

CHAPTER TWENTY-FOUR

DÉCORS DISCONTINUS : AVATARS DU JEU THÉÂTRAL MOLIÉRESQUE SUR LA SCÈNE PORTUGAISE AU XXI^E SIÈCLE

MARTA TEIXEIRA ANACLETO
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

1. Décors initiaux : le divertissement sérieux

Un « exercice de style » devant faire partie du répertoire contemporain présenté au public par un Théâtre National : c'est ainsi que Ricardo Pais, directeur du Théâtre National de Porto et metteur-en-scène portugais de la pièce conçoit, en 2006, la représentation de *Dom Juan* de Molière¹. De même, en 2009, Rogério de Carvalho fait représenter *L'Avare* sur la même scène pour en construire un laboratoire expérimental de la parole théâtrale². Le choix des deux pièces du dramaturge français aurait pu correspondre à un désir de montrer au public portugais un « classique » de la littérature dramatique universelle à l'époque contemporaine, sans les lectures/interprétations particulières que les deux metteurs-en-scène (et les deux traducteurs) exhibent, en reconstituant la matérialité plurielle des textes de Molière. En fait, les deux représentations s'engagent à lire le dramaturge français dans le cadre d'une réflexion sur la culture théâtrale et l'ontologie du théâtre en mettant en relief le rapport dialectique établi entre ce génial observateur des mœurs du XVII^e français et le public contemporain portugais. L'enjeu est donc de comprendre, à rebours, les jeux d'une syntaxe théâtrale que Molière lui-même a su intégrer dans deux textes s'encadrant dans l'esthétique de rupture qui marque son projet dramatique³ et le projet dramatique des deux metteurs-en-scène portugais. On part, ainsi, d'une confluence *anachronique* de lectures forgée, au départ, à l'intérieur même de *Dom Juan* et de *L'Avare*, les deux pièces étant des moments pertinents de questionnement théorique dans

l'ensemble du théâtre du dramaturge et dans la dramaturgie du Grand Siècle.

Ceci dit, c'est sous le principe ambivalent du « divertissement sérieux » que Ricardo Pais et Rogério de Carvalho font lire et lisent sur la scène portugaise « l'actualité » de Molière : une actualité qui, selon eux, dépasse le cadre de l'information et de la formation strictes, pour interroger l'histoire et la dramaturgie de nos jours, le dramaturge étant traduit et représenté au Portugal depuis le XVIII^e siècle dans divers contextes de (re)lecture⁴. Le choix de deux atmosphères oscillant entre le burlesque, le grotesque, le comique et le tragique, semble, d'ailleurs, correspondre au regard ironique porté sur la réalité qui caractérise les deux mises-en-scène, même si elles ne s'inscrivent pas dans le même projet théâtral. En effet, *Dom Juan* a été représenté dans le cadre du cycle thématique *Invités morts et vivants* qui a réuni, entre autres, dans un décor unique, Molière et Mozart ; *L'Avare*, lui, figure, à côté de Shakespeare, Tchekhov, Beckett, au répertoire de la compagnie « Ensemble » et se présente comme un défi scénographique innovant, dont le but immédiat est la relecture des textes dramatiques dits « classiques » de la littérature universelle.

Dans les deux cas, le problème de l'interprétation se pose d'entrée de jeu, c'est-à-dire depuis qu'il a été posé par Molière lui-même et par le XVII^e siècle, soit en tant que lieu de réécriture formelle (Tirso de Molina, Dorimon, Villiers, Plaute), soit en tant que lieu de métathéâtralité implicite (le comique et le tragique vus de l'intérieur de deux comédies hétérodoxes⁵). En effet, si Ricardo Pais conçoit le banquet mythique libertin comme un archétype lumineux de l'utopie théâtrale, un espace ouvert à la recréation de la vie et de la mort sur scène⁶, Rogério de Carvalho et les acteurs de l'« Ensemble » essaient de voir comment la réinterprétation de l'avarice d'Harpagon peut rejoindre les pathologies sociales contemporaines associées au pouvoir de l'argent⁷. Le déplacement temporel et géographique des textes du XVII^e siècle semble, ainsi, se jouer dans le pouvoir de la *dispositio* : l'exigence d'une réécriture particulière – deux nouvelles traductions de *Dom Juan* et de *L'Avare* ont été faites exprès par des spécialistes portugais du théâtre français du XVII^e siècle⁸ – suit, en effet, de près le but de *montrer* aux spectateurs l'étrangeté, voire l'ambiguïté des textes, tout en dépassant le rire facile sans escamoter le jeu comique, ou plutôt, théâtral⁹. On est, ainsi, loin des enjeux politiques qui ont justifié le « silence » double porté sur Molière pendant la dictature salazariste (on ne traduit pas le dramaturge ou alors on traduit *L'Avare*, à la fois comme métaphore brutale du régime et comme personnage

humanisé qui souffre de la désillusion amoureuse)¹⁰ ; on parie, en fait, sur l'ontologie de la théâtralité du *Grand Siècle* et sa modernité explicite.

