

Numéro 11 / Année 2023

Synergies Portugal

Revue du GERFLINT

Traduire et jouer Molière

Coordonné par Ana Clara Santos
et Nathalie Amarante



Synergies Portugal

Numéro 11 / Année 2023

Traduire et jouer Molière

**Coordonné par Ana Clara Santos
et Nathalie Amarante**



REVUE DU GERFLINT
2023

POLITIQUE ÉDITORIALE

Synergies Portugal est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines, particulièrement ouverte aux travaux en langue-culture française, littérature, traduction.

Sa vocation et de mettre en œuvre, au Portugal, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © *Synergies Portugal* est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au *Code français de la Propriété Intellectuelle*. La rédaction de *Synergies Portugal*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, soumission de texte artificiellement créé, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur honoraire,
Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne,
GERFLINT, France

Présidente d'Honneur

Clara Ferrão Tavares, Instituto Politécnico de Santarém,
Portugal

Rédactrice en chef

Ana Clara Santos, Université de l'Algarve, Portugal

Secrétaire de rédaction

Lúcia Cipriano, Université de l'Algarve, Portugal

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT
10, rue Chartraine
27 000 Évreux, France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction au Portugal

Faculté des Sciences Humaines et Sociales (FCHS)
Université de l'Algarve (campus de Gambelas)
8005-139 Faro, Portugal

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

Comité scientifique

José Domingues de Almeida (Université de Porto, Portugal), Maria Marta Teixeira Anacleto (Université de Coimbra, Portugal), Paul Aron (Université Libre de Bruxelles, Belgique), Maria João Brilhante (Université de Lisbonne, Portugal), Manuel Bruña (Université de Séville, Espagne), Maria de Jesus Cabral (Université du Minho, Portugal), Carlos Fonseca Clamote Carreto (Université Nouvelle de Lisbonne, Portugal), Jean-Louis Chiss (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Cristina Robalo Cordeiro (Université de Coimbra, Portugal), Maddalena De Carlo (Université de Cassino, Italie), Carmen Guillén Díaz (Université de Valladolid, Espagne), Jacques Isolery (Université de la Corse, France), Ana Paula Coutinho Mendes (Université de Porto, Portugal), Ana Isabel Moniz (Université de Madère, Portugal), Daniel-Henri Pageaux (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Paola Ranzini (Université d'Avignon, France), Anne Simon (École des Hautes Études en Sciences Sociales-EHESS, Paris, France).

Comité de lecture permanent

Maria Natália Amarante (Université Trás os Montes e Alto Douro), Christine Deschamps (Université Nouvelle de Lisbonne), Catarina Firmo (Centre d'Études de Théâtre, Université de Lisbonne), Chantal Louchet (Université Catholique Portugaise).

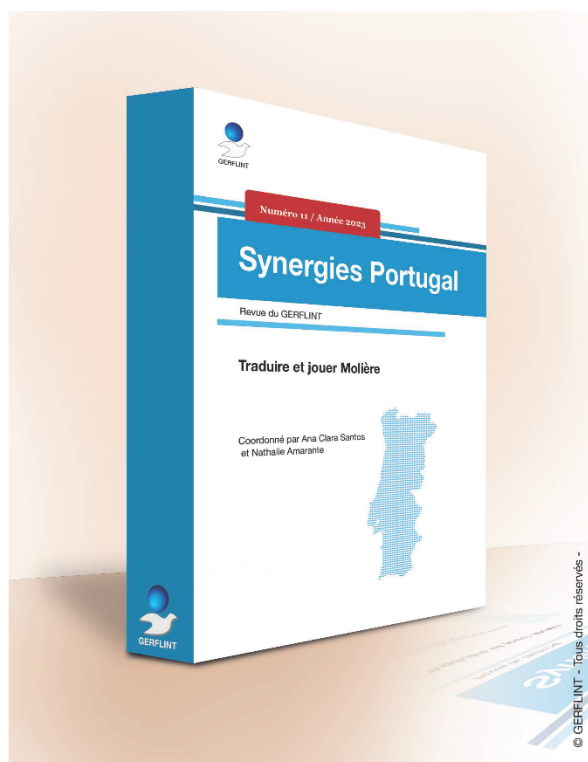
Patronages et partenariats

Association Portugaise des Études Françaises (APEF), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH, *Projets soutenus*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest-Clarivate, Zenodo (CERN, OpenAIRE), HAL science ouverte / auréHAL : Gerflint, Structure de recherche 1083465 (Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, CNRS, Inria, Inrae).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Portugal n° 11 / 2023
<https://gerflint.fr/synergies-portugal>



Indexations et référencements

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
Ebsco : Communication & Mass Media Index
Ebsco : Communication Source
Ent'revues
ERIH Plus
HAL science ouverte
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
Linguistics & Language Behavior Abstracts (LLBA)
LISEO
MIAR
Mir@bel
MLA
ProQuest central (Linguistics data Base)
SHERPA-RoMEO
Scopus
Scopus sources
SJR. SCImago Journal & Country Rank
Ulrichsweb
ZDB
Zenodo

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies Portugal nº 11 - Année 2023

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Traduire et jouer Molière

Coordonné par Ana Clara Santos
et Nathalie Amarante

Sommaire

Ana Clara Santos, Nathalie Amarante	9
Avant-propos : déclinaison(s) d'un classique	
Martial Poirson	17
Molière homme de spectacle. Le masque et la plume	
Brigitte Prost	45
Molière dans tous ses éclats : de l'historicisme à l'actualisation en passant par la fantaisie de la théâtralité	
Francisco Lafarga	61
Molière en Espagne au XIX ^e siècle : la traversée du désert ?	
Ana Clara Santos	77
La fortune de Molière sur la scène au Portugal	
Licinia Rodrigues Ferreira	101
Coquelin de visita a Portugal, com Molière na bagagem	

Maria João Brilhante	123
Molière à l'épreuve de la scène contemporaine ou comment faire parler un classique : <i>Le Malade imaginaire</i> et <i>L'Avare ou la dernière fête</i>	
Marta Teixeira Anacleto	137
Radicalités dramatiques au XVII ^e et au XXI ^e siècles : <i>Le Misanthrope</i> de Molière	
Chantal Louchet	155
<i>D. Juan</i> de Molière au Portugal (XX ^e -XXI ^e siècles)	

Annexes

Profils des auteurs	177
Projet pour le n° 12 - Année 2024	181
Consignes aux auteurs	183
Publications du GERFLINT	187



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





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, Rosolini, 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., Rosellini, 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)
- 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>





Molière homme de spectacle. Le masque et la plume

Martial Poirson

Université Paris 8, France

martial.poirson@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-2255-4501>

Reçu le 18-09-2023 / Évalué le 29-09-2023 / Accepté le 12-10-2023

Résumé

Molière est l'auteur de théâtre de langue française aujourd'hui le plus lu, joué et traduit dans le monde. Qui se cache véritablement derrière celui qui est devenu, au fil du temps, une gloire nationale au rayonnement mondial, au même titre que Shakespeare dans le monde anglophone. Du personnage historique, on ne sait presque rien, du comédien, fort peu de choses, et l'auteur n'a laissé aucun manuscrit ni aucune trace matérielle de son existence. Un vide qui a autorisé ses héritiers à inventer une tradition, inspirant nombre d'affabulations sur le plus illustre de nos inconnus. Un mythe est né, indissociable du récit national que sa légende a accompagné depuis quatre siècles, sur le territoire national comme dans les colonies, avec une stupéfiante plasticité, depuis son sacré républicain jusqu'à sa consécration comme la figure tutélaire d'un théâtre populaire qu'on a dit national. Il s'est propagé dans le monde entier, faisant du français la « langue de Molière », et s'est perpétué jusqu'à nos jours, avec une constance stupéfiante et une résilience sans égale au sein de notre inconscient culturel.

Mots-clés : Théâtre, âge classique, écrivain de plateau, comédie-ballet, théâtre politique

Molière homem do espetáculo. A máscara e a pena

Resumo

Molière é o dramaturgo de língua francesa mais lido, representado e traduzido atualmente no mundo. Quem está realmente por detrás deste homem que, ao longo dos anos, se tornou um ícone nacional com uma reputação mundial, a par de Shakespeare no mundo anglófono? Quase nada se sabe sobre a figura histórica, muito pouco sobre o ator, e o autor não deixou qualquer manuscrito ou vestígio material da sua existência. Um vazio que permitiu aos seus herdeiros inventar uma tradição, inspirando um certo número de afabulações sobre o mais ilustre dos nossos desconhecidos. Nasceu um mito, inseparável da narrativa nacional que a sua lenda acompanhou durante quatro séculos, tanto em território nacional como nas colónias, com uma plasticidade espantosa, desde a sua sacralidade republicana até à sua consagração como figura tutelar de um teatro

popular que se chamou nacional. Difundiu-se pelo mundo inteiro, fazendo do francês a « língua de Molière », e perpetuou-se até aos nossos dias, com uma constância espantosa e uma resiliência inigualável no nosso inconsciente cultural.

Palavras-chave : Teatro, época clássica, escritor de palco, comédia-ballet, teatro político

Molière the showman. The mask and the pen

Abstract

Molière is the most widely read, performed and translated French-language playwright in the world today. Who is really behind the man who, over the years, has become a national hero with a worldwide reputation, on a par with Shakespeare in the anglophone world ? Almost nothing is known about the historical figure, very little about the actor, and the author left no manuscript or material trace of his existence. A void that allowed his heirs to invent a tradition, inspiring a number of affabulations about the most illustrious of our unknowns. A myth was born, inseparable from the national narrative that his legend has accompanied for four centuries, on the national territory as well as in the colonies, with astonishing plasticity, from his republican sanctity to his consecration as the tutelary figure of a popular theater that has been called national. It spread throughout the world, making French the « language of Molière », and has continued until today, with astonishing constancy and unrivalled resilience within our cultural unconscious.

Keywords: Theater, classical age, stage writer, comedy-ballet, political theater

Introduction

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière (1622-1673), demeure relativement inconnu. De nombreuses zones d'ombre et points aveugles persistent sur la vie de cet auteur qui n'a laissé aucun manuscrit autographe, aucune correspondance, aucun papier personnel, en dehors de son extrait de baptême, retrouvé tardivement, de l'acte de société de sa première troupe, de son contrat de mariage et d'un inventaire après décès. Un vide qui inspire toutes sortes d'affabulations, la plus célèbre étant la thèse d'un Corneille, voire d'un Louis XIV en personne présentés comme prête-plumes de Molière. Au point qu'il n'est pas aisé d'esquisser le portrait de celui qui fut à la fois auteur, comédien, directeur de troupe, metteur en scène et organisateur de divertissements royaux, bien qu'il soit devenu l'auteur de théâtre de langue française le plus traduit, le plus lu et le plus représenté au monde.

Au fil des siècles s'est construite une légende tenace, qui aujourd'hui encore contribue à altérer l'image de cet homme de théâtre au destin singulier, qui a sillonné la France avant de triompher à la ville comme à la cour, et qu'on peut à bon droit considérer comme le père de la comédie moderne. Il est aussi la figure tutélaire des professionnels du spectacle vivant, en particulier à la Comédie-Française, cette « Maison de Molière » dont il est toujours perçu comme le « saint patron ». Cette mythologie entretenue nourrit raccourcis biographiques et biais interprétatifs sur l'œuvre de Molière, une trentaine de pièces allant de la farce la plus désopilante à la grande comédie en vers et en musique.

Tout prédisposait Jean-Baptiste Poquelin à être perçu comme le représentant d'une France d'en haut, depuis ses origines sociales jusqu'à sa reconnaissance à la cour, sans oublier le public auquel était adressé son théâtre. En somme, un artiste issu du sérail, que son ascension sociale fit évoluer au sein des hautes castes, et dont l'œuvre était prioritairement destinée à l'élite cultivée. Une position dominante rapidement confortée par des captations mémorielles posthumes visant à reconnaître en lui, dès le XVIII^e siècle, le classique par excellence, puis un siècle plus tard la quintessence de l'« esprit français », et finalement à la fin du XIX^e siècle l'apothéose de la langue française, rebaptisée « langue de Molière ». Cette consécration comme écrivain national pèse aujourd'hui de tout son poids sur l'assimilation de son théâtre à la culture dite légitime, reconnue conjointement par l'école républicaine, l'institution théâtrale, tant privée que publique, et les élites lettrées.

Pourtant, en dépit d'une œuvre à la réception assujettie au goût dominant, la postérité a également reconnu en Molière la figure tutélaire d'un théâtre populaire qu'on a parfois dit national. Cette mutation est le fruit d'un jugement rétrospectif et d'une mythologie sciemment entretenue d'époque en époque. Même s'il est parfois dénigré comme le représentant de la culture bourgeoise qui s'en réclame, l'homme de théâtre est le plus souvent perçu comme une référence consensuelle et fédératrice. Bien qu'il fasse régulièrement les frais d'une critique idéologique, en raison précisément de sa position éminente, cette même lecture prend cependant une part active à sa consécration comme figure emblématique d'un théâtre populaire, ou selon l'heureuse formule d'Antoine Vitez, un « théâtre élitare

pour tous ». Cette réappropriation culturelle fonctionne à front renversé par rapport à celle de Shakespeare en Amérique, récupéré par les élites blanches urbaines et éclipsé du discours politique comme du divertissement populaire au sein desquels il était omniprésent jusqu'à la fin du XIX^e siècle (Levine, 2010).

Cet article a pour ambition de replacer le théâtre de Molière dans son contexte de production, celui des fastes des fêtes royales, de la politique de rayonnement du Roi-Soleil et des divertissements galants et mondains de la cour ; mais aussi d'analyser les ressorts dramaturgiques et poétiques de ce genre comique hybride fondé sur le mélange des registres et des arts, associant théâtre, musique, danse et grand spectacle ; enfin à étudier les enjeux esthétiques, culturels et politiques de la réception de ce théâtre depuis quatre siècles, en France comme à l'étranger.

1. Un homme de théâtre accompli

Comme Shakespeare avant lui, Molière est l'archétype de l'homme de théâtre : comédien accompli, aussi bien comique que tragique, metteur en scène talentueux, directeur de troupe charismatique, dramaturge inspiré, sachant assembler des morceaux choisis de la littérature existante. Aucune dimension du spectacle ne lui est étrangère. S'il devient lui-même auteur, c'est d'abord pour fournir des rôles à ses comédiens, en prenant en compte les contraintes de la scène, ce qui en fait un écrivain de plateau. C'est le regard rétrospectif de la postérité qui verra en lui un auteur canonique du répertoire classique français, au prix de la sanctification d'un texte que l'auteur considérait plutôt comme une partition de jeu. Ironie de l'histoire, quand on sait que l'Académie française ne l'a jamais admis en son sein, en raison de sa profession d'acteur, frappée d'opprobre. Celle-ci fait pourtant la singularité de son écriture.

Sa vie vouée au théâtre expérimente toutes les conditions du métier puisqu'il gravit les échelons, depuis le saltimbanque jusqu'à l'artiste pensionné, favori de Louis XIV. Après des débuts parisiens difficiles, Molière devient comédien itinérant et, treize années durant, arpente avec sa troupe une grande partie du royaume, avant de faire un retour triomphal dans la capitale. Commence alors sa véritable carrière d'auteur. Si son théâtre est

en phase avec tous les publics, c'est qu'il doit composer avec des catégories distinctes de spectateurs : ceux de la ville et ceux de la cour.

Molière convoque surtout sur scène l'ensemble des catégories de la société, fondant en cela la comédie moderne : il ne s'agit plus de recycler à l'envi les types, mais de peindre les mœurs d'après nature. C'est en quoi Boileau l'appelle « le contemplateur » et Donneau de Visé le « peintre ». Bien intégré dans une société dont il peut voir les défauts, imprégné de la devise de la comédie, « Corriger les mœurs en riant », Molière a toute latitude de déployer par ses intrigues et personnages l'éventail de ses observations. Si la famille constitue le lieu privilégié de ses préoccupations de moraliste, la cour, la province, la grande bourgeoisie et la haute aristocratie alimentent une œuvre qui est le miroir de son siècle, et aussi de l'humanité.

Trois scandales retentissants troublent l'apothéose comique de Molière. Dès 1662, *L'École des femmes* est taxée d'obscénité. Elle provoque, malgré un immense succès, une intense querelle dans les milieux littéraires. En 1664, une première version de *Tartuffe* à Versailles crée une véritable cabale de dévots, qui déclarent la guerre à Molière, jugé antireligieux. Il faudra plusieurs placets et une ambassade des comédiens auprès du roi pour obtenir l'autorisation de représentation d'une version remaniée en 1669. Entretemps, en 1665, *Don Juan*, taxé cette fois d'athéisme, encourt de nouveau les foudres de l'Église, obtenant l'interdiction de la pièce, dont la version originale ne sera plus jouée avant le milieu du XIX^e siècle. Certaines créations sont réalisées en un temps record, comme *Psyché*, écrit en collaboration avec Pierre Corneille, qui avec 38 représentations en juillet 1671, est le plus grand succès de la troupe et l'un des plus grands du siècle.

2. Un écrivain de plateau

C'est à Paris que Molière révèle l'ampleur de son talent d'écrivain, s'éloignant progressivement de la réécriture pour forger une œuvre personnelle. Lorsque la troupe rejoint la capitale en 1658, Molière, âgé de 36 ans, n'a écrit que deux comédies en treize ans et quelques farces aujourd'hui perdues. Pendant les quinze années qui suivent, il produit

trente œuvres, tant pour la ville que pour la cour, soit le tiers des créations programmées par sa troupe. C'est surtout dans les quatre dernières années de sa vie que sa production, arrivée à pleine maturité, suffit à alimenter l'intégralité de la programmation de son théâtre.

Il parvient alors à s'affranchir de la réputation de « farceur » dont l'ont affublé ses adversaires et rivaux, pour atteindre la plénitude de son art, parcourant tous les registres du comique, y compris les plus sombres (*George Dandin*, 1668), héroïques (*Don Gracie de Navarre*, 1661) ou pathétiques (*Le Misanthrope*, 1666). Fidèle à la farce (*Le Médecin malgré lui*, 1666), il s'essaie à la comédie mythologique (*Amphitryon*, 1668, *Psyché*, 1671), à la comédie de caractère (*L'Avare*, 1668), à la comédie d'intrigue, fondée sur le comique de situation (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660 ; *Les Fourberies de Scapin*, 1671), à la satire (*Les Précieuses ridicules*, 1659 ; *Les Femmes savantes*, 1672), enfin à la comédie-ballet (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1669 ; *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670 ; *Le Malade imaginaire*, 1673).

Puisant dans une tradition européenne qui va de la *fabula* latine de Plaute et Térence jusqu'aux comédies italienne et espagnole, rehaussées par les canevas (*scenarii*) et jeux de scène (*lazzi*) de la *Commedia dell'Arte*, Molière reprend à son compte une matrice dramatique à succès : celle du mariage empêché, soit par la rivalité amoureuse entre générations, soit par l'opposition à la volonté des pères, représentants de l'autorité et garants de mariages considérés comme des pactes de famille. Mais il apporte à ce schéma conventionnel une dimension nouvelle, par la virulence de la satire de l'autorité, qu'elle soit scientifique (médecins) ou religieuse (dévots), et surtout par l'intensité dramatique de caractères obsessionnels (hypocondrie, séduction, avarice, dévotion, snobisme), saisis dans leur ambivalence constitutive : Tartuffe est dévot, mais jouisseur ; Alceste asocial, mais amoureux ; Argan obsédé par la mort, mais traversé par des pulsions de vie ; Harpagon avaricieux, mais passionné ; Don Juan irréligieux, mais mystique... C'est dans ce profond clivage intérieur du personnage, et dans cet art de ménager la contradiction jusqu'au terme de l'intrigue, que s'expriment la plasticité dramaturgique et la complexité idéologique du répertoire moliéresque, raison de son aspect intemporel, sinon universel.

Il autorise des interprétations sans cesse renouvelées, souvent en rupture les unes par rapport aux autres.

Rien n'échappe à sa satire des conditions, des prétentions, des convictions, hormis le souverain, qui devient en 1665 un mécène irremplaçable. S'il séduit les spectateurs de la capitale, c'est parce que le théâtre de Molière se plie au goût du temps pour la littérature galante en vogue dans les cercles lettrés et salons mondains. Définie par l'écrivain Jean-François Sarasin, que Molière a rencontré chez le prince de Bourbon-Conti, popularisé par la salonnière Madeleine de Scudéry avec le *Grand Cyrus* (1649-53), cette galanterie pose les bases de la sociabilité mondaine et de l'art d'aimer, véhiculant un idéal de parfaite civilité prisé des élites lettrées. Le théâtre de Molière est fondé sur une sensibilité bien tempérée, une éthique du respect et une esthétique de la mesure qui contraste avec un thème récurrent : celui de la jalousie amoureuse, sujet inépuisable de situations comiques. C'est donc moins en raison d'hypothétiques déconvenues conjugales que de sa sensibilité aux modes littéraires, étayée par une solide connaissance des traditions comiques, que Molière fait de la peur de l'adultère un mobile essentiel de l'action dramatique.

3. Une politique de la grandeur

Molière, sans jamais se départir de sa subtile irrévérence, joue un rôle essentiel dans la liturgie politique des fêtes royales et divertissements de cour, qui participent à une politique de la grandeur fondée la glorification par les arts. Elle vise au rayonnement personnel du Roi-Soleil, et à travers lui de l'État-Nation, à la fois au plan national et international. Conscient que l'image du « plus grand roi du monde » qu'il prétend incarner ne peut faire l'économie d'une mythologie autoproclamée, et que les arts, plus que la guerre, permettent d'accéder à la postérité, le monarque recommande au dauphin de prendre le plus grand soin à l'administration des spectacles :

Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la Cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle (...), et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur (...). Et à l'égard des étrangers (...), ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent

passer pour superflues (...) fait sur eux une impression très avantageuse, de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur. (Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin, Mémoires pour l'année 1662).

Le théâtre acquiert ainsi une fonction d'ambassade. Cette politique repose sur la commande publique, sur ordre du roi, protecteur de la culture. Elle relève de l'autorité du premier gentilhomme de la Chambre et de l'Intendant des Menus-Plaisirs, placés au service des réceptions, cérémonies, fêtes et spectacles offerts par la Maison du Roi. La programmation artistique, étroitement dépendante de la tutelle politique, s'inscrit dans une esthétique du grand spectacle visant la sidération du public. Elle reflète les fastes de dépenses somptuaires destinées à subjuguier les invités devant tant de largesses.

Cependant, en marge de cette fonction d'apparat, la coopération entre Molière et le Roi prend des apparences plus personnelles, du fait des affinités artistiques entre les deux hommes, Louis XIV ayant un goût sûr et un réel intérêt pour la culture. Il n'y a pas de raison de douter de la sincérité de Molière dans l'exercice imposé de l'éloge du prince qui ouvre ou clôture certaines de ses comédies, ni de l'estime de Louis XIV à l'égard de celui qui devint son artiste pensionné et l'organisateur de ses somptueuses fêtes royales. Une estime mutuelle qui tolère quelques audaces. Lorsque la Petite Académie, sorte de bureau de gestion de l'image du monarque, présidé par Jean Chapelain, l'homme fort de l'Académie française, attribue à Molière une gratification royale comme « excellent poète comique », elle précise « sa morale est bonne et il n'a qu'à se garder de la scurrilité » (bouffonnerie). Ce qui revient à présenter cette tendance à la plaisanterie comme un simple risque, une tentation à bannir. Or, pour marquer sa reconnaissance, Molière choisit précisément de tourner son *Remerciement au roi* (1663) en scène burlesque : sa muse, travestie en marquis, se presse à la porte du palais du Louvre pour faire son compliment, parmi la liste des courtisans, sans jamais arriver à l'atteindre. Une façon de rendre hommage tout en disant qu'il ne le fait pas et en moquant la solennité de la pompe avec laquelle son rival, Pierre Corneille, s'adresse au roi mécène.

4. La comédie-ballet, un genre hybride

C'est dans la précipitation que Molière pose les bases de ce qui deviendra la comédie-ballet. Ce genre hybride est inventé pour les divertissements fastueux de la cour, avec la complicité de compositeurs de renom, et préfigure la tragédie lyrique, puis l'opéra. Molière crée fortuitement un assemblage de théâtre, de musique et de danse au goût du Roi-Soleil, connu pour ses talents de danseur et de musicien. Il instaure une relation étroite entre l'intrigue de la pièce de théâtre et ses intermèdes chantés et dansés, à la différence des simples « arts d'agrément » du ballet de cour, tout en revendiquant un mélange des arts. Ce principe de recyclage consiste à « coudre au sujet » des éléments lyriques, chorégraphiques et dramatiques et à « jeter dans les entractes de la comédie » les entrées de ballet, de façon à « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie », explique la Préface des *Fâcheux* (1662). En somme, Molière travaille à la manière d'un arrangeur, au sens moderne du terme, reprenant des airs et des danses à la mode pour les associer à ses œuvres. Cet art de l'agencement restera une pratique courante du genre, comme Molière le rappelle en ouverture du livret du *Ballet des ballets* (1771), qu'il décrit comme « une comédie qui enchaînât tous ces beaux morceaux de musique et de danse, afin que ce pompeux et magnifique assemblage de tant de choses différentes puisse fournir le plus beau spectacle qui se soit encore vu ».

Pour enrichir le répertoire de ces spectacles en phase avec leurs conditions de représentation, Molière collabore avec les plus grands artistes, suscitant l'admiration de La Fontaine : Jean-Baptiste Lully puis, à partir de 1672, Marc-Antoine Charpentier, pour la composition musicale ; Pierre Beauchamp, maître de ballet de l'Académie Royale de Musique, pour la chorégraphie ; Jean Berain, ornementaliste et graveur, dessinateur de la Chambre du roi, concepteur de costumes exceptionnels ; Giacomo Torelli, surnommé « le grand sorcier », pour ses inventions de machines de théâtre qui permettent de multiplier les effets scéniques et sa scénographie de somptueuses toiles peintes sur des châssis légers, autorisant de nombreux changements à vue et des perspectives vertigineuses ; Carlo Vigarani, intendant des Machines et des Menus Plaisirs, décorateur et machiniste de talent...

Molière devient ainsi l'un des acteurs majeurs des festivités de cour, au palais du Louvre comme en villégiature (Versailles, qui n'est pas encore le siège du gouvernement, Marly, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Chambord). Il prend une part active à l'organisation, du 6 au 13 mai 1664, des *Plaisirs de l'île enchantée*, première grande fête du Roi-Soleil en l'honneur de sa mère la reine Anne d'Autriche. À cette occasion s'enchaînent, huit jours durant, parades équestres, feux d'artifice, jeux nautiques, ballets dans le parc du château, eaux musicales dans les fontaines, et spectacles, notamment *La Princesse d'Élide*, inspirée par un roman galant, en l'honneur de La Vallière, favorite de Louis XIV.

En complicité avec Lully, Molière devient alors aussi le maître de cérémonie des fêtes royales, comme lors du *Grand Divertissement royal* de juillet 1668, à l'occasion de la paix d'Aix-La-Chapelle, ou du *Ballet des Ballets* à Saint-Germain-en-Laye en décembre 1671. Le Roi prend volontiers part à ces loisirs récréatifs, comme en janvier 1664, où il danse costumé en Égyptien devant la reine-mère dans *Le Mariage forcé* au palais du Louvre. Entre *Le Mariage forcé* (1664) et *Le Malade imaginaire* (1673), les comédies-ballets se succèdent à un rythme de plus en plus soutenu, avec *La Princesse d'Élide* (1664), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché* (1671), *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672)... Mêlant merveilleux mythologique, féerie biblique, intrigue galante, péripéties romanesques, inspiration pastorale, pathétique, machines et effets spéciaux, Molière initie une tradition qui lui survivra en donnant naissance à la tragédie lyrique, avec la création d'*Alceste ou le Triomphe d'Alcide* de Lully, sur un livret de Philippe Quinault, dans la cour de marbre du château de Versailles en 1674.

Cette filiation sera pourtant fortement contestée aux siècles suivants, la comédie-ballet constituant, au regard de la postérité, la part la plus problématique de l'œuvre de Molière, en raison de son lien avec la société de cour d'Ancien Régime et la monarchie, mais aussi de sa dimension performative et de son indéniable sens du spectacle. Elle est pourtant, sans doute, l'une des marques les plus originales de son écriture. Force est de constater que la sanctification littéraire de Molière favorisera l'occultation d'une part de son œuvre, considérée comme mineure et historiquement datée, ou pour le moins la réduction de ces comédies-ballets à la seule

trame de l'intrigue, allégée de ses intermèdes chantés et dansés, divertissements, prologues allégoriques et compliments au roi. Une façon, en somme, de les jouer comme des comédies de caractère, d'intrigue ou de mœurs.

5. L'avènement d'un écrivain national

À la mort de Molière, aucune édition supervisée par l'auteur de ses œuvres n'est publiée, aucun manuscrit autographe n'est identifié, et très peu de traces matérielles de son existence sont conservées. Un tel vide historiographique laisse toute latitude à la fabrique d'un récit édifiant, à partir des bribes d'une légende esquissée dès le vivant de l'artiste, par une sorte de mythologie spontanée. La fin du XVII^e siècle est marquée par une véritable bataille mémorielle entre héritiers autoproclamés, passeurs d'une mémoire dans une large mesure reconstituée. Elle s'exprime à la fois sur le terrain de la reprise des grands spectacles que Molière lui-même a conçus et orchestrés, dès la reprise du *Malade imaginaire* à Versailles en 1674, de l'édition de ses œuvres, à partir de 1682, à l'initiative de Vivot et La Grange, de l'histoire de la vie de la troupe, avec le fameux *Registre* du même La Grange, entamé autour de 1680, véritable journal de bord écrit de façon rétrospective des comptes et la vie de la troupe au jour le jour, établi à partir de ses notes de travail, et surtout de la publication de sa première biographie, en 1705, sous la plume de Grimarest, à partir du témoignage de Michel Baron.

Le XVIII^e siècle voit naître les premiers grands conflits d'interprétation, visant à évaluer la moralité et la portée philosophique d'une œuvre qui semble se saisir de toute la condition humaine. Les penseurs des Lumières et les encyclopédistes débattent de la moralité du théâtre de Molière, diffusant l'image d'un génie universel, instituteur du genre humain, cependant que la Révolution française rompt avec la dévotion à l'égard d'un Molière dont la tradition avait imposé un grand respect du texte. Au prix d'une véritable épuration du répertoire, amputé de ses comédies-ballets, des prologues, intermèdes et épilogues de compliment au roi, le répertoire moliéresque remplit dès lors une fonction idéologique, dans le cadre d'un théâtre politique, patriotique et républicain.

Ce sont les prémices de sa consécration comme écrivain national, au siècle suivant, où artistes, savants, intellectuels, politiques font de lui un des piliers de l'identité culturelle de l'État-Nation et de son rayonnement dans le monde, au prix d'un véritable culte de la personnalité. Fait nouveau, cette ferveur est relayée par les stratégies commémoratives des différents courants politiques, aussi bien légitimistes et orléanistes qu'impériaux et républicains. À l'exception notable de Napoléon I^{er}, qui ne cache pas sa profonde défiance à l'égard d'un théâtre qu'il considère comme subversif, tous voient en Molière un modèle fédérateur et consensuel. Louis-Philippe I^{er}, duc d'Orléans, fait de la représentation du *Misanthrope* par les Comédiens-Français le point d'orgue des cérémonies d'inauguration du Musée de l'histoire de France, dans l'ancien palais royal de Versailles, ce monument dédié « À toutes les gloires françaises », le 10 juin 1837, payant même les luxueux costumes historiques de Paul Lormier sur sa propre cassette. Sa stratégie politique consiste alors à prouver au monde qu'il était capable de ressusciter le faste des grandes fêtes royales, consacrant le retour en force d'un Molière aimé des rois et maître de cérémonie des divertissements de cour.

6. Un culte civique de la personnalité

Cette récupération politique entérine un culte national, dont la célébration de l'anniversaire de naissance, à partir de la redécouverte de son acte de naissance dans le registre de la paroisse Saint-Eustache par le préfet de police Louis-François Beffara en 1820, devient l'événement emblématique. À la faveur des commémorations, érection de monuments tels que la Fontaine Molière en 1844, à l'issue d'une souscription nationale initiée par le comédien François-Joseph Philoclès Régnier, projets avortés de musées ou encore transferts de cendres, s'exprime un culte du grand homme. La conservation d'un bout de mâchoire présumé dans un reliquaire conçu par Vivant Denon, premier conservateur du musée du Louvre, découvert en 1826 par ses héritiers, le transfert de ses restes présumés au Musée des monuments français le 6 juillet 1792, puis leur inhumation dans une tombe du cimetière de l'Est (actuel Père-Lachaise) le 2 mai 1817 ; ou encore la consécration du fameux fauteuil dit du *Malade imaginaire*, où

Molière aurait rendu l'âme, jalousement conservé par la Comédie-Française, surnommée la « Maison de Molière » dès 1787, en sont quelques faits saillants. Les critiques ne manquent pas d'épingler un certain mysticisme de ces cérémonies. Théophile Gautier, dans le *Journal officiel de l'Empire français* du 18 janvier 1869, à propos de l'anniversaire de Molière, confesse avec humour « une vague terreur » face au « culte bizarre de quelque religion idolâtre et farouche » rendu par ces « prêtres de Witziliputzili, célébrant leurs liturgies sauvages ».

Ce culte de la personnalité prend rapidement les allures d'une célébration civique nationale, notamment à partir du Second Empire en 1851. Les hommages prennent alors une ampleur inédite, assumant l'imprégnation religieuse de la dévotion envers une figure quasi-christique. « Quinze janvier ! Le Noël du monde littéraire ! Peuple, réjouis-toi (...) ! En ce temps-là, une étoile brillante dut s'arrêter sur la pauvre maison du Pilier des Halles : c'était celle de Molière, notre grande gloire nationale ! », déclare le *Journal des marchandes de modes, revue spéciale des chapeaux, bonnets, coiffures et lingerie élégante* en janvier 1868, sous la plume de Georges Dumonceau. Celui-ci souhaite faire de cette date un jour de réjouissance publique, au même titre que la fête nationale, le 15 août, date de naissance de Napoléon I^{er}. Cet acte de ferveur est donc aussi une stratégie politique. Elle mise sur le rôle fédérateur, populaire et charismatique de l'écrivain pour cimenter l'identité culturelle de l'État-Nation. Il est jugé propice à l'identification, puisque son théâtre s'adresse à toutes les classes sociales. « Molière, comme le soleil, luit pour tous. Chacun y trouve un rayon pour se réchauffer. Artistes, bourgeois, ouvriers, les natures les plus diverses sont admises d'emblée à cet étonnant foyer de gaité et de lumières morales », résume *Le Monde dramatique* le 23 janvier 1862.

Cette ferveur d'une ampleur inédite est efficacement relayée par l'essor des sociétés savantes visant à l'instauration d'un moliérisme particulièrement bien représenté dans les milieux de la conservation du patrimoine, du spectacle vivant ou encore de la critique littéraire, dont la ferveur inspire de nombreuses découvertes historiographiques et organes d'information tels que la revue du *Moliériste*, à l'initiative du chef de file du

mouvement, Georges Monval, conservateur archiviste à la Comédie-Française.

7. Le sacre républicain

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'avènement de la société industrielle et l'apparition la pensée positiviste confrontent ce qu'on appelle désormais le moliérisme à une conception scientifique rigoureuse visant l'objectivité. L'essor de la critique dramatique, de l'histoire littéraire, de la conservation du patrimoine, des sociétés savantes, favorise la démystification d'une légende entretenue depuis deux siècles. Cependant, au lieu d'y mettre fin, cette science nouvelle conforte une relation mystique à l'illustre devancier. Partagée entre rationalisation et sanctification, elle peine à endiguer les illusions biographiques et l'effervescence mythographique. D'autant que la consécration patrimoniale accompagne un sacre républicain aux enjeux patriotiques, civiques et démocratiques. Garant de l'identité culturelle de la France, alors que s'exacerbent les tensions avec les pays voisins, l'esprit de Molière fonde une cohésion nationale et symbolise l'illusion utile d'une communauté imaginaire. Son rayonnement international est aussi source d'un pouvoir d'influence, en particulier dans un empire colonial dont la politique d'expansion se dédouane au nom d'une supposée mission civilisatrice. Référence imposée du bréviaire républicain, Molière envahit les manuels scolaires, éditions savantes et livres illustrés, au prix d'une refonte du mythe et d'un réexamen de son œuvre, réduite aux seules comédies de caractère.

Le classique, en rejoignant la classe, connaît alors son apothéose, comme archétype de l'écrivain national. Mais il devient, en raison même de cette position éminente, la cible d'un nouveau type de critique idéologique : il est dénigré comme le représentant de la culture bourgeoise dominante qui s'en réclame. Troquant les leçons de catéchisme pour le bréviaire laïc, l'école de la République puise dans l'œuvre de Molière une leçon de civisme susceptible de consolider les valeurs démocratiques. Certes, la République n'est pas à l'origine de son entrée dans les classes, puisque le dramaturge fait son apparition dans le corpus scolaire dès la fondation de l'enseignement secondaire au début du XIX^e siècle.

Maître des études littéraires dans la dernière décennie de la Troisième République, Gustave Lanson participe activement à la constitution d'un corpus laïc de « grands écrivains » qui personnifient le « génie français » et en symbolisent « l'âme ». Faisant sienne la préconisation de l'historien Jules Michelet, qui considérait le XVIII^e comme le « Grand Siècle », de préférence au XVII^e, il balaye allègrement le canon classique : « C'est une absurdité de n'employer qu'une littérature monarchique et chrétienne à l'éducation d'une démocratie qui n'admet aucune religion d'État », déclare-t-il dans *L'Enseignement du français* (1909). Et pourtant, le classicisme reste la base pédagogique de l'école républicaine, puisque le « bon » La Fontaine, le « glorieux » Corneille, le « tendre » Racine et l'« aimable » Molière deviennent les icônes de l'humanisme moderne prôné par l'institution scolaire. À Molière revient la palme dans *l'Histoire de la littérature française* (1894) : « De tous les écrivains de notre XVII^e siècle, Molière est (...) le plus exactement, largement et complètement français » dans la mesure où son théâtre « n'est que les qualités françaises portées à un degré supérieur de puissance et de netteté » (Lanson, 1894 : 215).

Désigné à la fois comme celui qui s'est le plus approché du génie universel et comme le représentant de l'identité nationale, Molière est donc le grand écrivain d'une culture vouée à exercer son empire au-delà des frontières. Ambassadeur de la langue et de l'esprit français, il est érigé au rang de « génie national », en raison même de la gauloiserie que lui reprochait la critique bien-pensante du XIX^e siècle, et par sa proximité avec le peuple. Brunetière, dans *L'Idée de Patrie* (1896 : 20), reconnaît en lui « les qualités les plus intérieures de l'âme nationale », symbole de la « race gauloise ».

Molière est au centre de la stratégie pédagogique de cette République des instituteurs, depuis la conception des programmes et la transmission des directives d'enseignement par les Instructions officielles, jusqu'à la diffusion des connaissances par les manuels, et surtout l'évaluation des savoirs par les examens. Or seulement quatre pièces figurent dans le palmarès des listes officielles : *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*, *L'Avare* et *Les Femmes savantes*. Les mêmes exclusions se perpétuent, dont les mêmes pièces font toujours les frais, comme *Don Juan*, jugé immoral. Quant au *Malade imaginaire*, il est boudé en raison du caractère un peu trop leste de

la servante Toinette, femme du peuple jugé un peu trop audacieuse pour sa condition et surtout son sexe ; tout comme *L'École des femmes* qui pose trop frontalement la question de la place et de l'instruction des femmes pour une République qui n'est pas encore affranchie de la morale bourgeoise en matière d'affaires familiales. Un tel choix entérine la disqualification persistante de la farce, occultée par la plupart des histoires littéraires, à l'exception des *Fourberies de Scapin*. Réduisant le répertoire aux grandes comédies, ce corpus moliéresque restreint s'inscrit dans une tradition critique qui privilégie une lecture morale, voire moralisatrice. La finalité n'est pas tant l'enseignement des Belles lettres que l'inculcation de modèles vertueux à imiter. Et Molière est devenu, jusqu'à la Grande Guerre, pendant laquelle il est abondamment joué, la référence fédératrice d'un théâtre que l'on appellera bientôt populaire.

8. Molière patriote et populaire

Créé à l'initiative de l'administrateur de la Comédie-Française Émile Fabre en 1916, le Théâtre aux Armées a vocation à soutenir le moral des troupes sur la ligne de front, renouant avec une tradition dont les prémices remontent à la fin du XVIII^e siècle. Ce théâtre donne lieu, pendant la Première Guerre mondiale, à 1 200 représentations réalisées par des artistes volontaires de la Comédie-Française, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre Antoine, des Boulevards, des Folies Bergères ou du cinéma, parmi lesquels quelques stars, souvent des femmes, telle que Sarah Bernhardt, et de jeunes artistes déjà bien identifiées comme Béatrix Dussane ou Élisabeth Nizan. L'objectif est de divertir le soldat des fatigues du front et d'exalter sa ferveur combattante, en stimulant un sentiment de fierté nationale. L'initiative d'Émile Fabre suscite l'adhésion de comédiens prêts à risquer leur vie ou leur santé pour soutenir leurs camarades en première ligne. Ils répondent à l'appel et endossent une nouvelle responsabilité sociale et politique.

Le répertoire moliéresque, s'il n'en est pas la ressource principale, prend une part active à cet élan patriotique. Représenté dans des carrières à ciel ouvert ou sur des tréteaux de fortune, il dédramatise le rapport au corps souffrant (*Le Malade imaginaire*) et les images éprouvantes de la médecine

de guerre (*Le Médecin malgré lui*), tout en rappelant qu'il existe, loin de la ligne de feu et de la promiscuité des tranchées, un monde dont la sophistication dérisoire prête à rire (*Les Précieuses ridicules*), tout en faisant rêver d'autres modes d'existence possibles. En marge des représentations, les acteurs et surtout les actrices circulent avec aisance en costumes de scène parmi les uniformes, prodiguant réconfort et dignité à la troupe. Ils signent des autographes sur des cartes postales (parfois des photos de théâtre) et s'efforcent de nourrir les piquantes anecdotes de la correspondance de guerre. Pour la plupart des soldats, cette expérience est la première confrontation avec le théâtre, dont la mission de démocratisation culturelle prend alors sa pleine signification.

Après l'armistice, une génération nouvelle d'artistes engagés fait découvrir un Molière populaire, à la fois par l'ampleur de la comédie humaine qu'il convoque sur scène, par la diversité des spectateurs auxquels il s'adresse et par les interprétations politiques qu'il suscite. Jacques Copeau partage cette dévotion à l'égard de Molière dès la fondation du Théâtre du Vieux Colombier, dont la première saison est marquée par la création de *L'Amour médecin*, *L'Avare*, *La Jalousie du barbouillé*. On peut en juger par la publication dans la prestigieuse *Nouvelle revue française* en septembre 1913, d'*Un Essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux Colombier*. Un programme artistique auquel Copeau restera fidèle jusqu'à son accès à la co-direction de la Comédie-Française en 1936, pendant le Front populaire, à la demande du ministre des Beaux-Arts Jean Zay, où il monte *Le Misanthrope*. Sans oublier les années où sa troupe itinérante de « Copiaus » sillonnait la Bourgogne, entre 1925 et 1929, jouant masqués sur une simple estrade, à la recherche d'un public « moins surmené de plaisirs, moins énervé par les variations constantes de la mode, moins détraqué dans son goût et moins affolé dans son jugement que le public de Paris », selon ses termes dans la *Revue de Bourgogne* en 1925. Visant à « élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau », il théorise dans ce manifeste son esthétique dépouillée du « tréteau nu », se présente comme un artisan au service du texte et définit sa vénération pour les classiques anciens et modernes, dont il déplore qu'ils soient ignorés du public.

Copeau donne de nombreuses conférences sur le répertoire, notamment lors du Tricentenaire de Molière de 1922. Il déclare, sur une

affiche du Vieux-Colombier présentant le programme des 5 au 13 février 1914 : « Molière est notre patron, notre modèle et notre ami. Nous le connaissons, nous l'aimons et nous le servons (...). Il est avec nous dans le travail et dans la peine, tous les jours de notre vie ». Avec *Le Théâtre populaire* (1941), il transmet son enseignement à ses élèves, au premier rang desquels Charles Dullin et Louis Jouvet. Ce dernier, star du théâtre comme du cinéma, professeur au Conservatoire, déclare dans *Molière et la comédie classique* (1965), que « le génie ne sait pas qu'il a du génie. Molière était quelqu'un (...) qui a fait des pièces parce qu'il avait besoin d'en faire, mais qui a eu du génie ; il a été le seul qui ne l'ait jamais su. (...) C'est-à-dire qu'il faisait son métier, c'est tout » (Jouvet, 1965 : 88). Il contribue activement à l'établissement de Molière comme « génie national » à la portée supposée universelle.

9. Entre collaboration et résistance

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Jouvet fuit la France occupée pour une tournée de quatre années en Amérique Latine, où il joue *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin malgré lui* et *Le Misanthrope*. Au même moment, la programmation de la Comédie-Française, dont Jacques Copeau a démissionné dès l'Occupation en 1941, se resserre sur quelques grandes comédies : *Tartuffe* en 1942, *Le Sicilien ou L'Amour peintre* en 1943, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire* en 1944.

Dès décembre 1940, le secrétariat général à la jeunesse du gouvernement de Vichy crée l'association Jeune France afin de vanter les mérites de la collaboration avec l'occupant et de convertir la jeunesse à la Révolution nationale, au moyen d'une politique culturelle de création et de diffusion. Sous son égide se montent, jusqu'à sa dissolution en mars 1942, des tournées rurales dans la France des terroirs, loin du théâtre subventionné de la capitale, amorçant un processus de décentralisation dont les principes, sinon la mission, seront repris par le théâtre public subventionné après la guerre. Tel est le cas de la Compagnie des Quatre saisons provinciales créée par André Barsacq et Jean Dasté, gendre de Copeau. La troupe monte la comédie orientale du *Sicilien* en 1941 et le drame rural de *George Dandin* mis en scène par Maurice Jacquemont, dans

des décors et costumes du peintre Jean Bazaine. Ce spectacle tourne en région lyonnaise et jusque dans les colonies d'Afrique du Nord. Il en va de même de la mise en scène des *Fourberies de Scapin* par Louis Ducreux et la compagnie marseillaise du Rideau Gris, qui se produit dans toute la France ainsi qu'en Suisse à partir de mars 1941. Une création reprise dès le lendemain de l'Armistice au Théâtre du Vieux-Colombier.

La France des années 1940-1945 voit aussi de nombreuses jeunes compagnies émerger dans les provinces de la France Libre. Elles s'emparent plutôt quant à elles des farces et petites comédies, qu'elles utilisent en résistance à la propagande officielle du régime de Vichy et de l'Occupation allemande. Dans une France profondément divisée, l'œuvre de Molière est par conséquent instrumentalisée afin de plaire à tous les publics. On la joue sur tout le territoire, jusque dans les camps de prisonniers de guerre comme à Markt Pongau en Allemagne. Le Théâtre des Deux Masques y représente *Don Juan* de 1940 à 1945, à l'initiative de François Ganeau, qui, à la Libération, se rapprochera de Jovet.

