

CHRISTINE ZURBACH

TRADUCTION ET PRATIQUE THÉÂTRALES

AU PORTUGAL ENTRE 1975 ET 1988: UNE ÉTUDE DE CAS

(I)

ÉVORA

1997

CHRISTINE ZURBACH

TRADUCTION ET PRATIQUE THÉÂTRALES

AU PORTUGAL ENTRE 1975 ET 1988: UNE ÉTUDE DE CAS

Dissertação apresentada à Universidade de Évora para
obtenção do grau de Doutor em Literatura comparada



83 217

ÉVORA

1997

à Júlia

Je tiens à remercier tout d'abord Madame Maria Alzira Seixo, professeur cathédrique de Littérature Française de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, qui a bien voulu assurer l'orientation de cette thèse de Doctorat, en prolongeant ainsi le soutien et l'attention bienveillante qu'elle manifeste depuis plusieurs années à ma carrière académique.

Après avoir bénéficié, en tant qu'étudiante du "Mestrado" de Littérature Française dirigé par Madame Seixo, de la richesse et du dynamisme de son enseignement qui m'ont permis de mener à bien la rédaction d'une dissertation finale sous son orientation, j'ai également eu le privilège d'acquérir les connaissances dont je dispose actuellement dans une discipline particulièrement attrayante pour mes travaux futurs, la Littérature Comparée, dont Madame Seixo est une éminente spécialiste. Je lui dois aussi les savoirs si gratifiants que j'ai pu acquérir en tant que membre permanent, depuis 1990, du Séminaire "Viagem na Literatura" qu'elle dirige à Lisbonne.

Je dois également à Madame Seixo les progrès que j'ai pu faire dans mon enseignement en tant que professeur de Littérature française grâce à la fermeté et à la rigueur de son travail de coordination de cette discipline à l'Université d'Évora.

C'est aussi grâce à elle que j'ai pu prendre contact avec la nouvelle disciplines des Études de Traduction et entreprendre cette recherche, d'autant plus stimulante qu'elle a été accompagnée par le soutien et la précieuse orientation scientifique de l'éminent spécialiste dans cette matière, le Professeur José Lambert de l'Université Catholique de Leuven,

que je remercie de son aide permanente et de sa généreuse disponibilité pour assurer la co-orientation de cette thèse.

Je me permets également d'exprimer ma profonde gratitude envers le Professeur João Almeida Flor qui, dès le début de cette recherche a bien voulu me donner de précieuses suggestions dont j'ai pu retirer le meilleur profit. Mes remerciements s'adressent aussi aux Professeurs Maria Helena Serôdio et Maria Antónia Mota pour leurs encouragements et leur aide.

Je remercie l'Université d'Évora et le Département de "Linguística e Literaturas", notamment les Professeurs José Alberto Machado et Elisa Esteves, responsables du Département, qui m'ont permis de bénéficier d'une dispense d'enseignement pendant deux ans et à tous les collègues qui ont bien voulu assurer mon remplacement.

Il me faut également manifester ici ma gratitude envers la Fondation Calouste Gulbenkian qui m'a concédé, à deux reprises, une aide financière.

Je ne saurais terminer sans exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont suivi avec amitié le cheminement de cette recherche, notamment mes collègues de l'Université d'Évora qui m'ont généreusement aidée par leurs remarques critiques ou leurs paroles d'encouragement.

À ma famille qui s'est intéressée dès le début à ce projet et m'a soutenue, avec patience et générosité, jusqu'à son terme, j'adresse ici mes remerciements les plus émus, en particulier à António Maia Lobo dont l'aide qualifiée et dévouée a été un complément essentiel de mon travail.

Pour une définition d'un nouvel objet d'étude

L'importance de la place occupée par la traduction dans la littérature contemporaine en général, et en particulier dans la littérature portugaise, aisément vérifiable par le nombre d'auteurs étrangers qui constituent une partie non négligeable de l'actualité éditoriale, ne peut que confirmer qu'elle est un facteur essentiel dans les relations littéraires et culturelles actuelles.

Longtemps ignoré ou mal compris par les études littéraires, ce phénomène représente aujourd'hui un champ de recherche, non seulement en pleine évolution, mais aussi capable d'enrichir des domaines plus traditionnels de connaissances, grâce au renouvellement des perspectives et des moyens mis en oeuvre pour son étude.

L'approche actuelle, méthodologique et théorique, du phénomène de la traduction littéraire, qui sera présentée plus loin et s'est institutionnalisée depuis les années 70 dans une discipline intitulée, dès l'origine, "Translation Studies" ou "Études de Traduction", est fondée notamment sur des travaux, de nature historique et descriptive, dont l'objet est, non plus la tentative souvent normative et prescriptive de définir la traduction idéale, fondée surtout sur des critères de compétences linguistiques, mais de décrire les traductions telles qu'elles existent dans les cultures.

Ces travaux de nature empirique favorisent, par leurs résultats, la progression sur le plan théorique de la recherche littéraire dans son ensemble. En effet, étant donné la nature complexe de leur objet, ils ne se limitent pas à la seule étude de la traduction elle-même, en tant qu'objet réalisé, mais s'intéressent à l'ensemble du processus, d'ailleurs souvent complexe, que l'on peut désigner ainsi. Ils peuvent contribuer, par leurs conclusions autant que par l'expérimentation des orientations méthodologiques adoptées, au développement de domaines plus vastes de connaissances liés à la recherche dans les sciences humaines. Ainsi, cette nouvelle discipline, a non seulement le mérite de "propiciar inflexões significativas na tradição de ramos de saber de há muito constituídos"¹, comme celui des études linguistiques et littéraires, mais encore celui de permettre la réalisation de travaux véritablement interdisciplinaires.

¹. cf. João Almeida Flor, "Tradução e tradição", in *Problemas da tradução: escrever, traduzindo*, II Jornada de Estudos sobre a Tradução, (org.) Fernando Guerreiro, Lisboa, GUELF, Faculdade de Letras de Lisboa, 1983, p.17.

Il est vrai qu'un renouveau des études littéraires a pu se produire également, grâce à un élargissement de la compréhension de ce que l'on entend par *littérature*. La mutabilité du sens de ce concept, dépendant des valeurs en usage dans un contexte qui déterminent à un moment donné qu'un texte est considéré ou non comme littéraire, est aujourd'hui largement admise.

Ces données ont également permis que les études littéraires accueillent la littérature en traduction comme "lugar privilegiado de reflexão sobre as várias vertentes do fenómeno literário"², car il est clair aujourd'hui que les traductions constituent un secteur de recherche d'une grande richesse potentielle.

Les domaines qui seraient les plus sensibles à cette réflexion sont ceux de la réception et de l'histoire littéraires, et celui qui sera abordé ici plus particulièrement, la littérature comparée.

Cette discipline s'occupe traditionnellement des travaux suscités par la traduction et les textes traduits, en raison de la spécificité du domaine plus global de son objet de recherche qui est constitué par les relations et les interactions entre les littératures. Elle semble, donc, devoir être particulièrement apte à assimiler les questions et les hypothèses lancées par le renouveau de ce champ d'études. Celui-ci aide, notamment, à une clarification, soit de la position des textes étrangers introduits par la traduction dans les littératures d'accueil, soit de la fonction qu'ils exercent dans le développement des littératures nationales.

Afin de préciser la position de l'étude entreprise ici dans les études littéraires, qui est de nature comparatiste et repose sur un répertoire de traductions théâtrales qui sera présenté plus loin, nous allons examiner d'abord les questions et les difficultés qui ont pu surgir dans les relations entre la littérature comparée et les Études de Traduction, ainsi que la situation actuelle.

². cf. Maria Alzira Seixo, "O Problema da tradução literária em Portugal", in Guerreiro (org.), o.c., 1983, p.7; voir aussi, du même auteur, "A tradução da poesia e os estudos literários", in *Coloquio Letras*, n°120, Abril-Junho de 1991, pp.139-146.

Selon les fondateurs de cette dernière discipline, encore récente, il semble que, malgré son dynamisme et la multiplication des travaux réalisés, l'étude de la traduction n'ait pas réussi à conquérir aisément un statut totalement clair au sein des études littéraires et même, qu'"indépendamment des changements progressifs dans l'attitude des comparatistes, l'étude des traductions constitue toujours un "no man's land" des études littéraires et même des sciences humaines en général"³. En littérature, la plupart des tentatives qui ont été faites pour trouver une perspective d'étude globale et applicable à l'ensemble du corpus littéraire, manquent le plus souvent de cohérence et de systématisation⁴ devant ce cas plus restreint et spécifique que représente la littérature en traduction ou traduite. Elle est d'autant plus insaisissable qu'elle regroupe des textes en provenance de une ou plusieurs littératures nationales, importés par une littérature réceptrice au moyen de leur passage ou de leur "réécriture"⁵ dans une autre langue et dont le statut et l'appartenance à la culture cible ne sont pas toujours aisés à définir.

Devant ces difficultés, augmentées par le caractère apparemment marginal ou ambigu de son objet qui permet au linguiste, au sémioticien ou au traducteur de le disputer au spécialiste de littérature, la recherche s'intéressant aux problèmes de la traduction a opté pour une autonomisation de ses travaux au début des années 1970, conquise grâce à la création d'une branche spécialisée d'investigation. Le choix de sa dénomination, "Translation Studies", a contribué à mieux la définir: le terme "Studies" a paru être "the most appropriate of all those available in English [...] as the standard term for the discipline as a whole"⁶, permettant "the largest possible definition of scholarly

³. cf. José Lambert, "La traduction dans le développement des littératures", in Lambert, J. & Lefevere, A. (eds), *Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, 1985*, Leuven, Leuven University Press, 1993, p.8.

⁴. cf. José Lambert, "La Traduction", in *Théorie littéraire*, Angenot M. & al. (dir.), Paris, PUF, 1989, p.151.

⁵. cf. André Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.

⁶. cf. James S. Holmes, "The Name and Nature of Translation Studies", in *Translated! Papers on literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988. La dénomination est discutée et justifiée dans cet article de 1972 qui souligne l'importance de la désignation choisie pour le champ de recherche sur le phénomène de la traduction, afin de dépasser une dispersion manifeste et de créer "appropriate channels of communication [...] for the scholars and researchers in the field" (1988, p.68).

activities linked with any kind of translation"⁷. Plus que d'une désignation, il s'agissait de caractériser aussi bien son objet dans sa diversité, que le domaine d'application et la finalité d'une nouvelle discipline, fondés sur un élargissement des limites du littéraire.

Cette autonomie a déjà pu lui permettre de se situer, en premier lieu, par rapport à la discipline de la littérature comparée, en tant que tentative traditionnelle de compréhension universaliste de la littérature, tenant compte de la diversité des relations entre les textes et les cultures.

La littérature comparée est une discipline dont la création est relativement récente⁸, et qui se présente, parmi les branches diverses des études littéraires, comme celle qui, en principe, est particulièrement appropriée ou même privilégiée pour accueillir la problématique traductionnelle, puisqu'elle s'occupe surtout de l'étude des relations et des processus de médiation entre les littératures. Yves Chevrel utilise, pour intituler le point II.1 du chapitre sur "L'Oeuvre étrangère" qui est consacré aux traductions et aux textes traduits, les termes suivants: "Un moyen normal de rencontre avec une oeuvre étrangère" et affirme aussi: "Le mythe de Babel rend compte de ce fait incontestable: les hommes de notre planète ne parlent pas une même langue. Aussi l'activité de traduction est-elle nécessaire pour permettre une communication entre individus séparés par des structures différentes d'appréhension du monde"⁹.

⁷. cf. José Lambert, "Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: Towards a Genealogy of Concepts", in Kitty van Leuven - Zwart & Tom Naaykens (eds), *Translation Studies: the State of the Art*, Amsterdam, Rodopi, 1991, pp.25-37.

⁸. La locution "littérature comparée", entrée dans la langue au moment du romantisme français par la voie de l'enseignement universitaire, finit par désigner au début de notre siècle une branche de l'histoire littéraire, s'intéressant à l'étude des relations entre deux ou plusieurs littératures. Elle sera reprise dans ce sens en 1951 encore par Guyard, bien que cette position ait trouvé dès 1920 une possibilité d'élargissement dans l'introduction par P. Van Tieghem de "l'histoire générale" qui prétend étudier les aspects qui transcendent les limites nationales des littératures, ou supranationales, et doivent conduire naturellement à la recherche, non moins complexe, de l'universel.

Voir également Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p.9; Brunel & Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p.11-27; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p.13, n.1.

⁹. Yves Chevrel, o.c., 1989, p.12.

Cependant, bien qu'elle soit "normale" et "nécessaire", la traduction n'en est pas moins un domaine problématique des études littéraires et linguistiques, qui sont allées jusqu'à poser la question plus polémique de la possibilité même de traduire, ce qui a alimenté une longue tradition dans l'univers des lettres¹⁰.

On sait, d'autre part, que des efforts répétés pour se définir elle-même, une problématisation constante de ses orientations et, finalement, un état de crise permanente accompagnent la Littérature Comparée depuis ses débuts: "Comparative Literature as an academic discipline has been marked by a constant debate on its nature, purpose, function and methodology. Such a self-critical approach can give the impression either that the discipline is in constant crisis, or that too much time is spent debating the tenets of comparatism instead of practicing it"¹¹. La croissance rapide du comparatisme, conjuguée avec la conscience de l'importance et de l'urgence accrues de sa définition, mais aussi du peu de résultats positifs en ce sens, est visible dans le nombre élevé de "présentations d'ensemble", de manuels ou d'essais qui sont publiés régulièrement depuis la fin du siècle dernier, et aussi dans les titres utilisés, parfois interrogatifs¹² ou marqués dans leur métalangage par un besoin et une volonté évidentes d'"introduire" ou de définir des principes, des méthodes, des perspectives et des théories¹³.

L'histoire récente de la discipline le confirme, par la crise la plus importante survenue dans les années 40-50 et synthétisée d'abord dans *The Crisis of Comparative Literature* de René Wellek¹⁴, dont la réflexion est reprise au chapitre V, centré sur la trilogie "Littérature générale,

¹⁰. Elle est analysée, entre autres, dans G.Mounin, *Les Belles Infidèles*, Lille, PUL, 1994. Dans cet ouvrage écrit au début des années 1950, l'auteur démontre au chapitre II que "la traduction est possible" (pp.27-53).

¹¹. cf. Paulo Medeiros, "The Handmaiden and the Giant: Theory and/of Comparative Literature", in *Actas do I Congresso da APLC*, vol.2, Lisboa, APLC publ., 1990, p.77.

¹². C'est le cas du célèbre *Qu'est-ce que la littérature comparée?* de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-M. Rousseau, publié en 1983, deuxième version du classique "Pichois-Rousseau" de 1967, et qui donne maintenant une tentative de réponse à cette question (p.7), en tenant compte des controverses et des polémiques diverses suscitées par la définition du comparatisme littéraire depuis la première version du manuel publiée sous le titre, affirmatif à cette époque, de *La littérature comparée*.

¹³. Brunel & Chevrel, o.c., 1989, pp.352-353.

¹⁴. voir in C.Guillén, o.c., 1985, pp.83-84.

littérature comparée et littérature nationale" de la *Théorie littéraire* que Wellek et A. Warren publient en 1942. Contre les études historiques, des "relations de fait" ou des "influences", propres de la tradition positiviste de l'"école dite française" et centrées sur les littératures nationales, cet ancien membre du Cercle de Prague indiquait de nouvelles voies de recherche, visant une réunion de la théorie, de l'histoire et de la critique¹⁵.

C'était surtout le développement, très intense à cette époque, de la théorie littéraire elle-même qui affectait la discipline comparatiste, mais certaines orientations actuelles, théoriques et méthodologiques, nées de cette phase de critique et d'interrogation, montrent que de véritables changements ont pu se produire dans cette section des études littéraires, allant de pair avec son institutionnalisation.

Dans le volume de *Théorie Littéraire*, publié en 1989 et dirigé par plusieurs comparatistes dont Marc Angenot¹⁶, une place importante est donnée à la Littérature Comparée, consacrée ainsi comme terrain et contexte reconnus aujourd'hui pour le débat et la recherche théoriques: "Parce qu'elles sont interlinguistiques, internationales et interculturelles, les études de littératures comparées *paraissent* d'emblée plus aptes que les études des littératures nationales à nourrir une réflexion universalisante"¹⁷; et, bien qu'en signalant le caractère illusoire ou utopique de ce projet, on souligne simultanément son utilité: "Ce fut, et reste une illusion, une utopie utiles, voire créatrices parce que fertiles en applications d'une portée internationale"¹⁸.

Toutes les difficultés n'en sont pas pour autant dépassées. Ainsi, afin d'aller plus loin dans la tentative actuelle de réorientation et de redéfinition du domaine d'application de cette discipline, et après avoir constaté, en termes négatifs, que: "Il y a deux choses particulièrement étranges dans la pratique actuelle de la littérature comparée. L'une est l'absence de comparaison, [...] l'autre est

¹⁵. voir in Chevrel, o.c., 1989, pp.9-10; Gerhard R. Kaiser, *Introdução à literatura comparada*, Lisboa, FCG, 1989, pp.13-18 et 100-105; Guillén, o.c., 1985, pp.82-92.

¹⁶. Marc Angenot et al. (dir.), o.c., 1989.

¹⁷. *ibid.*, p.8.

¹⁸. *ibid.*, id.

l'absence de normes de comparabilité"¹⁹, le comparatiste Earl Miner, qui collabore à l'ouvrage théorique cité auparavant avec un chapitre consacré à cette question, propose la perspective interculturelle comme une base adéquate au travail comparatiste. Il fonde son projet sur cette réflexion critique: "Jusqu'à tout récemment, la littérature comparée était intraculturelle, tant en pratique qu'en théorie, et la culture implicite n'était pratiquement que celle qui est commune à l'Europe et à l'Amérique du Nord"²⁰. Pour Miner, la comparaison doit avoir trois modes d'emploi: "l'épreuve de l'étranger"²¹, l'étude des fonctions des textes et les affinités formelles, - dans le cas, par exemple, des anthologies -, en combinant ainsi une définition unique et généralisée de *littérature* avec l'existence *des littératures*, objet même des études comparatistes.

Le futur du comparatisme dépendrait donc de sa dimension internationale et interculturelle. C'est pourquoi la question des "influences" entre les littératures, au centre des études classiques des comparatistes, a également été reformulée à partir des travaux de H.R.Jauss²². Son intention de comprendre et décrire l'histoire de la littérature comme un processus évolutif général, au-dessus de l'individualité nationale des littératures, a renouvelé l'approche des aspects historiques de la littérature et a introduit, par les études de réception, un changement de perspective dans les relations entre les littératures qui est extrêmement utile pour l'approche du phénomène des traductions.

La même préoccupation apparaît dans le chapitre rédigé par Earl Miner, déjà cité, qui a étudié, d'un côté, l'importance du concept d'"influence" dans les origines européennes de la définition de littérature comparée, révélatrice des hégémonies et des hiérarchies dans les relations interculturelles, et de l'autre, l'articulation de ce concept avec celui de réception, pour lequel c'est la sélection opérée par la littérature réceptrice qui est au premier plan. Sous cet angle, Miner redéfinit

¹⁹. Earl Miner, "Études comparées interculturelles", in Angenot, o.c., 1989, pp.161-179.

²⁰. *ibid.*, p.161.

²¹. Cette expression - reprise de Heidegger à propos de l'expérience poétique de Holderlin - apparaît dans le titre d'un article d'Antoine Berman sur ce sujet, qui commente la contradiction inhérente à l'acte de traduire en tant que réception de l'étrange/étranger et, en même temps, sa négation ou sa "naturalisation" par le moyen de "tendances déformantes" qui opèrent dans le processus de la traduction; cf. Antoine Berman, "La traduction comme épreuve de l'étranger", in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n°4, Canada, Les Éditions Trintexte, 1985, pp.67-81.

²². cité in Kaiser, o.c., 1989, p.15.

(et dénonce) l'"influence" en tant que désignation du processus inverse, tributaire du prestige ou du pouvoir exercé par une littérature-source qui sont des facteurs susceptibles d'"imposer" la réception.

En ce qui concerne le discours sur la traduction, une réflexion apparentée peut être observée dans l'opposition établie entre une perspective de la traduction centrée sur la présence dominante de l'"original", et celle qui est tournée vers le texte traduit et inséré dans la littérature d'accueil.

On trouve ce type de distinction dès les années 1950 dans les travaux de Georges Mounin, réédités récemment en raison de leur véritable modernité dans ce domaine. À l'aide de la métaphore des "verres transparents", l'auteur définit deux types de traductions: "traduire de telle sorte que le texte [...] ait toujours l'air d'avoir été directement pensé, puis rédigé en français [...], ou bien traduire mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayante de lire le texte dans les formes originales [...] de la langue étrangère"²³.

Une telle distinction présente l'intérêt de partir du principe selon lequel c'est la littérature réceptrice qui détermine le type d'équivalence entre les textes²⁴ et, de la même manière, la place attribuée aux textes traduits dans la littérature d'accueil.

La complexité, non seulement littéraire, mais aussi culturelle de cette dernière question, que la définition et la description des traductions existantes impliquent et contribuent à éclairer, ainsi que l'importance quantitative de ce type de textes à l'intérieur d'une littérature ou d'une culture données, qu'on ne saurait ignorer, sont visibles dans des constatations comme celle qui suit: "Ainda que excelentes tradutores tenham considerado a tradução como coisa pouco gloriosa, e sempre aquém do original, o certo é que aquilo a que chamamos cultura em Portugal é, em grande medida, de traduções feita"²⁵.

Cette réflexion suscite deux commentaires.

²³. Georges Mounin, o.c., 1994, p.74.

²⁴. Comme nous le verrons plus loin, les *Études de Traduction* distinguent également deux types de traductions que J.Lambert (in Angenot, o.c., 1989) représente comme "le dilemme adéquat/acceptable" (ibid., p.155) pour désigner la nature de l'équivalence entre le texte de départ et d'arrivée.

²⁵. cf. Fernando Cabral Martins, "A tradução em dois sentidos", in Guerreiro (org.), o.c., 1983, p.31.

D'une part, elle contient de manière implicite une définition de la traduction comme un processus qui concerne surtout la littérature réceptrice, ainsi que sa capacité, ou sa tendance, à intégrer ou non les textes étrangers, en grande partie par les choix des procédés de traduction employés. Selon José Lambert, "la nature des relations entre les systèmes de communication varie apparemment selon les moments et les situations. Les littératures et les cultures plus stables tendent à intégrer les textes importés en leur imposant leurs propres conventions [...]. Les littératures et cultures en état de crise ou en état de formation, au contraire, recherchent les innovations en maintenant autant que possible les caractéristiques des oeuvres importées"²⁶. Le commentaire cité auparavant laisse entendre que la culture nationale portugaise serait constituée d'un nombre élevé de textes étrangers. Mais sont-ils identifiables en tant que tels ou ont-ils été l'objet d'une acculturation ou d'une naturalisation? et qu'entend-on, dans ce cas, par culture nationale?

D'autre part, cette même affirmation reprend, en le critiquant, le préjugé traditionnel, renforcé par un jugement de valeur, qui se situe "au-dessus" de la traduction et privilégie, par conséquent, le texte-source ou "original". Mais, si ce dernier est connoté implicitement comme qualitativement supérieur, c'est souvent en grande partie pour avoir été sélectionné dans une littérature hiérarchiquement en position de prestige et de pouvoir par rapport à la littérature réceptrice, qui traduit ces textes en fonction de besoins très variables.

Sur ces questions, de nouvelles propositions théoriques et pratiques, fondées sur les voies ouvertes par l'esthétique de la réception, puis par la théorie du polysystème, ont permis d'opposer à la critique traditionnelle et normative de la traduction, une investigation centrée d'une part, sur la définition du rôle dynamique joué par la traduction dans le processus des relations et des contacts interlittéraires et, d'autre part, sur la littérature réceptrice où l'on cherche à définir le statut du texte d'arrivée et son influence éventuelle sur l'évolution de celle-ci.

Ainsi, les traductions ont commencé à occuper une position-clé dans les études de littérature comparée et ont cessé d'être un phénomène marginal.

²⁶. José Lambert, in Angenot (dir.), o.c., 1989, p.153.

Le développement de cette démarche apparaît principalement dans les travaux de comparatistes modernes comme Durisin, qui définit "the translation as one of the important manifestations of interliterary co-existence" et "as an expression of relationship and it can thus be seen as a form of reception"²⁷. L'importance de cette direction de travail est soulignée par José Lambert: "The explicit theoretical stance taken by comparatists dealing with translation as an aspect of literary contacts corresponded with the practical schemes applied by their colleagues in the context of descriptive reception studies" qui ajoute cependant que: "In one book only, namely in Dionys Durisin's *Vergleichende Literaturforschung*, a systematic attempt is being made to situate literary translation in the center of literary communication and reception in general, both as a theoretical and as a historical problem"²⁸.

Cette position est fondamentale pour le comparatisme. La place et le rôle attribués de la sorte à la traduction, mise au centre des contacts entre les littératures, conduisent nécessairement à une réflexion sur la mondialisation du phénomène de la communication littéraire. Celle-ci peut contribuer de façon décisive à écarter la littérature comparée de la tentation de l'eurocentrisme, à côté du retour à la *Weltliteratur* ou à la pensée universaliste du XVIII^e siècle.

D'autre part, la critique de cette tendance classique du comparatisme vers une fermeture de ses horizons d'investigation dans les frontières européennes représente une des contributions principales des Études de Traduction à la recherche comparatiste. La redéfinition du concept de littérature nationale et de ses frontières, à l'aide de l'établissement de cartes mondiales de littérature, - ce procédé étant déjà utilisé pour les langues par les linguistes -, et de leur multiplication, combinant synchronie et diachronie et, donc, considérant l'évolution et la modification des relations entre des littératures différentes, devra permettre de dessiner une nouvelle représentation littéraire du monde.

Les limites entre les cultures littéraires cessent d'être renvoyées à des critères politiques et/ou linguistiques traditionnels, et sont remplacées par l'étude des relations entre les littératures.

²⁷. Dionys Durisin, *Theory of literary Comparatistics*, Bratislava, Veda, 1984, p.134.

²⁸. José Lambert, "Twenty Years of Research on literary Translation at the Katholieke Universiteit Leuven", in Harald Kittel (éd.), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, 1988, pp.123-124.

C'est pourquoi l'application de l'idée de *système*, comme principe organisateur dynamique de relations entre éléments distincts, est utilement employée ici comme cadre théorique et méthodologique ouvert²⁹.

En effet, les travaux actuels sur la traduction sont fondés sur une définition de la littérature comme un système complexe de relations, dont l'organisation structurelle est formulée dans la théorie du polysystème par Even-Zohar³⁰, ainsi désignée parce qu'elle conçoit la littérature comme "un ensemble de systèmes qui s'interpénètrent et qui sont soumis à des tensions et, dès lors, à des changements"³¹. Elle est donc capable de rendre compte de la diversité des phénomènes associés au littéraire, aussi bien en termes diachroniques que synchroniques.

L'élaboration de ce modèle interprétatif et explicatif de la littérature est le résultat des travaux de recherche théorique et pratique réalisés à l'Institut Porter de Poétique et Sémiotique de Tel Aviv, qui ont permis de synthétiser, depuis la fin des années 70, en une véritable théorie, les hypothèses qui avaient été lancées par les formalistes russes, reprises ensuite par des membres du Cercle de Prague, et qui ont été conservées dans la sémiotique de Lotman, appliquée à la culture³².

Itamar Even-Zohar fonde l'approche systémique sur les travaux de Tynianov, puis Eixenbaum, qui a formulé en termes précis une définition de la littérature "clearly conceived of in functionalistic terms, [which] is no longer "texts", as in the earliest years of Formalism, nor vaguely "texts whose production is constrained by norms governing the dominant literary activity", but the totality, or rather the network, of these activities"³³.

²⁹. cf. José Lambert, "L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires", in *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Leuven, Leuven University Press, 1983, pp.355-370; José Lambert, "À la recherche des cartes mondiales des littératures", in J.Riesz & A.Ricard (éds), *Mélanges offerts à Albert Gérard, Semper Aliquid Novi*, Tübingen, Gunter Nam Verlag, 1990, pp.109-121.

³⁰. Itamar Even-Zohar, "Polysystem Studies", in *Poetics Today. Special Issue*, vol.11, n.1, Durham, Duke University Press, 1990; voir également José Lambert, "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème", in *Contextos*, V/9, 1987, pp.47-67.

³¹. cf. José Lambert, "Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème", in *Actes du XVIe Congrès de la SFLGC, Tome 1*, Montpellier, 1980, pp.60-69.

³². voir notamment Yu.M.Lotman & B.A.Uspensky, "On the Semiotic Mechanism of Culture", in *New Literary History*, 9 (2), 1978, pp.211-232.

³³. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, p.29.

C'est ainsi qu'est introduite la notion de "vie littéraire", qui n'est pas réductible à celle d'un simple contexte de la production littéraire, mais est "part and parcel of the intricate relations which govern the aggregate of activities which make "literature""³⁴.

Cette notion est proche de celle de "champ littéraire" du sociologue Bourdieu, que celui-ci intègre dans le domaine plus vaste de la production culturelle ou intellectuelle, tout en défendant sa spécificité, c'est-à-dire sa valeur symbolique, malgré ses homologues structurelles et fonctionnelles avec le champ social ou politique, par exemple³⁵. L'approche proposée par Bourdieu pourra contribuer à analyser une question liée aux caractéristiques du corpus de traductions choisi pour cette étude, qui ne sont pas exclusivement d'ordre littéraire, mais également théâtral. Cette polyvalence impose une réflexion sur les limites du champ littéraire et artistique et de son degré d'autonomie dans la réalité historique et sociale de son fonctionnement.

Les textes sont aussi l'expression des relations du littéraire avec le champ du pouvoir, dans les conditions particulières et concrètes où celles-ci se développent, puisque "l'autonomie des champs de production culturelle, facteur structural qui commande la forme des luttes internes au champ, varie considérablement selon les époques, dans la même société, et selon les sociétés"³⁶. Le fait que le corpus choisi pour cette étude soit un répertoire théâtral renforce cette dimension, dans la mesure où le théâtre est un art particulièrement sensible à l'univers social et politique dans lequel il est inscrit et avec lequel il est en rapport.

D'une façon analogue, à l'aide du modèle systémique, l'étude de la traduction est devenue celle d'un ensemble de phénomènes interprétables "en termes de relations entre des systèmes de communication, qui utilisent des langues différentes (codes différents)"³⁷ et dont la nature dépend des rapports entre les systèmes en contact.

³⁴. *ibid.*, p.30.

³⁵. Pierre Bourdieu, "Le champ intellectuel: un monde à part", in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, pp.167-177.

³⁶. *ibid.*, p.173.

³⁷. cf. José Lambert, in Angenot, o.c., 1989, p.153.

Le caractère historique et variable des questions posées par la traduction devient évident, lorsque l'on constate que "chaque culture et chaque littérature (re)formulent la traduction et ses variantes à leur façon"³⁸. Plutôt que l'expression de poétiques individuelles, généralement soumises d'ailleurs à des contraintes rattachées aux systèmes poétiques et culturels en usage, les traductions apparaissent comme l'aboutissement de processus complexes de décision et de sélection faites parmi les choix possibles dans le contexte où elles surgissent.

On admettra donc, pour l'instant, que la traduction peut être définie comme "process of verbal communication governed by different sets of norms"³⁹ generated by both the source culture (including language and literature) and the target culture, whereby the latter has to be considered the initiator of the process itself⁴⁰.

Dans ce cadre, l'investigation des traductions conduit ainsi les études littéraires, et comparées en particulier, à une révision de leurs positions quant à la conception des relations interculturelles et ouvre des perspectives nouvelles en matière de stratégies littéraires à l'échelle mondiale.

Une possibilité de développement des travaux et des investigations à réaliser est visible, par exemple, dans un projet né au début des années 80 en prévision de son exécution lors du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée en 1985, de réalisation d'enquêtes visant des objectifs historiques et littéraires, "ayant pour but d'étudier les liens entre littérature et traduction dans les littératures européennes"⁴¹, afin de déterminer quelle est la fonction de la littérature traduite dans le développement des littératures, à partir de la recherche des critères concrets qui influencent la sélection des textes à traduire et la méthode adoptée pour traduire.

À ce sujet, un autre support théorique et méthodologique important, lié à la théorie du polysystème, est proposé dans les travaux de Gideon Toury, notamment dans *In Search of a Theory*

³⁸. *ibid.*, p.154.

³⁹. Le concept de normes sera développé plus loin à partir des travaux de G.Toury.

⁴⁰. cf. *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Dirk Delabastita & Lieven d'Hulst (eds), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1993, p.12.

⁴¹. Comité de Traduction de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Bulletin V, 2, 1984.

of Translation, publié en 1980, où la traduction est envisagée comme une activité soumise à un ensemble de *normes*. Le terme, emprunté à la sociologie, renvoie au caractère réglé et conventionnel de cette pratique, en accord avec un système de valeurs qui se traduit dans les critères ou les choix adoptés par le traducteur et la littérature traductrice: "Norms are operative at every stage in the translating process and at every level in its product, the translation itself"⁴². C'est par l'étude des normes que l'on aboutit aux modèles implicites dans la traduction.

Si le concept de norme appliqué à la traduction a été l'objet d'un traitement théorique par Toury, la situation est différente pour ce dernier concept, celui de modèle. Surtout réservé à un usage pragmatique dans la description des phénomènes, son importance à ce stade de la recherche en traduction, qui est essentiellement empirique, est d'abord mesurée par les résultats que l'on obtient en l'utilisant. Cette position est actuellement celle des chercheurs, qui sont aussi conscients de la nécessité d'une théorisation de ce concept, en tant que point de référence essentiel à leurs travaux: "As far as the actual use of models is concerned, I and some of my colleagues use models in order to discover subtle historical changes in the way people function within the literary system; in order to relate seemingly incoherent events to a set of parameters. The fact that these parameters involve binary oppositions sometimes leads to the misunderstanding that they are static tools, not allowing for interplay between different forces [...]. In our view however it is precisely because one uses models that the half-way positions, the interferences, can be described and explained in a much better way than without them"⁴³. L'importance de la recherche elle-même et de la connaissance empirique des phénomènes, encore prioritaire dans ce champ de recherche relativement nouveau, n'exclue cependant pas une réflexion sur les aspects théoriques et méthodologiques des études de traduction, qui sont en cours simultanément.

Ces instruments d'analyse sont venus mettre en question une interprétation traditionnelle fondée sur le concept absolu de traduction idéale et centrée sur la production des traductions. On constate que ces perspectives sont devenues peu compatibles avec la recherche historique qui tente,

⁴². Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, pp.51-62.

⁴³. cf. José Lambert, in Delabastita & d'Hulst, o.c., 1993, pp.244-245.

au contraire, de comprendre les traductions telles qu'elles existent ainsi que de définir la conception de la traduction mise en oeuvre à un moment donné de l'Histoire et de redéfinir ce que l'on entend par "équivalence" en traduction.

En même temps qu'elle a cessé d'être envisagée comme un art, la traduction s'est transformée en un objet d'étude et ce changement de point de vue théorique se caractérise par un ensemble de nouvelles questions appliquées au phénomène entier⁴⁴.

Puisque la nature exacte des relations entre les littératures concernées par les textes traduits ne peut être définie a priori et dépend des options possibles dans les systèmes concernés, - celles-ci étant donc variables selon la situation culturelle correspondante -, les descriptions de traductions fonctionnent fondamentalement à l'aide d'hypothèses interprétatives, à partir de la définition des normes et des modèles qui orientent, à tous les niveaux, le processus et le fonctionnement de la traduction.

Avec l'approche théorique définie par la théorie du polysystème et développée, en particulier, dans le texte de Even-Zohar intitulé "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem"⁴⁵, l'une des questions classiques qui est énoncée traditionnellement dans le domaine de la traduction, - celle de la "fidélité" à l'"original" -, peut être posée, non plus en termes normatifs ou prescriptifs, mais en termes de relations entre systèmes de communication.

On constate ainsi que la norme dominante suivie dans la traduction par le système d'arrivée peut varier entre l'adéquation, - ou orientation du processus vers le système-source, maintenant les caractéristiques du texte original - et l'acceptabilité, - ou orientation du texte traduit vers le système d'arrivée.

Selon Even-Zohar, la littérature en traduction constitue un système complexe, souvent incohérent et apparemment marginal par rapport à la littérature d'accueil.

Mais, s'il est possible d'envisager la littérature en traduction comme un système lui-même, sa position intermédiaire lui permet de jouer un rôle important dans la transformation ou l'évolution

⁴⁴. José Lambert intitule une partie de son article sur la traduction (in Angenot, o.c., 1989, pp.151-159): "La traduction traduite en questions".

⁴⁵. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, pp.45-52.

des littératures, conçues traditionnellement comme ne dépendant que de la production⁴⁶ nationale. En effet, Even-Zohar affirme également: "My argument is that translated works do correlate in at least two ways: a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and b) in the way they adopt specific norms, behaviours and policies - in short, in their use of the literary repertoire - which results from their relations with the other home co-systems"⁴⁷. Ainsi, la fonction assurée par les textes importés est représentée par le type de traduction adoptée, qui définit à son tour leur position par rapport au système littéraire d'accueil. S'ils correspondent à des modèles traditionnels ou conservateurs, ils pourront occuper une place centrale ou primaire dans la littérature réceptrice, ou au contraire périphérique ou secondaire s'ils introduisent des facteurs d'innovation.

C'est là que se révèlent les choix du système de réception et sa capacité - ou son intention - d'acceptation ou de rejet des éléments importés, donc sa capacité ou non d'innovation et de changement.

La traduction ou la littérature traduite ne se présente, donc, pas comme un ensemble homogène de textes auxquels il serait possible d'appliquer la même définition. Ceci est d'autant plus évident si l'on accepte de reconnaître l'existence au long de l'histoire d'un vaste secteur de traductions, également fondamental dans la connaissance des relations entre les littératures et symptomatique des relations entre plusieurs cultures.

Il s'agit du cas de la traduction indirecte, effectuée à l'aide d'une autre traduction ou "intermediate text"⁴⁸, qui présente un double intérêt pour la recherche en littérature, car il met en évidence deux types de problèmes: celui, plutôt historique, des phénomènes de stratification et de hiérarchie entre les littératures, certaines d'entre elles possédant un prestige culturel qui est considéré

⁴⁶. cf. José Lambert, "Production, tradition et importation: une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction", in *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, VII, (2), 1980, pp.246-252.

⁴⁷. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, p.46.

⁴⁸. Cette désignation se trouve dans l'article de Gideon Toury, "Translation", in T. Sebeock (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3 vol., Berlin, Mouton/De Gruyter, tome 2, 1986, pp.1107-1124.

plus élevé, et celui, plus théorique, lié à la constatation que le contact interlittéraire qui se construit ainsi met nécessairement en question le concept de texte "original", dont la définition devient problématique.

Les travaux menés actuellement dans le domaine de la traduction prêtent une attention particulière à ces deux aspects du processus de la traduction indirecte: "Nous avons de bonnes raisons de souligner à nouveau les liens entre le prestige culturel et les modèles intermédiaires, car l'Europe occidentale a longtemps utilisé les versions latines, ensuite les versions françaises, et, de nos jours, les versions anglaises comme versions intermédiaires dominantes"⁴⁹. Le cas de la traduction de Brecht au Portugal est un exemple de l'utilisation de la version française à côté de l'original allemand⁵⁰, procédé que le corpus étudié ici pratique également pour tous les textes en provenance de la dramaturgie allemande.

L'intérêt de la réflexion sur le rôle de la traduction dans le développement des littératures rend encore plus évidente l'importance de son historiographie, référée dans les travaux de José Lambert: "Une authentique historiographie des traductions partira de questions au sujet de la conception pratique et théorique des traductions, dans et selon les situations culturelles, dans leur continuité et dans leur discontinuité, en termes synchroniques comme en termes diachroniques"⁵¹. On verra que le corpus qui est l'objet de cette étude comporte un nombre important de textes qui sont de "nouvelles" traductions, impliquant l'abandon ou la substitution de modèles en fonction de choix qui divergent selon des critères dépendant de l'évolution historique des littératures concernées.

Les nouvelles traductions sont des exemples de la dimension historique du processus lui-même et montrent, en termes plus particuliers, l'effort de la littérature réceptrice pour produire un texte inscrit, d'une part, dans les conditions spécifiques de production et de réception de la communication littéraire d'une société donnée et, d'autre part, dans un moment et un espace qui ont pu être l'objet de changements plus ou moins profonds au long de l'histoire.

⁴⁹. cf. José Lambert, o.c., 1993, p.16, n.16.

⁵⁰. Cette question, sur laquelle nous reviendrons, est étudiée dans K.H. Delille et al., *Problemas da tradução literária*, 1986, pp.49-52.

⁵¹. José Lambert, o.c., 1993, p.20.

Ces versions nouvelles renforcent aussi l'importance d'un autre champ de recherches, choisi notamment par Susan Bassnett et André Lefevere, et qui reflète les implications non seulement littéraires, mais aussi culturelles de la traduction: "Taking a very materialist position, Lefevere and Bassnett argue that Translation Studies scholars have to deal not only with texts and/or repertoires of text in historical paradigms, but also need to look at those institutions which influence their production"⁵², comme l'exercice du pouvoir et la production de la culture dont les traductions sont une partie. Une telle perspective est visible dans de nombreux travaux de la recherche actuelle en traduction, qui intègrent à leur approche des domaines de connaissances habituellement exclus des études littéraires conventionnelles⁵³.

Ainsi, le 4e volume des Actes du XIIIe Congrès de l'AILC de 1991 rappelle le projet central des Études de Traduction": (...) to produce systematic research which enlarges the boundaries of literary study and enables us to make general statements about how translation enters into the dynamics of literary and cultural change"⁵⁴. Intégrée aujourd'hui dans un vaste champ culturel, "la perspective esquissée ici délivre l'étude de la traduction de la position plutôt marginale qu'elle a occupée en littérature comparée depuis la conception même de cette discipline, et la rapproche bien plus du centre où se formulent les questions importantes pour l'évolution future de la discipline"⁵⁵.

Les conséquences positives de ces approches sont visibles, aussi, dans une réelle ouverture des recherches comparatistes à d'autres domaines du savoir et à d'autres méthodologies, moins traditionnelles dans les études littéraires.

⁵². cf. Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, London & New York, Routledge, 1993, p.188.

⁵³. Citons, par exemple, l'étude de Paola Mildonian, "Écriture et traduction: l'Italie de 1930 à 1945", in Lambert & Lefevere, o.c., 1993, pp.201-210, où l'auteur analyse le rôle subversif de la traduction dans un contexte politique précis qui est celui de l'Italie fasciste.

⁵⁴. cf. Theresa Hyun, "Introduction", *Actes du XIIIe Congrès de l'AILC. vol.4*, 1991, pp.2-3.

⁵⁵. cf. André Lefevere, in Lambert & Lefevere, o.c., 1993, p.29; voir aussi Susan Bassnett, "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", *Dedalus, Revista de Literatura Comparada*, n° 3/4, APLC, Lisboa, Edições Cosmos, 1993-94, pp.171-179.

Ainsi, par exemple, dans un bilan récent, Yves Chevrel synthétise les dernières transformations de la discipline de littérature comparée en la définissant plutôt comme "une perspective d'étude de la littérature, [...] une démarche intellectuelle visant à étudier tout objet dit, ou pouvant être dit, littéraire en le mettant en relation avec d'autres éléments constitutifs d'une culture" ou encore: "une façon de procéder, une mise à l'épreuve d'hypothèses, un mode d'interrogation des textes"⁵⁶. En d'autres termes, le renouvellement de la discipline de littérature comparée correspond aussi à une démarche devenue plus scientifique devant l'objet à étudier.

