

Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.)

INTERMÉDIAIRES ? LES FEMMES DANS LES SPHÈRES ARTISTIQUES, ENTRE ACTIONS ET CONTRAINTES (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Éditions du Centre André-Chastel

Théâtre intermédié : du salon au plateau

Marta Brites Rosa

DOI : 10.62806/FQLD1029

Date de mise en ligne : 05/03/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/in-intermediaires-les-femmes-dans-les-spheres>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Marta Brites Rosa, « Théâtre intermédié : du salon au plateau », in Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.), *Intermédiaires ? Les femmes dans les sphères artistiques, entre actions et contraintes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Actes de la journée d'études du 8 juin 2023, Paris, Centre André-Chastel, INHA, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p 84-92 ; DOI : 10.62806/FQLD1029

Théâtre intermédié : du salon au plateau

Marta Brites Rosa

Cet article est le résultat d'un projet de recherche centré sur les femmes de théâtre au Portugal au XVIII^e siècle, « Le paradoxe féminin dans le théâtre portugais au XVIII^e siècle »¹.

L'histoire du théâtre au Portugal est un sujet qui a été peu traité jusqu'à la fin du siècle dernier. Les historiens résumaient notamment le théâtre portugais du XVIII^e siècle aux œuvres théâtrales d'Antonio José da Silva (1705-1739), qui a écrit pour le théâtre de marionnettes et a rencontré un grand succès, et de Pedro António Correia Garção (1724-1772), poète et académicien auteur de pièces de théâtre influencées par le classicisme, mais qui n'ont pas connu de succès public. Par ailleurs, l'histoire des femmes est aussi un champ d'études qui s'est développé à la fin du XX^e siècle et les travaux sur les femmes artistes ou cultivées au Portugal commencent désormais à produire des résultats plus significatifs². Ainsi, une recherche axée sur les femmes et le théâtre dans le Portugal du XVIII^e siècle semblait, de prime abord, être une étude sur le néant. Dans ce contexte, la moindre découverte est importante pour faire et réécrire cette histoire et c'est à partir d'un ensemble de faits éparpillés que l'on pourra, un jour, faire l'histoire de ces femmes. Nous présentons ici quelques-unes d'entre elles.

Théâtre et femmes au Portugal

La façon dont la société portugaise a traité les figures féminines et comment elles ont conquis leur espace est une longue histoire, faite de petits pas et de situations paradoxales. En fait, « paradoxal » semble être le mot idéal pour décrire la manière dont les femmes étaient vues par la société. Le plus grand paradoxe les concernant était la façon dont elles étaient perçues : d'une part, elles étaient sacralisées en tant que réceptacle des différentes vertus, la beauté, l'éducation, la moralité, la sensibilité, etc. D'autre part, elles étaient diabolisées : porteuses du péché originel, lascives, corruptrices des hommes honnêtes...

1 Il s'agit d'un projet de recherche, financé par la Fundação para a Ciência e Tecnologia (Fondation pour la science et la technologie), à la suite du concours « Estímulo ao Emprego Científico » (encouragement à l'emploi scientifique). Les informations recueillies seront saisies dans différentes bases de données sur l'histoire du théâtre au Portugal, exploitées et présentées dans des communications et des articles, et le résultat final sera une monographie sur l'objet de l'étude.

2 En 2013 est parue la première compilation de littérature féminine au Portugal, *Uma antologia improvável. A escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)* [Une anthologie improbable – l'écriture des femmes (du XVI^e au XVIII^e siècle)] Lisbonne, Relógio d'Água, dirigée par Vanda Anastácio, qui prend en compte des textes produits dès le XVI^e siècle. En 2005 est sorti le *Dicionário no Feminino (séculos XIX–XX)* [Dictionnaire au féminin (XIX^e–XX^e siècles)] (Lisbonne, Livros Horizonte), un dictionnaire des femmes portugaises illustres, sous la direction de Zília Osório de Castro et João Esteves.

Cette perception ambivalente des femmes a conduit à créer des normes et des lois spécifiquement pour elles, afin de les exclure de la société active, en leur assignant un rôle décoratif et fonctionnel : elles seraient muses et procréatrices. Ces normes étaient plus strictes quand les femmes étaient mariées — si une femme seule ou veuve pouvait vendre, acheter ou louer dans les mêmes conditions qu'un homme, les femmes mariées avaient besoin de l'autorisation de leur mari³, et même le passage à un état plus libre — le veuvage — était une épreuve : elles devaient rester enfermées chez elles pendant un an, toutes fenêtres closes⁴.