L'idée de précarité s'enracine, ainsi, à la fois dans l'évolution de la dramaturgie au XVII^e siècle (de la tragi-comédie des années 30 à la tragi-comédie musicale de ses dernières décennies¹¹) et dans le parcours hybride de la production molièresque (de *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire* au *Malade Imaginaire*). Or c'est cette notion même de précarité qui guide et le choix des deux pièces et celui des décors ; c'est cette notion qui les fait signifier – c'est-à-dire qui leur donne du sens en tant que *pratique du théâtre* devant le public portugais du XXI^e siècle. Le jeu interprétatif s'ancre, alors, dans le rapport essentiel établi entre le texte de Molière et les décors contemporains portugais, tout en partant du regard des deux metteurs-en-scène et du regard du dramaturge, de sa conception originale du théâtre, de la comédie et du ridicule en contexte : une dialectique non escamotable s'installe, de ce fait, entre la morale théâtrale (peindre les mœurs du temps) et la déformation comique, profane, des caractères. On touche ainsi, depuis le XXI^e, au problème du vraisemblable et de l'invraisemblable dans la poétique dramatique du XVII^e siècle¹².

Dans la mise-en-scène de *Dom Juan*, l'éclatement de l'action qui sert au dramaturge français de point d'ancrage à la construction du personnage libertin et à la critique d'une morale sociale hypocrite, suite à l'interdiction du *Tartuffe*, reste l'enjeu de la représentation depuis le début¹³. C'est dire que le mythe donjuanesque, relu par Molière surtout à partir de ses contemporains Dorimon et Villiers (sans oublier l'intertexte espagnol), trouve dans un décor instable – une structure en bois mobile, flottante, oblique – le moyen actuel de mettre en relief sa théâtralité essentielle (les différents masques de Dom Juan) ainsi que la nature précaire (théâtrale) de son existence dans le rapport aux autres et à soi-même. Dans le cas de *L'Avare*, dont le succès a été, en 1668, bien plus modéré, seuls un vieux tapis coloré et quatre chaises figurent sur scène, avec les acteurs habillés en noir et blanc, le décor minimal devenant le contrepoint symbolique d'une façon actuelle d'exhiber la théâtralité d'un vice pathologique. Les deux décors réfléchissent le désir de rupture qui, dans *Dom Juan*, éclate à travers le démontage social et historique de l'hypocrisie mondaine, et qui, dans *L'Avare*, se fonde sur les oscillations tragi-comiques de la comédie. Par ailleurs, ils redécouvrent, en tant que décors *transitoires*, la réinterprétation du Molière subversif du Palais Royal et de la Troupe du Roi, celui qui semble réunir, en abyme, les apories esthétiques de la dramaturgie classique et son rapport essentiel au pouvoir absolutiste¹⁴.

2. Le décor donjuanesque : un jeu de masques contemporain

En fait, l'entrée sur scène de Dom Juan, vêtu d'un costume doré, accompagné d'un clarinettiste habillé en noir qui le suit comme son ombre, en crescendo musical, jusqu'à la mort, annonce d'emblée l'instabilité ontologique du personnage : un personnage en rupture avec les autres, isolé sur la structure en bois dont le mouvement d'oscillation constant suggère l'instabilité de la vie, le parcours inévitable vers la vie et vers la mort. Par ailleurs, les trappes qui s'ouvrent et se referment sans cesse créent des effets de miroir insistants qui mettent en évidence le caractère théâtral du *duo* maître-valet, la complexité volontaire de leur rapport¹⁵. C'est surtout dans les scènes où les deux personnages montrent, chez Molière, une complicité ambiguë et divergente dans leurs rapport au Ciel que le metteur en-scène fait intervenir cet effet pour cerner le sens (plutôt les sens) possible(s) du dédoublement et de l'instabilité du réel. Dans la deuxième scène de l'Acte I, Sganarelle se regarde lui-même en regardant, en même temps, et Dom Juan et « l'autre » à qui il parle (lui-même, en l'occurrence) lorsqu'il fait allusion à « [...] alguns impertentezinhos no mundo, que são libertinos sem saber porquê » et qu'il lance une malédiction tragi-comique sur son maître qui interrompt son discours – « Aprendei comigo, que sou o vosso escudeiro, que o Céu pune cedo ou tarde os ímpios, que uma vida má leva a uma morte má¹⁶. » De même, quand il essaie, sans succès, de dénoncer aux paysannes la nature libertine et censurable du noble décadent, l'image réfléchie n'est pas celle de son maître mais son visage, comme si tout argument moral devenait inefficace dans ce cadre théâtral (et dans le cadre historique de l'époque tel que Molière l'a compris). Cet effet de miroir est encore plus évident dans la scène deuxième du dernier Acte : le fameux discours dénonçant le masque hypocrite – « O personagem da pessoa de bem é o melhor de todos os personagens que se possa representar nos tempos que correm, e a profissão de hipócrita tem maravilhosas vantagens¹⁷. » –, il est prononcé par l'acteur devant le miroir, projetant son visage sur celui de Sganarelle, toujours immobile, suggérant, en cela, la métonymie expressive des portraits. Le masque se dénonce par le masque du couple, au cœur d'un espace théâtral qui, à la limite, s'inspire des décors multiples destinés à la représentation de cette pièce *irrégulière* au Palais Royal, pour mettre l'accent sur la double figuration du masque social. De même, un rideau rouge transparent intercepte parfois l'action dramatique, soit pour montrer la tension entre des éléments opposés – la dispute perverse des paysannes séduites (Acte II) –, soit pour prolonger l'effet de miroir du jeu