10. Un théâtre de réconciliation nationale

En réaction à l'instrumentalisation du théâtre à des fins militantes, aussi bien du côté de la collaboration que de la résistance, l'après-guerre ouvre une nouvelle séquence historique. C'est encore Molière qui favorise la réconciliation nationale, à la faveur de la naissance de deux institutions majeures : le festival d'Avignon, dont la première édition paraît en juillet 1947, et le Théâtre national populaire, qui ouvre ses portes en 1951 au Palais du Trocadéro. Tous deux sont placés sous la direction de Jean Vilar, héritier de Gémier. Cette mission lui est confiée par la secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Directrice des Arts et des Lettres, Jeanne Laurent, ancienne résistante, considérée comme la « mère de la décentralisation ». Elle s'inscrit dans un programme de démocratisation théâtrale initié par la création du Centre dramatique de l'Est dès 1946, premier d'une série de Centres dramatiques nationaux en région. Molière est le fer de lance de cette politique culturelle offensive visant à implanter des troupes permanentes de comédiens sur tout le territoire national, afin de faire connaître à un public élargi « des œuvres de qualité présentées avec

ferveur », et affirmant « une haute ambition pour le théâtre national populaire¹ ».

Vilar, qui s'acquitte avec conviction de ce cahier des charges imposé par les circonstances, clame dans un article fondateur de 1953, que « le TNP est au premier chef un service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité » (Vilar, repris dans *Le Théâtre, service public*, 1975 : 399). Cette vision d'un théâtre de service public s'inscrit dans une double filiation : celle du programme d'action énoncé par le Conseil national de la Résistance, et celle de la politique gaulliste de nationalisation définie dès le *Discours de Chaillot* en octobre 1944, où le président du Gouvernement provisoire affirme sa volonté politique de faire que « les grandes sources de la richesse commune soient exploitées et dirigées, non point pour le profit de quelques-uns, mais pour l'avantage de tous » (De Gaulle, 1944 :5). Jeanne Laurent, dans *La République et les Beaux-Arts* (1955), défend le volet culturel de cette politique. Elle donne à l'artiste une responsabilité morale dans la restauration d'une souveraineté nationale abîmée par des années de guerre et d'Occupation. Il s'agit de rendre à « la collectivité le service qu'elle est en droit d'attendre » (Laurent, 1955 : 33). À cette fin, l'artiste bénéficie du soutien officiel d'un État culturel interventionniste qui voit dans le théâtre subventionné un instrument de réparation symbolique et de communion nationale.

C'est à ce titre que Jeanne Laurent nourrit une ambition particulière pour le TNP, réaffirmée dans un texte évocateur, « Le sang du théâtre », publié dans *Bref*, la revue du TNP, en mars 1957. Molière est à nouveau le fonds commun de cette politique visant à la fois à faire des classiques du répertoire des références partagées et à promouvoir l'égalité sociale au théâtre. En 1951, dans son *Petit Manifeste de Suresnes* (repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.* : 147), Vilar donne une vision unanime du public populaire : « Réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ».

Ce renouveau artistique durable vise, non plus la conformité à la tradition, mais la singularité de la démarche créatrice. Molière devient un

¹ BnF, Département des arts du spectacle, Fonds Jeanne Laurent, « Jean Vilar – Notes 1970 ».

passage obligé, voire un morceau de bravoure pour les metteurs en scène qui doivent faire preuve d'originalité dans l'interprétation d'un répertoire consacré. Une démarcation s'opère entre un théâtre patrimonial attaché à l'exactitude de la reconstitution historique et un théâtre d'avant-garde attentif à l'actualité d'une œuvre qui résonne avec notre modernité, quitte à risquer de féconds anachronismes. Entre déférence et irrévérence, gravité et hilarité, Molière permet toutes les réappropriations.

On ne craint plus de revisiter le mythe. Il devient la matrice d'un ensemble de transpositions artistiques, autorisant déclinaisons et détournements, notamment au sein des industries culturelles et des médias de masse. Les cultures de l'image explorent d'autres univers comiques que ceux du spectacle vivant, parfois insolites ou incongrus.

11. Entre festival d'Avignon et Théâtre national populaire

Artisan infatigable de ce projet volontariste et interventionniste, âprement critiqué par ses détracteurs, qui le qualifient tour à tour de « stalinien », « fasciste », « populiste » et « cosmopolite », Jean Vilar place Molière au centre de la programmation du festival d'Avignon, conforté en cela par des réactions du public qu'il salue dans un journal de tournée inédit publié à titre posthume dans *Jean Vilar par lui-même* (1991 : 98) : « La farce, le jeu des acteurs, leur moindre intention sont saisis par ce public frais. (...) *George Dandin* est suivi avec une telle attention, marquée de rires, et même d'applaudissements tels que l'on se demande ce que l'on doit le plus admirer, ou du juste et direct Molière ou du public ».

Comme beaucoup de jeunes artistes, Vilar a participé sous Vichy au mouvement Jeune France et s'est confronté à Molière dès la création de *Don Juan* par la Compagnie des Sept, en avril 1944, au Théâtre du Vieux Colombier, dans un décor minimaliste. Pendant toute sa carrière, il revient sur ce personnage dans lequel il décèle une personnalité aux antipodes de la sienne : l'artiste militant qu'il est, fidèle à ses convictions idéologiques et à ses engagements, voit dans Don Juan, l'archétype du héros moderne, affranchi de toute contrainte, revendiquant une souveraine liberté dans la conduite de son destin, loin de toute obligation morale, sociale ou affective. Le spectacle créé en 1953, à l'occasion de la Septième édition du Festival

d'Avignon, est le plus grand succès du TNP, en France comme à l'étranger, avec 233 représentations devant 370 000 spectateurs. Vilar redonne à la pièce sa violence de pensée. Il place l'intrigue amoureuse au second plan au profit du drame métaphysique, soulignant le courage de celui qui « se présente seul devant Dieu, nie ses pouvoirs jusqu'au moment où une vengeance extraordinaire le foudroie », et se demande si « Don Juan n'est pas un sujet essentiellement chrétien²? ». Dans une lettre adressée à un étudiant en 1973, il réaffirme le caractère central de cette œuvre pour un théâtre populaire, à rebours de son enseignement :

Parce que Don Juan est, de toutes les œuvres de Molière, la plus contemporaine. La plus proche de nos pensées, de nos inquiétudes, de nos convictions, de nos mœurs. Parce que le personnage de Don Juan est le héros moderne. (...) Et enfin, bien entendu, parce que c'est une des rares pièces françaises qui pose courageusement et sans faiblesse le problème de l'au-delà. On a tort de ne pas dire aux enfants, dans nos collèges et lycées républicains, que Molière ne croyait pas en Dieu. Il faudrait jouer Don Juan tous les ans³.

L'acuité de la lecture critique de Vilar se porte également sur une autre comédie centrale dans la programmation du TNP : *L'Avare*, créé au Palais de Chaillot en avril 1952. Le spectacle est repris pendant douze ans, totalisant plus de cinq millions d'entrées et des tournées dans plus de trente pays. « Jouons la pièce sans nous jouer d'elle », contentons-nous de « jouer avant tout, (...) réalistement, sincèrement, sans bavures, le texte », plaide-t-il dans une note à sa troupe lors d'une reprise à Béziers en octobre 1953 où le public n'était pas « dans le coup », faisant du texte « un prétexte à poupées, à marionnettes inconsistantes⁴ ». Humilité dans le service du répertoire dont témoigne aussi la correspondance de Vilar avec le comédien Gérard Philipe, compagnon de route du Parti communiste, avec lequel il partage une conception marxiste de Molière qui exerce une influence décisive sur la génération suivante.

² Note manuscrite sur la mise en scène de *Don Juan*, 1953, Archives de la Maison Jean Vilar, 4-JV-124, 2 et 4.

³ Note manuscrite, 4-JV-124, 8.

⁴ Notes de Jean Vilar sur *L'Avare*, 4-JV-116, 4.

12. Molière sans frontières

Molière devient aussi au cours du XX^e siècle un produit d'exportation. Il est d'abord outil de propagande, sous la férule du projet colonial de civilisation, puis vecteur d'émancipation des peuples autochtones, à la faveur du processus de décolonisation, et finalement référence partagée d'une littérature mondiale qui s'invente loin de l'hexagone. Les médias de masse exportent dans des aires culturelles de plus en plus vastes celui qui est devenu aujourd'hui l'auteur dramatique le plus traduit, le plus joué et le plus lu au monde après Shakespeare. Cette diffusion s'est amorcée dès l'expansion coloniale, durant laquelle Molière était à la fois le fleuron d'une programmation culturelle à destination des expatriés et le fer de lance d'une politique d'inculcation de la civilisation française aux populations locales. Pourtant, ce répertoire a paradoxalement nourri un sentiment d'appartenance nationale parmi des élites autochtones aspirant à l'indépendance.

Tel est le cas en l'Indochine, où il est apporté par des comédiens et administrateurs coloniaux tels que Claude Bourrin à destination d'un public d'expatriés. Ce théâtre classique est d'abord destiné à un public d'expatriés. Leur enthousiasme est cependant très relatif. Cependant, cette propagande coloniale éveille une conscience identitaire chez les jeunes Vietnamiens. Certains prennent l'initiative de représentations dont les tournées atteignent même les campagnes. En 1920, *Le Malade imaginaire* est la première pièce française traduite en *quốc ngữ*, suivie trois ans plus tard par *Le Bourgeois gentilhomme*. Or le *quốc ngữ*, version romanisée du vietnamien imposée par l'administration coloniale afin que les Français puissent plus facilement apprendre une langue vietnamienne écrite en idéogrammes chinois, participe finalement à l'affirmation d'une identité culturelle nationale. *Nguyễn Văn Vĩnh, premier traducteur et adaptateur de Molière, voit là un moyen de diffuser en Indochine un théâtre parlé qui était jusqu'alors proscrit au profit du seul théâtre chanté. Reconnaissant dans Molière la quintessence de la culture française, il est persuadé que le genre comique peut s'imposer comme modèle pour la culture vietnamienne, en particulier la comédie-ballet, compatible avec les traditions spectaculaires asiatiques. Lorsque *Le Malade imaginaire* est représenté pour la première fois par une troupe d'amateurs annamites au Théâtre municipal de Hanoï le*

25 avril 1920, l'élite intellectuelle vietnamienne rejoint la conviction du traducteur. Ainsi, Molière permet aux spectateurs autochtones, d'abord lettrés puis plus populaires et même ruraux, de s'approprier la culture du colon, tout en prenant conscience de leur propre identité nationale.

Cet esprit de connivence que suscite la réception de Molière dans les anciennes colonies se double de troublantes affinités avec des cultures éloignées du canon classique. C'est ce que révèle sa diffusion dans le monde arabe, où « Sidi Molière » (titre honorifique signifiant, en Afrique du Nord, « mon seigneur, monsieur ») est considéré comme le père d'un théâtre moderne qui n'a longtemps pas eu droit de cité, du Liban au Maroc, en passant par l'Égypte, la Syrie, l'Algérie ou la Tunisie. Cette diffusion commence avec la première traduction en arabe dialectal de *El Bakhil* (*L'Avare*) au Liban dès 1847, à l'initiative du commerçant, amateur d'art et érudit libanais Narun al Naqash. Dans le sillage de ces illustres fondateurs, les troupes de théâtre égyptiennes perpétuent, dans les années 1920, un héritage qui entre au Maroc à la faveur de la première du *Médecin malgré lui* en 1923, motivant du même coup de jeunes intellectuels marocains tels que Mehdi Al-Mniaï et Mohamed Twimi à proposer leurs versions de *L'Avare* et de *Tartuffe*. La représentation de cette dernière pièce est interdite par les autorités coloniales françaises au motif qu'on pourrait y déceler une allusion à Katani, chef de Zaoui Tijnia à Fès, confrérie religieuse influente qui collabore avec l'occupant français.

Mais c'est surtout avec une seconde génération d'artistes, dans les années 1950, que se professionnalise la tradition théâtrale dans les pays arabes. Elle fait à son tour de Molière une figure emblématique, dans un contexte cette fois de décolonisation. Elle est accompagnée par des journalistes français tels qu'André Voisin, élève de Dullin, fondateur du Théâtre de la Première armée Française et du Théâtre National de la Fédération du Mali, avant de prendre la direction des programmes de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) en 1961. Promoteur du théâtre populaire, Voisin invite Tayeb Saddiki, figure majeure du théâtre marocain, formé par les instituteurs français, à faire ses débuts dans la troupe subventionnée par le commissariat de la Jeunesse et des Sports, dans l'esprit de l'éducation populaire. L'année suivante, ce dernier traduit et monte *La Jalousie du barbouillé* et *Le Médecin volant*, qu'il tourne dans les

Maisons des Jeunes, les colonies de vacances, les souks des petites villes et les zones rurales du Moyen Atlas. Il reconnaît en Molière « l’auteur le plus proche des Méditerranéens », « le plus populaire, incontestablement », et témoigne de l’adhésion immédiate de publics éloignés de la culture française, rapportant dans *Libération* le 10 mars 2000 que « dans beaucoup de villages, les gens n’avaient jamais vu cette forme étrange qu’est le théâtre à l’occidentale. Molière, Beaumarchais, sont jugés sur pièce ». Une tournée en France en 1956 ouvre à Tayeb Saddiki les portes du TNP. Après deux ans de collaboration avec Vilar, il revient dans son pays dans le but d’y développer un théâtre national. Au fondement de son répertoire, Molière, adapté, traduit, réécrit et tourné sur tout le territoire marocain, animé par une solide conviction.

Saddeki explique cette appropriation culturelle dans la *Revue d’histoire du théâtre* en 1974, sous le titre « Molière dans le monde arabe ». « Un seul auteur étranger prend place dans ces recherches ; cet auteur c’est encore Molière. Je viens de dire étranger, c’est un terme qui me choque un peu car Molière, comme nous, a ses colères généreuses, car il a tout donné pour l’amour de l’Humanité. (...) Ce Molière-là nous appartient aussi. » L’analyse fait écho à celle, quelques années plus tard, de l’artiste algérien Mustapha Kateb, frère de Kateb Yacine, reprise dans le journal *El Watan* le 12 mai 2018. Il présente Molière un comme un auteur de résistance aux dérives de la société algérienne : « Pour le peuple algérien, Molière n’est pas un étranger, il n’a rien à voir avec la puissance colonialiste, il nous enseigne que le premier ennemi c’est l’ennemi intérieur : le seigneur et le féodal (...). On ne peut intégrer un peuple, mais le peuple algérien a intégré Molière. »

C’est avec *Molière ou l’amour de l’humanité* (1994), écrit par Saddiki en hommage au dramaturge algérien Abdelkader Alloula, assassiné à Oran en 1994 par le Front islamique du djihad armé, que la référence à Molière prend la dimension politique d’un réquisitoire contre l’obscurantisme qui appelle à brûler ce théâtre impie : « Détruisons ses comédies, sinon elles seront traduites en hindi, en chinois, en arabe, en hébreu, en tchèque et en bambara. Empêchons ces ennemis de Dieu de traduire en swahili ». Couronnée de succès, la pièce consacre son auteur et lui confère l’image d’un résistant à toute forme d’oppression.

Ces réappropriations locales, au gré des traductions, adaptations et mises en scènes par des artistes du monde entier, souvent mobilisés contre les pouvoirs totalitaires, les fondamentalismes religieux ou les pratiques patriarcales, font apparaître la dimension transculturelle de celui qu'on avait sans doute trop longtemps considéré comme un patrimoine national, révélant une réelle proximité avec le monde contemporain.

13. Outil d'ambassade pour une diplomatie culturelle

Parallèlement à l'assimilation du répertoire moliéresque par les artistes étrangers, l'auteur comique français fait office, depuis le milieu du XX^e siècle, d'ambassadeur dans de nombreuses régions du monde, au gré de grandes tournées d'acteurs français, en particulier celles du TNP de Vilar, de la compagnie Renaud-Barrault, du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, ou de la Comédie-Française. Lors de ces déplacements, Molière prédomine dans le choix des œuvres représentées. Les textes de Molière résonnent avec la situation politique des pays visités, notamment ceux qui ont été confrontés ou sont encore confrontés à des régimes autoritaires. Placées sous l'égide des Ministères de la Culture et des Affaires étrangères, et relayées par les ambassades et instituts français sur place, ces tournées œuvrent à la promotion de la francophonie et de la coopération artistique et culturelle internationale.

Molière est aussi à l'origine de collaborations bilatérales avec des artistes étrangers, souvent motivées par des enjeux idéologiques. Antoine Vitez monte un *Tartuffe* en russe au Théâtre de la Satire de Moscou en 1977. En pleine Guerre froide, le metteur en scène offre une satire anti-bourgeoise à un public rompu au réalisme socialiste. Jean-Marie Villégier, de son côté, choisit la pièce la plus libre et irréligieuse de Molière, *Don Juan*, pour concevoir un spectacle avec la troupe nationale portugaise à Lisbonne en 1986, douze ans après la chute du régime catholique autoritaire de Salazar. En 2004, Éric Vigner met en scène le *Bourgeois gentilhomme* à Séoul, inscrivant un classique français au répertoire du théâtre national de Corée du Sud. C'est donc un Molière à parts égales, créé en intelligence avec des artistes étrangers, qui se réinvente désormais, loin du récit national et de la diplomatie d'influence.

Conclusion

Transposable dans tous les contextes culturels, l'œuvre de Molière est par conséquent devenue au fil des temps une référence partagée à travers le monde. Elle inspire un rapport de complicité et d'adversité avec des sociétés qui s'en emparent sur les cinq continents, afin de renouer avec leurs propres identités culturelles, tout en portant un nouvel éclairage sur la nôtre.

Bibliographie

Brunetière, F. 1896. *L'Idée de Patrie*. Paris : J. Hetzel.

De Gaulle, C. 1944, *Discours de Chaillot*.

Journal des marchandes de modes, revue spéciale des chapeaux, bonnets, coiffures et lingerie élégante, janvier 1868.

Journal officiel de l'Empire français, 18 janvier 1869.

Jouvet, L. 2022 [1965]. *Molière et la comédie classique*. Paris : Gallimard.

Kateb, M. 2018. Titre article, journal *El Watan*, 12 mai.

Lanson, G. 1909. *L'enseignement du français*. Paris : Imprimerie nationale.

Lanson, G. 1920 [1894]. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.

Laurent, J. 1955. *La République et les Beaux-Arts*. Paris : Julliard.

Le Monde dramatique, 23 janvier 1862.

Levine, L. W. 2010. *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*. Paris : La Découverte, chap. I : « Bifurcation culturelle et sacralisation esthétique ».

Louis XIV. Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin, Mémoires pour l'année 1662. Paris, collections numériques de la Sorbonne, année 1863, p. 212-217.

Revue de Bourgogne, numéro, 1925.

Saddiki, T. 1974. « Molière dans le monde arabe », *Revue d'histoire du théâtre*, p. 71.

Saddiki, T. 1994. *Molière ou pour l'amour de l'humanité*. Casablanca : EDDIF.

Saddiki, T. 2000. « Mémoire du théâtre et ses gens, les premiers pas sur les planche », *Libération*, 10 mars.

Vilar. J. 1975. *Le Théâtre, service public*. Paris : Gallimard.

Vilar, J. 1953. *Don Juan*. Archives de la Maison Jean Vilar, 4-JV-124, notes manuscrites.

Vilar, J. 1953. *L'Avare*. Archives de la Maison Jean Vilar, 4-JV-116, notes manuscrites.

Vilar, J. 1970. « Jean Vilar – Notes 1970 », Fonds Jeanne Laurent, BnF, Département des arts du spectacle.

Vilar, J. 1975. *Le Théâtre, service public et autres textes*. Paris. Gallimard.

Vilar, J. 1991. *Jean Vilar par lui-même*. Avignon : Maison Jean Vilar.



© Synergies Portugal, n° 11, Année 2023.
Revue du GERFLINT (Évreux - France)
- 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>





Molière dans tous ses éclats : de l'historicisme à l'actualisation en passant par la fantaisie de la théâtralité

Brigitte Prost

Université de Franche-Comté, France

prostbrigitte35@gmail.com

Reçu le 20-10-2023 / Évalué le 11-12-2023 / Accepté le 22-12-2023

Résumé

Cet article examine les grandes orientations esthétiques de la mise en scène des pièces de Molière en France au XX^e et XXI^e siècle, principalement en France. Il permet de mesurer comment les metteurs en scène modifient les traditions d'interprétations des pièces classiques et les renouvellent en faisant du plateau le lieu des commentaires du texte ou de la société ; comment ils jouent avec les conventions de représentation, déconstruisent la fiction ou encore redécouvrent ou réinventent la langue du XVII^e siècle, en somme jouent entre historicisation, actualisation et fantaisie de la théâtralité.

Mots-clés : classiques, répertoire, historicisme, actualisation, théâtralité, mémoire-histoire

Molière em todo o seu esplendor : do historicismo à atualização passando pela fantasia da teatralidade

Resumo

Este artigo analisa as grandes tendências estéticas da encenação das peças de Molière em França nos séculos XX e XXI. Mostra como os encenadores alteram e renovam as interpretações tradicionais das peças clássicas, fazendo do palco um lugar de comentário sobre o texto ou sobre a sociedade ; como jogam com as convenções da representação, desconstroem a ficção e redescobrem ou reinventam a língua do século XVII ; em suma, como jogam entre historicização, atualização e fantasia da teatralidade.

Palavras-chave : Clássicos, repertório, historicismo, atualização, teatralidade, memória-história

Molière in all his splendor : from historicism to actualization through the fantasy of theatricality

Abstract

This article examines the major aesthetic trends in the staging of Molière's plays in France in the 20th and 21st centuries. It shows how directors are changing and renewing traditional interpretations of classic plays, making the stage a place for commentary on the text or on society ; how they are playing with the conventions of representation, deconstructing fiction and rediscovering or reinventing 17th-century language ; in short, how they are playing between historicization, actualization and fantasy of theatricality.

Keywords : Classics, repertoire, historicism, actualization, theatricality, memory-history

Introduction

Il peut paraître étonnant que les classiques « vivent encore sur les scènes » quand on considère cette réalité de terrain, mais aussi lorsqu'on se souvient que le XX^e siècle a si souvent annoncé l'imminence de leur disparition. Jacques Copeau (1974 : 198) disait s'en contenter comme d'un *Ersatz*, en attendant un répertoire nouveau en 1937. La même année, Antonin Artaud (1964 : 198) voulait « en finir avec les chefs-d'œuvre » et dans une lettre adressée à Louis Aragon en 1956¹, Jean Vilar envisageait la possibilité de ne plus voir jouer Racine. Plus violemment, le Nouveau Théâtre d'Avignon d'André Benedetto, dans son manifeste d'avril 1966, lançait ces mots d'ordre : « Ne vous laissez pas cultiver par n'importe qui avec n'importe quoi. [...] Assez d'œuvres classiques. [...] Enterrez les cadavres, ils empestent² ». Alors pourquoi donc persister à mettre en scène les classiques ? Nous allons tenter de traiter cette question en trois actes, le premier visera à saisir le jeu des écarts avec le temps, l'histoire, la mémoire auquel invite le classique ; le deuxième sera une traversée de la notion d'historicisme ; le troisième consistera en une analyse de son corollaire, à savoir l'actualisation, cas d'études à l'appui. Dans le cadre de cet article, je vous propose plus précisément d'analyser des exemples d'historicisme et d'actualisation en me focalisant sur une pièce de Molière en particulier, *Le Tartuffe*, pour mieux en saisir les variantes d'interprétation.

¹ Aragon Louis, Lettre publiée dans *Les Lettres françaises*, n° 612, Paris, 22-28/03/1956.

² Benedetto André, « Manifeste d'avril 1966 ».

1. Acte I. Mettre en scène les classiques ou le jeu des écarts avec le temps, l'histoire, la mémoire

Pourquoi donc persister à mettre en scène les classiques ? En France, mais aussi en Suisse, sur la seule saison 2022-2023, nous avons à l'affiche de la Comédie-Française *Le Malade imaginaire* mis en scène par Claude Stratz, une reprise par Eric Ruf (fin octobre) ; *Les Fourberies de Scapin* par Omar Porras et le Teatro Malandro au TKM-Théâtre Kléber Méleau (en octobre) ; *L'Avare* par Alexis Moati à Divonne-les-Bains (en novembre) ; *Tartuffe d'après Tartuffe d'après Tartuffe d'après Molière*, un « seul en scène » de Guillaume Bailliart, à Vidy-Lausanne (en février) ; *Le Bourgeois gentilhomme* par Philippe Car au Théâtre du Reflet, à Vevey (en mars) ... Et la liste est loin d'être close.

Quand nous interrogeons ces metteurs en scène sur leur motivation à travailler encore aujourd'hui les classiques, parmi les explications les plus fréquemment avancées, figurent le discours hypostasié (c'est-à-dire qui se donne comme une réalité indiscutable) selon lequel ce répertoire porte en lui des valeurs d'humanité universellement reconnues qui lui permettent de supporter bien des interprétations ; un discours essentialiste, le discours transcendant, qui l'érige en modèle ou en « mètre-étalon » à l'aune duquel tous les autres textes de théâtre pourraient se mesurer ; enfin le discours patrimonial tenant Molière, Racine et Corneille, pour des « lieux de mémoire » faisant partie d'un répertoire qu'il incombe à tout metteur en scène de conserver – et qui remplit par ailleurs les salles, à la grande joie des producteurs et diffuseurs. Toutes ces justifications m'apparaissent tout à fait légitimes, mais peut-être insuffisantes. N'y a-t-il pas de raisons plus profondes qui expliqueraient leur régulière présence sur la scène contemporaine ?

Cette multiplication des mises en scène du répertoire classique n'auraient-elles pas pour fondement ce rapport particulier qu'entretient l'auteur classique, de Molière à Ramuz en passant par Shakespeare et Calderon, au temps et à l'histoire, mais aussi à la mémoire ?

Mettre en scène un classique, ne serait-ce pas en effet rendre compte de différentes temporalités – *celle de la fable, celle du texte et celle de la représentation* –, faire un saut en arrière dans l'histoire du théâtre et de la société, rêver de tradition tout en cherchant à créer du nouveau ?

La mémoire est excitée ; pour les classiques français du XVII^e siècles des conventions de jeu oubliées, comme l'interdiction de se toucher dans la tragédie, ressurgissent. De la reconstitution des jeux de scène du passé à l'invention de nouveaux codes, le choix des possibles s'élargit : le metteur en scène, en interrogeant une époque révolue, peut l'exalter, la sublimer, la réinventer ou bien la rejeter comme un contre-modèle.

De surcroît, assister à la représentation d'un classique pour un spectateur un peu expérimenté ou cultivé (autrement dit qui va simplement régulièrement au théâtre), c'est faire surgir dans le présent de la représentation le souvenir d'autres représentations du même texte, c'est vivre des anamnèses successives.

Ce répertoire serait au théâtre le lieu où s'exerce avec force la mémoire vive des praticiens de la scène comme de la communauté du public.

C'est pour toutes ces raisons, que mettre en scène un classique, c'est peut-être aussi cela : se donner un défi, prendre date et tenter de faire une œuvre liminaire, fondatrice ou testamentaire, qui s'inscrive dans l'histoire du théâtre. Roger Planchon, en une assertion polémique, allait, de ce fait, jusqu'à dire qu'« on ne peut être metteur en scène que sur des classiques ». De fait, la représentation d'une pièce du répertoire entraîne de la part des spectateurs des attentes plus précises et plus fortes que pour un texte contemporain, et par voie de conséquence des prises de position plus tranchées. Comme le spectateur connaît déjà l'œuvre (le texte, donc l'intrigue et les protagonistes), son attention à la mise en scène est particulièrement aiguë.

Les œuvres de Racine, Molière et Corneille, dès qu'elles approchent la scène, rencontrent un accueil comparable à nul autre, presque dramatisé : pour les jeunes collégiens parfois la crainte d'un ennui à nul autre pareil, pour des passionnés une écoute de l'ordre de la communion. Le fait que plus de trois siècles séparent la représentation d'aujourd'hui de sa création génère des rêveries, des dialogues avec le passé, mais aussi parfois des malentendus, notamment autour du concept de fidélité et d'un de ses corollaires, la tradition, alors même que depuis les années 1980, d'aucuns disent aussi qu'il est temps de penser les classiques non plus comme des classiques, mais tout simplement comme des auteurs de théâtre..., moins

comme des références que comme le support à partir duquel un créateur signe une mise en scène...

Ceci étant posé, j'ajouterais aussi volontiers que j'ai également pu observer en analysant un large corpus de mises en scène réalisées à partir de ce répertoire sur tout le XX^e siècle et ces deux dernières décennies que la représentation théâtrale des classiques n'est pas toujours que lecture immanente du texte, ou déplacement de celui-ci dans l'histoire de ses interprétations : elle vise aussi, bien souvent, à renvoyer aux spectateurs une image de la société, qu'il s'agisse de celle dans laquelle ils vivent présentement, de celles du passé ou de leurs rapports mutuels. Le théâtre constitue l'un des moyens par lesquels nous pouvons penser notre rapport au temps, un rapport qui se modifie lui-même au gré des événements historiques et de leur compréhension.

Ce rapport, l'historien François Hartog propose de l'appeler « régime d'historicité », dans un ouvrage de 2003. Le phénomène n'est pas négligeable. Il apparaît en effet de plus en plus saillant que les sociétés occidentales, au cours des dernières décennies du XX^e siècle, ont traversé l'une de ces « crises du temps » — qui se poursuit d'ailleurs aujourd'hui.

Les années 1980, cette période où nous avons assisté au délitement du bloc soviétique et à l'effondrement du communisme, constituent le moment de bascule où le régime « moderne » d'historicité³ reposant sur la perspective d'une histoire linéaire et tout entière orientée vers la réalisation d'un progrès laisse place à un nouveau régime d'historicité que François Hartog appelle le « présentisme ». [...] l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile [...]. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. [...] C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme.

Une telle mutation ne peut pas rester sans conséquences sur le traitement, au théâtre, du répertoire ancien. Des années 1960 aux années 2020, soit sur les deux versants de cette mutation, l'articulation des

³ Selon François Hartog (2003 : 28), le régime moderne d'historicité se met en place à la fin du XVIII^e siècle, venant se substituer à celui de l'*historia magistra vitae* conçue comme un recueil d'épisodes et de figures exemplaires.

différentes temporalités sur la scène (celle de la fable, celle du texte et celle de la représentation)⁴ connaît des agencements nettement différenciés. Nous pouvons assister à l'illustration directe sur le plateau des théories de la lutte des classes, impliquant une claire distinction entre la société d'hier et celle d'aujourd'hui (soit un régime « moderne » d'historicité), aussi bien qu'au brouillage de tous les repères temporels, soit à une approche mémorielle et présentiste du passé.

2. Acte II. L'historicisme comme première modalité du commentaire du monde

L'histoire s'est progressivement rapprochée de l'art et l'opposition académique entre les *res factae* (les vérités particulières, domaine de l'historien) et les *res fictae* (les fictions, porteuses de vérités générales, domaine du poète) disparaît au cours du XVIII^e siècle pour donner lieu à des représentations (picturales notamment) toujours mieux documentées.

Au théâtre, cette même rigueur fait son apparition entre le XVIII^e et XIX^e siècle, notamment lorsque François-Joseph Talma (tragédien de la Comédie-Française à partir de 1789 et officiellement jusqu'à sa mort en 1826) impose pour les tragédiens le port du costume antique dessiné par Louis David avec de véritables exigences d'exactitude archéologique (faisant suite aux efforts de Lekain et de Mlle Clairon⁵). À la fin du XIX^e siècle, le duc de Meiningen étend cette démarche à d'autres éléments de la mise en scène⁶ (décors, gestes, accessoires...). André Antoine, pour sa part, cherche en 1907 à reconstituer sur le plateau de l'Odéon non le contexte géographique et historique de la geste du *Cid* (c'est-à-dire l'Espagne médiévale), mais celui de la création de la pièce de Pierre Corneille en 1637. Il choisit donc de se référer au temps d'une représentation à l'Hôtel de Bourgogne.

Le terme d'« historicisme » existe alors déjà depuis peu dans le vocabulaire de l'architecture lorsque sont cités des styles anciens ou

⁴ Voir Pavis (1990 : 60).

⁵ Je m'aide [...] de la fréquentation des statues du Musée : j'étudie l'attitude de leurs corps, jusqu'aux plis de la toge, pour que les mêmes plis puissent se dessiner sur mes épaules Talma, cité in Audibert, *Histoire et roman*, p. 178, d'après Rigolet (1963 : 30).

⁶ Lorsqu'il met en scène Jules César de Shakespeare par exemple.

reproduites des techniques de construction, mais n'est pas encore d'usage au théâtre pour ces expériences de reconstitution, soit du temps de la fable, soit de celui de la représentation d'origine⁷.

Il faut attendre Bertolt Brecht pour que ce terme fasse son apparition dans le champ de la réflexion théâtrale — soit en 1939 avec son article sur le théâtre expérimental. L'historicisme tel que le définit Bertolt Brecht travaille sur l'écart qui nous sépare de l'époque des classiques pour mieux les comprendre. C'est la création d'un point de vue qui considère les conflits et les comportements non comme les révélateurs de vérités intemporelles, mais comme les produits de rapports historiquement déterminés. Autrement dit Bertolt Brecht (1970) insiste sur la nécessité d'historiciser les classiques en les rapportant à la société de leur temps ; il précise sa démarche par la voix du philosophe dans *L'Achat du cuivre*⁸ : « L'essentiel est [...] de jouer ces vieilles œuvres de manière historique, c'est-à-dire de les mettre en opposition vigoureuse avec notre époque. » (Brecht, 2000 : 619). L'historicisme mis ici en place se nourrit très fortement des thèses du matérialisme historique. Il « consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social » (*ibidem*). La publication de la traduction française de *L'Achat du cuivre*, en 1970, conduit les critiques et les hommes de théâtre à se ressaisir du concept d'historicisme (à noter qu'*Historismus* est parfois aussi traduit par *historicisation*). Ce concept d'historicisme qui s'applique de façon privilégiée à la question de la mise en scène du répertoire classique est infléchi dans un sens qui s'éloigne progressivement de la théorie brechtienne.

Ainsi Bernard Dort (critique et professeur à Paris 3 de 1962 à 1981) fait-il porter l'accent sur l'éloignement temporel des œuvres du XVII^e siècle : « Il s'agit [...] de jouer la pièce et la distance qui nous sépare d'elle et de la société dont elle est issue et qu'elle reflète à sa façon⁹. » Pour Anne Ubersfeld (1978), en revanche, (également critique et professeur à Paris 3 à

⁷ On parle d'abord d'« éclectisme ». Les historiens de l'art parlent au cours des années 1930 (cf. Hermann Beenken, 1938).

⁸ Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre* (1937-1951), Paris, L'Arche, 1970. L'édition allemande de ce texte n'a elle-même été publiée qu'en 1967 chez Suhrkamp.

⁹ Bernard Dort (1977 : 1012) et « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin » (1975).

partir de 1973), toute forme d'ancrage historique de l'action dramatique peut être appelée historicisme, jusqu'au déplacement du contexte de l'intrigue dans celui de la société contemporaine. Le contraire de l'historicisme n'est donc pas ici l'actualisation (qui pour elle appartient au même champ). Le contraire de l'historicisme est le traitement anhistorique des textes, tel que l'induisent la tradition d'un théâtre de caractères ou, dans le sillage d'Antonin Artaud, le déplacement de la représentation théâtrale vers le rituel ou le mythe. Dans la perspective de l'historicisme au plateau, les mises en scène se proposent d'explicitier les modes de pensées ou d'appréhension du monde des hommes du XVII^e siècle, et, ce faisant, donnent une dimension politique explicite à ces textes.

Prenons le cas du *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon (un metteur en scène français qui créa de 1950 à 2009, et qui, avec son dramaturge, Michel Bataillon, a eu très tôt connaissance des écrits de Brecht qu'il pouvait lire en allemand). C'est précisément cette démarche historiciste que Roger Planchon s'efforce d'approfondir dans deux mises en scène du *Tartuffe*, l'une en 1962, l'autre en 1973¹⁰. Dans l'une et l'autre proposition scénique, loin d'être un simple bourgeois, Orgon apparaît en grand commis du roi ; il redevient un homme politique qui a aidé la royauté pendant la Fronde (cette période de troubles graves qui frappent le royaume de France alors en pleine guerre avec l'Espagne (1635-1659), pendant la minorité du roi Louis XIV (1643-1651). L'interprétation de la pièce se déplace considérablement, mettant en valeur l'épisode final de la cassette contenant des secrets d'État, confiée par Argas à Orgon, puis dérobée par Tartuffe : loin de constituer une péripétie secondaire dans l'intrigue, le danger que court Orgon après sa dénonciation par Tartuffe est mis en scène par l'irruption spectaculaire de l'exempt accompagné de trois gardes vêtus d'un uniforme noir et de bottes qui les font ressembler à des C.R.S. La fable trouve ainsi une dimension politique évidente, adaptée à la sensibilité contemporaine, un glissement furtif vers l'actualisation.

Pour donner une matérialisation plastique à cette appartenance sociale d'Orgon, la scène figure un intérieur somptueux, avec parquet de marqueterie à motifs géométriques et surface miroitante. Aux murs sont

¹⁰ Cette version du *Tartuffe* se s'approche du réalisme critique mise en œuvre par sa mise en scène de *George Dandin* en 1958.

suspendus des cadres de bois qui renferment de grandes reproductions en noir et blanc de tableaux de Poussin, Vouet, Lesueur ou Rubens mettant l'accent sur l'aspect baroque, mélodramatique et sensuel des peintures religieuses du XVII^e siècle. Leur accumulation cependant est progressive, symbolisant l'emprise grandissante de Tartuffe sur la maison. Parallèlement, l'espace s'ouvre en profondeur un peu plus à chaque acte, par la remontée successive de fermes, c'est-à-dire de panneaux de décor.

Dans la version du *Tartuffe* de 1963, la mise en scène insiste cependant essentiellement non seulement sur la situation sociale d'Orgon, mais sur la dimension psychologique de l'intrigue en révélant l'homosexualité latente de ce dernier. Avec *Le Tartuffe* que Roger Planchon crée en 1973, en une deuxième version, le décor d'Hubert Monloup nourrit une tension entre des éléments mimétiques du réel et des symboles qui fonctionnent comme les indices d'une époque : la restructuration de la maison d'Orgon et les emblèmes d'une nouvelle religiosité côtoient les détails réalistes donnés sur la vie quotidienne dans les années 1665. Le principe de se déplacer à l'intérieur de la demeure d'Orgon subsiste, mais non pour faire passer les personnages d'une pièce luxueuse à l'autre ; à l'enfilade de pièces d'apparat se substituent des lieux différents où le public peut voir les gens de la maisonnée à leurs occupations ; on passe de la chapelle à la buanderie, du salon à la cour intérieure ; il s'agit cette fois de montrer comment toute la demeure est en transformation, et par là même de pointer les mutations à l'œuvre à cette époque selon une approche relevant *stricto sensu* de la méthode historiciste brechtienne. Le Grand Siècle va commencer. Or, la fièvre de reconstruction s'est emparée des grands de la Cour au commencement du règne de Louis XIV (qui règne de 1643 — sous la régence jusqu'en 1651 d'Anne d'Autriche et de Mazarin — jusqu'en 1715). Orgon, en bon royaliste entreprend de faire disparaître de sa maison toutes les traces d'une époque où l'opposition à Mazarin a failli triompher et où l'indépendance du royaume a été menacée : tout ce qui rappelle le baroque est démantelé (conque, volutes, tableaux). Pourtant, si la mise en scène présente bien des éléments d'un décor historiciste, elle ne s'oriente pas pour autant vers un vérisme historique, des ornements comme la conque recèlent plus une dimension symbolique qu'elles ne correspondent à la réalité esthétique d'une habitation du XVII^e siècle au vu de sa taille

surdimentionnée. Ici, la référence historique prend en fait des allures de symbole ou de signe, plutôt qu'elle n'est génératrice d'effets de réel. Cette catégorie heuristique pour l'analyse qu'est l'historicisme connaît assurément des variations.

3. Acte III : le prisme de l'actualisation

L'éloignement toujours plus grand du répertoire classique a conduit assez tôt la mise en scène moderne à s'interroger ainsi sur le risque qu'il pourrait y avoir à renforcer cette distance par le recours systématique à l'exactitude historique du costume et des décors, et à tenter d'explorer d'autres voies qui restituent à l'œuvre dramatique une accessibilité immédiate. Dès les années 1920, certains metteurs en scène font l'expérience de présenter des textes anciens dans un environnement plus ou moins contemporain : en 1926, par exemple, Leopold Jessner monte à Berlin un *Hamlet* dont les référents historiques sont déplacés à l'époque de Guillaume II. C'est précisément ce rapprochement du texte ancien de l'époque contemporaine par un jeu de transposition, que nous appelons « actualisation ». En 1939, dans son essai *Sur le théâtre expérimental*, Bertolt Brecht (2000a : 313) peut ironiser :

On a présenté les classiques sous tellement d'aspects qu'ils n'en ont plus guère gardé aucun. On a vu Hamlet en smoking, César en uniforme, ce qui a au moins profité au smoking et à l'uniforme en leur conférant davantage de respectabilité. [...] l'Hamlet en smoking constitue un sacrilège à peine plus grand envers Shakespeare que l'Hamlet traditionnel en bas de soie : on reste de toute façon cantonné dans la pièce à costumes.

Il est vrai que le procédé de « jouer les classiques en costume de ville pour que le spectateur se sente concerné par la problématique exposée » (Pavis, 1987 : 32) peut apparaître singulièrement naïf ou discutable, même s'il a été de nombreuses fois utilisé et continue grandement de l'être.

Le tout premier cas d'actualisation du répertoire classique, en France, est vraisemblablement celui d'une représentation du *Tartuffe* donnée en 1913 à l'Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine sous la houlette de Firmin Gémier¹¹. L'« intimidation » (pour reprendre le mot de Bertolt

¹¹ Firmin Gémier, cité par Faivre-Zellner (2003 : 109).

Brecht) que suscite le répertoire classique a longtemps dissuadé les hommes de théâtre français d'accomplir ces actualisations sur les œuvres de Racine, Molière et Corneille, et ce n'est que dans les années 1970 que l'on voit se multiplier des propositions où le metteur en scène fait référence sur le plateau à *l'hic et nunc* des spectateurs.

L'actualisation des classiques peut aussi se faire par quelques éléments de notre époque. Dans *La Place royale*¹² qu'Hubert Gignoux présente en septante quatre (1974), les acteurs portent des costumes hippies et jouent avec des raquettes de tennis, une guitare et une moto. En 1990, Hans-Peter Cloos donne un *Malade imaginaire*¹³ qu'il situe dans un décor contemporain, établissant un rapprochement entre les névroses du personnage de Molière et celles de ces dernières décennies :

Il ne s'agit pas d'un côté anecdotique, mais de révéler au public le cœur d'un homme d'aujourd'hui, angoissé, qui consomme pour compenser son insécurité. Il consomme quoi ? Des médicaments [...], un petit Valium ou une aspirine. J'ai donc cherché par le décor à rendre l'entourage médical contemporain. (Thébaud, 1990).

Les techniques de l'actualisation sont assurément des instruments privilégiés par les metteurs en scène qui se proposent de faire du théâtre un grand commentaire du monde. Prenons le cas de l'actualisation du *Tartuffe*, en 1995, par le Théâtre du Soleil : Ariane Mnouchkine a été bien plus loin encore dans l'actualisation d'un texte du répertoire classique quand elle a présenté *Le Tartuffe*¹⁴ en 1995 pour mettre en garde les spectateurs contre tout intégrisme. Lorsque la pièce commence¹⁵, l'espace scénique présente une vaste cour, comme une arène rectangulaire, occupée de plusieurs bancs, de deux tapis d'Orient, de piles de draps ; une cour entourée d'une grille majestueuse. Derrière celle-ci les spectateurs peuvent

¹² Corneille, *La Place royale*, mise en scène d'Hubert Gignoux, création en 1974 au Théâtre de l'Est Parisien.

¹³ Molière, *Le Malade imaginaire*, mise en scène de Hans-Peter Cloos, création le 15/2/1990 au Théâtre National de Chaillot.

¹⁴ Molière, *Le Tartuffe*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, création le 10/6/1995 à Vienne dans le cadre des Wiener Festwochen.

¹⁵ Mon analyse prend appui sur la captation d'un filage réalisé vingt-sept jours avant la première du spectacle. Certaines modifications ont donc pu être apportées dans l'intervalle, comme en témoigne la confrontation avec les comptes rendus publiés dans la presse. Par exemple, les bâtons et les mouchoirs ensanglantés tenus à la main par Tartuffe et ses acolytes (évoqués par Odile Quirot, *Le Nouvel Observateur*, 6-12/7/1995), n'apparaissent pas encore dans ce filage.

voir arriver un marchand ambulant coiffé d'une chéchia jouant des castagnettes plates pour attirer sa clientèle. Ce premier moyen ne fonctionnant pas, il allume un transistor qui diffuse une chanson de Cheb Hasni, chanteur de raï algérien de vingt-sept ans assassiné devant chez lui à Oran, par des islamistes, en 1994. Les femmes de la maison d'Orgon, et notamment Dorine, vêtue d'un turban, d'une tunique et d'un saroual, le rejoignent et lui achètent quelques marchandises ; bientôt arrivent Damis et Cléante ; ensemble ils dansent, plaisantent, se réjouissent jusqu'à ce que Madame Pernelle paraisse en chef de famille despotique, donnant un coup de sifflet tel qu'il fait fuir le marchand avec son chariot. Tout le monde prend peur et rentre dans la demeure d'Orgon.

À l'acte III, quand Tartuffe arrive, sa venue est précédée par des rumeurs au lointain et des cris du peuple ; il est accompagné d'une bande de six hommes barbus portant comme lui de longs manteaux noirs, mais aussi des cagoules qu'ils enlèvent très vite, ne laissant plus visibles que des calottes. Leur entrée, brutale, est un signe de la terreur politique menée par ce groupe d'extrémistes. La violence est omniprésente durant toute la représentation. Mais à la toute fin du spectacle, la famille restée seule avec le marchand du début de la représentation, qui se remet progressivement à jouer de ses castagnettes, regoûte peu à peu à la joie d'être délivrée de Tartuffe et de ses sinistres barbus. Marianne et Dorine esquissent des mouvements de danse, bientôt suivies par tous. Cet encadrement de la pièce par deux moments de bonheur prend toute sa charge symbolique. Les costumes participent grandement à l'actualisation de la pièce ; mi-maghrébins, mi-hindous pour Damis ou Marianne, ils délocalisent la fable de Molière, voire l'universalisent.

