fictionnelle (celle qui permet l'identification, celle qui déclenche l'émotion) est terrassée au dénouement ? La pièce, en voulant s'ériger contre les travers de la mentalité portugaise, n'y cède-t-elle pas à son corps défendant ? Le dénouement tragique illustre bien l'affirmation incluse dans la préface :

L'État s'impose comme moteur des us et coutumes. [...] En toile de fond, comme un noir horizon, surpassant la lutte entre ancien et nouveau Portugal, coexistent notre désir très

⁴³⁸ F. FIX, *op. cit.*, p. 147-148.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 11.

profond d'être un pays européen normal et notre incapacité constitutive à l'être⁴⁴⁰.

La valeur symbolique de la terre qui tremble alors que c'est l'élément que l'on croit d'ordinaire le plus solide, le plus robuste ("la terre ferme", "avoir les pieds sur terre"), signe que rien n'est jamais définitif, est contrebalancé par une vision pessimiste du Portugal. Pombal n'a pas pu changer, réformer le pays, alors qu'il était pourri de l'intérieur. La "petite" comme la "grande" histoire le montrent : Mariana, fille bâtarde et non reconnue du roi D. José, va mourir. Sa non-reconnaissance signifie le manque d'espoir de tout changement. L'identité des Portugais serait ainsi immuable. Or, la nation portugaise, vieille de 800 ans, est à présent une adulte, qui a atteint le statut d'État-nation, un statut de souveraineté. La nation doit émerger du chaos causé par le tremblement de terre pas seulement parce qu'elle est de souche ancienne mais parce qu'elle est censée être capable de s'approprier les idées novatrices. Ce principe d'État-nation, porteur de la "nationalité", qui se crée au début du XIX^e siècle en Europe, prend ses racines dans le siècle précédent. C'est Victor Hugo qui, avec la bataille d'*Hernani*, défend le théâtre, et l'art en général, comme indépendant et propre à véhiculer les nouvelles valeurs politiques et nationales du pays en faisant de la littérature une « littérature de peuple »⁴⁴¹. Oliveira et Real sont en partie sur cette ligne de conduite lorsqu'ils accordent à Pombal la qualité d'avoir tenté d'autonomiser et de moderniser son pays à la suite du tremblement de terre. Mais ils se font en partie aussi "naturalistes" alors qu'ils inventent une "fable" à partir de personnages réels ou de faits considérés comme avérés historiquement et soulignent que le destin du peuple est, encore et toujours, voué à la tragédie :

⁴⁴⁰ « *O Estado é instituído como motor dos costumes. [...] Em fundo, como horizonte negro, superando a luta entre o velho e o novo Portugal, coexiste o profundíssimo desejo de sermos um país europeu normal e a constitutiva incapacidade de o sermos* ». (F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 9).

⁴⁴¹ « Qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple ». Victor HUGO, « Préface », *Hernani*, Paris, J. Hetzel Éditeur, 1866, p. 2. Disponible à l'URL suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6130166c/f5.image.r=hernani%20victor%20hugo.langFR>

Mariana a tenté d'échapper à son statut mais a fini par se suicider, tant le destin de cette frange de la population semble inéluctable. Toutefois, ce théâtre revendique aussi une autre mission, celle d'informer et de donner à réfléchir au peuple. À la manière de Romain Rolland, et si l'on se réfère à la préface, ce théâtre populaire semble vouloir remplir trois fonctions : stimuler la réflexion, servir la patrie et les droits de l'homme et inciter le peuple à s'engager dans l'action collective⁴⁴². La mission sociale du théâtre apparaît comme un engagement républicain et démocratique dans la mesure où le théâtre est la métonymie de l'assemblée des citoyens et le lieu privilégié pour « représenter et réinterroger les traumatismes politiques profonds de notre contemporanéité, en prenant à nouveau la mesure des personnages et des circonstances de l'Histoire et de notre Histoire⁴⁴³ ».

Ici, sont remis en question les mythes de la nation : l'identité nationale fantasmée doit être redéfinie mais l'aveu d'impuissance dès la présentation de la pièce rend la tâche complexe aux auteurs : « La véritable solution est en nous et dans le dépassement de notre anormalité constitutive⁴⁴⁴ ».