Avec la diffusion des idées du siècle des Lumières sur les droits civils, la valorisation de la raison, une plus grande connaissance de la nature, la diminution de l'influence de l'Église, la lutte contre les préjugés, etc., les femmes ont commencé à se faire une place parmi leurs égaux — les hommes —, même si elles portaient encore en elles le poids des préjugés religieux et sociaux.

Le principe d'une éducation pour les filles et pour les garçons émergeait et des discussions eurent lieu sur les capacités intellectuelles des femmes et, par conséquent, sur les matières qui pouvaient faire partie de leur programme d'études, fondé alors uniquement sur la gestion de la maison et la maternité⁵. Cependant, dans les familles de l'aristocratie, les femmes avaient parfois accès à l'enseignement des belles-lettres, de la musique, des langues étrangères, de la géographie et de l'histoire.

Si l'on considère le Portugal à la lumière de cette transformation idéologique, on constate que c'est avec Sebastião José de Carvalho e Melo, marquis de Pombal, ministre du roi Joseph I^{er} de 1750 à 1777, que les grands changements sont apparus. Le marquis de Pombal avait fréquenté plusieurs cours étrangères, ce qui a influencé sa volonté d'importer au Portugal les habitudes de civilité qu'il avait connues, comme celles qui autorisaient les femmes à fréquenter des personnes du sexe opposé et leur donnaient un meilleur accès à l'éducation. Sous son influence, donc, les femmes ne furent plus traitées comme lors de la première moitié du XVIII^e siècle, lorsqu'elles étaient enfermées à la maison, sans contact avec les hommes. Désormais, elles pouvaient fréquenter les espaces publics. L'un de ces rares espaces était précisément le théâtre, à côté des églises.

Parallèlement à ces espaces publics, les femmes devinrent des protagonistes essentielles des espaces privés en tant qu'hôtesse de salons, organisant des événements dont elles étaient la figure centrale et où elles pouvaient montrer leurs compétences en matière de gestion domestique, d'éducation, de mode, mais aussi, et surtout, exprimer une pensée critique, faire preuve de créativité et d'intelligence. Ces changements et ces limites imposées aux femmes s'appliquaient aux classes supérieures — l'aristocratie et la bourgeoisie — et non aux milieux populaires, où la séparation physique entre les hommes et les femmes n'était pas de règle.

En ce qui concerne les représentations théâtrales publiques, il est important de souligner que c'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que l'on assiste à un plus grand développement du

3 Elna Guimarães, « A mulher portuguesa na legislação civil », *Análise Social*, vol. 22, n. 92, 1986, p. 558.

4 Maria Antónia Lopes, *Mulheres, espaço e sociabilidade*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1989, p. 135-136.

5 Des intellectuels comme Luís António Verney (*O Verdadeiro Método de Estudar* [La vraie méthode pour étudier], 1746) ou António Ribeiro Sanches (*Cartas sobre a Educação da Mocidade* [Lettres sur l'éducation de la jeunesse], 1760) ont soutenu l'accès des femmes à l'éducation, mais toujours dans la perspective de ce qu'elle pouvait apporter à leur formation dans leur rôle d'épouses et de mères.

théâtre public, principalement à Lisbonne, où trois théâtres⁶ fonctionnaient simultanément alors qu'auparavant, il n'y en avait qu'un seul.

Cependant, la croissance et la popularité acquises par le théâtre, et, surtout, le statut d'« école de civilité et de bonnes manières » qui lui fut accordé en 1771 par décret royal⁷, n'empêchèrent pas les moralisateurs et les rétrogrades de continuer à y voir un lieu de perdition dont le pire défaut était la présence des femmes. Après un grand essor, qui permit de révéler des actrices portugaises de qualité, dont la très internationale chanteuse lyrique Luísa Todi (1753-1833), qui fit le tour des cours européennes jusqu'à la campagne de Bonaparte en Italie, les théâtres interdirent la scène aux actrices. Les hommes interprétèrent alors les rôles féminins. Des témoignages de cette pratique, laissés par des visiteuses étrangères, nous montrent à quel point il pouvait paraître bizarre, pour des yeux étrangers, de ne voir sur scène que des comédiens de sexe masculin, jouant les deux rôles à la fois. Ce changement intervint, curieusement, sous le règne de la reine Marie I^{re}, première femme à la tête de l'État portugais, montée sur le trône en 1777. Ainsi, entre les années 1777 et 1799 — année où elle fut déchuée de la régence du pays pour cause de démence —, les actrices n'eurent pas le droit de jouer dans les théâtres publics de la cour. Elles pouvaient encore le faire dans des théâtres privés et en dehors de la Capitale.