de masques – le discours final de Sganarelle (« E o meu salário, o meu salário, o meu salário ! »¹⁸) est prononcé devant cette toile de fond précaire, presque illusoire.

Ce sont, au fond, les paroles (sous forme de discours) qui se transforment en matière (matière politique, matière historique, matière théâtrale) dans cette multiplicité d'images asymétriques, correspondant à une solution scénique qui souligne aussi bien le caractère central de la réflexion sur l'hypocrisie dans le processus de la (con)damnation donjuanesque que l'universalité du mythe. Le miroir scénographique devient, du coup, le miroir d'un rapport de séduction et d'hétéro-séduction que Dom Juan développe, au long de la pièce et de l'Histoire, envers Sganarelle et les autres personnages ; envers Molière, le metteur en scène portugais et les spectateurs.

Par ailleurs, le sens du texte semble se dévoiler, dans une gradation en tension, dans ce décor qui s'exhibe comme une « installation » artistique (expression du décorateur¹⁹) adaptée aux diverses étapes de l'action. En fait, le décor abstrait et minimal se métamorphose (devient discontinu) au fur et à mesure que le protagoniste (et son valet) évoluent dans l'action. Il s'agit, comme l'a bien compris le metteur-en-scène portugais, d'une évolution non linéaire qui repose sur la notion plurielle de « Ciel » et la vision polémique qui en découle à l'époque. Pour ce faire, la plateforme en bois subit des changements à la fin de chaque Acte, la structure devient de plus en plus oblique, fermée sur elle-même et sur les cavités sombres (sépulcrales) des trappes. Une évolution sémantique vers la mort (la mort matérielle et la mort métaphysique) s'énonce, de l'implicite à l'explicite, le long de la représentation, à travers les métamorphoses visibles du décor. On pourrait même reconstruire mentalement cette succession logique d'images qui s'impose à partir de la symbolique du décor : la structure est à peine légèrement oblique lors du premier grand dialogue entre le maître et le valet (« E não tendes nenhum receio, Senhor, acerca da morte desse Comendador que matastes há seis meses ?²⁰ ») ; ensuite la plateforme s'élève un peu quand Elvire, une précieuse libertine, difficile à lire/interpréter, selon le metteur-en-scène, vu l'étrangeté du personnage²¹, entre en scène (« Digo-te mais, o Céu punir-te-á, pérfido, do ultraje que me fazes, e se o Céu não tem nada que te possa ensinar, aprende ao menos a cólera de uma mulher ofendida²². ») ; elle devient encore plus oblique au début de l'Acte III, lorsqu'on représente le double déguisement tragico-comique de Dom Juan et de Sganarelle, le clair-obscur dénonçant l'impiété fatale du maître (« a vossa religião, pelo que vejo, é então aritmética ; é preciso confessar que se metem estranhas loucuras na cabeça dos homens »²³) ; puis le mouvement vers l'oblique s'accroît

exceptionnellement lorsque la Statue du Commandeur sort par une grande porte, en forme de trappe oblique, dessinant un gouffre noir (le vide, peut-être le Ciel) qui exhale le mystère et prépare le banquet pathétique de la fin de l'Acte IV (« Não é preciso luz, quando se é guiado pelo Céu²⁴. ») ; finalement, l'oblique est total lors de la mort de Dom Juan, conçue dans un espace rouge, se resserrant de plus en plus sur lui-même et sur le personnage, et reproduisant l'image-piège d'une main noire qui surgit d'une trappe étroite, à la fois dorée et sombre (« D. João, o endurecimento no pecado arrasta consigo uma morte funesta, e as graças do Céu que se rejeitam abrem um caminho à sua ira²⁵. »).