C'est, en effet, l'intérêt que représente le champ de recherche comparatiste dans les études littéraires actuelles, favorisé par ces nouvelles possibilités théoriques et méthodologiques liées à l'étude de la traduction comme mode d'interaction entre les littératures, qui a déterminé la genèse de l'étude entreprise ici.

Mais, c'est aussi une tentative d'approche du phénomène littéraire dans l'ampleur permise par l'acception donnée au concept par la discipline des Études de Traduction, qui a déterminé l'adoption d'un corpus de textes pour lesquels la traduction est un processus à la fois littéraire et intersémiotique, puisqu'il s'agit de traductions textuelles littéraires produites en vue d'une réalisation seconde relevant du domaine artistique, celui de la pratique théâtrale.

La diversité des questions qui seront traitées dans cette recherche et leur approche synthétique sont en partie justifiées par le cadre global adopté, ouvert à une approche élargie du phénomène littéraire et, en partie également, par la volonté d'entreprendre une investigation conçue comme une tentative d'explication du rôle et de la fonction d'un répertoire de textes traduits, dans un contexte historique et socioculturel donné.

L'attrait qu'a pu exercer la nouveauté de ce champ de connaissances encore peu exploré, si l'on en juge par le nombre réduit de travaux existants sur les répertoires théâtraux ou sur la traduction théâtrale au Portugal, a été renforcé par les potentialités et la pertinence que l'analyse de

⁵⁶. Yves Chevrel, o.c., 1989, pp.7-8.

ce type de textes peut signifier pour les études littéraires et théâtrales en général, ainsi que pour une compréhension de phénomènes liés à la vie culturelle portugaise récente, grâce au caractère multidisciplinaire de l'objet étudié.

En ce qui concerne la discipline des Études de Traduction, certains aspects du corpus choisi peuvent, par leur spécificité, avoir une efficacité particulière pour une expérimentation et une application de la perspective théorique et méthodologique actuelle adoptée dans l'étude du phénomène de la traduction, en tant que composante d'un univers socioculturel historiquement défini.

C'est pourquoi le choix et l'établissement du corpus, en tant que collection de textes réunis pour cette finalité, ont tenu compte, tout d'abord, des exigences particulières d'une investigation en Études de Traduction.

Ces présupposés de départ se traduisent, au niveau de la sélection de l'objet d'étude, soit dans des critères qualitatifs, - de nature non seulement textuelle mais aussi extratextuelle -, soit dans des critères quantitatifs, notamment l'exhaustivité et la représentativité.

Selon Toury, le problème essentiel est celui d'une "translated relevance" du corpus, ou en d'autres termes: "In fact, the crucial problem lies precisely in choosing the right kinds of product, those "for which we can safely assume that they tell us something" - and something "relevant" about that which we would like to study on their basis (Toury 1991:47, quoting Hoffstaedter)"⁵⁷.

Puisque cette étude admet que la traduction théâtrale et l'importation de textes par cette voie au Portugal dans les années 1970-80 est un processus d'une grande ampleur, et dont les effets méritent une étude plus attentive, ce sont notamment des données textuelles, liées au genre dramatique, ainsi que des aspects extratextuels - composant la vie théâtrale de cette période - qui s'y rattachent et dont l'importance est particulièrement remarquable dans ce cas, qui ont déterminé le choix du corpus.

⁵⁷. La citation est extraite de l'article de Luc van Doorslaer, "Quantitative and Qualitative Aspects of Corpus Selection in Translation Studies", *Target* 7:2, 1995, pp.245-260.

Le support textuel de cette approche sera donc constitué essentiellement par un corpus de traductions théâtrales, introduites récemment dans le répertoire portugais par la voie de leur traitement scénique et leur inclusion dans un projet de nature socioculturelle, fondé sur un programme officiel de décentralisation et de renouveau de l'activité théâtrale.

C'est la compagnie professionnelle de théâtre du Centro Cultural de Évora⁵⁸ ou CCE, productrice de ce répertoire, qui a été le premier protagoniste de cette politique théâtrale. Élaborée selon des principes définis, celle-ci se trouvait étroitement liée à une situation historique et politique globale correspondant à une période de transformations de la société portugaise, située entre 1975 et la fin des années 80⁵⁹.

La sélection des textes pour cette étude, et leur regroupement avec des matériaux non-littéraires centrés sur la vie politique et culturelle à ces dates, ont donc obéi à un dénominateur commun, qui est l'activité socioculturelle concernée.

Ce facteur permet de considérer que l'approche systémique des textes traduits, qui est l'objectif central de cette investigation, a trouvé ainsi un cadre non seulement adéquat, mais également favorable à une compréhension globale du phénomène de la traduction, dans une société et une époque données.

Une présentation plus précise du corpus identifiera maintenant les sources et les matériaux utilisés, et la spécificité des questions qu'ils soulèvent pour l'analyse critique et la compréhension historique du phénomène. En effet, comme il s'agit de textes théâtraux et de leur représentation, ils engagent une dimension pluridisciplinaire de leur étude dont il conviendra de définir les limites par la suite.

La première étape de la recherche a été celle de rassembler les documents textuels.

⁵⁸. Cette désignation sera remplacée dorénavant par le sigle CCE.

⁵⁹. Une étude détaillée de cette entreprise théâtrale sera présentée dans la Ie Partie de cette recherche.

Le premier groupe de textes est constitué par les pièces, qui ont été traduites après avoir été sélectionnées pour chaque saison théâtrale. Ces textes sont conservés à la bibliothèque de l'actuel CENDREV⁶⁰, au Teatro Garcia de Resende de Évora.

Ces traductions n'ont pas été publiées, mais ont uniquement été polycopiées en fonction du nombre des agents et des acteurs responsables de la production de l'objet théâtral final, et à qui ils ont été distribués. La reproduction des textes n'ayant eu lieu qu'à l'occasion de la mise en scène de l'oeuvre, la datation des traductions correspond à celle-ci.

La confrontation de divers exemplaires révèle des différences et des états successifs des textes qui sont d'une grande importance pour l'analyse des variantes de traduction, comme on le verra. De plus, une description bibliographique détaillée de ce matériau permettra d'apprécier le statut qui lui est attribué, en tant que texte littéraire, et son importance dans la vie littéraire de l'époque. Elle sera présentée dans la IIe Partie de cette étude.

Le second ensemble de documents n'est pas uniquement fixé sur des supports textuels ou imprimés. Il comprend divers éléments paratextuels⁶¹, dont le statut est distinct et extérieur au texte traduit, et essentiellement pragmatique.

Ce sont, d'une part, les éléments qui précèdent l'oeuvre dans sa forme scénique, comme les matériaux préparatoires - maquettes et croquis des costumes, par exemple, - ou publicitaires, comme les affiches, les annonces dans la presse, les interviews, etc. D'autres, qui accompagnent la présentation de l'oeuvre, comme les programmes ou les cahiers de documentation destinés au public, seront étudiés comme des éléments métatextuels. Il faudra également considérer les éléments iconiques et les photographies du spectacle, avec les dossiers de presse dont l'usage est surtout publicitaire, les dossiers pédagogiques destinés au public scolaire et, finalement, les critiques

⁶⁰. Le CCE est actuellement associé à une seconde compagnie théâtrale, "O Teatro da Rainha", sous la dénomination de Centro Dramático de Évora ou CENDREV.

⁶¹. Pour une approche complète d'un répertoire théâtral, les travaux déjà classiques proposés par Gérard Genette sur le paratexte sont particulièrement efficaces pour aider à l'inclusion de nombreux éléments de "renfort et d'accompagnement" de l'oeuvre dans son double statut de texte et de représentation; cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

publiées dans la presse et leur rôle dans la réception du texte. Ces matériaux sont également conservés au CENDREV.

Le corpus ne comporte aucun document sonore ou vidéographique, ces procédés de conservation et de fixation de l'événement théâtral, dont le caractère éphémère est un trait essentiel, n'ayant été introduits qu'à une date plus récente.

Il existe, finalement, un troisième groupe de matériaux qui réunit un nombre importants de textes inédits, dont certains sont produits pour un usage restreint comme les rapports semestriels ou annuels d'activités du CCE, dont la richesse informative et statistique quant à l'importance du projet et à ses résultats est fondamentale, et d'autres, plus théoriques, qui sont destinés à la diffusion, auprès de destinataires spécialisés, de principes ou de thèses programmatiques sur la vie théâtrale portugaise.

Ces documents peuvent être adjoints à un dernier type de matériaux, non-littéraires, que l'on regroupera dans le domaine plus vaste de la production textuelle, réflexive et parfois même polémique ou pamphlétaire⁶², suscitée par la vie politique de ces années de transformation. La confrontation des discours devra permettre d'articuler une interprétation des rapports entre les différents champs constituant la vie culturelle dans son ensemble.

Une dernière remarque, liée directement à l'accès à cet ensemble de documents, doit être faite dès maintenant. Elle concerne la position de l'auteur de cette recherche par rapport à l'objet étudié, qui a pris part et collaboré à titre personnel à la constitution de ce répertoire de traductions, bien que d'une façon irrégulière et indirecte dès le début des années quatre-vingts.

Une telle relation, privilégiée si l'on considère que cette étude traite des données encore inédites et parfois difficilement accessibles, est aussi un facteur qui n'est pas sans importance en tant que question épistémologique⁶³, avec ses effets sur le plan méthodologique, et il a donc été

⁶². L'adjectif est employé ici dans le sens large où Marc Angenot l'utilise pour désigner un secteur du discours social nommé également "littérature de combat", encore peu étudié par la recherche littéraire classique, bien que l'on puisse y retrouver une authentique typologie de genres littéraires comme le pamphlet, la satire ou la polémique. Cf. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

⁶³. cf. Douwe Fokkema, "Questions épistémologiques", in Angenot et al., o.c., 1989, pp.325-351.

considéré comme un aspect déterminant pour la validité scientifique de l'approche adoptée, de ses critères et des résultats prétendus.

Ainsi, dans cette situation concrète, l'adoption théorique d'une distinction entre participant et observateur préconisée par la Théorie empirique de la littérature de Siegfried J. Schmidt⁶⁴ peut sembler fictive ou même peu convaincante, mais s'il faut reconnaître que le choix de l'objet de cette étude signifie une intention - subjective et valorisante - de donner à celui-ci une place dans l'histoire littéraire et théâtrale portugaise, c'est néanmoins cette perspective scientifique qui a été adoptée.

En effet, il ne semble pas inacceptable de considérer que la démarche puisse conserver des garanties d'objectivité, sans contrarier l'intérêt subjectif initial. C'est pourquoi la recherche appliquée à la production des textes de ce répertoire, ainsi qu'aux procédés de leur transmission et de leur réception, c'est-à-dire à une forme de communication littéraire dans un contexte social particulier, sera soutenue par l'épreuve empirique de la description des faits et des documents, des discours et des pratiques, confrontée à la théorie polysystémique, généralement considérée comme recevable dans les Études de Traduction.

Quant à la démarche argumentative adoptée pour l'organisation de la rédaction de cette recherche, elle sera structurée en deux volets, en fonction des lignes directrices qui suivent.

La première partie est consacrée à l'investigation des facteurs externes qui ont conditionné la pratique et l'usage de la traduction dans le cas étudié ici. Elle est fondée principalement sur la Théorie empirique de la Littérature (TEL), exposée dès le début des années 1970 dans les travaux de Siegfried J. Schmidt⁶⁵ et enrichie par les recherches de l'IGEL depuis 1987.

⁶⁴. Siegfried J. Schmidt, *"System" and "Observer": Two Key Concepts in (Future) Literary Studies*, LUMIS Publications 39, Siegen, University of Siegen, LUMIS, 1994.

⁶⁵. cf. Siegfried J. Schmidt, *Foundation for the Empirical Study of Literature. The Components of a basic Theory*, authorized transl. by R. de Beaugrande, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1982, p.24.

On remarquera que, si elle est indispensable à une connaissance approfondie du contexte de toute forme de communication littéraire⁶⁶, et dans la mesure où il est admis actuellement que "la littérature est une pratique sociale comparable aux autres"⁶⁷, l'analyse externe est particulièrement importante pour ce cas, en raison de trois données spécifiques qui particularisent le dossier sélectionné.

La première donnée est historique ou temporelle.

La période de production, de traduction et de réception des textes du corpus est un moment important de l'histoire portugaise récente, marqué par une série de transformations sociales et culturelles dérivées d'une crise politique qui se situe dans les années 1974-76, suivie d'une stabilisation progressive ultérieure, non sans tensions, à partir des années 1980, soumettant ainsi le répertoire des textes étudiés à une évolution interne⁶⁸.

Le contexte d'importation des textes correspond d'abord à une période d'instabilité et de fragilité du système littéraire portugais, à la suite du changement de régime qui a permis une ouverture politique et a aboli la censure. Ce système, malgré la permanence d'une tradition nationale classique dans le domaine théâtral, commence à accueillir une partie importante de la dramaturgie

⁶⁶. Il s'agit du concept de communication littéraire tel qu'il est établi dans les travaux de Jakobson sur tout acte de communication verbale, inspirés dans les années 1960 par la théorie de la communication alors adoptée aux États-Unis, mais lui ajoutant une perspective fonctionnelle plus nuancée; cf. Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, I, 1963, Minuit, pp.209-248.

⁶⁷.cf. Jacques Dubois, in *Méthodes du texte*, Maurice Delcroix & Fernand Hallyn (dir.), Paris, Duculot, 1987, pp.305-313: "En fait, à beaucoup d'égards, la littérature est une pratique sociale comparable aux autres. Elle est production et ses produits prennent forme dans des conditions de vie collective, c'est-à-dire comportant des procédures d'admission, des stratégies de carrière et des rapports de pouvoir. Elle est en même temps investie d'une fonction sociale (en tant notamment qu'elle est objet d'enseignement), et, à ce titre, la société lui impose de se soumettre à un certain nombre d'instances et de lois qui canalisent et déterminent l'action des écrivains, c'est-à-dire, leurs écritures" (p.305).

⁶⁸. cf. Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990; l'auteur introduit le concept de semi-périphérie dans l'analyse des spécificités relatives de la société portugaise actuelle dans le contexte européen et mondial: "Portugal se encontra neste momento no auge de uma fase de transição que se iniciou em 1969 e que consiste na renegociação, conduzida pelo Estado, da sua posição no sistema mundial [...]. O processo de renegociação sofreu uma enorme aceleração e transformação com as rupturas originadas pelo 25 de Abril de 1974, sendo de destacar entre elas a perda do império colonial, a instauração de um regime democrático e o aprofundamento qualitativo da centralidade do Estado no sistema produtivo" (p.105).

produite par d'autres littératures voisines et abandonne progressivement des modèles qui ne sont plus capables de répondre à la nouvelle situation.

Cependant, si la sélection des textes est conditionnée par les besoins de la littérature portugaise en tant que réceptrice, elle l'est aussi par les moyens matériels employés à la diffusion et à la réception des spectacles. Il s'agira donc de voir dans quelle mesure ces derniers ont eu un rôle déterminant dans la position, centrale ou périphérique, occupée par le répertoire des textes traduits.

Pour cette raison, les principes dominants de la politique théâtrale officielle et ses effets sur la vie théâtrale elle-même, ainsi que les aspects financiers ou légaux qui concernent le fonctionnement de l'entreprise, tels qu'ils sont énoncés dans les textes officiels, seront également analysés.

Un autre type de sources est particulièrement utile ici. Ce sont les différents paratextes et métatextes, allant de l'affiche à la divulgation de programmes et à la critique des spectacles dans la presse, qui collaborent à la détermination du modèle théâtral qui interfère dans l'acceptation des textes par la littérature et la culture réceptrices.

Cette approche complémentaire du corpus, élaborée selon une perspective historique, sera accompagnée d'une réflexion critique portant sur la lecture interprétative ou dramaturgie des textes sélectionnés, telle que la définit Anne Ubersfeld: "La dramaturgie est l'étude concrète des rapports du texte et de la représentation avec l'Histoire, d'un côté, et avec l'idéologie "actuelle", de l'autre. La dramaturgie est alors l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre"⁶⁹. Elle apparaît dans les choix traductionnels en tant qu'élément supportant l'ensemble de l'intervention socioculturelle réalisée.

La seconde donnée est une donnée textuelle, puisque cet ensemble de textes a des caractéristiques littéraires et artistiques complexes et indissociables.

Ce sont des textes théâtraux, traduits pour être joués, ce qui conduit à considérer non seulement la spécificité d'un genre, mais aussi d'un type de traitement des textes et finalement, d'un objet artistique.

⁶⁹. Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1995, p.33.

La problématique des genres littéraires est centrale dans les Études de Traduction, où elle constitue une voie d'accès privilégiée à une compréhension de l'évolution des formes et des changements en littérature. Elle renvoie aux codes et aux normes concrétisés dans un texte littéraire, dans leur rapport à l'esthétique dominante d'un moment historique donné en tant que moyens régulateurs de la communication littéraire.

Dans le cas particulier du texte de théâtre de ce répertoire, l'étude de la stabilité (ou non) du système générique représenté dans les textes traduits, étant donné leur position intermédiaire dans la littérature de réception, est particulièrement pertinente.

De plus, comme ce répertoire est traduit pour être joué, il implique que cette recherche soit de nature multidisciplinaire et dépasse les frontières du littéraire. Elle devra être l'objet d'une réflexion basée sur les études de sémiologie du texte et de la représentation dramatique⁷⁰ articulées avec une caractérisation des choix esthétiques du CCE.

Sur ce point, la confrontation entre une définition normative du genre dramatique et une perspective historique de la littérature théâtrale dans ses rapports avec la mise en scène, met en évidence les tensions entre la tradition et l'innovation au coeur même du théâtre actuel ou contemporain⁷¹, tout en éclairant les caractéristiques et le rôle de la traduction théâtrale dans la mise en scène.

De plus, pour ce corpus, il faudra tenir compte d'une particularité du processus de traduction lui-même, concernant les agents intervenant dans la production du répertoire, et qui découle de la conjugaison de la spécificité générique des textes avec une compétence particulière des traducteurs.

Comme les textes appartiennent à un genre non strictement littéraire dans lequel la composante textuelle implique - du moins dans ce cas où le corpus est destiné non pas à l'édition, mais à la scène -, une distinction entre texte littéraire et texte scénique, celle-ci est caractérisée, dans

⁷⁰. Voir notamment le numéro special de la revue *Poetics Today*, vol.2, n.3, 1981 et les travaux de A.Ubersfeld, P.Pavis, entre autres, qui seront utilisés dans cette étude.

⁷¹. Sur les origines de cette tension au niveau des poétiques textuelles de la période allant de la fin du XIXe aux années cinquante, voir l'étude importante de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, L'Âge d'Homme, 1983.

le cas du travail au CCE, par une duplication de l'intervention du traducteur, puisqu'il est en général aussi le metteur en scène de la version traduite de la pièce.

Entendue comme traduction intersémiotique et objet esthétique unificateur final⁷², la concrétisation scénique finit par être déterminante pour la fixation du texte traduit, dans la mesure où plusieurs aspects intersémiotiques importants y sont articulés avec le processus même de traduction.

Ainsi, le rôle double joué par le traducteur et metteur en scène est mis en évidence à travers un type de textes adjoints à ce corpus, constitué par les variantes textuelles⁷³ ou états successifs du même texte, traduit, puis manipulé pendant la phase de sa mise en espace et de son oralisation dans le spectacle en cours de construction jusqu'à sa fixation finale. La diversité des choix possibles et les décisions prises se présentent, dans ces textes provisoires, sous la forme de notes, ratures et corrections diverses qui donnent au texte écrit une apparence de palimpseste dont la lecture et l'interprétation sont d'une grande efficacité pour la compréhension des normes et des modèles impliqués et adoptés.

Finalement, le type de discours sur la traduction, qui se présente comme une forme de médiation avec le récepteur assurée par les traducteurs eux-mêmes, et qui accompagne le répertoire sélectionné sous la forme de métatextes inclus parfois dans les programmes et la documentation, sera également inclus dans l'analyse. Il pourra contribuer à une définition de la spécificité de ce projet théâtral, conçu en fonction des savoirs du public destinataire visé.

L'approche est élargie à d'autres répertoires de la même période, lorsque cela est justifié, afin de caractériser le contexte plus global où s'inscrit ce discours individualisé, celui des valeurs et des normes dominantes dans le système littéraire et théâtral traducteur au moment de l'importation des nouveaux textes, souvent reflété par la critique théâtrale.

⁷². Cet aspect sera traité, avec sa bibliographie, dans la Ie Partie.

⁷³. Dans l'étude des variantes textuelles des traductions du même texte, la base méthodologique qui sera suivie est reprise de l'article de L. d'Hulst, "Les variantes textuelles", in *Poetics Today*, vol.2, n.4, 1981, pp.133-141.

Cette deuxième spécificité du corpus introduit un troisième ensemble de données externes, renvoyant au domaine de la vie culturelle, et en particulier à celui de la vie théâtrale portugaise récente et à des aspects liés à la réception des textes.

On sait que dans le contexte politique et social concerné par cette étude, la vie théâtrale n'a pas été une activité isolée dans la société, mais a représenté un facteur puissant de communication et d'intervention artistique et idéologique. Ainsi, bien qu'étant nécessairement rattaché à des questions de nature littéraire, ce corpus doit aussi être envisagé en tant que production artistique, déterminée par l'institution qui l'a produite et clairement inscrite dans une intervention de nature politique et socioculturelle assurée par le CCE en province à partir de 1975.

Ceci impliquera que l'on procède à une description de l'institution CCE en tant qu'agent responsable de l'importation des textes, dans le contexte de la situation historique du moment considéré, qui est aussi celui de leur réception.

D'autre part, l'ensemble de la production du répertoire théâtral du CCE est construit à partir de principes programmatiques définissant une stratégie théâtrale globale, qui constituent un facteur déterminant pour la partie traduite de ce même répertoire. Bien qu'étant centrée sur les questions liées à la traduction, cette étude devra donc tenir compte de la totalité des textes composant le répertoire de la compagnie du Centro Cultural de Évora - en provenance de la littérature nationale et étrangère -, puisqu'ils constituent un ensemble artistique et culturel cohérent.

On verra que la démarche théâtrale adoptée par l'agent responsable de la production du répertoire et de la traduction des textes est proche des politiques européennes d'intervention théâtrale et culturelle de l'après-guerre. En France, elle est plus connue sous la désignation du mouvement du *théâtre populaire*, auquel se rattache également un courant de réflexion intellectuelle, théorique et critique, qui a contribué au débat autour de l'implantation de politiques de développement théâtral et culturel, fondées sur un travail de relecture de la tradition et de rénovation de la vie théâtrale pour un nouveau public⁷⁴.

⁷⁴. Patrice Pavis, "Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945", in *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, pp.51-64.

C'est en raison de cette cohérence programmatique que l'on peut appliquer à la politique de sélection des textes traduits les normes préliminaires qui sont définies dans la méthodologie de Toury: "Preliminary norms have to do with two main sets of considerations: those regarding the very existence of a definite translation "policy" along with its actual nature, and those questions related to the "directness" of translation"⁷⁵.

Le corpus choisi est représentatif de ce type de situation.

D'une part, les textes traduits, qui représentent plus de la moitié du corpus, sont dans leur majorité des textes classiques⁷⁶. Porteurs, dans leur mise en scène, d'une esthétique fondée sur le réalisme tel qu'il est interprété dans les années 1970 par les héritiers du théâtre brechtien, tous les textes classiques du répertoire du CCE sont soumis à la même dramaturgie. Les classiques étrangers ont été traduits en fonction de ces choix et certains l'ont été nouvellement, c'est-à-dire en substitution de traductions existant déjà et inadéquates pour les objectifs défendus par le projet. Ces exemples concernant en particulier Molière, Shakespeare ou Brecht sont une manifestation de l'évolution systémique de la littérature réceptrice: le remplacement de textes s'inscrit dans un processus historique et la comparaison entre les versions, chacune étant propre à une époque, permettra de définir les normes suivies dans le procédé de traduction lui-même.

D'autre part, l'importance quantitative des traductions indirectes ou en "seconde main", qui devient, par l'emploi systématique du texte "intermédiaire" français pour certaines langues, une norme préliminaire suivie par les traducteurs, permet une approche des relations entre la littérature portugaise, réceptrice ici, et les autres littératures, où la littérature française - et donc le modèle théâtral français évoqué auparavant - prédomine, ainsi qu'une clarification du type de hiérarchie interculturelle que ce phénomène représente.

Le rôle innovateur joué par ce répertoire intermédiaire est lié à un autre élément nouveau dans la vie théâtrale portugaise, qui est celui de l'ébauche d'une implantation d'un théâtre populaire

⁷⁵. Gideon Toury, o.c., 1980, p.53.

⁷⁶. Cette partie du corpus pose des questions qui seront traitées plus loin, notamment quant à une définition de ce que signifie cette terminologie dans une certaine pratique du texte littéraire de théâtre.

en province et d'une politique théâtrale soutenue et dirigée par les instances gouvernementales à partir de 1975.

Ce n'est, en fait, qu'une description de la totalité ou de l'ensemble des éléments qui, dans la société portugaise, ont composé le cadre dans lequel se sont réalisés les choix esthétiques représentés dans la sélection et la diffusion du répertoire de pièces traduites de cette étude - ce qui implique nécessairement une perspective historique -, qui permettra de vérifier si ces choix ont été soumis à un processus d'évolution et de transformation et ont accompagné les mouvements de l'histoire politique et culturelle ainsi que les changements sociaux au Portugal dans les années 1970-80, ou bien si, au contraire, ils ont conservé une certaine stabilité.

Multidisciplinaire, la démarche choisie est centrée non plus uniquement sur les textes, mais sur les activités qui composent la communication littéraire et ses agents, mettant en valeur l'importance des conditions dans lesquelles ont lieu certaines activités humaines - dont la littérature - et de leur interaction, organisées en système.

Partant d'une théorie de l'action envisagée dans une perspective sociale, elle admet que les phénomènes littéraires sont nécessairement liés à des actions humaines, donc à des sujets et à des situations concrètes: "We do not want to investigate literary texts in isolation but as necessarily related to human actions, action chains, and situations regarding those texts"⁷⁷.

Selon la TEL, les acteurs ou agents du système littéraire, aussi bien individuels que collectifs - ou institutionnels comme nous le verrons pour le cas du CCE, sont porteurs d'une "history of socialization" et intégrés dans un groupe dont ils partagent le système de valeurs ou modèle de réalité constituant leur culture. Ce sont les compétences, les besoins, les savoirs et les objectifs de ces agents qui définissent leur capacité de réaliser une action.

Dans le cas de l'institution théâtrale que représente le CCE, elle est de nature communicative, et se réalise sous la forme de la production de textes à intention littéraire et artistique. Fixée socialement, cette action est insérée dans un contexte situationnel dont les conditions peuvent déterminer le choix d'une stratégie appropriée: "an action must be a change or a

⁷⁷. cf. *ibid.*, p.12.

preservation of a state as intentionally enacted by the agent in a situation within the framework of his or her system of preconditions and according to a strategy"⁷⁸.

On sait que la littérature peut avoir une action et un rôle essentiel d'innovation par rapport au modèle de réalité d'un individu, d'un groupe ou d'une société.

Il en sera de même pour le théâtre qui est une manifestation littéraire et artistique profondément inscrite dans la réalité des rapports sociaux. C'est pourquoi Patrice Pavis souligne la distinction qui doit être faite entre la communication, comme échange symétrique et réciproque, et la communication théâtrale en tant que moyen pour influencer autrui et obtenir certains effets sur le destinataire⁷⁹. Par l'articulation du texte et de la représentation, pris dans un cadre matériel et institutionnel conditionné et défini socialement, la communication théâtrale est une pratique sociale susceptible d'agir sur le réel.

Pour Anne Ubersfeld également, "tout théâtre est social, ne serait-ce que parce qu'il est pratique collective, doublement collective: il est produit par un groupe et reçu par une collection d'individus rassemblés à cet effet. Tout théâtre est théâtre de la cité [...]. Il nous intéresse donc de voir quelles sont les *voies indirectes* par lesquelles se fait le rapport du théâtre à la cité, comment le théâtre dépend de la cité, et comment, inversement, il la dit et agit sur elle"⁸⁰.

Dans le cadre dessiné par ce corpus de textes, les participants de cette interaction communicative assurent quatre rôles dont l'analyse structure la Ie Partie de cette étude. Il s'agit, dans l'ordre, de la production (1), de la transmission (2) et de la réception (3), suivie d'un traitement (4) ultérieur, d'un texte devant fonctionner comme texte de communication esthétique, en d'autres termes de la représentation théâtrale d'un répertoire de pièces théâtrales.

⁷⁸. cf. *ibid.*, p.19.

⁷⁹. Patrice Pavis, article "Communication théâtrale", in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p.79.

⁸⁰. Anne Ubersfeld, *Le Théâtre et la Cité*, Bruxelles, Association Internationale pour la Sémiologie du Spectacle, 1991, pp.7-8; voir également du même auteur, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p.14.

Quant à la IIe Partie, elle propose une approche détaillée du dossier textuel, c'est-à-dire, des traductions elles-mêmes, des démarches adoptées par les traducteurs ainsi que des normes et des modèles dominant l'ensemble du processus. Elle trouve dans les propositions méthodologiques de José Lambert et H. van Gorp⁸¹ des lignes d'orientation rigoureuses.

Les conclusions de cette recherche seront renvoyées au modèle théorique d'Even-Zohar⁸² qui représente un cadre d'analyse particulièrement efficace pour clarifier l'un des objectifs de ce travail, celui de préciser quelle est la position, ainsi que la fonction, de ce corpus de traductions et, s'il est représentatif de tendances présentes dans d'autres répertoires, des traductions pour la scène théâtrale dans le polysystème littéraire portugais.

Après un examen détaillé et systématique des normes et des modèles adoptés dans les textes traduits, il faudra tenter d'établir si ce sont les choix visant une adéquation des textes qui ont été préférés ou plutôt ceux visant leur acceptabilité, et quelle est la nature de la relation entre les deux textes, de départ et d'arrivée. Il est admissible que, malgré l'ouverture apparente du système récepteur vers l'innovation, l'orientation suivie par les traducteurs révèle une situation intermédiaire dans laquelle une tendance conservatrice, rattachée notamment aux aspects génériques, se soit maintenue.

À l'aide de la détermination de l'ensemble des normes qui gouvernent successivement, et à tous les niveaux, le processus de traduction pour le corpus étudié, et de leur comparaison avec des exemples d'autres répertoires de la même période, il sera possible de conclure cette recherche avec une réflexion finale sur les caractéristiques de la littérature dramatique importée dans le répertoire du CCE.

C'est aussi en adoptant une perspective qui engage simultanément des aspects littéraires et historiques, en interaction avec une recherche élargie aux aspects récents de la vie culturelle

⁸¹. cf. José Lambert et H. van Gorp, "On describing Translations", in *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, New York, St. Martins, 1985, pp.42-53

⁸². Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, pp.45-51.

portugaise, qu'il sera possible d'interpréter le rôle qu'ont pu jouer ce répertoire et ce projet théâtral.

En tant qu'élément d'interaction à l'intérieur et entre les littératures et les cultures, la traduction peut être un facteur déterminant dans la transformation des littératures et des cultures réceptrices, et ceci en raison des conflits qu'elle suscite entre l'ancien et le nouveau, la conservation ou l'innovation, en obligeant le système récepteur à définir quels sont les principes de légitimation pour chaque secteur.

Il est donc essentiel pour le chercheur d'avoir une connaissance initiale de la situation du polysystème de réception, responsable de la sélection et de l'importation des oeuvres à traduire, puisque "selon les circonstances, le texte traduit remplit une fonction dépaysante (importation non voilée), une fonction traditionnelle (soumission aux conventions de la littérature d'arrivée), une fonction asystémique (le caractère conventionnel ne pouvant être attribué ni à la littérature d'arrivée, ni à la littérature de départ)"⁸³.

Les hypothèses présentées par Even-Zohar complètent cette série d'hypothèses de José Lambert. Elles distinguent trois cas principaux, correspondant tous à la même loi selon laquelle: "the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature"⁸⁴. Il peut s'agir, soit d'un polysystème qui est encore en phase d'installation, soit d'une littérature périphérique ou dépendante, soit finalement, d'une littérature en situation de changement, de crise ou de vide. Dans une étude récente, José Lambert considère également le cas de changements sociaux et politiques brusques comme une situation dans laquelle "translational activities of all kinds tend to borrow their rules and values, if not their very existence, from the dominant political environment"⁸⁵.

⁸³. cf. José Lambert, "Production, traduction et importation: une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction", *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7.2, 1980, pp.246-252.

⁸⁴. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, p.47.

⁸⁵. José Lambert, "Literatures, Translation and (De)colonization", *Proceedings of the XIIIth Congress of the ICLA*, vol.4, Translation and Modernization, 1995, pp.98-117.

Cette situation n'est pas sans similitude avec la phase d'implantation du projet du CCE, comme on le verra dans les pages qui suivent.

I

Traduction et représentation théâtrale

Un répertoire théâtral à Évora entre 1975 et 1988

0. Pour une entrée en matière

En tant que collection de textes théâtraux, concrétisant une forme de communication littéraire et artistique pour un destinataire placé dans des conditions spécifiques de réception, le répertoire du CCE représente un objet de recherche qui se situe dans la question plus vaste, d'une part, de la réalisation du littéraire dans la société et, d'autre part, de son interprétation dans le contexte actuel des sciences sociales et humaines.

Celles-ci tendent, en effet, vers une certaine unanimité pour affirmer que "l'objet des études littéraires s'est déplacé de l'interprétation de textes isolés vers l'examen de la communication littéraire dans des contextes sociaux particuliers"⁸⁶. Cette constatation est aussi celle de S. Schmidt qui considère que, sous l'influence de nouvelles approches, comme l'esthétique de la réception, la théorie du polysystème ou les études empiriques, les études littéraires ont subi des changements profonds au cours des dernières décades et ont abouti à l'établissement d'un consensus selon lequel "it ⁸⁷is inadequate to study literary texts in isolation from actors and sociocultural contexts"⁸⁸.

De nombreux travaux récents qui étudient, en particulier, les facteurs d'institutionnalisation de la littérature⁸⁹, ont également habitué les chercheurs à distinguer, comme le fait Jacques Dubois, ce que l'on nomme traditionnellement *la Littérature*, des pratiques "singulières, opérant à la fois sur le langage et sur l'imaginaire et dont l'unité ne se réalise qu'à certains niveaux de fonctionnement et d'insertion dans la structure sociale"⁹⁰.

⁸⁶. Douwe Fokkema, art. cit., in Angenot, o.c., 1989, pp.325-351.

⁸⁷

⁸⁸. Siegfried J. Schmidt, *"System" and "Observer": Two Key Concepts in (Future) Literary Studies*, LUMIS Publications 39, Siegen, University of Siegen, LUMIS, 1994, p.5.

⁸⁹. cf. Carlos Reis, *O conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1994, pp.17-99. Une comparaison entre ce volume récent et d'autres travaux publiés auparavant dans le même domaine et avec une fonction propédeutique semblable, révélerait le caractère innovateur de l'inclusion d'une telle perspective d'analyse dans les études littéraires portugaises.

⁹⁰. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1978, p.11.

Pour le cas qui est étudié ici, si ce sont surtout les circonstances historiques qui ont pu jouer, comme on le verra, un rôle dominant dans la production et dans les choix esthétiques du répertoire théâtral du CCE, les trois dimensions qui définissent la condition de l'institutionnalisation de la littérature et que distingue C. Reis⁹¹ - socioculturelle, historique et esthétique - fonctionnent en termes complémentaires et interactifs.

Pour ces raisons, l'approche empirique de la littérature, passant par l'étude interdisciplinaire de la réalisation de la littérature dans la société, à un moment et dans un lieu déterminés, ne peut être confondue aujourd'hui avec un positivisme obsolète. Ainsi, l'ensemble divers et polyvalent des données constitutives du contexte social de production et de réception artistique de cette étude de cas, ainsi que leurs relations et leurs interférences, trouvent avec la théorie empirique de Schmidt et le recours au concept de système, une organisation structurelle pertinente: "It seems plausible to envision a society as a complex structure composed of "systems of communicative interaction""⁹².

On admettra, donc, que ce que le langage courant désigne traditionnellement par le terme *culture* correspond à un système qui se scinde lui-même en systèmes constitutifs, dont l'un est celui de l'art, divisé en éléments comprenant la littérature, celle-ci recouvrant l'élément systémique "théâtre" qui est réalisé, sur le plan communicatif, par le moyen de langages divers, verbaux et non-verbaux. On remarquera que le texte dramatique apparaît, dans cette construction, comme genre littéraire, et est en rapport avec l'art, système constitutif dont la littérature est un élément. De même, Patrice Pavis rappelle que les études théâtrales actuelles proposent de "penser le texte dramatique en fonction de son aspiration théâtrale, comme la trace d'une pratique scénique globale dans laquelle il s'intègre, que ce soit dans l'acte individuel de la lecture ou dans une représentation"⁹³.

Les corrélations qui existent entre les systèmes, soit par des facteurs communs, soit par les effets des actions d'un système sur les actions réalisées dans un autre, conduisent à étudier les phénomènes culturels en termes d'interaction communicative. Ce dossier propose, entre autres, une

⁹¹. Carlos Reis, o.c., 1995, p.24

⁹². Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982, p.24.

⁹³. Patrice Pavis, "Études Théâtrales", in Angenot, o.c., 1989, p.97.

tentative de description des influences du système politique sur la vie artistique et culturelle des années 70-80, à partir de l'exemple qui a été choisi, l'approche systémique permettant d'étudier des cas particuliers dans un cadre général où l'on identifie l'ensemble des facteurs de conditionnement de la communication littéraire et artistique à un moment donné.

Une perspective semblable accompagne également les travaux du sociologue Pierre Bourdieu, déjà cités auparavant, qui définit les espaces sociaux dans lesquels sont produites les oeuvres culturelles en termes de champs, dans ce cas, littéraire ou artistique. Pour cet auteur, le choix de cette notion remplace utilement celle d'"institution", que la recherche en sociologie littéraire emploie habituellement: "On ne gagne rien à remplacer la notion de champ littéraire par celle d'*institution*: outre qu'elle risque de suggérer, par ses connotations durkheimiennes, une image consensuelle d'un univers très conflictuel, cette notion fait disparaître une des propriétés les plus significatives du champ littéraire, à savoir son *faible degré d'institutionnalisation*"⁹⁴. Cependant, dans le domaine de la pratique du théâtre en tant que production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social, l'importance de son organisation juridique, économique et administrative permet de discuter cette option⁹⁵.

De même que pour la perspective systémique, l'étude des éléments qui coopèrent dans ce type de production ne peut se limiter à une simple énumération et doit faire accéder à la connaissance des "*relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer"⁹⁶. Une approche fondée sur une lecture dynamique de ces relations, faites de tensions et de conflits, peut ouvrir sur une représentation

⁹⁴. Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Minuit, septembre 1991, n°89, p.19, n.25.

⁹⁵. Nous pouvons renvoyer également à la position de Carlos Reis qui définit la littérature comme institution par sa dimension socio-culturelle, historique et esthétique, comme nous l'avons vu, et défend également, dans les études littéraires, - sans procéder par exclusion de l'une ou l'autre des notions -, la possibilité de "*a existência do campo literário, como vasto domínio de fronteiras algo fluidas*"; in o.c., 1995, p.21.

⁹⁶. Pierre Bourdieu, o.c., 1991, p.4

efficace du fonctionnement de la vie littéraire⁹⁷ et artistique portugaise, contemporaine de ce répertoire théâtral.

Ceci permettra de rendre compte du caractère relatif de son autonomie par rapport au politique ou à l'économique, de sa capacité à imposer ou non ses propres normes, soit à l'ensemble des producteurs culturels, soit à ceux qui présentent une plus grande hétéronomie, et finalement de tenter une interprétation des mécanismes de production et de circulation des oeuvres.

En effet, en tant que champ dominé, le champ intellectuel est situé au sein du champ du pouvoir. La question de son autonomie, - "self regulated" ou "conditioned by other systems" dans les termes de Even-Zohar⁹⁸ -, est particulièrement sensible dans l'activité théâtrale qui a, comme on l'a vu, des liens de dépendance importants avec le système politique, juridique ou économique, surtout dans le secteur public en tant qu'activité réglementée et institutionnalisée.

La période concernée par cette étude, d'une grande instabilité initiale, implique une attention particulière à l'analyse de la structure interne du champ⁹⁹ ainsi que des relations entre les positions occupées par les agents en concurrence pour la légitimité artistique et optant, dans les grandes lignes, soit pour une production restreinte, soit pour une production de masse.

La distinction peut se faire à partir de deux questions: qui participe et comment? plutôt qu'à partir de définitions normatives. Les travaux de Lotman et Uspensky sur la sémiologie de la culture ont montré que la culture humaine est un système dynamique, "subject to an obligatory law of evolution"¹⁰⁰, mais construit sur une opposition entre l'ancien et le nouveau, le stable et le mouvant,

⁹⁷. Pour Even-Zohar, la notion de "vie littéraire" qui désigne une perspective déjà présente dans les travaux du formaliste russe Boris Eixenbaum dans les années 1920 ne se comprend qu'en termes de système: "i.e., literature as an aggregate of activities [...] for which systemicity can be hypothesized"; cf. o.c., 1990, pp.29-30

⁹⁸. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, p.30

⁹⁹. Maria de Lourdes Lima dos Santos, "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", *Análise Social*, vol.XXIV n°101-102, 1983, pp.689-702. Devant la situation actuelle, cet auteur s'oppose à une conception compartimentée de la culture et souligne l'importance d'une approche qui tienne compte, d'une part, de la pluralité des formes, et d'autre part, des croisements, des conflits et des échanges qui constituent les modes de relation entre les cultures dites traditionnellement cultivée, populaire et de masses, à des moments historiques donnés.

¹⁰⁰. cf. Lotman & Uspensky, o.c., 1978, p.223.

et sur une antithèse qui est celle de l'unité et de la multiplicité, l'hétérogénéité de son organisation interne étant une loi pour l'existence même de la culture.

Il semble donc utile de procéder à une investigation ouverte et hétérogène, dans laquelle le concept de culture réunit les différents systèmes avec lesquels la littérature et le théâtre ont des interférences plus évidentes ou des relations de dépendance. La théorie du polysystème de Even-Zohar¹⁰¹ s'identifie avec une telle méthodologie par sa vision dynamique¹⁰² du système littéraire. Son application permet de combiner une approche fonctionnelle, basée sur l'analyse de relations synchroniques, avec une perspective historique.

La littérature conçue dans le champ de la culture¹⁰³ n'est pas limitée à ses produits textuels, mais est considérée comme un facteur essentiel de changement et de transformation de la société. Définie comme "an aggregate of activities, which in terms of systemic relations behaves as a whole"¹⁰⁴, elle est reportée aux lois qui dominent la production littéraire, mais qui sont elles-mêmes commandées par d'autres systèmes de communication.

Pour des raisons méthodologiques, liées à la spécificité de la production d'un objet à la fois littéraire et théâtral, il est nécessaire de procéder à une clarification du métalangage employé dans cette partie de l'analyse, surtout de l'usage qui sera fait de la désignation d'"institution".

Even-Zohar représente schématiquement le système littéraire, constitué par cet ensemble de relations, sous la forme d'une structure conçue à partir du modèle descriptif de la communication suggéré par Jakobson, mais qu'il adapte: "It is therefore that the major difference perhaps lies in my introduction of the "institution" where Jakobson has "context"¹⁰⁵. Il ajoute plus loin: "The "institution" consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a

¹⁰¹. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990.