Pour Ariane Mnouchkine ce n'est pas le seul danger représenté par les intégristes musulmans (en référence notamment aux groupes armés algériens et aux talibans afghans) qui est désigné par la mise en scène, mais celui que constituent tous les fondamentalismes. Tout autant qu'une dénonciation de l'intégrisme, la mise en scène est cependant aussi l'occasion de désigner les responsabilités de l'Occident. Comme le dit Ariane Mnouchkine :

Nous subissons la menace des millions d'hommes dans le monde, qui, au nom de Dieu, s'arrogent le droit de tuer les intellectuels, de violer, de tenir les

femmes en esclavage. L'Occident, par un mélange de lâcheté et de prétendue lucidité politique, continue à discuter, à négocier avec eux. (Ibidem)

Avec ce *Tartuffe*, le public a pu voir un exemple d'actualisation qui s'inscrit directement dans un contexte politique contemporain.

Conclusion

En somme, à travers cet article, nous avons pu commencer à appréhender comment la mise en scène des classiques est « une métamorphose sans fin ». Nous avons ici choisi de regarder ces métamorphoses à travers le temps, en verticalité, de rappeler comment avec Brecht, l'historicisme n'a pas pour objet l'anastylose d'un temps révolu, mais l'intelligibilité des processus sociaux d'hier ou d'aujourd'hui, comment il s'oppose radicalement à un théâtre de caractères fondé sur la croyance en une universalité des figures dramatiques et s'écarte aussi d'une reconstitution « archéologique » du passé. Avec l'historicisme, la scène a pour visée de donner à voir « ce qui se cache derrière les événements¹⁶ », ou à lire le mouvement de l'histoire et l'emprise des rapports sociaux — ce dont a pu témoigner le travail mené par Roger Planchon sur *Le Tartuffe*. L'actualisation telle que la pratique le Théâtre du Soleil sur cette même pièce prolonge cette réflexion avec une nouvelle perspective : nous sommes ici confrontés à une certaine équivalence anhistorique entre hier et aujourd'hui, qui n'est pas sans évoquer le modèle de l'*Historia magistra vitae* (littéralement « l'histoire éducatrice de la vie ») pour reprendre une expression de Cicéron (dans *De oratore*)¹⁷. Par ce type d'actualisation, l'« histoire est éducatrice de la vie » : l'extrémisme religieux passé¹⁸ est là pour nous parler de l'extrémisme religieux aujourd'hui, par un processus de transferts.

Faire jouer le passé dans le présent peut cependant aussi se faire par une hybridation des temporalités... Un metteur en scène peut aussi choisir

¹⁶ Bertolt Brecht (2000a : 313), fragment rédigé en 1939.

¹⁷ *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoria, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur* : Cicero, *De oratore*, II, c. 36 (L'histoire en fait est le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'éducatrice de la vie, la messagère du passé).

¹⁸ Celui du temps du confessionnalisme – catholicisme – protestantisme.

de confronter son public à l'étrangeté même de ces vestiges qu'Antoine Vitez (1991 : 188) qualifie d'« architectures brisées » ou de « galions engloutis » Cet article n'est qu'un fragment de mes recherches sur les classiques dont j'ai pu observer combien depuis la fin du XIX^e siècle, pris dans un mouvement alliant théâtre d'art et théâtre populaire, ils sont devenus sur la scène le lieu d'expérimentations fondatrices (allant de l'enquête philologique à l'actualisation, de la lecture paradoxale à l'historicisme, de la socio-critique à la psychanalyse...), passionnantes à analyser, dans une perspective à la croisée des disciplines en termes épistémologiques. Comme le disait Louis Jouvet (1952 : 66), « un classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie ».

Bibliographie

Antonin, A. 1964 [1937]. « En finir avec les chefs-d'œuvre ». *Le Théâtre et son double*. Paris : Folio essais.

Aragon, L. 1956 (22-28/03). *Les Lettres françaises*, n° 612.

Beenken, H. 1938. « Der Historismus in der Baukunst. *Historische Zeitschrift*, n° 157, 1938, p. 27-68.

Brecht, B. 1970. *L'Achat du cuivre (1937-1951)*. Paris : L'Arche.

Brecht, B. 2000. « L'Achat du cuivre », fragment B 141 (ca. 1945), trad. Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Brecht, B. 2000a. « Sur le théâtre expérimental » (1939), trad. J. Tailleur. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade ».

Copeau, J. 1974 [1937]. « L'interprétation des ouvrages dramatiques du passé ». *Registre I : Appels*. Paris : Gallimard, « N.R.F. »

Dort, B. 1977. « La mise en scène des classiques entre 1945 et 1960 ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre.

Faivre-Zellner, C. 2003. *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, thèse de doctorat. Paris : Université de Paris III.

Hartog, F. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris : Le Seuil.

Jouvet, L. 1952. *Témoignages sur le théâtre*. Paris : Flammarion.

Pavis, P. 1987. « Actualisation ». *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Éditions Sociales / Messidor.

Pavis, P. 1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.

Rigolet, N. 1963. *Étude historique des interprétations du rôle de Néron*, D.E.S. Paris : Université de Paris III.

Thébaud, M. 1990. « Molière, notre contemporain ». *La Croix*, 13/2/.

Ubersfeld, A. 1978. « Le jeu des classiques, réécriture ou musée ». *Les Voies de la création théâtrale*, vol. VI. Paris : éditions du CNRS, p. 179-192.

Vitez, A. 1991. « Des classiques (I) » (1976). *Le Théâtre des idées*. Paris : Gallimard.



© *Synergies Portugal*, n° 11, Année 2023.

Revue du GERFLINT (Évreux - France)

- 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>





Molière en Espagne au XIX^e siècle : la traversée du désert ?

Francisco Lafarga

Universitat de Barcelona, Espagne

lafarga@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0847-5011>

Reçu le 15-07-2023 / Évalué le 16-09-2023 / Accepté le 26-09-2023

Résumé

La présence de Molière en Espagne, notamment du côté des traductions, a connu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, une première période d'un succès sinon exceptionnel, acceptable par rapport au reste des auteurs étrangers, voire français. La situation change absolument au long du XIX^e siècle, d'autant plus si l'on considère les grands traducteurs du début du siècle (Moratín et Marchena) comme appartenant au « long XVIII^e siècle ». Cependant, certains traducteurs et certains éditeurs ont contribué (par des moyens divers) à soutenir la présence de Molière, en attendant la reprise du premier tiers du XX^e siècle, la parution des œuvres complètes et les versions et mises en scène modernes.

Mots-clés : Molière, Espagne, réception, traduction, XIX^e siècle

Molière em Espanha no século XIX : a travessia do deserto ?

Resumo

A presença de Molière na Espanha, especialmente em termos de traduções, teve na segunda metade do século XVIII um período inicial de sucesso, se não excepcional, pelo menos aceitável em comparação com o resto dos autores estrangeiros e mesmo franceses. A situação mudou drasticamente durante o século XIX, especialmente se considerarmos os grandes tradutores do início do século (Moratín e Marchena) como pertencendo ao « longo século XVIII ». No entanto, alguns tradutores e editores contribuíram (por vários meios) para sustentar a presença de Molière, enquanto aguardam o renascimento do primeiro terço do século XX, a publicação das obras completas e das versões e encenações modernas.

Palavras-chave : Molière, Espanha, recepção, tradução, século XIX

Molière in Spain in the 19th century: crossing the desert?

Abstract

Molière's presence in Spain, especially in terms of translations, had an initial period of success, if not exceptional, that was acceptable compared to the rest of the foreign and even French authors. The situation changed absolutely during the 19th century, especially if we consider the great translators of the beginning of the century (Moratín and Marchena) as belonging to the « long 18th century ». However, some translators and publishers have contributed (by various means) to sustaining the presence of Molière, while waiting for the revival of the first third of the 20th century, the publication of the complete works and the modern versions and stagings.

Keywords : Molière, Spain, reception, translation, 19th century

1. Molière, entre le XVIII^e et le XX^e siècle

La présence de Molière en Espagne est un sujet d'étude qui a attiré un certain nombre de chercheurs, mais malheureusement, il n'existe aucune vision d'ensemble¹. Une des grandes lacunes est l'inexistence d'un catalogue complet des traductions – s'il peut y avoir des catalogues « complets » – tenant compte de la réalité des textes, essayant d'éclairer des zones obscures sur l'attribution ou l'anonymat d'un certain nombre de versions ou d'éditions.

On ne possède pas non plus un dossier des mentions à Molière dans des textes espagnols, en particulier des critiques ou des comptes rendus. La consultation de la presse, en grande partie numérisée, pourrait aider, mais les 98.921 résultats qu'offre l'*Hemeroteca Digital* de la BNE pour le terme « Molière » invite à renoncer.

Ceci dit, on peut à l'aide des connaissances actuelles, broser des panoramas rapides des différentes époques et retenir les moments forts de

¹ À côté de certaines vues d'ensemble, soit sur les traductions (Fernández Folgueiras et Losada, 2021) ou sur les représentations (López Antuñano, 2020), il existe l'étude fondatrice de Cotarelo (1899). Pour le XIX^e siècle, on doit tout d'abord faire appel aux travaux sur les deux traducteurs les plus connus, L. Fernández de Moratín (Vézinet, 1907-1908 ; Cañas, 1999 ; Rivas, 2002 ; Andioc, 2005 et 2011) et J. Marchena (Boudart, 2003 ; Buiguès 2009 ; Ruiz Álvarez, 2011). Pour d'autres traducteurs ou pièces traduites, voir Palacios (1997), Ruiz Álvarez (2001) et Garelli (2010).

cette histoire ou de cette succession d'événements dans le parcours espagnol de Molière.

La présence de Molière en Espagne au XVIII^e siècle, si l'on tient compte du nombre de pièces traduites ou adaptées fut supérieure à celle de ses contemporains Corneille et Racine. On compte (entre 1753 et 1800) huit traductions imprimées, plus douze inédites, la moitié à peu près publiée au XIX^e, ou encore au XX^e siècle. On pourrait y ajouter la toute première présence de Molière en Espagne, la saynète *El labrador gentilhomme*, représentée – en tant que complément d'une comédie de Calderón – en 1680 à l'occasion d'une fête royale pour le mariage de Charles II et Marie-Louise d'Orléans.

Cette différence ne procède pas tellement de la qualité ou de la renommée de chaque auteur, mais du sous-genre dramatique qu'il a pratiqué. Les répertoires des traductions, ainsi que les études publiées, montrent la distance entre la tragédie et la comédie, quant au nombre de pièces et leur réception. Cependant, le traitement subi par les comédies, se plaçant sous le signe de la transformation et de la réduction, fut bien différent. C'est un phénomène qui a atteint un grand nombre de comédies françaises : Molière, pour des raisons strictement numériques, se retrouve être l'auteur qui en a le plus souffert. Ses pièces, comme celles de ses collègues, ont été soumises, en général, à des pressions – venant de la tradition dramatique espagnole, du goût et des attentes du public, ou des contraintes de la traduction – qui ont produit des réductions et des changements. Dans le cas de Molière, la conversion en saynète de plusieurs pièces en a assuré la diffusion, au prix de sacrifier assez souvent des éléments (personnages, épisodes, passages en musique) que l'auteur avait jugés nécessaires dans la construction de ses comédies. En revanche, ces adaptations ont assuré à certaines pièces une diffusion inimaginable pour des pièces en trois ou en cinq actes. Et qui plus est, malgré leur caractère complémentaire, ces réductions, du fait qu'elles sont sorties – pour la plupart – des mains d'un homme de théâtre comme Ramón de la Cruz, ont le double avantage de la qualité de leur facture et de la garantie du succès sur la scène.

Après la situation au XIX^e siècle, que j'aborderai d'ici peu, l'intérêt pour Molière semble se ranimer au cours du premier tiers du XX^e, jusqu'à la

Guerre Civile. On trouve à cette époque des noms bien connus du théâtre espagnol, comme celui de J. Benavente (*Don Juan*), Tomás Luceño (*Tartufo*), Tomás Borrás (*El avaro*) et José Ignacio de Alberti (*El ricachón en la corte* et *El enfermo de aprensión*). Pour sa part, l'érudit Narciso Alonso Cortés rend son petit hommage à Molière à l'occasion du III centenaire avec *El amor médico*.

Cette période a signifié de même un grand moment pour les traductions catalanes, menées à bien par des écrivains de prestige ou qui commençaient une brillante carrière, tels que Narcís Oller, Josep Carner, Manuel de Montoliu, Josep M. de Sagarra. À noter la contribution d'Alfons Maseras qui, de 1930 à 1936, a donné une édition de théâtre complet en huit volumes. Après la pause de la guerre et de la période d'après-guerre, la reprise de la traduction de Molière en Espagne est marquée par le grand événement de la publication en 1945 des *Obras completas* par Julio Gómez de la Serna, l'année suivante de celle de neuf comédies par Juan de Luaces et en 1960, de celle de 21 pièces par Enrique Azcoaga. À partir des années 60 les traductions sont arrivées en grand nombre, et cela jusqu'à nos jours, ce qui rend plus difficile d'en tracer un panorama. On peut tout de même mettre en valeur certains phénomènes : l'apparition de versions dans des collections de classiques chez de grandes maisons d'édition (Bruguera, Planeta, Alianza, Espasa-Calpe, Cátedra), leur inclusion dans les catalogues de maisons à grands tirages, adressés à un large public, l'intégration de paratextes dans beaucoup d'éditions, non seulement celles dirigées à un public universitaire ou spécialisé. On observe de même une inflation des traductions, alimentée par les retraductions et les rééditions. Par exemple, les lecteurs de 1998 avaient à leur disposition, en tant que nouveautés éditoriales, deux *Don Juan* (un nouveau par Mauro Armiño et une réédition de Gómez de la Serna), et trois *Tartuffes* (deux nouveaux, par Juan Bravo et Nydia Lamarque, et un anonyme que je n'ai pas encore pu identifier).

2. La situation au XIX^e siècle

Au long du XIX^e siècle se sont succédé 35 éditions de pièces de Molière, dont treize sont des nouveautés absolues, cinq sont des nouveautés seulement pour l'édition, c'est-à-dire, des premières éditions de pièces

traduites au XVIII^e siècle, et dix-sept sont des rééditions. Les trois listes placées ci-dessous reprennent les données d'édition des traductions. Pour compléter cette appréciation purement numérique, il faudrait ajouter les onze traductions restées inédites.

- Traductions nouvelles

1807 ? : *El fanático por la nobleza. Comedia en cinco actos en prosa, representada por primera vez en el teatro de la ciudad de Barcelona el 14 de octubre de 1807*, Barcelona, Manuel Tejero, s. d.

1811: *El hipócrita, comedia de Molière en cinco actos en verso. Traducido al castellano por D. J. Marchena*, Madrid, Imprenta de Alban y Delcasse, 1811.

1812: *La escuela de mujeres. Comedia en cinco actos en verso de Molière, traducida por D. José Marchena. De orden superior*, Madrid, Imprenta Real, 1812.

1812: *La escuela de los maridos. Comedia escrita en francés por Juan Bautista Molière, y traducida a nuestra lengua por Inarco Celenio P. A. Trad. de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, F. Villalpando, 1812.ca. 1815: *El avaro. Comedia en prosa en cinco actos. Escrita por el señor Molier. Traducida al castellano por Orchard-Old*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s. d.

1814: *El médico a palos. Comedia en tres actos, en prosa, imitada por Inarco Celenio P. A. de la que escribió en frances J. B. Molière con el título El médico por fuerza. Trad. de L. Fernández de Moratín*, Madrid, Collado, 1814.

1820: *El avaro. Comedia escrita en cinco actos y en prosa por J. B. Pocquelin de Molière. Tradúcela al castellano D. Juan de Dios Gil de Lara*, Segovia, Imprenta de Espinosa, 1820.

1858: *El hipócrita, comedia de Molière, puesta en tres actos, en prosa, y acomodada a la escena española por don Cayetano Rosell. Estrenada en el Teatro del Circo, de Madrid, el 19 de noviembre de 1858*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1858.

1859: *Cuatro agravios y ninguno. Juguete cómico en un acto, imitación de una comedia de Molière, por D. Antonio Corzo y Barrera. Estrenado con gran aplauso en el teatro del Circo de esta corte, en la noche del 27 de mayo de 1859*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.

1869: *Tras de cuernos, palos. Pieza en un acto por Lorenzo de Cabanyes. (Traducida del George Dandin del inmortal Molière)*, Madrid, Librería Cuesta; Barcelona, Librería Verdaguer, 1869.

1869: *El caballero en borrico. Farsa en dos actos por Lorenzo de Cabanyes. (Traducida de Le bourgeois gentilhomme del inmortal Molière)*, Madrid, Librería Cuesta; Barcelona, Librería Verdaguer, 1869.

1869: *El Tartufo de Molière. Comedia en tres actos y en verso. Trad. de Lorenzo de Cabanyes*, Madrid, Librería Cuesta; Barcelona, Librería Verdaguer, 1869.

1893: *Tartufo o El Hipócrita por Moliere. Comedia en cinco actos–1667 (traducción castellana)*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Felipe Pinto, 1893 (sans traducteur).

- Premières éditions de traductions précédentes

1819: *Saynete nuevo titulado Las preciosas ridículas. Formado sobre la pequeña pieza, que en el mismo título escribió el célebre Molier [jouée en 1772]*. Trad. de Ramón de la Cruz, Valencia, Martín Peris, 1819.

1820: *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Pocquelin de Molière, Segovia, José Espinosa. Contenu : El casamiento desigual, Las preciosas ridículas, El mal de la niña, El plebeyo noble et El casado por fuerza [traduites par Ramón de la Cruz ou attribuées à lui]*.

1843: *Los fastidiosos [jouée en 1775] in Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz*, Madrid, Yenes, 1843, II.

1850: *El labrador gentil-hombre [jouée en 1680] in Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1850, IV.

1891: *El enfermo de aprehensión, comedia de Molière traducida y dedicada al Mariscal Soult por D. Alberto Lista (inédita y autógrafa) [jouée en 1812] in Dos cartas autógrafas é inéditas de Blanco White y El enfermo de aprehensión*, Sevilla, Rasco, 1891.

- Rééditions

ca. 1815: *El fanático por la nobleza. Comedia en cinco actos en prosa, del célebre Molière, y arreglada a nuestro teatro por D. Nicolás Pérez y un extranjero*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s. d.

1815: *La escuela de los maridos*. Trad. de L. Fernández de Moratín, Valencia, José Ferrer de Orga, 1815.

1815: *El médico a palos*. Trad. de L. Fernández de Moratín, Valencia, Estevan, 1815.

1815: *El médico palos*. Trad. de L. Fernández de Moratín, Valencia, Ildefonso Mompié, 1815.

1817: *El médico a palos*. Trad. de L. Fernández de Moratín, Madrid, Imprenta que fue de García, 1817.

1820: *El médico a palos in El teatro español o Colección de dramas escogidos de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Moreto, Rojas, Solís, Moratín y otros célebres escritores*, Londres, E. Justins, 1820, IV.

1825: *La escuela de los maridos et El médico a palos in Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio*, París, Augusto Bobée, 1825, II.

1826: *La escuela de los maridos et El médico a palos in Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio*, París, A. Coniam, 1826, II.

1829: *El médico a palos*. Trad. de L. Fernández de Moratín, Valencia, J. Gimeno, 1829.

1830: *La escuela de los maridos et El médico a palos in Obras de Leandro Fernández de Moratín. Dadas a luz por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Aguado, 1830, III.

1834-1836: *La escuela de los maridos et El médico a palos in Obras selectas de Molière en francés y en español. Traducidas por D. Leandro Fernández de Moratín y continuadas por D. Estanislao de Cosca Bayo*, Madrid, Repullés, 1834-1836, I-II.

1836: *El hipócrita*. Trad. de José Marchena, Barcelona, Imprenta de Oliva, 1836.

1849: *La escuela de los maridos et El médico a palos in Obras selectas de Molière en francés y en español. Traducidas por D. Leandro Fernández de Moratín y continuadas por D. Estanislao de Cosca Bayo*, Madrid, Repullés, 1849, I-II.

1863: *El médico a palos*. Trad. de L. Fernández de Moratín in *Museo dramático ilustrado. Colección de comedias escogidas escritas por los*

principales autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1863, I.

1868: *La escuela de los maridos* (L. Fernández de Moratín), *El hipócrita* (J. Marchena), *El misántropo* (José Sedano), *El médico a palos* (L. Fernández de Moratín), *El avaro* (Orchard-Old), *El enfermo imaginario* (Joaquín de San Pedro) in *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, Barcelona, Salvador Manero, 1868, V.

1884: *La escuela de los maridos et El médico a palos* in L. Fernández de Moratín, *Comedias escogidas*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.

1898: *El médico a palos*. Trad. de L. Fernández de Moratín, Madrid, Imprenta de La Última Moda, 1898.

Les quinze premières années du XIX^e siècle chronologique, que beaucoup d'historiens de la culture espagnole considèrent comme appartenant au « long XVIII^e siècle », s'ouvrent par la publication (apparemment en 1807, date de la représentation) de *El fanático por la nobleza*, traduction de *Le bourgeois gentilhomme*. Sans nom de traducteur, une réédition faite en date inconnue (mais avant 1815) nomme comme auteurs un certain Nicolás Pérez et « un extranjero ». Non datée (mais antérieure à 1815) est aussi *El avaro*, dont le traducteur non identifié se cache derrière le pseudonyme Orchard-Old. Cependant, le fait littéraire le plus important de ces années est la publication des quatre des traductions les plus citées, étudiées, imprimées et représentées. Elles sont l'œuvre de deux grands noms des lettres espagnoles de cette époque agitée de l'histoire espagnole, à savoir celle de la guerre d'Indépendance : les « afrancesados » Leandro Fernández de Moratín et José Marchena. Au premier, surnommé « le Molière espagnol », l'on doit *La escuela de los maridos* (1812) et *El médico a palos* (1814) ; quant à Marchena, l'on peut apprécier son engagement politique par les dédicaces de *El hipócrita* (1811, au duc d'Almenara, son chef au ministère de l'Intérieur) et de *La escuela de mujeres* (1812, à Joseph Bonaparte). Aux mêmes années, correspond la traduction par Alberto Lista de *El enfermo de aprehensión*, dédiée au maréchal Soult, chef de l'armée impériale en Andalousie : représentée en 1812, la pièce n'a été publiée qu'en 1891.

En dehors des traductions décrites jusqu'ici, la seule version originale publiée avant 1850 est celle de *El avaro*, que Juan de Dios Gil de Lara, militaire et mathématicien entiché de littérature, publie en 1820, dans une petite imprimerie de province.

Au cours de la première moitié du siècle, on assiste à la récupération de plusieurs versions du XVIII^e, sous la forme d'édition individuelle ou, ce qui est plus intéressant, collective. À remarquer le volume *Colección de sainetes sacados de varias comedias* de J. B. Poquelin de Molière (1820), qui contient cinq adaptations, faites par R. de la Cruz ou à lui attribuées. Justement une de ces adaptations, *Las preciosas ridículas*, venait d'être imprimée pour la première fois l'année précédente. De même, celle qui a été la première version espagnole de Molière (la saynète *El labrador gentilhomme*) a été finalement imprimée en 1850, à l'intérieur d'un volume contenant des comédies de Calderón.

Le reste, comme il a été dit, est constitué de rééditions, notamment celles des deux traductions de Moratín, soit dans des éditions isolées ou – le plus souvent – dans des volumes du seul Moratín, avec, pour un cas, le texte français en regard.

La deuxième moitié du siècle voit la parution de cinq versions nouvelles, plus une sans traducteur (*Tartufo o El hipócrita*, 1893), que je n'ai pas pu collationner avec les versions précédentes, notamment celle de *Marchena*, qui est la seule en cinq actes. En trois actes et en prose est la version de *El hipócrita*, jouée en 1858 et publiée la même année par Cayetano Rosell, bibliothécaire et membre de l'Académie de l'Histoire, qui allait s'illustrer par la suite avec les traductions de *la Divine comédie* de Dante et du *Paradis perdu* de Milton. La chronologie nous apprend qu'il y avait 38 ans qu'une traduction nouvelle ne paraissait en Espagne... Par contre, l'année suivante la même maison d'édition a publié une pièce bien différente : le « juguete cómico » *Cuatro agravios y ninguno*, qui est une adaptation très libre de *Sganarelle* ou *Le cocu imaginaire* faite par Antonio Corzo y Barrera, auteur de plusieurs petites pièces légères, dont certaines provenant du français. Et dix années plus tard, en 1869, l'écrivain et peintre Lorenzo de Cabanyes a donné d'un coup trois versions moliéresques : un *Tartufo* en trois actes et en vers, et deux adaptations, *Tras de cuernos, palos* [Les cocus paient l'amende] réduction en un acte du

George Dandin, et *El caballero en borrico* [Le chevalier sur un âne] « farse » en deux actes, tirée du *Bourgeois gentilhomme*.

Quant aux rééditions, elles correspondent pour la plupart à des traductions de Moratín; l'exemple le plus intéressant est sans doute celui de la reprise de *La escuela de los maridos* y *El médico a palos* de Moratín et de *El hipócrita* de Marchena, avec trois autres traductions parues au XVIII^e siècle, dans un des huit volumes d'une grande collection dramatique des années 1860, le *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, qui a énormément contribué à la diffusion du théâtre espagnol du Siècle d'Or et des théâtres étrangers.

3. Les pièces traduites

À partir de ce panorama que je viens de brosser, en vue de savoir s'il y a eu une progression, il est légitime de s'interroger sur la contribution du XIX^e siècle à une plus vaste présence de l'œuvre de Molière en Espagne, notamment dans le domaine de la traduction.

On pourrait tout d'abord aller aux pièces elles-mêmes. Au long du XVIII^e siècle (lequel pour ce qui est de la présence de Molière commence « officiellement » en 1753) on a traduit intégralement ou presque (c'est-à-dire, avec peu de modifications du contenu) : *L'avare*, *L'école des maris*, *L'étourdi ou les contretemps*, *Les fourberies de Scapin*, *Le malade imaginaire*, *Le misanthrope* et *Le Tartuffe* ; et on a adapté (par la voie de la réduction, presque toujours) : *L'amour médecin*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Les fâcheux*, *George Dandin*, *Le mariage forcé*, *Le médecin malgré lui*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Les précieuses ridicules*.

Les contributions du XIX^e siècle sont constituées, pour l'essentiel, de la traduction d'une façon complète et, pourrait-on dire, plus respectueuse de *Le bourgeois gentilhomme*, *L'école des femmes*, *Le médecin malgré lui* et *Amphytrion* (manuscrite, 1802) ; ainsi que de l'adaptation (à un degré moins libre) de *George Dandin* et *Sganarelle*. On peut ajouter que *L'étourdi*, dont il existe une traduction du XVIII^e siècle non publiée, mais incomplète (les actes I et II manquent) a fait l'objet d'une nouvelle version complète –elle aussi inédite– qui est l'œuvre de Manuel Bretón de los Herreros, un des dramaturges les plus connus de la première moitié du XIX^e siècle.

La comparaison de la liste des pièces traduites, aussi bien au XVIII^e siècle qu'au XIX^e, avec la totalité de la production moliéresque laisse voir qu'il y a un certain nombre d'absences ; pour les combler il faudra attendre l'édition des œuvres complètes de Gómez de la Serna de 1946. Il y a, cependant, des exceptions, notamment celle d'une des comédies les plus célèbres, et c'est Dom Juan. La première traduction appartient, pour la représentation, au XIX^e siècle (1897), mais elle n'a été publiée qu'en 1904, et c'est justement pour cette raison qu'elle ne figure pas sur la liste établie ci-dessus. Elle est l'œuvre de Jacinto Benavente, un dramaturge qui avait déjà obtenu des succès, et qui deviendra l'un des grands auteurs du premier tiers du siècle, le prix Nobel aidant (1922)².

Il y aurait une autre voie de vérification, à mon avis, et c'est le traitement des textes. Confrontés à leurs collègues du XVIII^e siècle, les traducteurs du XIX^e ont une attitude plus considérée envers les textes à traduire. Il est vrai cependant que dans presque toutes les traductions il y a un transfert de l'action en Espagne, que les personnages portent des noms espagnols, que la langue présente des tournures espagnoles : tout cela rentre dans les conventions de la traduction des comédies en Espagne, héritée du XVIII^e siècle. Un autre exemple de ce respect est la diminution des versions plus que libres, la transformation en saynètes, qui était si fréquente au XVIII^e. Dans les cas évoqués, le décalage est parfois plus accusé dans les titres que dans les arguments, ce qui fait préciser aux traducteurs (ou aux éditeurs) l'origine de la traduction. C'est le cas de Moratín signalant sur la page de titre que son *Médico a palos* est l'imitation de *El médico por fuerza* (traduction approximative de l'original), ou de Lorenzo de Cabanyes qui fait de même pour donner l'indice de ses versions de *George Dandin* et du *Bourgeois*.

² Il y a une exception et c'est l'adaptation de la pièce comme patomime dramatique en sept tableaux, mise en scène à Barcelone par la troupe italienne de la famille Onofri en mai 1892 (Teatro del Circo) et en juin 1899 (Ambigú Barcelonés), d'après les annonces parues dans la presse, par exemple *La Publicidad* du 4 mai 1892 et du 29 juin 1899.

4. Réception : représentations et critiques

Les représentations et les critiques constituent deux éléments complémentaires de la perception de la présence de Molière en Espagne. Pour les représentations, l'absence d'un répertoire général englobant tout le siècle ne peut être comblée – et encore d'une façon très limitée – que par des listes partielles, portant sur une époque, une ville ou une salle.

Finalement, la grande ressource reste toujours la presse, qui contient normalement des annonces des spectacles (cartelera) de la journée, ou des comptes rendus des représentations récentes³. Avec ces éléments, j'ai essayé de constituer un répertoire recouvrant tout le siècle, mais réduit à Madrid et Barcelone, des villes avec plusieurs salles et une programmation habituelle. Il s'agit, malheureusement, d'une liste encore très provisoire : pour l'instant, elle se compose de 184 entrées, mais avec des périodes creuses sur lesquelles il faudrait revenir. Cependant, on peut établir des considérations (je n'oserai pas dire des conclusions) à propos de la présence de Molière sur la scène espagnole.

Après les premières années du siècle avec peu de présence de pièces de Molière, on observe une absence des représentations en 1808-1809, sans doute en conséquence de l'interruption des saisons théâtrales à cause des événements politiques. Il y a une reprise de l'activité, notamment à Barcelone, mais qui se place sous un autre signe : les représentations organisées par les autorités françaises au long de sept mois, en 1810-1811, avec 17 spectacles en langue française, qui ont cessé à cause de la faible concurrence. À partir de 1812 on constate une légère récupération, aussi bien à Madrid qu'à Barcelone, nourrie surtout par les versions contemporaines de Moratín, Marchena et Lista, qui s'installent dans le répertoire jusqu'au milieu du siècle, laissant peu de place à d'autres traductions, du XVIII^e siècle ou des années 1820 (par exemple, la saynète procédant du Bourgeois gentilhomme ou la version de Gil de Lara de L'avare). On pourrait penser que cette situation a été favorisée par

³ J'ai consulté les périodiques numérisés de : Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (<http://www.bne.es/es/Catalogos/-HemerotecaDigital>) ; Biblioteca Virtual de Prensa Histórica du Ministerio de Cultura y Deporte (<https://prensahistorica.mcu.es/-es/inicio/inicio.do>), et ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques) de la Biblioteca de Catalunya (https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do)

l'absence de traductions nouvelles. Mais elle n'a pas trop changé lorsqu'elles sont arrivées, dans les années 1850-1860 : leur présence dans l'affiche est quasi inexistante et n'a pas été modifiée, puisque les versions « classiques » de Moratín, Marchena et, un peu plus loin, Lista sont toujours là. Une autre – faible – présence est celle de pièces récitées en français ou en italien par des troupes de passage à Madrid ou à Barcelone, surtout dans les années 1880-1890, en attendant la première du *Don Juan* de Benavente (1897), plus intéressante du point de vue socio-littéraire que purement théâtral, puisqu'elle n'a pas eu de succès.

D'autres éléments qui contribuent à évaluer la réception sont les paratextes ; ils sont malheureusement rares dans les éditions du XIX^e siècle. Cependant, on peut signaler dans *El hipócrita* (1811) de Marchena un avertissement (deux pages), sur sa traduction, mettant en relief son désir d'obtenir des résultats acceptables, grâce surtout à sa connaissance de la langue espagnole classique. De son côté, Fernández de Moratín dans *La escuela de los maridos* (1812) a inclus un prologue du traducteur (une vingtaine de pages) en insistant sur les mérites de Molière (dont il se déclare le disciple) et de la comédie, et sur la manière dont il a mené à bien son travail de traducteur. Pour sa part, Lista avait prévu pour *El enfermo de aprehensión* (1812) un avertissement de trois pages contenant l'éloge de Molière et de la pièce, avec la justification de sa traduction, ainsi que la suppression de la musique et des ballets.

Le paratexte le plus élaboré est celui de Gil de Lara dans sa version de *El avaro* (1820), et il se compose de trois volets : une préface (p. III-XII), où il aborde l'histoire du type de l'avare dans le théâtre, depuis Plaute jusqu'à Molière, il signale les deux traductions espagnoles qui ont précédé la sienne (par Iparraguirre en 1753 et par Isusquiza en 1800), et il insiste sur l'intérêt ou les mérites de son travail ; une longue section de « Notes » (p. 193-235), où il fait une analyse détaillée de la pièce de Molière à partir des observations et commentaires de Luigi Riccobini, Antoine Bret et J.-F. Cailhava d'Estandoux, tout en y ajoutant des considérations personnelles ; et une analyse des traductions précédentes (p. 236-248), construite presque exclusivement de remarques sur des fautes de traduction ou de compréhension du texte moliéresque.

Quant aux textes critiques à proprement parler, ils sont peu nombreux. Il existe, en fait, plusieurs documents parus dans la presse, soit des annonces ou des comptes rendus des représentations, qui contiennent souvent des éloges de l'auteur ou des pièces, que l'on pourrait interpréter comme purement publicitaires. Beaucoup plus intéressants sont des articles, souvent signés, sur des aspects de la biographie de Molière, sur sa production dramatique, des commentaires sur des comédies concrètes, des comparaisons avec des ouvrages ou des personnages littéraires espagnols (notamment Sancho Panza et M. Jourdain). Ce sont des textes qui contribuent à la formation d'une image de Molière en tant que personne et homme de théâtre⁴.

5. Conclusion

Les résultats de la recherche sur la présence de Molière en Espagne au XIX^e siècle devraient s'inscrire, afin d'en avoir une perception plus nette et précise, dans un panorama général sur la fortune de l'auteur français, qui malheureusement n'existe pas. On peut cependant établir des rapports avec les époques qui ont précédé et suivi le XIX^e siècle, et cet examen montre que, du point de vue des traductions et plus précisément des traductions nouvelles, cette présence a été faible. En revanche, grâce à certaines traductions des premières années du siècle (jusqu'en 1815 environ) et à la récupération de certaines versions du siècle précédent, les pièces de Molière ont été présentes sur la scène espagnole (à Madrid et à

⁴ Un nombre considérable d'articles tourne autour de la figure de don Juan, présenté comme un mythe national qui serait défiguré par le personnage créé par Molière ; cet écart, qui apparaît dans plusieurs textes (surtout des articles de presse) au long du siècle, revient avec plus de force dans les dernières années, à l'occasion de la représentation de la traduction de Benavente (1897). Le débat qui s'instaure alors, très sérieux, mais comique à certains moments, met en opposition le caractère « traditionnel » (*castizo*) de D. Juan Tenorio et de cet autre D. Juan « à la française », dépourvu de presque toutes ses qualités. Cela pourrait expliquer ce retard, voire ce refus, dans la réception espagnole de *Don Juan*. Il faudrait aussi considérer jusqu'à quel point a pesé la longue tradition de la présence de don Juan sur la scène espagnole depuis *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, dont la relève a été assurée par *No hay plazo que no se cumpla y deuda que no se pague* et *Convidado de piedra* (vers 1720), qui à son tour a passé le témoin à *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (annoncé comme « drama religioso-fantástico » de 1844), devenu un éclatant succès qui est arrivé jusqu'à nos jours. C'est, de toute évidence, un sujet qui mériterait une étude spécifique.

Barcelone surtout) tout au long du siècle. On pourrait en dire autant des présences dans la presse, soutenues dans la seconde moitié du siècle par un débat, pour ainsi dire, à propos de la figure de don Juan et son interprétation par Molière, que je n'ai fait qu'amorcer ici, mais qui mérite d'un plus ample développement. En définitive, et compte tenu de l'état des choses, il serait prudent de nuancer – ou carrément de modifier – le sous-titre donné à cet article, puis que la traversée du désert a été égayée par l'existence de quelques oasis.

Bibliographie

Andioc, R. 2005. Moratín, traductor de Molière et Más sobre traducciones castellanas de Molière en el siglo XVIII. In: Andioc, R. *Del siglo XVIII al XIX*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 221-254 et p. 255-269.

Andioc, R. 2011. *La escuela de los maridos* de Molière, en traducción de Leandro Fernández de Moratín (1812). In: Lafarga, F., Pegenaute, L. (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Bern : Peter Lang, p. 187-197.

Boudart, L. 2003. *El Hipócrita* de José Marchena: une “traduction” du *Tartuffe*. In: Salinero, M. J., Iñarrea, I. (eds.), *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*. Logroño: Universidad de la Rioja, p. 501-511.

Buiguès, J.-M. 2009. L'abbé Marchena: un traducteur de Molière au service du roi Joseph I^{er} d'Espagne. In : Wiedemann, M. (ed.), *Théories et pratiques de la traduction au XVII^e et XVIII^e siècles*. Tübingen : Günter Narr, p. 127-139.

Cañas Murillo, J. 1999. «Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático». *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 12, p. 73-98.

Cotarelo, E. 1899. Traductores castellanos de Molière. In: *Homenaje a Menéndez Pelayo*. Madrid: Victoriano Suárez, vol. I, p. 69-141.

Fernández Fogueiras, E., Losada Goya, J. M. 2021. Molière. In: Lafarga, F., Pegenaute, L. (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Portal de Historia de la Traducción en España. [En ligne] : <http://phte.upf.edu/dhte/frances/moliere/> [consulté le 10 janvier 2023].

Garelli, P. 2010. Bretón y Molière. A propósito de *L'étourdi / El aturdido*. In :Torresi, S. (ed.), *Francia e Spagna a confronto*. Macerata : Eum, p. 195-208.

López Antuñano, J. G. 2020. Molière. In: Huerta Calvo, J. (dir.), *Diccionario de recepción teatral en España*. Madrid: Antígona, p. 638-646.

Palacios Bernal, C. 1997. «Acerca de dos traducciones de *L'Avare* de Molière en el siglo XIX». *Revista de Filología Francesa*, n.º 12, p. 153-160 (*Homenaje al profesor Jesús Cantera Ortiz de Urbina*).

Rivas Hernández, A. 2001. «Moratín, adaptador de Molière». *Exemplaria*, n.º 5, p. 103-115.

Ruiz Álvarez, R. 2001. Traducciones del *Tartuffe* al castellano: de las versiones ilustres a las actuales. In: Lafarga, F., Domínguez, A. (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU, p. 117-127.

Ruiz Álvarez, R. 2011. *El hipócrita* de Molière, en traducción de José Marchena (1811). In: Lafarga, F., Pegenaute, L. (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Bern: Peter Lang, p. 175-186.

San Miguel, M. 1998. Benavente traductor de Molière. In: Vega, M. Á. (ed.), *La traducción en torno al 98*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, p. 145-154.

Vézinet, F. 1907-1908. « Moratín et Molière. Molière en Espagne ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 14, p. 13-230 et nº 15, p. 245-285.



© *Synergies Portugal*, nº 11, Année 2023.
Revue du GERFLINT (Évreux - France)
- 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>





La fortune de Molière sur la scène au Portugal

Ana Clara Santos

Université de l'Algarve (CIAC), Portugal

avsantos@ualg.pt

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

Reçu le 21-07-2023 / Évalué le 30-10-2023 / Accepté le 22-11-2023

Résumé

Cette étude interroge la place et la fonction du théâtre de Molière sur la scène portugaise du XVIII^e au XXI^e siècle. Si ce parcours diachronique est nécessaire à la construction d'une vision d'ensemble sur la fortune de l'un des dramaturges étrangers le plus traduit et le plus joué dans le pays, il est aussi important pour (re)situer l'héritage de son répertoire importé au Portugal et la façon dont celui-ci contribue à la manutention d'un patrimoine théâtral européen dans les théâtres nationaux. Par quels circuits et quelle médiation culturelle et politique arrive-t-il sur la scène portugaise, en langue française et en langue portugaise ? Quel est le rapport maintenu entre le plateau et l'édition autour de son répertoire choisi ? Quelle consécration lui attribue-t-on sur la scène contemporaine ?

Mots-clés : Molière, comédie, répertoire, traduction, classique

A fortuna de Molière no palco em Portugal

Resumo

Este estudo questiona o lugar e a função do teatro de Molière na cena portuguesa do século XVIII ao século XXI. Se este percurso diacrónico é necessário para construir uma visão global da fortuna de um dos dramaturgos estrangeiros mais traduzidos e representados no país, é também importante para (re)situar o legado do seu repertório importado para Portugal e a forma como este contribui para a manutenção de um património teatral europeu nos teatros nacionais. Através de que circuitos e mediações culturais e políticas é que ele chega à cena portuguesa, em francês e em português ? Qual a relação mantida entre o palco e a edição em torno do repertório escolhido ? Que consagração lhe é atribuída no teatro contemporâneo ?

Palavras-chave : Molière, comédia, repertório, tradução, clássico

The fortune of Molière on the stage in Portugal

Abstract

This study questions the place and function of Molière's theater on the Portuguese scene from the 18th to the 21st century. If this diachronic journey is necessary to construct an overall vision of the fortunes of one of the most translated and most performed foreign playwrights in the country, it is also important to (re)situate the legacy of its repertoire imported to Portugal and the way in which it contributes to the maintenance of a world theatrical heritage in national theaters. Through what circuits and what cultural and political mediation does it arrive on the Portuguese scene, in French and in Portuguese? What is the relationship maintained between the stage and the edition around its chosen repertoire? What kind of recognition does he receive on the contemporary scene?

Keywords : Molière, comedy, repertoire, translation, classic

*Molière fait partie d'un groupe d'auteurs dramatiques
qui échappe un tout petit peu à ses frontières
et à ses circonstances et dont le travail est universel¹.*

Nuno Cardoso, 2022

*Quelle était cette époque-là,
et quelle est cette époque où nous vivons aujourd'hui ²?*

Tónan Quito, 2022

1. Le répertoire moliéresque sur la scène lisboète au XVIII^e-XIX^e siècles

Nous nous attachons dans cette étude à mettre en lumière les étapes les plus importantes de la fortune de Molière sur la scène portugaise afin d'interroger les modalités de circulation de son œuvre. Parcourir ce chemin, c'est aussi identifier les « tendances fondamentales des littératures en présence » (Lambert, 1986 : 52) pour y déceler les opérations d'appropriation ou de manipulation de la traduction dans la culture

¹ Propos tenus par le metteur en scène et directeur du Teatro Nacional S. João Nuno Cardoso lors d'un entretien à la radio RFI en 2022 : *Molière faz parte de um conjunto de dramaturgos que escapam um bocadinho à sua fronteira e à sua circunstância e cujo trabalho é universal.* Toutes les traductions en français dans cet article ont été réalisées par nous-même.

² *Que tempo era esse e que tempo é este em que vivemos agora ?* s'interroge le metteur en scène portugais à partir de son geste créateur sur *Tartufe*, ancré sur le dialogue entre passé et présent.

d'arrivée (Lefevere, 1985 : 237). Quelle est la place accordée au répertoire de Molière sur la scène portugaise ?

On place l'introduction du théâtre français sur la scène lisboète au cours de la première moitié du XVIII^e siècle. Certains chercheurs, comme Jorge de Faria (1950) et António Coimbra Martins (1969), sont d'accord pour attribuer à Molière, aux côtés de Corneille, le premier rang dans l'entrée du répertoire français dans les salles de spectacle à Lisbonne. Jusqu'à l'état actuel des recherches³, face à l'absence d'un répertoire du théâtre portugais du XVIII^e siècle ou d'une documentation complète dans les bibliothèques et les archives, nous sommes forcés de placer le début de la fortune de Molière au Portugal en l'année 1737 lorsque la pièce *O Marido confundido* — adaptation au goût portugais de *George Dandin ou le mari confondu* écrite par Alexandre Gusmão⁴ —, fut jouée au Teatro do Bairro Alto. Teófilo Braga fut l'un des premiers historiens du théâtre à envisager cette représentation en langue portugaise comme un « phénomène de curiosité » puisqu'il s'agissait d'une commande de Lord Tirawly, désireux de contrarier la vogue du théâtre espagnol sur la scène lisboète :

C'est probablement au théâtre du Bairro Alto que s'épanouit le célèbre acteur Nicolau Félix Féris, à qui Lord Tyrwly demanda de jouer une comédie en portugais pour se faire une idée de la scène lusitanienne. Le fait est arrivé en 1737, étant choisie pour la représentation demandée, la comédie d'Alexandre de Gusmão, O Marido confundido, imitation de Molière, Ce fait prouve qu'en 1737, le théâtre était encore aux mains des acteurs espagnols, et qu'une représentation portugaise était un phénomène de curiosité⁵. (Braga, 1871 :12).

³ La recherche sur la réception du théâtre de Molière au Portugal a surtout été menée par Faria (1950), Martins (1969, 1983), Rebello (1973, 1984), Miranda (1973, 1983), Brito (1989, 1993), Carreira (2003), Ciccio (2003), Zurbach (2008), Santos (2013), entre autres.

⁴ Secrétaire du roi D. João V auprès de la cour de Louis XIV au début du XVIII^e siècle, le diplomate portugais a pu y continuer sa formation en droit et entretenir son goût pour les Lettres françaises et le théâtre classique français avant de rentrer au Portugal. On ne saura peut-être jamais s'il a composé son adaptation de la comédie moliéresque à Paris ou après son retour dans son pays natal. La pièce fut éditée tardivement au siècle suivant en 1841.

⁵ Texte original en langue portugaise : « *Provavelmente no Teatro do Bairro Alto, floresceu o célebre actor Nicolau Félix Féris, a quem Lord Tyrwly mandou que representasse uma comédia em português, para fazer uma ideia da cena lusitana. Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a representação pedida a comédia de Alexandre de Gusmão, O Marido confundido, imitação de Molière. Este facto prova que em 1737 continuava o teatro a permanecer em poder dos actores espanhóis, e que uma representação portuguesa era um fenómeno para curiosidade* ».

Mais, à part ce signe évident de rébellion contre le goût espagnol⁶, un tel début de la comédie moliéresque sur la scène lisboète, à l'image de beaucoup d'autres pièces qui s'ensuivent au XVIII^e siècle sur la scène portugaise, assujetti à l'anonymat et à l'absence du nom de l'auteur original, se trouve non seulement enfermé dans une pratique courante de la traduction influencée par les Belles Infidèles, mais révèle aussi la légitimité du modèle français choisi pour le convertir en un modèle innovant. À une époque encore très éloignée du droit de propriété intellectuelle et des droits d'auteur, la comédie moliéresque, sans être associée à son créateur sur la scène, s'érige en modèle sous la base de l'usage de l'imitation, de la copie ou de la version libre, permettant la transfiguration et la nationalisation des personnages et des lieux de l'action, entre autres. Les Sotenville deviennent les Morgados de Bestiães dans une province du Minho, par souci de rapprochement avec le public et d'augmentation de l'illusion théâtrale au nom de la correction des mœurs.

