



La fortune de Molière sur la scène au Portugal

Ana Clara Santos

Universidade 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 servit 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 Avarento*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 avarento* 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 Doux (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 *Misantropo* 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 *Misantropo* 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'entretien 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)
Première édition - Décembre 2023 -

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

Éléments sous droits d'auteur.

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

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

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

