



Avant-propos : déclinaison(s) d'un classique

Ana Clara Santos

Université de l'Algarve (CIAC), Portugal

avsantos@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

Maria Natália Amarante

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro,

Portugal

namarant@utad.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0710-8343>

*Qu'est-ce qu'un classique ?
Il faut donc revenir à la question de départ,
pour accepter la réponse qui s'impose
avec toutes ses conséquences :
un classique est un enjeu culturel majeur
en termes identitaires,
et donc un objet de consensus et de conflits
sur l'appropriation du consensus.
Alain Viala, 1993.*

Le numéro 11 de *Synergies Portugal* constitue le premier numéro de la revue consacré à un dramaturge français et s'insère dans les manifestations culturelles en hommage à Molière en 2023. Interroger sa fortune et son actualité, afin de mesurer le phénomène de la circulation et de la transposition de ses œuvres dans certains pays européens, tel est l'enjeu de ce projet éditorial. Mesurer ce phénomène, c'est partir du sens que Hans-Thies Lehmann (2002 : 9) donne à la mise en scène, vue dans le théâtre postdramatique, comme une « écriture scénique » ou des sept catégories attribuées par Patrice Pavis (2010 : 216) au processus de théâtralisation du texte des classiques sur la scène contemporaine : « la reconstitution historique », « l'historicisation », « la récupération », « la pratique signifiante », « la mise en pièce(s) », « le retour au mythe » et la

« dénégarion ». Mesurer ce phénomène, c'est considérer aussi la double acception de la notion de « classique¹ » : la première, qui érige un texte du canon littéraire en modèle ; la seconde, qui réinvestit l'intérêt pour le répertoire du Classicisme français du XVII^e siècle.

Sur la première acception du mot classique² que nous venons d'évoquer, rappelons la catégorisation que Didier Plassard nous proposa sur les pratiques scéniques des classiques qui se déclinent, selon lui, en 3 plans, « celui de la composition dramatique », « celui des conventions scéniques » et « celui du geste herméneutique ». D'après lui, le statut conféré aux textes devenus classiques, révèle « leur constitution non seulement en œuvres-modèles, mais en points de vue de référence sur le monde et sur l'Histoire » (Plassard, 2003 : 245 ; 246-247) :

Devant le texte considéré comme classique — et peu importe en ce sens qu'il ait été composé vers 1660 ou vers 1830 (aussi bien, chez nos voisins européens, les auteurs « classiques » sont plutôt baroques ou romantiques) — , le metteur en scène est conduit à formuler plus nettement ses choix de même qu'à en assumer publiquement les conséquences. Nul autre texte, en effet, n'est aussi bien connu du public et de la critique, nul autre ne construit, au seuil de la représentation, un horizon d'attente aussi précisément circonscrit. Ainsi, le répertoire classique offre un terrain de choix pour l'analyse et la compréhension de cette pratique élevée depuis plusieurs décennies au rang d'expression artistique autonome que constitue la mise en scène. (Plassard, 2003 : 244).

¹ Il convient de rappeler ici le débat ouvert par Alain Vila en 1993 dans le n° 19 de *Littératures classiques*, intitulé justement *Qu'est-ce qu'un classique ?* dans lequel il revient sur l'usage diachronique du mot : « *Classique* vient du latin *classicus*, lui-même formé sur *classis*, *classe*, qui est avant tout une catégorie sociale, une section de l'ordre dans lequel on distribue les composantes de la société. Le terme semble s'être appliqué tôt à la classe par excellence, la première, la plus éminente. De là, il a pris tôt ou tard (tard pour le latin antique, tôt dans l'histoire de la culture) des acceptions qui intéressent directement son emploi en littérature : *classicus* serait l'auteur de premier ordre, un de ces auteurs qu'on enseigne aux élèves dans les classes. Dès le latin, semble-t-il, se serait ainsi mis en place, pour le domaine des lettres et arts, une polysémie à système double lié : *la classe* (la qualité supérieure) entraînant l'usage dans *les classes* (comme objet et modèle enseigné). (...) Les premiers dictionnaires du français vivant donnent comme sens initial de *classique* celui de *modèle*, qui s'offre à l'admiration et à l'imitation. Comme un sens second, dérivé du précédent, ils indiquent : « auteurs qu'on étudie dans les classes ». (Viala, 1993 : 14-15).