¹⁰². *ibid.*, p.9-11. La perspective de Even-Zohar réintroduit l'aspect historique, enraciné dans les travaux des Formalistes russes et des Structuralistes de Prague, dans l'approche fonctionnelle et annule la "fausse" opposition entre une théorie du système statique et une théorie dynamique.

¹⁰³. cf. Lotman & Uspensky, o.c., 1978, pp.211-232.

¹⁰⁴. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, p.30.

¹⁰⁵. *ibid.*, p.31.

socio-cultural activity"¹⁰⁶. Loin d'être rigide, et en accord avec le caractère descriptif des travaux qu'il permet d'entreprendre, ce schéma est plutôt une sorte de construction idéale qui permet qu'il soit adaptable aux objets étudiés.

Toutefois, dans le cas de la production de l'objet communicatif que l'on prétend analyser - un répertoire théâtral -, les aspects dits institutionnels sont présents à tous les niveaux et pour tous les agents liés à cette forme de communication artistique - dans ce cas, assurée par l'entreprise théâtrale du CCE qui est l'institution émettrice - dans la structure de réception plus vaste que représente la vie théâtrale portugaise récente.

C'est pourquoi la description de la série d'actions et d'agents que l'on trouve dans la théorie de S. Schmidt a paru mieux adaptée, par son caractère synthétique, à une approche obligée de tenir compte des facteurs non-littéraires - l'institution, selon Even-Zohar - les plus remarquables pour une action sociale ayant la forme d'une pratique artistique instituée. Celle-ci est produite par une institution - ou entreprise - représentant une politique théâtrale ayant une expression textuelle et scénique dont l'autonomie est relative dans un cadre qui évolue.

Finalement, la réflexion qui suit, sur les caractéristiques propres de la création théâtrale de cette période, et de leurs effets quant au fonctionnement de l'institution qui concernent précisément la fluidité des frontières de compétences de ses agents et de leur hiérarchie, sera aussi une tentative pour répondre à la question de savoir *qui* produit le répertoire et *pour qui*.

Et celle-ci est particulièrement pertinente dans le cas étudié puisqu'elle représente l'un des vecteurs fondamentaux des recherches actuelles des Études de Traduction.

1. Production d'un répertoire théâtral

1.1. Répertoire du CCE

Afin de permettre un premier accès au corpus des traductions qui seront décrites dans la deuxième partie de cette étude, celles-ci seront présentées dans un tableau ordonné selon une

¹⁰⁶. *ibid.*, p.37.

chronologie des spectacles qui regroupe la totalité des textes joués entre 1975 et 1988, originaux¹⁰⁷ ou traduits. Ces dates sont les limites temporelles du projet lui-même, créé en janvier 1975 et interrompu en 1988 avec le départ, successivement, de deux directeurs liés à la fondation du projet.

L'importance stratégique attribuée au répertoire est visible dans un numéro récent de la revue *Adágio*¹⁰⁸, publiée par le Centre Dramatique de Évora - CENDREV -, qui inclut dans son bilan de vingt années de travail dans la décentralisation théâtrale, une énumération de la totalité des pièces qui ont été jouées par le CCE ainsi que deux articles sur ce point¹⁰⁹. Ceci représente la liste des oeuvres du répertoire de la compagnie, celles des concours de sortie des élèves-acteurs de l'École de Formation Théâtrale ainsi que les textes sélectionnés pour les spectacles de son Unité-Enfance. Ces deux derniers sous-ensembles seront traités séparément et en articulation avec le dernier point (4.5.) de la Ie partie, en raison de leur lien étroit avec une fonction pédagogique. L'inclusion du répertoire d'un théâtre de marionnettes régional, issu d'une longue tradition orale et dénommé *Bonecos de Santo Aleixo*, sera analysée dans le cadre des différents types de valeurs comprises dans l'usage par le CCE de la notion de culture populaire (1.4.).

Tableau I
Chronologie du répertoire du CCE entre 1975 et 1988

	Origine	Auteur	Titre
1975	France	Demarcy	A Noite do 28 de Setembro
1975	E.U.A.	L.Valdez	O Soldado raso
1975	E.U.A.	L.Valdez	As duas Caras do Patrão
1975	Allem.	B.Brecht	Luz nas Trevas
1975	Allem.	B.Brecht	O Senhor Puntila e o seu Criado Matti

¹⁰⁷. Les oeuvres originales d'auteurs portugais sont indiquées en caractères gras.

¹⁰⁸. *Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora (II série), n°15/16, Julho/Dezembro 1995.

¹⁰⁹. *ibid.*, "Reportórios", pp.6-15; Christine Zurbach, "Sobre reportórios", pp.46-51.

1976	France	Marivaux	O Preconceito vencido
1976	Italie	A.Beolco	Histórias de Ruzante
1977	Portug.	A.Garrett	O Conde de Novion
1977	Algérie	K.Yacine	O Pó da Inteligência
1977	Anglet.	Shakespeare	Medida por Medida
1977	Portug.	José Régio	Mário ou eu próprio - o Outro
1978	Allem.	Peter Weiss	A Noite dos Visitantes
1978	Allem.	B.Brecht	O que diz sim / O que diz não
1978	Portug.	G. Vicente	O velho da Horta
1979	Allem.	Weisenborn	Quinze Rolos de Moedas de prata
1979	France	Molière	Jorge Dandin
1980	Allem.	Kleist	A Bilha quebrada
1980	Portug.	Camões	Auto de El-Rei Seleuco
1981	Grèce	Aristophane	A Paz
1981	Russie	Gogol	O Inspector
1981	Portug.	A. Garrett	Falar a verdade a mentir
1981	Italie	Goldoni	O Amante militar
1982	Allem.	T. Dorst	A grande Imprecação
1982	Allem.	K.Valentin	Como é que ele se chama?
1982	Allem.	O.Horvath	A Fé, a Esperança e a Caridade
1982	Portug.	G. Vicente	Auto da Índia
1983	Portug.	Sá de Miranda	Os Estrangeiros
1983	France	P. Mérimée	O Céu e o Inferno
1983	France	M. Vinaver	Dissidente, só
1984	France	Anonymes	Amorosos
1984	Portug.	A.Passos/M.Barra das	Sem Alterações - As Alterações de Évora de 1637
1984	Russie	Tchekhov	O Canto do Cisne / Os Malefícios do tabaco
1985	Anglet.	Ben Jonson	O Alquimista
1985	Portug.	R. Brandão	O Doido e a Morte
1985	France	Corneille	Horácio
1985	Portug.	G. Vicente	Farsa de Inês Pereira

1985	Portug.	F.J. Viegas	O segundo Marinheiro
1986	Espagn.	L. de Rueda	Cinco "Pasos" de Lope de Rueda
1986	France	Molière	A Escola das Mulheres
1987	France	Marivaux	O Legado
1987	Portug.	A. Prestes	Auto da Ciosa
1987	Portug.	E. Leal	Afonso III
1987	Norvège	H. Ibsen	Solness o Construtor
1988	Portug.	G. Vicente	O Juíz da Beira
1988	France	A. Adamov	M. o Moderado

Le tableau I permet de constater que le corpus de traductions théâtrales qui sont un objet privilégié dans cette étude, représente une partie importante de l'ensemble programmatique des textes dramatiques joués - 32 sur 46 pièces -, tout en partageant avec les originaux portugais, d'une part, les grandes lignes circonstanciées et temporelles de production et réception dans le système culturel portugais des années 75-90 (voir 1.4.) et, d'autre part, le traitement dramaturgique et artistique appliqué à l'ensemble des textes sélectionnés par la compagnie théâtrale pour un projet d'action culturelle défini.

Il faut noter que les textes d'auteurs portugais sont sélectionnés dans la haute littérature ou la dramaturgie canonisée, avec quatre textes de Gil Vicente (XVIe) et deux comédies de Almeida Garrett (XIXe), ou au contraire dans un sous-ensemble d'auteurs classiques, parfois secondaires comme A. Prestes, moins connus comme dramaturges dans le cas du poète épique Camões, et également Sá de Miranda.

La modernité, moins représentée numériquement, est très sélective. Elle est rattachée à la dramaturgie "fin de siècle" du drame symboliste avec Raul Brandão, ou de la période moderniste avec José Régio, et à celle de la dramatisation contemporaine et ironique de l'Histoire passée représentée par E. Leal, ou encore à l'expérimentalisme poétique de la réécriture du drame symboliste de Pessoa par F. J. Viegas. Elle inclut aussi la construction d'un scénario théâtral pour une commémoration historique locale - "Sem alterações" -, inscrite dans la logique du soutien municipal financier et logistique accordé à la compagnie du CCE.

Les traductions font de la partie portugaise du répertoire un sous-ensemble complexe, situé au contact entre plusieurs cultures, et ayant un statut ambigu. Il faudra vérifier, à l'aide de la description des textes traduits, si les normes¹¹⁰ qui sont suivies dans la méthode pour traduire les textes importés confirment ou non un processus d'unification du répertoire, assuré par l'inclusion dans la même saison théâtrale de textes d'origines très diverses suscitant simultanément une éventuelle acculturation du texte étranger, ainsi que par un traitement dramaturgique et scénique homogène, et si cette esthétique se fonde soit sur l'innovation, confirmée par l'introduction d'un répertoire nouveau, soit sur la conservation, exercée par la littérature de réception, ou encore sur les deux hypothèses simultanément.

On remarquera finalement un aspect important du corpus des traductions qui est celui de leur origine linguistique. On trouve onze textes d'auteurs de langue française, répartis entre 1975 et 1988, à côté de neuf en langue allemande qui sont tous joués entre 1975 et 1982. La littérature anglophone est représentée par deux auteurs canoniques: Shakespeare et Ben Jonson, et les littératures des cultures du Sud de l'Europe, italienne et espagnole, sont réduites à un auteur du Siècle d'Or, Lope de Rueda, et à deux auteurs de l'Italie humaniste et classique, respectivement Ruzante et Goldoni. Quant aux littératures nordiques, la sélection signifie des choix liés à une dramaturgie, celle de Henrik Ibsen et Anton Tchekhov qui appartiennent à la génération du drame social et naturaliste du XIXe siècle.

Provisoirement, on retiendra cette division des textes, mais elle devra être réexaminée en raison de la fréquence de l'emploi du processus de la traduction indirecte de textes à partir de versions ou traductions en langue française, qui s'applique à un grand nombre des traductions effectuées, comme le montre le tableau II (voir étude détaillée dans la partie II) et qui augmente ainsi le poids de l'origine linguistique française des sources.

À l'occasion d'un colloque organisé par la Culturgest à Lisbonne en 1994 sur "O repertório do teatro em Portugal"¹¹¹, la présence et le rôle de la traduction ont été décrites,

¹¹⁰. cf. G.Toury, o.c., 1980.

¹¹¹. cf. Maria Helena Serôdio, "O repertório de teatro em Portugal", in *Vértice*, n°62, setembro-outubro 1994, pp.5-7. Le dossier complet inclut une approche des relations entre répertoire et audiovisuel par Jorge Leitão Ramos (pp.8-

parmi d'autres questions qui intéressent la vie théâtrale actuelle et son histoire, comme un élément moteur de rénovation et d'universalisation du champ culturel et de dialogue entre les cultures.

Cet esprit domine la série jouée par le CCE dont les principes programmatiques sont le résultat de motivations idéologiques et intellectuelles favorables à l'innovation et à un engagement civique, dans le sens où l'expose B. Dort en parlant d'"une vocation politique du théâtre"¹¹²: "Dès que l'on parle de théâtre politique, on pense théâtre engagé, théâtre didactique, prise de parti. Je crois que c'est mal poser le problème et, en tout cas, le restreindre abusivement. Ne l'oublions pas: "politique", dans son acception la plus large, désigne tout ce qui a rapport aux affaires publiques" et par théâtre, il faut entendre non seulement l'oeuvre dramatique et son contenu, mais aussi la pièce, telle qu'elle est jouée devant et pour un certain public - l'oeuvre et sa forme scénique"¹¹³. L'auteur souligne plus loin que c'est la perte de l'homogénéité de la salle - du public, devenu contradictoire - qui a forcé les choix entre "politique, apolitique ou anti-politique de façon délibérée".

Cependant, la divulgation des textes est de plus en plus liée au "marketing" des éditeurs et à une tendance vers la monopolisation par certains univers culturels et linguistiques de l'accès aux textes, ce qui rend plus complexe la définition d'un répertoire comme résultat d'une sélection et d'une combinaison délibérée à partir des textes disponibles, comme c'était le cas dans la situation du champ artistique entre 1975-88.

14), les commentaires de l'écrivain-metteur en scène Carlos Pessoa (pp.15-17 et ceux du critique Carlos Porto (pp.19-22).

¹¹². cf. Bernard Dort, "La vocation politique du théâtre", in *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, p. 367. Le texte a été publié d'abord en mai 1965 par la revue *Esprit*.

¹¹³. *ibid.*, p.362.

Tableau II

Tableau des traductions jouées par le CCE entre 1975 et 1988

Auteur	Titre traduit	Texte(s)-source
R. Demarcy	A Noite do 28 de Setembro	original français écrit pour l'inauguration du CCE, publié en 1976
Luiz Valdez	O Soldado raso	trad.fr. in <i>Travail Théâtral</i> , VIII, 1972: "Simple soldat"; sans nom du traducteur; orig."Actos by Luiz Valdez y el Teatro Campesino", Cucaracha Press, 1971, Fresno, California
Luiz Valdez	As duas Caras do Patrão	trad.fr. ibid.: "Les deux visages du patron"
B. Brecht	Luz nas Trevas	trad.fr. in <i>Théâtre complet</i> , XI, L'Arche, 1968: "Lux in Tenebris"; trad. Gilbert Badia
B. Brecht	O Senhor Puntila e o seu criado Matti	trad.fr. in <i>Théâtre complet</i> , IV, L'Arche, 1972: "Maitre Puntila et son valet Matti"; trad. Michel Cadot. Original allemand: "Herr Puntila und sein Knecht Matti", in <i>Stücke</i> , IX, Suhrkamp Verlag, 1965
Marivaux	O Preconceito vencido	original fr.: "Le Préjugé vaincu", in <i>Théâtre complet</i> , II, éd. F.Deloffre, Garnier, 1968
A. Beolco	Histórias de Ruzzante	trad.fr.; éd. L'Arche
K. Yacine	O Pó da Inteligência	original fr.: "La Poudre de l'Intelligence", in <i>Le Cercle des Représailles</i> , Seuil, 1959
Shakespeare	Medida por Medida	trad.fr.: "Mesure pour Mesure" par François Victor Hugo, Garnier, 1964
Peter Weiss	A Noite dos Visitantes	trad.fr. Armand Jacob: "La Nuit des Visiteurs", éd. Seuil original all.: "Nacht mit Gasten", Suhrkamp Verlag, 1963
B. Brecht	O que diz sim / O que diz não	original all.: "Der Jasager/der Neinsager", Suhrkamp Verlag, 1972

Weisenborn	Quinze Rolos de Moedas de prata	trad.fr.: "Quinze Rouleaux d'argent", version scénique de G.Jung, d'après texte fr. de P.Grappin, éd. Théâtre Populaire Romand, coll. Répertoire, nº15, 1969
Molière	Jorge Dandin ou o marido enganado	original fr.: "George Dandin ou le mari confondu", in <i>Oeuvres complètes</i> , III, Garnier-Flammarion, 1965
Kleist	A Bilha quebrada	édition bilingue fr./all.: "La Cruche cassée /Der zerbrochene Krug", Aubier, 1961 et trad.portug.: "A Bilha quebrada", inéd. de B.Silva pour la compagnie du Teatro Experimental do Porto, 1957
Aristophane	A Paz	trad.fr.: "La Paix", de Marc-Jean Alfonsi, in <i>Théâtre complet</i> , I, Garnier-Flammarion, 1966
Gogol	O Inspector	trad.portugaise: "O Inspector Geral", par Orlando Neves, Livr.Civiliz., 1968 trad.ital.: "L'Ispettore", par Renato Vecchione, Einaudi, 1978
Goldoni	O Amante militar	orig. italien; révision de la trad. par Jorge Silva Melo
T. Dorst	A grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade	orig.all.: "Grosse Schmahrede an der Stadtmauer"; trad.port. par M.Barradas, publiée in <i>Teatro em Movimento</i> , nº5, nov/déc.1973
K. Valentin	Como é que ele se chama?	orig.all.; traductions du Teatro da Cornucópia
Horvath	A Fé, a Esperança e a Caridade	trad.fr. de Renée Saurel: "La Foi, l'Espérance et la Charité", Gallimard, 1967 original all., version finale et variantes: "Glaube, Liebe, Hoffnung", in Suhrkamp Verlag, 1980

Mérimée	O Céu e o Inferno	original fr.: "Le Ciel et l'Enfer", in <i>Théâtre de Clara Gazul</i> , Garnier-Flammarion, 1968
Vinaver	Dissidente, só	original fr.: "Dissident, il va sans dire", in <i>Théâtre de chambre</i> , l'Arche, 1978
Anonymes français	Amorosos	original fr.: "Le Badin qui se loue"; "Un Amoureux"; "le Cuvier", in <i>La Farce en France de 1450 à 1550</i> , textes réunis par A. Tissier, CDU-Sedes, 1976
Tchekhov	O Canto do Cisne Os Malefícios do tabaco	trad.port.: "6 Peças em un acto", versão portuguesa, Porto, Minotauro, 1965
Ben Jonson	O Alquimista	trad.fr.: "L'Alchimiste", adapt. de Marcel Moussy, in l'Arche, 1957; trad.esp.: "El Alquimista", par Marcelo Cohen, Bosch, 1983 original angl.: "The Alchemist", in <i>Three Comedies</i> , Penguin Books, 1983
Corneille	Horácio	original fr.: "Horace", in <i>Théâtre complet I</i> , éd. Georges Couton, Garnier Frères, 1971
L. de Rueda	Cinco "Pasos" de Lope de Rueda	original espagnol
Molière	A Escola das Mulheres	original fr.: "L'École des Femmes", in <i>Oeuvres complètes II</i> , Garnier-Flammarion, 1965 trad. port.: "Escola de Mulheres", de M. Valentina Trigo de Sousa, Europa-América, 1974
Marivaux	O Legado	original fr.: "Le legs", in <i>Théâtre complet II</i> , éd. F. Deloffre, Garnier, 1968
Ibsen	Solness o Construtor	trad.fr.: "Solness le Constructeur", version de Gilbert Sigaux, Gallimard, coll. théâtre du monde entier, 1973
Adamov	M. o Moderado	original fr.: "M. le Modéré", in <i>Théâtre IV</i> , Gallimard, 1968

1.2. Production matérielle des textes

La notion de production est entendue ici comme une forme d'activité sociale assurée par des praticiens de l'art théâtral, effectuée dans un contexte défini, sous certaines conditions, et dont le résultat final est un répertoire concrétisé dans la représentation scénique des textes.

Le terme "répertoire", déjà employé jusqu'ici, peut ainsi trouver une définition plus précise. Il désignera essentiellement, "l'ensemble des pièces montées par un metteur en scène, une compagnie ou un théâtre"¹¹⁴, en renvoyant à son usage actuel plus restreint où il est associé à la notion de projet et, en raison du principe de cohérence de la production qu'il présuppose, est révélateur de la fonction que les responsables du projet artistique attribuent au théâtre. Ces principes permettent que la notion soit employée dans un sens analogue pour désigner ces textes en tant qu'objet de recherche, dans une étude de cas située dans les Études de Traduction.

Le corpus du répertoire du CCE, provenant ou non de la dramaturgie portugaise, peut ainsi être décrit comme une collection ou une anthologie de textes dramatiques, dans le sens et avec les implications du terme, tel qu'il est employé par Frank et Essmann: "Anthologies: A Publication-oriented Cultural Model"¹¹⁵. Il signifie principalement une sélection qui est représentative du point de vue de celui qui l'édite.

La particularité de cet ensemble est de subir - pour une partie des textes - , un processus de manipulation ou de réécriture, dans l'acception du terme selon André Lefevere¹¹⁶, dont les travaux concernant les phénomènes de réception et de canonisation de la littérature ont montré l'importance croissante des productions textuelles assurées par des "auteurs seconds" ou "rewriters" dans la société actuelle, où les lecteurs non-professionnels abondent. Le travail théâtral est également propice à ces procédés de réécriture des textes, en rapport

¹¹⁴. cf. E. Ertel et A.-M. Imbert, article "Répertoire", in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (resp. publ.), Paris, Bordas, 1991.

¹¹⁵. Armin Paul Frank / Helga Essmann, "Translation anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer", in *American Studies*, vol.35, Number 1, 1990, pp.21-34.

¹¹⁶. André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, 1992.

direct avec les moyens mis au service de la production du sens pour un destinataire situé dans certaines conditions d'appropriation culturelle.

La totalité du corpus textuel, originaux ou traductions, aboutit à la représentation scénique en excluant tout procédé conventionnel d'édition ou de publication littéraire dans le sens courant du terme. Leur réception par le public destinataire ne s'effectue que dans le cadre de la représentation théâtrale.

Leur statut pourrait ainsi être assimilé à celui d'un manuscrit ou script, comme le propose Schmidt, lorsqu'en distinguant différents types de production littéraire, il inclut la réalisation d'un texte par le moyen de médias comme la radio ou la télévision: "The producer creates a manuscript that is realized through mediation on mass media (e.g. as a radio or television play)"¹¹⁷.

Mais, l'on sait que la réalisation théâtrale n'est pas une simple transcodification d'un système en un autre. Elle possède l'autonomie d'un système artistique, qui implique l'utilisation d'un ensemble relativement complexe de moyens, verbaux et non-verbaux. Dans le cas étudié, si la réalisation scénique est indissociable de tout le processus de communication mis en oeuvre à partir d'un texte écrit, c'est par la scène, en tant que médium utilisé ici, que ce support textuel, préexistant au spectacle, trouve une voie d'accès au type de communication et d'effets qu'il vise.

La spécificité de l'objet traité par cette étude se trouve au carrefour de plusieurs formes de communication, littéraire et artistique, qui réunissent un texte littéraire et son énonciation dans une représentation scénique. Celle-ci peut être désignée comme un autre texte ou texte second, incluant tous les éléments du spectacle. C'est pourquoi le recours au concept de "texte" de Lotman, appliqué à ce corpus d'oeuvres du genre dramatique portées à la scène,

¹¹⁷. Il nous semble qu'en effet, la retransmission par la télévision d'une mise en scène peut être rapprochée du processus de transmission du texte théâtral joué excluant la publication du document écrit et imprimé; Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982, p.119.

semble présenter une réelle efficacité: "The text may be expressed in oral signs (folklore), made permanent by means of writing, or acted (expressed in a system of theatrical signs)"¹¹⁸.

D'autre part, le même concept est applicable à la désignation d'un objet culturel, avec lequel les sciences humaines entrent en dialogue, en tant que discours et énoncé qui sont le résultat de l'interaction entre la langue et le contexte social, constituant ce que Todorov appelle la culture, qui selon lui, "est composée des discours que retient la mémoire collective [...], discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer"¹¹⁹. C'est dans les formes objectives de la culture elle-même, les oeuvres, qui sont produites dans un acte de communication fixé dans l'oeuvre artistique que les traditions littéraires et culturelles vivent et se préservent.

L'emploi du concept de "texte" est également justifiable par les travaux récents de la sémiologie théâtrale qui ont modifié la position relative du texte écrit par rapport à la scène, comprise auparavant comme un simple espace d'"illustration" ou de transposition du texte linguistique, le seul à avoir été objet d'une reconnaissance par son statut de discours littéraire.

Un numéro spécial de la revue *Poetics Today*¹²⁰, dont l'idée a surgi, selon Ruth Amossy, "in the effervescent atmosphere of the "Round Table on Semiotics and Theater" organized by Anne Ubersfeld in February 1977", présente une systématisation des travaux produits à la fin des années 70 à ce sujet. Cette période a été particulièrement féconde pour la recherche sémiologique appliquée à la relation entre texte et représentation, qui reprend en grande partie les premiers essais faits dans ce domaine par les membres du Cercle de Prague dans les années 30, comme Jiri Veltrusky¹²¹. On admet, en effet, que le théâtre a cessé d'être une partie intégrante de la littérature, un discours parmi le discours littéraire, et la distinction la plus courante entre théâtre et littérature est située à présent sur le plan artistique, comme

¹¹⁸. Y. Lotman, "The Content and Structure of the Concept of "Literature"", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 1976, pp.339-356.

¹¹⁹. Tzvetan Todorov, *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.8.

¹²⁰. "Drama, Theater, Performance. A Semiotic Perspective", *Poetics Today*, vol.2:3, Spring 1981.

¹²¹. Jiri Veltrusky, "The Prague School Theory of Theater", *ibid.*, pp.225-35.

l'affirme Osório Mateus: "Teatro e literatura são artes diferentes"¹²², par les matériaux mis en oeuvre et leur réalisation pratique, les objets produits et les discours que l'on peut tenir sur ceux-ci ou la possibilité de connaissance de chacun de ces arts.

En classant certains discours dans la littérature, la tradition occidentale avait fait du théâtre un genre littéraire, sans tenir compte de la variabilité du concept de théâtre selon les sociétés et les époques et, simultanément, elle avait conçu la scène comme lieu d'incarnation du verbe: "a ideologia concebe o texto como lugar do sentido ou forma a significar e julga-o instância dominante em qualquer prática onde surja"¹²³. C'est l'une des attitudes réductrices devant le fait théâtral dont parle A. Ubersfeld¹²⁴, l'autre étant celle du refus du texte, et sur lesquelles le passage s'occupant plus loin de la dramaturgie reviendra (2.2.2.).

Après cette période centrée sur la relation entre texte et représentation, l'approche actuelle du théâtre est caractérisée surtout par une réflexion sur le lien entre un projet dramaturgique et sa réalisation scénique, en d'autres termes, par l'étude des répertoires.

Il faudrait revenir, à présent, à la question du texte linguistique afin d'examiner les problèmes posés pour et par sa traduction.

Même s'il n'est pas le seul support pour la formation du sens construite pour et par la représentation, le texte écrit reste son support privilégié, ce qui fait de sa traduction un phénomène complexe, mettant en jeu aussi bien les éléments linguistiques que non-linguistiques. Dans le polysystème théâtral, il est l'un des sous-systèmes intégré dans la globalité des éléments hétérogènes qui composent la communication théâtrale. Le texte linguistique impliquerait ainsi une traduction allant vers un texte qui tienne compte de ce statut particulier, ce qui pose également le problème des aspects pluriculturels de la traduction.

Dans ce domaine également, les études théâtrales proposent des cadres de réflexion nouveaux. Après avoir été une méthode, née de la linguistique, pour décrire les relations entre

¹²². Osório Mateus, "Teatro e Literatura", in *Vértice*, Dez. 1989, n°21, pp.91-94.

¹²³. *ibid.*, p.93.

¹²⁴. Anne Ubersfeld, o.c., 1977, p.15.

le texte dramatique et la représentation, la sémiologie théâtrale s'est élargie et tente aujourd'hui d'intégrer des éléments sociologiques et anthropologiques de l'art théâtral, dans une perspective de théorie de la culture et de la mise en scène plus attentive à la réalité interculturelle vers laquelle la pratique théâtrale contemporaine se tourne à présent¹²⁵. Il est certain que l'abondance et la multiplication des échanges interculturels contemporains, liés à une ouverture récente de l'espace occidental au reste du monde¹²⁶, ont entraîné une révision de la place des éléments culturels du travail et du spectacle théâtral.

La spécificité de la traduction théâtrale effectuée pour la représentation, conçue surtout en tant que procédé linguistique jusqu'ici, trouve ainsi un cadre neuf, plus adéquat à la compréhension de la totalité du processus mis en oeuvre. Comme l'affirme P. Pavis, "on ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer grâce à la scène des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps"¹²⁷.

Les travaux de Susan Bassnett (1978, 1980, 1985) ou de Brigitte Schultze¹²⁸ (1990) qui sont situés dans le domaine des Études de Traduction et sont centrés sur la multiplicité des codes impliqués dans la traduction théâtrale, vont dans la même direction: "A theory of drama translation is largely dependent on general research in the field of drama and theatre. And the specific phenomenological status of dramatic texts, their dual character, is still a great challenge to literary scholars, to specialists of theatre semiotics, and even to theatre artists"¹²⁹. Ces aspects seront développés plus loin (2.2.2. et surtout II).

¹²⁵. cf. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.

¹²⁶. cf. *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, (dir.) P.Pavis, Saint-Cyr l'École, Prépublications du petit bricoleur de Bois Robert.

¹²⁷. Patrice Pavis, "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", o.c., 1990, pp.135-170.

¹²⁸. Nous nous référons surtout à l'exposé de synthèse de Brigitte Schultze, "In Search of a theory of drama translation: problems of translating Literature (reading) and theatre (implied performance)", *Os Estudos literários: (entre) Ciência e Hermenêutica*, vol.II, Actas do I Congresso da APLC, publ. da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, pp.267-274.

¹²⁹. cf. B. Schultze, o.c., 1990, p.267.

S'il est important, dans une recherche littéraire et comparatiste, de tenir compte des problèmes particuliers posés par la traduction théâtrale puisqu'ils renvoient à des procédés spécifiques d'un genre littéraire hybride, une autre question et une autre priorité importantes dans les enquêtes sur la traduction¹³⁰ se posent. Il s'agit de définir les agents engagés dans le processus traductionnel, "qui traduit" et "pour qui l'on traduit", selon quels principes et à l'intérieur de quel type de relations dans le système culturel entre les activités littéraires et non-littéraires, cet aspect ayant une pertinence évidente dans notre étude.

1.3. Agents producteurs du texte

Lorsqu'il s'agit de caractériser la production d'un répertoire, il convient de définir ce que l'on entend par producteur ou instance de production: parle-t-on de l'artiste, du producteur ou du créateur?

Sur le plan sémantique, la définition de l'agent "producteur" révèle un certain flou qui fait partie, d'ailleurs, de la réalité qu'il s'agit d'interpréter. Celle-ci montre fréquemment que la désignation de l'auteur "littéraire" et de l'"auteur du spectacle", qui, en termes sociologiques, renvoient à des professions distinctes, sont en concurrence ou même parfois confondues. On trouve souvent des expressions comme "le *Tartuffe* du metteur en scène X", qui inscrit le texte dans la série des interprétations possibles et non pas dans celle de la partie scripturale des pièces.

Le répertoire du CCE est constitué par des pièces dont l'écriture préexiste au spectacle et est attribuée à un auteur¹³¹ nommé dans les paratextes utilisés comme les affiches, les programmes ou les articles de presse. Il s'alimente, donc, de la littérature canonisée, classique ou contemporaine, et exclut la création collective ou l'improvisation textuelle. Ces critères

¹³⁰. Ces questions sont réunies dans un document déjà cité du Comité de Traduction, ICLA, Bulletin V 2, 1984.

¹³¹. P.Pavis signale que le statut de l'auteur dramatique a beaucoup varié au long de l'Histoire, rivalisant peu à peu avec celui de l'acteur et du metteur en scène. Il est utilement remplacé dans la théorie théâtrale contemporaine par la notion de sujet du discours théâtral; in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p.47.

révèlent l'importance attribuée à la valeur littéraire du corpus, mais celle-ci est justifiée par la nouveauté du projet dramaturgique et artistique construit à l'aide d'une autre écriture - celle de la scène -, greffée d'une part, sur une lecture renouvelée d'un répertoire consacré, mis à la disposition d'un récepteur nouveau (voir 1.6) et, d'autre part, sur une poétique nouvelle fondée en grande partie sur les textes traduits.

Il faudra donc distinguer l'activité de création que représente la production écrite de celle qui a été admise ci-dessus comme primordiale. Il ne s'agit pas de produire des oeuvres ou des textes littéraires, mais des "textes" qui sont des spectacles, étant eux-mêmes les moyens pour une forme d'action sociale et culturelle. On retiendra toutefois que les caractéristiques du genre lui-même et de la théâtralité¹³² implicite de ses aspects formels permettent d'envisager que, pour un auteur dramatique, l'écriture textuelle se présente également comme la création d'un objet déjà lié à un univers sémiotique complexe. Cet aspect est, d'ailleurs, au centre des travaux de la "première génération" de la sémiologie théâtrale, comme par exemple dans ces affirmations de A. Ubersfeld: "Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de *représentativité*; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte"¹³³. Nous verrons plus loin comment la question est abordée lorsqu'il s'agit de traduire le texte de théâtre (2.2.2.).

L'activité ou la fonction d'une instance productrice auctoriale ne correspond donc pas, pour notre corpus, à la figure classique de l'écrivain, mais à celle du producteur de l'objet artistique ou d'un autre texte. En termes théoriques, et quant aux relations entre texte/auteur et représentation, on trouve dans les travaux modernes sur la communication et la sémiologie théâtrales des mises au point utiles à la compréhension de cet aspect du phénomène théâtral. En effet, les schémas interprétatifs proposés par les théoriciens représentent, en général, l'agent

¹³². La notion est étudiée par R. Barthes dans les *Essais critiques*, Seuil, 1970, où il parle d'une "véritable polyphonie informationnelle" ou "épaisseur de signes" pour définir la théâtralité, rattachée à la représentation. On peut également considérer que la théâtralité correspond à un ensemble de normes et de codes variables selon les époques.

¹³³. Anne Ubersfeld, o.c., 1977, p.20.

émetteur par les deux versants de la fonction d'"auteur", comme une caractéristique de la double énonciation¹³⁴ théâtrale: celle-ci suppose un texte ou production écrite par un écrivain ou dramaturge dans sa singularité, et un texte second, texte-représentation dans le sens où l'emploie Lotman, créé par un individu - le metteur-en-scène - ou un collectif - l'équipe de création théâtrale. Le sujet du discours théâtral en tant que scripteur du texte n'est présent que dans les didascalies et dans la structure de la fable, et collabore à l'illusion théâtrale par cette présence-absence de l'énonciateur des conditions d'exercice du discours des personnages.

A. Ubersfeld désigne l'autre énonciateur par le terme "praticien second (P)", émetteur et si l'on peut dire second scripteur du message"¹³⁵. On devrait même parler d'un praticien pluriel puisqu'en effet, du texte linguistique à la scène, une succession d'opérations ont lieu, assurées par des agents ayant des compétences distinctes. L'analyse des questions soulevées par les textes de cette étude qui renvoient à ces phases intermédiaires - dramaturgie¹³⁶ et mise en scène -, sera faite plus loin, dans la perspective de leur fonction de médiation ou de transmission du texte à l'acteur et vers le spectateur (voir 2.2.). D'autre part, A. Ubersfeld rappelle que le théâtre est une pratique sociale (voir plus haut) et tient la représentation comme un fait de communication inscrit dans des conditions externes de production définies: "Nous n'ignorons pas cependant que la représentation est aussi un événement socioculturel pris dans une politique et une stratégie économique et sociale"; cet aspect de la production du texte, "déterminant dans la construction des signes et dans la signification du spectacle"¹³⁷, fait aussi appel à un ensemble complexe d'intervenants.

L'auteur peut, néanmoins, et selon une nomenclature¹³⁸ institutionnelle des professions, être rattaché éventuellement à un secteur d'activité précis comme celui de la pratique directe

¹³⁴. cf. Anne Ubersfeld, o.c., 1977; Ubersfeld, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

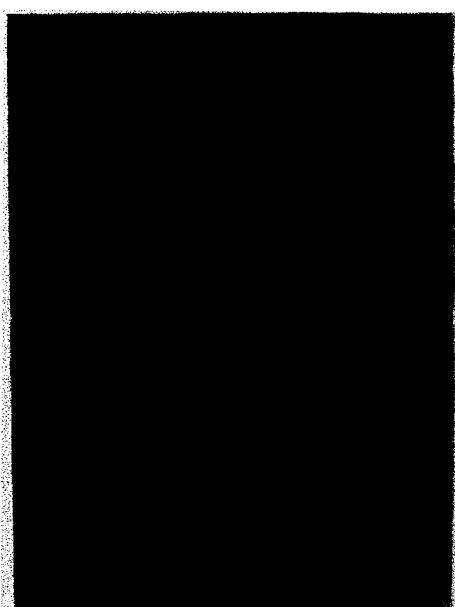
¹³⁵. A. Ubersfeld, o.c., 1981, p.19.

¹³⁶. Sur la fonction et la profession de dramaturge, cf. R. Temkine, "Un travail d'équipe", in *Europe*, n.648, avril 1983, pp.5-9 et Daniel Besnehard, "Positions d'un dramaturge", *ibid.* pp.38-40.

¹³⁷. A. Ubersfeld, o.c., 1981, pp.20-21.

¹³⁸. cf. Nathalie Heinich, "Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité", *Revue française de sociologie*, juillet-sept. 1995, XXXVI-3, pp.499-524.

de l'écriture pour le théâtre, en tant qu'"auteur dramatique"¹³⁹. Le corpus présente trois cas seulement d'auteurs en contact direct avec la production: Richard Demarcy, qui représente un cas extrême où l'auteur est le metteur en scène de son propre texte à Évora; Michel Vinaver, dans la position et la fonction de spectateur, récepteur de son propre texte et producteur d'une réflexion critique postérieure à la représentation; E. Leal, auteur portugais qui a retravaillé son texte en interaction avec le metteur en scène, dans un exemple rare de ce que réclament auteurs, critiques et praticiens¹⁴⁰.



Quant au projet du CCE tel qu'il a été élaboré entre 1974 et 1975 dans un texte-programme, il a bénéficié de la collaboration d'un auteur dramatique qui affirmait notamment: "Aos Centros Dramáticos seria feito apelo no sentido da realização do maior número possível de textos portugueses, como estímulo à dramaturgia nacional, que nestas últimas décadas conheceu a maior decadência de todos os tempos"¹⁴¹. On constate en même temps que, du côté des praticiens de la scène, les critiques dirigées aux auteurs sont fondées sur leur méconnaissance de la réalité de la production théâtrale et de ses limites, surtout

¹³⁹. *ibid.*, p.515, n.25.

¹⁴⁰. Il s'agit de la collaboration avec le metteur en scène Luis Varela pour la pièce *Afonso III* (voir Tableau I). Un commentaire à ce sujet apparaît dans l'article déjà cité de Osório Mateus qui constate qu'au Portugal, l'auteur est rarement appelé à prendre part au travail spécifique de la scène: "Na história conhecida do que aqui se fez, foram poucos os escritores que trabalharam dentro do teatro com a função de fixar o dito mais o não dito, o que está entre. Esta ausência do escritor é forte erro cultural" (1989, p.94).

¹⁴¹. Norberto Ávila, "Sugestões para uma descentralização teatral", in *Adágio*, o.c., 1995, p.21.

matérielles: "É forçoso dizer também que, salvo excepções que se conhecem, é por vezes acentuado o divórcio dos que escrevem sob a forma teatral relativamente às dificilmente imagináveis condições reais de produção com que o teatro português se debate"¹⁴².

Nous sommes donc placés devant plusieurs hypothèses interprétatives de ce choix de répertoire. Ou bien on admet qu'il existe une préférence pour un théâtre de texte ou une littérature théâtrale canonisée, et que l'on choisit les textes plutôt que les auteurs - c'est ce que laisse croire le travail de lecture des classiques nationaux, par exemple, qui s'affirme comme un démontage des lectures antérieures -, ou bien, et c'est ce que semble montrer l'importation des textes d'auteurs étrangers, ceux-ci serviraient d'arguments dans la lutte entre poétique ancienne et nouvelle, bien qu'étant eux-mêmes des exemples déjà canonisés, comme Brecht, Adamov ou Vinaver, mais perçus comme une voie permettant à la "nouvelle" poétique de s'imposer¹⁴³. Une dernière hypothèse consiste à envisager le metteur en scène comme auteur unique du texte final, s'imposant à la scène.

Quant à la situation du traducteur ou du responsable de la dramaturgie des spectacles, elle est apparentée à un type de fonction assimilable ou assimilée à celle d'auteur d'un texte "second" ou d'une réécriture. Elle sera développée dans le cadre de la production et de la transmission des textes.

La distinction qui vient d'être proposée n'exclut pas une réflexion sur les questions concernant les auteurs de la production purement littéraire, -les auteurs dramatiques -, qui correspondent à la situation connue au Portugal dans les années 70-80. Elles seront également analysées (1.4), afin de préciser le contexte culturel de production de ce répertoire qui coïncide, en fait, avec une période de crise et de réduction de la production dramatique portugaise après 1974, à l'opposé d'une grande créativité de (et à) la scène soutenue par une

¹⁴². cf. Direcção do CDIAG, "O CDIAG e a literatura dramática nacional", in Programme de *O Príncipe Perfeito* de António Borges Coelho, 4ème production de la compagnie de théâtre CDIAG à Loures, en décembre 1988. La pièce a été mise en scène dans le cadre d'un Concours de Textes pour le Théâtre, organisé par le CDIAG et la Société Portugaise des Auteurs (SPA), et qui correspond, en grande partie, à une prise de position des praticiens du théâtre contre l'absence d'une politique officielle de soutien aux auteurs dramatiques (p.5).

¹⁴³. cf. A.Lefevre, o.c., 1992, p.129.

importation systématique d'oeuvres étrangères. Carlos Porto constate que: " O alargamento irrestrito do elenco de peças representadas e a liberdade da sua leitura cénica foram os reflexos imediatos e mais evidentes das novas condições em que o teatro começou a mover-se", mais également: "Se antes do 25 de Abril a produção em palco de obras de dramaturgos portugueses foi frequentemente impedida por razões censórias, com a eliminação desse obstáculo não cessaram as dificuldades de acesso dos autores portugueses à criação cénica, sem a qual os textos dramáticos não existem como teatro"¹⁴⁴.

Revenons à présent à la description des agents producteurs des textes. Les tentatives de description du fonctionnement du théâtre en tant que phénomène social et de la production artistique sont peu nombreuses et n'offrent que rarement des visions d'ensemble¹⁴⁵. Si l'on exclut le cas de l'"auteur littéraire"¹⁴⁶, dont l'étude est assurée par la recherche en littérature, les travaux classiques sur le théâtre s'intéressent peu aux divers agents situés du côté de la pratique scénique ainsi que de la production et de la diffusion théâtrales. Certains travaux proposent des biographies ou des récits d'acteurs ou de compagnies, d'autres s'occupent de l'art de la mise en scène, d'une sociologie du public ou des techniques du jeu de l'acteur, etc.

Il s'agit cependant d'un secteur d'activité réglementé, reposant sur des professions précises et souvent très spécialisées.

Afin de définir la relation qui unit les différents agents engagés dans la production théâtrale - auteur, acteur, metteur en scène, dramaturge -, Raymonde Temkine parle d'"un travail d'équipe"¹⁴⁷, sans lequel le texte ne pourrait aboutir à la représentation. Mais de quel

¹⁴⁴. Carlos Porto, "O teatro: da explosão criativa à crise", in *Portugal contemporâneo*, vol.6, Publ. Alfa, 1993, p.307 et 318.

¹⁴⁵. cf. P.Pavis, in Angenot, o.c., 1989, pp.95-107 et P.Pavis, 1990, pp.27-49; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London & New York, Routledge, 1994, pp.32-97.

¹⁴⁶. Nathalie Heinich, o.c., 1995; l'article s'inscrit, entre autres aspects, dans une sociologie des professions artistiques, qui distingue l'activité littéraire professionnelle, avec sa nomenclature (v. note 25 du même article), de la "vocation" artistique. Voir également in Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, pour qui la reconnaissance de la fonction sociale de l'écrivain apparaît dès le XVIIe siècle en France avec l'institutionnalisation de la littérature en valeur sociale.