Pour les spectatrices, il y avait aussi des contraintes à respecter : les femmes ne pouvaient pas être au parterre, mais seulement dans des loges, protégées du regard des hommes. Ces restrictions étaient imposées pour une seule raison : le corps d'une femme pouvait susciter pensées et actions malhonnêtes de la part du sexe opposé, si elles étaient visibles aux yeux de tous sur scène, ou même dans le public. Cependant, malgré tous ces obstacles et la ségrégation qui leur était imposée, les femmes ne s'éloignèrent pas du théâtre : elles continuèrent à être des spectatrices assidues, lorsque leurs moyens financiers leur permettaient de louer une loge et de s'assurer un moyen de transport, car il était mal vu pour les dames de la haute société de marcher dans la rue. En outre, dans l'espace domestique, elles promurent l'activité théâtrale soit par l'écriture, soit par la représentation de spectacles privés dont elles étaient les actrices et les auteures, ou encore en tenant des salons littéraires où l'on discutait du théâtre en tant que forme littéraire.

Dans ce contexte, quelle influence purent avoir les femmes sur le théâtre portugais ? Pour répondre à cette question, je me concentrerai sur deux lettres connues entre une femme et un auteur de théâtre.

Les salons littéraires

Les études sur les femmes de l'aristocratie ou les écrivaines nous renseignent sur une série de salons littéraires tenus par des femmes de lettres : Teresa de Melo Breyner (1732-1794) et Leonor de Almeida Portugal, marquise d'Alorna (1750-1839) sont les plus connues (Fig. 1). La première parce

6 Le théâtre de Bairro Alto (1761-1775), le théâtre de la Rua dos Condes (1738-1882), le théâtre de la Graça, (1767-1781) et, plus tard, le théâtre du Salitre (1782-1880) et le théâtre São Carlos (1793-).

7 En 1771 est créée une société pour la gestion des théâtres publics de la cour de Lisbonne (Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte) qui affirme dans ses statuts que le théâtre est « l'école publique où les gens apprennent les maximes les plus saines de la politique, de la morale, de l'amour de la patrie, de la bravoure, du zèle et de la fidélité avec lesquelles ils doivent servir leurs souverains » [traduction de l'auteure] (p. 3) et que la profession de comédien n'est pas infamante.