On voit que l'évolution du décor mise, ainsi, sur le rapport essentiel entre le protagoniste et le Ciel, sur une topique de l'impiété que Molière n'a cessé d'exploiter dans sa pièce, sans en vouloir clore le débat. L'interprétation sur scène devient, par là, une réponse volontairement ouverte aux interrogations successives formulées par le dramaturge. En effet, nombre d'interrogations, d'ambiguïtés introduisent, au XVII^e siècle et de nos jours, un suspens continu, voire une suspension dramatique du vraisemblable. Comme l'affirme Ricardo Pais, à l'image du questionnement sur le Ciel, toute la pièce originale s'interroge sur le théâtre, sur la nature de la théâtralité, sur l'essence du personnage de théâtre, sur la complexité de Dom Juan et du parcours de sa recherche de la vérité dans l'espace de la représentation. À ce sujet, le metteur en scène mène une recherche sur le tragique dans son interprétation du donjuanisme, à l'aide de ce décor protéiforme. Dans une pièce « extrêmement imparfaite mais clairement construite »²⁶, il semble possible de montrer la vacuité (voire la théâtralité) d'une pulsion qui mène le protagoniste à se lancer constamment dans une nouvelle étape qui n'aboutit à rien et qui traduit le désespoir du corps face à la mort. D'ailleurs Pais souligne sans cesse le rapport du masque à la mort ainsi que la nature tragique de ce rapport. Il sait que Dom Juan, un nihiliste aristocrate, hait la laideur, la décomposition des corps : il l'habille, donc, en acteur de théâtre lumineux ou infernal, en homme sans âge ; il le fait suivre un parcours initiatique vers une mort atypique ; il lui dénie carrément la possibilité d'être « humain », ou de regarder l'« humain » devant la mort, pour ne pas s'éloigner du point de vue de Molière et du texte même – « Espectro, Fantasma ou Diabo, quero ver o que é. [...] Não, não, nada é capaz de me aterrorizar, e quero provar com a minha espada se é um corpo ou um espírito²⁷. ».

En outre, Pais joue encore sur la superposition tragique des signes de la mort lorsqu'il donne à un seul et même acteur le rôle du Pauvre, de la statue du Commandeur et de Dom Louis. Le même corps, la même entrée

sur scène, sont reconnus par le spectateur, comme s'ils étaient des obstacles séduisants, à la limite invraisemblables, s'imposant à Dom Juan dans son parcours ascendant et impie vers la mort. Le corps de la statue du Commandeur est, du reste, divisé en deux parties, les jambes ressemblant à celles d'une momie qui sort d'un tiroir de la morgue, le corps étant travesti en empereur romain. Une certaine irréalité est ainsi privilégiée – « il n'y a aucun trait de réalisme dans ce spectacle »²⁸, affirme Ricardo Pais – dans un décor symbolique qui semble vouloir récupérer le climat de fantaisie produit par les machines théâtrales italiennes du XVII^e, dont Molière, ainsi que Louis XIV, était des admirateurs (un feu d'artifice artificiel accompagne, dans la mise-en-scène, la descente finale aux enfers du protagoniste)²⁹.

On reste toujours sur le terrain de l'instabilité des symboles, de l'évanescence des objets, de l'indéfinition de frontières entre la vie et la mort, le tragique et le comique, pour forger la représentation à partir de la théâtralité textuelle du mythe inscrite dans le texte de Molière :

[C]e qui m'attire dans *Dom Juan* de Molière, affirme le metteur en scène, c'est le principe du plaisir, cette continuité de pulsions qui conduisent au défi final de la mort ; ce qui m'a incité à monter cette pièce, c'est l'énorme opposition qu'elle contient entre la morale et le désespoir. Le texte génère une série de pistes qui nous permettent, à l'avenir, de faire toutes sortes de lectures possibles, sans jamais oublier le triomphe de la rhétorique sur scène³⁰.

Au rythme des trappes en miroir qui s'ouvrent et se referment, la discontinuité du décor se nourrit de la discontinuité du texte (la pièce imparfaite), de l'épanouissement théâtral et social du mythe, tout en créant une pièce-spectacle, une « pièce à machines » contemporaine qui correspond ou répond à la pièce interdite au Théâtre de la Salle du Palais Royal, en 1665. Et qui laisse toujours le spectateur éthiquement inquiet et esthétiquement ébloui.

3. Un décor avare : l'actualité tragique de la comédie du Grand Siècle

Cette inquiétude et cet éblouissement théâtraux seront aussi repris dans la mise-en-scène et dans le décor de *L'Avare*, en 2009. La cohérence de ces deux parcours d'interprétation s'explique, de prime abord, par un souci commun de lire Molière à partir de la matérialité du texte et de l'actualité de son esthétique théâtrale. En effet, Rogério de Carvalho, le metteur en scène de *L'Avare*, et Alexandra Moreira da Silva, sa traductrice, se

proposent de créer un « Molière actuel » à partir du jeu rhétorique et de l'espace scénique : la traduction part d'une édition publiée durant la vie du dramaturge et cherche, plutôt que de concevoir une version moderne du texte, à s'approprier un matériel dramatique et poétique qui puisse prendre corps et voix dans l'espace de la représentation³¹ ; le décor, en est minimaliste, « avare », pour ne pas effacer (au contraire) le jeu de la représentation : un vieux tapis coloré et quatre chaises remplissent la scène. Ainsi le décor va-t-il de pair avec l'architecture de l'intrigue : loin d'assister à une comédie de caractères *stricto sensu*, le spectateur assiste – considère-t-il – à la représentation de l'une des plus dures comédies de Molière où le dramaturge a su traduire de façon exceptionnelle les pathologies de l'humain, à travers un jeu burlesque prédateur d'où personne ne sort indemne, car il n'y a plus d'innocents à sauver³². C'est pourquoi, le décor vide, discontinu, semble créer l'illusion d'accueillir une série de personnages obsessionnels qui passent de la répétition burlesque à la répétition grotesque des gestes, manifestant un désir irrationnel de domination et n'aboutissant qu'à dominer leur ombre précaire.