¹⁴⁷. Raymonde Temkine, art. cité, avril 1983, pp.3-11.

type d'interdépendance s'agit-il et comment s'organise une individualisation des tâches, évidente si l'on raisonne en termes de professions distinctes? On constate que, quand elles en tiennent compte, les approches explicatives de la réalisation théâtrale - du texte au spectacle - qui viennent d'être citées, privilégient le type d'action produite, sans approfondir une description des caractéristiques des agents eux-mêmes, alors que l'histoire de leur socialisation est de la plus grande pertinence, comme cette étude le montrera. Cette approche présente un intérêt certain dans une recherche de type empirique, qui s'attache aux individus ou aux groupes historiques et concrets¹⁴⁸, et peut être particulièrement utile pour la compréhension de l'organisation, de la hiérarchie et du fonctionnement du travail culturel et artistique dans son ensemble.

En tant que phénomène dépendant amplement de la société, donc de l'histoire, et aujourd'hui de l'économie, ce champ n'a cessé de subir, au long de l'histoire de la culture, des transformations profondes, comme actuellement: "Transformações na divisão social do trabalho cultural e artístico e mudanças na avaliação social das respectivas profissões vêm interagindo no sentido de desestabilizar as hierarquias tradicionais no campo"¹⁴⁹. Encore peu marquée par cette dernière dynamique dans la période étudiée ici, la structure de l'agent ou CCE, en tant que groupe organisé selon une hiérarchie de fonctions dérivée de savoirs et de compétences distinctes, est plutôt traditionnelle. Elle est unifiée autour de la fonction de metteur en scène comme créateur individuel, mais, en tant qu'unité permanente de production théâtrale, elle est fortement conditionnée quant à ses moyens de fonctionnement matériel, ce qui l'oblige à redéfinir, elle aussi, les frontières de certains domaines professionnels au niveau interne. La traduction du répertoire étranger sélectionné en est un exemple, puisque cette

¹⁴⁸. cf. Schmidt, o.c., 1982: "Linguistic text producers are concrete historical individuals or groups who have traversed a history of socialization [...] and who possess needs, abilities, motivations, and knowledge" (p.109).

¹⁴⁹. cf. Maria de Lourdes Lima dos Santos, "Deambulações pelos novos mundos da arte e da cultura", *Análise Social*, vol. XXIX, n°125-126, 1994, pp.417-439; l'auteur renvoie à ce sujet aux travaux de Howard Becker et à sa conceptualisation de l'*art world*, et à ceux de Diana Crane qui le remplace par *culture world* afin de décrire la reconfiguration actuelle des hiérarchies artistiques.

pratique procède, dans la grande majorité des cas, d'un processus d'accumulation de fonctions qui sera l'objet d'une analyse ci-après.

Une remarque s'impose quant au caractère collectif (voir supra) de cette activité: on ne saurait parler ici d'un agent collectif. Le poids de la fonction de direction dans ce projet est visible à divers niveaux, ainsi que dans les limites temporelles énoncées (1975-1988) qui représentent un trajet personnel, aussi bien dans l'initiative et la préparation du projet que dans son développement¹⁵⁰.

Cette individualisation est un trait typique de l'histoire du théâtre contemporain, dans la mesure où elle reproduit l'organisation d'un groupe théâtral autour d'une fonction devenue dominante depuis le XIXe siècle, celle de metteur en scène, centralisatrice et moteur d'un projet supporté par une équipe. La description du parcours de la formation des éléments du groupe permettra d'approfondir cet aspect.

Mais, à propos de cette compagnie de production théâtrale, peut-on appliquer ici une analyse qui la considère comme une entreprise et dans quelle mesure peut-on parler d'une entreprise?

Une étude approfondie de Raymonde Temkine, publiée sous le titre significatif de *L'entreprise théâtre*¹⁵¹ et centrée sur une description détaillée, de nature socio-économique, du modèle d'organisation de la production théâtrale en France entre 1945 et 1967, définit la dimension de ce travail "collectif" dans sa structure institutionnelle, organisée hiérarchiquement et fortement liée aux décisions du pouvoir politique dans le domaine de la politique culturelle.

Même s'il n'est pas réalisé d'une manière parfaitement identique en termes juridiques, c'est ce modèle français qui intéresse et inspire la mise en place d'un projet de rénovation de la vie théâtrale portugaise après 1974 et la création du CCE.

Le Centro Cultural de Évora est une compagnie théâtrale professionnelle nouvellement créée en 1975, par une ordonnance du Ministère de la Communication Sociale publiée le

¹⁵⁰. Les textes donnant accès à une compréhension de la phase d'élaboration du projet sont publiés dans la section "Documentos", in *Adágio*, n°15/16, 1995, pp.18-23.

¹⁵¹. Raymonde Temkine, *L'entreprise théâtre*, Paris, Cujas, 1967.

11.01.75¹⁵² et qui sera révoquée en 1986¹⁵³. Placée sous la dépendance de la Direction Générale de la Culture Populaire et des Spectacles, elle est dirigée par Mário Barradas, un metteur en scène professionnel, et non pas par un administrateur, ce qui met au premier plan la dimension artistique du projet et implique un mécanisme de reconnaissance personnelle de l'agent chargé d'assumer cette direction.

D'autre part, le fonctionnement de la compagnie est caractérisé par le principe de l'accumulation des fonctions de direction artistique et de gestion financière du projet, à côté de celles de création et de diffusion de spectacles qui retombent sur la totalité des membres des secteurs artistique et technique. Ce mode de fonctionnement pourrait mettre en cause l'indépendance apparente d'un projet individuel en articulation avec une participation collective, mais il existe, en fait, une séparation et une hiérarchie des savoirs et des compétences, répartis selon des secteurs ou départements distincts, qui fondent le système des relations internes.

La structure est proche du modèle français des théâtres nationaux nés dans l'après-guerre¹⁵⁴, mais les différences sont remarquables. Il suffit de consulter les documents antérieurs à la création du CCE et de suivre leur progression vers un modèle d'animation culturelle centrée sur le théâtre. Ceci explique une structure en secteurs différenciés devant remplir les fonctions assignées au Centre, représentées symboliquement par une affiche, sur le plan théâtral et sur le plan culturel, en incluant la formation d'acteurs-animateurs par l'École de Théâtre du CCE dès novembre 1975.

La participation motivée aux changements sociaux, politiques et culturels de la période de création du CCE s'exprime par la permanence et la fixation du groupe sur un lieu de création, ainsi que par le travail de diffusion dans l'espace géographique local et régional choisi. La périphérie est confirmée ainsi comme le lieu de propositions alternatives à celles du centre, comme le défend M. L. Lima dos Santos: "Note-se que as periferias não significam

¹⁵². *ibid.*, p.24.

¹⁵³. *ibid.*, p.35. Cette décision est prise par le Secrétariat d'État à la Culture et implique une révision de l'organisation juridique de l'institution.

¹⁵⁴. cf. Raymonde Temkine, o.c., 1967.

obrigatoriamente recepção passiva e atraso, mas também podem ser lugar de elaboração de propostas culturais alternativas às do centro"¹⁵⁵.

La stabilité du projet se reflète dans les conditions de travail. Les acteurs sont tous professionnels, sous contrat, et ont eu accès à la profession par la voie d'une formation acquise dans les compagnies indépendantes, ou au Conservatoire et dans des écoles de théâtre à l'étranger. L'équipe artistique est soutenue par une équipe technique et le nombre d'acteurs de la troupe est fixe, tendant vers un chiffre limite relativement réduit, pour des raisons économiques qui ne sont pas sans effets sur la production, si l'on considère le nombre des personnages du répertoire classique notamment, souvent supérieur, ou bien des textes contemporains.

Un aspect remarquable parmi les caractéristiques des producteurs de ce répertoire est leur formation. Leur action est, en effet, fondée sur des compétences spécialisées dans les savoirs pour la produire, qui ont été acquises par le moyen d'une formation spécialisée dans une école d'enseignement théâtral à l'étranger. Il s'agit de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg qui, en France, représente une tradition rattachée à l'enseignement du théâtre pluridisciplinaire, ce qui a permis aux deux responsables de la direction du CCE, successivement Mário Barradas et Luís Varela, d'obtenir une formation au niveau de la mise en scène et de la régie du spectacle entre 1971 et 1974. La revue *Europe*¹⁵⁶ déjà citée présente le témoignage de l'un des directeurs de l'École de Strasbourg qui souligne le poids des choix esthétiques et éthiques dans cette formation: la tradition dans les années 60 d'un apprentissage à partir de Stanislavski, auquel on ajoutera Brecht, et vers la décentralisation.

Le répertoire du CCE est en partie alimenté de textes qui ont été travaillés pendant cette formation, souvent traduits à cette occasion en français. C'est l'une des sources des traductions indirectes dont il a déjà été question. La formation à l'étranger correspond à des besoins ou à des options personnelles et est soutenue financièrement par une institution privée,

¹⁵⁵. Maria de Lourdes Lima dos Santos, o.c., 1988, p.695.

¹⁵⁶. o.c., n°648, 1983, pp.84-86.

la Fundação Calouste Gulbenkian "que desde a sua criação aliviou o Estado de um certo número de responsabilidades e tarefas que costumam caber-lhe nestes domínios [...] principalmente no domínio da formação (nomeadamente dos próprios artistas)"¹⁵⁷. En termes de champ intellectuel ou artistique, cette formation a pu fonctionner comme moyen pour l'obtention d'une reconnaissance, bien que les choix artistiques qu'elle implique n'aient pas été élargis à une influence au-delà de l'aire de diffusion du répertoire du CCE. On constate une contradiction apparente entre une acquisition de compétences spécialisées et une application restreinte sur le terrain, devant ce que Mário Barradas appelle les "equivocos" gouvernementaux de cette expérience de décentralisation¹⁵⁸.

On verra que c'est dans la sélection du répertoire et l'interprétation des textes que l'apprentissage des années 70-74 est resté le plus efficace, ainsi que dans la fonction de traducteur de théâtre, caractérisée par une accumulation avec celle de la mise en scène.

Dans une structure de production théâtrale classique, le traducteur coopère à la construction du spectacle par la traduction du texte étranger, résultat de l'exercice de sa compétence littéraire et linguistique, et n'appartient pas nécessairement, en termes fonctionnels ou institutionnels, au collectif de création. Ce type de traduction peut même être strictement littéraire et réservé à la publication¹⁵⁹.

Au contraire, dans le cas de la traduction "pour la scène", le texte traduit peut être entendu comme une commande inscrite dans un projet artistique. Il se situe, alors, dans une succession de concrétisations qui produisent diverses transformations du texte-source, et par lesquelles le traducteur se trouve engagé, d'une part, dans une lecture-réception et une interprétation de l'original et, d'autre part, dans un réseau diversifié de moyens orientés vers la

¹⁵⁷. cf. Eduarda Dionísio, *Titulos, acções, obrigações. Sobre a Cultura em Portugal (1974-1994)*, 1993, p.133, n.42.

¹⁵⁸. Les principes, inspirés de l'expérience française, pouvant fonder une décentralisation théâtrale portugaise, énoncés dans les avant-projets du CCE, sont très vite remplacés par ceux d'une animation socio-culturelle pour laquelle le théâtre n'est qu'un instrument sans autonomie; voir M.Barradas, "Equivocos", *Adágio*, o.c., p.38-45.

¹⁵⁹. cf. revue *Théâtre Public*, n°44, 1982. Ce numéro de cette revue spécialisée de théâtre est consacré uniquement aux questions de la traduction pour la scène, ce qui peut être un symptôme de la situation actuelle de l'édition théâtrale en traduction, normalement tributaire de l'activité même des professionnels de théâtre.

réalisation scénique: "En somme, traduire, c'est une des manières de lire et d'interpréter un texte, en s'aidant d'une autre langue: et traduire pour la scène, c'est aussi s'aider des "langages de la scène"", selon P. Pavis¹⁶⁰. Le schéma représentant la série des concrétisations allant du texte à la scène, tel que le présente Pavis, comprend ou ajoute la traduction en tant que processus devant nécessairement être rattaché à la dimension pragmatique du texte de théâtre - un texte destiné à la représentation -: "C'est le moment où le texte-source est enfin parvenu à ses fins: toucher un spectateur au cours d'une mise en scène concrète"¹⁶¹.

L'analyse de P. Pavis est applicable au cas étudié, où l'on traduit pour la scène, mais le mode spécifique de production d'un spectacle par la compagnie théâtrale du CCE implique toutefois que l'on y ajoute une précision fondamentale. S'il est essentiel, en effet, de distinguer les étapes du périple suivi par le texte traduit pour la scène, il n'en est pas moins important d'articuler cette analyse à celle des agents effectivement engagés dans la série de concrétisations signalées.

L'identification des traducteurs est une dimension des enquêtes en Études de Traduction qui est une des sources principales pour la compréhension du phénomène de la traduction en tant que pratique, comme le montre le Tableau ci-dessous:

Tableau III
Traducteurs du répertoire du CCE

Auteur	Texte	Traducteur	Fonction dans le spectacle
Demarcy	A Noite do 28 de Setembro	Teresa Mota / collectif du CCE	Acteurs
L. Valdez	O Soldado raso	M. Barradas	Metteur en scène

¹⁶⁰. P. Pavis, "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, pp.135-170.

¹⁶¹. *ibid.*, p.141.

L.Valdez	As duas Caras do Patrão	L.Varela	Metteur en scène
B.Brecht	Luz nas trevas	M.Barradas	
B.Brecht	O Senhor Puntila e o seu Criado Matti	M.Barradas (1)	Metteur en scène
Marivaux	O Preconceito vencido	M.Barradas / acteurs	Metteur en scène / acteurs
A.Beolco	Histórias de Ruzzante	J.Peixoto	Metteur en scène
K.Yacine	O Pó da Inteligência	L.Varela (1)	Metteur en scène
Shakespeare	Medida por Medida	M.Barradas	Metteur en scène
Peter Weiss	A Noite dos Visitantes	M.Barradas	Metteur en scène
B.Brecht	O que diz sim / O que diz não	L.Varela (1)	Metteur en scène
G.Weisenborn	Quinze Rolos de Moedas de prata	Clara Joana	Actrice
Molière	Jorge Dandin	F.Mora Ramos	Metteur en scène
Kleist	A Bilha quebrada	L.Varela (1)	Metteur en scène
Aristophanes	A Paz	M.Barradas / L. Varela	Metteurs en scène
Gogol	O Inspector	L.Varela (1)	Metteur en scène
Goldoni	O Amante militar	J.Silva Melo (2)	
T.Dorst	A grande Imprecação	M.Barradas	Metteur en scène
K.Valentin	Como é que ele se chama?	"Cornucópia" (2)	Compagnie de théâtre de Lisbonne
Horvath	A Fé, a Esperança e a Caridade	L.Varela (1)	Metteur en scène
Mérimée	O Céu e o Inferno	F.Mora Ramos	Metteur en scène
Vinaver	Dissidente, só	L.Varela (1)	Metteur en scène
Anonymes	Amorosos	V.Lemos (2)	Metteur en scène (invité)

Tchekhov	O Canto do Cisne Os Malefícios do Tabaco	(3)	
Ben Jonson	O Alquimista	L.Varela (1)	Metteur en scène
Corneille	Horácio	M.Barradas	Metteur en scène
Lope de Rueda	Cinco "Pasos"	Gil Nave / A.Passos	Metteur en scène / acteur
Molière	A Escola das Mulheres	L.Varela (1)	Metteur en scène
Marivaux	O Legado	L.Varela (1)	Metteur en scène
Ibsen	Solness o Constructor	L.Varela	Metteur en scène
Adamov	M. o Moderado	A.Maia Lobo (2)	

- (1) Traduction accompagnée par le travail de dramaturgie de l'auteur de cette étude, qui implique une révision du texte traduit à partir de l'original.
- (2) N'appartient pas à la compagnie du CCE.
- (3) Traduction publiée auparavant (voir Tableau II).

Ce tableau révèle une tendance largement dominante vers une accumulation des fonctions de traducteur et, soit de metteur en scène (24 cas sur 32 textes traduits), soit d'acteur (3 cas) ou de dramaturge (10 cas). La traduction est assurée, presque exclusivement par les membres du projet artistique. Les exceptions concernent des metteurs en scène d'autres compagnies et, dans un seul cas, un non-professionnel de la vie théâtrale.

Plusieurs commentaires s'imposent. D'une part, la dimension proprement théâtrale, celle de la représentation comme résultat de l'action mise en oeuvre, l'emporte sur la caractéristique littéraire du texte théâtral en tant que genre, historiquement codifié. D'autre part, la formation linguistique, littéraire et culturelle de certains membres de la compagnie, spécialisée et acquise en grande partie en contact avec l'étranger, - dans ce cas la culture française - est jugée suffisante pour dispenser une intervention qui serait assurée par un agent extérieur au groupe et non-engagé dans le projet artistique global. Cette pratique met ainsi en relief l'importance de

la cohésion d'un discours, lui-même fondé sur des principes agissant à tous les niveaux de réalisation du travail artistique et incluant la traduction du texte-source.

Il ne faut pas sous-estimer, finalement, la dimension économique de ce type de procédé, dans la mesure où traduire ne correspond pas à une activité professionnelle rémunérée, mais est plutôt la mise en pratique volontaire d'une compétence supplémentaire, ce qui doit également être interprété en termes juridiques et légaux puisque cette formule pose la question des droits des traducteurs réglementés par la Société Portugaise des Auteurs.

1.4. Conditions de production du corpus¹⁶²

Le cadre historique représente un ensemble de potentialités, de contraintes et de limites hiérarchisées et agissant en interaction¹⁶³, qui sont aussi bien politiques qu'institutionnelles, économiques, culturelles et sociales. La période de l'Histoire portugaise qui accompagne la durée du projet théâtral du CCE présente deux moments remarquables: les années 74/76 et la fin des années 80, qui sont simultanément les dates du début et de la fin du fonctionnement du projet et celles de deux moments de virage dans la vie politique et institutionnelle nationale.

Ces limites temporelles renvoient à un modèle de réalité défini, dont les grandes lignes sont représentées par des phénomènes divers comme celui des influences externes sur la vie intellectuelle de l'époque avec l'entrée en force de la vie politique, celui de l'intervention et du rôle important du théâtre dans la société dans un contexte de rupture idéologique et sociale, du passage inévitable des créateurs par le débat autour des fonctions de l'art, dit "engagé", social ou politique.

Mais, la rupture ne s'est pas faite sans la résistance de certaines continuités qui sont soulignées par Boaventura de Sousa Santos: "O dramatismo das rupturas operadas com o 25 de Abril de 1974 e a não menos dramática resistência de algumas continuidades com o regime

¹⁶². Les éléments qui suivent sont également applicables aux actions qui conditionnent la transmission, la réception et le traitement final des textes.

¹⁶³. Selon S.J. Schmidt, in o.c., 1982, p.16: "The system of preconditions for the agent at the time of actions contains the agent's model of reality together with all the constraints applying to the agent at that time".

anterior transformaram Portugal durante algum tempo num intrigante laboratório de acção e de inovação sociais"¹⁶⁴.

Une note méthodologique - indispensable - qui concerne les implications pour tout chercheur, historien aussi bien des faits historiques, sociaux, culturels que littéraires dans ce type d'étude, en raison de la proximité temporelle de son objet, apparaît fréquemment dans la production d'analyses et de témoignages critiques qui commencent à paraître.

Ainsi, José Medeiros Ferreira, dans une réflexion sur le rôle de l'historien et sur "a natureza da investigação no domínio da História contemporânea"¹⁶⁵, considère que l'exercice de son rôle, passant par la sélection des documents, le choix des faits à relater et la production d'une première lecture de leur déroulement, se confond davantage avec le travail d'un sociologue. Toutefois, la recherche dans les domaines de la vie sociale et de la culture en général est placée devant le même type de problèmes et l'effort d'objectivité qu'elle demande est évident pour Boaventura de Sousa Santos qui souligne la nécessité d'une "vigilância epistemológica"¹⁶⁶ pour toute analyse faite par le scientifique social, surtout si sa participation active aux changements de la période de 1974 - 75 a été inévitable. Cette remarque s'applique, par analogie, avec la conception empirique du chercheur en littérature qui est conçu, en tant qu'interprète, comme étant également un acteur du système littéraire¹⁶⁷.

1.4.1. Conditions politiques

Les conditions politiques de l'époque concernée ont des caractéristiques opposées. D'une ample ouverture aux changements, elles passent progressivement à un processus de stabilisation. Une mesure politique comme la fin de la censure a des effets évidents sur

¹⁶⁴. Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990, p.9.

¹⁶⁵. cf. *Ensaio histórico sobre a Revolução do 25 de Abril*, co-edição INCM - SREC da Região Autónoma dos Açores, 1983, p.11.

¹⁶⁶. Boaventura de Sousa Santos, o.c., 1990, p.9-10.

¹⁶⁷. cf. Elrud Ibsch, "La réception littéraire", in Angenot, o.c., 1989, p.259-261.

l'importation de textes et de modèles étrangers, déjà connus ou non. Mais l'on constate aussi un retour ultérieur aux valeurs nationales et à la concurrence croissante de celles de la tradition.

Le coup d'état militaire du Movimento das Forças Armadas (MFA), lié à l'éternisation de la guerre coloniale en Afrique, a conduit à un changement de régime en avril 1974. Le Portugal assiste alors au passage des dernières marques de l'autoritarisme¹⁶⁸ salazariste à la démocratie. Sur le plan culturel, cet autoritarisme n'avait d'ailleurs été que faiblement exprimé en idéologie véritablement fasciste. Selon Eduardo Lourenço, le fascisme portugais était plutôt apparu comme une résurgence de la fin des années 50, dans l'expression minoritaire d'un combat d'arrière-garde pour un idéal inspiré par l'oeuvre de Brasillach ou de Gottfried Benn, dont l'apologie était faite par des intellectuels nostalgiques et provocateurs¹⁶⁹.

Un aspect remarquable de la succession des changements ayant eu lieu pendant la durée historique concernée est leur extrême rapidité¹⁷⁰. Pour les sociologues, il s'agit d'une époque que B. Sousa Santos décrit comme celle de la crise finale du "Estado Novo" (État Nouveau), commencée en 1969, et qui s'est transformée en une "crise revolucionária, a qual durou até 25 de Novembro de 1975"¹⁷¹. C'est une révolution complexe, dans laquelle le concept de démocratie lui-même a été relativisé en fonction de deux types d'attitudes de rejet de son contraire, c'est-à-dire, soit du régime antérieur, soit du communisme¹⁷². À la fin de cette crise institutionnelle, c'est le modèle de la démocratie occidentale parlementaire qui finit par s'imposer contre la voie socialisante, la légitimité électorale se substitue à celle de la révolution et les gouvernements constitutionnels commencent à se succéder à partir de 1976.

¹⁶⁸. C'est la catégorisation de cette forme d'exercice du pouvoir qui est acceptée par l'ensemble de la recherche actuelle sur les fascismes européens, selon António Costa Pinto, "O salazarismo na recente investigação sobre o fascismo europeu - velhos problemas, velhas respostas?", in *Análise social*, vol. XXV (108-109), 1990, pp.695-713.

¹⁶⁹. Eduardo Lourenço, "Fascismo e cultura no antigo regime", in *Análise social*, vol. XVIII (72-73-74), 1982, pp.1431-1436.

¹⁷⁰. José Medeiros Ferreira, in *História de Portugal*, vol. VIII, sob a direcção de José Mattoso, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1993, p.51.

¹⁷¹. Boaventura de Sousa Santos, o.c., 1990, p.28.

¹⁷². Franz-Wilhelm Heimer, Jorge Vala e José Manuel Leite Viegas, "Padrões de cultura política em Portugal: atitudes em relação à democracia", in *Análise social*, vol. XXV, n°105-106, 1990, pp.31-56.

Ce moment historique confirme l'analyse de J. S. da Silva Dias qui caractérise la culture portugaise comme "um fenómeno complexo, um produto de cruzamento ou adaptado [...], que não se desenvolveu através de continuidades ou marchas rectilíneas [...]. Não tivemos uma "cultura" endogenamente evolutiva. Tivemos, sim, uma "cultura" ciclotímica (se assim me posso exprimir), em que o processo está sujeito a surtos de euforia alternados com surtos de disforia"¹⁷³. On remarque, d'ailleurs, que le concept de révolution n'est pas admis de manière absolue par tous, qu'il est même discuté parmi les historiens quant à son application au cas portugais¹⁷⁴. Un discours démythificateur sur l'époque et les images du mythe se manifeste très vite, notamment à propos de la dimension messianique de l'exaltation révolutionnaire: "Ao Portugal missionário e civilizador seguia-se o Portugal da "descolonização exemplar" e o da "via original para o socialismo". Era uma nova forma de singularizar o país no concerto das nações"¹⁷⁵.

Indubitablement, les années 74-90 consacrent une époque de transformations que les analystes reconnaissent: "Duradouras e profundas foram as transformações nas relações sociais, nos valores e nas mentalidades, com reflexos visíveis na vida quotidiana dos portugueses"¹⁷⁶. Mais, c'est sur le plan des pratiques culturelles de la société portugaise récente que la crise des années 74-76 a laissé le plus de marques. Dans un équilibre instable entre innovation et conservation, l'exercice de la littérature et du théâtre, entre autres, a été profondément marqué et modifié par les transformations politiques. Le discours littéraire, devenu pamphlétaire dans bien des cas, a pu révéler comment les codifications des formes et des genres institutionnalisés dans le passé étaient inséparables d'une fonction dominante, conservatrice de la tradition, en se servant notamment de procédés de retournement du sens

¹⁷³. José Sebastião da Silva Dias, "Questões sobre a cultura portuguesa", in *ICALP - Instituto da Cultura e Língua Portuguesa*, Agosto-Dezembro, nº2/3, 1985, pp.47-57.

¹⁷⁴. cf. José de Medeiros Ferreira, in José Mattoso, o.c., 1993, p.7-11.

¹⁷⁵. *ibid.*, p.275.

¹⁷⁶. *ibid.*, p.139.

établi de certaines valeurs, comme, par exemple, dans les concepts de peuple ou de populaire, appliqués au théâtre (voir 1.6).

Les pratiques culturelles révèlent, à partir de 1974, des moments de ruptures successives qui consacrent des choix opposés dans les orientations politiques et gouvernementales. Pour Eduarda Dionísio¹⁷⁷, après 1974-1977, période où dominant "o fazer e o desfazer da Revolução", le plus grand virage a lieu en 1978-79, avec l'entrée dans les années 80: "Estes dois anos são a despedida do que restava do 25 de Abril nas práticas e nos projectos culturais [...]. São alguns os sinais de que uma época está a terminar e que começa outra em que a cultura terá outro peso social, outra função política e sobretudo outra definição". La culture, apparemment divisée entre celle des élites, des masses et la culture dite populaire¹⁷⁸ devra dorénavant être réunifiée afin de renforcer l'identité nationale.

Chaque période déterminera donc des prises de position diverses, qu'il faudra mettre en rapport avec la position de la production du CCE dans la structure générale et l'évolution du champ intellectuel.

C'est ainsi que certaines déterminations externes en provenance de la vie politique et retraduites dans la structure et le fonctionnement spécifique du champ artistique et littéraire ont eu des effets directs sur les choix en matière de répertoire théâtral.

On citera, tout d'abord, la suppression de la censure, qui a lieu avec la Révolution. En termes littéraires, C. Lafarge explique la censure, cette forme de contrôle de l'autonomie du représentable, comme inévitable et faisant partie des attributs du pouvoir, puisque c'est "par les représentations qu'on peut attaquer le pouvoir"¹⁷⁹, mais que cette intervention d'autorités extérieures au champ de production des fictions varie selon les systèmes politiques. La censure, lorsqu'elle est possible, s'exerce en fonction de "la croyance dans la réalité de l'influence des

¹⁷⁷. Eduarda Dionísio, "As práticas culturais", in *Portugal. 20 anos de democracia*, A.Reis (coord.), Círculo dos Leitores, 1994, pp.443-489.

¹⁷⁸. Maria de Lourdes Lima dos Santos, art. cité, 1988, pp.689-702.

¹⁷⁹. C.Lafarge, *La valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983, pp.176-188.

fictions sur le comportement des gens ou sur les faits"¹⁸⁰, ce qui était manifestement le cas au Portugal¹⁸¹.

Les traductions de textes nouveaux, censurés ou même interdits jusqu'en 1974 jouent un rôle innovateur et collaborent à la substitution des modèles anciens devenus inacceptables, comme le décrit Even-Zohar: "The dynamics within the polysystem creates turning points, that is to say, historical moments when established models are no longer tenable for a younger generation. At such moments, even in central literatures, translated literature may assume a central position"¹⁸². À titre d'exemple, on peut citer l'introduction, dans le débat idéologique sur le modèle de société, de textes emblématiques, par la traduction. Eduardo Prado Coelho évoque notamment le roman polémique de Soljenitsin sur le Goulag, à propos de la réalité contradictoire du modèle des pays socialistes et de son interprétation au Portugal: "e, por isso, esperamos, *em nome da Revolução*, a tradução do 2º volume"¹⁸³. De nouvelles traductions sont faites, surtout pour les cas de Brecht, l'auteur étranger le plus étroitement surveillé, et de Peter Weiss¹⁸⁴. On trouve Brecht au répertoire d'Évora en 1975 accompagné d'une application stricte des principes esthétiques de son théâtre¹⁸⁵.

Globalement, le répertoire disponible s'élargit grâce à un apport de nouveaux textes, mais aussi à la liberté de la lecture scénique, liée à la suppression de la censure des spectacles.

¹⁸⁰. *ibid.*

¹⁸¹. Maria da Graça F. dos Santos, "Le théâtre portugais et la censure au XXe siècle (1926-1933). Un théâtre sous surveillance", in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol.XXXIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1994, pp.445-528.

¹⁸². Itamar Even-Zohar, o.c., 1990, p.48.

¹⁸³. Eduardo Prado Coelho, *Hipóteses de Abril*, Diabril Editora, Lisboa, 1975, p.20.

¹⁸⁴. cf. Carlos Porto, "O Teatro: da explosão criativa à crise", in *Portugal contemporâneo*, vol.6, 1993, p.309.

¹⁸⁵. voir Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do pobre B.B. em Portugal*, Aveiro, Editora Estante, 1991, pp.243-263, qui consacre à la mise en scène de la pièce *O Senhor Puntila e o seu criado Matti* par le CCE des commentaires centrés sur l'importance accordée à la perspective théorique et esthétique brechtienne aussi bien de la part des créateurs que de la critique.

Ce cadre permet une mise à profit de tentatives antérieures dans l'histoire du théâtre portugais où le travail formel sur des spectacles inspirés par un discours contestataire et politisé permettait d'interpréter le réel, en le recréant symboliquement ou métaphoriquement. C'est le cas du caractère expérimental du théâtre universitaire¹⁸⁶ et du théâtre "indépendant"¹⁸⁷ des années 60-70.

Le choix d'un théâtre directement engagé par sa thématique dans les conflits du moment est évident aussi dans les pièces qui composent la saison théâtrale de 1974 et 1975. À Évora, les pièces jouées sont centrées, dans l'ordre de leur programmation, d'abord, sur les conflits internes de la nouvelle démocratie et l'Histoire événementielle récente, puis sur les thèmes de la guerre coloniale, de l'exploitation des ouvriers agricoles, du capitalisme et des relations entre patrons et travailleurs.

L'actualité politique domine le discours artistique qui s'exerce à la recherche d'une stratégie d'adhésion des destinataires: "l'art engagé signifie clairement son engagement dans l'oeuvre même, espère par cette transparence influencer le lecteur, et ainsi influencer sur la réalité"¹⁸⁸. Lafarge remarque que cet engagement peut, toutefois, mettre en risque la légitimité littéraire et artistique, à moins de se dissimuler comme tel. Il faudra revenir sur cet aspect dans l'étude de la réception du répertoire.

D'autre part, la décision de promouvoir officiellement l'action culturelle - qui implique une définition instrumentale de l'art théâtral dans le projet culturel du politique -, fondée sur une motivation politique menant à une intervention de l'art dans le champ social, donne au créateur une sorte de "mission", visant l'éducation et la transformation de la pensée et du goût.

En effet, selon Mário Dionísio, l'action culturelle "não pode ser considerada secundariamente em relação à acção política"¹⁸⁹. Parmi les formes d'action dans ce domaine, la

¹⁸⁶. Mário Vilaça, "Teatro e universidade", in *Vértice*, n°305, Fevereiro 1969.

¹⁸⁷. cf. Carlos Porto e Salvato Teles de Menezes, *10 anos de teatro e cinema em Portugal. 1974-1984*, Caminho, 1985, pp.21-32.

¹⁸⁸. C.Lafarge, o.c., 1983, p.314.

¹⁸⁹. in *Litoral*, n°53 e 58, cit. in Ramiro Correia et al., 1977, pp.15-17.

dynamisation de la vie civique et culturelle décentralisée a été l'objet d'une véritable organisation par les Forces Armées et est, pour cette raison, celle qui est la mieux documentée. Les campagnes de la Ve Division, qui ont lieu entre mars et juillet 1975, sont élaborées stratégiquement, même si leur réussite est très discutable¹⁹⁰. Elles comprennent un Secteur d'Appui artistique qui inclut le théâtre et ses agents les plus représentatifs et lui attribue une double finalité: "fazer a recolha de peças perdidas ou dispersas pelas nossas aldeias, desenvolver a criatividade popular"¹⁹¹ et écrire des textes ou les jouer, en les faisant suivre d'un débat: "as representações de teatro a que se seguia diálogo com a assistência, resultavam sempre em debates muito vivos e enriquecedores"¹⁹². En fait, c'est la grande capacité cathartique du théâtre qui est mise à profit.

D'autre part, la participation des agents culturels dans des commissions et des missions diverses, ainsi que la consultation de spécialistes chargés de négocier avec les organismes existants sont le reflet de cette tentative de collaboration entre le système politique et culturel sur le plan institutionnel (voir 1.4.2).

Finalement, l'accès à la liberté en 1974 est associé, comme le souligne Eduardo Prado Coelho, à une pratique démocratique de la culture¹⁹³ dont le principe est consacré officiellement dans la Constitution de 1976. Un accès égal du citoyen à la culture devient un droit constitutionnel.

Cependant, les restructurations successives de l'instance de pouvoir chargé de la culture et du théâtre, tantôt ministère, tantôt secrétariat d'État, rattaché soit à l'Éducation, soit à la Communication sociale¹⁹⁴ montrent les hésitations des mécanismes de régulation destinés à

¹⁹⁰. Boaventura de Sousa Santos, o.c., 1990, p.61: "Esta foi considerada uma dimensão fundamental da articulação povo / Movimento das Forças Armadas e, à partida, os militares tinham capacidade técnica para a levar a cabo, dado o treino em acção psicossocial a que tinham sido submetidos na guerra colonial. Apesar disto, esta dimensão foi sem dúvida a que teve menos êxito".

¹⁹¹. cf. Ramiro Correia, *Livro Branco da Vª Divisão (1974-75)*, Lisboa, Livraria LER, 1984, p.150.

¹⁹². *ibid.*, p.41.

¹⁹³. Eduardo Prado Coelho, o.c., 1975, pp.71-84.

¹⁹⁴. Eduarda Dionísio, "SEC - reestruturações", in o.c., 1993, pp.416-420.

permettre l'application des principes politiques nouveaux aux institutions artistiques et leur dépendance de la conjoncture ou du pouvoir en place. En 1975, le discours dominant parle de "démocratiser, dynamiser", alors qu'en 1980, il s'agit de "rentabiliser".

Ce sont les effets de la stabilisation d'une démocratie parlementaire, - qui assure ses fonctions principales à partir de 1976 qui sont celles de faire les lois et d'équilibrer les finances¹⁹⁵ -, et de son évolution jusqu'à la fin des années 80. La vie théâtrale est marquée par une diminution de l'aide de l'État dont les conséquences sont ressenties à plusieurs niveaux: "O teatro português sofreu nos anos 80 uma crise institucional provocada por factores de carácter político e económico, social e estético"¹⁹⁶. Des phénomènes nouveaux de discrimination apparaissent. Selon C. Porto, la décentralisation a perdu le soutien de l'État à cause d'une nouvelle orientation politique privilégiant, pour des raisons de prestige international, certains groupes de Lisbonne¹⁹⁷. Ce recul aboutira à un affaiblissement de la production du CCE et à la suppression finale de l'aide financière sous la forme de la subvention annuelle en 1989.

Cette option officielle révèle une modification dans la politique théâtrale de la part du pouvoir et est à l'origine d'une crise du secteur. Des mesures isolées cherchent à réglementer la pratique du théâtre, comme celle de la préférence accordée par les règlements officiels au répertoire portugais dans les projets subventionnés¹⁹⁸, ou d'un nombre minimum de représentations ou de spectacles par saison. Ce sont la préservation d'un patrimoine littéraire national, valeur permettant une identification dans l'espace européen, et la rentabilisation économique de la production, qui signalent le mieux une réorientation essentielle du contexte historique et politique traité jusqu'ici.

¹⁹⁵. António Reis (coord.), *Portugal. 20 anos de democracia*, Círculo dos Leitores, 1994, p.76.

¹⁹⁶. Carlos Porto, o.c., 1993, p.312.

¹⁹⁷. *ibid.*, p.314.

¹⁹⁸. Secretariado de Estado da Cultura, "Regulamento. Apoios à criação teatral profissional", 1986, p.3: "No que respeita à consideração do interesse das obras ou programas, o primeiro factor objectivo de valorização consistirá sempre, de forma privilegiada, na qualidade do repertório proposto, com especial relevo para os autores e as obras que integram o património teatral da humanidade e para a literatura dramática portuguesa, clássica e contemporânea".

La problématique fondamentale du théâtre, "celle de son inscription dans une société démocratique"¹⁹⁹, est celle qui a été adoptée pour lancer les bases de l'activité de la compagnie du CCE, dans des circonstances historiques qui faisaient de l'art théâtral le réceptacle des enjeux discursifs, politiques et sociaux d'une période de crise. Dans le théâtre occidental actuel, une opposition s'est installée ensuite entre "théâtre" et "spectacle", et selon J. Jourdeuil, pour qui l'histoire du théâtre s'est arrêtée au milieu des années 70: "Cette dérive spectaculaire est liée à l'expansion, à l'hégémonie de la société libérale et médiatique"²⁰⁰. De 1975 à 1988, la pratique du CCE révèle des orientations claires par rapport à cette opposition, que nous verrons dans le point 2 de cette partie.

1.4.2. Conditions institutionnelles

Dans le domaine de la littérature et de la création artistique en général et selon une perspective typologique, les institutions peuvent être distinguées en deux groupes: les institutions officielles ayant leurs règles et leur propre stabilité, et les institutions de fait, comme le marché ou la critique, dont le fonctionnement est en général instable et en perpétuelle rénovation.

Si les deux modèles sont importants pour assurer un cadre à la production du répertoire étudié ici, c'est d'abord aux structures organisées du théâtre et de la littérature qu'il faudra s'attacher pour l'instant. En effet, le contexte institutionnel dominant est celui de la tutelle de l'État, qui commande l'existence de la compagnie elle-même. Les relations avec l'histoire politique et ses fluctuations, allant d'une conjoncture révolutionnaire - qui est le cadre de la création de l'entreprise théâtrale CCE et du lancement d'une pratique artistique nouvelle -, à une stabilisation progressive due à l'impact européen²⁰¹, ne sont pas étrangères au retour à une

¹⁹⁹. "Théâtre et démocratie", in *du théâtre (la revue)*, diffusion Actes Sud, hors-série n.3, mars 1995.

²⁰⁰. *ibid.*, p.63.

²⁰¹. cf. Jean-Claude Polet, "Le théâtre dans le patrimoine littéraire européen", in *Le Patrimoine théâtral européen revisité*, D.Leroy (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, 1995:89-103.

politique de protection du patrimoine théâtral national (voir supra), inscrite dans les lignes d'action officielles et non sans conséquences sur le répertoire étranger traduit.

Le débat des années 1974-75 sur l'organisation de la société avait posé la question de la fonction des arts dans la vie politique et sociale et, également, celle de la responsabilité de l'État dans le développement des arts. L'évolution de cette problématique se fera, dès les années 80, autour de l'existence ou de l'absence du principe d'une politique culturelle dans un projet différent de société.

L'action de l'État et le lancement d'une politique théâtrale dans les années 74-76 reposent surtout sur une participation des créateurs eux-mêmes, organisés dans une structure spécifique qui est la Commission Consultative pour les Activités Théâtrales²⁰². Celle-ci a fonctionné de septembre à novembre 1975 et a réuni tous les secteurs intéressés par la pratique du théâtre fondée sur un présupposé essentiel qui est celui de "théâtre service public". Les initiatives principales de cet organe se situent sur deux plans: économique, avec la définition des mesures concernant l'attribution de subventions, et juridique, avec la rédaction d'un projet d'une nouvelle loi du théâtre. Sur le plan logistique, elle introduit la thématique de la décentralisation théâtrale, comprenant "o estudo de implementação de centros culturais de que saiu a criação do Centro Cultural de Évora"²⁰³. Au niveau officiel, Helder Macedo, directeur-général des Spectacles du VIe Gouvernement Provisoire, déclare, dans un entretien que ses trois principes fondamentaux seront: "descentralização, polivalência e criação de emprego"²⁰⁴.

Mais, les signes principaux d'une séparation progressive entre le projet culturel et artistique des agents et le projet du pouvoir, politique et économique, surgissent assez tôt, juste après la fin de l'année 1975. Ces distances, mutuelles et souvent exprimées sous la forme de la contestation, sont, en effet, plutôt liées aux transformations de l'histoire politique qu'à un véritable débat esthétique²⁰⁵. L'intervention la plus symptomatique est celle que l'on trouve

²⁰². Carlos Porto, o.c., 1985, p.39.

²⁰³. Carlos Porto, o.c., 1985, p.39.

²⁰⁴. Helder Macedo, in *Experiência de liberdade*, 1976, pp.240-244.

²⁰⁵. Eduarda Dionísio, o.c., 1994, pp.443-489.

dans les formulations officielles successives de normes et de règlements appliqués au domaine de l'aide matérielle à la création. Par contre, l'État manifeste son engagement dans la production symbolique et joue son rôle dans la légitimation de l'art théâtral ainsi que de la littérature dramatique au moyen de concours de textes, de l'attribution du prix Garrett, de l'organisation de festivals²⁰⁶, de commandes officielles²⁰⁷, comme dans le cas de la XVII^e Exposition du Conseil de l'Europe en 1983 à Lisbonne, sur la participation portugaise à l'expansion d'outre-mer depuis le XV^e siècle, que certains interprètent comme une défense de valeurs traditionalistes, le "renascimento de uma visão comemorativista da história de Portugal"²⁰⁸, dans le binôme innovation/tradition. C'est dans ce cadre que le CCE, invité à collaborer au programme de l'Exposition, met en scène deux auteurs de cette période, Gil Vicente et Sá de Miranda.

Malgré ces aspects que les créateurs reçoivent négativement, on constate qu'il n'y a qu'une faible production d'analyse ou de bilan de la composante culturelle dans l'histoire nationale récente²⁰⁹, souvent non-publiée et d'accès peu aisé²¹⁰ et, en général, limitée à la presse quotidienne ou à des revues n'ayant sorti que quelques numéros. C'est le cas de la revue *Malaposta*, publiée par le Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett, qui a consacré ses trois premiers numéros à la thématique de la décentralisation théâtrale en 1989.

Une critique d'opinion sur les relations entre le théâtre et l'État caractérise également la réflexion de certains auteurs, plus spécialisés dans la lecture des productions elles-mêmes que dans l'analyse de leurs conditions de réalisation²¹¹.

²⁰⁶. Carlos Porto, o.c., 1985, pp.135-136.

²⁰⁷. Eduarda Dionísio, o.c., 1993, p.385.

²⁰⁸. cf. José Mattoso (dir.), o.c., 1993, p.172.