Trente ans plus tard, la comédie moliéresque sert à nouveau les intérêts nationaux dans une mise en scène d'une adaptation de *Tartuffe ou l'imposteur*, sous le titre *Tartufo ou o Hypocrita*⁷, cette fois-ci à des fins politiques et religieuses. Comme la critique l'a déjà démontré à plusieurs reprises, l'adaptation de Manuel de Sousa de 1768 répond à une demande du Marquis de Pombal, le ministre du roi D. José I, au nom de l'expulsion des jésuites, de la Companhia de Jesus, dans laquelle le « faux dévot » de Molière est remplacé par le « jésuite hypocrite » : « [le] message est clair : la pièce devient non seulement un pamphlet de plus contre les jésuites et

⁶ Comme nous l'avons déjà démontré, cette rébellion contre le goût espagnol est surtout faite par l'introduction de la doctrine classique française avec Molière et Corneille. À la même époque où est jouée la comédie *O marido confundido*, éclate une des plus grandes querelles littéraires qui oppose, pendant les années 30-40, le marquis de Valence, défenseur de *Amor* de Calderón de la Barca, et le traducteur de Molière, Alexandre de Gusmão, défenseur du *Cid* de Corneille. La doctrine de la dramaturgie classique française finit par s'affirmer définitivement grâce aux écrits, aux œuvres et aux traductions des académiciens de l'*Arcadia Lusitania* ou *Ulissiponense* à partir de 1756, date de sa fondation. Manuel de Figueiredo y joua un rôle important pour la diffusion de l'œuvre de Molière.

⁷ La traduction de Manuel de Sousa fut publiée la même année chez l'Officina José da Silva Nazareth. D'autres versions et créations de la pièce circulèrent à l'époque, comme *A segunda parte do Tartufo*, *O Tartufo Lusitano ou o disfarçado hypocrita* et *A ambição dos Tartufos invadida* de Leonardo José Pimenta e Antas, publiée chez l'Officina António Rodrigues Galhardo (1770) et rééditée chez l'Officina Caetano Ferreira da Costa. La traduction de Manuel de Sousa est rééditée, en 1835, dans le numéro 1 du *Jornal de Comédias e Variedades*, dans la Typographia Luís Maigne Restier Júnior.

les Jacobeus mais aussi une menace pour leurs éventuels disciples » (Ciccia, 2003 : 203). Nous sommes à nouveau face à une opération de manipulation, justifiée par le traducteur/adaptateur au nom de l'économie d'action et des effets à produire sur le public portugais : « Nous avons également apporté quelques modifications au contexte [de la pièce], mais celles-ci ne défigurent pas la substance, mais rendent le portrait plus vivant⁸. » (*apud* Faria, 1950:68). Les manœuvres du Marquis de Pombal dans sa poursuite envers les jésuites au Portugal ne passent pas inaperçues aux yeux de certains Français de l'époque comme Gérard Dumouriez ou Adrien Balbi. Le premier fait un encadrement très juste de la propagande du ministre du roi portugais : « Ce ministre a la passion d'écrire sur des matières abstraites ; il donne même un peu dans la pédanterie : il a attaqué personnellement les jésuites avec sa plume, et presque tous les écrits qui ont paru depuis dix ans au Portugal sur l'agriculture, sur les jésuites, sur le collège des nobles, sur la non-infaillibilité, sont de sa main » (Dumouriez, 1775 : 291). Le second renforce l'idée de la commande artistique et idéologique qui se cache derrière l'apparition de Molière sur la scène portugaise et qui fait de la comédie moliéresque une véritable pièce de propagande contre les Jésuites et tous leurs disciples : « Une circonstance digne d'être rapportée, c'est que le Marquis de Pombal fit faire par le Capitaine Manuel de Sousa la traduction de *Tartuffe*, qui fut jouée à la grande satisfaction du public ; ce ministre assista à la première représentation ». (Balbi, 1822 : 218). Comme affirme Pierre Bourdieu,

Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production (...) dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est générateur de formidables malentendus. (Bourdieu, 2002 : 4).

Ce hiatus de trois décennies est dû en partie à la fermeture des salles de spectacle après le tremblement de terre en 1755, réouvertes pendant les années 1760. Cette reprise de l'activité théâtrale coïncide alors avec l'introduction du goût envers le répertoire français dans lequel la comédie

⁸ Texte de l'original portugais: «Fizemos outrossim algumas mudanças no contexto dela [da peça], mas estas não desfiguram a substância, antes dão mais viveza ao retrato».

moliéresque occupe non seulement une place centrale⁹, mais constitue aussi un modèle de création d'une nouvelle comédie nationale au service de certains intérêts politiques et sociaux ou à la base de la banalisation sur la scène de certains personnages-types de la société portugaise de l'époque. Entre 1768 et 1775, le répertoire moliéresque autorisé par la censure¹⁰ — la Real Mesa Censória — et mis en scène au Teatro do Bairro Alto est constitué majoritairement par *Tartufo ou o Hipocrita*¹¹, *O Doente de cisma*, (1768-1769), *O Avaro*¹², *O Vilão enfronhado em fidalguia*¹³, *O Peão fidalgo*, *Tartufo*, *A Escola de maridos*, *A Escola das mulheres*, *O Doente imaginativo*¹⁴, *As Astúcias de Escapim*¹⁵ (1769-70), *As Astúcias de Escapim*

⁹ Rappelons au passage que des pièces d'autres dramaturges français, comme Corneille, Voltaire, Rousseau, Destouches et Lesage sont jouées au Teatro do Bairro Alto à une époque où le répertoire des dramaturges espagnols et italiens les plus joués — Calderón de la Barca, Moreto, Goldoni, Métastase — continue à alimenter la scène portugaise.

¹⁰ À côté de ces pièces autorisées en 1769, se trouvent aussi quelques demandes d'autorisation d'édition qui ont été rejetées par manque de qualité de la traduction, comme celles des comédies *O médico por força*, *O Convidado de pedra* et *O Senhor Porsonhaco*. Cette dernière se voit aussi refuser l'autorisation pour la mise en scène l'année suivante :

A comédia intitulada O Senhor Porsonhaco, que quer imprimir José de Santo Albim, é no seu original francês uma das melhores do teatro da sua Nação. Foi composta pelo Terêncio de França, Monsieur Molière; e diz Peraut [Perrault], nos Elogios dos homens ilustres, que ela e a do Peão gentil-homem foram concebidas na ideia de ridiculizarem ou aqueles filhos que desdenham os ofícios de seus pais, ou aqueles vilões que se metem a gentis-homens, vivem em uma inteira ociosidade e ficam inúteis à República, até ruinosos a si próprios. Uma comédia deste carácter deve ser bem traduzida e qualquer coisa que se lhe acrescente, mutila ou muda, a não ser por mão bem hábil, a pode estropiar e corromper (avis de la censure daté du 29 octobre 1770-ANTT, RMC, cx. 6, n.º 122 — transcrit dans l'édition de la pièce de José Camões, Marie-Noëlle Ciccía et Ariadne Nunes (2017: 12).

¹¹ Voici la liste des acteurs de la pièce : Pedro António Pereira- Pedrinho (Tartufo), João de Sousa (Ministre), José da Cunha (greffier), Francisco Xavier (Andreza, mère d'Ambrósio), Silvestre Vicente (Ambrósio), Cecília Rosa de Aguiar (Jacinta), António Manuel (Florindo, fils d'Ambrósio), Maria Joaquina (Lauriana, fille d'Ambrósio), António José de Paula (Valério, amant de Lauriana), José Félix (Alexandre, beau-frère d'Ambrósio), Luísa de Aguiar (Faustina, servante de Lauriana).

¹² La traduction anonyme, que Jorge de Faria attribue à António José de Paula, aurait circulé un peu plus tard dans la collection *Theatro Estrangeiro*, publiée dans la Typographia Rollandina et consacrée à la diffusion du théâtre français de Corneille, Molière, Regnard, Diderot, Beaumarchais, Crébillon et Voltaire, essentiellement, entre 1787 et 1805. *O avaro* de Molière est publié en 1787 dans le volume 2, après *O Cid* de Corneille.

¹³ Il s'agit de la traduction de Manuel de Sousa de la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* publiée en 1769 sous le titre *O peão fidalgo* chez l'Officina José da Silva Nazareth.

¹⁴ Éditée en 1774 chez l'Officina Manoel António.

¹⁵ Éditée en 1778 chez l'Officina Luisiana et rééditée en 1800 et 1807 par la Typographia Lacerdina. *Les fourberies de Scapin* fut sans doute la pièce de Molière qui a connu le plus grand nombre d'adaptations, notamment au sein du théâtre dit de « cordel » à partir des années 40, sous ce titre ou d'autres comme *Indústrias do Sarilho* (1748).

(1770-71) et *O Insociável*¹⁶ (1774-1775). Le Teatro da Rua dos Condes accueille aussi quelques pièces du répertoire moliéresque : *O Casamento por força*¹⁷ (1769), *Dom João ou o Convidado de Pedra*¹⁸ (1792, 1830), *O Médico por força*¹⁹ (1818), *Tartufo ou o hipócrita*, *O Cuco ou o casamento forçado* (1827), entre autres.

Au siècle romantique, l'innovation théâtrale parisienne laissée sur la scène lisboète par les compagnies théâtrales françaises fut suffisante pour redimensionner l'apport étranger en matière culturelle et artistique face à l'hégémonie française et le culte de la comédie et du vaudeville. Le Teatro da Rua dos Condes tire profit, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, de la vogue de la comédie sentimentale et, surtout, de celle de la comédie-vaudeville introduite à Lisbonne par les compagnies théâtrales françaises venues de Paris. Grâce aux troupes de Saint-Eugène (1822-1823) et d'Émile Dour (1835-1837) s'implante avec force à Lisbonne le genre comique et

¹⁶ Il s'agit de la traduction de la comédie *Le Misanthrope*.

¹⁷ Cette pièce fut publiée en 1769 dans la *Officina* José da Silva Nazareth, qui publia la même année deux autres pièces moliéresques, *O peão fidalgo* et *O amor médico*, et deux ans plus tard, trois autres : *Os amantes zelosos*, *As preciosas ridículas* et *O amor pintor* (1771). La même Typographie avait publié *Tartufo ou O hipócrita*, l'année même de sa représentation (1768). En 1771, l'*Officina* de Francisco Borges de Sousa publie *Esganarelo ou o casamento por força*. Il faut dire que cette traduction est celle qui fait l'objet du plus grand nombre de rééditions (plus de 12 depuis 1769) et qui, en 1880, est choisie pour faire partie du volume 18 de la *Collecção de Farsas e Entremeses* publiée par Cruz Coutinho à Porto. Nous ne comptabilisons pas ici quelques versions manuscrites comme celles de 1827, *O cuco ou o casamento forçado*. Un peu plus tardive est la traduction de *Le cocu imaginaire* signée par Henrique Lopes de Mendonça en 1887.

¹⁸ Cette pièce a été très probablement la pièce la plus célèbre et la plus jouée au théâtre Rua dos Condes. Selon l'un des personnages de la pièce *Os Censores de teatro* de Manuel de Figueiredo, cette pièce de Molière aurait été jouée avant 1776. Elle est, en tous cas, reprise en 1795 au Théâtre S. Carlos après sa représentation au théâtre Rua dos Condes et continue encore au répertoire de cette salle de spectacle dans les années 1830. Du point de vue éditorial, la pièce fut éditée en 1785 chez l'*Officina* Francisco Borges de Sousa et, plus tard, en 1837, par la Typographia António Lino de Oliveira sous le titre *Comédia nova intitulada O convidado de pedra ou D. João Tenório, o Dissoluto*. Comme l'a démontré Laureano Carreira lorsqu'il réédite la pièce en 2003, celle-ci avait été censurée par la Real Mesa Censória bien avant, le 22 septembre 1769 [RMC, Censuras, 1769, n° 115, Cens. n° 1] et, en 1771, lors de deux demandes d'impression, la première présentée par Manuel Coelho Amado, le 27 juin, à propos de la pièce *O convidado de pedra* et la seconde, celle de José António Araújo, le 5 décembre, concernant la pièce *O Dissoluto* (interdite le 12 décembre).

¹⁹ La pièce fut éditée par l'*Officina* Filipe da Silva de Oliveira e Azevedo en 1789. D'après Laureano Carreira (1988 : 223), il s'agit d'une version remodelée par Alexandre José Victor da Costa Sequeira d'après la version manuscrite censurée vingt ans plus tôt, le 22 septembre 1769 [Real Mesa Censória, Censuras, 1769, n° 115, censura n° 2]. Le 7 mai 1770, la Real Mesa Censória aurait interdit une autre version du *Mariage forcé* de Molière, intitulée *O matrimonio mal sortido*.

vaudevilliste qui était en vogue à Paris. Grâce aux efforts entrepris par D. Maria de Noronha, grande admiratrice de la dramaturgie classique française, la troupe française de Saint-Eugène dont faisaient partie M. et Mme Jourdain reste à Lisbonne pendant presque deux ans et joue au Teatro do Bairro Alto et au Teatro do Salitre au moins six pièces de Molière : *Tartuffe*, *L'École des maris*, *Le Dépit amoureux*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*. Douze ans plus tard, la troupe dirigée par Émile Doux, quoique concentrée sur la promotion du répertoire contemporain des théâtres de Boulevard, maintient *Le Tartuffe ou l'imposteur*²⁰ (janvier 1835-mai 1836), *Le Dépit amoureux* (avril-décembre 1835) et *Les Femmes savantes* (novembre 1835-février 1836) au répertoire. À cette époque-là, les troupes portugaises, mues sans doute par cette impulsion des représentations moliéresques en langue française, reprennent leur répertoire moliéresque.

En effet, entre 1836 et 1842, la troupe portugaise du Teatro do Salitre reprend trois pièces à succès de son répertoire : *D. João Tenório ou o convidado de pedra*²¹ (février 1836, février 1837), *O Médico por força* (juin 1837) et celle du *Peão fidalgo*²² (mai-juin 1842). Remarquons au passage l'importance de la composition musicale et le rôle joué par le compositeur Joaquim Casimiro Júnior dans cette adaptation de la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* mais aussi dans celle du *Médecin malgré lui*, intitulée *O Médico da nova escola*, jouée au Teatro do Salitre en 1843 et au Teatro do Ginásio en 1850.

La troupe du Teatro Rua dos Condes reprend, au mois de janvier 1839, *D. João Tenório ou o convidado de pedra* et, du mois février au mois de mai de la même année, *Tartufo ou o hipócrita*, ainsi que *As Preciosas ridículas* deux ans plus tard (mai 1841). L'acteur Ribeiro consolide l'un de ses plus grands rôles en 1852 dans la comédie *O Avaro*. La même année, l'acteur Taborda en fera de même, le 16 novembre 1852, dans l'imitation du *Misanthrope* de Paulo Midosi, lorsque cette comédie de Molière, enrichie de la composition musicale de Joaquim Casimiro Júnior, est choisie pour

²⁰ Les rôles de Tartuffe, Orgon et M. Loyal sont joués, respectivement, par les acteurs Duru, Roland et Charlet ; Mme Olivier joue Elmire.

²¹ *O convidado de pedra* avait déjà été au répertoire du Teatro do Salitre en 1818.

²² Dans cette comédie-ballet adaptée à la scène portugaise par César Perini en 3 actes (à partir de la traduction de Manuel de Sousa), c'est José Maria da Conceição Canarim qui signe la création des ballets.

signaler l'ouverture du Teatro do Ginásio Dramático en présence de la reine D. Maria II et du roi D. Fernando.

Les nouveautés théâtrales en langue française, grâce à la présence de troupes françaises dans les salles de spectacle à Lisbonne et à Porto, continuent de mise au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans cette réalité culturelle et artistique à portée internationale, les pièces de Molière sont à l'ordre du jour lorsque la troupe de Jules Bernard joue *Le dépit amoureux* (avril 1852) et *Tartuffe ou l'imposteur* (janvier 1853), au Teatro D. Fernando ; lorsque la troupe de Coquelin l'ainé joue, lors de sa première tournée au Portugal, au mois d'avril 1887, *Tartuffe ou l'imposteur* et *Les Précieuses ridicules* au Teatro Nacional D. Maria II à Lisbonne et au Teatro Príncipe Real à Porto ; puis, lors de sa deuxième venue à Lisbonne, *Tartuffe ou l'imposteur*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Mariage forcé* (avril-mai 1903) à Lisbonne.

L'adhésion du public et de la plupart des agents culturels de l'époque (imprésarios, acteurs, traducteurs, dramaturges, journalistes et éditeurs) au répertoire comique français venu des théâtres de Boulevard caractérisé par la combinaison de la poésie, de la danse et de la musique constitua la plus grande révolution esthétique et dramaturgique au sein du champ culturel portugais. La comédie-vaudeville et l'opéra-comique seront à la source d'une rénovation exemplaire des répertoires des compagnies théâtrales nationales dans les salles de spectacle récemment créées : le Teatro Nacional D. Maria II (1846), le Teatro do Ginásio (1846) et le Teatro D. Fernando (1849). Le *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* (Santos, Vasconcelos, 2007) rend compte de cette impulsion et montre le rôle déterminant du répertoire français pour la rénovation du répertoire comique à Lisbonne, dans lequel est réservée une place à la comédie moliéresque. Une place qui n'est plus centrale, certes — où Molière cède la place aux nouveautés du vaudeville du théâtre de Boulevard contemporain, avec Scribe, Mélesville et Bayard à la tête — mais qui continue à marquer la carrière des plus grands acteurs portugais du XIX^e siècle, les acteurs Epifânio (Tartufo), Taborda (Esganarelo), Ribeiro (Harpagon), António Pedro (Orgon), José Carlos dos Santos (Tartufo), et les actrices Carlota Talassi, Emília das

Neves, Emília Lopes²³ ou bien, entre autres, Delphina, qui fait ses débuts au Teatro do Salitre dans *Peão fidalgo* et termine sa carrière au Teatro Trindade dans *O Avaro*.

À partir des années 1860, on assiste à une consolidation du répertoire moliéresque sur la scène lisboète, accentuée par les reprises des grands succès de la première moitié du siècle : *O Médico à força*, théâtre Trindade (1869), reprise au théâtre Gymnasio (1871), au théâtre Baquet à Porto en 1876, couronnée par le triomphe de l'acteur Taborda au Teatro Principe Real à Porto en 1887, et par la troupe Rosas et Brasão, au Teatro Nacional D. Maria II en 1894, puis au Teatro D. Amélia ; *Misanthropo*, reprise au Teatro Trindade (1871) ; *Avaro*, au Teatro Trindade (1873), reprise au Teatro Nacional D. Maria II ; *Tartufo*²⁴, par la troupe Santos et Pinto, au Teatro Nacional D. Maria II et au Teatro Nacional S. João à Porto (1873) et reprise en 1875 et 1878 ; *As Sabichonas*, troupe Santos & Pinto, Teatro Nacional D. Maria II (1874), reprise maintes fois, notamment par la troupe Rey Colaço-Robles Monteiro en 1943 ; *A Escola de maridos*, reprise en 1891 au Teatro Nacional D. Maria II par la même troupe.

Comme Teófilo Braga l'a démontré, le succès de la plupart de ces pièces est dû au génie de composition de l'écrivain António Feliciano de Castilho, qui perpétua le goût envers le répertoire moliéresque au Portugal initié au siècle précédent grâce à ses six adaptations : *O Médico à força* [1869], *O Tartufo* [1870], *O Avaro* [1871], *As Sabichonas* [1872], *O Misanthropo* [1874], *O Doente de cisma* [1878]. La naturalisation des personnages et du lieu de l'action ainsi que l'introduction des danses et des chansons à la mode poétique portugaise contribuèrent à la nationalisation de la comédie et de la comédie-ballet moliéresque. Au même stade d'exigence se situent d'autres adaptations à la scène portugaise comme c'est le cas de celle du *Mariage forcé*, intitulée *Uma comédia auspiciosa* sous la plume de José de Sousa Monteiro, jouée à la fin du siècle sur le Teatro Nacional D. Maria II.

²³ Surtout à la fin de carrière, en 1898, dans *As Preciosas ridículas*, d'après la traduction en vers d'Eduardo Fernandes, au théâtre Trindade à Lisbonne.

²⁴ *Tartufo* marque à l'époque l'un des plus grands rôles de l'acteur José Carlos dos Santos.

2. Le répertoire moliéresque sur la scène lisboète au XX^e-XXI^e siècles

Plus proche de nous, au XX^e-XXI^e siècles, même si une certaine volonté de naturalisation ou de domestication (Venuti, 1995) est encore présente dans la vogue des traductions du répertoire moliéresque, ce qui est sûr c'est que cette manipulation du texte original ne suit plus les mêmes procédés vulgarisés à l'époque des Belles Infidèles, tels que la nationalisation des noms propres et des lieux géographiques, les traducteurs contemporains cherchant plutôt à conserver la couleur locale et la valeur universelle de l'œuvre moliéresque. Dans cette dernière étape de manipulation et d'appropriation de l'œuvre moliéresque à la scène contemporaine portugaise, ce n'est plus seulement la comédie moliéresque qui est de mise, érigée en canon littéraire, c'est surtout le nom de Molière, devenu un classique, un nom majeur des Lettres françaises et de la scène européenne, qui s'affiche désormais tel quel dans le circuit culturel du champ littéraire²⁵ et théâtral portugais. Dans ce champ de forces, le théâtre de Molière occupe une place centrale, centrifuge, sur la scène nationale, projeté de la capitale vers d'autres villes du pays. Le Teatro Nacional D. Maria II devient la maison de Molière. Au début du siècle, la Société artistique inscrit Molière dans son répertoire avec *O Avaro* (1900-1904), *Tartufo* (1900-1904), *O Burguês fidalgo*²⁶ (1910-1914). À partir des années 40, la troupe Rey Colaço-Robles Monteiro consolide sa permanence et sa gloire jusqu'aux années 1960, grâce aux représentations de *As Sabichonas* (1943), *O Avaro* (1949), *As Velhacarias de Scapin*²⁷ (1956) et *Tartufo* (1963). Mais le dramaturge français circule aussi dans d'autres circuits alternatifs : Tel est le cas, à la même époque, de la Casa da Comédia, qui présente au public une mise en scène du *Médico à força* signée par Filipe Ferrer en 1965.

²⁵ Nous empruntons ici la notion de champ littéraire à Bourdieu (1991 : 3), c'est-à-dire, « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces ».

²⁶ D'après la traduction signée par Eduardo Garrido du *Bourgeois gentilhomme*.

²⁷ *As Velhacarias de Scapin* continue encore à consolider le répertoire d'autres troupes telles que la Companhia de Teatro de Almada (mise en scène de Júlio Castronuovo, octobre 1988) et la Comuna- Teatro de Pesquisa (*Artimanhas de Scapin*, mise en scène de João Mota, à partir de la traduction du poète brésilien Carlos Drummond de Andrade, intégrée dans la 37^e édition du Festival d'Almada au mois de juillet 2020).

Tout comme au siècle précédent, les troupes françaises contribuent au renforcement de la projection de Molière auprès du public portugais au XX^e siècle. Nous donnons ici quelques exemples : la troupe de Gabriel Signoret, dans le cadre de la saison consacrée au théâtre parisien (Molière, Sacha Guitry, André Picard, Jacques Bousquet, Henri Clerc) joue, au mois de novembre 1922, au Teatro Politeama, *Le Malade imaginaire* ; la Comédie Française joue, au mois de novembre 1971, *Tartuffe* ; Galas Karsenty-Herbert joue *Le Malade imaginaire*, au mois de février 1974, deux mois avant la révolution des œillets ; Jean-Marie Villégier est invité au Teatro Nacional D. Maria II pour mettre en scène *Don Juan* en 1986 ; la Compagnie d'Élan joue *Le Misanthrope* au mois d'octobre 1988 et Deschamps et Deschamps joue *Les Précieuses ridicules* au mois de décembre 1999.

Au XXI^e siècle, la réception de Molière accompagne le mouvement de décentralisation de la capitale vers les autres villes culturelles portugaises. Nous assistons à la (re)création de certaines comédies moliéresques — notamment *D. Juan*, *L'Avare*, *Le Malade imaginaire*, *Le Misanthrope*, *George Dandin* — qui circulent non seulement dans les théâtres nationaux de Lisbonne et Porto, mais aussi à Almada, Setúbal, Seixal, Montijo, Viseu, Guimarães, Ponte de Lima, Bragança, Vila Real et en Algarve, introduites très souvent dans des festivals de théâtre. Cette tendance est symptomatique d'une volonté affichée de la part des artistes et médiateurs culturels de consolider leur répertoire sur la présence obligatoire de grands dramaturges de la scène européenne dont Molière reste une figure incontournable. Une figure incontournable dans le renforcement d'un répertoire que l'on veut classique et moderne, mais qu'il faut moderniser, re(créer), re(traduire), réécrire ou réadapter à travers la commande de nouveaux textes dramaturgiques en portugais²⁸. La traduction est exclusivement au service de la scène dans la construction de l'image de Molière et des grands personnages moliéresques, toujours actuels et universels. Ces enjeux sont ceux de la mise en scène de *D. João* de Ricardo Pais à partir de la traduction

²⁸ Il n'est donc pas étonnant que le Teatro Nacional D. Maria II et le Teatro Nacional S. João créent leurs collections éditoriales pour renforcer la circulation des textes mis en scène des grands auteurs classiques. Dans la collection du Teatro Nacional S. João, jusqu'en 2018, année de la publication du *Misanthrope*, Molière et Shakespeare sont les deux dramaturges les plus joués/édités (avec 3 pièces), suivis de Tchekhov (avec 2 pièces). Pour les 15 dramaturges restants (Goldoni, Murphy, Barker, Büchner, Sophocles, Lessing, Beckett, Novarina, entre autres), le choix retombe sur une seule de leurs pièces.

du poète Nuno Júdice (Teatro Nacional S. João, à Porto, février-mars 2006) ; de la mise en scène du *Avarento ou A última festa* de Pedro Penim, à partir de la traduction de José Maria Vieira Mendes (Teatro Praga au Teatro Nacional S. João, juin 2007) ; de la mise en scène du *Avarento* de Rogério de Carvalho, à partir de la traduction d'Alexandra Moreira da Silva (Ensemble-Sociedade de Actores, Teatro Carlos Alberto, à Porto, novembre 2009) ; de la mise en scène du *Doente imaginário* de Rogério de Carvalho, à partir de la traduction d'Alexandra Moreira da Silva (Ensemble-Sociedade de Actores, 35^e Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica - FITEI et Teatro Nacional S. João, Porto, mai/juin 2012) ; de la mise en scène du *Misanthropo* de Nuno Cardoso, à partir de la traduction d'Alexandra Moreira da Silva (Teatro Nacional S. João, Porto, avril 2016) ; de la mise en scène du *Misanthropo* de Nuno Carinhas, à partir de la traduction de Martin Crimp/ Daniel Jonas (Teatro Municipal Almada-Joaquim Benite, avril-mai 2022) ; de la mise en scène de *Don Juan* d'António Pires, à partir de la traduction de Luís Lima Barreto (Teatro do Bairro au Teatro Municipal Almada-Joaquim Benite, mai 2022) ; de la mise en scène de *Tartufo* de Tónan Quito, à partir de la traduction de Manuel João Gomes (Teatro Nacional D. Maria II, juin 2022, dans le cadre de la Saison croisée Portugal-France des commémorations des 400 ans de la naissance de Molière- projet « Nós/Nous » avec les écoles de formation d'acteurs des deux pays et les théâtres nationaux).

Il n'est donc pas étonnant que, dans ces circonstances, le travail du traducteur soit mis en avant en tant que « premier interprète de l'œuvre » (Silva, 2011 : 19) et porte-parole, dans les paratextes qui accompagnent la traduction, d'une esthétique, d'une dramaturgie et d'une poétique illuminatrices de l'œuvre originale. Pour Alexandra Moreira da Silva, traductrice des 3 pièces de Molière jouées au Teatro Nacional S. João entre 2009 et 2016, c'est là tout l'enjeu de l'opération de traductologie contemporaine pour le théâtre :

Un traducteur de théâtre doit prendre en compte non seulement la spécificité de l'écriture d'un auteur — de ce que le texte fait à sa langue —, mais aussi le matériau de jeu et de représentation qu'il propose. Il s'agit, au fond, de suivre une poétique et une dramaturgie. (...) Plutôt que de créer une traduction « moderne », nous avons cherché à nous approprier un matériau dramatique et poétique qui puisse prendre corps et voix dans l'espace de

représentation, c'est-à-dire que l'objectif principal de cette traduction est de donner à voir et à entendre un texte en tenant compte de sa théâtralité — de faire entendre une respiration — et de recréer un langage imaginaire et énergique capable de faire ressortir le comique et le tragique de la pièce. Et, surtout, de créer un langage qui parle aux spectateurs contemporains, sans jamais perdre de vue la patine du matériau poétique du texte original ²⁹. (Silva, 2011 : 18-19).

On le voit, la légitimité et la renommée dont jouit le dramaturge français assurent désormais une constante permanence sur la scène portugaise. Or cette permanence était, depuis le début du XXI^e siècle, transversale au circuit éditorial dans lequel continuaient à abonder les traductions et les adaptations de ses œuvres, vouées à la représentation théâtrale ou tout simplement à la lecture. De ce point de vue, il est présent dans des collections telles que la collection « Obras de Molière » de la Livraria Chardron (1925-1928), reprise par Lello et Irmão-Editores à Porto (1971), la collection « Civilização³⁰ » de la Livraria Civilização-Editora, les Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo et la collection « Clássicos de bolso » de l'Editorial Estampa. Dans la première, qui se donne pour mission de publier les œuvres de « l'un des esprits français les plus extraordinaires du XVII^e siècle », sont publiées, entre autres, *O Avaro*, *Artimanhas de Scapino* (1925), *A Escola das mulheres*, *Crítica da escola das mulheres* (1928), traduites par Guedes de Oliveira ; puis, en 1971, *As Preciosas ridiculas*, *O Siciliano ou o Amante pinto*, *O Improviso de Versalhes*, *Psique*, *As Sabichonas*, *O Senhor de Pourceaugnac*, *O Tartufo ou o impostor*, *A Condessa de Escarbagnas*. Dans la deuxième, à côté des pièces des dramaturges français Beaumarchais (1965), Racine (1966), Labiche (1968), Musset (1969) et Marivaux (1969) apparaît, en 1966, un volume consacré à Molière avec la traduction de

²⁹ Texte original : *Um tradutor de teatro deve dar conta não só da especificidade da escrita de um autor — daquilo que o texto faz à sua língua — , mas também do material de jogo e de representação que ele propõe. Trata-se, no fundo, de seguir uma poética e uma dramaturgia. (...) Mais do que criar uma tradução “moderna”, procurámos apropriar-nos de um material dramático e poético que pudesse tomar corpo e voz no espaço da representação, ou seja, o objectivo principal desta tradução é dar a ver e a ouvir um texto tendo em conta a sua teatralidade — fazer ouvir uma respiração — e recriar uma linguagem imaginativa e energética, capaz de pôr em evidência o cómico e o trágico da peça. E, sobretudo, criar uma linguagem que fale aos espectadores contemporâneos, sem nunca perder de vista a pátina da matéria poética do texto original.*

³⁰ Cette collection vouée aux textes de théâtre, initiée en 1964 sous le titre « Civilização- Nova série », prendra ensuite le titre plus spécifique « Civilização- Teatro ».

Tartufo et *O Médico à força*, signées par Mário Braga, qui, sept ans plus tard, fait l'objet d'une réédition dans la collection « *Pequeno tesouro* » éditée par le *Círculo de Leitores*³¹. Cet éditeur avait déjà publié deux volumes composés par *O Avaro*, *As Sabichonas*, *O Doente Imaginário* et *O Misanthropo*. Dans la troisième, sont éditées, en 1971, deux traductions de Molière — *O Avaro* et *O Senhor de Pourceaugnac*³² —, à côté de l'édition de pièces d'autres dramaturges, cette année-là et l'année suivante, comme Sophocles, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Gil Vicente, Bernard Shaw et Shakespeare. La quatrième a pour objectif de publier les grands succès de pièces importées et jouées sur la scène de l'époque : tel est le cas du *Misanthropo* de Molière, traduite et mise en scène par Luís Miguel Cintra, par la troupe Teatro da Cornucópia (1973), qui signale les débuts de la troupe sur la scène lisboète.

³¹ Il n'est pas étonnant de trouver dans ce volume de la collection les arguments d'Orlando Neves en vue de la promotion du théâtre de Molière, présenté comme l'illustration suprême du caractère universel du modèle comique, placé au-dessus du modèle tragique racinien et cornélien, au sein du théâtre du Grand Siècle : *Le grand siècle du théâtre français, avec Corneille, Racine et Molière, a dans ce dernier l'auteur le plus important, car la hauteur comique de Jean-Baptiste Poquelin a dépassé la grandeur tragique de ses confrères de siècle : en réalité, ses héros atteignent souvent un caractère plus universel que les héros tragiques. [O grande século do teatro francês, com Corneille, Racine e Molière, tem neste último o autor mais importante, porque a altura cômica de Jean-Baptiste Poquelin, ultrapassou a grandeza trágica dos seus companheiros de século: na verdade, os seus heróis atingem muitas vezes um carácter mais universal que os heróis trágicos]* (Neves, 1973: 11). Deux ans auparavant, l'Editorial Verbo avait déjà mis en avant le caractère universel du théâtre moliéresque dans la quatrième de couverture du n° 28 de la collection « *Livros RTP* » : « *Tous les personnages de Molière sont des gens comme nous, d'une humanité si évidente et si flagrante, et tous sont subtilement définis et caricaturés qu'ils atteignent l'universalité en eux-mêmes. Deux comédies sont incluses dans ce volume : L'Avare, datée de 1668, et Monsieur de João, comédie-ballet jouée pour la première fois en 1669, avec musique de Lully [Todas as personagens de Molière são gente como nós, de uma humanidade tão evidente e flagrante e todas elas são subtilmente definidas e caricaturadas que por si mesmo atingem a universalidade. Duas comédias se publicam neste volume: O Avaro, datada de 1668, e O Senhor de Pourceaugnac, comédie-ballet representada pela primeira vez em 1669, com música de Lully]* ».

³² Les deux comédies sont traduites par António Manuel Couto Viana. Outre les 2 traductions de Molière, la collection publie, entre 1971 et 1972, 3 pièces Sophocles (*Antígona*, *Rei Édipo*, *Ajax*), 2 de Calderón de la Barca (*A vida é sonho*, *O Alcaide de Zalamea*), 2 de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, *A Luva de Dona Branca*), 1 de Gil Vicente (*Três Autos e uma Farsa*), 1 de Bernard Shaw (*Pigmalião*) et 1 de Shakespeare (*Hamlet*).

3. La fortune de *Georges Dandin*

La première pièce moliéresque jouée en langue portugaise au XVIII^e siècle continua à attirer l'intérêt des artistes portugais plus de deux cents ans après au XX^e et au XXI^e siècles. Après les responsables pour la découverte de *Georges Dandin* au XVIII^e siècle sur la scène du Teatro do Bairro Alto, le traducteur Alexandre de Gusmão et l'acteur Nicolau Félix Ferris, les traducteurs Rui Polónio Sampaio, José Martins et les metteurs en scène Jacinto Ramos, Fernando Mora Ramos, Francisco Ceia, Joaquim Benite et Luís Vicente insistent pendant la deuxième moitié du XX^e siècle et la première décennie du XXI^e siècle sur l'importance de continuer à travailler sur cette pièce de Molière.

À l'époque contemporaine, la réécriture des classiques n'est plus centrée sur le texte et son adaptation au goût portugais mais est plutôt axée sur une approche scénique plurielle à la rencontre de sa valeur universelle et canonique. Traduite pour la scène, la plupart du temps, dans un langage plus proche de l'usage quotidien qui la rapproche de la réalité socioculturelle du spectateur contemporain, cette comédie moliéresque échappe pendant les années 60 à la censure du Estado Novo de Salazar. Elle est jouée pour la première fois sous le régime dictatorial en 1964-1965 — au mois de janvier 1964 (et au mois de mai 1965) au Teatro de Bolso à Porto, puis au mois de mai de la même année au Teatro Monumental à Lisbonne et au mois de juillet au Teatro Sá da Bandeira à Porto — sous son titre original dans une mise en scène de Jacinto Ramos, d'après la traduction de Rui Polónio Sampaio, au Teatro Experimental de Porto (TEP).

Cinq ans après la Révolution des œillets, la comédie de Molière est à nouveau représentée sur la scène portugaise, à Évora, par la troupe Centre Culturel de Évora au Teatro Garcia de Resende, au début du mois de juillet 1979, dans une mise en scène de Fernando Mora Ramos, sous le titre *Jorge Dandin ou o Marido enganado*, dans laquelle Francisco Ceia joua le personnage de Dandin. L'année suivante, l'acteur portugais signe la mise en scène de la pièce réalisée par la troupe Teatro d'O Semeador, à la fin du mois de mars 1980.

Mais c'est sûrement la mise en scène de Joaquim Benite qui toucha le plus grand nombre de spectateurs portugais — plus de deux mille selon les

chiffres du Teatro de Almada. Mise en scène d'abord par lui-même en collaboration avec José Martins au mois d'avril 1982 au sein du groupe amateur du Teatro da Academia Almadense, sa mise en scène au sein de la troupe Teatro de Almada /Grupo de Campolide, datée du mois de juin 1986 projette la pièce dans le répertoire de la 3^e édition internationale du Festival Teatro de Almada au mois de juillet 1986, dans la 12^e édition du Festival de Teatro de Setúbal (juillet 1987) et dans une longue digression et des reprises jusqu'en 1991. Dans le spectacle, subventionné par la Fondation Calouste Gulbenkian, la Mairie d'Almada et la Secretaria de Estado da Cultura, participent entre autres les acteurs Canto e Castro et Luís Vicente et l'actrice Teresa Gafeira, qui a joué le nombre de personnages féminins de Molière le plus élevé sur la scène contemporaine, et qui ne cache pas son plaisir à jouer le rôle de Mme Sotenville et à jouer Molière, un grand classique de toujours, qui ramène le public portugais au théâtre :

George Dandin est un régal, c'est une critique de la société, des apparences, de vouloir l'ascension sociale, de vouloir être plus que ce que l'on est et, du coup, d'être exploité par ceux qui sont au-dessus, d'être mis en pièces par ceux qui sont au-dessus, par les seigneurs de Sotenville (...) Quand je pense à Molière, je pense à un grand classique et un grand classique, c'est celui qui permet tout, c'est pour ça que c'est un classique, parce qu'il ne perd jamais ses qualités, il ne perd jamais son actualité. Il est toujours possible de faire de nouvelles lectures, il est toujours possible au fil des siècles de le rapprocher de la réalité de chaque moment et c'est ça un classique (...) Le public, même s'il ne connaît pas les œuvres, s'il entend que c'est un Molière ou que c'est un Shakespeare, le public va au théâtre. Il y va³³. (Gafeira, 2022).

Luís Vicente, quant à lui, en tant que directeur de la troupe ACTA-companhia de Teatro do Algarve, est responsable pour la mise en scène de *George Dandin* en novembre 2009 dans le sud du pays à partir de la

³³ Version originale de cet extrait de l'entretine donné par l'actrice à la radio RFI au mois de juin 2022 : *O George Dandin é uma delícia, é uma crítica à sociedade, às aparências, ao querer subir, ao querer ser mais do que se é e, por isso, ser-se explorado pelos que estão mais alto, ser-se feito em fanicos pelos que estão mais altos, pelos senhores de Sotenville. (...) Eu quando penso em Molière, penso num grande clássico e um grande clássico é aquele que permite tudo, por isso é que é clássico, porque nunca perde as suas qualidades, nunca perde a sua actualidade. É possível sempre fazer leituras novas, é sempre possível ao longo dos séculos aproximar à realidade de cada momento e isso é que é um clássico. (...) O público, mesmo que não conheça as obras, se ouvir falar que é um Molière ou que é um Shakespeare, o público vai ao teatro. Vai.*

traduction de Virgílio Martinho. Son geste artistique réside dans l'accentuation du langage burlesque et tragique autour du personnage moliéresque dans une réflexion sur la connaissance de soi et le jugement des autres, ancrée sur l'être et le paraître en société :

Certains qualifient la pièce de farce, d'autres de comédie. Pour ce spectacle, le choix a été de l'aborder comme un drame, une comédie et une farce — tout à la fois. Dans ce cas, il suffit de regarder autour de soi (car se regarder soi-même est difficile : nous croyons nous connaître, nous croyons être des experts de nous-mêmes ; cependant, cette connaissance ne nous donne pas accès à notre vrai moi ; nos propres réactions nous surprennent souvent — tant sur le plan strictement psychologique que comportemental — en se déchaînant sans préavis et souvent brutalement). C'est de cette sauce qui consiste à regarder, cadrer, analyser et juger nos semblables, parfois de manière réaliste, parfois de manière surréelle, absurde, que résulte et se définit ce spectacle dans son rapport à la Vie³⁴. (Vicente, 2009).

Cet intérêt pour la seule pièce de Molière qui porte le prénom et le nom de son personnage principal, George Dandin, que l'on affiche le plus souvent tel quel sur le théâtre contemporain portugais, allié au fait que les traductions restent très proches du texte original, semble dériver d'un exercice de fidélité devant ce modèle comique moliéresque qui joue sur le traitement du thème du dédoublement et celui des représentations de soi et du social « comme l'expression dramatique d'un énoncé sur le fonctionnement de la société » (Chartier, 1994 : 301).

4. Considérations finales

L'importation et la circulation des biens culturels entre la France et le Portugal bénéficient d'une médiation culturelle qui doit désormais être

³⁴ *A peça, classificam-na uns como farsa, outros como comédia. A opção para este espectáculo foi abordá-la como drama, comédia e farsa — tudo ao mesmo tempo. Neste caso, basta olhar à volta de nós próprios (Já que olhar para nós próprios é difícil: pensamos conhecer-nos, julgamos ser especialistas sobre nós mesmos; porém, este saber não nos dá acesso ao nosso eu verdadeiro; as nossas próprias reacções quantas vezes nos espantam — tanto no plano estritamente psicológico como comportamental — ao desencadearem-se sem aviso e muitas vezes de forma brutal). É desse caldo que se faz de olharmos, enquadrarmos, analisarmos e julgarmos o nosso semelhante, por vezes de forma realista outras vezes surreal, absurda, que resulta e se define este espectáculo na sua relação com a Vida.*

prise au sérieux et valorisée au sein d'un système de légitimation et de reconnaissance littéraire et théâtrale dans la culture d'arrivée. Les répertoires des troupes théâtrales françaises contribuèrent à une forte dynamisation du registre comique dans le monde de la scène et celui de l'édition au Portugal. La rénovation du répertoire théâtral national portugais est majoritairement accomplie par des projets conjoints de diffusion et de la solidification d'une pratique véhiculée par le goût du public envers le genre comique et envers Molière. En revisitant la culture théâtrale portugaise des deux derniers siècles et demi autour de la présence de la culture française sur scène au Portugal, nous avons décelé la place incontournable occupée par la comédie moliéresque, ancrée selon les âges sur différentes fonctions, allant de l'adaptation au goût du public et aux enjeux sociopolitiques jusqu'à la célébration d'un classique et d'une œuvre universelle et humaniste. Comme l'affirme Lefevre (1977: 74), « the fame of a writer and his or her position in literature are, to no small extent, at the mercy of his or her translator ». Molière reste sans doute l'exemple le plus emblématique par rapport aux opérations de manipulation (de traduction, d'adaptation et de réécriture) et de légitimation (au travers de politiques éditoriales et de financement théâtral) d'un modèle importé du théâtre étranger aux mains des traducteurs, des écrivains, des metteurs en scène et des producteurs portugais. Lui assigner cette légitimation, c'est aussi assurer la mission des théâtres nationaux au Portugal, c'est-à-dire la promotion du patrimoine théâtral européen, voire mondial, tout particulièrement au cours des dernières décennies. Lui assigner cette légitimité, c'est aussi l'inscrire, comme nous dit Alain Viala lorsqu'il nous parle des classiques, dans l'espace de la « consécration », de la « perpétuation » et de la « patrimonialisation même », car « tous ces phénomènes inscrivent l'espace des classiques dans la partie dominante du champ littéraire, dans la sphère où agissent les détenteurs de pouvoirs symboliques. Donc les acteurs qui ont le pouvoir d'énoncer les traits par lesquels une collectivité s'identifie » (Viala, 1993 : 31).

La scène portugaise contemporaine rejoint par là un mouvement qui se répercute, selon Martial Poirson, dans les cinq continents autour de l'œuvre de Molière, devenue une « référence partagée » déclinée au gré des propres identités culturelles qui l'accueillent :

Transposable dans tous les contextes culturels, l'œuvre de Molière est par conséquent devenue au fil du temps une référence partagée à travers le monde. Elle inspire un rapport de complicité et d'adversité avec des sociétés qui s'en emparent sur les cinq continents, afin de renouer avec leurs propres identités culturelles, tout en portant un nouvel éclairage sur la nôtre. (Poirson, 2022 : 254).

S'il est vrai que Molière reste sans doute le dramaturge français le plus étudié par la critique universitaire portugaise, à l'image de ce qui arrive dans d'autres pays, il n'en reste pas moins qu'une étude de sa présence et de son influence sur scène au Portugal reste encore à mener. Nous ne faisons que jeter ici dans cette brève étude les premiers échantillons d'un projet plus global, dont la pertinence est incontestable pour l'histoire du théâtre et du spectacle portugais.

Bibliographie

Balbi, A. 1822. *Essai statistique sur le royaume du Portugal et d'Algarve, comparé aux autres États d'Europe, et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux hémisphères*. Paris : chez Rey et Gravier.

Bourdieu, P. 2002. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, p. 3-8.

Bourdieu, P. 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, p. 3-46.

Braga, T. 1871. *História do Teatro Português*. Vol 4. Porto : Imprensa portuguesa.

Brito, A. F. 1993. « Do *Tartuffe* de Molière ao *Tartufo* de Manuel de Sousa (1768) e ao de Castilho (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos séculos XVIIIe XIX ». *Intercâmbio*, n.º 4, p. 66-77.

Brito, A. F. 1989. *Nas origens do teatro francês em Portugal*. Porto: NEFUP.

Camões, J., Ciccía, M-N., Nunes, A. 2017. *Pourceaugnac. Versão portuguesa do século XVIII*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.

Carreira, L. 2003. *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*. Lisboa: Hugin.

Carreira, L. 1988. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do Século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Chartier, R. 1994. «Le social en représentation ». *Annales ESC*, 49(2), p. 277-309.