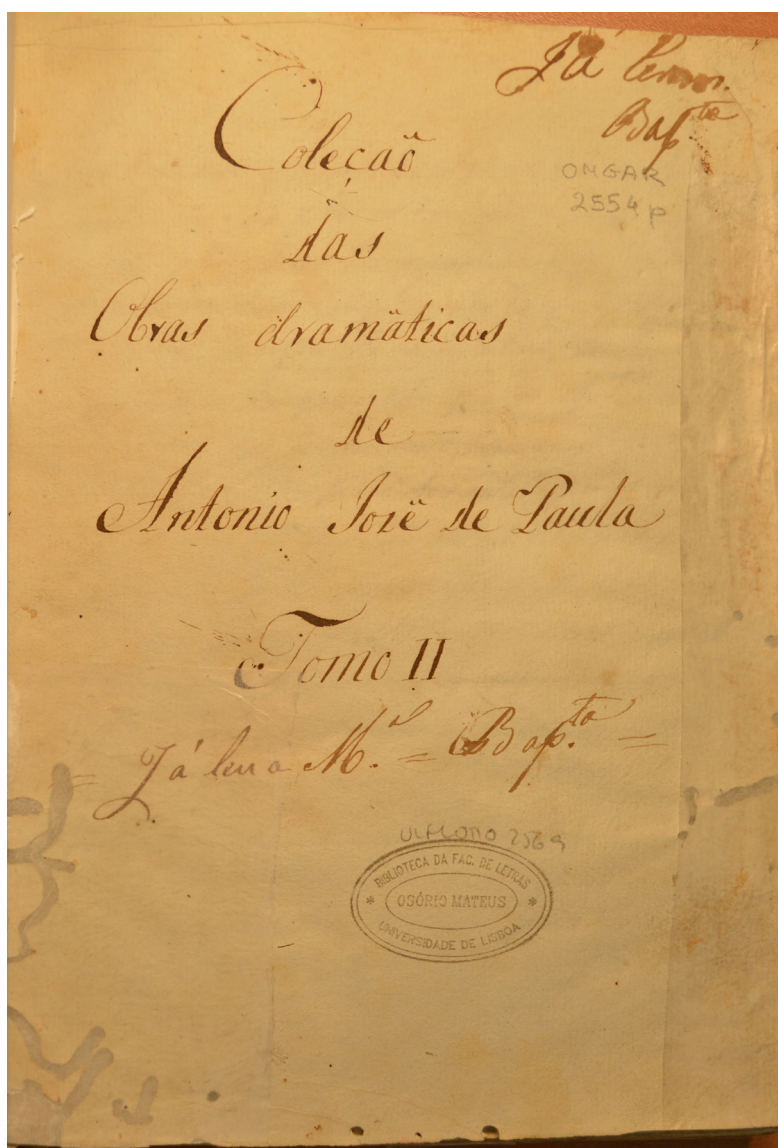


Fig. 1 : Page titre du tome II de la *Collection des Œuvres dramatiques d'António José de Paula*, vers 1780-1790, Lisbonne, Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne.

qu'elle gagna anonymement le concours pour une tragédie nationale organisé par l'Académie des sciences de Lisbonne, en 1788, avec la tragédie *Osmía* ; la seconde à cause de son impressionnante production poétique. Cependant, beaucoup d'autres femmes favorisèrent les réunions littéraires, mais si elles sont tombées dans l'oubli, d'autres ont laissé une trace dans les archives. La bibliothèque de la faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne conserve deux volumes manuscrits de pièces théâtrales, chacun précédé d'une lettre. À partir de celles-ci, nous apprenons l'existence d'une académie littéraire dédiée au théâtre qui eut certainement un impact sur le théâtre qui se jouait à l'époque. Ces deux documents sont les deux seules sources d'information à ce sujet. Nous n'avons pas pu déterminer où et quand ces salons se tenaient, mais nous supposons qu'ils eurent lieu autour de 1792 à Lisbonne ou à Setúbal, au Portugal, ou encore au Brésil, entre 1786 et 1792⁸. Les deux protagonistes de cette correspondance sont l'expéditeur, António José de Paula (17. -1803), auteur

⁸ Pour une connaissance plus complète de ces deux volumes manuscrits, voir la thèse de Marta Brites Rosa, *António José de Paula – um percurso teatral por territórios setecentistas*, soutenue à la faculté des lettres de l'Université de Lisbonne en 2017.

d'œuvres théâtrales et entrepreneur de théâtre au Portugal et dans les colonies portugaises, et la destinataire, « Lucinda », pseudonyme arcadien de l'hôtesse du salon, à laquelle Paula envoyait ses textes pour les soumettre au jugement de tous ses membres.

D'après les deux lettres qui introduisent les deux volumes de pièces de théâtre d'António José de Paula, les volumes II et V, nous pouvons constater que les textes étaient lus et critiqués dans ce salon. Paula n'était pas présente à ces réunions, ses œuvres y étaient envoyées et, pour autant que l'on puisse en conclure, lues par tous les membres, qui les critiquaient ensuite. Les opinions exprimées dans le salon parvenaient à Paula par le biais de Lucinda, qui lui envoyait d'autres textes et des lettres dans lesquelles elle expliquait les critiques reçues. Elle agissait comme une véritable intermédiaire : à la fois des objets de lecture et des opinions, des deux côtés.