²⁰⁹. La bibliographie utilisée est elle-même une sélection parmi des textes qui ne peuvent prétendre à l'objectivité.

²¹⁰. C'est le cas des documents produits dans les Rencontres de l'ATADT en 1979, 1980 et 1982, conservés au Centro de Documentação Teatral do CENDREV à Évora. D'autres textes du même type sont réunis en annexe par Eduarda Dionísio dans son étude, o.c., 1993.

²¹¹. C'est le cas de la critique théâtrale classique, avec des tentatives significatives de changement comme par exemple, C.Porto, o.c., 1993, pp.307-318.

Finalement, devant l'institution, la contestation n'est structurée et argumentée textuellement que par un nombre limité de groupes, situés dans la zone d'action du théâtre indépendant ou décentralisé.

1.4.3. Conditions économiques

Il n'est plus surprenant d'introduire dans une réflexion sur la production d'un répertoire théâtral les aspects qui concernent son financement, qu'il soit public ou privé, dans la mesure où les conséquences sur le choix du répertoire sont aisément visibles.

Il semble clair, en effet, que nulle approche du fonctionnement de la vie artistique contemporaine ne peut ignorer un principe évident, exprimé, par exemple, par Gérard Monnier dans son étude sur les institutions de l'art en France: "Aujourd'hui, la logique de l'économie pose son empreinte sur toutes les activités artistiques"²¹². Même une compagnie subventionnée par l'État et soutenue par le pouvoir local, comme dans le cas du CCE, ne saurait échapper à cette tendance qui, depuis les années 80, pose la question des aides de l'État, non pas dans la logique du "service public" tel qu'on le discutait en 1974, mais dans celle du "marché" et de la rentabilité²¹³.

On peut constater que le concept de "service public" et son apparition dans la vie théâtrale des années post-74 n'ont pas trouvé d'écho suffisant au niveau de l'institution gouvernementale pour que des modifications aient lieu. La nouvelle compagnie du CCE aurait dû favoriser par sa création, comme cela était prévu, une exécution de ces principes, fondés sur la subvention comme moyen pour une autonomie financière. Celle-ci est souvent devenue plutôt un élément de contraintes ou de censure.

²¹². Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1995, p.411.

²¹³. cf. Ana Cristina Baptista, "Années 80: une nouvelle génération?", in *Alternatives théâtrales*, n°39, pp.15-19. Cette étude part du principe selon lequel une centralisation du théâtre à Lisbonne a succédé au mouvement de décentralisation et constate une augmentation très significative des subventions attribuées aux compagnies de la capitale: "En moins de dix ans, vingt d'entre elles qui au début de la décennie percevaient 13% du montant total des subventions sont passées à 46% de ce montant en 1989"(p.15).

Selon l'économiste américain Baumol²¹⁴, le théâtre est caractérisé comme une activité non-rentable, dont les coûts de production augmentent sans limites et dont la diffusion est restreinte, associée même à une perte d'audience, temporaire ou progressive. Cette nature de l'activité théâtrale, qui la rend très sensible aux pressions de l'économique, peut être contrariée par le recours aux financements par les pouvoirs publics, ce qui entraîne une augmentation des demandes de subventions et renforce la responsabilité de l'État, et donc son intervention éventuelle dans les choix esthétiques.

Au Portugal, les financements publics pour le théâtre correspondent, pour la période allant jusqu'à 1988, à un pourcentage de 8 à 12% du budget consacré annuellement à la Culture (0,2 à 0,4% du Budget)²¹⁵. L'organisation administrative pour l'attribution des moyens budgétaires est faite par un concours, ce qui implique une pratique sélective et aléatoire, étant donné l'irrégularité des décisions prises par l'organe de tutelle, et elle fonctionne aussi en fait comme une instance de consécration.

Dans la décentralisation, l'importance de la gestion articulée avec les structures locales et municipales est liée à celle du concept de public comme audience populaire²¹⁶. En raison de cette caractéristique sociale, le développement de l'activité du CCE de 1975 à 1988 s'est fait selon une logique de diversification du répertoire et s'est articulée avec des spectacles devant permettre plusieurs types de diffusion, soit restreinte et réservée à la salle à l'italienne du Teatro Garcia de Resende de Évora, soit élargie par les représentations programmées en tournées locales et régionales dans de petites salles ou sur des tréteaux dans des espaces de plein air.

²¹⁴. cf. Alain Busson, "Le théâtre en France. Contexte socio-économique et choix esthétiques", in *La Documentation française*, Paris, 1986, pp.59-64.

²¹⁵. Sources: cf. Maria Helena Seródio, "O Teatro em Portugal: breve caracterização", in *Vértice*, n°59, Março-Abril 1994.

²¹⁶. cf. Philippa Wehle, Chapitre V: Portrait d'un public populaire, in *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, 1981.

À partir des années 80, la question qui se pose peu à peu est celle du choix entre une gestion de la consommation culturelle de valeurs établies et/ou l'aide à la promotion des valeurs nouvelles et à la création artistique.

Bien qu'elle ne représente pas un facteur essentiel pour cette étude, étant donné son entrée tardive au Portugal, la Loi du Mécénat de 1986, révisée ensuite en 1993, confirme la tendance qui consiste à considérer l'activité culturelle comme une branche spécialisée de l'économie. Sur le plan purement linguistique, le changement de paradigme se traduit dans la conversion de l'animateur en "gestionnaire", du collectif en "entreprise" et des travailleurs ou agents culturels en "créateurs-gestionnaires"²¹⁷. On remarquera que la limite temporelle de ce projet - 1988 -, qui termine un cycle par l'interruption volontaire de ses fonctions par le directeur nommé en 1975, correspond à la période durant laquelle l'insuffisance du soutien public au théâtre décentralisé s'est ajoutée aux carences de l'aide privée. En effet, la loi n'a guère modifié la vie théâtrale des années 80 dans son ensemble.

Destinée à couvrir des pratiques diverses existant déjà et basée sur des enjeux fiscaux, la loi a été introduite en 1986 pour stimuler la prise en charge de l'intervention culturelle par les entreprises. Cependant, le résultat d'enquêtes réalisées en 1987/88 révèle qu'il n'existe pas encore de motivation forte dans ce domaine et que ce fait est associé au manque de professionnalisation des pratiques du mécénat à l'intérieur des organisations²¹⁸. La même étude mène à constater également que les entreprises privilégient des investissements dans des valeurs et des biens culturels de prestige élevé, élitaires et de consécration, ainsi que dans des pratiques de grande diffusion et, par conséquent, sans risques: "O risco, aliás, tem menos a ver com a heresia e a incomodidade das vanguardas [...] e mais com elementos de outra natureza. Por exemplo, no contexto português, as conotações políticas de certas companhias e grupos de teatro desencorajam claramente o mecenato para este sector"²¹⁹. Si le patrimoine, l'opéra et la

²¹⁷. cf. Eduarda Dionísio, o.c., 1993, pp.102-103.

²¹⁸. cf. Maria de Lourdes Lima dos Santos, "Mecenato cultural de empresa em Portugal", in *Análise social*, vol. XXV (107), 1990, pp.375-439.

²¹⁹. *ibid.*, p.400.

musique érudite représentent ensemble 45,5% des pratiques de mécénat concernant la période de l'enquête citée, le théâtre atteint à peine 9%.

Institution charnière entre les systèmes politique, économique et culturel, le mécénat est aujourd'hui un mécénat d'entreprise et il est permis de s'interroger sur le type de reconnaissance qu'il représente pour les créateurs, cette relation pouvant aller du clientélisme à la commande, en passant par la relation de services ou autres, qui ne sont pas sans effets sur la liberté de création.

Dans un article d'opinion centré sur les questions budgétaires actuelles liées à la politique culturelle, le metteur en scène Jean-Pierre Vincent défend la continuité du soutien public à l'art et à sa diffusion, contre "une idéologie marchande de la rentabilité à tout crin, [qui produit] des oeuvres répétitives et conformes à la norme". Si, comme il le défend, "l'art n'est pas un baume pacificateur, [...], une assistante sociale", et doit jouer "son rôle d'excitant critique" devant les "cassures sociales qui s'accroissent"²²⁰, il devrait être favorisé dans cette fonction par l'État lui-même.

Ce courant de pensée est important dans le cas étudié, dans la mesure où il manifeste une continuité, qui les légitime, dans les choix de l'après-guerre que le CCE assume également, avec les adaptations qui ont été exposées (voir 1.2).

1.4.4. Conditions culturelles

Nouveaux-venus dans le champ théâtral en 1975, les membres du projet de la compagnie du CCE ont été placés au coeur des débats qui animaient la vie culturelle de l'époque, notamment les questions soulevées par l'opposition entre l'utilité sociale d'une intervention par le théâtre et l'attrait du succès et de la reconnaissance artistiques. Le choix entre ces deux attitudes, qui se posait pour tout agent culturel, est représenté synthétiquement dans le titre: "Os escritores na encruzilhada", choisi par Jacinto do Prado Coelho²²¹ pour un

²²⁰. J-P. Vincent, "Contre l'état culturel d'exception", in *Le Monde diplomatique*, n°494, mai 1995, p.32.

²²¹. Jacinto do Prado Coelho, "Os escritores na encruzilhada", in *Experiência de liberdade*, Lisboa, Diábril, 1976, p.106-110.

article de commentaire postérieur à la réalisation du I Congrès des Écrivains Portugais en avril 1975, dans lequel l'auteur souligne la tension, pour l'écrivain, entre la fonction sociale et la liberté créatrice et critique. Dans l'évolution de la problématique culturelle, après 1974, dominée par la nécessité de définir les rapports entre art et révolution ou art et politique, c'est la modification de la relation avec le récepteur, lecteur ou spectateur, qui devait conduire à une littérature différente.

L'analyse de la "posição do escritor e da escrita criativa (na revolução cultural portuguesa)"²²² a constitué naturellement le centre thématique du I Congrès des Écrivains Portugais cité auparavant. Organisée par l'Association Portugaise des Écrivains, cette rencontre aura été "o acontecimento sem dúvida e até hoje o mais marcante (e a distanciação cada vez mais o reforçará) da vida literária após 25 de Abril de 1974"²²³. D'ailleurs, parmi les quatre groupes théoriques proposés pour le débat d'idées, c'est le premier, consacré à "Ideologia, revolução cultural e função do escritor" qui a réuni le plus grand nombre de communications: 34 sur un total de 57, ce qui démontre un intérêt dominant pour la clarification du mode d'intervention de la pratique culturelle dans le processus politique en cours. L'allocution d'ouverture situe les fondements de cette rencontre, d'abord, par rapport à des divergences de nature esthétique et politique - "o baixo nível das manifestações culturais e artísticas da nossa Revolução" qui sont vues comme des "sub-produtos de propaganda passageiros" - et, ensuite, sur le besoin de trouver "novas formas de comunicar com o mundo", idée recentrée dans le contexte historique immédiat par l'intervention du Premier Ministre Vasco Gonçalves avec cette formule: "encontrar as formas adequadas à participação nesta revolução"²²⁴.

En effet, devant des conceptions qui s'opposent, celle de l'art pour l'art et celle d'un art social et engagé, si le Congrès fait l'apologie de la diversité et s'exprime contre une intervention

²²². cf. "I Congresso dos Escritores Portugueses", in *Experiência de liberdade*, o.c., 1976, p.91.

²²³. *ibidem*, p.12.

²²⁴. *ibidem*, p.96.

dirigiste - il restera à résoudre, dans la pratique, la définition de la fonction pédagogique de l'intellectuel, son lien avec le peuple et sa participation aux campagnes de dynamisation culturelle, à la démocratisation de la vie culturelle. Le texte de création du CCE indique clairement cette visée, puisqu'il est fondé "com vista à prossecução de uma política de descentralização cultural, e na medida em que essa política pode ser grandemente dinamizada pela acção de centros culturais, regionais e irradiantes [...]"²²⁵.

Les changements de vision et de perception du monde qui apparaissent ainsi en 1974 conduisent à une mise en question des valeurs traditionnelles, notamment celle de la culture nationale en tant qu'héritage. Après 1974, la tradition finit par être dépréciée en tant que telle devant le nouveau concept de patrimoine, élargi à l'inventaire et à la sélection des richesses d'un art universel.

En fait, s'il existe un sentiment d'identité dans la culture portugaise, il est conjugué, selon une opinion largement diffusée et reprise par A. J. Saraiva, avec une absence de discrimination de ses frontières culturelles: "Os Portugueses não têm manifestado consciência muito clara da fronteira que separa a sua cultura das alheias. Isto os levou à miscigenação [e à] uma certa promiscuidade com as culturas exteriores"²²⁶. En reprenant la thématique du Portugal comme un pays en position de semi-périphérie dans l'Europe des années 80 et dans le système mondial²²⁷, et à propos de la construction officielle de la culture nationale, B. Sousa Santos constate, lui aussi, que, "confrontada com pressões contraditórias", entre la culture globale, régionale et locale, entre l'universalisme et le particularisme, la culture nationale est caractérisée par un acentrisme dérivé d'un manque d'identité, celle-ci ne se construisant que par la différenciation et l'homogénéité. Culture de "border", - cette frontière du vide "cá dentro" -, elle est finalement marquée surtout par le cosmopolitisme²²⁸.

²²⁵. cf. *Adágio*, n°15/16, 1995, p.24.

²²⁶. António José Saraiva, *Teoria e História. Livro I. Introdução Geral à Cultura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 1994, p.105.

²²⁷. Boaventura de Sousa Santos, *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990, p.105.

²²⁸. Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice*, Porto, Afrontamento, 1994, pp.134-135.

Vers les années 80, le patrimoine national apparaît peu à peu comme thème de la culture officielle: "Ao tempo da propaganda obsediante e pseudocultural, ao serviço de certo totalitarismo ideológico, tem que suceder a reintrodução crítica, serena e livre dos valores caracteristicamente portuguesas. [...] Há que reabilitar igualmente os valores nacionais e a cultura portuguesa"²²⁹, installant un déphasage progressif entre le discours culturel de l'État et les discours des agents culturels. En raison d'une ambiguïté éventuelle dans l'interprétation du concept de patrimoine, nécessairement rattaché à "un ensemble de valeurs issues du passé [et] collectivement reconnues"²³⁰, une connotation négative est rattachée au terme qui renvoie aisément à la tradition et aux valeurs du régime précédent, comme le confirmait son appropriation par la propagande officielle.

Il reste à savoir quel est le rôle du public et son poids dans une nouvelle vie culturelle, quelle soit littéraire ou artistique, et s'il y a adéquation entre la production et les goûts d'un public récepteur, ou s'il partage les mêmes positions.

En effet, toute sélection est également exclusion. Les commentaires de la première période, celle des années 74-76, soulignent l'importance des livres politiques²³¹ et un éloignement transitoire de la littérature traditionnelle manifestée par le public²³². Le retour au patrimoine littéraire et théâtral est assumé, en partie, par le rôle du théâtre dans sa pratique de réception et d'interprétation des "classiques", à l'aide d'une vision critique et élargie du patrimoine en fonction de nouvelles valeurs.

Le CCE a consacré aux auteurs de cet héritage canonisé de la culture occidentale plus des deux tiers de son travail (voir 2.2.).

Il faut tenir compte ici l'absence d'une production - littéraire - dramatique nationale renouvelée.

²²⁹. extrait du discours du Premier-Ministre M. Soares en 1976 cité in A.Reis, o.c., 1994, p.464.

²³⁰. Michel Corvin, "Problématique d'un dictionnaire de théâtre", in D.Leroy (dir.), o.c., 1995, pp.13-17.

²³¹. cf. Eduarda Dionísio, "Livros mais vendidos", in o.c., 1993, pp.501-511.

²³². La question est traitée in *Experiência de liberdade*, o.c., 1976, p.94.

Comme pour le reste de la société portugaise, en 1974, le nouveau régime politique a eu des effets sur la situation, le statut et la condition des auteurs et dramaturges portugais. Ce changement est clairement exprimé par deux textes de l'écrivain Maria Velho da Costa, séparés par la frontière temporelle de 1974.

Dans un texte d'octobre 1973, la romancière décrit la condition d'écrivain et la carrière particulièrement difficile qu'elle implique en ces termes: "É uma longa ida e o escritor novo português desagua ao fim dela num início de carreira onde nada nem ninguém na sociedade a que pertence o quis". Écrire est une activité inutile et indésirable, et publier l'est encore plus: "Se alguém quer deveras fazer isso, escrevendo e escrevendo sem ver a quem mas vendo tudo, sabendo que as editoras ricas vão pensar e trincar e as pobres vão dizer que não na agonia, eu a esse chamo escritor do meu país"²³³. Au contraire, l'année suivante et à l'occasion du Congrès des Écrivains, l'auteur pourra évoquer la nouvelle "responsabilidade do escritor na reflexão e criação ao nível da superestrutura cultural de uma dada, esta, sociedade"²³⁴. Cette opinion est amplement partagée, comme le prouve l'éloge par Eduardo Prado Coelho du comportement exemplaire des écrivains devant cette "prova cívica"²³⁵ que tous ont su passer avec succès.

Malgré cette détermination, on constate, dans la dramaturgie portugaise des années 74 à 84, un appauvrissement de la production textuelle. Les divers bilans des années littéraires après 1974, publiés dans des revues ou produits par le Centre Portugais de l'Association Internationale des Critiques Littéraires, en témoignent. Luiz Francisco Rebello affirme, par exemple: "[...] tem de reconhecer-se que em matéria de novas criações se ficou aquém do que era lícito prever (e desejar)"²³⁶. Plusieurs facteurs sont responsables de cette situation, selon Rebello: l'engagement des écrivains dans l'action bureaucratique du gouvernement, en tant que membres de commissions etc., le désintérêt de la part des groupes de théâtre envers la

²³³. Maria Velho da Costa, *Cravo*, Dom Quixote, rééd. 1994, 25-27.

²³⁴. *ibid.*, p.77-86.

²³⁵. Eduardo Prado Coelho, o.c., Diabril, 1975, p.17.

²³⁶. Luiz Francisco Rebello, "A literatura teatral", in "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)", *Colóquio/Letras*, n°78, Março de 1984, pp.55-64.

dramaturgie nationale et le manque d'une politique de soutien de la part de l'État²³⁷: "E é significativo que nos seis anos decorridos após a sua reabertura, o Teatro Nacional apenas tenha estreado quatro peças de autores nacionais, das quais três anteriores ao 25 de Abril"²³⁸.

Pour dépasser les limites de la production littéraire, les producteurs théâtraux proposent, dès la fin des années 60, de nouvelles lectures et de nouvelles approches scéniques de textes traditionnels, en profitant des apports de l'étranger dans ce domaine, notamment la pratique de Peter Stein ou Giorgio Strehler, entre autres.

En effet, la production dramatique antérieure à 1974 montrait déjà des signes de fragilité, comme le signalent les travaux spécialisés sur l'histoire du théâtre portugais, en particulier en ce qui concerne la dramaturgie des dernières décades du régime précédent. Lorsque L. S. Picchio²³⁹ évoque l'émergence d'une "nova geração dramática portuguesa"²⁴⁰ de l'après-guerre, influencée par les théâtres expérimentaux de Lisbonne et Porto qui jouaient Miller, Beckett, puis Pirandello et avaient aussi assimilé la leçon brechtienne, exprimée dans le théâtre néoréaliste portugais des années 50, elle ne peut que constater, en conclusion, la tendance de ces textes vers l'abstraction ou la perfection esthétique, peu compatibles avec la réalisation scénique. Pour la même période, L. F. Rebello, dégage deux tendances dominantes dans la production textuelle portugaise, comme en Europe d'ailleurs - théâtre de l'Absurde et théâtre épique -, mais souligne le caractère paradoxal de cette abondante production littéraire: "escreveu-se e publicou-se, entre 1945 e 1974, mais teatro em Portugal do que noutras épocas, mas a maior parte desse teatro não logrou ver cumprido no palco o seu natural destino"²⁴¹.

²³⁷. Notons que l'aide à la production textuelle de théâtre est relativement récente en France, par exemple; voir l'étude de Raymonde Temkine, *Le Théâtre en l'État*, Paris, Éd. Théâtrales, 1992.

²³⁸. Luiz Francisco Rebello, in *Colóquio/Letras*, n°78, Março de 1984, p.57.

²³⁹. Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Portugália Editora, 1969, notamment pp.335-344.

²⁴⁰. *ibid.*, p.338.

²⁴¹. Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, Publicações Europa-América, 1989, 4e éd. revue et mise à jour, notamment pp.131-146.

Il s'agit, déjà, d'un divorce avec la scène, mais dont les causes sont extérieures au théâtre puisqu'elles sont attribuées à l'action de la censure. Un autre trait caractéristique de cette crise de la dramaturgie moderne portugaise est représenté par un sous-genre théâtral issu des années 60, dans une tentative de récupération de l'histoire nationale.

Il s'agit de la fable historique²⁴², influencée par la théorie théâtrale brechtienne, mais dont la valeur pour le combat du régime et de la censure a été "mais simbólico do que real"²⁴³. Cet échec pourrait justifier l'appréciation profondément négative de ce genre théâtral, telle qu'elle est formulée par Jorge de Sena qui la fonde sur l'absence d'une vision critique de l'Histoire par les dramaturges: "Onde esse desejo de libertação de heranças mefíticas não existe, mas antes uma dominante complacência com o lixo da própria História (e toda a História, por gloriosa que seja, se transforma num lixo intolerável, se é conservada em estado de glória), o teatro não é possível como *catarse*, e não o sendo só existirá sob falsas formas, por muito modernas que essas formas pareçam", et il conclut: "A maioria esmagadora do teatro português deste século (apesar de não serem numerosos os dramaturgos e muito menos as grandes peças) é falsamente moderno"²⁴⁴.

On ne saurait toutefois nier absolument une réelle ouverture des dramaturges portugais vers la modernité, à la fois sur le plan littéraire et esthétique. Dans un article de 1967, L. F. Rebello explique le sens plus large que l'ensemble des aspirations du théâtre portugais attribue à l'adjectif "moderne": "Será moderno todo o teatro que, mediante uma linguagem (cénica, e não apenas literária) divergente dos esquemas tradicionais, se propõe exprimir uma visão *nova* do homem e da sua situação no mundo de hoje"²⁴⁵. Il est vrai que la rénovation de l'écriture

²⁴². Cette désignation est proposée par José Oliveira Barata, "A "fábula histórica" no teatro português contemporâneo. Algumas considerações", *Vértice*, n°455, Julho-Agosto 1983, p.8.

²⁴³. Lia Armandina Sá Paulo, "A rentabilização da História pelo drama de contestação ao Estado Novo", *Revista de História das Ideias*, vol.16, 1994, pp.323-46.

²⁴⁴. Jorge de Sena, "Da necessidade do teatro", in *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed.70, 1989, pp.21-32; voir également, "Sobre a crise do teatro em Portugal", *ibid.* p.296-98 et "Sobre teatro quanto possível em Portugal", *ibidem*, pp.299-301.

²⁴⁵. Luiz Francisco Rebello, *O Tempo e o Modo*, n°50-51/52-53, Junho-Outubro de 1967, p.577, nota (2).

dramatique, en tant que production de textes littéraires, ne peut se passer d'une réforme de la pratique du théâtre dans sa relation avec le public qui les reçoit et, donc, dans un cadre politique et social ouvert à l'innovation.

Le problème de la rénovation de l'esthétique théâtrale dans sa totalité est donc posé ici sans séparer le travail littéraire de la pratique scénique. D'autres commentaires soulignent aussi l'intérêt ressenti par les praticiens du théâtre et la critique devant l'expérimentalisme des formes qui marque le théâtre étranger de la même époque. C'est le cas d'une étude publiée en 1970 dans la revue *Vértice*, dont l'attention est centrée à ce moment-là sur les possibilités d'un renouveau du théâtre grâce au théâtre universitaire. L'objectif didactique de Mário Vilaça, qui présente un cadre de convergences entre les courants théâtraux de l'après-guerre, pourtant apparemment si opposés entre eux, le conduit à l'hypothèse d'un fondement théorique commun, celui de leur volonté identique de former un spectateur nouveau, conçu comme un être collectif, capable de collaborer à la critique des structures de la société bourgeoise afin de permettre sa transformation, à partir d'une "posição profunda e lucidamente política"²⁴⁶. Cette lecture privilégie, une fois de plus, l'importance que l'on attribue, à l'époque, à la fonction de contestation du théâtre et, donc, au processus de réception et aux effets produits sur le spectateur, par tout type de moyen théâtral, sans mettre le débat concernant les textes au premier plan.

On comprendra ainsi le rôle de l'approche directe de la théorie et de l'esthétique brechtienne.

La rénovation se fera essentiellement par les expériences scéniques de groupes professionnels ou de théâtre d'étudiants, liées à un travail de relecture des pièces classiques ou à un courant théâtral spécifique de contestation des formes de la représentation traditionnelles²⁴⁷.

²⁴⁶. Mário Vilaça, "Duas décadas de tendências teatrais (1950-1970)", *Vértice*, n°317, Junho 1970, pp.377-94.

²⁴⁷. cf. C.Porto, o.c., 1985, pp.21-30.

Il apparaît donc que l'importation de textes par la traduction à partir de 1974 a surtout été un phénomène dérivé de la pratique scénique, et qu'il existe aussi un groupe de textes traduits et non représentés avant 1974, à côté d'un ensemble composé de traductions nouvelles, dont il sera question dans la description du champ de production (1.5).

1.4.5. Conditions sociales

Au moment de la création du CCE, en 1975, il existe une homologie entre les producteurs culturels, offrant une représentation critique du monde social, et les récepteurs, fondée le plus souvent sur leur mobilisation commune pour une modification de l'ancien ordre établi. Le répertoire du CCE représente, dans un premier groupe de textes, ce type d'accord entre le contenu idéologique véhiculé dans les textes et la situation du public ou sa position sociale, allant de la population rurale à la petite et moyenne bourgeoisie urbaine d'Évora ou des bourgs de la région.

La convergence des principes de l'innovation représentés par le choix des textes, par les formes théâtrales et les structures de production et de réception des oeuvres est le principal aspect qui caractérise la modernisation de la vie théâtrale portugaise. Celle-ci est légitimée par la liberté du créateur dans le travail esthétique sur les textes de la tradition et dans la construction de projets institutionnels, en rupture sur le plan social et politique avec l'élitisme du passé et à la recherche d'une base sociale plus ample de réception. Le CCE en est un exemple.

On sait que les relations entre la littérature et la société sont un domaine complexe d'analyse et, depuis les recherches de Lucien Goldmann, qu'entre groupes sociaux et création artistique, il ne faudra pas chercher une identité des contenus, mais plutôt des homologies de structures. Ainsi, l'époque concernée par cette étude, à l'intérieur de ses limites temporelles, est caractérisée par une connexion étroite entre l'état de la société portugaise des années 70-80 et de sa production littéraire et artistique, ce qui confère à la construction et au fonctionnement du système littéraire une autonomie très relative. L'intensité des relations entre art et politique de cette période s'explique par un processus de transformation de toute une mentalité, où les

fictions "engagées" sont autant de prises de position, souvent nées d'une opposition envers l'héritage littéraire et artistique dominant et mises au service des implications sociales d'une représentation littéraire nouvelle de la société.

Sorte de "subversion du rituel"²⁴⁸, ou de la norme dont on s'écarte, le projet théâtral que l'on étudie est construit sur ces deux lignes de force de la vie sociale et culturelle de l'époque: d'une part, la mise en question, éventuellement la suppression ou la disparition de l'ancien et, d'autre part, l'introduction de nouveaux modèles dont, entre autres, celui du théâtre populaire.

L'usage qui est fait d'une terminologie comme celle de "peuple" et "populaire"²⁴⁹ est un signe visible du changement de modèle de réalité qui concerne de près le discours théâtral.

En effet, le régime politique antérieur possédait deux instruments de propagande par le théâtre: le "Teatro do Povo" fondé en 1936, et défini par le pouvoir comme "uma tentativa modesta e sã que tem por objectivo principal espalhar um pouco de ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos da nossa terra"²⁵⁰. Rural et manichéen, il sera remplacé en 1956 par une version urbaine, plus érudite, celle du "Teatro Nacional Popular", qui tente, sans renoncer à sa mission politique, de suivre le mouvement théâtral européen de l'après-guerre: "longe do paternalismo político próprio das directrizes do anterior "teatro do Povo", tem por objectivo a "popularização" das grandes obras da arte dramática, clássicas ou recentes, através da venda de ingressos mais baratos, a "preços populares"²⁵¹. Dans ce type de discours, l'adjectif "populaire" désigne la production culturelle *du* et *pour le* peuple, selon les orientations du SPN qui visent à "resguardar" des valeurs que l'idéologie de l'État Nouveau met en relief dans la "cultura popular", celles du monde rural, catholique, patriote et travailleur.

²⁴⁸. cf. C.Lafarge, o.c., 1983, pp.105-140.

²⁴⁹. cf. Pierre Bourdieu, "Les usages du "peuple"", in o.c., 1987, pp.178-184. L'auteur rappelle que ces notions sont un enjeu des luttes entre les intellectuels, mais qu'elles sont les plus rentables dans le champ politique.

²⁵⁰. in *Diário de Notícias*, 16 Jun. 1936, p.5, cité par Heloisa Paulo, ""Vida e Arte do Povo Português". Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo", in *Revista de História das Ideias*, n°16, Coimbra, 1994, pp.105-134.

²⁵¹. *ibid.*, p.130.

De nouveaux modèles de référence sont apparus en 1974, comme la notion de culture populaire qui, dans son sens républicain²⁵² et en opposition avec l'idée de tradition, est liée à l'éducation et à la participation à la nouvelle vie civique de l'ensemble de la population.

Elle implique un effort de réforme, d'innovation et de création de nouvelles institutions, de pratiques artistiques différentes et, surtout, une nouvelle relation avec le récepteur. Dans la phase initiale, et en vue d'une "révolution culturelle" que la gauche la plus engagée définit comme "a luta pela eliminação da contradição entre especialistas da produção cultural e consumidores passivos da cultura"²⁵³, les moyens suggérés sont "a criação de uma rede vasta de equipamentos de produção e divulgação cultural revolucionária através de teatro de agitação, cinema militante, exposições itinerantes, bibliotecas críticas, tele-clubes, etc", puisque ces activités doivent favoriser "uma maior consciência política"²⁵⁴.

À côté de ces pratiques propres de la période entre 1974 et 75, on trouve une autre forme d'appropriation du théâtre comme instrument privilégié du travail culturel, dans des structures institutionnelles stables. C'est en ces termes qu'est annoncée la création du CCE en 1975 par les journaux locaux qui soulignent cet aspect: "A criação do Centro eborense se enquadra - numa primeira fase - na política de descentralização da actividade teatral, a nível de companhias profissionais, com criação destas em capitais de distritos, inteiramente dependentes do Estado"²⁵⁵.

Ce projet de théâtre soutenu par l'État et dont l'ambition artistique est centrée sur une réactivation du patrimoine mis à l'épreuve de l'actualité, correspond aussi à un objectif civique de formation d'un nouveau public. Dès la fin des années 70 et à partir des années 80, ce type d'interventions socioculturelles est confronté peu à peu aux orientations dominantes dans la

²⁵². Deniz Jacinto, "O Teatro, instrumento de educação e de cultura", in *Actas do 2º Congresso republicano de Aveiro*, Seara Nova, 1969; rééd. in Deniz Jacinto, *Teatro I*, Porto, Lello & Irmão, 1991, pp.13-35.

²⁵³. cf. Jacinto Rodrigues, *Frente cultural*, Porto, Afrontamento, 1976, col. Cultura e Libertação, n°1, p.9.

²⁵⁴. *ibid.*, pp.10-11.

²⁵⁵. extrait d'un article non signé, in *Notícias de Évora*, 10.01.75, n°22421.

culture officielle, s'acheminant vers ce que R. Abirached appelle, pour le modèle français, et en fait européen, une culture "hédoniste et festive"²⁵⁶, sans théorie.

À Évora, la consécration d'un projet d'activité théâtrale nouveau, implanté dans un espace dont le public est encore en formation, dépendait fortement des contingences et de la variabilité des instances de légitimation. Entre celles du centre et de la périphérie, nationales et locales, quelle peut être la meilleure voie pour éviter les risques de l'isolement, pouvant entraîner un immobilisme ou une non-progression du projet? C'est là que se situe le rôle de la diffusion des principes adoptés. Elle se fait d'abord par l'organisation de rencontres et de débats, avec les autres professionnels, avec le public en général, les écoles, les acteurs amateurs. Elle est présente aussi dans la production paratextuelle de textes d'appui et de programmes très documentés pour chaque spectacle, destinés à un public non-initié, et finalement dans l'organisation de cours ou d'actions de formation pratique, en plus de l'ouverture en novembre 1975 de l'école de formation professionnelle d'acteurs de théâtre du CCE.

Parti d'une activité intense d'animation socioculturelle fondée sur le théâtre, ce projet évolue progressivement vers une spécialisation effective dans le domaine artistique, - dont la marque visible est l'extinction successive des départements d'animation ou des activités annexes -, celui de la production théâtrale, qui peut être rattachée, soit à l'évolution générale de la vie politique et au changement de fonction du théâtre dans la société - éduquer v/s divertir -, soit à une modification de la position de l'agent dans le champ culturel et à une nouvelle importance donnée à la question de sa reconnaissance.

La sélection et la dramaturgie des textes, progressivement centrée sur les textes canonisés, ainsi que les variations des normes suivies pour les textes traduits en sont le reflet (voir 2.2.2.).

Il n'existe donc apparemment pas de continuité absolue dans ce domaine et la définition de ce que l'on entend par "traduction" ainsi que la fonction attribuée à ce processus de

²⁵⁶. Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince (1981-1991)*, Paris, Plon, 1992, pp.28-32.

constitution partielle du répertoire ne peuvent être établies qu'en fonction de la situation et de l'usage de ces textes dans le système littéraire de réception.

1.5. Le CCE dans le champ de production artistique

Il sera question ici de quelques éléments présents simultanément, ou en compétition dans l'espace social et, surtout, le champ littéraire et théâtral, où s'inscrit l'action du CCE. Ce sont, d'une part, les répertoires disponibles en rapport avec l'activité éditoriale dans le domaine du théâtre, d'autre part, les divers modes de production et d'organisation de l'activité théâtrale, professionnelle et non-professionnelle, et finalement, le réseau des compagnies de province. Le champ de production culturelle dans lequel s'inscrit le théâtre contient également deux types de moyens de communication de masses, la radio et la télévision, dont l'importance ne cesse d'augmenter à partir de la fin des années 70 et dont le rôle, variable selon les moments du processus historique, est essentiel pour une compréhension complète du dossier.

1.5.1. Autres répertoires traduits, publiés ou joués

En ce qui concerne le répertoire sélectionné, il se situe nécessairement par rapport au choix de textes disponibles, édités dans des collections de théâtre, en traduction ou d'auteurs nationaux et, également, par rapport à la vie théâtrale en général, notamment au théâtre joué et aux structures qui le supportent.

Un aspect qui se répète dans la plupart des références bibliographiques consultées est une séparation entre la production et la publication théâtrale écrite et le théâtre représenté.

Sur ce dernier point, mis à part l'héritage d'une compagnie de Porto, le Teatro Experimental do Porto ou TEP, dont le répertoire entre 1953 et 1974²⁵⁷ a fait connaître la dramaturgie des auteurs contemporains européens et américains, non publiée cependant, un

²⁵⁷ . cf. catalogue de l'exposition réalisée à l'occasion des 40 ans du TEP, Acácio de Carvalho (coord.), 1993; Jorge de Sena, "Teatro experimental do Porto", in o.c., 1989, pp.305-309; selon l'auteur, le TEP a monté "mais de trinta peças em seis anos, antigas ou modernas, "continentais", inglesas ou americanas, estrangeiras ou portuguesas [...]" (p.308).

autre groupe de textes avec lequel le CCE en tant que compagnie de répertoire peut avoir des affinités est celui de la compagnie Rey Colaço-Robles Monteiro, dans sa dernière phase²⁵⁸: "Relegando para segundo plano os sucessos do *boulevard*, vai fazer desfilas os grandes autores estrangeiros"²⁵⁹. On retrouve, dans les deux cas, les principes d'un répertoire varié, mais homogène, structuré à partir du projet d'un théâtre national, et qui n'a pas visé systématiquement son édition.

Quant à cette question, celle du théâtre à lire ou de la pièce éditée, l'édition théâtrale dépend étroitement des conditions de l'activité éditoriale en général. On trouve en 1974 une multiplicité de petites et moyennes maisons d'édition qui tendent peu à peu à une concentration: elles passent de 1337 en 1975 à 660 en 1988. L'édition spécialisée de théâtre tend ainsi à disparaître.

Plusieurs éditeurs ont consacré une collection au théâtre, certains l'interrompant vers 1974-75 et d'autres, moins nombreux, dans les années suivantes. Dans le domaine privé et commercial, il faut citer, entre autres, Prelo Editora, avec un "Repertório para um teatro actual" (12 volumes publiés jusqu'en 1974) et aussi une "Coleção de Teatro" (15 volumes publiés jusqu'en 1974); la Livraria Civilização, "Coleção Cena Aberta" et "Coleção Teatro" qui incluent Wilde, Sheridan, Goldoni, Shakespeare, Beaumarchais, Racine, etc; l'éditeur Estampa - Seara Nova, "Coleção Teatro", qui publie en 1974, pour le n°10: Pirandello. Cette dernière série a la particularité d'être assurée par des traducteurs qui sont des praticiens professionnels du théâtre²⁶⁰. Interrompue en 1974, elle paraît en réédition avec la "Coleção Clássicos de Bolso" et reprend des auteurs comme Ruzante, Molière, Marivaux, Beckett. La maison d'édition Europa- América inclut dans sa "Coleção Livros de Bolso" des auteurs

²⁵⁸. cf. catalogue de l'exposition "A companhia Rey Colaço - Robles Monteiro (1921-1974), Vitor Pavão dos Santos (org.), 1974, pp.138-143.

²⁵⁹. *ibid.*, p.6

²⁶⁰. La direction de la collection est de L.M.Cintra, J.A.Osório Mateus et J.Silva Melo qui sont membres de la compagnie de la "Cornucópia", fondée en 1973 à partir d'un groupe de jeunes universitaires à Lisbonne. Les auteurs traduits sont représentatifs d'une politique de constitution d'un répertoire: Molière, Goldoni, Marivaux, Beckett, Ruzante, Lorca, Pirandello, Calderon, Wedekind.

comme Molière et Beaumarchais. L'éditeur Plátano publie dans sa collection "Teatro Vivo" *Les Troyennes* de Sartre, à côté de contemporains portugais: Virgílio Martinho, M.de Carvalho, Jorge de Sena. Ática a aussi une "Colecção Teatro". Atlântida, éditeur de Coimbra, publie des éditions bilingues d'oeuvres de la dramaturgie moderne, assurées notamment par Paulo Quintela, professeur universitaire et homme de théâtre. L'éditeur Presença inclut dans la "Colecção Presença", nova série, le théâtre de Sartre.

Des revues et des journaux régionaux publient également des textes théâtraux: la revue *Vértice* a une collection de "Textos"; le *Jornal do Fundão* publie une série de pièces dans la "Colecção Cena Actual".

Du côté institutionnel, cohérente dans sa politique de soutien à la littérature nationale, la Société Portugaise des Auteurs assure une publication régulière de textes originaux portugais, "Repertório da SPA", commencée à partir de 1969. Le Secrétariat d'État des Sports et de l'Action Sociale Scolaire publie à partir de 1974 les *Cadernos Juventude e Cultura*, en concurrence avec les *Cadernos de Cultura Popular* par Nova Aurora. Plus tard, le Secrétariat d'État à la Culture collabore avec l'éditeur Moraes à l'édition de pièces d'auteurs portugais dans la collection "Palco" et de textes spécialisés sur le théâtre²⁶¹.

Mais, comme le signale, en 1978, Carlos Wallenstein: "A actividade editorial em Portugal é, em matéria de teatro, escassa e incompetente [...]"²⁶² et a sa part de responsabilité dans le divorce avec la scène.

L'examen des bilans critiques annuels de l'édition au Portugal, publiés, par exemple, par la revue *Colóquio Letras* entre 1976 et 1988 permet, en effet, d'établir le cadre suivant²⁶³: tout d'abord, les références au théâtre ne concernent que les auteurs portugais et il n'est fait allusion

²⁶¹. On peut citer à titre d'exemple: José Oliveira Barata, *Estética teatral. Antologia de textos*, Moraes, col. Temas e Problemas, 1981; Richard Southern, *Manual sobre a montagem teatral para amadores e profissionais*, Moraes, col. Temas e Problemas, 1979.

²⁶². C.Wallenstein, "A literatura teatral nos últimos cinco anos", *Colóquio Letras*, n°46, nov.1978, p.54.

²⁶³. Sources: *Colóquio Letras*, n°30, 1976; n°42, 1978; n° 46, 1978; n°48, 1979; n°54, 1980; n°60, 1981; n°66, 1982; n°72, 1983; n°78, 1984; n°84, 1985; n°90, 1986; n°96, 1987; n°101, 1988. voir également: *Balanço da Actividade Literária Portuguesa (1983/1984)*, par le Centro Português da Associação Internacional dos Críticos Literários.

aux traductions théâtrales qu'une seule fois, dans un bilan concernant la période de 1974-1984: "seria preciso falar também de outros espectáculos, erguidos a partir de obras estrangeiras que assim ficam incorporadas no nosso património dramático"²⁶⁴. L'auteur cite à peine deux pièces de Brecht et un texte de Horváth joués à Lisbonne, alors que l'essentiel des répertoires joués est composé de traductions...

Ensuite, on constate que l'opposition entre texte publié et texte représenté s'accroît progressivement, les auteurs nationaux cessant peu à peu de produire de nouveaux textes²⁶⁵. Une autre publication, celle de l'Association Internationale des Critiques Littéraires, reproduit les mêmes données: C. Porto²⁶⁶ parle de 11 pièces publiées en 1982, 13 en 1983 et 14 en 1984. Finalement, un nombre important de textes publiés après 1974 ont, en fait, été écrits plusieurs années auparavant, mais ne sont toujours pas joués.

La seule nouveauté, textuelle et scénique, est représentée par un grand nombre de spectacles élaborés à partir de textes non théâtraux, principalement d'auteurs portugais à la mode.

Ceci correspond en partie à un processus de reconnaissance du théâtre, soutenu par les valeurs littéraires nationales reconnues²⁶⁷, mais est également interprété par la critique traditionnelle comme un procédé favorisant la satisfaction d'un besoin concret de nouveauté de

²⁶⁴. cf. Luiz Francisco Rebello, in *Colóquio Letras*, n°78, 1984, p.64.

²⁶⁵. Seule l'année 1982 est considérée comme relativement fertile avec 11 textes publiés (cf. C.Porto, *Colóquio Letras* n°72) après celle de 1980, apparemment stimulée par les pièces écrites sur commandes ou pour des concours et des prix à la TV ou à la radio (cf. C.Porto, *Colóquio Letras*, n°60). En 1984, C.Porto cite 22 titres publiés, dont 14 inédits (*Colóquio Letras*, n°84); en 1985, L.F. Rebello déplore l'édition de trois inédits seulement, à côté de cinq ouvrages sur le théâtre et de rééditions de classiques nationaux (*Colóquio Letras*, n°90). L'année 1986 est considérée comme faible, avec 10 titres dont de nombreuses rééditions qui prouvent toutefois l'intérêt pour la lecture théâtrale (C.Porto, *Colóquio Letras*, n°96) et 1987 est, pour L.F.Rebello "catastrófica", avec 6 inédits et 3 rééditions (*Colóquio Letras*, n°101).

²⁶⁶. Carlos Porto, "Teatro", in *Balanço da actividade literária portuguesa (1983/1984)*, CPAICL, 1985, p.100.