Cette vision accentuant le paradoxe esthétique et éthique de l'univers tragique de la comédie (qui rejoint, d'ailleurs, le regard que Ricardo Pais porte sur *Dom Juan*), justifie, en l'occurrence, l'entrée d'Harpagon sur scène correspondant à l'entrée sur scène d'un *acteur* tragi-comique : on entend d'abord ses cris sans le voir ; puis il sort d'une pénombre bleu foncé et il se perd dans des gestes ridicules et répétitifs maudissant La Flèche qui, d'emblée, dénonce son avarice – « Nunca vi ninguém tão malvado como este maldito velho e creio bem, com o devido respeito, que tem o diabo no corpo. [...] a peste leve a avareza e os forretas com ela³³. » En outre, Harpagon évolue, devant le spectateur, dans son obsession malade, tout au long de la pièce : l'acteur lui-même exploite l'extravagance gestuelle du personnage, son despotisme envers les autres et, à la limite, lui-même. Son avarice obsessionnelle se répand, en effet, en gradation sur La Flèche qu'il accuse, depuis le début, de l'avoir volé (« Aqui está um tratante de um criado que me incomoda profundamente, e não me agrada nada ver porc á este cão manco³⁴. »), sur Maître Jacques qu'il assomme (« Sois um imbecil, um patife, um malandro e um desavergonhado. »³⁵). La cupidité matérielle se transforme, de surcroît, en folie extrême lorsque, dans le célèbre monologue de la scène 7 de l'Acte IV, il se prend lui-même le bras et tombe dans son propre piège, dans le piège de son ombre illusoire (« Devolve-me o meu dinheiro, malandro ... [...] Ah ! Sou eu. O meu espírito está perturbado, e ignoro onde estou, quem sou e o que faço³⁶. »). Une lumière sombre, bleu foncé, se projette, alors, sur l'Avare, dans cette scène cruciale, dessinant l'ombre tragique qui

le poursuit et qui dédouble tragiquement son existence – au fond, l'ombre à la fois tragique et comique que Molière recherche dans la difformité caricaturale de son personnage et de la société mise en théâtre dans sa comédie³⁷.

Le glissement insistant du comique vers le tragique marque, donc, ce divertissement sérieux. D'une part, on a à faire à des scènes où la répétition comique des discours qui stimulent le rire est comprise, à l'instar de Molière, comme un coup de comédie. On insiste, par exemple, sur le jeu des révérences forgé dans la scène 4 de l'Acte I, lorsqu'Élise refuse le mariage de raison imposé par son père : « Não me quero casar, meu pai, por favor. [...] E eu, minha filhinha, minha queridinha, quero que vos caseis, por favor³⁸. » D'autre part, la mise en scène de l'avarice devient de plus en plus tragique, l'allusion à la mort dans les différents discours étant vue, dans cette lecture de Molière, comme une sorte de pulsion homicide qui mine l'action : Élise et Cléante pensent implicitement, depuis le début, à la mort de leur père (« É bem verdade que, cada dia que passa, ele nos dá mais motivos para lamentarmos a morte da nossa mãe »³⁹) ; Harpagon accepte sans état d'âme, lui aussi, suite à la suggestion dérisoire de Frosine, la mort d'Élise et de Cléante (« Só se vos matarem, é o que vos digo ; ainda haveis de enterrar os vossos filhos e os filhos dos vossos filhos.//Ainda bem », répond l'Avare⁴⁰) ; Frosine glisse bizarrement à Marianne que la mort d'Harpagon est prévue dans un contrat de mariage imaginaire (« [...] a sua morte permitir-vos-á, muito em breve, arranjar outro mais aprazível que vos compensará de tudo. [...] Só casais com ele na condição de vos deixar viúva em breve ; e esta deverá ser uma das cláusulas do contrato⁴¹. ») ; finalement, Harpagon, dans son monologue, imagine lui-même sa mort car il n'a plus d'existence (réelle et théâtrale) sans son argent, sans sa cassette tragi-comique (« Acabou-se, não posso mais ; estou a morrer, estou morto, estou enterrado. Não há ninguém que me queira ressuscitar, devolvendo-me o meu querido dinheiro, ou dizendo-me quem o levou ?⁴² »).