Quoique nous n'ayons accès qu'à deux de ces lettres — dans un ensemble que nous savons plus important, puisqu'elles accompagnent les volumes II et V, nous pouvons supposer qu'au moins cinq lettres furent échangées —, nous pouvons constater que Paula veille à ce que ses textes répondent aux critiques reçues précédemment : il y a donc un ajustement de son écriture dramatique aux critiques que Lucinda lui avait envoyées. Bien que Paula mentionne que ses pièces découlent de la nécessité de présenter des textes convenant à sa troupe théâtrale et aussi au goût des spectateurs, on peut s'apercevoir qu'il met un certain soin dans la réécriture des pièces à la suite des critiques reçues. Dans une des lettres, à laquelle il joint trois de ses pièces — *Virginia*, *Vieira* et *As duas famílias* [*Les deux familles*] —, Paula demande à sa correspondante de lui dire « quel mérite doit avoir leur auteur et si ce sont peut-être des productions de l'art ou du génie »⁹. Ces lettres mentionnent également la lecture de textes théoriques, tels que *Conjectures on Original Composition* (1759) d'Edward Young (1683-1765), homme de lettres et dramaturge anglais, ainsi que la critique des modèles théoriques d'auteurs consacrés tels que Voltaire. Le salon était donc un espace de production pratique et théorique de textes de théâtre, promu et médié par une femme, qui joua un rôle important. Pour Paula, les critiques des autres membres étaient transmises par la voix de Lucinda et c'est en tenant compte de cela et, surtout, dans la perspective de satisfaire les opinions émises, que Paula envoyait ses œuvres, dont certaines avaient déjà eu du succès sur scène. Paula écrit pour la scène et sa principale préoccupation est la rédaction des textes. Malgré tout, ces opinions ont également influencé son écriture, car il essaya de développer des personnages crédibles et des histoires qui montraient, comme on le lui demandait, « le vice puni et la vertu triomphante »¹⁰. La déclaration finale, dans la lettre du tome II, selon laquelle « tous les jugements [de Lucinda] me sont utiles »¹¹ dénote l'influence que pouvait avoir l'avis de Lucinda sur sa production.

Ces lettres laissent également entrevoir qu'un thème était lancé dans les salons et que les membres se livraient à un duel littéraire, chacun écrivant une pièce sur un personnage (par exemple, Cléopâtre) ou un sujet (par exemple, l'épisode historique du naufrage de Manuel de Sousa Sepúlveda, en 1552¹²). Les deux lettres que nous avons consultées ne permettent pas de savoir si Lucinda était

9 António José de Paula, *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* [ms.], t. II, f. 3v. Bibliothèque de la faculté des lettres de l'Université de Lisbonne.

10 En portugais « *o vício castigado e a virtude triunfante* » (traduction de l'auteure).

11 En portugais « *Todos os reparos me são úteis* » (traduction de l'auteure).

12 Ce naufrage a été le sujet de plusieurs publications, dont la première est *História da mui notável perda do galeão grande*

seulement médiatrice et critique ou si elle écrivait aussi, mais, en tout cas, ses salons exercèrent une influence sur l'écriture dramatique au Portugal, non seulement sur Paula, mais aussi sur les autres membres de l'Académie, restés anonymes, mais qui écrivirent des pièces de théâtre dans le cadre du salon. Elle a ainsi favorisé la réflexion théorique et esthétique et donné une impulsion nouvelle à la création de textes dramatiques, déjà stimulés, tant sur scène que dans le domaine privé et professionnel, par la concurrence entre les différents auteurs.

Le récit de Sulpice Barrault



Fig. 2 : Anonyme, *Portrait de Leonor de Daun, marquise de Pombal*, deuxième moitié du XVIII^e, localisation inconnue

À partir d'une autre lettre de l'époque, je souhaite aborder la question du rôle des femmes spectatrices au sein du théâtre (Fig. 2). Il s'agit d'une lettre de Sulpice Gaubier de Barrault, officier français au Portugal, adressée au comte d'Oeiras, Henrique, fils du marquis de Pombal, datant du mois de février 1771¹³. Dans cette missive, Barrault raconte, entre autres, sa visite au théâtre de

S. João [Histoire de la perte remarquable du galion *S. João*], en 1554, dont l'auteur est Álvaro Fernandes.

¹³ Sulpice Gaubier de Barrault, [Lettre de Sulpice Gaubier de Barrault au comte d'Oeiras, Henrique, fils du marquis de Pombal (11 février 1771)] [ms.], Bibliothèque nationale du Portugal, Res., Pombalina. cód. 619, ff. 342v-344 (F. 3657).