De fait, la pièce montre le malheur général infligé au peuple chaque fois que l'État tout-puissant s'impose à lui mais, au-delà de la constatation et de la comparaison entre les époques, aucune véritable proposition n'émerge qui pourrait suggérer un changement. Certes, il est établi pour les auteurs que leur théâtre « en tant qu'art, ne donne ni réponses ni solutions, mais réaffirme le

⁴⁴² Voir la synthèse des théories de Romain Rolland qu'effectue G. NOIRIEL, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁴³ « [...] *de representação e requestionação dos traumas políticos profundos da nossa contemporaneidade, redimensionando as figuras e as circunstâncias da História e da nossa História* ». (F. OLIVEIRA et M. REAL, *op. cit.*, p. 13).

⁴⁴⁴ « *A verdadeira solução está em nós e na superação da nossa anormalidade constitutiva.* » (*Ibid.*, p. 10).

besoin de reproblématisation, en rendant le spectateur conscient par lui-même des faiblesses historiques⁴⁴⁵ ».

Donc ce théâtre émeut, sensibilise mais est-il force de proposition ? « Le véritable héros du drame romantique est, somme toute, collectif : l'issue du drame assurant la cohésion regagnée d'une nation ou d'une cité autour d'un parcours individuel exemplaire⁴⁴⁶ » : il semble que le but des auteurs soit ici synthétisé. C'est la cohésion nationale qui est attendue de la réception de la pièce.

Entreprise sincère et honnête, la création de cette pièce, 1755. *O Grande Terramoto de Lisboa*, entend provoquer les consciences par la convocation de faits historiques anciens censés trouver leur parallèle dans l'actualité. Le tremblement de terre fut un terrible choc qui a occasionné des mesures politiques autoritaires, venues de la tête de l'État, fomentées dans le but d'engager le pays sur le chemin de la réforme des mentalités. Les exigences actuelles de l'Union européenne envers le Portugal secoué par le séisme de la crise économique semblent y trouver leur reflet. Toutefois, tâcher de comprendre le passé est une chose ; lire les événements passés comme les explications du temps présent en est une autre. C'est pourtant ce que proposent les deux auteurs par l'interrogation des

fibres nerveuses qui, en se croisant, forment notre identité nationale, mettant en évidence l'éternel déséquilibre mental et social qui s'est emparé du Portugal il y a 400 ans, oscillant toujours entre le culte doré de l'authenticité et l'imitation tardive et ébaubie des modes venues de l'étranger⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ « *Como arte, não dá respostas nem soluções, mas reafirma a necessidade de reproblemática, autoconscientizando o espectador das fraquezas históricas* ». (*Ibid.*, p. 13).

⁴⁴⁶ F. FIX, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁴⁷ « *Os veios nervosos que, cruzados, formam a nossa identidade nacional, evidenciando o eterno desequilíbrio mental e social que há 400 anos se apropriou de Portugal, sempre contrabalançando entre um casticismo de ouro e a imitação serôdia e abasbacada de modas estrangeiras* ». (*Ibid.*, p. 10).

Miguel Real, n'en est pas, du reste, à sa première tentative d'interroger l'histoire (en particulier la période pombaline) dans l'espoir d'éveiller les consciences sur l'état présent de son pays ; son activité militante s'étend à différents genres, du roman⁴⁴⁸ aux ouvrages théoriques⁴⁴⁹, entre la réflexion posée et la révolte à peine contenue. Filomena Oliveira, de son côté, a une activité d'enseignante et de dramaturge également engagée. Leurs détracteurs pourront peut-être ici leur reprocher une certaine confusion des genres dramatique et historique, nuisible à l'impact espéré car la recherche de l'équilibre entre ces deux axes empêche paradoxalement le récepteur de se positionner clairement. Il serait néanmoins difficile de nier leur détermination et leur énergie au service d'un message politique librement et légitimement défendable dans le Portugal d'aujourd'hui.

⁴⁴⁸ Par exemple, Miguel REAL, *A Voz da Terra* (roman), Lisbonne, ed. Dom Quixote, 2012.

⁴⁴⁹ Miguel REAL, *Nova Teoria do Mal*, Lisbonne, ed. Dom Quixote, 2012.