Ciccia, M-N. 2003. *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle de 1737 à la veille de la révolution libérale*. Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

Dumouriez, G. 1775. *État présent du Royaume de Portugal en l'année 1766*. Lausanne : Fr. Grasset.

Gafeira, T. 2022. Molière « nunca vai deixar de ser levado à cena ». *RFI* (28.6.2022). [En ligne] : <https://www.rfi.fr/pt/programas/em-directo-da-redac%C3%A7%C3%A3o/20220628-moli%C3%A8re-nunca-vai-deixar-de-ser-levado-%C3%A0-cena> [consulté le 20 juillet 2023].

Lambert, J. 1986. Les relations littéraires internationales comme problème de réception. In: P. Borner, J. Riesz, B. Scholz (éd.). *Sensus Communis. Contemporary Trends Comparative Literature*. Tübingen: G. Narr, p. 49-63.

Lefevere, A. 1985. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, p. 215-243.

Lefevere, A. 1977. *Literary Knowledge*. Amsterdam: Van Gorcum.

Martins, A. C. 1983. Rayonnement de Molière au Portugal (1666-1768). In : *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, centre culturel portugais, p. 195-200.

Martins, A. C. 1969. A propósito de uma tradução de *George Dandin*, atribuída a Alexandre de Gusmão: Subsídios para o estudo da projecção de Molière em Portugal. In : *Arquivos do Centro Cultural Português*, I, p. 216-235.

Miranda, J. C. 1973. Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (século XVIII). In : *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, XIV, n.º 2, p. 181-236.

Miranda, J. C. 1983. Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (séculos XIX e XX). In : *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, centre culturel portugais, p. 171-194.

Neves, O. S.d. 1973. Breve nota sobre Molière. *Molière. O Tartufo. O Médico à força*. Lisboa: Círculo de leitores, « pequeno tesouro ».

Poirson, M. 2022. *Molière. La fabrique d'une gloire nationale*. Paris : Seuil.

Rebello, L. F. 1984. Présence du théâtre français au Portugal (1700-1980). In : *L'Enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal. Actes du*

Colloque, Paris, 21-23 novembre 1983. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, p. 163-173.

Rebello, L. F. 1973. « Sobre Molière em Portugal ». *Colóquio / Letras*, n.º 16, p. 23-29.

Rebello, L. F. 1967. *História do Teatro Português*. Lisboa : Europa-América.

Santos, A. C. 2013. « Réception de la comédie française au Portugal (XVIII^e- XIX^e siècle) ». *Revista Anales de Filología Francesa*, n.º 21, 365-383.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Silva, A. M. 2011. *Molière. O Avaro*. Porto : Edições Húmus /Teatro Nacional S. João.

Venuti, L. 1995. *The translator's invisibility. A history of translation*. London : Routledge.

Viala, A. 1993. « Qu'est-ce qu'un classique ? ». *Littératures classiques*, n.º19, *Qu'est-ce qu'un classique ?* p. 11-31.

Vicente, L. 2009. *George Dandin. folha de sala*. Faro: ACTA.

Zurbach, C. 2008. Molière traduit en portugais : de la comédie à la comédia. In : Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier (dir.). *D'un genre littéraire à l'autre. Réécritures transgénériques*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p. 107-118.



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





Coquelin de visita a Portugal, com Molière na bagagem

Licínia Rodrigues Ferreira

CET, Universidade de Lisboa, Portugal

liciniaferreira@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0731-139X>

Reçu le 09-10-2023 / Évalué le 29-11-2023 / Accepté le 12-12-2023

Coquelin en visite au Portugal avec Molière dans ses bagages

Résumé

Cet article traite des remarquables représentations au Portugal du célèbre acteur de la Comédie Française Coquelin aîné, en 1887 et 1903, en examinant en particulier les pièces de Molière qu'il a apportées avec lui. Bien que cela ne soit pas nouvelle pour le public portugais, la reprise des classiques par un acteur de renommée internationale a apporté de nouvelles perspectives à l'interprétation des personnages immortels du dramaturge français. La réception critique des spectacles de la compagnie française, tant à Lisbonne qu'à Porto, sera analysée, ainsi que la dimension théorique élaborée par Coquelin lui-même sur le théâtre de Molière. Un aspect surprenant de cette analyse réside dans la comparaison que les critiques font avec les acteurs portugais qui ont interprété des personnages tels que Tartuffe ou Orgon.

Mots-clés : Coquelin aîné, Molière, Tartuffe, acteurs, théâtre, Portugal

Coquelin de visita a Portugal, com Molière na bagagem

Resumo

Este artigo aborda as marcantes atuações em Portugal do consagrado ator da Comédie Française Coquelin aîné, em 1887 e em 1903, olhando em particular para as propostas de Molière que trouxe na bagagem. Não sendo novidade para o público português, a repetição dos clássicos por um ator de renome internacional trouxe novas perspetivas sobre a interpretação das imortais personagens do dramaturgo francês. Será examinada a receção da crítica aos espetáculos da companhia francesa, quer em Lisboa quer no Porto, e confrontada a dimensão teórica que o próprio Coquelin elaborou acerca do teatro de Molière. Um aspeto surpreendente desta análise surge na comparação que a

crítica lança em relação a atores portugueses que interpretaram personagens como Tartufo ou Orgon.

Palavras-chave: Coquelin aîné, Molière, Tartufo, atores, teatro, Portugal

Coquelin visiting Portugal with Molière in his luggage

Abstract

This article deals with the remarkable performances in Portugal by the renowned actor of the Comédie Française Coquelin aîné, in 1887 and 1903, looking in particular at the Molière plays he brought with him. Although not new to Portuguese audiences, the repetition of the classics by an internationally renowned actor brought new perspectives on the interpretation of the French playwright's immortal characters. The critical reviews of the French company's shows, both in Lisbon and Porto, will be analysed, as well as the theoretical dimension that Coquelin himself has written about Molière's theatre. A surprising aspect of this analysis comes in the comparison that the critics make with Portuguese actors who have played characters such as Tartuffe or Orgon.

Keywords: Coquelin aîné, Molière, Tartuffe, actors, theatre, Portugal

1. Molière nos palcos portugueses do século XIX

É inegável a difusão ampla do teatro de Molière (1622-1673) em Portugal, desde o século XVIII. Estudos alargados foram já produzidos, focando as numerosas traduções das peças do dramaturgo da corte de Luís XIV para a língua portuguesa, bem como as possíveis influências do estilo e das personagens de Molière sobre os autores portugueses¹. Menos estudos, porém, existem acerca da presença do teatro de Molière nos palcos portugueses. É sobre este último aspeto que falaremos neste artigo.

Nos últimos anos, assistimos a uma importante reunião de pesquisas que nos permitem, pouco a pouco, estabelecer o repertório dos teatros portugueses ao longo do século XIX, pelo menos em Lisboa e no Porto.

¹ Para dar alguns exemplos, além das referências citadas na bibliografia: Marie-Noëlle Ciccía, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIIIe siècle* (2003), Laureano Carreira, *Une adaptation portugaise (1771) du Dom Juan de Molière* (1973), José da Costa Miranda, *Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (século XVIII)* (1973), Fidelino de Figueiredo, « As adaptações do teatro de Molière por Castilho » (1918).

Entre elas, contam-se as dissertações de Paula Magalhães (2007)², Daniel Rosa (2013), Bruno Henriques (2013)³ e Licínia Ferreira (2019)⁴, mas também, muito significativamente, os dois volumes do *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* publicados por Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos⁵. Quando não sistematizados os dados, os inúmeros jornais e revistas oitocentistas permanecem fonte inestimável de informação.

Para além das conhecidas traduções de António Feliciano de Castilho, a edição de obras de Molière em Portugal ao longo do século XIX é pouco significativa. Não considerando a publicação de versões do século XVIII, registam-se as propostas de Paulo Midosi, que imita *O misantropo* (1853) passando-o a farsa em 1 ato, de Eça Leal, com a imitação *Um rapto em Sintra* (1871), e de Henrique Lopes de Mendonça, que traduz *Esganarelo* (*Le cocu imaginaire*) em 1887. Quanto a Castilho, apresentou as suas « tentativas » de tradução de *O médico à força* (1869), *Tartufo* (1870), *O avaro* (1871), *As sabichonas* (1872), *O misantropo* (1874), e *O doente de cisma* (1878).

Em contrapartida, a representação dessas mesmas obras é vasta e expandida pelo século, e acontece quer em português quer na língua francesa, em diferentes espaços teatrais do país. Cruzando os dados das várias fontes mencionadas, ressalta, em primeiro lugar, que o nome de Molière foi presença regular nos cartazes dos espetáculos lisboetas, em várias salas. Em segundo lugar, é também evidente que muitas dessas representações de Molière foram oferecidas por companhias francesas. Desde logo, a companhia de Saint-Eugène e Jourdain que, em 1822-1823, se apresentou nos Teatros do Salitre e de São Roque, de Lisboa, incluindo no seu repertório os títulos *Tartuffe*, *Le dépit amoureux*, *Les femmes savantes*, *Le misanthrope* e *L'école des maris*, de Molière.

Outra dessas companhias, entre as mais ilustres, foi a do ator da Comédie Française Constant Coquelin (1841-1909), mais conhecido por Coquelin aîné. Há registo de quatro momentos em que Coquelin

² *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

³ *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

⁴ *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2019.

⁵ 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: INCM. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: INCM.

representou em palcos portugueses, e, em dois deles, levou à cena comédias de Molière. A relação de Coquelin com Portugal era estreita, espelhada no contacto que mantinha com vários artistas e homens de letras nacionais, entre eles os atores Augusto e João Rosa, o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro e o jornalista Mariano Pina.

Coquelin aîné deslocou-se a Portugal com a sua companhia em abril de 1887; no ano seguinte, atuou de passagem, com uma curta aparição em Lisboa, em maio de 1888; depois, em 1903, visitou-nos por duas ocasiões, abril e novembro. No entanto, apenas em 1887 e na primeira viagem de 1903 levou à cena peças de Molière.

2. Coquelin em Portugal: a tournée de 1887

A visita de Coquelin a Portugal em 1887 acontece no contexto da gestão da empresa do Teatro Nacional D. Maria II pela Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses, que, desde 1882, levava avante um projeto liderado pelos atores João Rosa, Augusto Rosa e Eduardo Brásão. O contrato assinado com o Governo a 20 de agosto de 1882 vinculava a Sociedade a representar peças de grandes autores, entre os quais os portugueses Gil Vicente e Almeida Garrett, e, dos estrangeiros, Molière e Shakespeare estavam entre os nomeados.

Na época de 1886-1887, Shakespeare havia sido levado ao palco através da encenação de *Hamlet* pela própria sociedade de artistas. Quanto a Molière, coube à companhia de Coquelin aîné apresentá-lo nesse ano ao público lisboeta, e também ao público portuense. Gustavo de Matos Sequeira escreve que a companhia de Coquelin aîné se estreou a 21 de abril de 1887 no Teatro Nacional D. Maria II: « Foi a *coqueluche* dessa Primavera lisboeta. Vinha com ele Jean Coquelin, que fazia a sua estreia no agrupamento e que acabara o serviço militar, e uma atriz que nada devia à formosura mas que tinha um grande mérito – Marie Kolb ». Quanto ao repertório da companhia francesa, Sequeira afirma que « As dez récitas constituíram um êxito inigualável. Representou o *Gringoire*, a *Mademoiselle de la Seiglière*, *Les précieuses ridicules*, *Le gendre de Mr. Poirier*, *L'étincelle*, *Le mari qui trompe sa femme*, *Le mariage de Figaro*, *Le légataire universel*,

e outras peças » (Sequeira, 1955 : 377). Com efeito, falta mencionar duas grandes criações de Coquelin que o público português pôde apreciar na mesma ocasião: *Don César de Bazan*, de Adolphe d'Ennery e Dumanoir, e o *Tartuffe* de Molière.

A viagem para Lisboa realiza-se depois de um período de atuações em Madrid, onde o ator francês foi vitoriado⁶. Estava planeada também a ida ao Porto, com a previsão de duas récitas de assinatura para os dias 28 e 29 de abril, no Teatro do Príncipe Real, anunciadas na imprensa portuense ainda antes da chegada à capital (*A vida moderna*, 16 abr. 1887)⁷.

A primeira récita da companhia de Coquelin em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, dá-se efetivamente a 21 de abril de 1887, com as comédias *Un parisien*, de Edmond Gondinet, *L'héritière*, de Eugène Morand, e os monólogos *La vie*, de Ernest Grenet-Dancourt, *Le corbeau et le renard*, adaptado de La Fontaine, e *Le naufragé*, de François Coppée. A segunda récita, a 22 de abril de 1887, trouxe o *Tartuffe* e *Les précieuses ridicules* de Molière, junto com o monólogo de Jacques Normand *Les écrevisses*.

A atuação de Coquelin foi considerada notável, e os críticos lisboetas destacavam, tal como os madrilenos, a sua dicção, a capacidade expressiva, os gestos: « O que há de verdadeiramente notável em Coquelin é o jogo da fisionomia e da voz, as cambiantes do rosto e da palavra, acompanhadas de uma grande sobriedade de gestos. Ninguém diz melhor do que ele, ninguém sublinha com mais expressão, nem com maior naturalidade » (*Diário ilustrado*, 23 abr. 1887). E o cronista parece apontar também a distância entre Coquelin e a sua *troupe*: « Coquelin é ele mesmo toda a companhia, e chega! ». Desde logo, é sobretudo nos monólogos que o ator francês impressiona o público da capital portuguesa.

⁶ A imprensa espanhola terá dito, no entanto, que os restantes membros da companhia não imitavam o líder em perfeição: « A presença de Coquelin despertou grande expectación, a pesar de que as obras escenificadas e o resto de actores e actrices que o acompañaban non parecían responder ás esixencias do público asistente ás representacións. A compañía ofreceu catro funcións no Teatro da Princesa, onde, ademais de representar obras de Gondinet, Pailleron, “Molière” ou Beaumarchais, Constant Coquelin escenificou, tamén, varios monólogos de Dancourt e Coppée (*La Época*: 06 e 15-04-1887). De todas as intervencións do actor, os críticos madrileños coincidían en salientar, principalmente, os seus dotes declamatorios e a súa gran capacidade expresiva, materializadas na naturalidade da súa dicción e a súa pose » (Mascato Rey, 2002: 183).

⁷ O mesmo periódico informa dos preços a cobrar ao público: « Assinatura (para duas noites): camarotes de 1.ª ordem, 36\$000; ditos de 2.ª ordem, 27\$000; plateias, 4\$000; torrinhas, 13\$000 rs. Avulso: camarotes de 1.ª ordem, reis 22\$500; ditos de 2.ª ordem, 17\$000; plateias, 2\$500 ».

Toda a sociedade de elite lisboeta estava presente no Teatro Nacional, e até a família real se fazia notar: Sua Majestade El-Rei D. Luís I, Sua Alteza a Senhora Infanta D. Antónia e os Senhores Infantes D. Afonso e D. Augusto. Dois camarotes de segunda ordem eram ocupados pelos ajudantes de El-Rei e pela dama da Senhora Infanta.

No entanto, não faltavam espetáculos nessa noite em Lisboa. Os cartazes anunciavam também representações no Teatro da Trindade, no Teatro do Príncipe Real, no Teatro dos Recreios, no Teatro Chalet da Rua dos Condes, no Teatro do Ginásio, palhaços no Coliseu dos Recreios e touros na Praça do Campo de Santana.

A 3.^a récita de assinatura da companhia francesa deu-se a 23 de abril de 1887, com *L'anglais ou le fou raisonnable*, comédia setecentista de Joseph Patrat, *L'aventurière*, comédia de Émile Augier, e os monólogos *Les écrevisses* e *La chasse*; a 4.^a récita no dia seguinte, 24 de abril, com *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Na 5.^a récita no Teatro Nacional, a 25 de abril de 1887, a companhia francesa apresentou *Don César de Bazan* e *L'étincelle*, sem descartar os já indispensáveis monólogos. A sala continuava a encher-se de espectadores, a família real voltava a marcar presença.

Nas horas vagas, Coquelin aîné viu-se obsequiado de múltiplas formas, recebendo flores, presentes, convites para almoço e para jantar, convites para passeio, noticiados na imprensa da época. Num desses passeios, entrou no atelier de Columbano Bordalo Pinheiro, que lhe esboçou o retrato.

Prosseguem as récitas. No dia 26 de abril, a companhia francesa representa em Lisboa *Oscar ou Le mari qui trompe sa femme*, de Scribe, bem como *Gringoire*, de Bauville. Desta vez, a família real convida Coquelin a subir ao seu camarote, onde é recebido e se demora, num dos intervalos do espetáculo. Costumavam as récitas começar pouco depois das 8 horas da noite, e prolongar-se até por volta da meia-noite.

A récita de 26 de abril estava prevista inicialmente como a última em Lisboa, já que a companhia tinha o compromisso de se apresentar a 28 e 29 de abril no Porto. Mas foram os próprios assinantes, sabendo que o ator francês dispunha de um grande repertório, a pedir-lhe para dar mais quatro récitas. Fizeram-se novos contratos e Coquelin comprometeu-se a dar mais

quatro récitas na capital. No entanto, não desrespeitou o contrato anterior, e viajou a 27 de abril para o Porto, no comboio das 8 horas da manhã.

No dia seguinte, 28 de abril de 1887, a companhia estreava-se no Teatro do Príncipe Real do Porto com *Un parisien*, seguido dos indispensáveis monólogos *La vie*, *Les écrevisses* e *Le corbeau et le renard*. No desempenho da comédia, Coquelin era acompanhado por Duquesne, Leroy, Jean Coquelin, Ramy, Marie Kolb, Berthe Darcourt, P. Patry e J. Kerwich.

A segunda récita no Porto, a 29 de abril, contou com o drama em 5 atos *D. César de Bazan*. Tal como em Lisboa, havia na cidade invicta conhecedores de Paris e dos seus teatros que não perderam a oportunidade de assistir à atuação da companhia francesa em terras lusas: « no Porto muitas pessoas o conheciam já, por o terem visto representar em Paris (...) na noite de ontem o teatro Príncipe Real apresentava um aspeto deslumbrante, povoando-se de tudo quanto há entre nós de notável nas letras e no jornalismo, na nobreza, no alto comércio, nas artes, na primeira sociedade elegante desta cidade » (*O commercio portuguez*, 29 abr. 1887). Os diplomatas, particularmente ministros de França, eram também espectadores assíduos, quer no Porto quer em Lisboa.

A apreciação da crítica portuense aos dotes de Coquelin aîné é em tudo semelhante aos comentários anteriormente mencionados: « O grande segredo do eminente artista está na naturalidade das suas maneiras, na simplicidade da sua dicção, na subtileza com que pronuncia a frase, na intenção com que acompanha o seu mais insignificante gesto, ou a mais espontânea interjeição » (*Jornal da manhã*, 29 abr. 1887). Já se adivinhava a possibilidade de uma récita extra.

Com efeito, a récita extraordinária deu-se, acedendo ao interesse do público, logo no terceiro dia, 30 de abril – e foi desta vez que o Porto viu Coquelin aîné interpretar Molière, no *Tartufo*. Do elenco, a imprensa destacou, para além da estrela da companhia, Marie Kolb no papel da criada Dorine, e Duquesne, fazendo o papel de Orgon (*A folha nova*, 30 abr. 1887).

A crítica dividia-se quanto à escolha da melhor atuação de Coquelin: se uns acharam Coquelin inexcelável representando Mascarille nas *Précieuses ridicules*, outros ficaram rendidos à sua arte de interpretar a personagem Tartufo. Para Manuel Caldas Cordeiro, que assinava nos jornais sob o pseudónimo Camillo Queiroz, « Nas *Preciosas ridículas* é que é impossível

exceder Coquelin. (...) Basta dizer que a sua fisionomia passou por todos os cambiantes que a cena reclamava » (*A folha nova*, 30 abr. 1887).

Já para o cronista d'*O comércio português* (1 maio 1887), a impressão foi tal que arriscou dizer « não mais, talvez, veremos na nossa cena viver tão intensamente um personagem, como Coquelin viveu Tartufo ». E acrescenta:

É tão igual, tão surpreendente de observação no seu papel, desde o gesto hipócrita e beato, até ao ar de velhaco e de impostor, que estampa na fisionomia, que o espectador não vê Coquelin, vê Tartufo, real, autêntico, com a suavidade na voz e a perfídia no coração. Admirável, simplesmente admirável esse trabalho do poderoso artista francês. (O comércio português, 1 maio 1887).

Na mesma peça, destaca ainda, como o seu colega d'*A folha nova*, as interpretações de Marie Kolb, Duquesne, e ainda J. Kerwich.

Também para o cronista do *Jornal da manhã*, do Porto (1 maio 1887), foi magnífica a atuação de Coquelin: « toda a soberba criação do grande Molière tem no notável artista (...) a mais aprimorada interpretação ». O crítico parece ter encontrado sobretudo um Tartufo à sua medida, carregado de vícios, personagem que qualifica hedionda e devassa, a que Coquelin deu toda a expressão. Quanto aos restantes intérpretes, é novamente destacada Marie Kolb:

Se excetuarmos uma das atrizes, Kolb, salvo o erro, o resto foi simplesmente detestável. A atriz a que nos referimos merece bem que a apartem do resto da trupe, pela forma graciosíssima com que recitou os formosos versos do galante papel de Dorine e pela compreensão delicada do que dizia e do personagem que tinha a seu cargo. (Jornal da manhã, Porto, 1 maio 1887).

Na segunda ronda de atuações da companhia francesa em Lisboa, iniciada a 2 de maio de 1887, Coquelin é informado pelo ministro de França em Lisboa que Sua Majestade El-Rei o receberia no Paço da Ajuda, o palácio real, a residência oficial da família real portuguesa (*Diário ilustrado*, 3 maio 1887). Um convite que exprime toda a admiração suscitada pela arte e mestria de Constant Coquelin.

Entre os títulos que esta segunda ronda acrescentou na passagem de Coquelin por Portugal, encontram-se *Le député de Bombignac*, de Alexandre Bisson, *Le légataire universel*, de Regnard, e *Livre III chapitre Ier*, de Eugène Pierron e Hippolyte Auger. O último espetáculo em Lisboa naquele ano de 1887, a 5 de maio, realizou-se em homenagem e benefício do líder da companhia, e este escolheu para finalizar a noite a comédia *Les précieuses ridicules*, talvez em resultado da sua análise ao gosto do público português.

3. Coquelin em Portugal: a visita de 1903

Depois da breve passagem pelo Teatro Nacional, em Lisboa, no início de maio de 1888, associando-se aos espetáculos da sociedade de artistas interpretando monólogos em duas noites (6 e 7 de maio), Coquelin aîné regressa a Lisboa em abril de 1903. Passados 15 anos, a visita de Coquelin a Portugal continua a ser vista como um grande acontecimento. Desta vez, Coquelin vinha acompanhado de seu irmão, Coquelin cadet, para além de Jean Coquelin, seu filho, presente já em 1887. O responsável pela visita da companhia era o Visconde S. Luís de Braga, empresário do Teatro D. Amélia.

A estreia, a 28 de abril de 1903, trouxe de volta a Lisboa o *Tartuffe* e *Les précieuses ridicules*. No *Tartufo*, o elenco era composto por Coquelin aîné (*Tartuffe*), Coquelin cadet (*Orgon*), Jean Coquelin (*Cléante*), Maury (*Valère*), Rozenberg (*Damis*), Garay (*L'Exempt*), Chabert (*Loyal*), Mad. Esquilar (*Elmire*), Mad. Bouchetal (*Dorine*), Mad. Lemer cier (*Mad. Pernelle*), Mad. Felyne (*Mariane*) e M.elle Totah (*Flipote*). Para o crítico de teatro Joaquim Madureira (1905: 32), Coquelin aîné esteve « magistral », mas o irmão não o convence: « Cadet, ator de *charge* e de traços largos, vivendo da reputação fraterna e asneando de conta própria, foi no Orgon caricatural, carregado e pouco correto ».

Em *Les précieuses ridicules*, Mascarille volta a ser interpretado por Coquelin aîné, que tem a seu lado Jean Coquelin (*Gorgibus*), Maury (*La Grange*), Garay (*Du Croisy*), Chabert (*Jodelet*), Mad. Esquilar (*Magdelon*), Mad. Bouchetal (*Cathos*) e Mad. Lemer cier (*Marotte*). Aqui, Coquelin aîné

destacou-se dos colegas ainda mais do que na primeira peça. Para Joaquim Madureira (1905: 33),

prodigioso, inigualável, colossal de arte foi Aîné no Mascarille das Précieuses ridicules que fecharam o espetáculo e em que o conjunto – porque a peça vive toda do desempenho – já se mostrou mais desastrosamente desigual e desafinado. Mas Aîné podia até representá-la com marionetes, cães amestrados, ratos sábios ou pulgas domesticadas: o seu trabalho é tal, tem tanta frescura e tanta mocidade, tanto espírito e tanta viveza, que a gente chega a duvidar da certidão de idade que lhe dá 62 janeiros e não vendo nem ouvindo os que lhe dão a deixa, admira só o vigor, a agilidade e o talento do primeiro e mais glorioso comediante francês.

A apreciação do público, naquela noite, pendeu para o lado da segunda comédia, por ser de um cómico mais fácil do que o de *Tartufo*. Escreve o crítico do *Diário ilustrado* (29 abr. 1903):

O nosso público, porém, mais uma vez apresentou aquela frieza que tanto o caracteriza, e que nós supomos de há muito que se baseia no intuito de se dar tom, e assim não correspondeu com aplausos estridentes, sobretudo no Tartuffe, mas escangalhou-se com riso ante Les précieuses ridicules, comprazendo-se com a chocarrice e como que negando a arte.

Não obstante, é evidente, para o mesmo autor, o estudo da personagem no trabalho de Coquelin aîné.

Naquela época, era possível ler nos jornais os nomes de muitos dos espectadores presentes no Teatro D. Amélia, nomeadamente os de senhoras da alta sociedade. Assim, sabemos que, na noite de estreia da companhia de Coquelin, assistiram ao espetáculo a ministra de França, a ministra da Alemanha, a ministra do Brasil e a ministra da Inglaterra, a marquesa de Belas, a condessa de Monsaraz, a condessa da Ribeira, entre muitos outros nomes então conhecidos do *high life* lisboeta (*Diário ilustrado*, 29 abr. 1903).

Três dias depois, a 1 de maio de 1903, o público lisboeta tinha a oportunidade de assistir a outra peça de Molière, noutra espaço da cidade, por uma companhia portuguesa: representou-se *O avarento* no Teatro Nacional D. Maria II.

Por outro lado, a companhia francesa trazia mais textos de Molière na bagagem, para além de *Tartuffe* e *Les précieuses ridicules*, já representados

em 1887. No dia 2 de maio de 1903, na 5.^a récita de assinatura, deu-se a representação da peça em 5 atos *Le bourgeois gentilhomme*, música de Jean-Baptiste Lully, desempenhando Coquelin aîné o papel de Monsieur Jourdain, Coquelin cadet o de Covielle e Jean Coquelin o de Maître de Philosophie (*Diário ilustrado*, 2 maio 1903). Segundo o relato do *Diário ilustrado* (3 maio 1903), foi um êxito que o génio de Molière explica:

Uma das mais satíricas comédias de Molière, na mais alta expressão do engenho cómico, Le bourgeois gentilhomme, encantou durante três horas uma plateia ilustrada, embora pareça sofrer muito de frio, tal é a falta de entusiasmo que demonstra, rindo da melhor vontade, ante aquele espírito que não envelhece, que nos rejubila, e que nos leva a sentir que as peças de meia dúzia de anos não resistam a reprises, devido talvez a haver menos talento e as necessidades da vida serem tantas... Molière, embora as suas infantilidades, há de ser sempre representado, sempre aplaudido.

A análise de Joaquim Madureira a este espetáculo é mais aprofundada. Classifica *Le bourgeois gentilhomme* como pertencendo a um grupo de peças de Molière em que o cómico é menos picante, é simples e inocente, de personagens insípidas, e que permitem aos pais levarem os seus filhos a assistir à peça numa *matinée*. Noutra categoria estão as comédias que incluem, através de uma personagem ou de uma situação, uma verdade intemporal – são as peças *Tartufo*, *Avarento* e *Misantropo*. Madureira identifica ainda uma terceira categoria, a das comédias de tipos acentuados, como os maridos enganados, as criadas atrevidas ou as mulheres adúlteras, de tal modo que continuam através dos tempos a fazer rir o espectador – aqui insere *Le médecin malgré lui*, *Sganarelle* ou *Le cocu imaginaire* e *Monsieur de Pourceaugnac* (Madureira, 1905: 43-44).

Portanto, a récita era toda composta de uma das comédias menos robustas de Molière:

A alma e o espírito não são ali chamados nem ali têm que fazer: o zigomático contrai-se e distende-se em gargalhadas e frouxos de riso, irrefletidamente, impulsivamente, porque uma cambalhota e uma careta fazem sempre rir, e o espírito infantil, ingénuo e burlesco de Molière tem esse condão natural de nos fazer cócegas sem nos alegrar, de nos fazer rir sem sabermos porquê. (Madureira, 1905: 44).

O maior elogio que teceu à apresentação de *Le bourgeois gentilhomme* no dia 2 de maio de 1903 no Teatro D. Amélia foi a dimensão de pensamento que Coquelin aîné acrescentou à peça: « Mr. Jourdain faz rir e, encarnado nele, fez-nos rir Coquelin Aîné; fez-nos rir; mas fez-nos refletir e está aí o seu mérito: o riso vinha-nos da natureza humana, de Molière, se quiserem; à reflexão, obrigou-nos Coquelin ».

A sexta récita de assinatura da companhia francesa trouxe um novo título de Molière para a cena do D. Amélia, desta vez *Le médecin malgré lui*, onde se destacava Coquelin cadet no papel de Sganarelle. Nessa mesma noite, brilhava Coquelin aîné no *Cyrano de Bergerac*, de Edmond de Rostand, e o êxito era tal que conseguira quebrar o gelo do público lisboeta: «o público, quebrando a sua glacial indiferença, aqueceu por fim, fazendo uma longa e ruidosa ovação a Coquelin, o que nos consolou um tanto do seu aspeto hostil e carrancudo das noites anteriores» (*Diário ilustrado*, 4 maio 1903).

Mas não ficou por aqui o desfile de Molière sobre o palco do D. Amélia. Na récita de 4 de maio de 1903, um novo título surgiu, *Le malade imaginaire*, que, embora a crítica considerasse um trabalho de menor envergadura do dramaturgo francês, acabou por ser valorizado pelo bom desempenho dos Coquelin (*Diário ilustrado*, 5 maio 1903).

Finalmente, o fecho das atuações da companhia de Coquelin em Lisboa naquela época de 1902/1903 contou com a encenação de mais uma peça de Molière, neste caso, apenas uma das cenas de *Le mariage forcé*. Tinha como intérpretes Coquelin cadet e Jean Coquelin, elogiados pelo desempenho nesta comédia.

Mas esta última noite, de 6 de maio de 1903, tinha, além dos exercícios dramáticos, um acontecimento imprevisto e interessante: Coquelin aîné resolveu proferir uma conferência no D. Amélia, sendo o produto de bilheteira repartido em metades: uma a favor das Oficinas de S. José e a outra a favor da instituição recentemente fundada por aquele artista para o recolhimento dos atores dramáticos franceses impossibilitados de trabalhar. Claro que, para além da intenção de contribuir para causas sociais, a verdade é que a palestra de Coquelin constitui um evento intelectual e cultural marcante para a sociedade lisboeta (*Diário ilustrado*, 5 maio 1903). A imprensa, no entanto, deu nota de que o público se mostrou

« indiferente » à récita de despedida de Coquelin (*Diario illustrado*, 7 maio 1903).

Não obstante, no mesmo ano, Coquelin aîné regressou ao Teatro D. Amélia, para quatro récitas de assinatura, a 24, 25, 26 e 27 de novembro de 1903, partindo neste último dia para o Porto, onde representou no Teatro Nacional S. João. *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, foi a peça mais repetida nesta temporada, à qual se juntaram *Thermidor*, de Victorien Sardou, *La joie fait peur*, de Émile Girardin, *Le député de Bombignac*, de Alexandre Bisson, *L'horizon funèbre de madame Bourgeois*, monólogo de Gustave Nadaud, e *La robe*, monólogo de Eugène Manuel. Não há registo de apresentação de peças de Molière nesta segunda visita da companhia de Coquelin a Lisboa em 1903. No entanto, nessa mesma época, o Teatro Nacional D. Maria II tinha de novo em cartaz *O avarento*, de Molière, na tradução de Castilho, em que o ator Ferreira da Silva representava o papel de Harpagão.

4. Coquelin e os atores portugueses

Foi um jornal do Porto que formulou diretamente o desconforto causado pela comparação entre os atores franceses e os atores portugueses. Algumas personalidades, em 1887, pensaram em criar um espetáculo que fosse uma espécie de amostra do trabalho da companhia do Teatro Nacional D. Maria II, incluindo os seus melhores artistas e um convidado, o ator Taborda, para essa récita. A ideia era secundada por vários escritores e jornalistas, que a apresentaram à empresa. No fundo, o espetáculo daria aos franceses uma imagem do teatro que se fazia em Portugal, reunindo atos de peças em cartaz naquela época, incluindo o *Hamlet*. Perante a proposta, o jornalista portuense declara:

Não somos daqueles que deixarão de aplaudir esta ideia. A blague indígena, os que estão sempre prontos a desprestigiar tudo quanto é nosso, é que poderão maldizer a ideia. Não se trata de confrontos, que seriam mal cabidos, no momento em que Coquelin é único no seu género, uma celebridade na verdadeira aceção da palavra. Não se trata de interesses, porque o produto dessa récita seria em proveito da caridade. Trata-se, simplesmente, duma homenagem. E desde o momento em que todos

procuram mostrar ao grande artista o que há pelo país, salões, galerias, indústrias, não era pretensioso fazer-lhe ver o que mais deve interessar: a nossa arte dramática. (O commercio portuguez, 29 abr. 1887).

No entanto, o jornalista d'*O comércio português* reconhece a necessidade de evitar uma má interpretação das intenções: « Faça-se uma escolha de peças que Coquelin conheça, evitem-se aquelas em que se possa supor a intenção de confrontos, e o espetáculo será esplêndido ».

A verdade é que o tema estava muito presente e a imprensa transmitia um sentimento de orgulho pela qualidade dos atores portugueses, surpreendida pela proximidade com o nível da comédia francesa. Daniel Rosa, na sua tese de doutoramento, deu também conta desta reflexão, e relatou o grande destaque da imprensa, na crítica ao espetáculo *D. César de Bazan*, à comparação de Coquelin com o « nosso » Augusto Rosa. Para Daniel Rosa, « Claramente, o objetivo não foi desacreditar Coquelin mas recordar o ator português na peça que se levou a cena, lembrando que sempre “tivemos” atores de primeira ordem » (Rosa, 2013: 206)⁸.

De facto, a visita de Coquelin, por um lado unanimemente aclamada pela imprensa, por outro lado avivou uma questão melindrosa, formulada cautelosamente por certos críticos. Trata-se de colocar lado a lado os grandes atores franceses e os intérpretes portugueses de Molière, entre eles Taborda, José Carlos dos Santos e António Pedro.

O cronista do *Diário ilustrado* (23 abril 1887) declara, desde logo, que « O *Tartufo* foi magistralmente desempenhado por Coquelin, mas a verdade é que José Carlos dos Santos tinha estudado cuidadosamente Coquelin no *Tartufo*. Podemos hoje, à vista do modelo, dizer que a imitação era perfeita ». Mais tarde, na visita de 1903, a interpretação de Orgon por Coquelin cadet evoca a memória do ator português António Pedro: « No papel de Orgon, Coquelin cadet, sempre correto, não conseguiu contudo

⁸ Cita *O comércio do Porto*, de 30 de abril de 1887: « (...) temos artistas que podem perfeitamente sustentar os confrontos mais delicados, quando se trata de alta comedia. E não se julgue que entre n'este nosso [modo] de pensar a mínima preocupação patriotica, mas simplesmente o desejo de dizer a verdade em um paiz em que por via de regra existe o mau sestro de depreciar muita cousa que temos de bom, quando por vezes o que nos vem de fóra nem sempre é do melhor. Certamente que isto não se subentende nem de leve, com o grande artista ao qual somos os primeiros a prestar a homenagem da nossa mais expansiva admiração. O nosso intuito é apenas referir que Augusto Rosa, no papel de D. Cesar de Bazan, póde sustentar dignamente o confronto do seu trabalho com o do insigne Coquelin ».

apagar-nos a lembrança desse grande ator que se chamou António Pedro » (*Diário ilustrado*, 29 abr. 1903). Em ambos os casos, há, portanto, um voto favorável aos intérpretes portugueses, que eram, na verdade, pertencentes ao conjunto de atores mais aclamados pelo público durante o século XIX⁹.

Com efeito, o ator António Pedro (1836-1889), depois de passar pelos teatros de Variedades (Salitre) e do Príncipe Real, de Lisboa, em 1870 entrou, com José Carlos dos Santos, no Teatro Nacional D. Maria II, e foi aí que desempenhou o papel de Orgon, com grande aplauso. Chegou a ser considerado pela crítica o primeiro ator cómico português, embora abraçasse igualmente papéis dramáticos. Alberto Pimentel comentou assim a sua interpretação de Orgon: « Para estabelecer a antítese, sendo Santos o Tartufo só era possível escolher António Pedro. E António Pedro, que é realmente um verdadeiro ator, sustentou o equilíbrio por modo tal, que Molière, que desempenhou aquele papel, conhecer-se-ia, se lhe fosse dado ouvi-lo, no intérprete português » (Sousa, 1908: 31).

Quanto a José Carlos dos Santos (1833-1886), foi ator, ensaiador, dramaturgo e empresário, passando por salas como o Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Príncipe Real e o Teatro Nacional D. Maria II. Exerceu a sua arte em diferentes géneros, desde o melodrama à comédia, e também como ensaiador se destacou; em suma, foi no seu tempo um nome respeitado no meio teatral. Santos dedicou-se ainda a formar novos talentos, entre eles o de António Pedro. A seu cargo esteve a encenação e interpretação do *Tartufo* no D. Maria II, em 1873, recebendo fortes elogios pelo trabalho. Para o folhetinista Júlio César Machado (1873: 34), os intérpretes « mostraram que são capazes de dizer grandes versos ». José Carlos dos Santos, em particular, « observou, meditou, comparou, apropriou; além disso, foi a alma da companhia ».

Quando Coquelin cadet protagonizou *Le médecin malgré lui*, em 1903, no Teatro D. Amélia, Joaquim Madureira preferiu não avaliar a interpretação, mas, em vez disso, recordar o trabalho do ator Taborda na

⁹ Regressando ao artigo de Mascato Rey (2002: 184), lemos o testemunho de uma atitude diferente por parte da imprensa madrilena relativamente aos atores espanhóis, em 1887: « o crítico da *Época* apontava, dias mais tarde, outra das características que surpreende, por excepcional, no trabalho do actor francés: a constancia, o mantimento da intensidade na representación do principio á fin da actuación – aspecto este que, unido á sua versatilidade, converte a Coquelin no referente con que contrastar o desinteresse e a medianía con que os actores españois se mostraban na escena ».

mesma peça: « O espetáculo começou por três atos de Molière, o *Medecin malgré lui*, que os senhores conhecem da adaptação do Castilho e do desempenho do Taborda, o inimitável, o insubstituível Taborda, mestre naturalista entre os naturalistas que são mestres, relíquia veneranda dos nossos palcos, glória insigne da nossa cena, o bom e radioso velhinho » (Madureira, 1905: 48).

Francisco Alves da Silva Taborda (1824-1909) gozava de indiscutível apreço por parte de todo o público português. O ator fez parte do elenco de algumas das mencionadas versões de Castilho, nomeadamente, *O médico à força* (*Le médecin malgré lui*), interpretando Sganarello, *O doente de cisma* (*Le malade imaginaire*) e *O misantropo*. A edição de 1869 de *O médico à força* é mesmo dedicada a Taborda pelo tradutor, António Feliciano de Castilho. Curiosamente, Taborda chegou a ser convidado para fazer parte da Sociedade do Teatro Nacional, em 1882, mas recusou o convite alegando problemas de saúde (Sequeira, 1955: 366). Poucos dias depois da partida da companhia de Coquelin do Porto, em maio de 1887, Taborda apresentou-se no mesmo Teatro do Príncipe Real para interpretar *O médico à força*, num espetáculo em benefício da Creche de S. Vicente de Paulo, oferecido pela empresa do Teatro do Ginásio de Lisboa (*A vida moderna*, 14 maio 1887).

A polémica não passou ao lado de Constant Coquelin, que parecia conhecer as impressões dos críticos e intelectuais portugueses a respeito da tradução e interpretação de Molière. Por isso, na conferência que proferiu em Lisboa, no Teatro D. Amélia, em 1903, Coquelin aîné « abriu um parêntesis para demonstrar que o *Médecin malgré lui* devia ser interpretado como faz seu irmão, e que a tradução de Castilho, evidentemente, pede um outro desempenho » (*Diário ilustrado*, 7 maio 1903). Esta referência leva-nos a crer que Coquelin conhecia as versões de Castilho das comédias de Molière, adaptadas à realidade portuguesa, ao ponto de compreender as implicações das propostas de Castilho na conceção das personagens. Defendeu que a interpretação de Molière trazida pelos Coquelin era aquela que cumpria a intenção do autor (*Diário de notícias*, 7 maio 1903). Na conferência, Coquelin terá certamente exposto as suas reflexões acerca do teatro de Molière, tal como deixou publicado em textos como *Molière et le Misanthrope* (1881), *L'Arnolphe de Molière* (1882) ou *Le Tartuffe de Molière* (1884).

5. Como interpretar Tartufo?

Na opinião do folhetinista Júlio César Machado, o papel de Mascarille (*Les précieuses ridicules*) é aquele onde mais brilha Coquelin. Já o Tartufo produziu menor efeito. Não porque a interpretação de Coquelin ficasse aquém do esperado, mas porque a peça era sobejamente conhecida entre nós, vista frequentemente nos palcos, e também porque não havia consenso sobre a feição a dar ao caráter de Tartufo – « que uns quereriam, dizem eles, mais fino, mais virtuoso, mais sedutor » (*Diário de notícias*, 5 maio 1887).

Já um cronista do Porto tinha referido que o público de Lisboa era comedido nas demonstrações de apreço ao grande ator francês: « Um jornalista que falou com Coquelin em Lisboa conta que o ilustre ator achara um pouco fria a plateia de D. Maria: *cependant le public est très froid, je ne m’y attendait pas*, e que acrescentara: *c’est parce qu’ils ne comprennent pas* ». Para o mesmo cronista, porém, esta não era razão para tal: « Enganou-se o grande ator; poucos espectadores haverá que não compreendam as frases, quando saem, com todo o valor, de uma boca privilegiada como a sua » (*Jornal da manhã*, 29 abr. 1887). Mas talvez, a ser verdade que proferiu aquelas palavras, Coquelin se referisse, não à dificuldade linguística de seguir uma representação no idioma francês, antes a uma dimensão mais profunda e especificamente artística, a do modo de interpretar uma personagem.

Não é unânime, assim, a percepção da atitude do público perante as atuações, nem tão pouco o são as palavras que descrevem a impressão do próprio Coquelin sobre esse assunto. Outros, na capital, disseram que « Coquelin está muito satisfeito com o acolhimento do público português, que lhe sublinha todas as passagens mais importantes dos seus trabalhos, mostrando, finamente, compreender as mais delicadas situações » (*Diário ilustrado*, 26 abr. 1887).

A duplicidade de Tartufo era um problema não apenas para análises literárias e filosóficas, mas influenciava e estimulava os ânimos daqueles que se preparavam para ver Tartufo num palco. Antes de se representar em Lisboa, em 1887, discutiu-se qual seria o caráter escolhido por Coquelin para a personagem:

Correu o boato de o ilustre ator francês dar ao Tartufo uma feição cómica, mas o boato foi desmentido na noite da representação. Coquelin fez todo o papel dramático e fê-lo admiravelmente como eu não creio se possa exceder. Na cena do quarto ato, depois de Orgon descobrir a traição do hipócrita e quando Tartufo lhe anuncia que o expulsará de casa, pode dizer-se que o ator francês foi magistral. (A folha nova, 30 abr. 1887).

No entanto, quando lemos o que Constant Coquelin escreveu sobre o *Tartufo*, alguns anos antes, não concluímos nessa direção. Depois de explorar as etapas de escrita, reescrita e representação da peça na origem, e de apresentar outras visões da personagem, Coquelin finalmente descreve como é, para ele, o Tartufo: « Je le vois gras, rasé, lippu, de bonnes bajoues, le sourire béat et le sang un peu à la tête. Je crois bien qu'il prend du tabac, et pas à petites doses, en se becquetant le nez de l'index et du pouce, mais en homme qui n'est point honteux, comme il fait tout, pieusement, copieusement » (Coquelin, 1884 : 49-50). Coquelin entende que Tartufo é sincero na sua devoção, que é excessiva, um místico, que acredita verdadeiramente no que diz, e é profundamente humano – daqui deriva uma perspectiva cómica, e mais, a sinceridade torna-o ridículo: « Comme il croit à sa science, il en tire vanité; il se flatte, le fat, et comme il arrive à qui s'en croit, méprise trop le commun des hommes, et s'expose à donner, par trop de confiance en lui, dans le piège le plus grossier » (Coquelin, 1884: 53-54). O riso que Tartufo suscita é, sem dúvida, um riso diferente daquele que provoca *As preciosas ridículas*. Ora, o intérprete, segundo Coquelin, tem a responsabilidade de transmitir ao público, na personagem de Tartufo, essa espécie de cómico. Mas nunca, para Coquelin, se trataria de uma personagem trágica: « (...) le rire qu'il convient de susciter, est le rire propre à la pièce. Ce n'est pas le même que celui des *Précieuses*, ni que celui des *Femmes savantes* (...); ce n'est pas non plus l'espèce de hu hu qui doit poursuivre Tartuffe, mêlé de huée pour le drôle et d'un épanouissement de rate à le voir découvert. A l'artiste de toucher juste et ne pas tirer du public cette dissonance cruelle, le rire de la farce se fourvoyant dans la comédie. Ce serait, à rebours, le même contre-sens que d'y introduire l'accent tragique » (Coquelin, 1884 : 69-70).

Mas isso não significa que o público fique impedido de pressentir naquela história uma essência trágica. Como escreve Hernâni Cidade, « ainda vai mais longe, penetra ainda muito mais na vida o cómico de

Molière. Para além da aparência grotesca, soube o seu génio ver a realidade trágica. E há peças dele em que as duas faces da vida se nos mostram ». Tartufo é uma dessas peças: « *Le Misanthrope, L'Avare, Le Tartuffe*, sobretudo *L'Avare*, são peças em que o cómico é apenas a expressão exterior do íntimo trágico » (Cidade, 1973: 16).