²⁶⁷. E.Dionísio, o.c., 1993, p.365, n.25.

la part du public²⁶⁸. Ce type de spectacles permet, du reste, de correspondre à la norme imposée aux théâtres subventionnés qui est celle de représenter des auteurs nationaux.

1.5.2. Principaux agents et pratiques de la vie théâtrale entre 1975 et 1988

Dans un article de bilan des 20 années entre 1974 et 1994, M. H. Serôdio distingue cinq types de formations dans le système de production du théâtre professionnel au Portugal: le Théâtre National, le théâtre municipal, qui n'existe qu'à partir des années 90, le théâtre subventionné, le théâtre commercial et les "autres théâtres", ces derniers étant peu pertinents pour la période 75-88²⁶⁹. Il faudra ajouter, en raison de sa grande importance, le théâtre amateur.

La compagnie du CCE, la seule qui ait été créée par l'État en 1975, est en réalité une compagnie subventionnée au même titre que celles du reste du pays²⁷⁰. Ainsi, on constate que les choix dans la combinaison entre choix des textes et modes de production à l'intérieur du même champ, celui d'un théâtre de répertoire, sont relativement semblables dans la période initiale. Les compagnies héritières du mouvement du Théâtre Indépendant de Lisbonne²⁷¹, organisées en entreprises, associations ou coopératives, dépendent d'une subvention et fondent aussi leur travail sur un théâtre de texte. À partir de 1978-79, les nouvelles compagnies de

²⁶⁸. L.F.Rebello, "A literatura teatral nos últimos cinco anos (1974-1978)", in *Colóquio Letras*, n°46, 1978, pp.52-56.

²⁶⁹. M.H. Serôdio, "O teatro em Portugal hoje: breve caracterização", in *Vértice*, n°59, Março-Abril 1994, pp.58-66.

²⁷⁰. En 1975, il existe environ une vingtaine de groupes subventionnés sur une quarantaine demandant un soutien financier à l'État. En 1977, il n'y a qu'une vingtaine de compagnies qui en bénéficient. En 1987, trente groupes travaillent en permanence: 14 à Lisbonne et 2 en banlieue, 5 à Porto et 9 dans d'autres villes; la province est passée de 4 groupes en province (Porto, Évora, Setúbal) à 21 compagnies installées en permanence en 1983, avant de connaître un déclin rapide à partir de 1985.

²⁷¹. cf. C.Porto, o.c., 1985. L'auteur propose une définition du "théâtre indépendant", qui est une terminologie adoptée d'ailleurs par analogie avec son usage en Espagne, qui renvoie ce mode de production théâtrale - autonome, non-commercial, subventionné par l'État comme un droit - aux années 70 et essentiellement aux groupes Bonecreiros (1971), Comuna (1973), Cornucópia (1973) et Grupo 4 (pp.19-20).

province suivront un modèle identique²⁷², bien qu'en renforçant la partie portugaise de leur répertoire.

Cependant, la coprésence de courants esthétiques théâtraux divers parmi les compagnies subventionnées est confirmée par la publication en 1975 de *Para um teatro pobre*, de Grotowski, dans une traduction de O. Mateus, critique et théoricien du théâtre²⁷³, suivie de celle d'une étude sur le Living Theatre²⁷⁴ par le même éditeur qui lance en 1980 *Leitura de Brecht* de Bernard Dort. Ces trois titres condensent les débats théoriques et esthétiques des années 70 au niveau européen. Ils sont complétés par la publication de textes de Antonin Artaud par l'éditeur & Etc et, plus tard, par celle des écrits de Meyerhold²⁷⁵ et de Stanislavski²⁷⁶.

Si les thèses d'un théâtre plus proche d'une expérience en prise directe sur le geste²⁷⁷ semblent dominer sur le plan théorique, on constate curieusement l'absence de traductions des écrits sur le théâtre de Bertolt Brecht, qui est toutefois revendiqué comme modèle pratique par la majorité des praticiens du théâtre de la même époque. Le rôle et l'usage exclusif des textes brechtiens dans la traduction française de l'Arche est indéniable ici, d'autant plus que les traductions antérieures des pièces de Brecht, remontant aux années 60, sont critiquées et

²⁷². Une énumération non-exhaustive des auteurs étrangers les plus joués, permet de rendre compte également de la convergence des thèmes choisis, qui vont du théâtre politique à la critique sociale, fondée sur le comique essentiellement: Brecht, Pommeret, Claude Prin, Rafael Alberti, Peter Weiss, Lorca, Camus, Sartre, Goldoni, Strindberg, Carl Sternheim, Machiavel, Gorki, le théâtre du quotidien (Deutsch, Kroetz), Buchner, etc.

²⁷³. Une grande partie de la production critique de cet auteur se trouve dans Osório Mateus, *Escrita do Teatro*, Livraria Bertrand, coll. Crítica hoje 3, 1977.

²⁷⁴. Ce groupe, fondamental pour l'histoire du théâtre contemporain d'intervention politique, joue à Lisbonne "Sept méditations sur le sadomasochisme politique" au Musée d'Art Ancien en 1977, en fait, à un moment où le théâtre politique portugais est abandonné par la plupart des groupes institutionnels.

²⁷⁵. Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*, Arcádia, 1980.

²⁷⁶. Konstantin Stanislavski, *A preparação do actor*, Arcádia, réédition 1979.

²⁷⁷. cf. Osório Mateus, o.c., 1977, qui rappelle une opposition centrale dans l'histoire du théâtre occidental entre *texto* et *gesto* (p.62).

remplacées par de nouvelles traductions²⁷⁸. En fait, les écrits théoriques de Brecht sont traduits à des fins didactiques (voir 1.4.3) et non publiés, au contraire du cas de l'un de ses épigones comme Manfred Wekwerth²⁷⁹, largement diffusé et utilisé dans le théâtre amateur des années 1974 à 1980.

La grande distinction à établir est celle qui concerne la production théâtrale de spectacles commerciaux, représentée traditionnellement par le genre de la "revue" à Lisbonne. Tombée en décadence²⁸⁰, elle fait une tentative de reconversion idéologique: "No que se refere ao teatro de carácter empresarial, a que é de uso chamar comercial, verificou-se uma tentativa de aproveitamento oportunístico da liberdade, através da produção de espectáculos situados numa área de teatro político [...], assim como através da reconversão ideológica da revista"²⁸¹. Une étude de V. Pavão dos Santos, publiée en 1978, rappelle cependant que c'est à ce type de théâtre que l'on doit un espace de théâtre politique avant 1974, qui fonctionnait malgré la censure à l'aide d'un langage codé²⁸², et continue à assurer cette fonction, soit à partir d'un discours de soutien aux changements, soit en réaction contre ceux-ci²⁸³.

Finalement, la réouverture du Théâtre National D. Maria II, qui est considéré comme un élément de prestige essentiel pour la politique culturelle gouvernementale, est victime, non seulement d'un processus de réinstallation très long - d'octobre 1976 à janvier 1978 -, mais pose très tôt le problème de son projet artistique. Comptant sur une compagnie de 20 à 25

²⁷⁸. Ce corpus présente des cas de nouvelles traductions du théâtre de Brecht qui seront analysés dans la partie II de cette étude.

²⁷⁹. Manfred Wekwerth, *Notas de trabalho no Berliner Ensemble*, Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, 1981; du même auteur, *A encenação no teatro de amadores*, Serviços sociais dos trabalhadores da C.G.D. - Secção cultural, 1977.

²⁸⁰. cf. C.Porto, "Da revista ao bulevar: a decadência", in o.c., 1985, pp.117-121.

²⁸¹. cf. Carlos Porto, in Reis, o.c., 1993, p.307.

²⁸². V.Pavão dos Santos, *A revista à portuguesa*, éd. O Jornal, 1978.

²⁸³. cf. E.Dionísio, o.c., 1993: "É na "revista" que a polémica entre esquerda e direita se tinha instalado, em Agosto de 74"; en aout, le Monumental présente "O Último Fado em Lisboa", et en septembre, le groupe Adoque, lié au PCP, joue son premier spectacle de revue, "Pides na Grelha" (p.227).

acteurs et des metteurs en scène invités, le théâtre est inauguré, en mai 1978, avec deux auteurs classiques portugais²⁸⁴, comme prévu dans son projet global. Mais, la salle expérimentale ferme en 1979 et une crise avec le Secrétariat d'État oblige à la nomination d'un nouveau directeur dès août 1979.

L'une des difficultés principales qui est celle du nombre très réduit de spectateurs est dépassé, à partir de la fin des années 80, par la production - et réhabilitation - du genre dont le succès populaire est traditionnel et garanti celui de la revue, habituellement réservé à un secteur commercial du théâtre, mais qui a été définitivement abandonné depuis la période de 1977-78.

Une autre forme de pratique théâtrale est fortement représentée par les spectacles non professionnels qui ont une importance croissante dans la situation théâtrale des années 74-76, souvent rattachée à un mode d'intervention de rue ou d'agitation et propagande, mêlant le discours politique et théâtral dans une version pamphlétaire de la prise de parole. Leur importance est reconnue au niveau institutionnel. Ils sont subventionnés par les premiers gouvernements et les programmes des partis de gauche les incluent explicitement en avril 1975. Reconvertissant leur répertoire au moment du recul du théâtre directement politique, ils se spécialisent dans la représentation des auteurs portugais censurés avant 1974: Santarém, Sttau Monteiro, Torga.

On s'aperçoit qu'en fait, les limites du champ artistique et littéraire ne sont pas aisées à définir et se diluent dans l'espace intellectuel plus vaste des débats idéologiques de l'époque. Ceci ne peut que confirmer le fait que la définition de "théâtre" n'est pas universelle, mais historiquement déterminée. On peut observer une grande ouverture du champ jusqu'aux années 80, suivie d'une tendance vers la spécialisation ou la disparition de formes dont les effets ne sont plus acceptables dans l'univers de réception.

Il faut probablement considérer, sur ce point, le rôle des agents qui participent à la production de la valeur de l'oeuvre et à qui l'on attribue une compétence en matière d'art, c'est-

²⁸⁴. Il s'agit de *Alfageme de Santarém* de Garrett et de *Auto da Geração Humana* de Gil Vicente, deux auteurs emblématiques du théâtre portugais de deux époques privilégiées.

à-dire les Ministères et Directions Générales diverses, avec les critiques, et le(s) public(s). Les processus de consécration qui en découlent se traduisent par l'attribution inégale d'avantages économiques, dans un cadre de mesures et de règlements divers, peu cohérents vu l'absence d'une politique culturelle officielle. La formation des producteurs et du public à la reconnaissance de l'oeuvre d'art en tant que telle est confrontée également à la même absence d'une politique d'éducation artistique ou de sensibilisation aux pratiques culturelles²⁸⁵.

1.5.3. Réseau des compagnies de province

Très vite, la compagnie du CCE ressent le besoin de chercher et de trouver une voie de développement et d'organisation de son projet théâtral dans un réseau de compagnies de province, avec un objectif de stabilisation et d'expansion du projet, par la multiplication de la participation et la diversification des instances de consécration, soit locales, soit régionales ou nationales. Une association de compagnies théâtrales est constituée officiellement en 1976, l'Association Technique et Artistique de la Décentralisation Théâtrale (ATADT)²⁸⁶: "A Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral constituiu-se em 8 de março de 1976 [...]. Intervieram como fundadores [...]: Casa da Cultura das Caldas da Rainha, Centro Cultural de Évora, Seiva Trupe - Teatro Vivo (Porto), Teatro Animação de Setúbal - TAS, Teatro Experimental do Porto - TEP". L'association s'étendra jusqu'à Viseu, Viana do Castelo, Vila Real de Trás-os-Montes, Almada, Leiria, Coimbra, Portalegre et Santarém. Elle renforcera l'importance des pratiques d'échange, avec trois Rencontres nationales et un projet de formation de ses cadres par l'École de Formation Théâtrale d'Évora, et par des publications qui divulguent un discours et une pratique organisés autour de la décentralisation théâtrale (voir 1.6).

²⁸⁵. Signalons toutefois l'effort tenté avant 1974 par un projet de réforme de l'enseignement artistique intégré dans une Loi de base du Système éducatif, avec la "Réforme Perdigo" de 1971 et 1974, qui a été interrompu en avril 1974.

²⁸⁶. cf. *I Encontro da Descentralização Teatral. Conclusões*, Centro de Documentação Teatral do CENDREV.

1.5.4. Importance d'autres médias

La révolution de 1974 a commencé, selon A. Reis, "com a apropriação dos meios de comunicação social"²⁸⁷.

En effet, ce sont les médias qui reflètent en grande partie les transformations essentielles de la vie culturelle des années 70-80. Après avoir été l'accès principal à l'information, la radio est, avec les journaux et la télévision, un espace de formation culturelle privilégié. En 1974, il existe 674.000 appareils de télévision et 1.500 en 1983. Le succès d'un nouveau genre médiatique, celui du feuilleton télévisé, à côté des jeux ou des concours où la norme est encore celle de la créativité des participants²⁸⁸, est expliqué par A. Reis comme une réaction à une saturation de la présence du "politique" dans le quotidien. Ce nouvel instrument de culture, plus documentaire que littéraire et donc moins traditionnel, a aussi des effets négatifs sur la fréquentation des salles de cinéma, en faillite, et sur la participation active du spectateur à la vie culturelle.

L'omniprésence de la TV dans la vie quotidienne explique, en partie, une baisse du nombre des salles de cinéma - de 482 en 1975 à 378 en 1988 - et de théâtre - qui passent de 28 en 1974 et 49 en 1975 à 12 en 1987. Le nombre d'heures consacrées à des programmes théâtraux de télévision est en moyenne de 2 à 3%. Une approche des chiffres concernant le public de théâtre à Évora sera faite séparément dans le point 3 de cette partie. Quant à la presse, les suppléments littéraires ou artistiques, relativement nombreux avant 1974, deviennent rares ainsi que les revues spécialisées de la vie culturelle.

1.6. Une intervention programmatique

En termes généraux, l'action du CCE s'inscrit dans un projet, énoncé dans un programme de décentralisation de la vie théâtrale et fondé sur une pratique du théâtre visant un public de province. Les choix de répertoire sont décidés en fonction de ces options et reposent,

²⁸⁷. A.Reis, "O processo de democratização", in José Mattoso (dir.), o.c., 1993, p.24.

²⁸⁸. Le feuilleton est "Gabriela", adaptation d'un roman du brésilien Jorge Amado, et le concours est "Cornélia", les deux en 1977.

comme on le verra (2.2.1.), sur la reprise de la tradition théâtrale représentée par les oeuvres du passé, consacrées par l'institution littéraire et devenues classiques, et sur la révélation de textes contemporains dont la valeur est reconnue. Cette orientation présuppose une pratique esthétique orientée à partir de l'homogénéité de la mise en scène, de la dramaturgie et de la traduction, qui constituent les processus de transmission des textes.

Le résultat de cette forme d'action, socialement programmée pour un public précis, est le répertoire joué, obtenu par cette combinaison réglée d'éléments dont une partie est constituée par un nombre élevé de traductions de textes en provenance de répertoires étrangers à la tradition nationale. Il existe aussi une stratégie, construite en fonction de la réalité historique en transformation, visant à entraîner l'adhésion du lecteur et des institutions de tutelle²⁸⁹.

Cette forme de planification s'exprime également dans des métatextes et des prises de positions, des manifestes et des polémiques²⁹⁰ qui ont alimenté les débats sur la politique théâtrale dans le champ de production culturelle, opposant les principaux modèles de cette période, celui de la conservation ou de la tradition qui revient en force vers 1980 et celui de la rénovation.

Privilegié par la politique gouvernementale des années 1974, le problème de la décentralisation théâtrale, avec ses implications artistiques, qu'elles soient textuelles ou scéniques, est surtout envisagé comme une question d'organisation, ou même de législation²⁹¹

²⁸⁹. La définition de S.J.Schmidt in o.c., 1982, implique une réflexion sur le caractère intentionnel de la production littéraire, impliquant une coordination avec les destinataires (p.118). Voir également A.Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985; dans son approche des stratégies d'écrivains ou de trajectoires littéraires à l'époque classique (pp.178-185), l'auteur distingue celle de la réussite auprès des institutions et celle du succès, tournée vers un public élargi.

²⁹⁰. Les polémiques du milieu théâtral des années 70 sont plutôt fondées sur des aspects de la politique officielle, notamment l'attribution des subventions (cf. Rebello, o.c. 1977, Apêndice, pp.221-229). Les positions des groupes de province révèlent une préoccupation identique, tout en abordant également les questions du répertoire et du public, qui se posent d'une façon spécifique dans leur champ d'intervention. Les Rencontres de l'ATADT et les documents officiels, comme les rapports d'activité envoyés régulièrement aux responsables gouvernementaux, sont la source d'informations la plus complète (voir Centro de Documentação do CENDREV à Évora).

²⁹¹. cf. "Projecto de Lei do Teatro", in L.F.Rebello, o.c., 1977, pp.181-220; "Decreto-Lei n°428/82: regula a actividade teatral": le n°9 du préambule évoque les principes de décentralisation et de régionalisation comme d'éventuelles justifications de l'attribution du statut de Centre Dramatique aux compagnies installées en province.

de la vie théâtrale. Sur le plan du répertoire, il ne représente pas une rupture absolue. On y reconnaît la présence de traditions récentes comme celle du Teatro Experimental do Porto (1950) et une continuité: le directeur nommé est l'un des fondateurs du groupe indépendant Os Bonecreiros dont le travail était fondé sur un théâtre d'intervention critique avec des auteurs comme Dorst, Ruzzante, Alberti.

En fait, les intentions innovatrices correspondent surtout à une intention de répondre aux aspirations du nouveau public pour lequel le répertoire choisi modifie l'univers des possibles, qu'il situe par rapport au déjà connu, et dont il peut orienter une évolution, par le déplacement du centre vers la périphérie, de certains répertoires. C'est le cas des oeuvres des auteurs canonisés qui cessent de représenter une essence et deviennent historiques par la problématisation des procédés de leur nouvelle réception. Simultanément, la tradition locale d'un théâtre non professionnel de marionnettes - celui des "Bonecos de Santo Aleixo" -, transmis selon le principe de l'héritage familial de génération en génération, et joué, habituellement dans les communautés rurales, est recueillie et conservée, en accord avec des directrices européennes favorisant la mise en valeur de l'héritage théâtral populaire par le moyen d'une appropriation sociale des oeuvres qui est élargie, et modifiée, par l'évolution du champ²⁹².

La conservation et la production de cet ensemble de textes sont destinées à satisfaire un besoin associé à de nouvelles catégories de destinataires, incluant le "non-public", en raison de l'expansion de la vie culturelle. Elle représente aussi une interrogation critique du passé récent, tournée vers des changements ultérieurs, par un destinataire qui trouve, dans le langage théâtral, une explicitation et une systématisation d'une connaissance de la réalité.

Ceci explique le recours à la théorie brechtienne, conçue comme non-aristotélicienne, stimulant plutôt la réflexion critique par l'effet d'étrangeté ou de distanciation, de préférence à une identification passive de la part du spectateur.

En effet, cette forme de production théâtrale est fondée sur l'importation de nouvelles connaissances qui sont représentées, d'une part, par le modèle institutionnel de la

²⁹². Claude Lafarge, o.c., 1982, p.261-262; Y. Lotman, o.c., 1973, p.352.

décentralisation théâtrale européenne après 1945 et, d'autre part, par la conception du "théâtre populaire" défendue en France par le T.N.P. de J. Vilar²⁹³. Une mise au point théorique sur ces modèles sera faite dans une revue ayant eu une publication éphémère d'une compagnie théâtrale de la banlieue de Lisbonne, Malaposta, qui consacre trois numéros à cette question en 1988/89, c'est-à-dire après la fin de la période étudiée ici²⁹⁴.

En tant que distance avec la production théâtrale de la capitale, la décentralisation met en relief l'existence d'une hiérarchie de la vie théâtrale de cette période, accompagnée par la nouvelle distribution des publics. Centre et périphérie, capitale et province, ce sont les destinataires visés qui orientent les pratiques adoptées.

Dans le cas du CCE, une constatation semble découler du type d'innovation et de spécialisation introduites dans la collection des pièces sélectionnées pour le répertoire: celle de l'existence d'un projet orienté, inscrit dans les implications de la dénomination de l'entreprise, "culturelle" et non "théâtrale ou dramatique". Les déclarations sur la place du théâtre dans ce projet, en tant que facteur central de dynamisation culturelle, et les prises de positions explicites à ce sujet dans des documents ou des déclarations à la presse, (r)établissent une relation privilégiée à une pratique théâtrale passant par la littérature dramatique, nationale et étrangère, en accord avec le niveau de compétence culturelle des agents. La multiplication du choix des oeuvres jouées et l'élargissement du répertoire disponible aux dramaturgies étrangères par de nouvelles traductions s'ajoutent à la critique du conservatisme et de la convention des formes utilisées jusque-là dans la représentation des oeuvres anciennes. Leur interprétation - en tant qu'objectivation actuelle du sens attribué aux textes - met au premier plan le rôle d'un théâtre décentralisé en tant qu'"école du spectateur".

²⁹³. Le débat à propos de la définition de "théâtre populaire" en France apparaît notamment dans les critiques par J.-P. Sartre des choix de répertoire du Théâtre National Populaire dirigé par Jean Vilar entre 1951 et 1963, qui faisait partie, selon lui, de "l'héritage culturel bourgeois" pour un "public petit-bourgeois": cf. Sartre, "Théâtre populaire et théâtre bourgeois", in *Un théâtre de situations*, Gallimard, 1983, pp.68-79. Voir également la lecture de la même question par P.Pavis, "Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945", in o.c., 1990, pp.51-64.

²⁹⁴. Les articles sont écrits par Mário Barradas, qui dirige cette compagnie après son départ d'Évora; cf. *Malaposta*, revista de Teatro do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett, n° 1, março 1989, pp.5-8; n°2, verão 1989, pp.15-20; n°3, outono 1989, pp.8-12.

Ce trait est renforcé par un nouveau traitement relationnel entre l'espace de la fiction représentée et celui du spectateur, qui est utilisé. Dans l'espace conventionnel de l'édifice municipal du Teatro Garcia de Resende, celui d'un théâtre à l'italienne²⁹⁵, authentique microcosme de la société hiérarchisée traditionnelle par la distribution et le prix des places, le spectacle d'inauguration de janvier 1975 commence par installer le spectateur sur la scène à côté des acteurs, qui envahissent à leur tour l'espace de la salle²⁹⁶. Une rupture relationnelle de ce type synthétise et signifie la motivation initiale visant l'innovation, tout en conservant les éléments de la tradition qu'il s'agit de soumettre à une lecture critique.

Cependant, les positions fondées sur les choix de modèles esthétiques débattus essentiellement par la critique²⁹⁷, et qui semblaient indiquer une stabilisation des oppositions entre modèles, le centre devenant le siège d'une approche plus expérimentale et moins engagée dans le débat politique que la périphérie²⁹⁸, et souvent dépendante des "modes" importées, s'atténuent dès les années 80.

Les débats les plus importants, d'abord, celui du financement de l'activité théâtrale et de la question institutionnelle du "théâtre service public", à rattacher à celui qui oppose "public populaire / élite minoritaire", et ensuite celui de l'opposition entre la vocation d'un théâtre

²⁹⁵. cf. Ludovico Zorzi, "Cena", in *Enciclopedia Einaudi*, vol.32, Lisboa, INCM, 1995, pp.383-416; l'auteur situe l'origine de cette forme architectonique, qui a été conservée jusqu'à nos jours sans modifications et sous cette désignation, à Florence et à Venise au début du XVIIe, en liaison avec la naissance de l'opéra (p.402).

La construction du Teatro Garcia de Resende à Évora en 1892 correspond à une intention identique de la part des élites locales; cf. José Carlos Faria, Miguel Lima, "A recuperação do Teatro Garcia de Resende", in *Arqueologia e Recuperação dos Espaços Teatrais*, *Acarte*, Dezembro de 1992: "No dia 11 de Abril de 1881 iniciam-se pois as obras de construção, custeadas pela "Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende", que englobava 340 accionistas, dos quais se destaca José Maria Ramalho Diniz Perdigão, abastado proprietário eborense" (p.193).

²⁹⁶. cf. *Centro Cultural de Évora - A Noite de 28 de Setembro* de Richard Demarcy, Plátano Editora, coleção Teatro Vivo Especial, nº1, Setembro 1975: "Na altura da criação no Teatro Garcia de Resende, teatro à italiana, os espectadores ficavam sentados sobre bancadas instaladas sobre o palco, em frente da sala vermelha e dourada, vazia, utilizada em certas cenas pelos actores"(p.2).

²⁹⁷. voir point 4 de cette partie.

²⁹⁸. L'action menée par les compagnies de l'ATADT est caractéristique d'une relation plus motivée par la thématique politique et civique que celle des groupes de la capitale; les documents des Rencontres de 1979, 1980 et 1982 sont centrés sur des questions concernant en grande partie le travail de dynamisation socio-culturelle.

neutre, sans compromis, et celle d'une politisation et d'une idéologisation de cette forme de communication sociale, et finalement, l'appréciation, devenue universitaire après avoir été artistique et pratique, de la réception de Brecht au Portugal²⁹⁹, s'estompent en même temps que le clivage entre le centre et la périphérie se cristallise. L'institutionnalisation du modèle décentralisé, en tant que structure et que répertoire, bénéficie d'une reconnaissance équivalente à celle d'un "fait accompli", sorte de cas unique par son histoire et sa pratique.

2. Processus de transmission

2.1. Production d'un spectacle de théâtre

Le corpus de textes, avec celui des traductions, composant le répertoire du CCE sont destinés à être joués et ne trouvent, - comme tout texte théâtral si l'on considère le statut qui lui est réservé dans la mise en scène -, que dans la représentation assurée par cette institution, une médiation indirecte vers leur destinataire.

Après avoir considéré la production du répertoire du CCE qui se présente comme la création, par un groupe, de textes ou représentations théâtrales pour un public, il faut préciser quelle est la stratégie adoptée pour leur transmission, dans la mesure où l'on peut admettre qu'il s'agit, même pour le cas de la production et de la réception théâtrales, de processus qui s'apparentent à ceux de l'édition de textes et que les actions qui rendent possible leur réception par le spectateur forment un ensemble de procédés médiateurs qui sont situés dans le cadre global de la production du répertoire. Si l'on peut considérer, selon la théorie de S. Schmidt, deux classes d'action de transmission qui sont: soit la médiation directe, qui n'a pas recours aux institutions et est assurée directement par les individus, soit un processus indirect: "if the text is

²⁹⁹ Delille, Maria Manuela Gouveia, *Do Pobre B.B. em Portugal*, Aveiro, Editora Estante, 1991. L'ambiguïté du titre choisi pour cette étude d'ensemble de la réception du théâtre de Brecht oriente les analyses spécifiques des cas qui sont présentés, notamment de traductions nouvelles des pièces de Brecht jouées après 1974. Leur appréciation critique présuppose une lecture et une pratique du théâtre de Brecht fondées sur un modèle unique et une fidélité à un auteur et à une oeuvre qui, au contraire, posent la relation entre le texte et son usage dans la représentation comme étant variable et dépendante de son contexte de réception socio-politique.

transformed into a scenic representation within an institution such as a theatre, a television or radio network, etc"³⁰⁰, il est permis de définir une unité de production théâtrale comme l'une des institutions ou médias qui assurent la transmission du texte par un certain nombre d'opérations menant à sa reproduction, sa distribution et sa mise en vente. Ces actions sont interdépendantes et articulées entre elles et, dans le cas du CCE, assurées par les mêmes agents.

En effet, tout le travail théâtral qui conduit la production du répertoire sélectionné à sa diffusion, sous la forme de l'objet théâtral final qui est la représentation, se répétant ou rééditant plusieurs fois dans une saison théâtrale pour une instance de réception qui est le public destinataire, est assuré par l'ensemble de la compagnie du CCE.

Le rôle de la mise en scène semble devenir primordial à ce moment de la production, mais il faudra toutefois confirmer, à propos des choix esthétiques du CCE, quel est le statut du texte devant la représentation, dans la mesure où son traitement - aussi bien par la traduction que par la dramaturgie - peut aboutir à un texte communicatif dont la dimension littéraire est très variable, si l'on tient compte du poids des aspects contextuels qui ont été analysés auparavant (1.1.3.).

2.2. Une communication réglée

L'art théâtral est un phénomène de communication esthétique qui est, en règle générale, inscrit dans une tradition culturelle et, donc, est historique et organisé institutionnellement. On a pu constater que le cas du CCE ne s'écarte guère du modèle européen moderne de fonctionnement d'une compagnie professionnelle de théâtre, dont l'autonomie repose sur un mode de production relativement indépendant, mais conditionné par le contexte global des phénomènes sociaux qui constituent son environnement.

Sur le plan financier, l'agent producteur qui choisit le répertoire et est subventionné par l'État pour son activité, fonctionne également comme un éditeur et un diffuseur. Il supporte les coûts de l'entreprise et est responsable de la politique de transmission adoptée, à côté des choix

³⁰⁰. Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982, p.125.

intellectuels ou idéologiques réglant son action, notamment quant à la valeur économique de la littérature, qu'elle soit théâtrale ou non. Les positions qui divisent le théâtre portugais entre "commercial" et "non-commercial" sont exposées dans les textes programmatiques de l'ATADT et il est clair que le CCE assume une fonction sociale établie en accord avec la nature du public visé et les intentions qui fondent son action³⁰¹.

En restreignant l'étude qui suit à l'analyse du cas des traductions du corpus étudié, et en reprenant et adaptant le modèle empirique introduit auparavant - dont les limites sont fixées pour les "normal cases of literary mediation"³⁰² -, il est possible de reconnaître une séquence d'opérations visant leur réception finale, réglées par l'institution et la communication théâtrales telles qu'elles sont définies dans le modèle d'organisation avec lequel s'identifie le CCE, privilégiant une conception productivo-réceptive de la mise en scène, selon les termes de P. Pavis³⁰³.

2.2.1. Sélection du répertoire

On trouve, tout d'abord, un processus d'acceptation du texte et de son inclusion dans le programme de la saison afin d'être joué, obéissant à un ensemble de critères de sélection qui seront énoncés ici. Ils concernent le répertoire dans son ensemble ainsi que le traitement des textes étrangers. Étroitement liés au régime financier de la subvention annuelle, les choix du répertoire sont proches du modèle de la collection anthologique ou de la série, chaque saison ayant une logique définie, tout en suivant les lignes programmatiques générales du projet.

³⁰¹. "Criação e formação de públicos", in I Encontro da ATADT, mai 1979, Centro de Documentação Teatral do CENDREV. Le document définit le public visé en ces termes: "conjunto de classes sociais que correspondem ao nível da composição social à organização da base económica da zona de acção que uma companhia implantada pretenda atingir e cujos interesses mais fundos correspondam aos interesses progressivos da sociedade".

³⁰². in S.Schmidt, o.c., 1982, p.133.

³⁰³. Patrice Pavis, o.c., 1990, p.37 et, du même auteur, voir l'insistance sur cette orientation appliquée à l'analyse de la représentation, définie en ces termes: "Il convient d'imaginer un modèle qui combine une esthétique de la production et de la réception, qui étudie leur tension dialectique, faisant la part de la réception anticipée par la production et de la production liée à l'activité du spectateur dans la réception", in o.c., 1996.

La mise en oeuvre de cette action de sélection - et d'exclusion - implique, d'une part, une investigation de la littérature dramatique et un choix parmi l'offre disponible dont la direction artistique se charge, à partir de ses capacités et de ses connaissances. D'autre part, cette dernière doit tenir compte de certains facteurs financiers, comme par exemple de la gestion des subventions attribuées annuellement ainsi que des ressources humaines disponibles. Ces contraintes se transforment en un premier type de critères, qui est analysé dans le deuxième Rapport d'Activités, dès avril-juin 1975, en termes négatifs: "A pesquisa de repertórios utilizáveis ressent-se [da] impossibilidade de alargar, mesmo que minimamente, a companhia profissional"³⁰⁴. La compagnie n'a que huit acteurs, et la plupart d'entre eux assurent d'autres fonctions dans des activités de l'animation socioculturelle du CCE.

Cependant, bien qu'étant important, ce facteur numérique - et économique - n'est pas décisif dans la détermination du choix des textes, si l'on tient compte du caractère prioritaire donné aux lignes programmatiques du projet de la décentralisation théâtrale, que le CCE défend et qui sont exposées dans les Conclusions de la I Rencontre de l'ATADT: "3. Promoção da literatura dramática nacional, encontrando inclusive formas de trabalho conjunto com autores portugueses; 4. Promoção do acesso às obras do património teatral comum da humanidade, provocando a apropriação pelos públicos populares da herança cultural representada pelos grandes clássicos, encarados numa correcta perspectiva histórica, e dos autores contemporâneos de relevância indiscutível"³⁰⁵. Ce second type de critères adoptés pour la sélection du répertoire révèle une dimension fortement littéraire du projet. Le texte linguistique qui constitue le pivot de la fiction, texte écrit et énoncé oralement, préexiste à la scène et sert de fondement au travail de signification structuré dans la mise en scène.

³⁰⁴. in Centro Cultural de Évora, *Relatório de Actividades - 2º trimestre (Abril/Junho 1975)*, Centro de Documentação Teatral do CENDREV. Voir aussi "Sobre repertórios para a descentralização", in I Encontro da ATADT, Centro de Documentação Teatral do CENDREV: "As condições e meios de produção das companhias e as características dos equipamentos teatrais utilizáveis na sua zona de implantação são factores da escolha dos repertórios sobretudo no que o texto de teatro determina como dimensão material do espectáculo. As companhias da descentralização está vedado actualmente quase todo Shakespeare e os grandes Brecht's por exemplo".

³⁰⁵. "Projectos de Conclusões", I Encontro da Descentralização Teatral, mai 1979, Centro de Documentação Teatral do CENDREV.

Un troisième critère est mis en relief dans un texte du CCE lu à la I Rencontre de l'ATADT, déjà référée ici: la composante politique et idéologique du répertoire, liée aux circonstances historiques de la création du Centre, qui est - ce sont les termes utilisés - nécessairement progressiste. Cet aspect est rattaché, dans le même document, au niveau de développement culturel du destinataire, hétérogène et sans habitudes de réception théâtrale, ce qui doit entraîner une adéquation des choix esthétiques pour la mise en scène de ces textes.

Il semble, donc, possible de caractériser le processus de sélection du répertoire du CCE en distinguant, d'une part, les facteurs contraignants et, d'autre part, les options délibérées qui le définissent à partir des métatextes cités. Quant aux secondes, la production du CCE correspond au modèle européen ou occidental traditionnel d'un "théâtre de texte"³⁰⁶, c'est-à-dire, construit à partir d'un texte dramatique préexistant, mais il intègre une dimension pédagogique et politique, liée aux circonstances du moment et aux destinataires, ainsi qu'à son projet global qui est présenté en ces termes: "ser esclarecedor dos mecanismos que engendram este presente e [...] empenhar-se em munir o público dos meios de reflexão sobre ele"³⁰⁷.

Ainsi, il apparaît que l'objectif de ce théâtre est, comme le rappelle G. Banu, d'explorer la relation entre le Théâtre et le Monde, sachant que: "Le théâtre, on le sait depuis Shakespeare et Goldoni, peut faire du *monde* ou du *théâtre* son objet"³⁰⁸. La priorité historique des années 74-80 est, pour la majorité des créateurs, celle d'un théâtre qui tente de parler du Monde, soit *directement*, soit par le biais d'une *médiation*.

C'est par les rapports - variables et déterminés selon le contexte historique - entre ces deux voies que l'on peut établir deux grands groupes de textes sélectionnés pour le répertoire du CCE. La saison de 1975 est celle qui a le plus d'affinités avec une prise de parole directe sur le monde, sans correspondre à un théâtre d'agitation et propagande, cependant. Elle sera ensuite accompagnée, dès 1976, par un autre type de choix, centrés sur une médiation

³⁰⁶. P.Pavis, o.c., 1990, p.28.

³⁰⁷. cf. "Sobre repertórios para a descentralização", o.c., 1979.

³⁰⁸. Georges Banu, "Le théâtre et la réalité: défaite et victoire", in *O Teatro e a interpelação do real*, Actes du 11e Congrès de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, Lisboa, Edições Colibri, 1990, pp.69-72.

indirecte entre l'univers réel suggéré et la fiction théâtrale, par le moyen d'une lecture scénique de textes d'auteurs canonisés dans la tradition théâtrale européenne.

Un entretien avec Richard Demarcy, auteur et metteur en scène français invité à réaliser la pièce d'inauguration du CCE, *A noite do 28 de Setembro*, permet d'identifier, bien qu'en termes personnels³⁰⁹, les choix qui orientent la première création de la compagnie en 1975. À partir d'une expérience récente et d'un contact direct avec les conflits politiques portugais de l'été 1974, l'auteur affirme: "Ia-se tornando cada vez mais evidente a necessidade de intervir teatralmente, *por meio da arte*, na vida social e política portuguesa". Les origines étrangères de Demarcy ont, selon lui, facilité la distance nécessaire avec l'émotion politique et la forme qu'il a adoptée est "um tipo de escrita política", racontant une histoire - celle du "campónio" manipulé par les trois autres personnages - un curé, un toréador et un général - articulée avec un collage de textes authentiques, en contournant le risque du "journalisme", allant des discours politiques, aux communiqués officiels en passant par des extraits de textes bibliques, de chants traditionnels, de mythes produits par la société portugaise, etc. Il ne s'agit pas d'imiter, mais de transformer l'événement politique; telle est la fonction de l'art. Dans un autre extrait du même document, "Para um teatro popular", l'auteur affirme: "Uma evidência: o teatro tem uma função política e social; é intervenção na vida social [...]. Mas isto não chega para fazer um teatro popular". Par conséquent, "o essencial do trabalho do homem de teatro é o procurar uma linguagem que se apoie profundamente na cultura do povo". Ceci conduit à une définition de la fonction politique du théâtre déterminée par sa capacité de réinvestissement d'une esthétique quotidienne dans la vie politique.

Quant à ce type de choix théâtraux, le rapport du 1er trimestre 1975 du CCE réfère à peine le thème central de la pièce: "acontecimentos recentes da vida nacional", sans développer aucune perspective théorique ou esthétique à partir de cette théâtralisation d'un fait historique récent. La progression de la saison montrera que le modèle privilégié par la compagnie sera, en

³⁰⁹. Le document qui contient les déclarations et les prises de position du metteur en scène Demarcy est une publication assurée par le CCE, bien que l'auteur ait repris ensuite le texte de cet entretien dans l'édition commerciale de la pièce par Plátano Editora, coleção Teatro Vivo Especial n°1, Lisboa, Setembro 1975 (pp.IX-XI).

fait, plus nettement brechtien, dans le sens où la sélection des deux pièces de Luíz Valdez ainsi que les deux textes de Brecht qui complètent l'année 1975 ne renvoient plus à une prise directe sur la réalité vécue, mais passent par le choix d'un éloignement favorisé par la construction de la fable: "La fable ne correspond pas simplement à un déroulement de faits tirés de la vie en commun des hommes, tel qu'il pourrait s'être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas seulement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction d'idées"³¹⁰. Ce théâtre est un instrument de pensée, donc politique. Il s'affirme comme un refus critique de l'ordre installé, prend parti et propose un monde alternatif.

Les pièces de Valdez sont, du point de vue formel, des textes postérieurs à la phase d'un théâtre d'agitation et propagande du "Teatro Campesino"³¹¹. *O Soldado Raso* et *As duas Caras do Patrão* sont des pièces qui, selon le Rapport du 2e trimestre 1975, "levantaram problemas de ordem nacional geral (a descolonização, a guerra colonial, o imperialismo, a cultura popular)" dans les débats qui suivent les représentations avec le public. S'il existe un lien avec le présent immédiat, puisque la vie politique portugaise de la même période est essentiellement orientée par ces questions, les pièces sont surtout l'occasion d'affirmer des choix esthétiques, relevant d'une réflexion sur la notion de "populaire", sur lesquels il faudra revenir à propos de la mise en scène (2.2.2.).

Le théâtre de B. Brecht, qui est joué à cette époque au Portugal par un grand nombre de groupes, professionnels ou amateurs, est également sélectionné par le CCE dans l'étape finale de l'année 1975, selon une progression logique, allant de la réflexion théorique, bien que

³¹⁰. cf. B.Brecht, "Petit organon pour le théâtre", in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979, p.48.

³¹¹. Le programme "Teatro 2" qui accompagne la représentation de la pièce *O Soldado Raso* contient une série de textes permettant de définir les différences entre un théâtre faisant appel à une intervention directe des spectateurs, ou d'agitation et propagande (extraits de la présentation par F.Kourilsky in *Travail Théâtral*, n°VII, pp.57-58, du "Teatro Campesino" et d'un entretien avec L.Valdez; extraits de l'introduction de *ACTOS*, by Luiz Valdez y El Teatro Campesino - Cucaracha Press, 1971; déclarations de Ronny Davis, fondateur de "San Francisco Mime Troupe", dénonçant les limites du théâtre radical) et un théâtre populaire et réaliste selon Brecht (textes sans indications bibliographiques). L'analyse de ces traductions reviendra sur ces métatextes.

succincte, énoncée dans les métatextes déjà cités, à une confrontation avec la pratique de la mise en scène réaliste du "théâtre épique". Les textes qui composent le programme du spectacle *O Proprietário Puntila e seu criado Matti* en sont la preuve: la reproduction fac-similée d'une lettre reçue du Berliner Ensemble, placée en tête, légitime la fidélité au modèle³¹². L'importance attribuée à une harmonisation entre théorie et pratique brechtiennes est également soulignée dans le reste des documents qui exposent le système des codes utilisés dans la lecture interprétative du texte, en résumant le travail dramaturgique effectué sur la fable et en insistant sur le caractère ouvert et historique de la lecture proposée. L'adéquation à la réalité circonstancielle est donnée par l'introduction d'un extrait d'un texte de Soeiro Pereira Gomes³¹³ sur la condition de l'ouvrier agricole portugais, comparée avec celle que décrit la pièce de Brecht à la scène 4. Comme d'autre part, l'année 1975 est marquée à partir de l'été, dans la région d'Évora et l'Alentejo en général, par la question de la Réforme Agraire, le texte brechtien se trouve dans un espace discursif intermédiaire, entre un réel immédiatement présent hors du théâtre et une fiction dont les données référentielles, bien que mises à distance, alimentent le débat politique soulevé par les transformations sociales liées à un nouveau type de propriété. La séparation finale entre Puntila et Matti est lue comme une leçon qui découle de la fable: "o teatro mostra / o público reflete; o teatro mostrou (um acto político); ao público compete passar da reflexão ao acto político (a luta política)"³¹⁴.

La saison de 1976 reviendra au thème du paysan, mis à distance par l'éloignement temporel du texte choisi qui exclut toute identité entre le XVIe et le XXe siècle. Il s'agit d'une série de trois pièces³¹⁵ de Angelo Beolco, un auteur de la Renaissance italienne, dit "Le Ruzante" pour avoir centré sa production dramatique sur le personnage Ruzante, paysan exploité, émigrant pour faire fortune ou s'engageant dans les guerres de son temps attiré par

³¹². cf. "Teatro 4", Dezembro de 1975, p.1.

³¹³. Soeiro Pereira Gomes, *Praça de Jorna*, Agosto de 1946; le texte est publié par Organização dos Técnicos Agrícolas da DORL do PCP, Setembro de 1976.

³¹⁴. Centro Cultural de Évora, in "Teatro 4", o.c., p.12.