L'enjeu interprétatif s'ancre, donc, sur l'aspiration à cerner le sens actuel d'un système anthropologique que Molière construit dans ces pièces en faisant jouer, devant le Roi, la Cour et la Ville et subissant maintes fois leur censure, des personnages hypocrites qui font semblant de croire au Ciel, des médecins imposteurs, des masques sociaux, bref des « malades imaginaires »⁴³. C'est pourquoi Rogério de Carvalho envisage la maladie de ce vieux grotesque comme une épidémie qui touche tout le monde (il ne reste, dans la scène du monologue, que le bleu foncé qui efface toute trace de vie) et qui détermine l'isolement du personnage (le miroir possible de celui de Dom Juan) dans un dénouement de comédie artificiel : « Personne

n'est innocent – l'affirme-t-il dans la présentation de la pièce qui ouvre le guide de lecture du spectacle – dans cet univers qui refuse la *catharsis*⁴⁴. » Le choix scénique qui marque la dernière scène de la pièce en est un signe irréfutable : au fond du théâtre, Cléante, Valère, Marianne, Élise, Anselme et Frosine, forment une sorte de portrait de famille statique, projetant le « happy-end » au niveau de la fiction/imagination dramatique, au niveau de la comédie *classique* – celle que Molière voulait, de prime abord, faire lire au public ; dans un angle opposé, sur le devant de la scène, assis sur une chaise, Harpagon reste seul côtoyant sa maladie, côtoyant le spectateur, comme s'il était l'Acteur, le seul acteur réel sur scène, l'acteur joué, au XVII^e, par Molière, auteur-comédien.

C'est, donc, la comédie inquiète et déroutante de Molière que le spectateur voit défiler devant lui ; c'est le vice pathologique d'un avare, d'un paranoïaque que le metteur en scène et les acteurs convoquent constamment. Personne n'est innocent dans ce monde, les actions s'opposent toujours aux mots des personnages, la morale ambiguë de la réécriture de Plaute (et de Tirso de Molina) se déplace, de nos jours, vers l'absurde. Le grand défi reste, donc, comme le soulignent les acteurs de l'« Ensemble », celui de voir comment rendre légitimes, dans un contexte de crise globale, les types créés au XVII^e par le dramaturge français ; comment reproduire sur scène, dans une interprétation actuelle l'une des comédies les plus dures de Molière, les quiproquos tragi-comiques traduisant la difficulté de faire valoir un code moral, intellectuel, spirituel⁴⁵.

Faire écouter la voix de Molière-Harpagon au milieu de quatre chaises isolées, d'un vieux tapis coloré, les acteurs habillés en noir et blanc ; faire écouter la voix de Molière-Dom Juan-Sganarelle, sur une plateforme oblique – tel est le chemin vraisemblable à parcourir pour revenir toujours au texte du XVII^e et à ses paradoxes ou perversions esthétiques. Tout un parcours herméneutique se dessine, alors, entre la mise en scène de *Dom Juan* et celle de *L'Avare*. On se situe, par conséquent, entre l'univers théâtral de la rupture – la rupture eschatologique d'une pièce-à-machines en ébauche, la rupture anthropologique d'une comédie d'intrigue italienne – et sa reproduction singulière contemporaine dans deux pièces-spectacles qui récupèrent les symboles d'une utopie de la scène et sur scène que Molière, auteur-acteur-metteur-en-scène, comédien du Roi, a voulu introduire singulièrement, entre l'applaudissement et la censure, dans le théâtre à décors multiples et simultanés du Palais Royal.

Notes

¹ Voir Cabral, Patrícia, Ricardo Pais et António Feijó, « Discurso sobre um tarado “aditivo” », *D. João. Manual de Leitura* (2006), 17. Lors de la première de la pièce les spectateurs avaient accès direct à un *Manual de Leitura/Guide de Lecture*, publié pour l’occasion. On s’en servira à plusieurs reprises dans cet article, en traduisant les textes en français.

² Voir Rogério de Carvalho, « Não deveríamos ter piedade de Harpagão », dans *O Aparento. Programa* (2009), 5,

<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20O%20Aparento.pdf> (consulté le 20 juin 2013). Cet article du metteur-en-scène - « On ne devrait pas avoir pitié d’Harpagon » - figure sur le Programme-guide du spectacle et il énonce une stratégie globale de représentation.

³ Voir, à ce sujet, entre autres: Georges Forestier, *Molière en toutes lettres* (Paris : Bordas, 1990); Robert Horville, « *Dom Juan* » de Molière. *Une dramaturgie de rupture* (Paris : Larousse, 1972).

⁴ Plusieurs études ont été consacrées aux différentes traductions et représentations de Molière au Portugal, les premières œuvres traduites se situant entre 1730 et 1740 : Cristina Marinho, *Teatro Francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um teatro nacional (1737-1820)* (Porto : Faculdade de Letras do Porto, 1998) ; Christine Zurbach, « Traduction(s) et retraduction(s) portugaises de *L’École des Femmes* », *Cadernos de Tradução*, n° 11 (2003) : 161-192 ; Marie-Noëlle Ciccía, *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle : de 1737 à la veille de la révolution libérale* (Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003) ; Ana Clara Santos, *Repertório nacional na Lisboa oitocentista* (Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007).