Por tudo isto, Tartufo é, nas palavras do escritor Joaquim Madureira (1905: 32), « uma das mais complexas e enigmáticas joias molierescas », aberta ao inquérito em busca das suas mais recônditas significações. A seu ver, o Tartufo que Coquelin trouxe a Lisboa em 1903 apresentava um carácter « mais de luxúria que de hipocrisia (...), mais femieiro que cupido nas suas linhas e na sua dicção ».

A versão de Castilho, por seu turno, resulta de uma solicitação ao poeta português por parte do ator e empresário José Carlos dos Santos para o Teatro do Príncipe Real, de Lisboa. É toda ela elaborada a pensar no efeito da comédia em palco. Castilho « nacionalizou » a peça, transportou a ação para o reinado de D. José em Portugal e fez até entrar o Marquês de Pombal na lista de personagens. Acrescentou cenas e algumas personagens, porque, como refere no prólogo, pretendia corresponder à vontade do ator Taborda em representar no *Tartufo*, que assim obteve um papel de caseiro, ausente do original.

6. Considerações finais

As *tournées* de Coquelin em Portugal enquadram-se num período de frequentes apresentações de companhias estrangeiras em palcos portugueses. A presença de artistas de renome permitia aos empresários amealharem maiores receitas de bilheteira e ao público ficar a par das tendências artísticas internacionais e ver em palco as vedetas de que a imprensa falava. No caso de Coquelin aîné, juntavam-se ainda outras dimensões, entre elas a relação próxima do ator com o nosso país.

Há que dizer, ainda, que a passagem de Coquelin em Portugal, principalmente em 1903, foi vista por alguns como a representação de uma escola de declamação que estava em declínio, atacada pelos defensores da escola naturalista. O nome de Antoine, fundador do Théâtre Libre, que

passou por Lisboa no mesmo ano, erguia-se entre a crítica como o arauto dos novos tempos na arte dramática.

Para além disso, as récitas de Coquelin, quer em 1887 quer em 1903, promoveram uma reflexão sobre o teatro de Molière, que a própria densidade da interpretação por Coquelin aîné fomentava, como aliás se verificou igualmente no aspeto teórico, através da conferência que proferiu em Lisboa. A crónica de João da Câmara na revista *O Ocidente* (10 maio 1903) confirma e resume esta perceção:

em pleno mês de maio, o teatro D. Amélia, com a casa cheia pela sociedade elegante de Lisboa, deu-nos as anunciadas récitas de Coquelin velho, de Coquelin novo e de Coquelin novíssimo. Nunca tal se vira em maio, e casas cheias, e muitos abafos, e um cheiro a chuva cá fora que lembrava os velhos janeiros! Lá por dentro um ou outro nariz torcia-se às vezes, caracterizando tal qual o tempo cá fora. Nos intervalos faziam-se considerações e paralelos, discutia-se Molière, falava-se em tradições do teatro francês.

Por outro lado, a apreciação dos espetáculos da companhia francesa permitiu estabelecer comparações com o nosso teatro e, em particular, com os nossos atores, levando ao entendimento de que, entre nós, havia também excelentes intérpretes de Molière.

Bibliografia

O Commercio Portuguez, ano 12, n.º 98, 29 abril 1887; n.º 100, 1 maio 1887.
Diário de Notícias, n.º 7651, 5 maio 1887; n.º 13447, 7 maio 1903.
Diário Illustrado, ano 16, n.º 5037, 23 abril 1887; n.º 5040, 26 abril 1887; n.º 5047, 3 maio 1887; ano 32, n.º 10832, 29 abril 1903; n.º 10835, 2 maio 1903; n.º 10836, 3 maio 1903; n.º 10837, 4 maio 1903; n.º 10838, 5 maio 1903; n.º 10840, 7 maio 1903
A Folha Nova, ano 6, n.º 279, 30 abril 1887.
Ilustração Portuguesa, 28 maio 1906.
Jornal da Manhã, ano 16, n.º 117, 29 abril 1887; n.º 119, 1 maio 1887.
O Occidente, vol. 26, n.º 877, 10 maio 1903.
O Palco, ano 1, n.º 4, 20 fevereiro 1912.
A Paródia, n.º 17, 7 maio 1903.
Pontos nos ii, n.º 103, 28 abril 1887.
A Vida Moderna, ano 8, n.º 19, 16 abril 1887; n.º 23, 14 maio 1887.

1885. *Album do actor Santos : repositório de curiosidades dramaticas*. Lisboa : Typographia Mattos Moreira.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. 1975. *Molière: catálogo comemorativo do tri-centenário da sua morte*. Coimbra.

Brito, A. F. 1993. « Do *Tartuffe* de Molière ao *Tartufo* de Manuel de Sousa (1768) e ao de Castilho (1870): achegas para o conceito de tradução em Portugal nos séculos XVIII e XIX ». *Intercâmbio*, n.º 4, p. 66-77.

Castilho, A. F. 1870. *Tartufo: comedia vertida livremente e accommodada ao portuguez*. Lisboa : Na Academia Real das Sciencias.

Cidade, H. 1973. « O cómico em Molière ». *Colóquio/Letras*, n.º 16, p. 11-18.

Coquelin, C. 1884. *Tartuffe*. Paris : Paul Ollendorff.

Figueiredo, F. 2015. *O insustentável desejo da memória: incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa.

Machado, J. C. 1873. *Manhãs e noites*. Lisboa : Livraria Moderna.

Madureira, J. 1905. *Impressões de teatro: cartas a um provinciano & notas sobre o joelho (1903-1904)*. Lisboa : Ferreira & Oliveira Lda.

Martocq, B. 1987. « Molière revu par Castilho : traduttore, traditore? ». *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 23, p. 681-708.

Mascato Rey, R. 2002. « Constant Benoît Coquelin (1841-1909) : apontamentos sobre a sua concepção da arte dramática ». *Anuario Galego de Estudios Teatrais*, p. 179-192.

Rebelo, L. F. 1973. « Sobre Molière em Portugal ». *Colóquio/Letras*, n.º 16, p. 23-29.

Rosa, A. 1915. *Recordações da scena e de fóra da scena*. Lisboa : Livraria Ferreira.

Rosa, D. 2013. *O bairro teatral: recreio da vida portuense*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa.

Sequeira, G. M. 1955. *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa. Vol. 1.

Sousa, J. P. 1908. *O actor Antonio Pedro julgado pela arte e pelas letras*. Lisboa : Imprensa Libanio da Silva.

Anexo

Peças de Molière apresentadas nas visitas a Portugal de Coquelin

Título	Data	Cidade	Espaço
<i>Tartuffe</i>	22-04-1887	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II
	30-04-1887	Porto	Teatro do Príncipe Real
	28-04-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Les précieuses ridicules</i>	22-04-1887	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II
	05-05-1887	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II
	28-04-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le bourgeois gentilhomme</i>	02-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le médecin malgré lui</i>	03-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le malade imaginaire</i>	04-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia
<i>Le mariage forcé</i>	06-05-1903	Lisboa	Teatro D. Amélia



© *Synergies Portugal*, nº 11, Année 2023.
Revue du GERFLINT (Évreux - France)
- 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>





**Molière à l'épreuve de la scène contemporaine
ou comment faire parler un classique :
Le Malade imaginaire et *L'Avare* ou la dernière fête**

Maria João Brilhante

Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa, Portugal

mbrilhante@campus.ul.pt

<https://orcid.org/0000-0002-1654-0496>

Reçu le 28-07-2023 / Évalué le 30-10-2023 / Accepté le 22-11-2023

Résumé

Ce texte vise à rendre visibles deux stratégies différentes de « dé-monumentaliser » Molière et de jouer avec le carcan dramaturgique de sa comédie humaine. Les deux exemples choisis permettront de discuter l'imposition d'un regard post-moderne et d'une réécriture scénique à travers les choix artistiques de deux compagnies et deux metteurs en scène qui prennent *L'Avare* et *Le Malade imaginaire* comme points de départ de leurs créations.

Mots-clés : Molière, dramaturgie classique, post-modernisme, réécriture scénique

**Molière posto à prova pela cena contemporânea
ou como fazer falar um clássico:
O Doente imaginário e *O Avaro* ou a última festa**

Resumo

Este texto propõe tornar visíveis duas estratégias diferentes de “des-monumentalizar” Molière e de jogar com o colete de forças dramático da sua comédia humana. Os dois exemplos escolhidos permitirão discutir a imposição de um olhar pós-moderno e de uma reescrita cénica através das escolhas artísticas de duas companhias e dois encenadores que tomam *O Avaro* e *O Doente imaginário* como pontos de partida para as suas criações.

Palavras-chave : Molière, dramaturgia clássica, pós-modernismo, reescrita cénica

**Molière put on trial by the contemporary scene
or how to interrogate a classic:
The Imaginary Invalid and The Miser**

Abstract

This text intends to make visible two different strategies of “de-monumentalizing” Molière and of playing with the dramatic strait jacket of his human comedy. The two chosen examples will allow us to discuss the imposition of a post-modern theatrical perspective and of a director’s critical interpretation through the artistic choices of two companies and two directors who take *The Miser* and *The Imaginary Invalid* as starting points for their creations.

Keywords: Molière, Classical dramaturgy, post-modernism, theatrical re-writing

En 2007 et 2012 deux compagnies portugaises – Teatro Praga et Ensemble-Sociedade de Actores - ont décidé de mettre en scène deux textes de Molière : *L’Avare* dont on connaît vingt-deux productions, entre 1840 et 2015 et *Le Malade imaginaire*, cinq fois mis en scène entre 1986 et 2012, selon CETbase, la base de données du Centre d’Études du Théâtre.

On a déjà étudié la fortune de Molière au Portugal pendant le 18^e siècle inséré dans les tentatives d’introduire le théâtre classique français face à l’engouement pour les formes traditionnelles de théâtre ou la mode de l’opéra. Cependant, la présence de Molière sur la scène portugaise contemporaine demande encore des études qui discutent les choix artistiques engagés par les compagnies et les metteurs en scène, les formes de médiation de ces textes classiques par les dispositifs scéniques et communicationnels actuels, ainsi que les motivations idéologiques et culturelles qui expliquent l’intérêt pour cet auteur et ses textes en particulier.

Cette étude se limitera à donner un aperçu d’une réflexion toujours renouvelée sur des questions complexes, mais fondamentales pour approfondir la discussion autour de l’historicité des pratiques et des objets artistiques que j’ai, d’ailleurs, essayé de faire dans d’autres occasions. Les deux exemples plus récents que l’on analysera permettront de discuter des aspects concernant le travail dramaturgique, la tension créée par la déconstruction des conventions théâtrales, l’imposition d’un regard critique

et post-moderne sur les deux textes et les sujets dont ils parlent. On se servira de la traduction et de l'adaptation des deux pièces en question, de la documentation produite, des textes critiques et de l'analyse des enregistrements des deux spectacles. On essaiera, donc, de rendre visibles deux stratégies différentes de « dé-monumentaliser » Molière et de jouer avec le carcan dramaturgique de sa comédie humaine.

Pour bien comprendre l'analyse qui suivra, il faut encadrer théoriquement, à l'aide des études sur le postmodernisme et sur la traduction et la transmédiation, les réalisations théâtrales et littéraires dont il sera question ici. Ainsi, à titre de rappel et de toile de fond, je propose deux citations : une tirée d'un texte devenu classique de Philip Auslander (« Postmodernism and performance ») et une autre d'un texte à caractère didactique (« Representation ») de W. J. T. Mitchell. La première, datée de 2004, essaye une mise au point du postmodernisme au théâtre et les extraits cités nous aideront à signaler les questions de la mort du personnage et de la non-représentation que je trouve centrales pour comprendre l'appropriation du texte de Molière par le Teatro Praga.

L'analyse du post-modernisme au théâtre est encore compliquée par la relation entre texte et performance qui caractérise la forme. (...) Pourtant, dans le théâtre contemporain, il est assumé que le style n'est pas écrit dans les textes dramatiques ; il est donc parfaitement possible d'imaginer Shakespeare ou la tragédie grecque jouée dans un style post-moderne¹(Auslander, 2004 : 101).

Shepard et Jones suggèrent qu'une approche post-moderniste du jeu de l'acteur est celui où les caractères sont entendus comme étant faits de fragments : mots et actions qui ne viennent pas s'ajouter à une entité psychologiquement consistante. (...) Les caractères ne représentent pas des êtres humains qui ont vu trop de films mais sont eux-mêmes littéralement des collages de textes retirés d'une variété de contextes culturels² (Auslander, 2004 : 106).

¹ Philip Auslander, *The analysis of postmodernism in theatre is further complicated by the relationship between text and performance that characterizes the form. (...) In the contemporary theatre, however, it is assumed that style is not written into dramatic texts; it is therefore perfectly possible to imagine Shakespeare or Greek tragedy performed in a postmodern style.*

² Philip Auslander, *Shepard and Jones both suggest that a postmodernist approach to acting is one in which characters are understood to be made up of fragments: words and actions that cannot be expected to add up to a psychologically consistent entity. (...) the characters do not represent human beings who have seen too many movies but are themselves literally collages of texts drawn from a variety of cultural contexts.*

O *Avarento ou A última festa* de José Maria Vieira Mendes et Teatro Praga est le résultat d'une pratique postmoderne de dénégation d'une interprétation linéaire de la pièce originale qui, pourtant, n'entreprend pas la déconstruction du texte de Molière, comme nous dit le texte même de divulgation du spectacle : « nous avons renié toute lecture linéaire, et nous avons essayé de déconstruire et de mettre-la-patte dans le texte le moins possible. Ceci peut être vu comme une manœuvre rusée/peu innovatrice classiciste représentation/présentation³ ». Cependant on constate que la relation représentation/présentation affecte la conception du spectacle, surtout si l'on considère l'intensif degré de manipulation par le Teatro Praga d'autres textes classiques (de Shakespeare p. ex.) ou la création, sans textes récupérables, de spectacles hybrides.

L'autre citation mentionnée, de 1990, souligne la complexité de l'action de représenter qui est en jeu, me semble-t-il, dans la re-crédation de *L'Avare* et dans une autre mesure dans la mise en scène du *Malade Imaginaire* par Rogério de Carvalho et l'Ensemble-Sociedade de Actores.

Mais la structure de représentation elle-même, en tant que relation de remplacement, semble revenir comme une vengeance. La culture post-moderne est souvent caractérisée comme étant une ère d'Hyper-représentation' dans laquelle la peinture abstraite, formaliste a été remplacée par des expérimentations comme le photoréalisme et la réalité elle-même commence à être vécue comme un réseau infini de représentations. Le paradigme des arts glisse du pur formalisme non-représentationnel de la peinture et de la musique abstraite vers les mass media et la publicité, où tout est infiniment reproductible et représentable comme marchandise⁴ (Mitchell. 1009 : 16).

³ renegámos qualquer leitura linear, e tentámos desconstruir e “meter-a-pata” no texto o menos possível. Isto pode ser visto como uma espertalhona/pouco inovadora manœuvre classicista representação/apresentação. teatropraga.com/espeticulos (consultado a 17.11.22).

⁴ W.J.T. Mitchell, *But the structure of representation itself, as a relation of standing for, seems to come back with a vengeance. Postmodern culture is often characterized as an era of 'hyper-representation, in which abstract, formalist painting has been replaced by experiments like photorealism, and reality itself begins to be experienced as an endless network of representations. The paradigm for the arts shifts from the pure nonrepresentational formalism of abstract painting and music to mass media and advertising, in which everything is indefinitely reproducible and representable as a commodity.*

L'approche du Teatro Praga aux questions de la représentation ou de la non-représentation reste complexe, parce que la présence matérielle des objets qui envahissent la scène comme des déchets de notre civilisation anthropocentrée va de pair avec l'usage d'écrans qui projettent en *loop* des images du monde fait de marchandises, comme mentionné par Mitchell. Ainsi il faut, dans ce cas-là, parler de représentation à différents niveaux : celui de la présence tridimensionnelle d'objets qui créent un espace pour l'action, mais portent une valeur symbolique et le niveau des images qui fonctionnent comme des indices d'un monde « réel » devenu présent sur la scène en tant que métaphore.

Voyons maintenant quelques choix et outils mis en place par les artistes en tenant compte de leur rapport spécifique aux deux textes de Molière, mais aussi à la comédie et au comique, au statut canonique d'un auteur reçu comme classique dans la culture occidentale et qui est un candidat permanent à monter sur planches des théâtres nationaux. Commençons, donc, par encadrer les deux spectacles.

O Avaro ou A última festa (L'Avare ou la dernière fête) fut créé par le Teatro Praga au Teatro Nacional S. João en juin 2007 et circula pendant l'année 2008 par d'autres villes et salles de spectacles portugaises⁵. Les quelques lignes de présentation de la compagnie sur son site ont comme incipit « Who needs Realism | when we can have Fakism ». Quant au spectacle, il est présenté dans les textes de divulgation comme étant une création collective engageant le metteur en scène Pedro Penim, le dramaturge José Maria Vieira Mendes et les acteurs à qui celui-ci remercie dans les termes suivants : « ce texte a été écrit et pensé avec et pour le Teatro Praga. Remerciements spéciaux sont dus (...) »⁶ suivi des noms des acteurs. Et à propos du texte du spectacle, nous lisons :

Un nouveau Avaro de José Maria Vieira Mendes : revisitation d'un texte de 1668, dans la perspective du conflit entre deux générations, dans laquelle Molière ne sert que pour le squelette ; l'auteur part de la structure

⁵ Pour la réception du spectacle para la critique voir entre autres : Inês Nadais *Público Ípsilon* 29/06/2007; Inês Nadais, *Público Ípsilon*, 11/01/2008, Rui Pina Coelho *Público, Ípsilon*, 18/01/2008

⁶ José Maria Vieira Mendes, *Este texto foi escrito e pensado com e para o Teatro Praga. Agradecimentos especiais são devidos (...)* (2008 : 200).

*originelle et laisse des trous, des fractures, des pièces détachées, mélange des langages et des styles pour accomplir une réflexion sur le conflit entre la génération post-25 avril et la génération de ses parents. Une nouvelle version de la pièce, libre et farouche, ou l'écriture de ce que l'on aimerait déjà lire dans l'œuvre originelle*⁷.

L'auteur, lui-même, tient à nous révéler, dans la note introductive à l'édition de son *Théâtre complet* en 2008, son processus d'écriture, ses idées sur le rapport entre texte et spectacle, rapport qui mène à des modifications introduites pendant les répétitions et que l'édition viendra accueillir :

*Non pas un théâtre prédéfini et connu, aux frontières distinctes et inamovibles, mais celui qui fuit les réponses sûres et les nettetés dogmatiques, un théâtre sans hiérarchies où qui écrit est un de plus. Curieux, même paradoxal, sera le fait que, de cette façon fixés, lettre sur le papier, ayant une apparence d'éternité, les textes s'écartent de nouveau de la condition éphémère du spectacle, se révélant comme littérature pour des lecteurs*⁸ (Mendes, 2008 : 9).

Pour analyser la rencontre entre le Teatro Praga et *L'Avare* de Molière, nous pouvons privilégier l'entrée par le spectacle ou par le texte. Si nous choisissons le point de vue du spectateur il faut considérer, évidemment, toute sa dimension plastique qui découle et dialogue de/avec le texte de Vieira Mendes : de l'invention de l'espace scénique aux accessoires, mais aussi aux lumières ou à la musique et, bien sûr, au jeu des acteurs qui est spécialement physique incluant la danse et l'occupation assez libre de l'espace, même si façonné par la mise en scène qui mériterait un commentaire plus détaillé. Les corps et les costumes sont un élément constitutif de l'esthétique de la compagnie et du pouvoir visuel de la mise

⁷ *Um novo Aparento de José Maria Vieira Mendes : revisão de um texto de 1668, na perspectiva do conflito entre duas gerações, no qual Molière serve apenas para o esqueleto; o autor parte a estrutura original e deixa buracos, fracturas, peças soltas, mistura linguagens e estilos, para realizar uma reflexão sobre o conflito entre a geração pós-25 de Abril e a geração dos pais dela. Uma nova versão da peça, livre e esquiva, ou a escrita daquilo que se gostaria de ler já na obra original.* Teatropraga.com/espeticulos, (consultado a 17.11.22)

⁸ *José Maria Vieira Mendes, Não um teatro predefinido e sabido, de fronteiras distintas e inamovíveis, mas aquele que foge às respostas seguras e clarezas dogmáticas, teatro sem hierarquias, onde quem escreve é mais um. Curioso, ou até paradoxal, será que, deste modo fixados, letra em papel, com aparência de eternidade, os textos se voltem a afastar da condição efêmera do espectáculo, aparecendo enquanto literatura para leitores* (2008 : [9]).

en scène : les images créées pour les personnages de la comédie, la façon dont les acteurs énoncent leurs discours et la valeur symbolique et déictique des signes qui remplissent sans hiérarchie la scène nous font entrer d'emblée dans un univers chaotique qui est toujours celui d'un plateau à être habité par les acteurs et rend difficile toute référence ou liaison directe au lieu fictionnel de l'action : la maison d' Harpagon. Nous pouvons imaginer le texte de Vieira Mendes joué dans un décor et des costumes d'un style représentatif de la bourgeoisie du XVII^e siècle ou d'une autre époque, mais dans le cas présent le texte, la mise en scène et le jeu des acteurs se configurent par un processus de métalangage permanent : les acteurs « commentent » le texte en s'adressant au public directement ou indirectement, le texte signale le jeu potentiel de l'acteur, ouvre l'espace à son expérimentation et la mise en scène amplifie les mécanismes d'érosion de toute possibilité de fixer un sens. Et ajoutons à cela une évidence : ce qui se passe sur la scène n'existe réellement que dans le présent de l'expérience conjointe du spectateur et des acteurs. La scène entre Harpagon et son fils est à ce titre exemplaire.

Au contraire, nous pouvons choisir d'entrer par le texte, le lisant comme une création autonome vis-à-vis du spectacle, soit à travers la confrontation avec le texte original de Molière, soit analysant ses caractéristiques littéraires. Pour cela, nous avons l'aide de l'auteur, qui nous dit :

Par-delà cela [c'est-à-dire, l'intervention des acteurs], et comme s'il n'était pas assez, on a volé des vers à Sá de Miranda, Camões, D. Dinis et Chico Buarque. On a volé de la prose à Viagens na minha terra de Almeida Garrett, à Œdipe de Sophocle, et à Aulularia de Plaute [qui inspira Molière dans la composition de L'Avare, ce qui légitime, on le voit, l'écriture de ce nouveau texte par Vieira Mendes]. Et l'on cite, avec plus ou moins de précision, Mar Aurèle (Pensées pour moi-même), Saint Augustin, (La cité de Dieu), Dostoïevski (Frères Karamazov), Erasme (La civilité puérile et Éloge de la folie), Machiavel (Le Prince), et le Père Manuel Bernardes (Os últimos fins do Homem)⁹ (Mendes, 2008 : 200).

⁹ José Maria Vieira Mendes, *Para além disso e como se não bastasse, roubaram-se uns versos a Sá de Miranda, Camões, D. Dinis e Chico Buarque. Roubou-se a prosa às Viagens na minha Terra de Almeida Garrett, ao Édipo de Sófocles e a Aulularia de. E cita-se, com maior ou menor precisão Marco Aurélio (Pensamentos para mim próprio), Santo Agostinho (Cidade de Deus), Dostoïevski (Irmãos Karamazov), Erasmo (A Civilidade pueril e Elogio da loucura), Maquiavel (O Príncipe), e Padre Manuel Bernardes (Os últimos fins do Homem).* (2008: 200).

Ce geste de collage semble être décisif dans l'écriture de *O Avarento ou A Última festa*. Des cinq actes du texte de Molière restent trois, bien que les deux derniers soient annoncés sur la page et sur la scène ; ils existent donc, mais signalés par l'absence sur la page blanche ou mentionnés comme préfiguration de l'action hypothétique. Restent aussi la trame (mariages croisés et contre nature, mais non pas le vol de la fortune cachée d'Harpagon) et le thème (l'avarice et la rivalité entre père et fils). Pourtant, la structure et le sujet de l'intrigue se dissolvent justement par le travail de pastiche et de collage qui devient par moments l'outil privilégié pour communiquer ce dont il est question : désir sexuel dominant les corps et les paroles et violence dans les rapports entre père et fils, entre patron et employés, ainsi que désarroi et doutes existentiels manifestés par les jeunes personnages.

Il faut mettre en évidence le moment initial du texte (et du spectacle). Il s'agit d'un prologue où Édipo (Œdipe) s'adresse à son peuple et reçoit du Sacerdote (Prêtre) la mission de sauver la ville et ses habitants. Introduire le lecteur (et le spectateur) dans une comédie à travers une tragédie, la tragédie modèle, sert, à la fois, à provoquer une réaction (confusion, doute, curiosité) et donc à déstabiliser notre reconnaissance des conventions littéraires, mais aussi à signifier le lourd héritage de la culture occidentale dans l'écriture et le théâtre contemporain. Pedro Penim-Harpagon énonce les paroles de Édipo (Œdipe) dans ce prologue et fera mention à ce personnage dans une discussion avec son fils, mais plus significatif est le fait qu'il deviendra aveugle comme Édipo (Œdipe) et fou à la fin du deuxième acte, invoquant sa maison détruite. Notons en passant que le Sacerdote (Prêtre) deviendra une voyante incompetente (le côté féminin de Tirésias), qui échoue toutes ses tentatives de vendre des marchandises. La faillite du dessein tragique miné par la cupidité et la luxure que la comédie veut punir sans succès ouvre le chemin à l'expression du nihilisme (« nous sommes chaque fois moins ici », « Nous attendons, n'est-ce pas ? »), de la faillite de la lutte de classes (« Si tout a échoué, tu dois expliquer pour quelle raison on a lutté. ») ou de la dépression et du suicide par lequel le texte finit.

L'auteur prend plaisir à parodier des types et des discours et il nous éblouit grâce au jeu entre reconnaître et découvrir. Mais cette option est indissociable de l'opération qui en même temps le rapproche et l'éloigne du

texte de Molière. C'est par le pastiche, cet exercice littéraire et artistique que le postmodernisme a réhabilité, que la comédie et ses atouts deviennent secondaires, quoique présents, et Molière se met à parler par les corps et les paroles des jeunes d'aujourd'hui. Aucun respect ne lui est dû, mais il existe toujours pour être recyclé. Ce qui nous fait considérer les mots de Auslander :

Tel que l'éclipse de la parodie par le pastiche indiquée par Jameson le montre, la notion même de comédie est devenue problématique sous le postmodernisme. La comédie par définition demande des référents stables, des normes contre lesquelles les mœurs peuvent être considérées amusantes. Dans l'absence de telles normes, il est impossible de définir la comédie¹⁰ (2004 : 107).

Voyons maintenant un exercice de mise en scène qui, tenant comme point de départ la traduction du texte en portugais et la figure centrale du metteur en scène comme producteur d'une interprétation et d'un style, écarte, cependant, tout geste de réécriture textuelle. En 2012, Molière et son *Malade imaginaire* (1682) reviennent sur les planches du Théâtre National S. João dans une coproduction entre la compagnie Ensemble – Sociedade de Actores dirigée par Emilia Silvestre, qui jouera le rôle de Toinette, et Jorge Pinto, qui jouera le rôle d'Argon. Voici comment la compagnie parle de son travail :

L'Ensemble – Sociedade de Actores est une unité de recherche, production théâtrale et formation continue d'acteurs créée en 1996, avec direction artistique de Emilia Silvestre et Jorge Pinto. Tout au long de ces dernières 20 années, des metteurs en scène comme Ricardo Pais, Toni Servillo, Rogério de Carvalho, Carlos Pimenta, Nuno Carinhas, Jorge Silva Melo, Fernanda Lapa, João Grosso et des pièces d'auteurs aussi divers que William Shakespeare, Ingmar Bergman, Ibsen, Samuel Beckett, Molière, Luisa Costa Gomes, Bernard-Marie Koltès, Brian Friel, Jacinto Lucas Pires, Jean Cocteau, Mickael de Oliveira parmi beaucoup d'autres sont passés par l'Ensemble.

L'Ensemble développe son activité à travers trois axes fondamentaux : Les Spectacles, régis par des critères d'une grande exigence de qualité sont construits sur des textes du répertoire classique et des dramaturgies

¹⁰ Philip Auslander, *As the eclipse of parody by pastiche indicated by Jameson shows, the very notion of comedy itself had become problematic under postmodernism. Comedy by definition requires stable referents, norms against which behaviours may be deemed humorous. In the absence of such norms, it is impossible to define comedy* (2004 :107).

contemporaines – avec des commandes originelles aux dramaturges portugais – et des travaux expérimentaux, les ainsi désignées, Atmosphères, qui réfléchissent les résultats du travail en studio.

Le Studio d'acteurs, espace intime de travail hors productions, pour des acteurs, créateurs, chercheurs et formateurs, c'est l'espace où l'on promeut l'expérimentation théâtrale et l'on interroge et perfectionne les ressources, où l'on fait l'approche pratique des textes de la nouvelle dramaturgie et des questions soulevées à l'acteur et aux formes de représentation¹¹.

Un rapport différent à l'auteur semble mener les créations de cette troupe. Bien que des auteurs contemporains soient invités à écrire pour la compagnie, installée à Porto, qui coproduit souvent des spectacles avec le Teatro Nacional S. João, une idée de construction d'un répertoire classique et moderne est à la base de son identité.

La première de *O Doente imaginário* a eu lieu en mai 2012, pendant la 35^e édition du FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica – dans un contexte compliqué de réduction des financements à la culture par le gouvernement de droite au service de la Troika et de son imposition d'un programme d'austérité qui a presque détruit le tissu artistique portugais. Mais le spectacle réussira à être montré dans d'autres villes et théâtres municipaux de Vila Real et Bragança et à Lisbonne au Théâtre National D. Maria II, en avril 2013.

Le texte de présentation distingue un auteur – Molière – et une traductrice – Alexandra Moreira da Silva –, enseignante à l'Université Paris 3, connue par d'autres traductions de dramaturges et de théoriciens

¹¹ *O Ensemble - Sociedade de Actores é uma unidade de investigação, produção teatral e formação contínua de atores formada em 1996, com direcção artística de Emília Silvestre e Jorge Pinto. Ao longo dos últimos 20 anos, passaram pelo Ensemble encenadores como Ricardo Pais, Toni Servillo, Rogério de Carvalho, Carlos Pimenta, Nuno Carinhas, Jorge Silva Melo, Fernanda Lapa, João Grosso e peças de autores tão diversos como William Shakespeare, Ingmar Bergman, Ibsen, Samuel Beckett, Molière, Luísa Costa Gomes, Bernard-Marie Koltès, Brian Friel, Jacinto Lucas Pires, Jean Cocteau, Mickael de Oliveira entre muitos outros.*

O Ensemble desenvolve a sua atividade em três eixos fundamentais: Os Espetáculos, regidos por critérios de grande exigência de qualidade, são construídos sobre textos do repertório clássico e das dramaturgias contemporâneas - também com encomenda de obras originais a dramaturgos portugueses - e trabalhos experimentais, as chamadas Atmosferas, que refletem os resultados do trabalho realizado em estúdio.

O Estúdio de Atores, espaço íntimo de trabalho fora das produções, para atores, criadores, estudiosos e formadores, é o espaço onde se promove a experimentação teatral e se interrogam e aperfeiçoam recursos, onde se faz a abordagem prática de textos da nova dramaturgia e das questões que levantam ao ator e às formas de representação. ensembledeatores.com (consultado a 15.11.22).

français. La traduction fut publiée par la maison d'édition Humus et le Teatro Nacional S. João. Il faut, pourtant, souligner l'importance attribuée à la figure du metteur en scène, notée déjà dans le texte de présentation de la compagnie, parmi des noms importants du théâtre portugais. Texte et mise en scène surgissent comme des lieux de création distincts qui cependant se conjuguent dans le travail théâtral. Les responsabilités de l'auteur, de la traductrice et du metteur en scène sont clairement identifiées et on reconnaît un modèle de production qui s'organise autour de certaines caractéristiques « modernes » du théâtre, et je cite de nouveau Auslander :

*Les approches modernes à la mise en scène peuvent être en général caractérisées par l'emphase mise sur la découverte d'une action et d'un thème centraux dans une pièce et son expression à travers la production appropriée et consistante d'un style*¹² (2004 : 106).

La « lecture » de la pièce par le metteur en scène Rogério de Carvalho est confirmée dès le texte de divulgation du spectacle par le Teatro Nacional S. João pour exhiber sa particulière expertise dans la création de « l'univers de Molière ».

*Dans Le Malade Imaginaire (1673), Molière retourne à la charge, non seulement pour se moquer de la médecine et de ses outils thérapeutiques, de l'hypocondrie et de toute sorte de pathologies, mais aussi – et surtout – de la peur de la mort. Non par hasard, le dramaturge français se trouvait gravement malade lorsqu'il a conclu cette dernière et bien amère comédie. Il a succombé, pris par des convulsions qu'il dissimula avec des grimaces de rire, quand il jouait l'hypocondriaque Argan. Un personnage grotesque par son égocentrisme, simultanément magnétique et répulsif, auquel Jorge Pinto donnera corps, après avoir été Harpagon (la ressemblance n'est pas une coïncidence) du prodigue L'Avare que l'Ensemble a produit en 2009, spectacle dont le succès a réclamé deux saisons au TeCA et a été couronné du vote du public du Festival de Almada. Maintenant, la compagnie de Porto appelle de nouveau le metteur en scène Rogério de Carvalho, pour revenir - avec encore une inspirée et rigoureuse traduction de Alexandra Moreira da Silva – à la salutaire démente de l'univers de Molière*¹³.

¹² Philip Auslander, *Modern approaches to directing might generally be characterized as emphasizing the discovering of a central action and theme in a play and expressing them through an appropriate and consistent production style* (2004: 106).

¹³ *Em O Doente imaginário (1673), Molière volta à carga, não apenas para se rir da medicina e da sua parafernália terapêutica, da hipocondria e de toda a sorte de patologias, mas também – e sobretudo – do medo da morte. Não por acaso, o dramaturgo francês encontrava-se gravemente doente na altura em que concluiu esta sua última e bem amarga comédia. Acabou*

La mise en scène est bâtie autour de la représentation exaspérée de la peur de la mort qui provoque le rire. L'amour et la jeunesse sont là pour montrer la solitude du vieillard ainsi que l'irrationnalité de ses actions. Le spectateur se fait conduire par les ressources de la comédie en acceptant la fiction circonscrite à un plateau.

La traduction, à son tour, trouve un compromis entre le français du temps de Molière, la prose familière de la comédie et la compréhension du texte par un public de notre siècle, plus ou moins cultivé. Elle est sensible au rythme de l'action et au jeu des acteurs. Le texte de la traduction contemple, ainsi, les principes du travail de la mise en scène et de la direction des acteurs, en laissant intouchable l'intrigue, la structure interne et la séquence des actes et des scènes. Car le choix primordial de Rogério de Carvalho pour sa mise en scène, qui découle justement de sa minutieuse lecture du texte original, est fondé sur la représentation de la solitude d'Argon, dont il se plaint dès la première scène, hanté par sa maladie imaginaire et le fantôme de la mort.

À l'image de *O Avaro* créé en 2009, les personnages de *O Doente imaginário* semblent évadés d'un monde fictionnel pour venir montrer des conflits, des sentiments, des émotions que nous sommes invités à reconnaître comme semblables aux nôtres. Mais la ressemblance n'efface pas l'étrangeté de leur parution. Celle-ci se manifeste grâce à la scène vide, peuplée de quelques chaises et d'une table, ainsi qu'à la disproportion de l'espace par rapport aux figures humaines, figures qui entrent et sortent sans autre raison que l'impératif de nous faire connaître une action, suivant la volonté de l'auteur, comme Pirandello l'a si bien révélé. Voilà les conventions bien établies de la comédie classique épurées et rendues visibles par la mise en scène.

por sucumbir, assaltado por convulsões que dissimulou com esgares de riso, quando interpretava o hipocondríaco Argão. Uma personagem grotesca no seu egocentrismo, simultaneamente magnética e repulsiva, a que Jorge Pinto dará corpo, depois de ter sido o Harpagão (a semelhança não é pura coincidência) do príncipe O Avaro que o Ensemble produziu em 2009, espetáculo cujo êxito reclamou duas temporadas no TeCA e foi coroado pelo voto do público do Festival de Almada. Agora, a companhia portuguesa volta a convocar o encenador Rogério de Carvalho, para regressar – com mais uma inspirada e rigorosa tradução de Alexandra Moreira da Silva – à salutar demência do universo de Molière. In Postal de divulgação do TNSJ, http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/REP_1/A6/C20/D16250F31745.pdf [consulté le 17 novembre 2022].

Lorsque nous voyons le spectacle, nous croyons lire le texte accompagné d'images, accompagnant du début jusqu'à la fin une succession de situations qui confirment la bonté de l'ordre et de la rationalité au sein du chaos et de la folie. Les costumes font allusion à une époque passée, celle où les personnages sont nés, ce qui contraste avec l'espace vide (on pense au tapis pratiqué par Peter Brook) qu'ils habitent ; et nous pourrions dire la même chose de la lumière remplissant plastiquement la scène. Rogério de Carvalho n'aime pas le réalisme sur la scène et c'est pour cela qu'il fait surgir comme issus du néant les corps et les paroles écrites par Molière.

Est-ce que cette mise en scène « moderne » nous donne à voir et à écouter ce qui demeure intact et immuable dans le texte de Molière ? Croyons-nous à la dimension universelle des lectures des classiques au point d'effacer l'incontournable différence de notre expérience du corps, de la maladie et de la mort en regardant Argon ?

Cette suggestion d'immobilité de la littérature et du théâtre par laquelle on croit transmettre une lecture univoque et unique est contestée, nous l'avons vu, par le Teatro Praga et par José Maria Vieira Mendes. Ils le font en bouleversant les fondations du théâtre même – représentation, métaphore et symbole – jouant avec la matérialité du monde. Que Molière inspire toujours les artistes et soit l'objet d'expériences plus ou moins radicales est remarquable et découle des temps que nous vivons sans vérités absolues et « sans dieu ni chef », comme disait Jorge Silva Melo. Soit raréfiant et épurant ses textes par des choix sélectifs dans la matière textuelle, soit gardant seulement le squelette pour y ajouter d'autres textes et des images d'une actualité rapide et éphémère en produisant une nouvelle textualité – exigée par un excès de théâtre, provocatoire et désordonné – en toutes circonstances, Molière continue à être mis à l'épreuve de la scène contemporaine.

Je finalise sans prétendre à une conclusion. Les spectacles et les textes analysés montrent un Molière qui nous convient, que nous faisons parler à la mesure des besoins de nos sociétés en quête de mémoire et toujours concernées par leurs mythes.

Bibliographie

Auslander, P. 2004. « Postmodernism and performance ». *The Cambridge Companion to Postmodernism*, ed. Steven Connor. Cambridge : Cambridge University Press.

Mendes, J. M. V. 2008. *Teatro*. Lisboa : Livros Cotovia

Mitchell, W.J.T. M. 1990. « Representation ». *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago and London: Chicago University Press.

Programme de *O Doente imaginário*, disponible sur le site du Teatro Nacional S. João [consulté le 17 novembre 2022].

O Doente imaginário, Ensemble – Sociedade de Actores.
[En ligne]: <https://www.youtube.com/watch?v=d9ROJkCJZfQ> [consulté le 15 novembre 2022].

O Avarento ou a Última Festa, Teatro Praga,
<https://www.youtube.com/watch?v=O7lunt2KCJk> [consulté le 17 novembre 2022].



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





Radicalités dramatiques au XVII^e et au XXI^e siècles : *Le Misanthrope* de Molière

Marta Teixeira Anacleto

CLP, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal

marta@fl.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0002-7568-1942>

Reçu le 22-09-2023 / Évalué le 27-10-2023 / Accepté le 10-11-2023

Résumé

La singularité et la radicalité formelle et idéologique de *Le Misanthrope*, pièce jouée par Molière et sa troupe, le 4 juin 1666, au théâtre du Palais-Royal, ont permis aux différents metteurs en scène, du XVII^e au XXI^e siècles, de s'interroger sur la dimension sociale et méta-théâtrale d'une pièce intemporelle. Ce sera, ainsi, sous le signe de cette radicalité et de l'auteur et du personnage comique/tragique que l'on analysera un parcours ciblé d'interprétations contemporaines de la pièce, en France et au Portugal : Clément Hervieu-Léger (Comédie Française, 2014/2022) ; Nuno Cardoso (Théâtre Sao Luiz, 2016) ; Nuno Carinhas (Teatro Joaquim Benite, 2022).

Mots-clés : Molière, *Le Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas

Radicalidades dramáticas no século XVII e no século XXI : *Le Misanthrope* de Molière

Resumo

A singularidade e a radicalidade formal e ideológica de *Le Misanthrope*, peça representada por Molière e a sua companhia a 4 de junho de 1666 no Palais-Royal, tem permitido aos vários encenadores, do século XVII ao século XXI, examinar a dimensão social e metateatral de uma peça intemporal. A radicalidade do dramaturgo e da personagem cômica/trágica será a matriz da análise desenvolvida neste artigo, a partir de interpretações contemporâneas francesas e portuguesas da peça: Clément Hervieu-Léger (Comédie Française, 2014/2022); Nuno Cardoso (Teatro São Luiz, 2016); Nuno Carinhas (Teatro Joaquim Benite, 2022).

Palavras-chave : Molière, *Le Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas

Dramatic radicalities in the 17th and 21st centuries: Molière's *Le Misanthrope*

Abstract

The formal and ideological singularity and radicalism of *Le Misanthrope*, a play performed by Molière and his *troupe* on 4 June 1666 at the Palais-Royal theatre, has enabled various directors from the 17th to the 21st centuries to examine the social and meta-theatrical dimension of a timeless play. The radical nature of both the playwright and the comic/tragic character will be the focus of our analysis of contemporary interpretations of the play in France and Portugal: Clément Hervieu-Léger (*Comédie Française*, 2014/2022); Nuno Cardoso (*Teatro Sao Luiz*, 2016); Nuno Carinhas (*Teatro Joaquim Benite*, 2022).

Keywords: Molière, *Le Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas

Introduction

Dans la Préface qui ouvre la récente édition de *Le Misanthrope* de Molière, publiée par les Classiques Garnier pour célébrer les 400 ans de la naissance du dramaturge, Charles Mazouer évoque la « radicale originalité de ton » qui marque la pièce et qui « embarrasse » tout interprète (Mazouer, 2022 : 137). Cette comédie, représentée le 4 juin 1666 au théâtre du Palais Royal par Molière et sa troupe, ne sous-estime pas son *irrégularité* de ton et de sens et semble, même, en faire un principe esthétique et éthique. Il s'agit, en effet, comme le souligne Donneau de Visé dans sa *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* qui ouvre la majorité des éditions du texte, d'une comédie presque sans incidents dramatiques¹, une comédie *sur rien* – oserait-on dire.

La pièce semble, en effet, vouloir exhiber, tout le temps, le paradoxe d'Alceste, atteint d'un tempérament mélancolique, dépressif (la bile noire suggérée dans le sous-titre *L'Atrabilaire amoureux*, disparu lors de l'impression de 1666), d'un excès de misanthropie envers la société (de cour), et, en même temps, dominé par une passion incontrôlée pour Célimène, une aristocrate précieuse, archétype expressif du monde qu'il

¹ « Il n'a point voulu faire une comédie pleine d'incidents, mais une pièce, seulement, où il pût parler contre les mœurs du siècle. » (Donneau de Visé, 2022 :152-153).

refuse. Molière jouait, lui-même, le rôle d'Alceste, acteur comique (ou tragique ?) d'une comédie sombre, qui fait du paradoxe (du personnage, du rire, de l'illusion) un argument multiple de représentation, dans le contexte de la « Querelle du *Tartuffe* ».

Deux formules conceptuelles me paraissent, donc, pouvoir conduire cette réflexion : la radicalité esthétique, morale, sociale du *Misanthrope* ; l'ouverture temporelle de cette pièce *embarrassante* à la réécriture continue des significations. Il est vrai que le libertin Molière n'a pas voulu définir complètement sa pensée et ses objectifs : il fait des paradoxes, des contradictions (humaines), la substance même de sa comédie ; il joue sur l'ambiguïté idéologique et morale de sa pièce, sur les apories dramatiques *modernes* (ou radicales) du texte qui acquerront toute leur *actualité* dans la suite au XX^e et au XXI^e siècles.

Le paradoxe et la *modernité* du personnage et, par la suite, le paradoxe du rire et de la forme s'inscrivaient, au XVII^e siècle et s'inscrivent actuellement, dans les mots et les gestes des acteurs sur scène, exhibant, au cours de cette ligne temporelle, les dichotomies herméneutiques que le texte ne cesse de se poser (et de poser aux différents metteurs en scène). On constate, ainsi, que le rire de la cour (des marquis, précieuses, prudes) qui rit simultanément de l'inadaptation morale et mentale du protagoniste à la politique du savoir-vivre, n'efface en rien le rire des moralistes qui critiquent les mœurs du siècle et qui envisagent la pièce, à suivre le texte de Donneau de Visé, comme une « perpétuelle et divertissante instruction » (Donneau de Visé, 2022 : 166). De même, l'obsession constante du sérieux, voire du tragique, n'empêche guère l'observation des normes de la comédie et la présence, sur scène, de l'acteur comique : Alceste fait partie de la « grande famille comique des *imaginaires* » (Chupeau, 2000 : 15), enfermée dans une maladie qui l'éloigne du monde, « ce gouffre où triomphent les vices » (Molière, 2022 : 281), en même temps qu'il fait partie du groupe des nobles de cour qui fréquentent le salon précieux de Célimène, espace unique de la pièce.

La *fortune* de cette comédie et de son auteur – pour reprendre le thème de ce numéro de *Synergies Portugal* – s'ancre, ainsi, dans une esthétique de l'aporie ou de la radicalité dramatique inscrite dans la composition même du texte. La centralité du *Misanthrope*, formulée comme telle à

l'époque dans les textes critiques qui accompagnent sa représentation et sa publication ou, encore, dans la formule utilisée par Boileau pour faire allusion à Molière – « l'auteur du *Misanthrope*² » –, est aussi la centralité du texte au XXI^e siècle. En France, comme au Portugal, les représentations choisies pour fêter les 400 ans de Molière, dont celle du *Misanthrope*, ne cessent de mettre en relief la polyphonie dramatique qui s'institue dans les différentes comédies (ou plutôt tragi-comédies) de l'auteur, en même temps qu'elles insistent sur la possibilité, laissée ouverte par Molière lui-même, d'actualiser le temps (le siècle de Louis XIV) et l'espace (la cour de Versailles), au-delà de son temps, au-delà du temps.

Il sera, ainsi, question, dans cet article, de démontrer comment la profondeur des enjeux idéologiques et sociaux et les dichotomies herméneutiques sous-jacents à *Le Misanthrope* se déplacent dans une temporalité expressive (celle de la *fortune* de Molière), au cours de trois mises en scène contemporaines de la pièce : la mise en scène de Clément Hervieu-Léger, produite en 2014 et reprise en 2022, au cours de la saison « Molière 2022 / 400^e anniversaire » de la Comédie Française³ ; celle de Nuno Cardoso, représentée au Théâtre São Luiz (Porto) en 2016⁴ ; celle de Nuno Carinhas et « Companhia de Teatro de Almada », présentée dans le cadre de l'« Année Molière », au Théâtre Joaquim Benite (Almada), en 2022, à partir de la réécriture de la pièce faite, en 1996, par Martin Crimp⁵. Trois moments de la pièce et leur articulation avec les options dramaturgiques et scéniques des metteurs en scène français et portugais semblent répondre assez expressivement à la construction radicale de cette pièce *nouvelle* et, d'emblée, aux objectifs de cette réflexion critique.