³¹⁵. *Histórias do Ruzante*, composé de *Oração de Boas Vindas ao Cardeal Cornaro*, *O Falatório*, et *Bilora*.

l'illusion du butin, et trompé par sa femme. Le programme est composé de plusieurs textes, extraits d'une bibliographie française, italienne et portugaise sur cet auteur³¹⁶, reprenant ainsi le type de communication métatextuelle du spectacle qui doit fournir au spectateur des éléments de formation et de réflexion. En présentant le thème de l'émigré comme "uma leitura possível" [...], procuramos a partir de uma época histórica que não é a nossa, tirar algumas lições para os nossos dias", le CCE maintient le type de critères qui orientent son discours pour un public sociologiquement déterminé, l'ouvrier agricole portugais devenu émigré.

Le théâtre de Brecht revient régulièrement dans les choix du CCE avec ses épigones comme Peter Weiss³¹⁷: *A Noite dos Visitantes* (1978), Günther Weisenborn³¹⁸: *Quinze Rolos de Moedas de Prata* (1979) et Tankred Dorst: *A grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade* (1982), qui renvoient, selon les textes des programmes accompagnant les spectacles, à des critères de sélection communs entre eux. Dans l'ordre, on trouve: la création artistique et son rôle social - "criar para quem, para quê, como"³¹⁹; les choix esthétiques du CCE: pour un théâtre épique, obligeant l'acteur traditionnel à une formation spécifique dont la pièce de Weisenborn est le prétexte³²⁰, et finalement, selon les déclarations de Dorst: "O teatro é por

³¹⁶. Seuls les auteurs sont cités, et non les textes (Mário Baratto, José de Oliveira Barata, Ludovico Zorzi) ainsi que deux collectifs de dramaturgie, celui du Théâtre Populaire Romand dirigé par Joris et celui du Piccolo Teatro de Milão dirigé par G. de Bosio. Il faut ajouter les références à Mário Barradas et au programme des "Bonecreiros" qui ont mis en scène avant 1974 un autre texte de Beolco, *Moscheta*, étroitement surveillé par la censure.

³¹⁷. Peter Weiss est connu au Portugal dans le milieu théâtral avant 1974 comme auteur de "théâtre-document" par ses pièces sur la guerre au Vietnam ou sur le conflit colonial portugais en Afrique, intitulée *Le Chant du Fantoche Lusitanien*; interdite par la censure jusque-là, cette pièce est jouée dès septembre 74 à Caldas; cf. C.Porto, o.c., 1985, p.34.

³¹⁸. cf. Renée Saurel, *Le Théâtre allemand contemporain*, La Renaissance du Livre, 1975: "À l'exception de *La Ballade de Till Eulenspiegel* et de *15 Schnüre Geld*, monté par le Théâtre National de Strasbourg l'année même de la mort de l'auteur, son oeuvre dramatique, pourtant très intéressante, reste dans l'ombre". La pièce appartient au répertoire, mais est aussi choisie comme une étape dans la formation des acteurs et des autres agents producteurs du répertoire du CCE.

³¹⁹. Citation extraite du programme de *A Noite dos visitantes*, qui reproduit également un texte théorique de Peter Weiss intitulé *Dez teses de trabalho de um autor num mundo dividido* (1965), dont le thème est une réflexion critique sur la situation de l'auteur, se réclamant du socialisme, à la suite de la division de l'Allemagne.

³²⁰. Les documents qui composent le programme accompagnant le spectacle sont centrés sur la définition du théâtre épique, dont les origines se situent dans le théâtre chinois traditionnel; un extrait de *L'Achat du cuivre* de B.Brecht développe une définition de l'effet de distanciation, conçu comme un élément formel essentiel à un nouveau langage

natureza uma instituição social e o seu fim não é estranho ao mundo, portanto à sociedade e à política"³²¹. Une définition de ce type confirme l'homogénéité d'un ensemble dramaturgique d'influence brechtienne, auquel appartient aussi le théâtre de O. von Horvath dont les éditions Suhrkamp publient les oeuvres complètes après la guerre, à côté de celles de B. Brecht³²².

Pour terminer, le choix de la farce *La Poudre de l'Intelligence*, qui fait partie de la tétralogie *Le Cercle des Représailles* écrite par le dramaturge algérien Kateb Yacine en 1959 à propos de la guerre franco-algérienne, entre dans le répertoire de 1977 par une double thématique: l'opposition entre l'histoire individuelle et l'Histoire, et la vanité d'une pensée critique ou contestataire - celle du philosophe Nuage de Fumée - sans le soutien de l'action révolutionnaire, celle d'Ali, le rebelle. À nouveau, la justification explicite du choix n'est pas dans un rapprochement immédiat entre la révolution portugaise et la réalité algérienne, même métaphorique. Pourtant, s'il s'agit à peine de "contar uma história"³²³, le personnage de l'intellectuel engagé politiquement y est analysé à la lumière de ses contradictions, dans la société contemporaine, et confronté à celui du combattant ou du guerrier - le véritable responsable des transformations. Ce texte est, selon l'opposition établie auparavant entre un discours théâtral en relation directe avec le contexte de réception et un discours médiatisé, le dernier qui soit encore très proche de la réalité politique contemporaine.

Les choix ultérieurs s'orientent délibérément vers un travail théâtral inséparable du projet de décentralisation, donc, d'un théâtre pour un public nouveau, et qui introduit la question du statut des textes dramatiques d'auteurs du passé que le système littéraire a canonisés, non nécessairement par la pratique théâtrale, mais plutôt par d'autres institutions ou

théâtral. Cet aspect est confirmé par un texte du metteur en scène Mário Barradas: "Os "15 Rolos" de Weisenborn pareciam um pretexto óptimo para o exercício de que a companhia necessitava, com vista à clarificação de uma linguagem e duma escrita de representação que permita depois abordar, com mais segurança, as obras que constituem a sequência do projecto inicial de que dispomos".

³²¹. Extrait d'un entretien avec Jean Tailleur pour la revue *Bref*, en 1967, cité dans le programme du spectacle du CCE.

³²². cf. Renée Saurel, o.c., 1975, p.53.

³²³. "Notas - uma história e a História", in Programme de *O Pó da Inteligência*, março 1977, p.3.

instances de consécration, notamment le système d'enseignement³²⁴. Il s'agit du corpus des "classiques", réintroduits dans l'expérience théâtrale française par Jean Vilar en ces termes: "Ce style de théâtre populaire ne pouvait naître que de la présentation privilégiée des classiques, de ces oeuvres mères d'où tout peut et doit sortir, et qui appartiennent à tous (c'est pourquoi elles défient le temps)"³²⁵. Envisagés comme, "dans le domaine de la culture, le point de ralliement, au niveau le plus élevé, du plus grand nombre"³²⁶, ces textes sont le support privilégié du projet du CCE, dont le modèle inspirateur est en grande partie fondé sur l'expérience française³²⁷. Les problèmes posés par la mise en scène des oeuvres classiques, pour le public à Évora, et les solutions apportées par le CCE, seront étudiés dans la partie suivante de cette étude (2.2.2).

Ce sont, donc, les classiques nationaux et étrangers qui commencent à constituer le support principal du répertoire qui prend ainsi des caractéristiques plus universelles, comme l'engagement du CCE qui évolue dans ses formes.

Les auteurs portugais sont Gil Vicente et Garrett, auteurs scolaires par excellence. Quant aux étrangers, on trouve: en 1976, Marivaux; en 1977, Shakespeare; en 1978, Molière, suivi de Kleist et Aristophane en 1979, de Gogol et Goldoni en 1980; 1984 est l'année de Ben Jonson et Corneille; 1985, celle de Lope de Rueda et d'un second Molière, suivis d'un second Marivaux et d'Ibsen en 1987, et d'Arthur Adamov en 1988.

³²⁴. La reconnaissance par le système d'enseignement, soulignée par P.Bourdieu qui définit les classiques comme des oeuvres jugées "dignes d'être éternisées par le système d'enseignement" (o.c., 1991, p.14), donne à ces textes une valeur stable, en fait un héritage culturel, facteur de distinction sociale (id.,o.c., 1987, p.157-158), mais qui peut également intimider (cf. Brecht, "Intimidation par le classicisme", in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, L'Arche, 1979, p.577-579). La question peut se poser pour un public dont le degré de scolarité est plus faible qu'en France où le modèle de Vilar, Planchon et autres a pu s'affirmer entre 1945 et 1960. Ces dates sont considérées par B.Dort comme les limites temporelles d'"un âge d'or" pour ces textes et pour les projets institutionnels de théâtre qui les prenaient en charge ("Un âge d'or ou: sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov/déc. 1977, 77e année, n°6, pp.1002-1018).

³²⁵. cité in P. Pavis, o.c., 1990, p.63, note 7.

³²⁶. *ibid.*

³²⁷. à propos de la question des modèles, cf. Mário Barradas, "Equívocos", in *Adágio*, n°15/16, Julho/Dezembro 1995, pp.38-45.

D'une part, ces auteurs représentent, en tant que discours scénique ou théâtral potentiel, une accentuation de la vocation initiale du CCE: "Promoção do acesso às obras do património teatral comum da humanidade [...], da herança cultural representada pelos grandes clássicos, encarados numa correcta perspectiva histórica [...]"³²⁸. Les programmes des spectacles sont relativement explicites sur ce point. On trouve pour Marivaux la référence à un théâtre parlant de la lutte entre les classes sociales avant 1789, notamment: "o tema geral da ascensão da burguesia em França no século XVIII". Pour Shakespeare, les textes choisis sont très nombreux, mais ont un dénominateur commun qui est celui du pouvoir et de son exercice. Molière est présenté comme un auteur devant, comme Marivaux, favoriser la compréhension des contradictions sociales de la période du Grand Siècle. Le programme de la pièce de Kleist, dont le choix coïncide avec le cinquième anniversaire du CCE, est accompagné d'un texte caractérisant le répertoire adopté comme un théâtre "que não se resignou nunca a constatar o mundo, que preferiu desvendar sempre os processos da transformação do mundo"³²⁹. *A Paz* d'Aristophane est présentée, par la citation d'un texte du metteur en scène français Gignoux inclus dans le programme, comme "um teatro que divirta e acuse ao mesmo tempo"³³⁰. En 1981, la pièce de Gogol est caractérisée comme "o retrato que hoje nos parece importante: o retrato de grupo dos funcionários e suas esposas"³³¹, ce qui n'est pas sans importance pour la période de virage post-révolutionnaire au Portugal. En 1985, c'est le personnage de l'escroc qui dominera le choix de Ben Jonson. Le seul texte véritablement explicite sur les critères de sélection concerne Goldoni et *O Amante Militar*. Ce que le metteur en scène appelle "as ficções-critérios [...], as nossas razões para esta escolha"³³² sont l'actualité des questions soulevées par le texte, l'imperfection de la structure de la pièce - comédie de transition dans la

³²⁸. Extrait des conclusions de la Ie Rencontre de l'ATADT en 1978, citée in *Adágio*, n°15/16, Julho/Dezembro 1995, p.33.

³²⁹. cf. Programme de *A Bilha Quebrada*, Fevereiro 1980 (verso de la couverture).

³³⁰. cf. Programme de *A Paz*, s/d, p.12.

³³¹. cf. Programme de *O Inspector*, Março 1981, p.15.

³³². cf. Programme de *O Amante Militar*, s/d, p.53.

carrière de l'auteur - et la possibilité de la retravailler et d'en faire une adaptation où Arlequin est semblable à Galy Gay, personnage de Brecht ou de Schweick. Plus tard, en 1985, le choix de Corneille, *Horácio*, est clairement inscrit dans la logique d'un discours stratégique: "Fazer Corneille, fazer o "Horácio", não tem que obedecer a nenhuma outra lógica que não seja a própria interna dum discurso estratégico [...] para procurarmos ultrapassar, daqui a 20 anos, o atraso do Teatro que se faz em Portugal. Certo é porém que esta lógica teatral, única lógica, se paramenta sempre de provocações humanas". Cette dernière affirmation est suivie d'une allusion au retour de la "Bête immonde", selon l'expression de Brecht citée en exergue à la première page du programme³³³.

D'autre part, grâce à la distance temporelle qui les éloigne du présent, ils favorisent l'exercice du détour discursif, des variations et des relectures originales des metteurs en scène et, simultanément, au nom des effets recherchés, la possibilité du rapprochement avec l'actualité par la mise en scène, ceci étant une orientation majeure de l'institution, établie en fonction du public récepteur.

Simultanément, quelques auteurs étrangers contemporains, Vinaver et Adamov, représentant à nouveau la dramaturgie française, née cette fois de la période d'influence brechtienne, sont introduits dans ce répertoire. Si le problème posé par une production dramatique nationale, à la fois peu importante et peu adéquate aux moyens disponibles, justifie la présence d'un seul contemporain, E. Leal, dans ce répertoire, la rareté des auteurs étrangers modernes est due à des choix procédant davantage par exclusion. En effet, le principe selon lequel il s'agit de distinguer entre la nouveauté et le contemporain, "entre os sopros vanguardistas esotéricos e a dramaturgia perene das relações entre os homens"³³⁴, écarte les textes et les écrivains dont la reconnaissance n'a pas encore été établie institutionnellement ou dont le discours peut éloigner des effets recherchés³³⁵, et accepte ceux qui confirment une

³³³. cf. Programme de *Horácio*, 1985.

³³⁴. "Sobre repertórios para a descentralização", o.c., 1979.

³³⁵. On remarquera l'absence des dramaturges de l'école dite de "l'Absurde", ou de la comédie du type "boulevard", entre autres.

orientation renvoyant aux valeurs d'inspiration humaniste rattachées également aux oeuvres du passé.

Un dernier critère peut être dégagé d'un groupe de textes dont le trait commun est le travail sur le comique ou le satirique. Ce sont, par exemple, les numéros de cabaret de Karl Valentin, le *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée comme recherche sur le romantisme, facteur d'innovation³³⁶, trois farces françaises médiévales, dont le traitement est influencé par la lecture de Bakhtin et du "monde à l'envers" rabelaisien. Ces spectacles doivent être rapprochés du traitement dramaturgique et scénique du répertoire classique national, construit sur la satire et la déconstruction d'un ensemble de lieux communs et de valeurs qui les accompagnaient traditionnellement, comme Gil Vicente, Sá de Miranda, Prestes, Garrett. L'érudition que ces auteurs représentent dans un répertoire théâtral est contrebalancée par un traitement comique et caricatural, où l'on reconnaît les influences de la tradition d'un théâtre régional et populaire, celui des marionnettes de Santo Aleixo, dont la conservation est assurée par le CCE à partir de 1981-83³³⁷. En fait, si ce groupe de textes peut sembler représentatif d'un écart par rapport à l'ensemble précédent, il permet également de procéder à sa confirmation et les dramaturgies, apparemment opposées, entre ces fictions, se reconnaissent mutuellement dans un trait commun, de nature satirique ou pamphlétaire.

En conclusion, il ressort de cette analyse du répertoire que ses principes fondamentaux sont la cohérence, l'importance de la composante textuelle et la persistance dans les orientations, ainsi que "a apropriação duma memória que é histórica e é a das nossas pegadas humanas"³³⁸. Le rôle d'une réflexion historique sur le présent, obligeant à considérer de façon privilégiée le discours des oeuvres du passé reflétant les caractéristiques essentielles des

³³⁶. "Talvez o que de mais importante o romantismo tenha a dizer-nos: que não existe inovação sem novidade mental-sensorial. A sensibilidade nova vem da cultura; a revolução dos bens materiais não basta: outros conventos e outras idades médias assim se re/construíram"; cf. F.Mora Ramos, in "Teatro 41", programme de *O Céu e o Inferno*, 1982.

³³⁷. cf. *Adágio*, n°15/16, Julho/Dezembro 1995, p.15.

³³⁸. *ibid.*, p.6.

relations interhumaines au long de l'Histoire, sera prolongé dans la démarche dramaturgique - de lecture - et esthétique - de mise en scène, que nous verrons plus loin.

Les effets de ces principes de sélection sur la politique de traduction se traduisent à plusieurs niveaux. D'une part, le répertoire allemand et français est nettement favorisé: Brecht et ses épigones; Molière, objet de relecture à la lumière du travail fait en France, renforçant l'univers référentiel des pièces³³⁹; Marivaux-social, une découverte des années 1960 en France se situant, de façon critique, par rapport au style de la Comédie-française; Shakespeare, sur les mêmes principes que Corneille-politique, celui de Vilar ou de Gignoux dans la période du conflit franco-algérien. D'autre part, s'il y a un travail de recherche, commun à ces textes, d'un répertoire engagé dans les problèmes de son époque, ce type de sélection répond aussi aux besoins du moment historique plus restreint, pour lequel les modèles littéraires et théâtraux établis ne sont plus acceptables. Un vide littéraire³⁴⁰ et l'espace créé par l'abolition de la censure se conjuguent dans l'acceptation d'un nombre aussi élevé de textes étrangers dans un répertoire théâtral.

Sur le plan des questions posées par la traduction de ces pièces, les travaux de G. Toury³⁴¹ permettent de distinguer les aspects principaux qui caractérisent cette pratique.

Selon cette méthodologie, on peut distinguer trois types de normes ou de lois qui règlent le processus de la traduction: préliminaires, initiales et opérationnelles. Ce sont les premières qui sont concernées ici: "'Preliminary norms" involve factors such as those which govern the choice of the work and the overall translation strategy within a polysystem"³⁴². On peut constater que les normes préliminaires adoptées sont celles d'une politique de traduction nécessairement en rapport avec une politique cohérente de sélection d'un répertoire, qui

³³⁹. cf. Anne Ubersfeld, "Le jeu des classiques: réécriture ou musée", in *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol.V, Éditions du CNRS, 1978, pp.181-192.

³⁴⁰. cf. Itamar Even-Zohar, o.c., 1990: "In such a vacuum, it is easy for foreign models to infiltrate, and translated literature may consequently assume a central position" (p.48).

³⁴¹. Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980, pp.51-62.

³⁴². cf. Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, London & New York, 1993, p.130.

accepte la traduction sous la forme de l'adaptation. Ces cas seront étudiés en détail dans la partie II de la thèse.

Il faut remarquer également la place des textes intermédiaires en traduction française, la traduction indirecte étant l'accès privilégié à des textes dont la langue est mal connue ou ignorée des traducteurs (voir Tableau II). Ces traductions en langue française sont une marque de la référence à la vie théâtrale française après 1945 en tant que modèle esthétique et idéologique. En effet, les sources des textes, c'est-à-dire, les éditions françaises utilisées pour chaque cas sont représentatives des implications socioculturelles de cette politique de répertoire. Il s'agit des éditions de l'Arche dans le cas de Brecht, et de la collection "Répertoire pour un théâtre populaire" du même éditeur pour Jonson et *L'Alchimiste*, Gogol et *Le Révizor*, Ruzante et *Bilora*, de la revue *Travail Théâtral* distribuée par Maspéro pour Luis Valdez, *Los Actos*, et également de la revue *Théâtre populaire*. Ces sources sont toutes rattachées au mouvement français de traduction du théâtre étranger dans la perspective de leur inclusion dans un répertoire pour un nouveau public dans les années 1950 à 60.

La reprise et la fidélité à ce modèle représentent, au niveau de la sélection du répertoire du CCE, un facteur d'innovation, dans la mesure où les textes sont, d'une part, introduits pour la première fois dans la vie théâtrale portugaise et sont, d'autre part, un élément indispensable au développement historique du projet, étant donné le poids très faible de la production littéraire portugaise de l'époque, d'où l'importance du rôle de la traduction et de la littérature traduite, qu'il s'agisse des fictions elles-mêmes ou des textes de réflexion théorique et critique qui les accompagnent.

2.2.2. Production de l'objet théâtral

La seconde opération est celle qui conduit à la construction de l'objet théâtral sous la forme de sa réalisation artistique, celle de la représentation en tant qu'objet empirique ou du spectacle, qui peut être conçu comme "media realization"³⁴³, selon des mécanismes constitutifs

³⁴³ cf. Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982, ch. VI, pp.124-133; les processus décrits par Schmidt sont repris dans cette étude, centrée sur la médiation ou transmission par la représentation théâtrale, et introduisent ainsi une distinction entre les différentes "concrétisations" du texte - selon la terminologie de P.Pavis, o.c., 1990, p.31.

d'un sens attribué au texte dramatique, - comme texte linguistique en traduction dans ce cas -, par le moyen de la concrétisation scénique.

Elle se divise en trois types d'actions, supports de la fabrication du sens dans et par une culture donnée. Il s'agit, dans l'ordre³⁴⁴, de la traduction en tant que procédé, de la dramaturgie du texte et de la mise en scène. Rappelons que, en accord avec la théorie empirique, en tant qu'acteurs du système littéraire et théâtral, les agents qui interviennent dans ces actions et produisent ainsi l'interprétation, sont étroitement liés au contexte qui a été décrit auparavant. La signification des textes du répertoire, telle qu'elle est présente dans la représentation, n'est ainsi qu'une interprétation parmi d'autres, mais est celle qui est jugée la plus adéquate à la pertinence sociale de ce type de production artistique.

2.2.2.1. Traduire

Contrairement au cadre offert à l'analyse des critères de sélection, reflétés par le discours des métatextes inclus, entre autres, dans les programmes de chaque pièce, l'approche de la traduction en tant qu'opération collaborant à la transmission du texte est moins aisée, dans la mesure où il n'existe aucun texte de commentaire ou de réflexion sur la traduction théâtrale produite par les traducteurs du CCE.

L'absence de production théorique à ce sujet est significative du statut non-littéraire du texte traduit, considéré comme un élément destiné à faire partie de l'ensemble de l'objet ou "texte" théâtral final, équivalent à un script pour les acteurs³⁴⁵. Ce fait, qui introduit également la question du devenir scénique du texte traduit, est à mettre en rapport avec les caractéristiques des traducteurs, qui sont en général les metteurs en scène de ces pièces (voir Tableau III). Pour les autres cas, moins nombreux, où il existe un traducteur qui traduit à la demande d'un metteur en scène, il faudra considérer l'importance des variantes, des

³⁴⁴. Nous verrons que ces trois types d'actions ont lieu successivement, mais aussi en interaction, puisqu'elles collaborent à la construction de la signification de la part des producteurs.

³⁴⁵. cf. "Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale", in *Sixièmes Assises de la Traduction littéraire. Traduire le théâtre*, Actes Sud, 1990, pp.94-138. On remarquera que le point annoncé concernant le "devenir scénique du texte" (p.95) est englobé dans la discussion plus générale des droits d'auteur et de l'édition théâtrale.

modifications apportées ou de tout autre type d'interventions ultérieures sur le texte, produites au cours des répétitions³⁴⁶ (voir Partie II), avec ou sans le traducteur.

Il existe néanmoins un texte, se rapportant à la traduction de *L'École des Femmes* de Molière, qui exprime et distingue deux types de difficultés posées par la production scénique d'un classique étranger, donc par la traduction d'un texte ayant une position reconnue dans le répertoire traditionnel. La première est sa dimension temporelle ou son éloignement dans le temps, qui oblige, selon la perspective énoncée ici, à refaire la traduction pour chaque époque de réception, puisque c'est celle-ci qui traduit: "A tradução é um exercício histórico [...]. Quem traduz, em grande parte, é a época de recepção do texto"³⁴⁷, c'est-à-dire que l'on traduit pour un public-cible dans une situation déterminée. La seconde difficulté est d'ordre référentiel et culturel: "As fronteiras da tradução são precisamente o que há de cultural e de histórico num texto, (mas) tais como o cultural e o histórico se manifestam na língua"³⁴⁸. Les deux pôles - source et cible - sont à l'origine d'un conflit au niveau textuel: la traduction produit un nouveau texte dans la littérature seconde, mais une partie du texte-source resterait problématique dans ce transfert, puisqu'il est question de "frontière", donc de limites posées à la traduction ou de ce que l'on a aussi considéré comme l'intraduisible³⁴⁹.

³⁴⁶. Les formes d'intervention sur le texte sont diverses; si la fixation définitive du texte est faite habituellement, au CCE, avec les acteurs, la traduction de *M. o Moderado* est le seul cas où le travail avec le traducteur se présente sous la forme décrite par B.Dort, lorsqu'il évoque une expérience de collaboration exclusivement avec le metteur en scène - dans ce cas, Jacques Lassalle, pour qui il avait traduit deux pièces que celui-ci devait monter - . Entendue comme un dialogue entre le traducteur et le metteur en scène uniquement, la phase d'élaboration définitive du texte français fixée par un travail de relecture commune du premier état du texte traduit, aboutit à un travail où "le texte prévoyait le spectacle et le spectacle informait le texte [...]. Nous gardions notre autonomie. Mais entre nous, il y avait bien un projet dramaturgique commun", *Théâtre Public*, n°67, Janvier-Février 1986.

³⁴⁷. Ces remarques sont produites par l'auteur de cette étude, à l'occasion d'une collaboration avec le metteur en scène du CCE sur ce spectacle; in Programme de *A Escola das Mulheres*, 1986, pp.38-40. On notera dès à présent que le répertoire du CCE contient, en effet, plusieurs nouvelles traductions qui seront étudiées dans la partie II de cette étude.

³⁴⁸. *ibid.*

³⁴⁹. Considérée comme un problème central de l'histoire de la traduction, la question de la "traductibilité" ou non des textes est discutée dans les années 1950 par Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Presses Universitaires de Lille, rééd. 1994, Collection "Étude de la traduction" dirigée par Michel Ballard et Lieven D'Hulst.

C'est ici également qu'est située la spécificité de ces textes, mais qui ne peut être renvoyée qu'à une poétique historique³⁵⁰, puisque l'on sait que le genre théâtral est, aussi bien dans sa production que dans sa réception, lié au code théâtral du moment. La traduction obligerait ainsi nécessairement à procéder à une adaptation. Ce choix, néanmoins, est exclu du travail du traducteur: "as obscuridades do texto não podem ser resolvidas por uma tradução que as torne explícitas a qualquer preço [...]. As obscuridades do texto são para serem resolvidas no palco"³⁵¹.

Ainsi, contrairement aux options faisant du projet du CCE une compagnie de répertoire ou d'un théâtre de texte, on affirme, simultanément, une secondarisation du statut du texte linguistique dans la mise en scène, seul discours assumant véritablement la prise en charge d'une ou plusieurs significations, construites à partir du texte écrit et supportées par la multiplicité des codes sémiotiques employés qui sont chargés de résoudre les deux difficultés posées par le texte à traduire.

Dans l'édition revue en 1991 de *Translation Studies*³⁵², Susan Bassnett expose le chemin parcouru par les Études de Traduction depuis les années 70, qui lui permet d'affirmer aujourd'hui que la traduction est "one of the processes of literary manipulation, whereby texts are rewritten across linguistic boundaries and that rewriting takes place in a very clearly inscribed cultural and historical context"³⁵³. L'étude menée jusqu'ici a tenté de montrer dans quelle mesure le cas du répertoire traduit du CCE entre 1975 et 1988 peut, en effet, être inclus dans ce type de réécriture, étant donné sa dépendance par rapport à son environnement politique, social et culturel, et l'importance de la communication théâtrale dans les pratiques et les choix institutionnels de nature socioculturelle. On peut supposer que les implications, non

³⁵⁰. C'est P.Pavis qui souligne, à propos de la définition d'une spécificité du texte dramatique, la variabilité des marques de l'écriture dramatique, liées à l'évolution de l'histoire et des formes littéraires et scéniques; cf. "Études théâtrales", in Angenot et al., o.c., 1989, p.101.

³⁵¹. cf. Programme de *A Escola das Mulheres*, o.c., 1986.

³⁵². Susan Bassnett, *Translation Studies*, revised edition, London and New York, Routledge, 1992 [1980].

³⁵³. *ibid.*, p.XVII.

seulement esthétiques, mais aussi idéologiques, qui sont déterminantes pour comprendre aussi bien la sélection des textes à traduire que le rôle de leur inscription dans un modèle historique et culturel prédéfini - un théâtre populaire d'influence française - qu'il s'agit d'importer et de réactiver pour un nouveau public, président nécessairement à l'acte de traduire, en tant que transfert interculturel orienté par les producteurs, qui sont aussi les traducteurs et, dans la plupart des cas, les metteurs en scène de ce même répertoire.

Il faut, donc, tenir compte principalement d'un élément indiqué par le texte cité auparavant, concernant l'importance de la scène comme espace de choix définitifs devant les "obscurités" du texte. Le corpus représente, comme on l'a déjà signalé, un cas spécifique de la traduction littéraire, appliquée à un genre complexe qui oblige à choisir entre une suprématie du texte, visant l'obtention d'une traduction littéraire destinée préférentiellement à la lecture, ou une traduction théâtrale, pour laquelle le texte est un élément parmi un ensemble composé de différents systèmes de signes, verbaux et non-verbaux, et qui ne saurait être une simple tentative d'équivalence du texte écrit³⁵⁴. P. Pavis étudie la traduction théâtrale comme un acte herméneutique ou d'*appropriation*³⁵⁵ construit par une succession de concrétisations dont le résultat final est son énonciation scénique, celle-ci étant présente virtuellement dans le texte linguistique écrit par le jeu des dialogues et des didascalies.

Le traducteur serait ainsi un médiateur entre le texte-source et le texte-cible, ce dernier étant l'objet de transformations ou concrétisations qui tendent à lui donner une visibilité et une lisibilité adéquates à sa réception, et demandant, par conséquent, la construction d'un nouveau texte.

Toutefois, si l'on considère que l'une des questions centrales posées par la description des traductions existantes, dans une approche centrée sur le texte-cible, est précisément celle

³⁵⁴. cf. Susan Bassnett, "Translating dramatic texts", in o.c., 1992, pp.120-135; à propos de la "fidélité" à un sens dont le texte serait porteur et que la traduction et la scène devraient respecter, l'auteur affirme: "A notion of theatre that does not see written text and performance as *indissolubly linked*, then, will inevitably lead to discrimination against anyone who appears to offend against the purity of the written text" (p.121). P.Pavis ajouterait que la spécificité du texte dramatique "n'est pas d'ordre textuel, mais pragmatique, *i.e. lié à l'usage d'une scène*", in o.c., 1990, p.165, n.1.

³⁵⁵. P.Pavis, "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: La traduction intergestuelle et interculturelle", in o.c., 1990, pp.135-170.

qui est énoncée comme une opposition entre "acceptabilité" et "adéquation" du texte-cible, la traduction théâtrale représente un cas assez particulier. En effet, Toury inclut l'option du traducteur entre ces deux orientations dans la catégorie des normes initiales en ces termes: "(the translator) subjects himself either to the original text, with its textual relations and the norms expressed by it and contained in it, or to the linguistic and literary norms active in Target Literature and in the target literary polysystem, or a certain section of it"³⁵⁶.

La politique de sélection du répertoire semble indiquer la voie de l'adéquation, dans la mesure où les valeurs qu'il s'agit d'introduire dans la littérature réceptrice seraient virtuellement inscrites dans le texte original, et devraient donc être conservées. Simultanément, le nouveau public, qu'il s'agit de former à la réception théâtrale, impose une approche, pour traduire, construite sur la compétence artistique et théâtrale du public réel. L'importation de textes nouveaux qui, dans ce cas, est guidée par des choix idéologiques et esthétiques visant l'obtention d'effets précis sur le public, et qui doit supposer l'adhésion de celui-ci aux normes de l'original, peut être confrontée à des problèmes d'acceptation dans sa réception susceptibles entraîner, au niveau pragmatique, l'adoption de certaines normes admises dans le système théâtral de réception.

Plutôt que de décider si la traduction des textes renvoie ou non à une véritable adéquation aux textes originaux, il semble préférable de considérer pour l'instant, d'une part, que l'analyse des normes opérationnelles sera capable de répondre avec une plus grande exactitude à cette interrogation (Partie II), et d'autre part, que l'étude de la réception et de la critique introduiront également des informations pertinentes quant aux orientations adoptées dans la pratique. Il est vrai, en effet, que, si la traduction théâtrale est antérieure à la mise en scène, - en tant que texte linguistique -, tout comme l'original qu'elle soumet à une réécriture, dans la pratique théâtrale du CCE (voir notamment Tableau III), il apparaît qu'elle est surtout "une opération engageant fortement la mise en scène"³⁵⁷.

³⁵⁶. cf. Gideon Toury, o.c., 1980, p.54.

³⁵⁷. cf. P.Pavis, o.c., 1990, p.145.

Une telle orientation, celle de la traduction lorsqu'elle vise la mise en scène, l'oblige à s'interroger sur la fonction attribuée au texte dans l'appropriation dont il est l'objet et, donc, de se conformer à l'orientation de lecture ou à l'interprétation dramaturgique de l'oeuvre à mettre en scène. Dans les choix dramaturgiques ou interprétatifs du texte - et dans le cas du répertoire du CCE, l'un des critères adoptés consiste, comme on l'a vu, à privilégier la dimension historique et sociale des pièces ainsi que les effets à produire sur le destinataire -, le traducteur est bien un médiateur, comme l'affirme Susan Bassnett: "The translator is, after all, first a reader and then a writer and in the process of reading he or she must take a position"³⁵⁸. Ici, prendre parti signifie aussi prendre des décisions et procéder à des choix interprétatifs, ce dont se charge d'abord la pratique de la dramaturgie du texte par le collectif du CCE.

2.2.2.2. Lire et interpréter

La dramaturgie est une notion fréquemment utilisée dans le théâtre contemporain, avec des variations de sens qui imposent une clarification pour le cas étudié. On peut considérer qu'il s'agit ici d'un objet historique, dans la mesure où il doit être renvoyé à une période définie de l'Histoire du théâtre.

En tant que pratique que le CCE introduit systématiquement dans son action, si l'on en juge par les références qui lui sont faites dans les brochures accompagnant les spectacles, elle correspond à une participation et une fonction spécifiques dans le travail de création dès 1975. Assurée par un dramaturgiste, au sens où le terme est employé à partir des années 1960/70 pour traduire cette activité, plutôt littéraire et, donc, proche de celle du conseiller littéraire des théâtres allemands³⁵⁹, cette fonction renforce le travail de la mise en scène et se présente comme le garant d'une lecture "juste"³⁶⁰ des textes, souvent cautionnée par les liens du

³⁵⁸. Susan Bassnett, o.c., 1992, p.78.

³⁵⁹. La langue allemande oppose *Dramaturg*, dans le sens qui renvoie à la fonction de celui qui est chargé de la lecture et de l'interprétation du texte par la mise en scène, et *Dramatiker*: "celui qui écrit les pièces"; voir P.Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Sociales, 1980.

³⁶⁰. L'adjectif est employé par Michèle Raoul-Davis, "Profession "dramaturge"", in *Théâtre/Public*, n°67, janvier-février 1986, p.5.

dramaturge avec l'Université. Au moment de la création du CCE et jusqu'à la fin de son fonctionnement en 1988, le dramaturge et la dramaturgie correspondent, pour l'ensemble du théâtre européen non-commercial, à une volonté de rendre la pratique du théâtre plus scientifique et plus objective. Le développement des Sciences Humaines et l'acceptation progressive de la théorie théâtrale de Brecht en sont, en partie, responsables, mais pour le renouveau du théâtre portugais des années 70, c'est surtout le désir de transformer l'oeuvre d'art en un instrument utile de connaissance qui renforce la recherche de cette "justesse" dans les choix pour l'interprétation.

Pour le corpus sélectionné, la pratique de la dramaturgie intervient dans la phase préalable à la mise en scène, par la lecture collective et commentée du texte ou de la traduction avec les comédiens, puis pendant les répétitions, par l'attention centrée sur le maintien d'une cohérence entre les choix théoriques et le travail à la scène et, finalement, dans l'élaboration du programme. Ce type particulier d'application du travail dramaturgique est inclus dans une perspective pédagogique, explicite ou non³⁶¹ dont l'ampleur - quantitative et qualitative - est, en général inversement proportionnelle à la reconnaissance déjà acquise par les auteurs concernés dans l'institution littéraire et théâtrale.

C'est, en effet, l'importance numérique de la présence de textes classiques qui justifie l'explicitation métatextuelle des fondements de l'approche interprétative appliquée aux textes sélectionnés par le CCE.

En marge de leur mise en scène, celle-ci est orientée vers un travail de construction d'un discours, qui se veut efficace et pertinent pour le récepteur visé, sur l'univers référentiel des textes choisis et sur la fable racontée. Comme la sélection des textes à interpréter est déjà le résultat de motivations diverses, esthétiques ou idéologiques, ceci permet de vérifier, avec S. J. Schmidt, que les activités qui sont rattachées au concept d'interprétation sont d'une grande

³⁶¹. Certains textes sont choisis en privilégiant un public scolaire. Ce sont surtout les oeuvres classiques du théâtre portugais, comme Gil Vicente et Garrett, qui sont l'objet de ré-interprétations fondées sur la citation d'un nombre important de documents issus de travaux en Sciences Humaines pour chaque programme.

diversité et qu'elles ne sauraient être unifiées en un seul élément³⁶². Dans le cas des textes classiques comme Molière, Marivaux ou Shakespeare, cette production mise sur une réinterprétation ou une redéfinition du texte par rapport au modèle littéraire et à la tradition mise en jeu. Sorte de déconstruction de l'édifice idéologique de consécration académique, cette pratique a montré, par exemple, en France et à propos de l'"Année Molière"³⁶³, dans quelle mesure la dramaturgie peut être, à la fois, une réception et une interprétation critique d'une tradition véhiculée par un discours académique se rapportant aux fictions reconnues ou canonisées. Elle peut se situer, à la lumière de valeurs et de pratiques nouvelles du théâtre, comme un écart par rapport à une somme de lectures définitives et "essentielles" d'un auteur devenu mythique, en redonnant au texte classique sa dimension historique, passée ou actuelle³⁶⁴. Elle devient, ainsi, également production d'un autre texte, d'une "hypothèse de spectacle"³⁶⁵, qui sera construit en rupture avec le modèle établi par l'institution, donc sera nouveau.

Cependant, on sait que comme le rappelle Lafarge: "Une des composantes majeures de la réinterprétation des oeuvres du passé se rattache à la lutte pour le maintien des oeuvres consacrées au nombre des valeurs reconnues"³⁶⁶. Les orientations programmatiques énoncées auparavant le confirment, notamment celles qui proposent une homologie entre les choix du répertoire et les attentes du public destinataire.

À ce sujet, il faudra examiner la relation entre texte et mise en scène en tenant compte des stratégies adoptées, favorisant l'accès ou la perpétuation du pouvoir culturel des

³⁶². Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982: "We conclude [...] that "interpretation" is assuredly the most noticeable empirical problem: our solution is, as we said, to treat it as an object of inquiry rather than a model of the theory itself" (p.169).

³⁶³. cf. "Molière: trois cents ans", entretien entre Anne Ubersfeld et Richard Monod, in *La Nouvelle Critique*, n° 69, décembre 1973, pp.70-80; et ibid., Alain Girault, "Pourquoi monter un classique".

³⁶⁴. Voir plus loin, les options de la mise en scène entre moderniser, historiser ou réécrire les textes classiques.

³⁶⁵. L'expression est celle, déjà citée, de Bernard Dort dans l'article "L'état d'esprit dramaturgique", in *Théâtre/Public*, n°67, janvier/février 1986, pp.8-12.

³⁶⁶. Claude Lafarge, o.c., 1983, p.125.

destinataires. Les sources théoriques, liées à la formation des metteurs en scène et qui peuvent être considérées comme les plus importantes, montrent qu'il existe une généalogie ou une filiation historique dans la construction de l'objet de communication esthétique proposé aux récepteurs et dans les modes de représentation des oeuvres. Cet héritage se situe dans la lignée du théâtre de Copeau, de Jouvet ou du Cartel³⁶⁷, ce qui soulève la question du sens et de la valeur historique d'une pratique de lecture scénique déterminée par des conventions esthétiques plus anciennes, appliquées à un nouveau contexte. Il semble, en fait, que ce seraient plutôt les particularités de l'époque, en tant que système de conditions, qui fassent renaître l'opposition entre un art théâtral pur et son contraire, celui qui s'implique dans les conflits du réel et procède à sa propre idéologisation, notamment avec Brecht dont l'usage, destiné à montrer les contradictions de la fable³⁶⁸, apparaît comme une rupture de la convention esthétique à laquelle les destinataires sont habitués.

2.2.2.3. Mettre en scène

La mise en scène est, comme la dramaturgie, une notion historique. Introduite au XIXe dans le cadre du programme esthétique naturaliste³⁶⁹ d'André Antoine et, simultanément, des recherches formelles du symbolisme de Lugné-Poe, elle est étroitement liée aujourd'hui aux conditions matérielles de la pratique théâtrale et à l'organisation de la vie théâtrale elle-même. Le CCE est dirigé par un metteur en scène, comme la plupart des compagnies contemporaines,

³⁶⁷. Jacqueline de Jomaron, "Metteurs en scène du Cartel et texte théâtral", in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov-déc. 1977, n°6, A.Colin, p.900-915.

³⁶⁸. Fondé sur une orientation brechtienne de la lecture du texte écrit (cf. nombreux exemples dans les documents métatextuels comme les programmes des spectacles déjà analysés), le travail du dramaturgiste collaborant avec le CCE est centré sur le discours théâtral "comme mise en signe d'une fable et d'un conflit", cf. Anne Ubersfeld, *Théâtre. Modes d'approches*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987, p.170; la fable est surtout traitée comme base socio-historique à donner aux personnages.

³⁶⁹. cf. Bernard Martocq, "Du "Théâtre Libre" au "Teatro Livre". L'expérience de Manuel Laranjeira", in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1983, pp.503-514; et Pedro Calheiros, "Les deux tournées d'Antoine et de sa troupe au Portugal", *ibid.*, pp.515-532.

puisque la réalisation scénique est devenue, aux dépens du texte, l'activité théâtrale par excellence, d'où la primauté du metteur en scène.

Mais, si la mise en scène est une activité technique spécialisée, elle correspond aussi à un "moyen spécifique d'expression artistique"³⁷⁰, donnant du sens aux énoncés³⁷¹ et induisant les sensations qui découlent de la matérialité du spectacle. Elle est une lecture en acte, imaginant une situation d'énonciation pour le texte écrit qu'elle a choisi de verbaliser et de visualiser.

Dans un classement ou une typologie de la mise en scène, telle qu'elle peut être tentée aujourd'hui devant la liberté et la variété des options formelles existantes, les créations du CCE représentent une recherche en grande partie de nature intertextuelle³⁷², liée à une attention particulière à la problématique du "jeu des classiques"³⁷³: "Particulièrement pour le texte dramatique classique³⁷⁴, la mise en scène ne peut manquer de prendre position par rapport aux métatextes passés³⁷⁵, qui confirment ces textes en tant que normes ou modèles inimitables. La polémique lancée à ce sujet dans le théâtre européen des années 1960-70 se retrouve aussi au Portugal et est le prétexte d'un débat sur les limites de la liberté formelle, sans appui

³⁷⁰. cf. Bernard Dort, "La mise en scène, art nouveau?", in *Théâtre Public*, Seuil, 1967, p.280.

³⁷¹. On peut citer, à titre d'exemple, la tentative par certains éditeurs de théâtre, de publication de "notes de mise en scène" dont l'intérêt est certain pour une analyse du spectacle après sa carrière scénique, mais qui se distinguent de l'enregistrement par le cinéma ou la télévision, "*trop objective* [...]. Il est clair que le texte constitué par les notes du metteur en scène n'est pas de l'ordre de la restitution fidèle et réaliste de l'image, mais appartient au véritable travail de la mémoire: l'interprétation": cf. Catherine Clément, "Vive l'Anarchie", préface in Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, *Mise en scène des "Fourberies de Scapin"*, Éditions Théâtrales, 1990, p.8. On connaît des notes du même genre dès 1929-30 dans le travail de Stanislavski à propos de sa mise en scène de *Othello* au Théâtre d'Art de Moscou; cf. Stanislavski, *Mise en scène d'"Othello"*, Seuil, 1973.