² Sur le rapport des classiques avec la mise en scène contemporaine, voir le numéro 5 d'*Outre Scène* consacré au *Dialogue avec les classiques* (Benhamou, 2005).

Aborder la seconde acception du mot évoquée plus haut, c'est rejoindre le débat maintes fois instauré sur la mise en scène des dramaturges classiques français sur la scène contemporaine³, notamment Molière⁴, Racine⁵ et Corneille⁶ ; c'est aussi évaluer leur impact sur le renouvellement de la scène au XX^e siècle, à une époque où, comme affirme Brigitte Prost, les metteurs en scène y « découvrent un espace de liberté (...) un espace de réinvention permanente : texte et action dramatique sont alors modifiés, les lectures les plus inattendues sont expérimentées, et l'on voit chaque réalisation proposer un univers scénique autonome, profondément original » (Prost, 2010 : 24 ; 26).

Que ce soit sous l'une ou l'autre acception du mot « classique », la fortune de Molière est un phénomène complexe aux multiples visages, dans l'Hexagone ou bien à l'étranger. Cette complexité est le fruit même de sa richesse et de son universalité. Molière, un classique de son vivant, a traversé les siècles et les cultures, en s'érigeant autant comme modèle de comédien, autant comme « écrivain national ». À l'image des grands classiques du théâtre anglais, espagnol et italien, comme Shakespeare, Calderón de la Barca et Métastase, il fut sans doute le dramaturge français qui a le plus fait école à l'étranger. Quoiqu'on le rajeunisse ici et là, il reste, à bien des égards et sur certaines latitudes, encore aujourd'hui, une des principales sources d'inspiration du rire et de la satire après avoir été censuré et/ou réformiste sur de nombreuses scènes européennes, notamment au Portugal. C'est justement cette dimension que nous voulons interroger car, à notre avis, elle n'est pas encore tout à fait mesurée, vu son ampleur et sa diversité. Une ampleur et une diversité plus étudiées grâce aux publications récentes des dernières années : Bourqui et al. (2021, 2022),

Sans oublier la perspective diachronique et historique, importante pour comprendre les phénomènes de la circulation et de l'influence du théâtre de Molière, les contributeurs de ce numéro ont voulu porter un nouveau

³ Voir, entre autres, les études de Pavis (1990), Bury, Forestier (2003), Prost (2018, 2010).

⁴ Sur Molière, nous avons assisté à un intérêt croissant de la recherche au cours des dernières années du XX^e siècle, puis, surtout au moment qui culmine avec les commémorations des 400 ans de sa naissance : Corvin (1985), Calleja-Roque (2020), Bourqui et al. (2021, 2022), Poirson (2012, 2022), Aubrit, Poirson (2023).

⁵ Sur Racine, les études impulsées par la Société Jean Racine au moment du tricentenaire de sa mort restent une référence de son actualité (Declercq, Roselini, 2003).

⁶ Sur Corneille, consultez Merlin-Kajman (2010) ou Dufour-Maitre (2012), entre autres.

regard sur la présence de celui-ci dans les répertoires des théâtres nationaux et les festivals de théâtre au XX^e-XXI^e siècles. Comme l'a démontré Martial Poirson dans un ouvrage *Molière. La fabrique d'une gloire nationale*, puis dans le *Grand Dictionnaire Molière* codirigé avec Jean-Pierre Aubrit, le dramaturge français est « l'auteur de langue française le plus lu, le plus joué et le plus traduit dans le monde », devenu, entre autres, le prototype du théâtre populaire à la portée satirique exporté à l'étranger, image même de la fabrique d'un mythe national :

[...]au gré des décryptages d'images et des analyses de discours, une grande traversée dans l'imaginaire moliéresque, sans exclusion ni omission, du moins volontaire, afin de mettre en évidence les circulations, reprises et variations d'un mythe originel édifié dès son vivant et conforté après sa mort. Transpositions entre formes d'expressions, transferts entre cultures, réappropriations politiques sont autant de manifestations qui mettent en perspective la construction d'un récit national (Poirson, 2022 : 18).