Bairro Alto, à Lisbonne, où il assista à une dispute entre le chef d'orchestre Giuseppe Scolari, l'actrice Luísa Todi et l'un des musiciens, Francesco Todi, le mari de cette dernière. Au cours d'un spectacle, Todi et Scolari étaient en désaccord sur le tempo de la musique. Ils commencent à s'insulter et deux officiers sont appelés pour emmener Todi qui, à la vue de ceux-ci, s'enfuit du théâtre et est poursuivi par les policiers. Luísa, qui était sur scène, voyant son mari poursuivi puis rattrapé par la police, se met à hurler de désespoir et court après lui. Malgré cela, le spectacle n'est pas interrompu : l'orchestre joue encore, les artistes sont sur scène et Luísa est remplacée par sa sœur, Cecília. Barrault assiste à ce tumulte depuis la loge de la marquise de Pombal, la mère du destinataire de la lettre, qui lui demande d'aller voir ce qui se passe, dès le début de la dispute entre Scolari et Todi. Après l'arrestation de Todi, Barrault retourne dans la loge de la marquise où se trouvent d'autres personnalités, dont le ministre du théâtre, le comte d'Alvizan et des ambassadeurs étrangers. Francesco Todi est ensuite emmené dans la loge par les gardes. Luísa, sa femme, et sa belle-sœur Cecília, s'y rendent pour demander à la marquise de protéger Todi. Comme le raconte Barrault, la marquise

fit une leçon à Todi et le renvoya à l'orchestre après lui avoir recommandé de continuer à faire son devoir sans dire mot, sans la moindre rancune et comme si rien ne fût arrivé. Ensuite, elle fit appeler Scolari à qui elle dit d'être moins vif et plus prudent et lui recommanda très expressément qu'il ne fût plus question de cette affaire. Tout est en conséquence rentré dans l'ordre accoutumé et l'opéra a continué on ne peut pas mieux jusqu'à la fin¹⁴.

De la relation de Barrault, nous pouvons déduire que Leonor de Daun, la marquise, était une spectatrice active. Plus qu'une spectatrice, elle semble être l'arbitre : c'est vers elle que tous se dirigent pour trouver une solution à un problème. Cependant, on ne peut oublier que Leonor de Daun était l'épouse de l'homme le plus important du gouvernement de l'époque, le marquis de Pombal. Ce dernier exerçait son pouvoir despotiquement, ce qui explique sans doute pourquoi on a eu recours à elle pour résoudre un litige dans l'espace théâtral, avant le ministre présent ou les fonctionnaires du théâtre. Mais à part cela, le récit de Barrault met en évidence que son jugement est considéré comme le plus pertinent et qu'il est attendu presque comme un ordre, qui sera exécuté sans discuter. L'efficacité avec laquelle elle a agi et la manière dont ses ordres ont été respectés ne sont pas conformes à l'autorité que l'on reconnaissait à une femme de cette époque, dont les capacités intellectuelles faisaient débat.

Leonor de Daun était autrichienne et c'est à Vienne qu'elle fit la connaissance de Sebastião de Carvalho e Melo, le futur marquis de Pombal, et qu'ils se marièrent. Au Portugal, le couple introduisit des habitudes de sociabilité inconnues à Lisbonne. Leonor de Daun recevait chez elle, avait l'habitude de discuter de ses idées avec des hommes exerçant des fonctions politiques. Elle était donc reconnue comme une femme intelligente. En ce qui concerne les spectacles de théâtre, il existe des récits de soirées chez les Pombal, où les petites filles du couple jouaient des pièces écrites par leur mère. Le théâtre, acte de sociabilité, faisait alors également partie de sa vie domestique. Elle disposait d'une loge permanente et dans sa lettre, Barrault affirme que la marquise veut en louer une deuxième, pour être plus à l'aise. Cette information nous laisse deviner que sa présence

¹⁴ Sulpice Gaubier de Barrault, *[Lettre de Sulpice Gaubier de Barrault au comte d'Oeiras, Henrique, fils du marquis de Pombal (11 février 1771)]* [ms.], Bibliothèque nationale du Portugal, Res., Pombalina. cód. 619, ff. 342v-344 (F. 3657).

au théâtre était assidue, étant une figure régulière du théâtre de Bairro Alto; son rôle comme intermédiaire pouvait donc être fréquemment requis.

Dans ce cas particulier, l'intermédialité se manifeste avec beaucoup plus de force et de détermination, et ce rôle lui est reconnu par tous : aussi bien ceux qui font appel à sa bienveillance, à sa protection, à l'application de la justice que ceux qui rétablissent l'ordre.