² Dans l'Introduction de *Retours sur Molière*, ouvrage publié au cours de l'année Molière (2022), Claude Bourqui, Georges Forestier, entre autres, font justement allusion à la modernité de Molière évoquant cette formule de Boileau : « Devenu, sitôt disparu, objet de légendes, « l'auteur du *Misanthrope* » (pour reprendre la célèbre formule de Boileau) a nourri *post mortem* un discours critique dont l'intensité n'a pas faibli depuis les origines. » (Bourqui, Claude et al, 2022 : 5). De même, l'étude de Jean de Montenot publié le numéro spécial du *Magazine Littéraire- Lire les Classiques*, dédié, en 2022, à Molière, fait allusion au rôle majeur accordé par Boileau à cette comédie du dramaturge : « Boileau est bien à l'origine de la désignation du *Misanthrope* comme sommet de l'œuvre moliéresque. » (Montenot, 2022 : 63).

³ <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-misanthrope2122>

⁴ <https://www.teatroasaoluiz.pt/espeticulo/o-misanthropo/>

⁵ <https://ctalmada.pt/o-misanthropo/>

1. L'atrabilaire amoureux - 1^{er} moment

La première scène de l'Acte I de *Le Misanthrope* s'ouvre sur un dialogue sur la sincérité et l'amitié, entre Alceste, le misanthrope qui déteste le monde et néanmoins aime la précieuse Célimène, et son ami Philinte, l'honnête homme dont la sagesse sociale lui permet de concilier la vertu et le savoir-vivre en société. Véritable scène « classique » d'exposition, à partir de laquelle Molière fixe et le portrait d'Alceste, dominé par la « bizarrerie », par l'« humeur noire » et le « chagrin profond », par la « haine contre tous les hommes » et contre le mensonge social, par le désir de « fuir dans un désert, l'approche des humains » (Molière, 2022 : 178), et celui de Philinte, dominé par la raisonnable, la bienséance, par la « vertu traitable », l'adéquation aux « communs usages » (*idem* : 178) sociaux. Dans ce contexte, le débat entre Alceste et Philinte sert à montrer, dès l'ouverture de la pièce, les contradictions paradoxales émergeant des pratiques sociales et de l'usage implicite de la dissimulation :

La politesse et la civilité, qui se sont développées depuis la fin de la Renaissance dans les sociétés de cour, invitent à dissimuler le fond des pensées pour adoucir les rapports entre les êtres, à en couvrir la violence d'un vernis d'élégance. Cette contradiction irréductible éclate dans le débat entre Alceste et son ami Philinte, « honnête homme » dont le sens de la mesure, la souplesse s'opposent à la rigidité du misanthrope, crispé sur la « grande raideur des vertus des vieux âges ». (Dandrey, Donné, 2022 : 62-63).

Les options scéniques traditionnelles ou contemporaines essaient justement de trouver sur scène le moyen de lire et de donner à lire la *dissimulation du fond des pensées* à laquelle font allusion, en 2022, Patrick Dandrey et Boris Donné, dans cet article préparé pour le volume spécial du *Magazine Littéraire* dédié à Molière.

Dans la mise en scène de Pierre Dux⁶ (1977, Comédie Française), qui ne sera évoquée que ponctuellement dans cet article pour mieux cerner la temporalité des représentations, la scène première s'appuie forcément sur l'opposition dramatique des deux personnages et des gestes des acteurs – Alceste assis, voué à sa fatalité intérieure, Philinte debout, voulant réconcilier Alceste avec la *raison* sociale – tel que Molière les décrit en

⁶ <https://madelen.ina.fr/content/le-misanthrope-75868>

didascalie et les estampes de l'époque le révèlent⁷. La structure de la scène, les gestes antithétiques des deux acteurs – « raideur et souplesse, agression et flatterie, rupture et accord, mouvement centrifuge et mouvement centripète, exclusion et inclusion (...) » (Mazouer, 2022 : 141) – correspondent aux différentes oppositions qui figurent dans le texte.

En 2022, le sociétaire de la Comédie Française Clément Hervieu-Léger, acteur et metteur en scène, reprend sa mise en scène du *Misanthrope* de 2014 pour la saison « Molière 2022 / 400^e anniversaire », en se proposant d'explorer le tempérament de l' « atrabilaire amoureux », son combat contre la fatigue de soi et sa solitude. Dans une interview publiée sur le site de la Comédie française, il considère Molière comme un auteur parfaitement actuel car « il nous parle des complexités de la vie, de nous. On est Alceste ou Philinte⁸ ? ». La question traverse, en fait, sa mise en scène et elle se pose explicitement dès la scène première de l'Acte I.

De fait, Hervieu-Léger insiste sur la radicalité d'Alceste et l'ambiguïté qui marque sa relation avec Philinte, dans cette scène et, dans les scènes suivantes, avec Célimène, en choisissant un décor flou, en construction et déconstruction graduelles : le public se trouve devant l'espace ouvert d'un palier d'un hôtel en réfection, un lieu en mouvement, la métaphore de ce que doit être, selon le metteur en scène, le répertoire qui évolue, qui marque son époque, mais qui se tourne déjà vers les siècles à venir. Il considère, dans le texte qu'il signe et qui figure dans la brochure du programme du spectacle – « Alceste, entre misanthropie et dépression » (Hervieu-Léger, 2022) –, que la complexité et l'intérêt du personnage, situé dans cet espace-métaphore, résident justement dans la conjugaison entre misanthropie et dépression, soulignées par la mélodie nostalgique qu'Alceste joue au piano et ses gestes de révolte, destinés au sage Philinte et projetés sur Célimène (que l'on voit, ici, avec sa cousine Éliante, traverser la scène et rire, feignant ignorer le protagoniste, alors qu'elles sont absentes de cette scène chez Molière) :

*Cependant, la misanthropie n'est pas le seul trait du caractère d'Alceste.
(...) L'atrabile, c'est la bile noire, la mélancolie... C'est ce que nous appelons*

⁷ Notre édition du texte, qui est la plus récente, indique l'existence de cette didascalie en note : « La didascalie de 1682 et les estampes de 1667 et de 1682 indiquent qu'Alceste est assis et tourne à peine le visage vers Philinte resté debout. » (Molière, 2022 : 169).

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PaAs5CazbZg&t=182s>

aujourd'hui un état dépressif, « la fatigue d'être soi », pour reprendre l'expression d'Alain Ehrenberg. La complexité et l'intérêt du personnage d'Alceste résident dans cette conjugaison entre misanthropie et dépression qui trouve son expression dans un double jeu de tensions : avec Célimène d'une part, l'aimée bien décidée à profiter de sa jeunesse, et avec Philinte d'autre part, l'ami dont la sagesse rappelle celle de Montaigne. Molière rejoint Pascal : « Il est vrai : ma raison me le dit chaque jour ; / Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour » (vers 247-248), dit Alceste, lorsque l'auteur des Pensées écrit : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point » (fragment 397). (Hervieu-Léger, 2022 : 12).

En 2016, le metteur en scène portugais Nuno Cardoso, après avoir représenté *Britannicus* de Racine (2015), décide de prolonger cette recherche autour de la modernité/fortune du théâtre classique français, en produisant la représentation de *Le Misanthrope*, avec les acteurs de *Ao Cabo Teatro*, à partir de l'excellente traduction d'Alexandra Moreira da Silva. Il déplace l'espace du salon dix-septiémiste où habitaient les personnages de Molière vers celui d'une discothèque où l'on fête ensemble l'*happy hour*, la fête devenant, selon lui, le symbole majeur de la culture hédoniste de la classe moyenne de nos sociétés post-modernes⁹. « Rien n'y est agréable », souligne le metteur en scène, cité par Samuel Silva (Silva, 2016), raison pour laquelle il a créé une atmosphère de conte de fées pour cette création. De ce fait, le décor envisagé par Nuno Cardoso, dans la salle classique du Théâtre São Luiz, présente une scène en acrylique transparent, entourée de spectateurs (sur scène, au fond du théâtre, devant la scène, dans la salle), où les acteurs entrent et sortent en permanence en fonction de ce que le texte demande à chaque instant. Il y a donc une série de règles qui ne sont pas respectées, ce qui relève, selon le metteur en scène, d'une « réflexion sur la convention et le méta-théâtre » (*idem*): contrairement aux propositions méta-théâtrales les plus courantes et sur lesquelles Molière réfléchit dans cette pièce et dans d'autres pièces, dont *L'Impromptu de Versailles*, ce ne sont pas les acteurs qui sortent de la scène pour parler au public, mais le public lui-même qui est invité à entrer en

⁹ « 'L'Happy hour est le grand symbole de la culture hédoniste de la classe moyenne', explique le metteur en scène. Pour le directeur du *Ao Cabo Teatro*, c'est dans ce genre d'endroits que les gens trouvent leur raison d'être aujourd'hui. 'C'est en fonction de ce qu'ils y vivent qu'ils définissent leur façon d'agir, de s'habiller ou de se comporter. C'est aussi là qu'ils jugent les autres, comme les gens de la cour' » (Silva, 2016).

scène, à rejoindre et à accepter le jeu de la réécriture (radicale). Ainsi, dans la scène première de l'Acte I, Alceste porte, au son du *Disco* (Al Green, Marvin Gaye ou Frankie Valli), une radio boombox des années 80 et le Bourriquet triste de Winnie l'Ourson, dévoilant, avec violence, la maladie qui menace son équilibre mental. L'option de Nuno Cardoso mise, ainsi, sur l'extravagance ou la radicalité du décor, des gestes rapides et presque hors de contrôle des acteurs, des objets apportés sur scène, sur les jeux frénétiques des lumières et des couleurs, pour que la représentation montre, devant les spectateurs assis autour de l'espace, la possibilité logique (et peut-être cynique) de transposer, dans l'univers contemporain de l'*happy hour*, la réflexion de Molière sur les limites extrêmes de la raison (Alceste affirme, dans cette scène, « la raison n'est pas ce qui règle l'amour »), sur les jeux d'influence, sur la corruption qui domine la société frivole de Versailles. La déconstruction du décor moliéresque traditionnel et de la rigidité des rôles des personnages et des corps des acteurs (de Pierre Dux), nous fait comprendre qu'Alceste continue à résister au présent (celui de Molière, celui de Nuno Cardoso), incarnant ainsi « la révolte de la conscience individuelle contre un ordre collectif » (Chupeau, 2000 : 29).

L'Alceste du *Misanthrope* de Martin Crimp est le seul personnage/acteur qui garde son nom d'acteur moliéresque dans cette réécriture conçue par le grand dramaturge britannique qui se déclare disciple de Beckett et de Pinter, renforçant par là sa réflexion sur les limites du langage théâtral. La pièce fut représentée à Londres, en 1996. Crimp, dont la dramaturgie expose constamment la violence des relations humaines et sociales, a voulu écrire une « version actuelle » de la comédie inquiétante (ou *embarrassante*) de Molière, tout en changeant le profil ou l'identité des acteurs : Alceste, le misanthrope, est un dramaturge (comme Crimp et Molière qui jouait le rôle du personnage), convaincu de sa supériorité morale ; Philinte, son ami, devient John ; Célimène est Jennifer, une actrice ambitieuse du cinéma américain. Un critique de théâtre voulant être dramaturge (Covington), une journaliste sans scrupules (Ellen), une professeure de dramaturgie cabotine, conseillère de Jennifer (Marcia), un acteur sans profondeur dramatique (Julien), un agent artistique (Alexander), un musicien (Simon), font partie de cet univers que le metteur en scène portugais Nuno Carinhas, ancien Directeur du Théâtre National de

Porto, dont la large expérience dans la recreation/réécriture des classiques est bien connue du public, et la compagnie théâtrale d'Almada ont décidé de faire représenter en 2022, dans le cadre de l'« Année Molière ».

Le choix d'une réécriture anglaise du texte de Molière, au lieu du texte original français, aurait pu sembler contradictoire ou inadéquate dans le cadre de cette année de célébration de 400 ans de Molière. Mais le metteur en scène et la Compagnie théâtrale expliquent leur but, dans la brochure distribuée au public : le choix de l'adaptation leur permet de voir comment un archétype de la dramaturgie du XVII^e résiste à la vitesse temporelle de l'Histoire, comment le misanthrope de 1996 résiste au monde actuel des réseaux sociaux et des smartphones. Le succès incontestable de la version de Crimp montre, justement, l'actualité, voire l'intemporalité de la satire amère à la fausse amitié, à l'hypocrisie et cynisme sociaux développée par Molière, en les déplaçant vers les coulisses du monde du théâtre, du cinéma, des médias. Dans la scène première de l'acte I, dont le décor représente une suite d'hôtel luxueuse et oppressive (la moquette noire, les murs noirs)¹⁰, Alceste accuse John/Philinte de céder aux frivolités du jeu social du *star system* qui mettent en cause tout effort de moralité. Les deux acteurs, assis sur deux chaises de velours gris foncé, habillés en noir et blanc, à peine éclairés par une lumière blanche, prêtent leur voix à un dialogue qui *réécrit* celui de la scène première du *Misanthrope* de Molière, insistant *a fortiori* sur la question de la méta-théâtralité. John accuse, ainsi, Alceste d'être prisonnier d'une mentalité du temps passé, d'être un acteur d'une pièce de Molière : « Et vous, en tant que dramaturge, vous vous rendez compte que vous avez l'air de sortir d'une pièce de Molière¹¹ ? ». Le texte anglais semble, ainsi, correspondre à une *traduction* actuelle des dialogues du texte français, montrant leur universalité, sur scène et en

¹⁰ João Carneiro, critique de théâtre assez attentif à l'adaptation des textes classiques, donne à connaître au lecteur, dans un article intitulé « Comment vivre dans le mensonge, de Molière à Crimp », le décor choisi par Nuno Carinhas pour transposer le salon précieux de Célimène dans l'actualité du *star system*. Il considère que la mise-en-scène de Carinhas insiste sur le ton oppressant de la pièce, souligné par la scénographie qui suggère un luxe sombre et oppressant (Carneiro, 2022).

¹¹ La traduction portugaise de Daniel Jonas n'étant pas encore publiée, on reprend la citation des vers (« E tu, como dramaturgo, tens noção de que pareces acabado de sair de uma peça de Molière » faite par Gonçalo Frota dans l'article « Como viver a mentira, de Molière a Crimp », écrit, en 2022, à propos de la mise en scène de Carinhas (Frota, 2022).

dehors de la scène, comme si la chambre sombre d'hôtel qui sert de décor à toute la représentation de *Carinhas* ne pouvait être comprise que comme un miroir actuel, sur la scène portugaise (et à travers l'excellente traduction de Daniel Jonas), du salon dix-septiémiste de Célimène.

2. Le théâtre du monde – 2^e moment (de passage)

La célèbre scène des portraits (la scène 4 de l'Acte II) qui transforme l'espace du salon de Célimène en un lieu de conversation et d'observation privilégié de la société de cour, fait voir le mensonge, les contradictions, la corruption de la société mondaine de Versailles. Véritable mise en abyme des types sociaux construits par Molière dans l'ensemble de ses pièces fixant le *portrait du siècle* (la coquette, les marquis, la prude, les raisonneurs), la succession de portraits caricaturaux qui défilent devant Philinte et la sage Éliante, devant Alceste, isolé des autres, devant le spectateur, ressemble, selon J. Chupeau, à un expressif *théâtre du monde* encadré par les enjeux esthétiques du méta-théâtre :

Mieux qu'une réponse technique aux exigences de l'unité de lieu (...) le resserrement de l'action dans l'espace du salon installe symboliquement sur la scène le théâtre du monde. Dans ce microcosme se rassemblent des figures caractéristiques et contrastées qui résument les conduites mondaines : la coquette, la prude, la sincère et raisonnable Éliante apporte l'illustration féminine d'un idéal d'honnêteté dont Philinte incarne le pendant masculin. (Chupeau, 2000 : 24-25).

Le groupe aristocratique et mondain joue, ainsi, son rôle social devant Alceste ; en même temps, Alceste devient un acteur comique, ou bien l'acteur comique, pour ce groupe.

Précieux moment de pure théâtralité où Molière radicalise les gestes des gens de cour et ceux d'Alceste qui s'érige en censeur moral presque ridicule (ou tragique), la scène des portraits devient un *locus* d'expérimentation fondamental pour les metteurs en scène contemporains : les marquis et Célimène exagèrent dans la médisance sociale ; Arsinoé, personnage assez ambigu, la fausse prude appartenant à la famille des « fanfarons de vertu » (*idem* : 32), est absurde et extravagante

dans son amour-propre ; Alceste s'isole de plus en plus et il est silencé par l'opposition stérile aux arguments raisonnables de Philinte et d'Éliante, n'ayant plus de pouvoir sur un groupe social qui se refuse à parler son langage. Il devient, à la limite, un personnage comique, voir ridicule, alors que l'espace du salon exhibe, paradoxalement, son caractère éphémère.

Les trois metteurs en scène immobilisent Alceste dans un espace en mouvement (comme Pierre Dux l'a fait en 1977) et les options chorégraphiques soulignent l'opposition des acteurs, de la société, de l'individu. En fait, Hervieu-Léger insiste sur la centralité d'une table conviviale et sur le mouvement élégant des acteurs pendant le repas, contrastant avec l'immobilité d'Alceste, le spectateur pathétique de ce théâtre du monde où domine le mensonge, l'ambition de pouvoir et les relations frivoles, sous le masque de la politesse. Il s'agit bien du moment de la mise en scène où le décor est plus stable, grâce aux acteurs qui disposent soigneusement table, chaises, verres, assiettes pour que le banquet soit *réaliste*.

Un réalisme plus extravagant (ou *radical*) émane du décor créé par Nuno Cardoso pour cette scène des portraits : l'espace de la discothèque se fait plus lumineux à la faveur des lumières brillantes qui se situent en dessous de la plateforme en acrylique, Alceste est assis au fond, les autres acteurs sont au centre, habillés en rouge, mangeant du pop-corn, près d'une table rouge plate et vide, extension *temporelle* de celle d'Hervier-Léger. Dans cette lecture *alternative* du *Misanthrope*, la scène des portraits accentue l'égotisme des personnages, leur enfermement cynique dans « un certain bon goût, *bon chic, bon genre* des classes dominantes » (Figueira, 2016).

Crimp et Nuno Carinhas exploitent, eux aussi, les relations de pouvoir qui s'installent parmi les différents agents du spectacle et des médias, les nouvelles intrigues de *cour* qui les font mentir sans relâche pour atteindre le succès (le pouvoir), la frivolité des liens qu'ils construisent et qu'Alceste dénonce assez maladroitement. L'artifice théâtral est toujours *visible* sur scène : le portrait, le masque de chacun est symbolisé, depuis le début de la scène, et par les costumes exubérants (la robe luxueuse de Jennifer/Célimène, la *star*, par exemple), et par les objets absurdes ou hors

de propos (les différents cactus que le critique de théâtre, l'acteur, l'agent/les marquis offrent à Jennifer/Célimène).

Il n'y a pas, à vrai dire, dans *Le Misanthrope* de Molière, d'Hervieu-Léger, de Nuno Cardoso et de Crimp/Nuno Carinhas un affrontement de classes : la solidité du groupe des gens polis est incontestable ainsi que l'isolement tragique d'Alceste. En fait, c'est la radicale vision que Molière a de la société, de ce théâtre du monde universel, que les trois metteurs en scène essaient d'exhiber, en croisant le théâtre social où, selon Hervieu-Léger, les complexions les plus intimes de l'homme prennent tout leur sens avec la déception névrotique d'un homme seul (Hervieu-Léger, 2022 : 12).

3. Le désert d'Alceste – 3^e moment

La scène dernière qui clôture *Le Misanthrope* est, en quelque sorte, la plus irrégulière, ambiguë, voire radicale, de cette *nouvelle* comédie de Molière. Irrégulière du point de vue formel (les règles de la comédie, le *happy-end* moral) ; ambiguë du point de vue idéologique (qui est Molière ? qui sommes-nous ? Alceste ou Philinte ?). Les marquis séducteurs et séduits de et par Célimène y lisent, devant elle, dans son salon, un ensemble de billets galants écrits par la précieuse, lesquels dénoncent son mensonge et sa médisance. Les portraits caricaturaux des uns et des autres (Alceste y compris) que Célimène a conçus, dans son écriture, selon la logique du code galant, nourrissent, à nouveau, ce théâtre du monde final où le masque se dévoile par avènement d'un autre masque plus grotesque et décevant. Célimène reste silencieuse, pendant la lecture dramatique de ses billets et la désagrégation du groupe – le beau monde quitte la scène ne supportant pas la caricature. Alceste se ferme, lui-aussi, dans un silence absolu, regardant le spectacle du monde et n'abandonnant pas, paradoxalement (ou non), l'espace du salon, l'espace de la scène. Philinte et Éliante, eux non plus, ne quittent pas cet espace en dissolution.

Molière semble, ainsi, créer, dans le premier volet de cette scène dernière, les conditions nécessaires à l'exécution du dénouement tout éloigné qu'il fut du *happy-end* traditionnel de la comédie de l'époque. Mais le deuxième moment de la scène dernière – le moment où les

metteurs en scène repèrent la génialité singulière du dramaturge – s’ancre sur le suspens théâtral et le nourrit progressivement. Alceste propose à Célimène de l’accompagner dans *son désert* – « Et que, dans mon désert, où j’ai fait vœu de vivre, /Vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre. » ; Célimène se refuse à le suivre et à renoncer au monde – « Moi, renoncer au monde, avant que de vieillir !/Et dans votre désert aller m’ensevelir! » (Molière, 2022 : 279).

Le visage d’Alceste (le visage de l’acteur Loïc Corbery, l’alter-égo Clément Hervieu-Léger) montre bien à quel point le misanthrope est le juge d’une humanité corrompue sans pourtant jamais s’interroger sur lui-même, sur son intransigeance radicale – ce n’est pas au hasard, dans le cadre de la Querelle du *Tartuffe*, que Molière se sert d’un personnage problématique, radical, mentalement perturbé, pour se faire l’écho d’une violente critique sociale. Du reste, Hervieu-Léger voit dans le désert controversé d’Alceste un défi majeur de mise en scène : selon lui, Molière oblige le metteur en scène à penser ce qu’il veut de la vie et « c’est pour ça qu’il y a deux solutions : soit le metteur en scène joue Alceste, soit il demande à son alter ego de le faire¹². ».

En fait, le dramaturge de Versailles aurait pu terminer ce dernier moment par la séparation radicale de Célimène (qui se retire de son espace circulaire raréfié) et Alceste : « Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage // de vos indignes fers pour jamais me dégage » (Molière, 2022 : 280). Et pourtant il choisit de prolonger les vers d’Alceste pour qu’il libère la sincère Éliante de l’amitié tendre que, sans succès, elle lui voue. L’artifice de l’illusion théâtrale semble alors s’imposer sur scène de façon assez rapide (le paradoxe est volontaire) : la sage Éliante accepte la main de Philinte « sans trop [s’]inquiéter » (*idem* : 281) ; Alceste sort définitivement de l’espace du salon et de la scène – « Trahi de toutes parts, accablé d’injustices,/ Je vais sortir d’un gouffre où triomphent les vices » (*idem* : 281) ; Philinte, modérant les émotions, annonce l’intention de convaincre Alceste à réintégrer la société de cour – « Allons, Madame, allons employer toute chose,/Pour rompre le dessein que son cœur se propose. » (*ibidem*).

L’apparence de l’harmonie, l’illusion de la vérité marquent, sans conteste, ce dénouement « audacieusement éloigné des conventions

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=PaAs5CazbZg&t=3s>

comiques » (Chupeau, 2000 : 37). S'agit-il d'une fin tragique ? Alceste est-il finalement un héros tragique, alors qu'il fut conçu pour jouer le rôle d'un acteur comique ? Un coup de théâtre génial lance, ainsi, sur scène, l'interrogation majeure sur le bonheur qui domine la comédie et à laquelle les représentations de tout temps ont été sensibles (même celle de Pierre Dux dont la rigidité des rôles ne se superpose pas au ton radicalement tragique qui domine le discours du misanthrope): si Alceste peut ne pas être si vertueux qu'il ne le pense, s'il est moralement intransigeant face à un monde où il n'a même pas essayé de vivre, s'il n'a pas réussi à convaincre Célimène, il est quand-même un *imaginaire* moliéresque, l'atrabilaire amoureux. Si, de même, le sage Philinte et la discrète Éliante représentent, de prime abord, un couple équilibré, dominé par la raison plus que par la passion, ils se trouvent dans un espace déconstruit (le salon de Célimène), vide – on l'a vu chez Hervieu-Léger -, décadent. Le scepticisme du dramaturge se concentre, ainsi, dans l'essence radicalement ambiguë de la scène dernière, dans l'impossibilité de dépasser les émotions moyennes, alors que l'illusion théâtrale cesse.

C'est justement cette ambiguïté amère que les représentations portugaises de 2016 et de 2022 essaient de matérialiser face au spectateur. Ce qui fascine Nuno Cardoso dans *Le Misanthrope*, c'est la réflexion sur la convention, le théâtre et le méta-théâtre qui lui permet de réfléchir, à son tour, sur l'absurde de la société post-moderne. Contrairement aux acteurs de Molière, les acteurs de Cardoso restent tous toujours sur scène, même à la fin. Mais le metteur en scène insiste sur l'isolement ironique d'Alceste qui prend son Bourriquet et sa radio Boombox pour s'asseoir sur le matelas rose où il a essayé de convaincre Célimène de le suivre. L'illusion théâtrale disparaît lorsque les lumières changent de couleur et évoquent une discothèque où tous les autres continuent à danser au son du *Disco*. Le théâtre cède la place à l'artifice social. Crimp et Nuno Carinhas réécrivent, à leur tour, le dénouement du *Misanthrope* s'interrogeant, eux-aussi, sur les limites de l'illusion et de la vérité, de la comédie et de la tragédie. La scène dernière accuse une proximité intertextuelle curieuse avec la scène de Molière : Alceste invite Jennifer/Célimène à quitter, avec lui, cette « antichambre de l'enfer »; il sort – « Adieu » - et John/Philinte veut le rejoindre pour l'empêcher de fuir le monde. Ellen/Éliante conclut : « Calme-

toi, John. Laisse-le partir. On est mieux sans lui¹³. ». Le scepticisme final de Molière se joint au cynisme d'Ellen.

Mais Carinhas, qui considère les deux *Misanthropes* (de Molière et Crimp) comme un hommage sans limites au théâtre (Carneiro, 2022), va même plus loin en prolongeant la scène dernière des deux dramaturges : un bal masqué final, un bal théâtral carnavalesque, clôture la scène, évoquant, éventuellement, le scepticisme de Molière, la radicalité et l'actualité de sa pensée au Grand Siècle et de nos jours. D'ailleurs, Nuno Carinhas souligne, à plusieurs reprises, le symbolisme de *son* bal masqué ancré dans une évocation finale de la radicalité du théâtre (et de la *performance*) de Molière : « La pièce est risible par la peinture particulière de la société qu'elle suggère ; elle la dépeint de façon si ironique et si dure qu'elle nous fera rire, évidemment. Mais nous nous moquons de nous-mêmes, je ne m'en doute pas. » (Frota, 2022).

En fait, si on revient à la dernière minute de la mise en scène de Clément Hervieu-Léger, on constate que ce rire amer, volontairement ambigu, se prolonge dans un rire en suspens – ou qui est suspendu par le sociétaire de la Comédie Française : lorsque Philinte et Éliante quittent le théâtre, on aperçoit un nouvel acteur entrer sur scène, jouer quelques accords au piano du salon vide et sombre, alors que Célimène, l'écoutant à l'étage, simule l'espoir de revoir quelqu'un dans son espace (peut-être Alceste), alors qu'il ne s'agit que d'un inconnu qui sort aussitôt qu'elle l'entrevoit. Célimène ferme la porte de son balcon et on voit son ombre à travers la lumière jaunâtre de la fenêtre.

Conclusion

Molière, maître majeur du méta-théâtre, au XVII^e siècle, oblige, ainsi, finalement, le metteur en scène (les successifs metteurs en scène) à penser ce qu'il veut de la vie – Hervieu-Léger ne cesse de le souligner. On vient de le dire, dans l'émission hebdomadaire de la Comédie Française du 1^{er} février 2022¹⁴, reprenant, en quelque sorte, les arguments évoqués par Donneau

¹³ « Calma, John, descontrai-te. Deixa-o ir. Ficamos melhor sem ele » (traduction de Daniel Jonas – texte polycopié).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PaAs5CazbZg&t=3s>

de Visé pour expliquer le choix *radical et intemporel* de Molière lorsqu'il adopte pour héros comique un misanthrope :

Ce choix est encore admirable pour le théâtre ; et les chagrins, les dépités, les bizarreries et les emportements d'un misanthrope étant des choses qui font un grand jeu, ce caractère est un des plus brillants qu'on puisse produire sur la scène. (Donneau de Visé, 2022 : 153).

Bibliographie

Carneiro, J. 2022. « Alceste e os outros ». *Público – Ípsilon*, 2 de maio. [En ligne] : <https://www.publico.pt/2022/05/02/culturaipsilon/noticia/viver-mentira-moliere-crimp-2003969> [consulté le 15 septembre 2023].

Chupeau, J. 2020. Préface. In : *Le Misanthrope*. Paris : Gallimard, p. 7-38.

Dandrey, P., Donné, B. 2022. « La solitude du Misanthrope ». *Le Point – Hors-série Grandes Bibliographies – Molière. Les secrets d'un génie*, janvier-février, p. 62-63.

Donneau de Visé, J. 2022. Lettre sur la comédie du *Misanthrope*. In : *L'Amour médecin, Le Misanthrope*. Paris : Classiques Garnier, p. 152-167.

Figueira, J. L. 2016. « é misantropo andar por entre a gente ». *Público – Ípsilon*, le 12 mai. [En ligne] : <https://www.publico.pt/2016/05/12/culturaipsilon/critica/e-misantropo-andar-por-entre-a-gente-1731769> [consulté le 15 septembre 2023].

Frota, G. 2022. « Como viver a mentira, de Molière a Crimp ». *Público – Ípsilon*, le 2 avril. [En ligne] : <https://www.publico.pt/2022/05/02/culturaipsilon/noticia/viver-mentira-moliere-crimp-2003969> [consulté le 15 septembre 2023].

Hervieu-Léger, C. 2022. Alceste, entre misanthropie et dépression. In : *Programme Le Misanthrope-Molière*. Paris : Comédie Française, p. 11-13. [En ligne] : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/programme-lemisanthrope-moliere2022.pdf>

Mazouer, C. 2022. Introduction. In : *L'Amour médecin, Le Misanthrope*. Paris : Classiques Garnier, p. 103-148.

Molière. 2022. *L'Amour médecin, Le Misanthrope*, éd. critique de Charles Mazouer. Paris : Classiques Garnier.

Montenot, J. 2022. « *Le Misanthrope*. Une place à part ». *Magazine Littéraire. Lire les classiques – Molière*, février-mars-avril, p. 62-63.

Silva, S. 2016. « A *happy hour* de Molière ». *Público – Ípsilon*, 8 de abril. [En ligne] :

<https://www.publico.pt/2016/04/08/culturaipsilon/noticia/a-happy-hour-de-moliere-1728184> [consulté le 15 septembre 2023].



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





D. Juan de Molière au Portugal (XX^e-XXI^e siècles)

Chantal Louchet

Universidade Católica Portuguesa, Portugal

chantallouchet@ucp.pt

<https://orcid.org/0000-0001-6290-955X>

Reçu le 28-07-2023 / Évalué le 10-11-2023 / Accepté le 12-12-2023

Résumé

D. Juan de Molière témoigne d'une immense popularité depuis plusieurs siècles ; cette figure archétypale a été reprise et mise en scène de très nombreuses fois dans divers pays de l'Occident. Cet article se propose de présenter, de façon récapitulative et chronologique, les reprises sur les planches des metteurs en scène Jean-Marie Villégier, Kuniaki Ida, Ricardo Pais, Joaquim Benite, Luís Miguel Cintra, Pedro Gil et António Pires au Portugal, montrant que, malgré de longs silences entre chacune des représentations, *D. Juan* est toujours d'actualité et suscite le succès.

Mots-clés : théâtre, D. Juan, Molière, Portugal

D. Juan de Molière em Portugal (séculos XX-XXI)

Resumo

D. Juan de Molière tem sido imensamente popular durante vários séculos; esta figura arquetípica foi muitas vezes retomada e encenada em vários países do Ocidente. Este artigo apresenta um resumo das *reprises* cronológicas em Portugal dos encenadores Jean-Marie Villégier, Kuniaki Ida, Ricardo Pais, Joaquim Benite, Luís Miguel Cintra, Pedro Gil e António Pires, mostrando que, apesar dos longos períodos de silêncio entre espetáculos, *D. Juan* continua a ser atual e bem-sucedido.

Palavras-chave : teatro, D. Juan, Molière, Portugal

D. Juan de Molière in Portugal (20th-21st centuries)

Abstract

D. Juan by Molière has been immensely popular for several centuries; this archetypal figure has been revived and staged many times in various Western countries. The purpose of this article is to present, in a summary and chronological manner, the stage revivals of the directors Jean-Marie Villégier, Kuniaki Ida, Ricardo Pais, Joaquim

Benite, Luís Miguel Cintra, Pedro Gil and finally António Pires in Portugal, showing that, despite the long periods of “silence” between performances, *D. Juan* is still relevant and successful.

Keywords : theatre, D. Juan, Molière, Portugal

Introduction

Molière a toujours été reçu comme un modèle littéraire et théâtral. Le mythe de D. Juan est le mythe du séducteur infidèle. Il traverse tous les siècles et est souvent représenté au théâtre. Il fascine par la révolte qu’il incarne et le défi qu’il lance aux institutions sociales, politiques et religieuses. Il inquiète par ailleurs par sa mort qui le précipite en Enfer. De nombreux metteurs en scène l’ont fait revivre sur les planches au fil des années. Les Archives du spectacle recensent l’ensemble des représentations de D. Juan de Molière réalisées chaque année en France (à partir de la pièce originale de 1665 jusqu’en 2023). On y compte selon les années de 2 à 8 pièces de différents metteurs en scène. Est-ce que cet engouement pour D. Juan se vérifie au Portugal ? Cet article se propose de présenter la fortune de *D. Juan* sur la scène au Portugal.

Nous verrons tout d’abord le rôle qu’a eu la censure, puis, nous nous attarderons sur les mises en scène de la pièce dans différentes villes portugaises entre 1986 et 2022.

1. Le rôle de la censure

Dans *D. Juan* (1665), Molière pose le problème du “libertinage” et de ses liens profonds avec l’hypocrisie, tels que la séduction sans scrupule, le cynisme et le libertinage philosophique. D. Juan, grand seigneur débauché, coureur d’aventures indomptable, cynique, souvent odieux, est un impie et un hypocrite de dévotion châtié finalement par la vengeance divine. Or cette peinture de la nature humaine dérange ; la “cabale” fait supprimer la pièce ; Molière se voit interdire de la jouer ; elle ne sera éditée que *post-mortem*.

La pièce va subir le même sort au Portugal. En 1769, la censure en interdit la représentation et l'édition. Tout comme en France, la pièce se heurte à des obstacles d'ordre moral insurmontable. La censure face à l'argument de la pièce :

D. Juan mène une vie dépravée, promettant le mariage à toutes les femmes et n'étant fidèle à aucune. Il est fier de sa vie et ne semble pas vouloir changer. Cependant, lorsque plusieurs phénomènes étranges dont le retour d'un spectre dans le monde des vivants et la statue d'une des victimes de D. Juan, celui-ci subit une transformation et finit par accepter d'épouser D. Elvire qu'il avait abandonnée au début de la comédie¹ (1771),

donne un avis défavorable malgré la tentative de changement du dénouement. Pour échapper à la censure, cet argument trahit la pièce originale de Molière. Citons une réplique de D. Juan : « Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » (Molière, 1891 : 12). Selon la censure, cette comédie, très pernicieuse, ne représente pas seulement les vices les plus horribles, elle enseigne aussi à les commettre. Contraire aux principes de la morale et de la religion, elle est « indigne » d'être exposée au public.

En 1771, il est permis de jouer la pièce mais pas de la publier. En 1785, l'*imprimatur* est accordé. Mais il s'agit en fait « d'une version scandaleusement édulcorée et platement édifiante » (Carreira, 1975 : 1032) dans laquelle D. Juan obtient le pardon du ciel après s'être repenti et réconcilié avec Elvire. Marie-Noëlle Ciccica affirme elle-aussi qu'il s'agit bien là d'« une version affreusement défigurée et tronquée qui ne doit plus beaucoup à son modèle » (Ciccica, 2007 : 147). D. Juan devient un nouveau personnage pour correspondre au goût portugais et aux intentions politico-

¹ Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII, despacho Escusado. Mesa, 12 de Dezembro de 1771. Version originale : *D. João leva uma vida depravada, prometendo casamento a todas e não sendo fiel a nenhuma. Orgulha-se da sua vida e não parece disposto a mudar. No entanto, perante a conjugação de vários fenómenos estranhos, incluindo o regresso ao mundo dos vivos de um espectro e da estátua de uma das vítimas de D. João, dá-se nele uma transformação, terminando disposto a casar com D. Elvira, que tinha abandonado no princípio da comédia.*

religieuses de l'époque. Dans la dernière scène, il se repent de ses actes et est absous, montrant ainsi que la compassion de Dieu est universelle pour tous. Le Portugal se contente alors de cette pâle version, de « *ce Dom Juan pombalino, issu de Molière* », selon l'expression de Laureano Carreira (1975 : 1032). Un long silence s'ensuit. Il faut effectivement attendre 1915 pour que Henrique Braga propose une « version intégrale et fidèle, faite à partir du texte original du chef-d'œuvre », version « qui, [elle], ne sera publiée qu'en 1971 » (Ciccio, 2007 : 147) et qui n'est pas mise en scène.

Molière n'est en fait redécouvert au Portugal qu'après la Révolution des œillets : « En effet, la révolution de 1974 a permis de lancer des débats dans la vie culturelle portugaise, débats qui étaient freinés par la censure de l'ancien régime² » (Zurbach, 2022 : 3). C'est au travers de la traduction que des changements vont avoir lieu :

La traduction collabore à un passage de l'ancien au nouveau. (...) l'impact de l'offre des répertoires et de stratégies artistiques dans un contexte d'augmentation et d'intensification soudaine de la vie théâtrale, au service de ce que l'on appelle la "dynamisation culturelle" d'un pays en retard. (...) Avec la fin de la censure, il devient [par conséquent] possible d'importer des répertoires auparavant interdits. Ces derniers ont ouvert la voie à de nouvelles esthétiques théâtrales et à de nouvelles fonctions³ (Zurbach, 2022 : 5 ; 7).

2. Mise en scène de *D. Juan* au XX^e siècle

Nous retrouvons *D. Juan* sur la scène portugaise en 1986, au mois de février, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier au Teatro Nacional D. Maria II à Lisbonne. Il s'agit, à travers la traduction d'António Coimbra Martins, d'une version intégrale et non-censurée dans laquelle D. Juan déclare qu'il est « l'un de ces libertins des années 1630, curieux de toute expérience, avides de toute pensée » (cf. *L'affiche du mois : D. João ou o*

² Version originale : *Na verdade, a Revolução de 1974 permitiu lançar na vida cultural portuguesa debates que a censura do regime anterior travava.*

³ Version originale : *A tradução colabora para uma passagem do velho para o novo. (...) O impacto da oferta de repertórios e estratégias artísticas num quadro de aumento e intensificação repentinos da vida teatral, ao serviço da então chamada "dinamização cultural" de um país atrasado. (...) Com o fim da censura, tornou-se também possível importar repertórios até então proibidos, que foram a porta de entrada para novas estéticas e novas funções do teatro.*

convidado de pedra). Au Portugal, cette parole libérée de toute entrave n'avait encore jamais pu être prononcée sur la scène...c'est une grande nouveauté. António Coimbra Martins se livre cependant « à des transpositions souvent nécessaires », adaptant, comme nous le dit Marie-Noëlle Ciccía, « son texte au temps, au contexte portugais et même à la mentalité de l'auditoire » (Ciccía, 2007 : 91). L'adhésion du public est primordiale. Nous savons à ce sujet que la pièce fut un succès : « 47 représentations sans interruption, entre le 15 février et le 13 avril 1986 » (Ciccía, 2007 : 92), faisant « le plein tout au long des représentations » (Ciccía, 2007 : 93). Un succès qui est amoindri tout de même par l'érudition de la pièce, qui rend le spectacle souvent ennuyeux aux yeux du public (Ciccía, 2007 : 93-94), mais qui est surmonté par l'excellente performance des acteurs et la mise en scène.

Marie-Noëlle Ciccía, qui a comparé les 3 traductions existantes de D. Juan, celle de Henrique Braga, celle de Maria Valentina Trigo de Sousa et celle d'António Coimbra Martins, avec l'original de Molière, souligne avec justesse que la fidélité au texte original est souvent vouée à la faillite, à la platitude, voire parfois à l'étrangeté. Le mot à mot s'avère maladroit et peut mener à certaines gaucheries, à certains non-sens. Elle réhausse certains choix plus libres opérés par António Coimbra Martins tels que l'équivalence ou la transposition, capables de rendre les mêmes effets moliéresques mais avec des moyens différents :

Le traducteur de théâtre doit garder en perspective la fidélité au message de la pièce, afin de ne pas laisser son récepteur en manque d'informations nécessaires à la compréhension de l'ensemble, mais il doit aussi apporter un soin particulier à l'expression de ce message. Le discours théâtral est indissociable du jeu théâtral (Ciccía, 2007 : 27).

3. Mises en scène de D. Juan au XXI^e siècle

3.1. Mise en scène de D. Juan par Kuniaki Ida

La chaîne télévisée de l'État, RTP Notícias, annonce, le 28 mars 2005, le retour de la pièce de Molière D. Juan à Porto après des décennies d'absence, « malgré son importance dans l'histoire de la dramaturgie mondiale ». Plus d'un an plus tard, au mois de juin 2006, en faisant la promotion de la

pièce moliéresque, le Teatro Nacional D. Maria II souligne qu'il faut ajouter aux « relectures successives et ininterrompues » de ce mythe de la culture occidentale une nouvelle lecture, celle du metteur en scène japonais Kuniaki Ida par le *Teatro do Bolhão*. Simona Ailenii affirme que « la version de Kuniaki Ida du Don Juan de Molière est l'occasion de redécouvrir un texte dramatique connu à la lumière d'un regard nouveau et intense sur son approche théâtrale. L'analyse du spectacle devrait commencer par la description de l'acteur qui est considéré comme le centre de la "mise en scène". Le travail de Kuniaki Ida semble profondément fondé sur la sensualité, la présence et l'énergie du corps de l'acteur⁴ » (Ailenii, 2007 : 87). Cet acteur, c'est António Capelo pour qui représenter Molière encore aujourd'hui fait sens : « Les textes sont classiques, les motifs sont contemporains. Nous n'allons pas chercher dans la malle des pièces moisiées, car nous les regardons avec d'autres données⁵ » (*Diário de Notícias*, 16/08/2016). N'oublions pas que la mise en scène de Kuniaki Ida a représenté le Portugal à la *Mostra Internacional de Teatro* (Mite 2006) et a valu à l'acteur António Capelo la nomination au *Globo de Ouro* dans la catégorie de Meilleur acteur de théâtre.

Parlant de D. Juan, dans une interview, Kuniaki Ida assume

[...] cette ambiguïté d'un démon qui n'a pas pu vraiment se sauver sous le masque du conformisme, accro à la séduction, avide de la foi qu'il n'a pas, prêt à la via sacra d'une grande humanité qui n'accepte pas sa condition intérieure. Ce metteur en scène avance l'idée d'une variation musicale sur la devise du héros en conflit avec le monde, son théâtre, sa vérité qui l'ennuie au point de se chercher douloureusement, en se reconstruisant à chaque instant sous le poids de la croix, dans l'éblouissement, la vitalité de la première aube⁶. (Marinho, 2007 : 86).

⁴ Version originale: *A versão de Kuniaki Ida da peça Don Juan de Molière corresponde à oportunidade de redescobrir um texto dramático por demais conhecido à luz de um olhar novo e intenso na sua abordagem teatral. A análise do espectáculo deveria começar pela descrição do actor, sendo ele considerado o centro da "mise en scène". O trabalho de Kuniaki Ida parece profundamente baseado na sensualidade, na presença e na energia do corpo do actor.*

⁵ Version originale : *Os textos são clássicos, os motivos são contemporâneos. Não vamos ao baú buscar peças bolorentas, porque as olhamos com outros dados.*

⁶ Version originale : « *Kuniaki Ida, em entrevista, assume esta ambiguidade de um demónio que não pôde realmente salvar-se na máscara do conformista, viciado na sedução, ávido da fé que não tem, pronto para a via sacra de uma grande humanidade que não aceita a sua condição interior. Este encenador avança a ideia de uma variação*

3.2. Mise en scène de *D. Juan* par Ricardo Pais

Lorsque le public assiste à la représentation de *D. Juan* au Teatro Nacional S. João, à Porto, du mois de février au mois d'avril 2006, il y trouve une nouvelle lecture et un nouveau regard porté sur la pièce par le metteur en scène Ricardo Pais, à travers une traduction signée par Nuno Júdice. Certains titres de journaux sont de ce fait très éclairants : « *Théâtre : Ricardo Pais revisite D. Juan* » (*JPN*, 16 février 2006). Le verbe « revisiter » introduit à lui seul une nouvelle interprétation : « C'est un "Don Juan" qui renaît⁷ » (*JPN*, *idem*) avec Ricardo Pais. Le traducteur Nuno Júdice a avoué que la traduction a posé problème, nécessitant une définition préalable des critères. Selon lui, « le théâtre étant un art qui implique nécessairement la question de la réception, le texte est écrit en fonction du public qui doit être stimulé et attiré dans son univers⁸ » (TNSJ, 2006 : 4). Selon l'actrice Lígia Roque, « le texte est disséqué, non pas pour prouver sa mort mais pour lui insuffler une nouvelle vie⁹ » (Roque, 2007 : 93) ; et elle rajoute : « le metteur en scène décide des caractéristiques déterminantes de cette nouvelle existence, mais c'est aux acteurs de donner corps et souffle au nouveau texte qui va émerger¹⁰ » (Roque, 2007 : 93). Une fois encore, le jeu des acteurs est capital.