⁵ Voir sur les apories esthétiques du théâtre « classique »: Giovanni Dotoli, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »* (Paris : Klincksieck, 1996) ; Georges Forestier, *Esthétique de l’identité dans le théâtre français: 1550-1680. Les déguisements et ses avatars* (Genève : Droz, 1988) ; Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (Genève : Droz, 1996) ; Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau, dir., *Un Classicisme ou des classicismes?* (Pau : Publications de l’Université de Pau, 1995) ; Guy Spielmann, *Le Jeu de l’ordre et du chaos. Comédie et pouvoirs à la fin de règne, 1673-1715* (Paris : Champion, 2002).

⁶ Ricardo Pais, « O festim de pedra » *D. João. Manual de Leitura* (2006), 3 (« Le Festin de pierre »).

⁷ Ensemble, « Um sério divertimento » *O Aparento. Programa* (2009), 4, <<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20O%20Aparento.pdf>> (consulté le 20 juin 2013). Dans ce texte qui ouvre le programme du spectacle - « Un divertissement sérieux » -, les acteurs montrent qu’ils veulent « comprendre comment jouent aujourd’hui sur scène les dévots qui ne croient pas en Dieu, les médecins ne croyant pas à la médecine, les avocats qui trompent la loi [...] tout un ensemble de personnages dont les actions contredisent les mots. [...] Trois siècles et demi plus tard, tous ces archétypes correspondent toujours aux personnes que l’on voit, que l’on écoute, que l’on lit. ».

⁸ Les deux traducteurs ont été choisis par les deux metteurs-en-scène pour réécrire Molière en contexte spécifique de représentation. Nuno Júdice – Molière, *D. João ou O Banquete de Pedra* (Porto : Campo das Letras, 2006) - et Alexandra Moreira da Silva – Molière, *O Aparento* (Vila Nova de Famalicão : Húmus, 2011) - sont des professeurs universitaires de Littérature Française de l'Université Nouvelle de Lisbonne et de l'Université de Porto, respectivement.

⁹ Voir Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule* (Paris : Klincksieck, 2002).

¹⁰ Voir mon article sur les traductions de *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin* faites dans le contexte de la dictature : Marta Teixeira Anacleto, « Encenações do cómico molieresco para a Mocidade Portuguesa Feminina ou a “moral de alcance formativo” de Scapin e de Harpagão (da Princesa e do Papagaio) », dans *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, ed. Teresa Seruya, Maria Lin Moniz et Alexandra Assis Rosa (Lisboa : Universidade Católica Editora, 2009), 177-195.

¹¹ Voir: Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault* (Paris : Klincksieck, 2001).

¹² Voir Anne Duprat, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)* (Paris : Champion, 2009).

¹³ Il s'agit d'une lecture originale que Ricardo Pais veut construire sur la scène du Théâtre National de Porto, un projet personnel – il l'explicite dans plusieurs textes – qui ne peut pas se passer du décor singulier conçu par João Mendes Ribeiro ; en ce sens, Pais fait retraduire exprès le texte et ne reprend directement aucune mise-en-scène préalable, même pas celle de *Dom Juan* que Jean-Marie Villégier a présenté, en 1986, au Théâtre National D. Maria II (Lisbonne), après tant d'années de censure (voir , à ce sujet, Noël Peacock, « Jean-Marie Villégier's Molière : experiments in theatrical morphogenesis », dans *French Seventeenth-Century Literature. Influences and Transformations*, ed. Jane Southwood et Bernard Bourque (Berne : Peter Lang, 2009), 139-155).

¹⁴ Voir Jean-Marie Apostolides, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV* (Paris : Minuit, 1985) ; Christian Biet, *Les miroirs du Soleil: le roi Louis XIV et ses artistes* (Paris : Gallimard, 2000).

¹⁵ Dans « Paysage mental », texte du décorateur figurant dans le *Guide de Lecture* de la représentation portugaise, l'auteur suggère que le mouvement des trappes correspond à des moments nucléaires de l'action, dans la mesure où elles brisent la régularité du décor et détruisent la symétrie de l'ensemble de la composition (João Mendes Ribeiro, « Paisagem mental », *D. João. Manual de Leitura* [2006], 5).

¹⁶ Molière, *D. João ou O Banquete de Pedra* (Porto : Campo das Letras, 2006), 30-31 ; v.f. : « certains petits impertinents dans le monde, qui sont libertins, sans savoir pourquoi » ; « Apprenez de moi, qui suis votre valet, que le Ciel punit tôt, ou tard les impies, qu'une méchante vie amène une méchante mort » ; Molière, *Œuvres Complètes*, t. II (Paris : Flammarion, 1965), 362.

¹⁷ Molière, *D. João*, 116 ; v.f. « Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages » – Molière, *Œuvres complètes*, t. II, 403.

¹⁸ Molière, *D. João*, 126 ; v.f. : « Mes gages ! Mes gages ! » – Molière, *Œuvres Complètes*, t. II, 408.

¹⁹ João Mendes Ribeiro, « Paisagem mental », 5.

²⁰ Molière, *D. João*, 31 ; v.f. : « Et n’y craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tuâtes il y a six mois ? » – Molière, *Œuvres complètes*, t. II, 362.