Quelles sont les stratégies de réappropriation culturelle et de réécriture dramaturgique et scénographique qui opérationnalisent, dans ce processus d'importation du XVIII^e au XXI^e siècle, la circulation de l'œuvre moliéresque sur la scène et sur le marché éditorial ? Sous quels procédés d'actualisation et de (re)interprétation est-il inscrit dans les répertoires de certaines structures artistiques ? Quels sont les enjeux esthétiques, socioculturels et politiques sous-jacents au processus d'importation du théâtre de Molière au Portugal ? Ces aspects et bien d'autres sont étudiés par les contributeurs de ce numéro.

Martial Poirson, en revenant sur la question du rayonnement mondial du « père de la comédie », perçu comme le « saint patron » de la « Maison de Molière », la Comédie-Française, pointe ce qu'il appelle les « zones d'ombre » et « points aveugles » sur sa vie qui ont forgé pas mal d'affabulations et mythes tenaces autour de son image et du contexte de production dramatique. En revisitant le phénomène de réappropriation culturelle autour de la figure et de l'œuvre de Molière, il plonge à la source de « l'établissement de Molière comme « génie national » à la portée supposée universelle », y compris dans les anciennes colonies. **Brigitte Prost**, en partant de la question « pourquoi donc persister à mettre

en scène les classiques ? », part à la recherche des raisons profondes à la base de l'intérêt des metteurs en scène contemporains envers le répertoire moliéresque, plus précisément envers *Le Tartuffe*, « pour mieux en saisir les variantes d'interprétation ». L'auteur situe ce phénomène culturel entre tradition et innovation, au nom de différents procédés exploités par les créateurs contemporains liés aux rapports à la mémoire culturelle par le biais de l'exaltation de modèles ou contre-modèles, de la reconstitution ou de la réinvention. Que ce soit par une « approche mémorielle et présentiste » ou non du passé, la transposition ou l'actualisation des classiques comme Molière deviennent le lieu d'expérimentations fondatrices sur la scène contemporaine.

Francisco Lafarga, en se penchant sur la circulation des traductions de Molière en Espagne au XIX^e siècle, trace une trajectoire des différentes sortes de traductions moliéresques — les traductions traduites au XVIII^e siècle et éditées pour la première fois au XIX^e siècle ; les rééditions des traductions publiées précédemment ; les traductions restées inédites — *dans laquelle certains « afrancesados », comme Leandro Fernández de Moratín, surnommé « le Molière espagnol », jouent un rôle important.* Francisco Lafarga et Ana Clara Santos regrettent qu'il n'y ait pas une étude d'ensemble sur la fortune de Molière en Espagne et au Portugal. Il existe certes plusieurs études sur la circulation de son théâtre dans les deux pays à différentes époques et dans différents réseaux (littéraire, éditorial, théâtral), mais ces études éparses contribuent uniquement à tracer une projection partielle de sa présence et de son influence dans les deux pays voisins. **Ana Clara Santos**, en revisitant l'héritage culturel de la comédie moliéresque sur la scène portugaise au XVIII^e et au XIX^e siècles, préfère insister sur la mise en évidence des rapports maintenus entre le plateau et l'édition dans l'édification de la consécration du patrimoine moliéresque au nom de la rénovation des répertoires de théâtre par l'usage des classiques, de la scène romantique jusqu'à la scène contemporaine. **Licinia Rodrigues Ferreira** revient, quant à elle, sur les tournées de Coquelin aîné au Portugal réalisées en 1887 et 1903, pour y déceler l'impact qu'il laissa, en tant que grand interprète du théâtre de Molière à la Comédie Française, sur la scène portugaise et la critique de l'époque.