L'actrice Lígia Roque mentionne une des difficultés du texte, celle de choisir dès le départ « un équivalent linguistique en portugais pour le patois parisien utilisé par Molière¹¹ » (Roque, 2007 : 93). Le metteur en scène, Ricardo Pais, reconnaît ne pas s'être « muni d'outils philosophiques pour analyser le texte¹² » (*JPN*, 16 février 2006) mais pense que « les théâtres

musical sobre o mote do herói em conflito com o mundo, o seu teatro, a sua verdade que o entedia ao ponto de buscar dolorosamente, reerguendo-se a cada instante sob o peso da cruz, no deslumbramento a vitalidade da primeira madrugada ».

⁷ Version originale : *É um renascido "Dom Juan".*

⁸ Version originale : *Sendo o teatro uma arte que implica necessariamente a questão da recepção, o texto é escrito em função do público que deve ser estimulado e atraído ao seu universo.*

⁹ Version originale : *o texto é dissecado, não para comprovar a sua morte mas para lhe insuflar uma nova vida.*

¹⁰ Version originale : *O encenador decide as características determinantes dessa nova existência, mas cabe aos actores dar corpo e respiração ao novo texto que vai surgir.*

¹¹ Version originale : *um equivalente linguístico no falar português para o patois parisiense que Molière utiliza.*

¹² Version originale : *Não me muni de instrumentos filosóficos para análise do texto.*

doivent être des temples de la parole¹³ » (JPN, *idem*) ; il déplore en effet le manque d'étude des dialectes au Portugal ; « le théâtre a l'obligation de racheter ce manque¹⁴ » (JPN, *idem*), affirme-t-il. C'est ainsi que Nuno Júdice et le linguiste João Veloso introduisent le dialecte de Caxinas, village de pêcheurs de la municipalité de Vila do Conde, le "*caxineiro*" comme équivalent au patois parisien chez Molière.

Ces représentations eurent lieu du 16 février au 5 mars 2006 puis reprises du 18 au 29 avril 2006. Le décor de la pièce est tout à fait insolite ; il consiste essentiellement en une espèce de longue plateforme en bois dépliée, couverte de fenêtres et de trappes. Cette plateforme se transforme au fur et à mesure de l'action. D'autre part, les acteurs ne portent pas les costumes de l'époque de Molière. Le metteur en scène a supprimé ainsi tout repère temporel de l'action, renforçant l'universalité du mythe de D. Juan. La mise en scène du classique de Molière sert de manifeste pour « défendre l'inconstance et une certaine conception de l'infidélité au nom de la liberté de soi et de l'hypocrisie ». Dans ce décor, D. Juan est « le roi des échecs », l'homme qui, dans une société qui craint Dieu, ne croit en rien d'autre qu'en lui-même et en l'arithmétique, déplaçant les pièces à sa guise sur les morceaux de bois qui composent cet échiquier irrégulier.

Une autre nouveauté, celle de la mort « orgasmique » que Ricardo Pais offre à D. Juan, consumé par les flammes de l'enfer. Au moment où D. Juan se vide, en gémissant, dans l'une des portes/fenêtres/ sépulture de la plateforme en bois, le doute s'installe : se trouve-t-il dans une tombe ou dans un lit ? L'audience accordée par le public est telle que, malgré les critiques, la pièce de Ricardo Pais revient sur scène, à Porto, du 18 au 29 avril 2006 : « le vif intérêt manifesté par le public s'est traduit par une série de représentations faisant salle comble¹⁵ » (JN, 18 avril 2006).

Ricardo Pais est tout à fait conscient que sa mise en scène est un risque : « C'est un risque de faire quoi que ce soit dans ce pays » (JN, *idem*), affirme-t-il. Il avoue cependant que ce qui l'a poussé à faire cette pièce, « c'est cette formidable contradiction entre la morale et le désespoir. Et je trouve très

¹³ Version originale : *Os teatros devem ser templos da palavra.*

¹⁴ Version originale : *O teatro tem obrigação de fazer a redenção dessa desgraça.*

¹⁵ Version originale : *O forte interesse então manifestado por parte do público resultou numa série de lotações esgotada.*

curieux que le désespoir soit au service d'une comédie, c'est-à-dire qu'une bonne partie de survie qui caractérise la comédie soit, dans ce cas, l'esprit du désespoir euphorique et de l'insatisfaction totale¹⁶ » (DN, 16 février 2006).

Est-ce que la pièce reste contemporaine ? Bien sûr. Selon Nuno Júdice, « D. Juan est un texte absolument contemporain, en introduisant une distance du spectateur par rapport au personnage qui fonctionne dans une double scène, celle de la vérité, dans sa relation avec Sganarelle, quand il s'exprime selon sa pensée, et celle de la feinte, dans sa relation tant avec les femmes qu'avec son père¹⁷ » (Júdice, 2006 : 4). Le traducteur ajoute d'autre part que « ce jeu de miroirs et de dévoilements crée donc toute une représentation illusoire et festive de l'homme, qui justifie pleinement l'universalité du mythe donjuanesque¹⁸ » (Júdice, 2006 : 4).

3.3. Mise en scène de *D. Juan* par Joaquim Benite

Comme l'indique le titre du *Diário de Notícias*, il est question du « troisième retour de D. Juan¹⁹ » (DN, 15 octobre 2006) sur la scène portugaise en 2006, du 28 septembre au 22 octobre, au Teatro Municipal de Almada. Cette fois-ci, c'est le metteur en scène Joaquim Benite en charge du projet : il met particulièrement l'accent sur Sganarelle lors de la scène d'ouverture (notamment l'éloge du tabac) et lors du dénouement (la dernière scène), réhaussant clairement la dimension politique de cette version du mythe. La dernière réplique de Sganarelle — « - Ah ! Mes gages ! Mes gages ! Voilà par sa mort un chacun satisfait : (...) Il n'y a que moi seul de malheureux. Mes gages ! Mes gages ! Mes gages ! » (Molière, 1891, Acte V, scène 6 : 115) — a été traduite de la manière suivante : « *Ai, que la vão*

¹⁶ Version originale : (...) *essa contradição tremenda entre a moral e o desespero. E acho muito curioso que o desespero esteja ao serviço de uma comédia, isto é, que uma boa parte do espírito de sobrevivência que caracteriza a comédia seja, neste caso, o espírito de desespero eufórico e de insatisfação total.*

¹⁷ Version originale : *D. João é um texto absolutamente contemporâneo, ao introduzir uma distância do espectador em relação ao personagem que funciona numa dupla cena, a da verdade, na sua relação com Esganarelo, quando se exprime de acordo com o seu pensamento, e a do fingimento, na sua relação quer com as mulheres quer com o pai.*

¹⁸ Version originale : *Este jogo de espelhos e desdobramentos cria, portanto, toda uma ilusória e festiva representação do homem, que justifica plenamente a universalidade do mito donjuanesco.*

¹⁹ Version originale : *O terceiro regresso do D. João.*

com ele os meus ordenados ! Também eu fico a arder » (DN, idem). La traduction est signée par António Coimbra Martins qui « a choisi d'éviter le littéralisme pour privilégier "l'oralité et la spontanéité merveilleuses des pièces de Molière"²⁰ » (Zurbach, 2006 : 108). Distincte des mises en scène mentionnées jusqu'alors, la version de Joaquim Benite se concentre sur la notion équivoque du comique que Molière explore dans sa pièce de 1665. Le metteur en scène portugais soigne ici méticuleusement l'élocution, errant entre le tragique et le comique.

Le décor minimaliste réhausse considérablement le jeu des acteurs, notamment D. Juan et Sganarelle dont l'interprétation est basée « sur une révision du conflit récurrent dans le théâtre classique entre le maître et le serviteur²¹ » (Zurbach, 2006 : 108). Il n'y a aucune complicité entre eux. Selon Christine Zurbach, « c'est la tyrannie exercée sur Sganarelle, qui dépend d'un maître qu'il juge de façon critique et qu'il méprise, mais dont on dit qu'il est dominé par la peur, qui finit par s'imposer dans cette lecture de D. Juan²² » (Zurbach, 2006 : 109).

3.4. Mise en scène d'*Um D. Juan português* par Luís Miguel Cintra

L'originalité de cette mise en scène d'*Un D. Juan portugais* de Luís Miguel Cintra découle du fait qu'elle ait été réalisée par un théâtre itinérant ou un théâtre ambulant, à la suite de la fermeture définitive du Teatro da Cornucópia en décembre 2016. Comme son titre l'indique, c'est une version portugaise suave. Ce spectacle, formant une tétralogie, a été préparé et joué, à tour de rôle, dans quatre villes portugaises, commençant par Guimarães, au Centro Cultural Vila Flor, le 19 janvier 2018, puis à Viseu, au Teatro Viriato, les 26 et 27 janvier, à Setúbal, au Forum Municipal Luísa Todi, les 23 et 24 février, à Montijo, au Cinema-Teatro Joaquim de Almeida, les 2 et 3 mars et, finalement, à Almada, au Teatro Municipal Joaquim Benite, les 10 et 11 mars. C'est Luís Miguel Cintra qui a écrit lui-même le texte dramaturgique, se basant sur une traduction anonyme de la pièce de

²⁰ Version originale : *O tradutor Coimbra Martins, optou por fugir ao literalismo de modo a favorecer a "maravilhosa oralidade e espontaneidade das peças de Molière".*

²¹ Version originale : *numa revisão do conflito recorrente no teatro clássico entre amo e criado.*

²² Version originale : *É a tirania exercida sobre Esganarelo, aquele que depende de um amo que julga criticamente e que despreza, mas que se diz dominado pelo medo, que acaba por sobressair nesta leitura de D. Juan.*

Molière de la littérature de Cordel du XVIII^e siècle, dans laquelle le traducteur anonyme, ne citant même pas Molière, y avait modifié des scènes pour échapper à la censure : « Il s'agit plutôt d'une adaptation, à tel point que l'histoire est modifiée [elle se termine par un mariage] ²³ (..) » (*Visão*, 26 janvier 2018), confie Luís Miguel Cintra au journal *Visão*.

La version intégrale est présentée en deux parties à Almada. Dans la première partie, le public suit la fuite de D. Juan et de son serviteur Sganarelle, après que le premier a tué le père de sa maîtresse et tourné le dos à D. Elvire, à qui il avait promis mariage. Comme s'il s'agissait d'un « *road movie* »; la mise en scène exploite ce thème de l'errance, cette recherche de totale liberté. Dans la seconde partie, D. Juan se prépare à offrir un dîner à la statue du commandeur mais les récriminations d'un créancier, de son propre père et de D. Elvire retardent sa rencontre avec l'esprit. D. Juan est incapable d'éprouver le moindre remords. Dans cette mise en scène, Luís Miguel Cintra évite la condamnation de D. Juan, contrairement à la pièce de Molière qui l'envoie en Enfer, ce qui ravive la réflexion sur les notions du bien et du mal, sur les valeurs morales et religieuses :

*J'aspire à un théâtre qui transmette les pensées des personnes qui le font. Je ne pense pas que le théâtre soit un lieu où les personnes s'exhibent pour que les autres les admirent. C'est un lieu où les personnes font une représentation de la vie, du monde à leur manière, chacun avec son propre style, pour que les autres puissent discuter, analyser et aussi partager leur vision*²⁴ (DN, 19 janvier 2018).

Le public est conquis, « très réceptif et enthousiaste²⁵ » (*Município de Setúbal*, 26 février 2018).

²³ Version originale : *É mais uma adaptação, tanto que a história é modificada [terminando em casamento], (..).*

²⁴ Version originale : *Suspiro por um teatro que transmita o pensamento das pessoas que o estão a fazer. Eu acho que o teatro não é um sítio onde as pessoas se exibam para as outras os admirarem. É um sítio onde as pessoas fazem uma representação da vida, do mundo à sua maneira, cada qual com o seu estilo, para os outros discutirem, analisarem e também partilharem a sua visão.*

²⁵ Version originale : *um público bastante recetivo e entusiasmado.*

3.5. Mise en scène de *D. Juan esfaqueado na avenida da liberdade* par Pedro Gil

La pièce *D. Juan esfaqueado na avenida da liberdade*, mise en scène par Pedro Gil, a été jouée plusieurs années consécutives dans plusieurs villes portugaises. Garantie d'une extrême qualité, ce spectacle a eu lieu, du 7 novembre au 2 décembre 2018, au *Teatro São Luiz* à Lisbonne, le 24 mai 2019, au *Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica* à Porto, et, le 6 juin 2019, au Festival Gil Vicente à Guimarães, puis le 24 janvier 2020 au Teatro Diogo Bernardes à Ponte de Lima. Le titre est tout à fait inattendu et original, tout comme la pièce. Voici d'où vient cette idée complètement exceptionnelle : il y a quelques années, Pedro Gil a visité le musée Aljube, l'ancienne prison d'Aljube, où son grand-père a été emprisonné par le régime de Salazar. Sur l'un des murs de l'exposition, il y découvre les cinq « non » du Nouvel État, écrits en grosses lettres : « Nous ne parlons pas de la patrie, nous ne parlons pas de l'autorité, nous ne parlons pas de la famille, nous ne parlons pas du travail et nous ne parlons pas de Dieu ». Ce qui lui a donné l'idée de faire un Don Juan tout à fait exceptionnel : « En voyant ces cinq "non", l'idée que je me faisais de Don Juan s'est éclairée. C'est un homme riche et célibataire qui ne travaille pas, n'a pas d'enfants et n'est pas patriote. Il remet en question ces "non". J'ai identifié une certaine modernité dans le mythe et c'est ce qui a donné naissance à ce spectacle²⁶ » (*Observador*, 6 novembre 2018), précise-t-il. En voici le résumé : De retour à Séville, Don Juan tombe sur la statue du Commandeur avec lequel il s'était battu en duel après avoir possédé sa fille. Don Juan invite la statue à un dîner chez lui, ce à quoi la statue répond par un signe de tête. Seulement, contrairement aux autres, ce Don Juan n'assiste pas au dîner convenu. Don Juan s'enfuit à Lisbonne, mais le fantôme du Commandeur le poursuit, voulant lui serrer la main. Don Juan se méfie et sent que ce n'est pas une bonne idée de serrer la main du fantôme d'une personne qu'il a lui-même assassinée. Don Juan décide d'aller voir la sorcière, mais la malédiction est irrévocable, le seul salut est de s'échapper à temps. Don Juan lance les dés et se retrouve catapulté au XXI^e siècle.

²⁶ Version originale : *Ao ver aqueles cinco “nãos”, a ideia que tinha do Don Juan ficou iluminada. É um homem solteiro, abastado, que não trabalha, que não tem filhos e que é antipatriótico. Ele questiona aqueles “nãos”. Identifico aí alguma modernidade no mito e foi isso que fez surgir este espetáculo.*

Certains pourraient trouver cette pièce farfelue, d'autres une adaptation bien contemporaine vu que le metteur en scène Pedro Gil, en recréant l'aventurier libertin, l'amène à Lisbonne de nos jours, au XXI^e siècle. Cette comédie est en fait un commentaire sur le Portugal d'aujourd'hui et les interdits de *l'Estado Novo*. Selon Pedro Gil, D. Juan est une ancienne passion :

Il m'attire en tant qu'agent provocateur, c'est un méchant parce qu'il opère toujours en défiant la norme établie. Pour moi, presque tous les Don Juan ne parlent pas de lui, mais de l'écho de la violence qu'il provoque, de ce qu'il détruit chez les autres, des dégâts qu'il cause (...) On dit que mettre en scène un classique, c'est le faire venir à nous. Si c'est le cas, alors je l'amène à Lisbonne et à notre époque. C'est cela la parodie²⁷ (Observador, idem).

Reprenons deux scènes particulièrement frappantes de ce *D. Juan* interprété par l'acteur Tónan Quito à Lisbonne. Dans la première, les rencontres érotiques qui l'attendent au sexe-club Le Trapèze ont un langage qui le surprend. Des hommes et des femmes ont des relations sexuelles libres et l'invitent à y participer, ce qui va à l'encontre des règles de la galanterie et du ravisement qu'il connaît depuis le XVII^e siècle. Dans la deuxième, le protagoniste est amené à essayer l'*Amorosa*, une machine sexuelle virtuelle dotée de capteurs et d'hologrammes. Dans les deux cas, il s'agit d'un choc avec la réalité. « Il s'avère qu'il est démodé à notre époque. Quelqu'un qui semblait très progressiste et libertin, dans le sens de l'élimination des conventions sociales du XVII^e siècle, arrive ici et ne peut pas jouer avec cette nouvelle grammaire²⁸ » (*Observador, idem*), argumente Pedro Gil. À la fin de la pièce, D. Juan est dévalisé et poignardé sur l'Avenida da Liberdade de Lisbonne, sans que le public sache vraiment s'il meurt ou non.

Vu sous cet angle, est-ce que *D. Juan* est toujours d'actualité ? Sans aucun doute. Aux yeux du metteur en scène, la pièce permet au public

²⁷ Version originale : *Atrai-me enquanto agente provocador, é um vilão, porque opera sempre em desafio à norma estabelecida. Para mim, quase todos os Don Juans não são sobre ele, mas sobre o eco da violência que ele provoca, o que ele destrói nos outros, os estragos que causa. (...) Diz-se que encenar um clássico é trazê-lo até nós. Se é isso, então eu trago-o para Lisboa e para os dias de hoje. A paródia é essa.*

²⁸ Version originale : *Ele acaba por ser antiquado no nosso tempo. Alguém que parecia muito progressista e libertino, no sentido de provocar as convenções sociais do século XVII, chega aqui e não consegue jogar com esta nova gramática.*

de s'interroger au XXI^e siècle sur des thèmes interdits sous la dictature et de mettre l'accent sur l'évolution de la société : « avec les progrès technologiques et sociaux, l'avenir est censé être meilleur que le passé et Don Juan pourrait être beaucoup plus libre aujourd'hui, mais ce n'est pas le cas²⁹ » (*Observador, idem*).

3.6. 2022 – Mise en scène de *D. Juan* par António Pires

En 2022, la pièce est jouée à nouveau sur la scène portugaise, cette fois-ci dans une mise en scène signée par António Pires, représentée au Teatro do Bairro (Lisbonne), au Teatro Municipal Joaquim Benite (Almada) et à l'auditorium municipal du Forum Cultural de Seixal. Il s'agit ici d'une traduction de Luís Lima Barreto et de Fátima Ferreira. « Il existe dans leur traduction une préoccupation du langage. Le texte est érudit avec un vocabulaire très riche mais cela n'a pas empêché que notre travail ait été fait sous la perspective de la comédie » (RUM, 16 mars 2022), déclare le metteur en scène dans une interview.

Ne voulant pas « s'accrocher à ce qu'il avait vu », notamment les mises en scène de la Comédie Française, le metteur en scène António Pires offre au public un nouveau regard en optant pour une mise en scène qui tient de la *commedia dell'arte* et du théâtre populaire, privilégiant ainsi le jeu. Pour lui, *D. Juan* est une comédie classique aux résonnances héritées du théâtre italien côtoyé par Molière : « Le fait qu'Elvire, un des personnages aimés et abandonnés par D. Juan, se promène en dansant ici et là, fait des choses presque grotesques, le jeu du grotesque, les claques avec les mains illustre bien l'idée d'une *commedia dell'arte*³⁰ » (Sapo Mag du 02 février 2022), souligne António Pires. Reprenant Molière pour qui la devise était « *castigat ridendo mores* » (châtier les mœurs en riant), la pièce est, pour ce metteur en scène, une comédie irrésistible, capable « d'exposer par le rire les défauts humains les plus courants³¹ » (Agenda cultural Lisboa, 2 février 2022). Le décor est très simple : les trois portes de la scène grecque

²⁹ Version originale : *Com as conquistas tecnológicas e sociais, o futuro é supostamente melhor que o passado e Don Juan poderia ser muito mais livre hoje, mas não é.*

³⁰ Version originale : *Aquela coisa de ela [Elvira, uma das personagens amadas e abandonadas por Don Juan] andar por ali a dançar, aquelas coisas de quase palhaço, o jogo do palhaço, as "chapadas" com as mãos, que eu acho que colavam no texto" dá muito a ideia de uma "comedia dell'arte".*

³¹ Version originale : *expor os mais comuns defeitos humanos através do riso.*

sont remplacées par une forêt élaborée par de grandes tentures peintes imitant la forêt où les acteurs entrent tantôt par la droite, tantôt par la gauche, explorant ainsi la tridimensionnalité de l'espace et de la perspective. L'espace est épuré, seul un banc en bois, puis une table en bois, ponctuent la scène. D. Juan est le personnage central de la pièce : séducteur infidèle, menteur et orgueilleux qui méprise l'hypocrisie, il n'a aucune conscience morale, aucune valeur remettant en question l'honneur, le mariage, la famille et la religion. Il ne montre aucun repentir, même à la fin de la pièce lorsqu'il est emmené à la mort. « Les gens voient D. Juan comme un personnage passionné et romantique, mais je le vois presque comme un enfant, très libre et sans règles » (Agenda cultural Lisboa, *idem*), explique António Pires. Son serviteur Sganarelle, quant à lui, devient presque *l'alter ego* de son maître, l'appelant à la raison, en lui rappelant avec insistance les conséquences de la vie qu'il mène. Dans une volonté affichée de reconstitution de l'époque de Molière, les personnages sont en collants, perruques blanches et joues roses.

D. Juan est-il toujours d'actualité ? C'est bien l'opinion de ce metteur en scène qui, lors d'une interview, déclare :

C'est un classique, comme tous les classiques, c'est une œuvre ouverte parce que c'est une œuvre sur l'humanité, sur les êtres humains et donc toujours actuelle. Les années passent et nous découvrons toujours dans ces pièces, dans ces intrigues, dans ces personnages, des choses dont nous pouvons discuter avec les yeux d'aujourd'hui ; c'est ce qui est intéressant dans les classiques, ils ont des choses qui portent quelque chose dans le temps et qui peuvent toujours être discutées avec un nouveau regard³².

Conclusion

Le Portugal n'est pas le pays qui a été le plus attiré par le mythe de D. Juan. Le titre de l'article de Cristina Marinho, « *Un jeu qui demeure une vérité : silêncios de Molière em Portugal* » (2013), en dit long. Effectivement,

³² Version originale : *É um clássico, como todos os clássicos, é uma obra tão aberta porque é uma obra sobre humanidade, sobre os seres humanos e portanto está sempre atual. Passam os anos e acabamos sempre para descobrir naquelas peças, naqueles enredos, naquelas personagens, coisas que conseguimos discutir com o olhar de hoje; isso é interessante nos clássicos, eles terem coisas que transportam algo no tempo e que possam ser discutidas sempre com um olhar novo.*

chaque mise en scène de *D. Juan* au Portugal est toujours suivie d'un long silence. Marie- Noëlle Ciccía mentionne elle aussi « la frilosité portugaise face à un séducteur qui dérange encore de nos jours et nous contraint à admettre l'échec relatif du donjuanisme dans ce pays » (Ciccía, 2007 : 16). Mais est-ce bien un échec ?

Ce sont les metteurs en scène qui décident de monter sur les planches telle ou telle pièce. Par leurs choix, ils imposent leur regard sur l'interprétation de l'œuvre. Chacun y apporte sa touche artistique personnelle. Nous l'avons vu. Leur interprétation de *D. Juan* prime avant tout. Jean- Marie Villégier, Kuniaki Ida, Ricardo Pais, Joaquim Benite, Luís Miguel Cintra, Pedro Gil et António Pires ont découvert des aspects nouveaux dans la matrice commune dans la (re)création de *D. Juan* au Portugal. Le mythe de D. Juan reste ainsi actuel et actualisé selon leurs perspectives d'abordage du texte moliéresque. « Le D. Juan de Molière est une pièce dont la complexité permet aux metteurs en scène des lectures radicalement différentes » (Picon-Vallin, 2006 : 13).

Le mythe de D. Juan est vivant, il évolue de façon cyclique, malgré les périodes de silence ; il se transforme, subit de multiples métamorphoses selon les choix des metteurs en scène. Pouvons-nous pour autant déduire de ces périodes de silence l'échec de la diffusion de *D. Juan* au Portugal ? Il nous semble, au contraire, que l'adhésion du public pour chacune des représentations qu'on vient de voir sur la scène portugaise est révélatrice d'un succès manifeste, traduit par des salles comblées provoquant parfois de nouvelles dates de représentations, non prévues initialement, ainsi que la participation à des concours ou à des festivals de théâtre. À chaque fois que *D. Juan* est à l'affiche, il triomphe, mettant en valeur l'actualité et l'universalité de Molière.

Bibliographie

Ailenii, S. 2007. Notas sobre a centralidade do corpo no Don Juan, encenação de Kuniaki Ida. In : *Teatro do Mundo: linguagens barrocas do teatro europeu*, Porto : Universidade do Porto, p. 87-92.

Carreira, L. 1975. *Une adaptation portugaise (1771) du Dom Juan de Molière*. Paris : École pratique des hautes études, 4^e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1974-1975, p. 1031-1033.

Ciccia, M-N. 2007. Le Dom Juan de Molière traduit par António Coimbra Martins : l'oralité au théâtre. In : *Traduction et lusophonie : Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?* Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, p. 147-183

Ciccia, M-N. 2007. *Don Juan et le donjuanisme au Portugal, du XVIII^e siècle à nos jours*. Montpellier : Université Paul-Valéry - Montpellier III : E.T.I.L.A.L, « Études portugaises », n° 3.

Gervino, M. T. 2018. « Ruptura da tradição em D. João e a máscara, de António Patrício ». *Revista do SETA*.

Judice, N. 2006. A palavra e o mito. In : *D. Juan. Manual de leitura*. Porto : Produção TNSJ (Teatro Nacional São João).

Marinho, C. 2007. Dom Juan ou o cristal das palavras. Molière no Teatro do Bolhão. In: *Teatro do Mundo : linguagens barrocas do teatro europeu*. Porto : Universidade do Porto, p. 75-86.

Marinho, C. 2013. Un jeu qui demeure une vérité : silêncios de Molière em Portugal. In : *Teatro do mundo. Teatro e censura*. Porto : Universidade do Porto, p. 63-80.

Marinho, C. 2019. « De Molière a António Patrício : Dom Juan da eterna idade ». *Intercâmbio: Revue d'Études Françaises*, n° 3, p. 198-204.

Molière. 2019. *Dom Juan ou le festin de Pierre*. Paris : Flammarion.

Picon-Vallin, B. 2006. D. João : fragmentos da memória dos espectáculos. In : *D. Juan. Manual de leitura*. Porto : Produção TNSJ (Teatro Nacional São João).

Roque, L. 2007. “É preciso fazer, e não dizer...” Diz o actor a experiência do actor/actriz na encenação de Ricardo Pais do *D. João* de Molière. In: *Teatro do Mundo: linguagens barrocas do teatro europeu*. Porto : Universidade do Porto, p. 93-10.

Zurbach, C. 2006. « *D. Juan* de Molière com o seu criado Esganarelo em Almada ». *Sinais De Cena*, n° 6, p. 107-109.

Zurbach, C. 2022. “Os clássicos, a tradução e a Revolução no teatro em Portugal”. [En ligne] : <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/31432> [consulté le 3 février 2023]

Webgraphie

Beatriz Ramos. Teatro do Bairro apresenta a peça “Don Juan” de Molière no Seixal : <https://newinseixal.nit.pt/cultura/teatro-do-bairro-apresenta-a-peca-don-juan-de-moliere-no-seixal/> [consulté le 3 février 2023].

Bruno Horta. Qual a ligação entre Don Juan, Salazar e uma faca na Avenida da Liberdade ?

<https://observador.pt/2018/11/06/qual-a-ligacao-entre-don-juan-salazar-e-uma-faca-na-avenida-da-liberdade/> [consulté le 9 mars 2023].

Catarina Martins. Don Juan. Uma comédia clássica mas “muito atual” :

<https://www.rum.pt/news/teatro-do-bairro-apresenta-a-peca-don-juan-no-theatro-circo> [consulté le 3 février 2023].

Cheguei ao teatro depois de experimentar de tudo. Interview de João Govern à António Capelo :

<https://www.dn.pt/portugal/entrevista/cheguei-ao-teatro-depois-de-experimentar-de-tudo-5340560.html> [consulté le 3 février 2023].

Comédia do desespero ou “D. João” de Ricardo Pais no Teatro S. João :

<https://www.dn.pt/arquivo/2006/comedia-do-desespero-ou-d-joao-de-ricardo-pais-no-teatro-s-joao-635935.html> [consulté le 13 février 2023].

D. Juan de Molière regressa ao Porto após décadas de ausência :

https://www.rtp.pt/noticias/cultura/djuan-de-moliere-regressa-ao-porto-apos-decadas-de-ausencia_n153311 [consulté le 3 février 2023].

Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade, de Pedro Gil :

<https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/don-juan-esfaqueado-na-avenida-da-liberdade/> [consulté le 9 mars 2023].

Don Juan esfaqueado na Avenida da Liberdade, de Pedro Gil, pelo Barba Azul :

https://www.cm-pontedelima.pt/pages/941?news_id=6480 [consulté le 9 mars 2023].

“Don Juan” estreia-se hoje no Teatro do Bairro para assinalar 400 anos de Molière :

<https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/don-juan-estreia-se-hoje-no-teatro-do-bairro-para-assinalar-400-anos-de-moliere> [consulté le 3 février 2023].

Don Juan (Molière) :

<https://www.tndm.pt/pt/eventos/detalhe.php?id=126> [consulté le 3 février 2023].

Don Juan : o amor infatigável ou a grande burla dos corações :

<https://www.dn.pt/arquivo/2006/don-juan-o-amor-infatigavel-ou-a-grande-burla-dos-coracoes-637838.html> [consulté le 3 février 2023].

D. João Português seduz Setúbal :

<https://www.mun-setubal.pt/d-joao-portugues-seduz-setubal/> [consulté le 3 février 2023].

“D. João” regressa hoje ao palco na cidade do Porto :

<https://www.jn.pt/arquivo/2006/d-joao-regressa-hoje-ao-palco-na-cidade-do-porto-546311.html> [consulté le 3 février 2023].

D. Juan revisitado :

<https://www.publico.pt/2006/12/06/jornal/d-juan-revisitado-110941> [consulté le 3 février 2023].

Festivais Gil Vicente | “Don Juan Esfaqueado na Avenida da Liberdade”, de Pedro Gil :

<https://www.cm-guimaraes.pt/conhecer/evento-49/festivais-gil-vicente-don-juan-esfaqueado-na-avenida-da-liberdade-de-pedro-gil> [consulté le 9 mars 2023].

Frederico Bernardino. A comédia do eterno sedutor :

<https://www.agendax.pt/2022/02/02/a-comedia-do-eterno-sedutor/> [consulté le 3 février 2023].

Joana Loureiro. “Um D. João Português”: Variações de um mito, por Luís Miguel Cintra, no Teatro Viriato, em Viseu :

<https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2018-01-26-um-d-joao-portugues-variaco-es-de-um-mito-por-luis-miguel-cintra-no-teatro-viriato-em-viseu/> [consulté le 13 février 2023].

L’affiche du mois : *D. João ou o convidado de pedra* :

<http://www.placedelodeon.eu/affiche-mois-d-joao/> [consulté le 3 février 2023].

Miguel-Pedro Quadrio. O terceiro regresso do “D. João” :

<https://www.dn.pt/arquivo/2006/o-terceiro-regresso-do-d-joao-647416.html> [consulté le 3 février 2023].

Mito de D. Juan subverte os “cinco nãos” do Estado Novo em comédia de Pedro Gil :

<https://24.sapo.pt/vida/artigos/mito-de-d-juan-subverte-os-cinco-naos-do-estado-novo-em-comedia-de-pedro-> [consulté le 9 mars 2023].

Peça de teatro da Companhia do Teatro do Bairro Dom Juan Teatro do Bairro :

<https://www.youtube.com/watch?v=oeOT6bfHibM> [consulté le 3 février 2023].

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/d-juan-o-mito-de-d-juan-no-teatro-portugues/> [consulté le 3 février 2023].

Pedro Rios. Teatro: Ricardo Pais revisita “D. João” :

<https://www.jpn.up.pt/2006/02/16/teatro-ricardo-pais-revisita-d-joao/> [consulté le 3 février 2023].

Portugal silenciou Molière até ao século XX. Interview de Carina Branco (RFI) à Marie-Noëlle Ciccía :

<https://www.rfi.fr/pt/programas/em-directo-da-redac%C3%A7%C3%A3o/20220318-portugal-silenciou-moli%C3%A8re-at%C3%A9-ao-s%C3%A9culo-xx> [consulté le 3 février 2023].

“Um D. João Português” (Luís Miguel Cintra) | 19 e 20 janeiro | CCVF :

<https://www.youtube.com/watch?v=CcSvHOMvH90> [consulté le 3 février 2023].

“Um D. João Português” retrace o “pensamento caótico” do teatro de Luís Miguel Cintra :

<https://www.dn.pt/artes/um-d-joao-portugues-retrata-o-pensamento-caotico-do-teatro-de-luis-miguel-cintra-9058995.html> [consulté le 13 février 2023].

Um ano de caminho para “Um D. João português” e Luís Miguel Cintra até Almada :

<https://www.dn.pt/lusa/um-ano-de-caminho-para-um-d-joao-portugues-e-luis-miguel-cintra-ate-almada-9176072.html> [consulté le 13 février 2023].



© *Synergies Portugal*, n° 11, Année 2023.

Revue du GERFLINT (Évreux - France)

- 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>





Annexes





Profils des auteurs

Coordinatrices scientifiques et auteurs

Ana Clara Santos, docteur en Littérature française (Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3), est professeur associé à l'Université de l'Algarve, membre intégré du Centre de Recherches en Arts et Communication (CIAC/UAlg) et chercheuse associée du Centre d'Études de Théâtre (CET) de l'Université de Lisbonne. Actuellement, vice-présidente de la SIHFLES, elle est membre fondateur et présidente honoraire de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF), directrice de la collection éditoriale « Entr'acte », codirectrice de la collection « Exotopies » et de la collection « HLCA » aux éditions Le Manuscrit et rédactrice en chef de *Synergies Portugal*. Les domaines de recherche dans lesquels elle a publié de nombreux ouvrages et études concernent les études théâtrales (notamment la comédie et les tragédies classiques), la littérature comparée et l'histoire de l'enseignement du français langue étrangère. <https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

Maria Natália Amarante, docteur en Littérature de l'Université de l'Algarve, est *professora auxiliar* à l'Université de Trás-Os-Montes et Alto Douro. Elle est actuellement membre intégré du CEL (Centre d'Études en Lettres) de l'UTAD dans la ligne de recherche de la Culture, membre collaborateur du CET (Centre d'Études de Théâtre), de l'Université de Lisbonne et du CIAC (Centre de Recherche en Arts et Communication) de l'université de l'Algarve. Elle est membre du conseil fiscal de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF), du conseil de rédaction de *Carnets, revue électronique des études françaises* et du comité de lecture permanent de la revue *Synergies Portugal*. Principaux domaines de recherche : études théâtrales et littérature comparée. <https://orcid.org/0000-0002-0710-8343>

Auteurs d'article

Professeur d'histoire culturelle et d'études théâtrales à l'Université Paris 8 et à New York University, **Martial Poirson** est également commissaire d'exposition, dramaturge et essayiste. Dans le cadre du quadri-centenaire de la naissance de Molière, il est chargé de l'exposition *Molière, la fabrique d'une gloire nationale* (à Versailles, du 15 janvier au 17 avril 2022), de l'exposition *Il était une fois Molière...* (Caserne Napoléon, Mairie de Paris, du 14 février au 14 mars 2022). Il a publié notamment sur Molière un essai *Le Molière imaginaire. Les mythes qui ont fait sa légende* (Puf, 2024), un ouvrage *Molière, la fabrique d'une gloire nationale* (Seuil, Beaux livres, 2022, préface de Denis Podalydès), un roman graphique, *Molière, du saltimbanque au favori* (Dunod, 2022, avec Rachid

Maräi), et co-dirigé un *Dictionnaire Molière* (Armand Colin, 2022). Il a été conseillé historique de créations audiovisuelles du quadricentenaire de la naissance de Molière en 2022. <https://orcid.org/0000-0002-2255-4501>

Professeur des Universités en histoire et esthétique des Arts du spectacle à l'Université Franche-Comté (Besançon) — EA 3208 et EA 4661 — et critique dramatique, **Brigitte Prost** a publié différents ouvrages sur les classiques, notamment *Les Classiques sur la scène des années 1880-1960 : célébrer, explorer, éduquer*, Pézenas, Éd. Domens, 2018, 320 p. et *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine. Les Jeux de l'écart*, Rennes, PUR, janvier 2010, 469 p., mais aussi en co-direction avec Delphine Lemonnier-Textier et Geneviève Chevallier *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett : écriture, représentation et mémoire*, Rennes, PUR, 2012, 244 p. et *Lectures de Endgame / Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, coll. « Didact anglais », 2009, 285 p. En 2019, elle a soutenu une habilitation à diriger des recherches avec un mémoire de synthèse intitulé « Du répertoire classique aux hybridations ou l'identité culturelle au cœur du plateau. » et un manuscrit inédit sur « Satoshi Miyagi, un artiste transnational et humaniste ».

Francisco Lafarga est Professeur émérite de l'Universitat de Barcelona (Espagne). Ses domaines de recherche sont la traduction et la réception des ouvrages littéraires, dans le cadre de la littérature comparée et de l'histoire des traductions. Il a été, pendant trente ans, le directeur de projets de recherche subventionnés et il a assuré l'édition scientifique de plusieurs ouvrages collectifs. Il est l'auteur de nombreux travaux sur la littérature française, la littérature espagnole, la littérature comparée et l'histoire de la traduction ; il a traduit Racine, Voltaire, Marivaux, Diderot, Beaumarchais et la duchesse d'Abrantès. <https://orcid.org/0000-0003-0847-5011>

Professeur agrégé à la retraite de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, **Maria João Brilhante** a enseigné et dirigé les cours de Master et de Doctorat en Études Théâtrales. Elle est chercheuse intégrée au Centre d'Études de Théâtre, qu'elle a aussi dirigé, et est responsable du projet ARTHE - Arquivar o Teatro, financé par FCT. Elle a été Présidente du Conseil d'administration du Théâtre National D. Maria II à Lisbonne (2008-2011). Elle a publié des livres et des articles sur la littérature, la traduction, l'iconographie et l'histoire du théâtre et du spectacle ; elle a traduit Marivaux, Mishima, Claudel, Agnès Jaoui et a co-dirigé la collection « Biographies du Théâtre Portugais » publiée par INCM (Presse Nationale). Elle intègre les Comités éditoriaux des revues *Sinais de Cena* et *EJTP (European Journal of Theatre and Performance)*. <https://orcid.org/0000-0002-1654-0496>

Marta Teixeira Anacleto est Professeur Titulaire / "Catedrática" à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. Elle est membre du Conseil d'Administration du CLP (Centro de Literatura Portuguesa de l'Université de Coimbra). Elle est l'IP du projet « Cartographier Voltaire au Portugal et dans la Littérature Portugaise (XVIII^e-XXI^e siècles) » - <https://cartografarvoltaire.uc.pt/fr/>. Elle est Correspondante Portugaise de la Société d'Histoire Littéraire de la France/Collège de France, de la Société de

Littératures Classiques, et membre du Conseil Scientifique du CIR17 (Centre International de Rencontres sur le 17^e siècle) et de la SATOR (Société d'Analyse de la Topique Romanesque avant 1800). Elle est coordinatrice exécutive de *Biblos* – Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. Ses recherches et publications couvrent de différents domaines : études de traduction ; poétique du théâtre français du XVII^e siècle et ses représentations portugaises contemporaines ; poétique comparée des romans pastoraux français et ibériques ; littérature et cinéma : réécritures et adaptations. <https://orcid.org/0000-0002-7568-1942>

Licinia Rodrigues Ferreira est docteur en Études Théâtrales (Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne), avec une thèse intitulée *O Teatro da Rua dos Condes : 1738-1882*. Elle est aussi diplômée en Philosophie et a obtenu une spécialisation en Sciences de la Documentation (Université de Coimbra). Elle est chercheuse au Centre d'Études Théâtrales (Université de Lisbonne), spécialisée dans l'histoire du théâtre portugais aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elle a participé à des projets de recherche sur l'histoire du théâtre, la censure, les académies scientifiques et l'histoire politique. Ses publications portent sur des questions telles que les relations entre le théâtre et la politique, les espaces et agents théâtraux, la littérature dramatique et les académies scientifiques. <https://orcid.org/0000-0003-0731-139X>

Chantal Louchet a débuté sa carrière d'enseignante à l'Alliance Française d'Évora. Elle a collaboré avec la région touristique d'Évora et l'école d'hôtellerie et de restauration de Lisbonne. Elle a travaillé à l'École professionnelle de l'Alentejo (EPRAL). Elle a obtenu son doctorat en littérature comparée à la Faculté des lettres de Bourgogne (Dijon - France) en 2006. Elle est actuellement chercheuse au CECC - *Centro de Estudos de Comunicação e Cultura* - de l'Université Catholique Portugaise de Lisbonne où elle enseigne la langue française allant du niveau A1 au niveau C1. <https://orcid.org/0000-0001-6290-955X>

© Gerflint - *Synergies Portugal*, n° 11, Année 2023.

Éléments sous droits d'auteur –

Première édition – Décembre 2023 –

Modalités de lecture consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr





Projet pour le n° 12 - Année 2024

Mémoires postcoloniales francophones : Retours, réécritures et complexité

Coordonné par José Domingues de Almeida (Université de Porto)
et Dominique Faria (Université des Açores)

La mutation des approches théoriques et critiques des fictions francophones, et notamment la dérive de la langue vue comme un stigmate (surconscience, insécurité, diglossie) vers des soucis davantage identitaires et politiques, voire militants (Provenzano, 2011) s'est traduite par le foisonnement de plusieurs thématiques qui, plus que d'interroger le contexte présent, revisitent les mémoires à partir de la complexité et du potentiel identitaire actuels, et dont les études postcoloniales se sont emparées (Beniamino, 1999 ; Moura, 2005).

Ainsi, les (inter)textes littéraires francophones revisitent et réinterprètent les textes canoniques tant hexagonaux que périphériques (Mathieu-Job, 2004 ; Panaité et Klekovkina, 2017) et produisent des répliques fictionnelles postcoloniales où la question (post)mémorielle est très présente, et assume parfois un déploiement mondialisé.

De fait, dans les œuvres francophones, le rapport à la mémoire et au passé (partagés ou pas) interroge les récits historiques institutionnels, engendrant des tensions et des relectures à partir des retombées et enjeux lisibles dans les poétiques de P. Chamoiseau, A. Djébar, A. Kourouma, W. N'Sondé, M. Mbougar, par exemple.

En outre, les mémoires mises en fiction par les textes francophones sont traversées par des drames et mobilisent des représentations croisées inscrites dans l'espace (Gilroy, 1993) sur base de retours, réécritures et circulations complexes et palimpsestiques des conséquences du passé.

Aussi, invitons-nous les chercheurs que la problématique de la mémoire dans les littératures francophones intéresse et interpelle à soumettre une proposition de contribution (article) dans un des axes suivants dans les littératures francophones :

1. Retours (post)mémoriels ;
2. Croisements mémoriels et identitaires ;

3. Réécritures et reconfigurations des textes canoniques et mythiques ;
4. Lectures postcoloniales du présent et du passé ;
5. Littératures francophones et Études Régionales (Area Studies) ;
6. Mémoire et Littérature-monde.

Références bibliographiques

- Beniamino, M. 1999. *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan.
- Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge : Harvard University Press.
- Mathieu-Job, M. 2004. *L'Entredire francophone*. Bordeaux : P. U. Bordeaux.
- Moura, J.-M. 2005. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- Panaïté, O. Klekovkina, V. (eds.) 2017. *Entre-Textes. Dialogues littéraires et culturels*. Abingdon : Routledge.
- Provenzano, F. 2011. *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.

Un appel à contributions a été lancé en mai 2023.

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

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

© Gerflint - Synergies Portugal n° 11, Année 2023.

Éléments sous droits d'auteur –

Première édition – Décembre 2023 –

Modalités de lecture consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr





Consignes aux auteurs

1. L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à la Rédaction à l'adresse synergies.portugal.redaction@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
2. L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs. Les coauteurs préciseront en note la répartition des responsabilités scientifiques et rédactionnelles de chacun.
3. Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
4. Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention *article à paraître* ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
5. Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le

comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.

6. La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (identifiant ouvert pour chercheur et contributeur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans soulignement ni hyperlien. Pour un doctorant, le nom et l'institution du Directeur de recherche pourront figurer après les identifiants de l'auteur.

7. L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 150 mots suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article. Les résumés ne contiendront pas de retour à la ligne.

8. L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en portugais puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9. La police de caractères est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination. La revue a son propre standard de mise en forme.

10. L'article en Word doit comprendre entre 5000 mots minimum et 8000 mots maximum, bibliographie, notes, tableaux, annexes compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus (ouvrage, numéro de revue, événement scientifique, thèse, mémoire) sera comprise entre 600 et 3000 mots en Word. Articles *Varia*, comptes rendus de lecture et entretiens seront en langue française.

11. Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12. Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en *italiques*. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13. Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront sur le manuscrit de l'auteur en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14. Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15. Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteur, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16. La **bibliographie** en fin d'article précédera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans soulignement ni lien hypertexte.

17. Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture – préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18. Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19. Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n° 16, p. 41-61.

20. Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le ...], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21. Les textes seront conformes à la typographie et à l'orthographe françaises.

22. Graphiques, schémas, figures, tableaux éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG avec obligation de références selon le *copyright*. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23. Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article sauf si l'œuvre n'est pas en accès ouvert.

24. Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25. Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. L'archivage de numéros complets est interdit.

© Gerflint - *Synergies Portugal*, n° 11, Année 2023.

Éléments sous droits d'auteur –

Modalités de lecture consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr





Synergies Portugal, n° 11 / 2023

Revue du GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Publications du GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

<http://viaf.org/viaf/141015430>

ISNI 0000 0001 1956 5800

<https://ror.org/02fek2d03>

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT :

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Essais francophones. Série CREDIF

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne ; GERFLINT, France)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel: <https://www.gerflint.fr>

Administration du site: Thierry Lebeau (France), Kévin Salamanca (Espagne)

Synergies Portugal, n° 11 / 2023

Montage première de couverture d'après *Créativ'*, Emilie Hiesse - France

© GERFLINT –Évreux– France – Copyright n° ZSN6BE3

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>

Bibliothèque Nationale de France – Décembre 2023



Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

GERFLINT

www.gerflint.fr

Ce numéro intègre les nombreuses manifestations culturelles et éditoriales en hommage à Molière en 2023. Les contributeurs de ce numéro ont voulu (ré)interroger certaines phases de la consécration de Molière en France, en Espagne et au Portugal, revenir sur certains mythes et représentations et porter un nouveau regard sur la présence de Molière dans les répertoires des théâtres nationaux et dans le monde éditorial. Sans oublier la perspective diachronique et historique, importante pour comprendre les phénomènes d'historisation et d'actualisation du théâtre de Molière, les études réunies dans ce numéro se penchent sur les enjeux esthétiques, socioculturels et politiques sous-jacents au processus d'importation de sa dramaturgie à l'étranger, notamment au Portugal, et dévoilent les procédés d'actualisation et de (re)interprétation inhérents à son inscription dans les répertoires de certaines structures artistiques.

ISSN 2268-4948