Francisca Possolo da Costa



Fig.3 : Anonyme, *Portrait de Francisca Possolo da Costa*, Fin du XVIII^e, début du XIX^e; localisation inconnue

Un autre exemple de l'influence des femmes sur la production théâtrale est donné par la production dans les espaces privés (Fig. 3). Les témoignages de textes de théâtre du XVIII^e siècle écrits par des femmes portugaises ne sont pas nombreux, mais nous savons qu'elles produisaient des textes qui étaient joués dans des cercles fermés, dans des théâtres privés (comme mentionné ci-dessus en ce qui concerne la famille du marquis de Pombal) ou dans les couvents. Francisca Possolo da Costa (1783-1838), née à la fin du XVIII^e siècle dans une famille de la haute bourgeoisie, est l'une de ces femmes. Jeune, elle commença à écrire dans le genre lyrique, narratif et dramatique. Elle écrivit

deux pièces, *Ricardo ou a força do destino* [*Ricardo ou la force du destin*] et *O duque de Clèves* [*Le duc de Clèves*] (dont aucun texte n'a été conservé). Elles furent jouées par elle, ses sœurs et d'autres relations dans le petit théâtre qui existait dans la maison de son père ou dans sa propre maison, plus tard. À propos de ces représentations à domicile, l'auteure, dans un poème de jeunesse, avertit le public qu'il ne verra pas des « acteurs sublimes » parce qu'il leur « manque la lumière, l'esprit, l'art » et que ce qu'ils présentent n'est que l'amusement de la jeunesse, une « innocente distraction » à des « études plus sérieuses »¹⁵. Ce texte n'est pas daté, mais il s'agit d'une production de jeunesse, qui se situe probablement à la fin du XVIII^e siècle, alors que Francisca écrit déjà, puisqu'elle produit sa première nouvelle à 17 ans, *Henriqueta de Orléans*¹⁶, l'histoire d'une jeune fille qui s'habille en homme pour avoir plus de liberté et vivre plus d'aventures.

Le fait d'écrire et de jouer des pièces dans la sphère privée limitait les répercussions extérieures que pouvait avoir une représentation publique. Les quelques témoignages manuscrits conservés n'ont pas atteint les espaces publics de représentation. Cela ne veut pas dire qu'ils ne réunissaient pas les qualités du théâtre de l'époque. Les femmes lettrées, formées par des maîtres privés, suivaient les débats esthétiques qui se tenaient à l'étranger et traduisaient souvent des textes théoriques et des études majeures pour des discussions sur la théorie. De ce fait, elles connaissaient les principes esthétiques en vogue et savaient créer un objet littéraire d'après les normes de leur temps. Malheureusement, la plupart des textes écrits par des femmes n'ont pas été imprimés et circulaient dans une sphère privée en copies manuscrites en peu d'exemplaires¹⁷.

Ce sont là trois exemples de la présence des femmes au théâtre en tant qu'agents dans la production dramaturgique et l'activité théâtrale portugaise du XVIII^e siècle. Ils montrent les différentes façons selon lesquelles le théâtre produit ou intermédié par les femmes arrivait sur les scènes, publiques ou privées. Même si leur activité a été effacée de l'histoire, quand on se consacre à l'étude des documents avec une attention aux femmes, les traces de leur présence et de leurs actions resurgissent. Par l'intelligence de leurs petits gestes, anonymes et médiateurs, toujours dans l'ombre, elles ont marqué la dramaturgie, l'activité théâtrale et l'approfondissement des théories dramatiques et esthétiques. Elles ont été les intermédiaires d'une société qui les empêchait d'en être les protagonistes. Il faut donc continuer à dévoiler et étudier les documents du passé pour leur rendre leur place dans l'histoire.

15 Vanda Anastácio (dir.), *Uma antologia improvável...*, op. cit., p. 605-606. En portugais respectivement « *actores sublimados* », « *porque lhes falta a luz, o engenho e a arte* », « *inocente distração* » et « *mais sérios estudos* » (traduction de l'auteure).

16 *Henriqueta de Orléans ou O Heroísmo, novella portugueza offerecida à Rainha Fidellissima de Portugal e Algarves* [*Henriqueta d'Orléans ou L'Héroïsme, roman portugais offert à la très fidèle reine du Portugal et des Algarves*], par D.S.P.P.C. [Francisca Possolo da Costa] (2^e éd.), Lisbonne, Impressão Régia, 1829, t. I et II.

17 Lúcia Cabrita, *A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses*, mémoire de master sous la dir. de Vanda Anastácio, faculté des lettres de l'Université de Lisbonne, 2010, p. 63.