Les trois dernières études se penchent sur des études de cas à la base de quelques initiatives de metteurs en scène français et portugais sur la scène contemporaine concernant leurs choix envers le répertoire moliéresque. **Maria João Brilhante** interroge le rapport de deux troupes portugaises — O Teatro Praga et Ensemble-Sociedade de Actores — entretenus au début du XXI^e siècle (en 2007 et 2012) avec la comédie moliéresque, notamment *L'Avare* et *Le Malade imaginaire*, dans leurs processus de réécriture scénique dans lesquels les techniques de l'actualisation, de la parodie et du collage restent de mise. **Marta Teixeira Anacleto** porte un regard critique sur la façon dont certains metteurs en scène contemporains en France et au Portugal — Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso et Nuno Carinhas — ont su interroger la dimension sociale et méta-théâtrale du *Misanthrope* de Molière. **Chantal Louchet** préfère mettre en parallèle les mises en scène de *D. Juan* de Jean-Marie Villégier, de Kuniaki Ida, de Ricardo Pais, de Joaquim Benite, de Luís Miguel Cintra, de Pedro Gil et d'António Pires au Portugal, afin de requestionner l'échec relatif du donjuanisme dans le pays.

Comme nous disait Alain Viala en 1993, « le statut de classique constitue la forme suprême de consécration littéraire. Le procès qui y aboutit peut être décrit en quatre phases : légitimation, émergence, consécration, perpétuation. (Viala, 1993 : 25). Les études présentées ici ne font qu'aborder quelques facettes de ces phases de consécration de Molière en France, en Espagne et au Portugal.

Bibliographie

Aubrit, J-P., Poirson, M. 2023. *Grand dictionnaire Molière*. Paris : Armand Colin.

Benhamou. A-F. 2005. « Dialogues avec les classiques ». Revue *Outre Scène*, 5.
Bourqui, C., Forestier, G., Louvat, B., Michel, L., Sanjuan, A. 2022. *Retours sur Molière*. Paris : Hermann.

Bourqui, C., Chassot, F., Louvat, B., 2021. *La première réception de Molière dans l'espace européen (1660-1780)*. In : *Littératures classiques*, n° 106.

Bury, M., Forestier, G. 2003. « Présentation ». *Littératures classiques*, n°48, *Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e s.)*, p. 5-15.

- Calleja-Roque. I. 2020. *Molière, un héros national de l'école*. Grenoble : UGA éditions.
- Corvin, M. 1985. *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Declercq, G., Roselini, M. 2003. *Jean Racine 1699-1999*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dufour-Maitre, M. 2012. *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint-Aignan : Presses Universitaires de Rouen et du Havre.
- Lehmann, H-T. 2002 [1999]. *Le Théâtre postdramatique*, traduit par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- Merlin-Kajman, H. 2010. « Usages du texte cornélien : entre livre et spectacle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Ariane Ferry, Florence Naugrette (dir.), *Le Texte de théâtre et ses publics*, p. 243-252.
- Pavis, P. 2010. *La mise en scène contemporaine*. 2^e édition. Paris : Armand Colin.
- Pavis, P. 1990. « Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945 ». *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris : Corti.
- Plassard, D. 2003. « Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques ». *Littératures classiques*, n° 48, p. 243-253.
- Poirson, M. 2022. *Molière. La fabrique d'une gloire nationale*. Paris : Seuil.
- Poirson, M. 2012. *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*. Paris : Armand Colin.
- Prost, B. 2018. *Les Classiques sur la scène des années 1880-1960 : célébrer, explorer, éduquer*. Pézenas : Éd. Domens.
- Prost, B. 2010. *Le répertoire classique sur la scène contemporaine. Les jeux de l'écart*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Viala, A. 1993. « Qu'est-ce qu'un classique ? ». *Littératures classiques*, n° 19, *Qu'est-ce qu'un classique ?* p. 11-31.



© *Synergies Portugal*, n° 11, Année 2023.
Revue du GERFLINT (Évreux - France)
Première édition - Décembre 2023 -

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>
Bibliothèque nationale de France.

Éléments sous droits d'auteur.

Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions légales
consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr et de la revue :

<https://gerflint.fr/synergies-portugal>

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