²¹ Cabral, Patrícia, Ricardo Pais et António Feijó, « Discurso sobre um tarado “aditivo” », 18.

²² Molière, *D. João*, 38 ; v.f. : « Je te le dis encore, le Ciel te punira, perfide, de l’outrage que tu me fais, et si le Ciel n’a rien que tu puisses appréhender, appréhende du moins la colère d’une femme offensée » – Molière, *Œuvres complètes*, t. II, 366.

²³ Molière, *D. João*, 72 ; v.f. : « Votre religion, à ce que je vois, est donc l’arithmétique ? Il faut avouer qu’il se met d’étranges folies dans la tête des hommes » – Molière, *Œuvres complètes*, t. II, 382.

²⁴ Molière, *D. João*, 112 ; v.f. : « On n’a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel » – Molière, *Œuvres complètes*, t. II, 401.

²⁵ Molière, *D. João*, 125 ; v.f. « Dom Juan, l’endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l’on renvoie, ouvrent un chemin à sa foudre » – Molière, *Œuvres Complètes*, t. II, 408.

²⁶ Cabral, Patrícia, Ricardo Pais et António Feijó, « Discurso sobre um tarado “aditivo” », 15 [trad. MTA].

²⁷ Molière, *D. João* 124 ; v.f. : « Spectre, fantôme, ou diable, je veux voir ce que c’est. [...] rien n’est capable de m’imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c’est un corps ou un esprit. » – Molière, *Œuvres Complètes*, t. II, 407.

²⁸ Cabral, Patrícia, Ricardo Pais et António Feijó, « Discurso sobre um tarado “aditivo” », 19 [trad. MTA].

²⁹ Voir: Sabine Chaouche, dir., *Le « Théâtral » de la France d’Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique* (Paris : Champion, 2010) ; Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets* (Paris: Champion, 2006); Guy Spielmann, « Pour une syntaxe du spectaculaire au XVII^e et au XVIII^e siècles », dans *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, ed. Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvie (Paris : Champion, 2001), 219-260.

³⁰ Cabral, Patrícia, Ricardo Pais et António Feijó, « Discurso sobre um tarado “aditivo” », 16 [trad. MTA].

³¹ Dans la préface qui précède la traduction – « Ma chère cassette! Retraduire Molière » -, Alexandra M. da Silva souligne le propos essentiel de sa réécriture : « [...] l’objectif principal de cette traduction est de donner à voir et à écouter un texte en tenant compte de sa théâtralité – faire écouter une respiration – et de recréer un langage imaginaire et énergétique susceptible de mettre en relief le comique et le tragique de la pièce. » (Alexandra Moreira da Silva, « “O meu querido bauzinho”. Retraduzir Molière » dans *O Aventureiro* (2011, *op. cit.*), 19. [trad. MTA].

³² <<http://www.tnsj.pt/home/espeticulo.php?intShowID=171>> (consulté le 20 juin 2013).

³³ Molière, *O Avarento*, *op. cit.*, 31 ; 33 ; v.f. : « Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard ; et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps. [...] La peste soit de l'avarice, et des avaricieux. » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III (Paris : Flammarion, 1965), 328.

³⁴ Molière, *O Avarento*, 34 ; v.f. : « Voilà un pendarde de valet qui m'incomode fort ; et je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 330.

³⁵ Molière, *O Avarento*, 68 ; v.f. : « Vous êtes un sot, un maraud, un coquin, et un impudent. » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 356.

³⁶ Molière, *O Avarento*, 90 ; v.f. : « Rends-moi mon argent, coquin... [...] Ah, c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 374.

³⁷ Voir Anne Bouquet, *Étude sur l'Avare* (Paris : Ellipses, 2009).

³⁸ Molière, *O Avarento*, 39-40 ; v.f. : « Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît. [...] Et moi, ma petite fille ma mie, je veux que vous vous mariiez, s'il vous plaît. » – Molière, *Œuvres Complètes*, t. III, 335.

³⁹ Molière, *O Avarento*, 31 ; v.f. : « Il est bien vrai que tous les jours [notre père] nous donne, de plus en plus, sujet de regretter la mort de notre mère » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 328.

⁴⁰ Molière, *O Avarento*, 54 ; v.f. : « Il faudra vous assommer, vous dis-je ; et vous mettez en terre, et vos enfants, et les enfants de vos enfants.//Tant mieux » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 346.

⁴¹ Molière, *O Avarento*, 70-71 ; v.f. : « Et sa mort, croyez-moi ; vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses. [...] Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt ; et ce doit être là un des articles du contrat » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 359.

⁴² Molière, *O Avarento*, 90 ; v.f. : « C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? » – Molière, *Œuvres complètes*, t. III, 374.

⁴³ Voir: Patrick Dandrey, *Le Cas « Argan »: Molière et la maladie imaginaire* (Paris : Klincksieck, 2006).

⁴⁴ <<http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=171>> (consulté le 20 juin 2013) [trad. MTA].

⁴⁵ Ensemble, « Um sério divertimento », 4.