³⁷². cf. P.Pavis, o.c., 1990: "La sémiologie examinera comment la mise en scène se détermine selon ses dimensions, autotextuelle, intertextuelle et idéologique (ou mieux, idéotextuelle)" (p.39).

³⁷³. L'expression appartient à A.Ubersfeld, art.cit., in *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol.V, CNRS, 1978.

³⁷⁴. Si la notion de classique se forme au XIXe et signifie la fidélité à la tradition, le XXe siècle inversera cette perspective et fera prévaloir le principe de la multiplication du sens dans une appropriation plus libre des oeuvres et des biens du passé.

³⁷⁵. cf. P.Pavis, o.c., 1990, p.40.

dramaturgique, prise "contre" les textes. Les points de vue divergent, en effet, dans le champ de la production théâtrale, et on trouve trois types de prises de position qui correspondent au choix entre l'historisation - reconstitution muséologique du texte ancien -, l'actualisation - effacement de la distance historique et banalisation de l'Histoire -, et la réécriture ou adaptation - fondée en général sur une interprétation libre, des textes.

Comme le projet du CCE est construit sur des valeurs culturelles où le texte joue un rôle primordial, en tant que lieu même d'ancrage de la communication théâtrale visée, ce dernier choix est exclu au nom du respect de l'oeuvre et on préfère, contre ce qui serait équivalent à un refus du texte, un travail de variation, - en partie "iconoclaste", lorsqu'il s'agit des auteurs portugais, aux yeux d'un public plus conservateur -, sur les hypothèses de lecture selon les contextes sociaux et historiques de réception. La question de la mise en scène des classiques est étroitement liée au statut même de "classique", variable³⁷⁶ selon la concrétisation qu'il subit, qu'elle soit historique ou sociale, qu'elle ait lieu à une époque de changements comme celle de 1975-80 ou qu'elle ait un destinataire nouveau comme celui d'Évora et de sa périphérie en général. Pour le public et les créateurs de l'après-guerre³⁷⁷, la mise en scène des classiques a pu être, comme une sorte d'avant-garde, un espace privilégié de suppression de la compartimentation entre culture cultivée et populaire, la première, faite de savoirs constitués, s'emparant de l'expérience existentielle et pratique de la seconde et modifiant son univers de références culturelles. Une troisième forme commençait à naître, celle de la culture de masses dont la place est importante, mais qui doit être envisagée non pas en elle-même, mais dans ses relations avec les autres formes pendant le moment historique concerné par cette étude. Les aspects langagiers des traductions permettront de voir, par exemple, que les échanges ou les croisements entre les cultures sont fréquents et que chaque forme est constituée d'une façon très hétérogène, sous l'influence de médias aussi puissants que la télévision ou les journaux.

³⁷⁶. cf. Pierre Bourdieu, o.c., 1991, p.19.

³⁷⁷. La bibliographie est abondante sur cette question qui est traitée dès la fin des années 50 comme un aspect central de la production théâtrale en tant qu'élément important du système culturel de l'après-guerre; voir par exemple in *Entretiens d'Arras: la mise en scène des oeuvres du passé*, CNRS, 1956.

Les documents programmatiques soulignent l'importance du destinataire³⁷⁸ dans les choix du langage scénique et esthétique adopté, conçus comme une série de conventions qui règlent le sens, en fonction de la diversification du public: "A escolha do repertório e o trabalho de encenação devem ser feitos de modo a permitir diferentes graus de entendimento do espectáculo teatral, consoante aos hábitos e bagagem culturais do público que, sabemos, é heterogéneo"³⁷⁹. Donc, ni ésotérisme, ni lecture au premier degré: la notion de "populaire" est au centre du débat en 1975, avec celle de "réalisme", comme le prouvent les positions prises dans les textes extraits de Brecht³⁸⁰ accompagnant la pièce de Luiz Valdez, *O Soldado Raso*: "Recordamos que [...] esta ideia de "popular" conservou a marca do fenómeno estático, da privação da história e da evolução. Não temos nada que ver com esta versão da ideia de "popular"; mais exactamente, devemos combatê-la [...]. Pensamos num povo militante, e portanto num sentido militante da palavra "popular"³⁸¹. C'est par un enchaînement logique d'idées que la suite de ce texte passe à la notion de réalisme qui, selon Brecht, doit être l'objet d'une expropriation, comme toute conquête par le peuple d'un héritage bourgeois, comme c'est le cas de cette notion déjà ancienne.

En fait, la question du réalisme, qui est celle du choix d'une esthétique, est liée aux aspects idéologiques et politiques de ce répertoire, puisque - toujours selon la même référence à Brecht: "A nossa ideia de "realismo" deve ser larga e política e soberana relativamente a todas as convenções"³⁸².

³⁷⁸. Anne Ubersfeld considère le spectateur comme l'un des trois éléments dont la mise en scène doit tenir compte, à côté du code théâtral contemporain et du texte, mais c'est "un spectateur imaginaire construit par le metteur en scène selon l'univers encyclopédique et particulièrement esthétique qu'il lui prête", in *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996, p.55.

³⁷⁹. "Sobre repertórios para a descentralização", o.c., 1979.

³⁸⁰. Les textes sont cités sans références bibliographiques.

³⁸¹. cf. Centro Cultural de Évora, Teatro 2, Abril de 1975, p.10.

³⁸². *ibid.*

On peut remarquer que l'esthétique brechtienne est ressentie comme un écart par rapport à la norme, dont elle était exclue par la censure avant 1974, et que son usage est dans le même ordre de cohérence que les critères de sélection du répertoire, par exemple. Selon la définition de P. Pavis de la notion de "théâtralité"³⁸³, il apparaît que la mise en scène au CCE ne peut se situer que dans le camp du réalisme ou d'une figuration construite sur une fiction et assumée comme illusion ou jeu, mais qui est tournée vers le monde et l'Histoire à chaque moment.

On comprendra aisément pourquoi il est possible de reconnaître dans la mise en scène de ce répertoire théâtral un art de la cohérence³⁸⁴, et aussi un art autonome par rapport au texte de départ, en tant qu'objet littéraire. Un exemple ou un trait qui marque un grand nombre des textes traduits peut le justifier: il s'agit du statut des didascalies³⁸⁵ dans le texte photocopié et distribué aux acteurs. Si on compare ce document avec les versions publiées, comme c'est le cas - unique, d'ailleurs - de la pièce de Richard Demarcy³⁸⁶, on constate que le script est dépourvu de toute indication concernant le ou les traducteurs, donc n'est pas désigné comme texte-second. De plus, il ne comprend qu'un très petit nombre de didascalies. Par contre, il comporte un grand nombre de corrections manuscrites et de variantes. Le texte linguistique est

³⁸³. Patrice Pavis, in M. Angenot et al., o.c., 1989: "Définir, dans une mise en scène, le statut de la théâtralité dans une représentation consiste à établir le rapport à la fiction et au vraisemblable, à dire si la figuration se veut *naturaliste*, de façon à laisser transparaître la réalité, ou bien *théâtralisée*, c'est-à-dire surenchérisant sur le côté ludique et artificiel des signes" (p.101).

³⁸⁴. L'expression est fréquemment employée, en sémiologie théâtrale, où elle renvoie au processus de sémiotisation des éléments scéniques dans un ensemble perçu par le spectateur et organisé dans la mise en scène; voir André Helbo, *Theory of Performing Arts*, John Benjamins, 1978: "We would emphasize to what extent the communicational aspect of the spectacle is entangled in a rhetorical perspective that concerns focalization of attention and that views coherence in terms of montage" (p.133); voir aussi Luis Miguel Cintra, "A Cornucópia: um projecto", in *Vértice*, n°48, maio-junho 1992, pp.97-99.

³⁸⁵. Les didascalies renvoient aux conditions d'énonciation fictionnelles du texte et sont les seules composantes textuelles dont l'énonciateur est le scripteur du texte écrit.

³⁸⁶. Le texte de la pièce *A Noite do 28 de Setembro* n'est pas identifié comme une traduction dans le programme du spectacle; par contre, on peut lire, dans l'édition Plátano Editora: "tradução dos diálogos por Mário Barradas e colectivo de actores do Centro Cultural de Évora; tradução das indicações cénicas e revisão do texto para publicação por Alfredo Margarido" (p.1); et dans l'édition Centelha: "Tradutor: Colectivo do Centro Cultural de Évora e de Alfredo Margarido, revistas as notas por Paula Folhadela"; le texte français est publié chez Christian Bourgois et joué à Aubervilliers en 1975.

réduit à sa composante verbale essentielle qui caractérise le genre dramatique selon la norme classique, c'est-à-dire, aux dialogues, et c'est la mise en scène qui assure la construction de la totalité d'un texte, dans lequel le texte énoncé par l'acteur est intégré comme l'un des ensembles de la représentation. La mise en scène est bien une notion structurale, comme l'affirme P. Pavis, ou "la mise en regard synchronique de tous les systèmes signifiants dont l'interaction est productrice de sens pour le spectateur"³⁸⁷.

La plus grande difficulté ressentie actuellement dans les études théâtrales est celle de l'analyse du résultat de cette organisation, devant l'absence d'une approche globale de tous les moyens qui composent le spectacle³⁸⁸, notamment, le traitement de l'espace et du temps par la mise en scène, la direction et le jeu de l'acteur. Pour cette dernière composante, il serait intéressant de considérer les textes théoriques concernant la formation vocale et corporelle de l'acteur à l'École du CCE, dont sont issus un grand nombre des membres de la compagnie depuis 1975 - et, les données interculturelles qui sont engagées dans toute réception d'un texte traduit.

Les caractéristiques de la représentation théâtrale du répertoire du CCE qui suivent seront surtout fondées sur une approche de la pratique adoptée, dans le cadre de la communication théâtrale telle qu'elle est conditionnée et institutionnalisée par un contexte historique et social en transformation et, également, par des principes culturels et esthétiques qui structurent l'objet théâtral.

2.2.3. Représentation des textes

La représentation des textes est un nouvel objet dans lequel la composante textuelle est oralisée, et elle constitue le texte de surface capable de permettre la communication esthétique et littéraire.

³⁸⁷. cf. P.Pavis, o.c., 1990, pp.27-49.

³⁸⁸. Les travaux actuels de Patrice Pavis sont centrés sur la recherche en analyse du spectacle; cf. *ADE Teatro*, Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, n°47, Noviembre 1995, p.23 et Patrice Pavis, o.c., 1996.

En effet, elle est l'opération par laquelle l'objet final, le spectacle, parvient au récepteur. Comme cette étude vise à obtenir une définition concrète du statut et de la fonction des traductions dans le corpus théâtral joué à Évora dans les années 70-80, le terme de "représentation" est employé dans un sens opératoire: il s'agit de ce que l'on peut désigner par *performance*, en tant qu'événement social réalisé dans un temps et un espace donné, ou que présence visible et audible du spectacle théâtral. Le texte représenté ou oralisé dans le spectacle en tant qu'art vivant comme le définissait l'École de Prague, est l'objet d'un processus de socialisation et d'une inscription dans l'Histoire, qu'elle soit événementielle ou statistique.

Il faudra donc procéder simultanément à une étude quantitative - à l'aide d'informations numériques -, et qualitative - celle des modes de matérialisation des signifiants visuels et auditifs -, des spectacles réalisés. Sans vouloir détourner l'affirmation de A. Helbo, citée ci-après, de son champ initial d'application, celle-ci peut être élargie à ce domaine de compréhension de la notion de spectacle comme représentation théâtrale: "No analysis of performance can escape the following major obstacle: investigations into the spectacle cannot be separated from theater practice"³⁸⁹.

On a pu constater que la liste des oeuvres du répertoire joué (Tableau I) montre une prédominance des textes étrangers. Leur présence numérique élevée, effective dans la quantité totale des spectacles ayant eu lieu entre 1975 et 1988, est renforcée par l'organisation adoptée pour leur diffusion. Centrée dans presque tous les cas sur un public étudiant³⁹⁰ ou organisé avec le soutien d'associations, de syndicats, etc., elle est soutenue par une pratique systématique de digressions hors du théâtre et de la ville d'Évora, ce qui multiplie le nombre de représentations et de spectateurs³⁹¹. Les informations chiffrées contenues dans les rapports officiels destinés à rendre compte de l'activité théâtrale du CCE auprès de l'institution de

³⁸⁹. cf. André Helbo, o.c., 1987, p.139.

³⁹⁰. La comédie de Marivaux, *O Preconceito Vencido*, est un exemple de cette particularité: la pièce est jouée pour un public scolaire avec 29 représentations pour un total de 5.940 spectateurs.

³⁹¹. De la même manière que les pièces du Teatro Campesino, les textes de Ruzzante réunis dans *Histórias de Ruzzante* et qui évoquent des thèmes d'une grande actualité, sont joués surtout en tournée: 38 représentations contre une dizaine environ dans la salle du Teatro Garcia de Resende, avec près de 4.000 spectateurs en tournée.

tutelle, en tant que producteur artistique, confirment le poids de la composante du répertoire en traduction³⁹².

Ces informations quantitatives sont également utiles pour caractériser les destinataires des traductions, et doivent être considérées dans une recherche portant sur la totalité du processus dynamique d'interaction entre production et réception des textes.

Une caractéristique particulière des spectacles à Évora semble être fondamentalement liée aux données correspondant à leur configuration spatiale ainsi qu'à son usage. Le projet socioculturel du CCE est parti d'un principe décentralisateur qui privilégie, dans son exécution pratique, un certain nombre de codes spatiaux et leur ré-interprétation: "[...] a cidade de Évora nos parece reunir condições excepcionais para nela se instalar o primeiro dos Centros Culturais [...]: - situação geográfica; existência de um Teatro Municipal (Garcia de Resende); [...] - possibilidade de cobrir, com pequenas digressões, pelo menos todas as vilas do Distrito"³⁹³. Il s'agit d'un édifice théâtral lié à un espace urbain, dans le centre de la ville, mais le principe de la tournée, avec le nombre important de spectacles joués en zone périphérique ou rurale multiplie et élargit l'espace des spectateurs. Dans le théâtre lui-même, le grand nombre des places, conçu traditionnellement pour rentabiliser les profits, est également ré-interprété: le prix des fauteuils devient symbolique, sans distinction selon la hiérarchie des places, et est accessible à un vaste public.

L'espace de la performance théâtrale, conditionné par la forme frontale du théâtre à l'italienne qui divise la salle et la scène, et qui est d'ailleurs le dispositif occidental traditionnel, est soumis à un processus de plus grande ouverture, liée à un renouveau de la conception de l'espace scénique concret, qui l'a rendue adaptable à tout type de mise en scène. On utilise le décor neutre et abstrait du cyclorama, sur lequel se manifeste la liberté des formes scénographiques et des choix de la mise en scène, selon les lectures scéniques adoptées. C'est

³⁹². Elles contiennent le nombre de représentations par pièce jouée, en distinguant celles qui ont lieu au théâtre à Évora, donc en milieu urbain, et celles qui ont lieu en tournée, dans la plupart des cas dans de petites salles de collectivités ou d'associations ou bien à l'aide de tréteaux, et visant un public rural. Voir la série des "Relatórios de Actividades" du Centro Cultural de Évora, Centro de Documentação Teatral do CENDREV.

³⁹³. cf. "Centros Culturais; 1ª proposta: ÉVORA", in *Adágio*, n°15/16, Julho/Dezembro 1995, p.23.

ainsi que le travail privilégié dans ce domaine, dans les premiers spectacles, est construit en référence à la culture du spectateur, qui est celle de son actualité.

Dans la figuration choisie pour les textes ayant une relation indirecte avec l'Histoire présente, le décor et les costumes sont conçus davantage dans un système de références théâtrales. Pour Shakespeare, la scène est prolongée vers la salle de façon à citer l'espace de jeu élisabéthain et à reconstruire la place centrale donnée à la parole de l'acteur au milieu du public. Pour Molière et *A Escola das Mulheres*, une scène/décor typique du théâtre de la comédie classique est construite sur la scène, soulignant l'artifice du genre et de ses codes. Cependant, la fable étant le point de départ de la globalité de la construction du spectacle, le dispositif scénique est toujours en rapport avec l'action et avec son sens historique, parfois avec le soutien d'un travail métonymique de l'objet, comme le fauteuil du Marquis et père d'Angélique dans *O Preconceito Vencido* de Marivaux, qui ne quitte jamais la scène, lieu où se décident les choix des personnages. Le plus souvent et afin de signifier d'une façon plus métaphorique, l'espace est unique et polyvalent, sans changement de décor. Le rideau brechtien est, avec les éclairages et la musique, un élément qui sert les choix esthétiques d'un théâtre qui prétend montrer, selon le principe du théâtre épique, les processus de manipulation des êtres et du monde. Le mode de représentation est réaliste et concret, sans théâtralisation ou jeu d'un "théâtre théâtral" et ceci, également dans le jeu de l'acteur.

La présence physique du comédien représente la spécificité la plus évidente des protocoles de représentation au théâtre. C'est par lui que l'action est énoncée et montrée et que le personnage est construit, dans la succession des actes scéniques; et c'est aussi à lui de dire le texte, original ou traduit, dans la suite des concrétisations à partir du texte-source, vers le récepteur.

Une partie importante de cette question sera analysée dans la description des normes opérationnelles suivies par les traducteurs (Partie II).

Mais, pour caractériser le mode de réalisation de cette composante du spectacle dans l'histoire du CCE, il est possible également de faire référence dès à présent à ses traits principaux, à l'aide aussi bien d'une expérience personnelle de spectateur que d'une tentative de

reconstitution du spectacle par l'utilisation de témoignages photographiques, ainsi que de documents du CCE contenant quelques principes théoriques qui orientent une pragmatique de la scène.

On sait aussi que les acteurs sont en grande partie formés à l'École d'Acteurs du CCE et que les metteurs en scène sont également les pédagogues principaux de cette école. Il semble donc possible de "reconstituer"³⁹⁴, en vue de l'analyse, un corpus d'éléments capables d'éclairer le rapport entre le verbe et le geste, et de les appliquer à un domaine souvent débattu par les traducteurs de théâtre qui est celui de la "jouabilité"³⁹⁵ du texte traduit.

En Occident, - où domine la tradition culturellement réglée de la dualité entre le corps et l'esprit, le geste et la parole -, le jeu de l'acteur est, depuis Diderot³⁹⁶, un critère central pour l'analyse et la description du spectacle théâtral. La présence et la corporalité de l'acteur s'inscrivent dans la matérialité et la situation concrète de l'énonciation, et sont simultanément le lieu d'ancrage de la subjectivité et de l'émotion, pour l'acteur autant que pour le spectateur. En accord avec une fonction, clairement définie, du théâtre comme moyen indispensable "à compreensão do mundo e das suas transformações"³⁹⁷, le choix de l'orientation brechtienne

³⁹⁴. Il s'agit de restituer, comme l'admet P.Pavis qui s'oppose au modèle occidental de la reconstitution-musée, "quelques grands principes et non l'événement authentique"; cf. "L'état de la recherche en analyse du spectacle", in o.c., 1996, p.9.

³⁹⁵. Susan Bassnett, o.c., 1980: "if the theatre translator is faced with the added criterion of *playability* as a prerequisite, he is clearly being asked to do something different from the translator of another type of text" (p.122). Voir aussi Jean-Michel Déprats, "Traduire Shakespeare pour le théâtre?", in *Palimpsestes*, 1, Publications Sorbonne Nouvelle, 1987, pp.53-63; ce traducteur affirme qu'il s'agit plutôt de traduire *du* théâtre que de traduire *pour* le théâtre, et "de préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original" (p.55), "de tenter de saisir le geste qui institue l'oeuvre et commande la parole théâtrale" (p.63). Ces questions seront reprises dans l'analyse des traductions (Partie II).

³⁹⁶. La première version du *Paradoxe sur le comédien*, dont la rédaction en 1769 suit de près celle du *Rêve de d'Alembert*, se présente comme une application de la théorie de la sensibilité qui y est exposée: comme tout être humain, le comédien est un être double, régi par le cerveau et par le corps, siège physique de la sensibilité. Dans un développement ultérieur, Diderot établira les termes du paradoxe de l'acteur, d'autant plus parfait dans l'exercice de son art qu'il saura maîtriser ou se défaire de sa sensibilité; son talent réside, en effet, dans sa capacité à pouvoir tout imiter et non dans la représentation de sa "véritable" sensibilité.

³⁹⁷. "Uma contribuição para a leitura dos clássicos", in I Encontro da Descentralização Teatral, Viseu, 27/28 Maio 1979, Centro de Documentação do CENDREV.

fondée sur le *gestus* est un élément primordial dans l'esthétique du CCE et correspond à une innovation dans la pratique des acteurs: "O actor da descentralização deve desaprender tudo o que tradicionalmente foi considerado como qualidades primeiras do actor (o abrir, o não cruzar, o entoar bem as vogais, etc) e fazer assentar a sua formação fundamentalmente no bom treino do instrumento, do rigor, na prática, na formação cultural"³⁹⁸. Cette pratique doit éviter toute lecture psychologique des personnages et privilégier, par l'extériorité du jeu et du rôle, l'effet d'*étrangeté* dont Brecht avait trouvé les fondements dans la culture théâtrale orientale³⁹⁹. "Le *gestus* n'est pas pour nous une gesticulation; il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale", écrit Brecht dans un texte comprenant un commentaire sur la langue gestuelle⁴⁰⁰, à l'aide d'un exemple: "La phrase: "Arrache l'oeil qui t'est un objet de scandale" est d'un point de vue gestuel moins riche que la phrase: "Si ton oeil t'est un objet de scandale, arrache-le". Dans celle-ci, on montre d'abord l'oeil, puis vient la première partie de la phrase, qui contient manifestement le *gestus* de la conjecture, enfin arrive la seconde partie, comme une attaque-surprise, un conseil libérateur"⁴⁰¹. La traduction adoptée pour le jeu scénique devra donc être capable de se définir en fonction du lien spécifique présupposé par cette orientation esthétique, entre le geste physique et vocal, et le texte prononcé.

³⁹⁸. cf. "Sobre a Formação", in ATADT, I Encontro da Descentralização Teatral, Viseu, 27/28 Maio 1979, Centro de Documentação do CENDREV.

³⁹⁹. La reprise de cette tradition moderne de jeu théâtral, qui est elle-même le résultat de l'assimilation d'autres modèles, s'inscrit dans un processus de transfert culturel que l'on peut inclure dans les formes diverses de traduction, textuelle ou non. On s'aperçoit que les cultures dites nationales - le théâtre allemand et Brecht, en l'occurrence - sont "des constructions hétéroclites à partir de différents matériaux culturels", comme le remarque P.Pavis à propos de la culture française, qui est "la résultante d'une série de cultures particulières héritées de l'Histoire"; cf. document inédit cité auparavant.

⁴⁰⁰. cf. Bertold Brecht, "Sur l'architecture scénique et la musique", in *Écrits sur le Théâtre*, 1, L'Arche, 1972, p.462.

⁴⁰¹. *ibid.*, p.463.

Un dernier aspect pourra être considéré, en rapport avec les conditions de réception du texte oralisé⁴⁰², les textes traduits étant souvent joués dans des situations de spectacles de plein air, ou dans des salles non prévues à cet effet, ou encore pour un public dont les réactions bruyantes ne favorisent pas l'écoute (voir 3.2.). S'ils sont fréquemment évoqués dans les études spécialisées concernant les techniques de l'acteur, en tant que marque culturelle, les aspects rythmiques de l'énoncé oralisé prennent ainsi un nouveau sens et peuvent définir une économie particulière du rapport entre le verbe et le geste⁴⁰³.

2.2.4. Diffusion

Enfin, et surtout dans une intervention sociale et culturelle tournée vers un public de la périphérie, souvent non-public ou sans habitudes de spectateur(s), la divulgation et la diffusion des spectacles représentent une opération décisive, dépendant en grande partie de la stratégie globale d'intervention de l'agent.

Quant à celle-ci, les principes adoptés par le CCE sont énoncés dans un texte inclus dans le programme du spectacle d'inauguration de la compagnie, qui oppose la simple diffusion - faite par les moyens publicitaires habituels, de spectacles créés à Lisbonne et présentés en province ensuite -, à un travail culturel intégré dans la vie des populations, réaffirmant que le fait culturel est une partie intégrante du développement social⁴⁰⁴. Ceci justifierait la mise en place d'un réseau de théâtre de la décentralisation. Une communication lue à la Ie Rencontre de l'ATADT en 1979 rappelle que Lisbonne est le centre de l'appareil de production théâtral⁴⁰⁵,

⁴⁰². Il convient de souligner que "l'énonciation (et par contrecoup le sens des énoncés) dépend de la manière dont la culture ambiante organise l'écoute et fait s'exprimer les personnages (en tant que porteurs de la fiction) et les acteurs (en tant que comédiens appartenant à telle ou telle tradition théâtrale)", in P.Pavis, o.c., 1990, p.141.

⁴⁰³. cf. P.Pavis, o.c., 1990, p.151 à propos de la théorie du verbo-corps sur laquelle il faudra revenir dans la description des normes de la traduction (Partie II).

⁴⁰⁴. cf. Centro Cultural de Évora, Teatro 1, *A noite do 28 de Setembro*, Janeiro de 1975 (p.1).

⁴⁰⁵. Il est composé de "dois teatros nacionais, vinte grupos subsidiados permanentemente ou ocasionalmente em 1978 e praticamente todo o sector de estrutura empresarial"; in "Descentralização teatral e desenvolvimento cultural", I Encontro da Descentralização Teatral, Viseu, 27/28 Maio 1979, Centro de Documentação do CENDREV.

alors que "fora do Centro privilegiado habitam, vivem, trabalham, descansam 6/7 da população portuguesa"⁴⁰⁶. Au lieu d'une offre plus ou moins régulière de spectacles théâtraux en digression à partir de Lisbonne, la production issue du théâtre local et de ses agents représente donc un facteur de stabilité dans la relation avec le public visé.

Le mode de circulation et de diffusion des textes du répertoire est en accord avec un projet s'adressant à la périphérie. En matière de public, il doit être élargi et non restreint à une élite géographique ou culturelle vivant dans les grands centres urbains comme Lisbonne et Porto.

Ainsi, le public visé est caractérisé, dans le document qui vient d'être cité, en ces termes: "vastos públicos, para quem [o acesso ao acto teatral] não existia anteriormente" ou encore: "Públicos que terão que ser multiplicados através do desenvolvimento coerente, projectado, programado, da rede de produção teatral descentralizada"⁴⁰⁷. On retrouve la définition du public populaire selon Vilar, à laquelle il faut ajouter une marque culturelle spécifique, celle du statut de non-public en tant que destinataire privé d'expérience antérieure de spectateur pour des raisons historiques, et celle de son inclusion dans un projet structurant.

Pour l'exécution de ce programme, il existe des agents essentiels de soutien à cet objectif. Ce sont des institutions correspondant aux pouvoirs extra-littéraires comme les mairies, qui doivent, selon l'ATADT: "concretizar formas de ligação com o trabalho das companhias da descentralização e de apoio às respectivas actividades"⁴⁰⁸. La Mairie d'Évora cède gratuitement les installations municipales du Teatro Garcia de Resende et une partie de l'activité de ses animateurs culturels est consacrée à l'acheminement organisé du public des quartiers extérieurs d'Évora ou des villages. Cette relation est marquée par un plus grand

⁴⁰⁶. *ibid.*

⁴⁰⁷. cf. *ibid.*; les chiffres qui sont cités renvoyant à l'année 1977 pendant laquelle cinq compagnies travaillaient en province indiquent un total de 180.865 spectateurs; entre 1975 et 1978, 75 pièces ont été jouées, 3.186 représentations ont eu lieu pour un total de 745 000 spectateurs.

⁴⁰⁸. Entre autres, installations, personnel technique et administratif, transports, publicité, etc; cf. "Papel das autarquias", in I Encontro da Descentralização Teatral, Viseu 27/28 Maio 1979, Centro de Documentação Teatral do CENDREV.

dynamisme dans la période d'installation du CCE, mais ne cessera de constituer une composante de la stratégie de diffusion des spectacles auprès des populations habitant hors de la ville.

La représentation publique est donc réalisée de préférence dans un lieu classique, mais d'accès socialement élargi tout en conservant sa vocation initiale, comme le prouvent les termes dans lesquels est présentée, par exemple, l'inclusion au répertoire de la pièce *O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*: "pôr os públicos disponíveis e os grupos amadores em presença do tipo de espectáculo elaborado nas melhores condições técnicas e artísticas"⁴⁰⁹. La salle et la scène du Teatro Garcia de Resende sont utilisées comme l'espace physique légitime de la représentation en termes de qualité artistique traditionnelle, et la salle reproduit, sans la hiérarchie économique des prix des places, la relation classique salle/scène.

Les éléments matériels contraignants déjà signalés, notamment la configuration et la distribution des places - avec la perception visuelle impliquée par un théâtre à l'italienne - qui conditionnent le champ de vision d'une grande partie du public, sont annulés dans le second type de relation avec le public, celle qui se fait en sens inverse et achemine le texte vers les récepteurs. Il s'agit de la formule des tréteaux et du théâtre de plein air: "uma fórmula de estrado desmontável com 6,6m x 3,3, adaptável a qualquer espaço"⁴¹⁰, qui favorise la participation active du spectateur. Celui-ci est souvent conduit à assister au spectacle par des délégués du Centre qui représentent des organisations très diverses de la population: "Tais delegados têm desenvolvido um intenso trabalho de ligação com o Centro e a eles se deve uma boa parte do público que tem sido despertado para muitas das nossas actividades artísticas, assim como têm contribuído para o fenómeno evidente de reconversão dos públicos que agora têm acesso aos vários níveis de produção cultural"⁴¹¹.

⁴⁰⁹. cf. Centro Cultural de Évora, "Relatório de Actividades 1975", Centro de Documentação Teatral do CENDREV.

⁴¹⁰. *ibid.*

⁴¹¹. *ibid.*

Ce type de soutien sera abandonné peu à peu, en accord avec la conjoncture décrite auparavant et avec le remplacement d'une dynamisation culturelle reposant sur le théâtre par une conversion du travail socioculturel en travail artistique. Une réflexion de Maurice Descotes, de type générique sur la définition de la notion de public peut, par analogie, décrire ce passage: de la même manière que la foule devient public et spectateur⁴¹², la diffusion large tend vers la diffusion restreinte, en fonction d'un changement de position du genre ou du spectacle théâtral après les années 1980.

2.3. Une intervention programmée

Une approche du processus de vente ou de commercialisation du spectacle et des moyens que le spectacle utilise pour se faire connaître peut compléter utilement cette description des procédés de transmission des textes au récepteur. Ce sont essentiellement la presse écrite et les affiches.

Une indication fournie dans un document centré sur la création et la formation de publics⁴¹³ donne des pistes concernant le recours à la presse à des fins publicitaires, dont l'efficacité est considérée comme assez restreinte au niveau de la périphérie: "a publicidade jornalística tem efeito nulo, exceptuando certas camadas restritas de público da pequena burguesia urbana esclarecida". Cette remarque est d'autant plus éclairante si on la resitue dans le contexte plus global de la consommation de la presse en général, étant donné le faible degré de scolarité de la grande majorité du public de province.

Toutefois, la presse locale diffuse régulièrement les annonces et les informations fournies par le CCE, concernant les spectacles ou autres événements culturels locaux. Le contenu de ces articles souvent très courts, a des caractéristiques de nature didactique ou

⁴¹². cf. Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964: "Ce n'est qu'aux premières heures de l'histoire dramatique, à la fin du XVIe siècle, on le verra, que le public est véritablement une foule, qu'il assiste à la représentation avec toutes les tendances, les instincts, les caractéristiques de la foule. Le lent effort des réguliers du XVIIe siècle tend, en fin de compte, à ce but: transformer une foule brute en public et, si possible, en public homogène" (p.19).

⁴¹³. "Criação e Formação de Públicos", in I Encontro da Descentralização Teatral, Viseu, 27/28 Maio 1979, Centro de Documentação do CENDREV.

pédagogique qui révèlent, à nouveau, l'importance accordée à un récepteur virtuel et à sa formation. On trouve, par exemple, un court paragraphe sur les procédés du théâtre de Brecht, notamment la distanciation, à propos de l'annonce d'un spectacle venant de Lisbonne⁴¹⁴. Cette même presse pratique également la critique théâtrale, comme on le verra plus loin, en confrontant la vie théâtrale de Lisbonne et celle d'Évora.

Les supports matériels fonctionnant comme documents de publicité et de divulgation les plus importants sont les affiches, en tant qu'images fixes à deux dimensions, construites de façon analogique par rapport au spectacle dont elles reprennent le plus souvent un choix de composantes visuelles, à l'aide de la photographie qui peut être complétée ou retouchée par le dessin.

Toute tentative de description exhaustive de la sémiotique des affiches du CCE, dans le cadre limité de cette étude des procédés de transmission des textes aux récepteurs, serait excessive. Cependant, à partir des recherches sur la rhétorique de l'image inaugurées par l'exemple de Roland Barthes⁴¹⁵, et de la distinction établie par celui-ci, à propos de l'image publicitaire, entre le message linguistique, l'image dénotée et l'image connotée, il est possible de caractériser le type de relations établies entre ces éléments dans le cas des affiches du CCE.

On constate qu'il existe une certaine uniformisation de l'objet et que la norme adoptée procède selon deux principes. D'abord, l'intention de transmettre clairement un message, en évoquant ce qui est considéré comme l'attribut le plus représentatif, et donc le plus appellatif pour le public, est particulièrement visible dans la préférence donnée à l'image connotée, contre le texte, en tant que signes verbaux écrits. Ensuite, le message linguistique, très réduit, ne semble guère accomplir sa fonction d'ancrage, selon la terminologie de Barthes⁴¹⁶. La

⁴¹⁴. Il s'agit de la pièce *Les Fusils de la Mère Carrar*, jouée par la compagnie "Casa da Comédia", in *Notícias d'Évora*, 05.04.1975.

⁴¹⁵. Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, Paris, Seuil, 1964, pp.40-51.

⁴¹⁶. cf. *ibid.*: "L'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive [...]. L'ancrage est la fonction la plus fréquente du message linguistique; on la retrouve communément dans la photographie de presse et de publicité" (pp.43-44).

composante verbale des affiches contient le titre traduit de la pièce, le nom de l'auteur et la désignation de l'institution CCE avec une référence à ses liens organiques avec le Ministère ou le Secrétariat d'État, selon les circonstances.

C'est l'image qui détient la plus grande quantité d'informations, de nature connotative, symbolique ou culturelle. Elle se présente comme un message codé, ayant procédé à un choix parmi les signifiés possibles, déterminé et réglé à l'avance par le cadre historique et social de l'époque, et par les objectifs du projet. Le texte linguistique apparaît comme un élément de l'image, puisqu'il subit un traitement formel qui le fait participer au même univers de signifiés de connotations. Construite d'après le texte théâtral qui est annoncé par l'affiche, l'image le cite et l'illustre, en procédant à une orientation de la lecture qui imprègne toute l'image.

La première affiche annonçant *A Noite do 28 de Setembro* est en noir et blanc et reproduit l'image d'une scène de la pièce dans laquelle les objets qui jonchent la scène, l'espace où l'on reconnaît le Teatro Garcia de Resende et ses loges, et les postures des quatre personnages signifient la défaite et la mort, en analogie immédiate avec l'événement politique référé et à son dénouement.

Pour Brecht et sa pièce populaire *O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*, l'image part d'une photographie transformée en dessin, de l'acteur jouant Puntila, assis dans un fauteuil, fumant et buvant, sur un fond de papier peint et de velours reproduisant le revêtement des murs des loges du théâtre. À un niveau inférieur, les autres personnages constituent, en taille réduite, une frise décorative. Le graphisme est travaillé dans le style "Art nouveau" qui renvoie la pièce à un passé récent encore présent.

La comédie de Marivaux, jouée en 1976, se sert des couleurs - bleu, blanc et rouge/rose - pour indiquer en connotation le caractère pré-révolutionnaire de cet auteur. L'image centrale est celle d'une clé, symbolisant la propriété individuelle.

La distinction entre message linguistique et message iconique est malaisée, dans la plupart des cas, dans la mesure où l'affiche doit également fonctionner en termes poétiques.

D'ailleurs mise en question par l'histoire de l'art⁴¹⁷ et par les recherches cinématographiques, cette séparation a été résolue différemment dans des travaux ultérieurs dans le même domaine⁴¹⁸.

On peut envisager l'organisation de la compagnie du CCE d'une manière assez semblable à celle d'une entreprise de distribution, dotée d'une infrastructure commerciale dont l'efficacité est essentielle au fonctionnement du projet.

Cependant, d'autres modalités existent, comme les contacts personnels directs, les invitations ou une politique de prix très favorable à un public qu'il faut conquérir. Devant la nouveauté du projet, la nécessité d'une stratégie pour obtenir un résultat par rapport à l'intention prétendue semble évidente, et il ressort également de cette approche, bien que superficielle des moyens employés, que l'on tâche simultanément de répondre à des besoins du public et à ceux des agents producteurs.

Il faut souligner, finalement, que l'omission sur l'affiche d'une référence à l'origine linguistique des textes, ainsi qu'au nom du traducteur, est systématique. On la trouve dans la fiche technique insérée dans le programme des pièces. Il semble donc que le fait que le texte joué soit identifié ou non comme traduction, donc comme un facteur d'innovation, soit une information dispensable dans le cadre qui est offert.

3. Réception

La réception représente une forme distincte d'action dans le contexte et la situation théâtrale spécifiques de cette période. Dans le cas étudié, la production théâtrale a la

⁴¹⁷. cf. A.Kibedi Varga, *Discours, Récit, Image*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, dont l'objectif est d'appliquer, au domaine visuel, la problématique des relations entre narration et persuasion, "les deux qualités les plus fondamentales de toute communication verbale"; pour cet auteur, texte et image sont inséparables.

⁴¹⁸. Ce sont les codes de l'image qui sont l'objet de son étude, au niveau de la perception du message et au niveau de son fonctionnement interne; l'opposition entre message linguistique et message iconique est dépassée par le recours à la description du procédé de la visualisation de figures du discours, de "tropes" et de "topoi"; cf. Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Flammarion, 1972.

particularité d'avoir lieu en fonction d'une demande et dans un cadre circonstanciel précis⁴¹⁹ qui implique une intensification de ses effets sur le destinataire. Ainsi, cette situation de la réception théâtrale doit être distinguée de l'activité de réception littéraire ou artistique traditionnelle, dans la mesure où elle est en grande partie le résultat souhaité ou recherché d'une action programmée et organisée pour l'obtention de résultats clairement délimités.

Dans l'univers des relations théâtrales construites entre l'objet théâtral, le spectateur et le monde représenté, c'est au spectateur que revient, dans son rôle de récepteur de l'oeuvre, l'existence même de l'objet théâtral, en collaborant activement à la constitution du sens. Mais, cette action est celle qui est encore la moins bien connue, comme l'affirme P. Pavis: "Plus que tout art, le théâtre réclame, par le truchement des acteurs, une médiation active du spectateur en face de la représentation; il n'a lieu que dans l'événement de l'expérience esthétique; et pourtant, les modalités de la réception et du travail interprétatif sur le spectacle sont très mal connues"⁴²⁰.

C'est pourquoi une étude des aspects quantitatifs et qualitatifs de la réception du répertoire étudié, en ce qui concerne le public, est un élément important pour la caractérisation du projet.

D'autre part, pour Bourdieu, "le volume de public (donc sa qualité sociale) constitue sans doute l'indicateur le plus sûr et le plus clair de la position occupée dans le champ"⁴²¹. Le public destinataire, envisagé en tant que source de consécration, suit une évolution, dans le cas du CCE, qu'il convient de considérer. Ainsi, les principes de base réclament un élargissement réel du public de théâtre, à partir du crédit accordé à la série d'objectifs programmatiques

⁴¹⁹. Bernard Dort, "Les nouveaux théâtres à l'heure du choix", in *Les Temps Modernes*, avril 1966, repris dans *Théâtre Public*, Paris, Seuil, 1967, pp.334-361; ce sont les "modifications qui ont affecté son infrastructure" qui ont transformé la production du théâtre français des années 1960. Le phénomène est le même dans le cas portugais étudié ici dans la mesure où ce ne sont pas de nouveaux dramaturges ou de nouvelles formes qui ont effectivement suscité la création de nouveaux projets.

⁴²⁰. Patrice Pavis, "Pour une esthétique de la réception théâtrale", in *La Relation théâtrale*, textes réunis par Régis Durand, Presses Universitaires de Lille, 1980, pp.27-54.

⁴²¹. Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°89, Minuit, sept. 1991, p.7.

énoncés, tout en sachant que le caractère périphérique de l'entreprise ne pourra que difficilement bénéficier du soutien des médias influents qui se tournent davantage vers les productions du centre, lieu de la consécration.

Le cadre géographique et sociologique général consacre, en effet, une rupture avec les modes traditionnels de production et de réception du spectacle théâtral. L'espace choisi, Évora, contrairement à la tradition nationale qui favorisait la capitale Lisbonne comme lieu culturel central d'une élite, permet de mettre en question une configuration hiérarchisée des arts et des publics. La périphérie, avec l'exaltation par la propagande salazariste de l'artisanat et du folklore caractérisant le monde de la province⁴²², était conçue en termes statiques. La compagnie du CCE, par son projet de décentralisation, attribue à la production théâtrale, fondée sur un répertoire de textes choisis en raison de leur valeur littéraire et artistique, la responsabilité d'assurer la fonction de dynamisation culturelle stimulée par le nouveau pouvoir. Il existe, au départ, une motivation politique pour la constitution d'un public diversifié, dont une partie avait été écartée jusque-là de la vie théâtrale. De même que dans le modèle français, "la nouvelle vocation politique du théâtre [n'est plus] la transmutation du privé en public, à travers l'adhésion d'une salle homogène, mais le dépassement du privé vers le public, à travers les contradictions d'une salle hétérogène"⁴²³. C'est le projet brechtien par excellence, tel qu'il est introduit à Évora, dans le contexte particulier qui a été décrit auparavant.

3.1. Récepteur visé: le(s) public(s)

B. Dort écrivait, en 1953, dans un article pour la revue *Théâtre populaire*, que "l'oeuvre théâtrale ne vaut qu'en fonction d'un public. Elle se crée à son contact [...]. Elle en est

⁴²². cf. Heloisa Paulo, "'Vida e Arte do Povo Português". Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo", in *Revista de História das Ideias*, vol.16, 1994, pp.105-134. La province et ses formes spécifiques de culture sont les fondements de la majorité des actions menées par les services officiels de propagande et centrées sur la culture populaire. L'article donne une idée de l'importance qui lui est attribuée et cite: Exposição de Arte Popular en 1936, présence du "nacionalismo rural" à l'Exposition de Paris en 1937, Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal en 1938, Exposição do Mundo Português en 1940, Museu de Arte Popular en 1948, etc.

⁴²³. cf. Bernard Dort, "La vocation politique", in *Esprit*, mai 1965, repris dans *Théâtre Public*, Paris, Seuil, 1967, pp.362-374.

- au sens le plus fort - le produit"⁴²⁴. À la suite des éléments d'analyse qui précèdent dans cette étude, en termes théoriques, cette définition du rôle du public dans le processus de production de l'objet théâtral peut s'appliquer ici. Dès l'origine, le projet envisage le théâtre comme un phénomène inscrit dans un rapport ou une relation avec un public défini, par le moyen d'un répertoire.

Mais, ce public reste encore, en grande partie, à créer en 1975 et ce sera le problème central du CCE.

Les enquêtes empiriques sur le public représentent une branche déjà très développée de la sociologie théâtrale. Cependant, ce n'est pas le cas pour l'activité relativement récente du CCE. Pour cette raison, et en l'absence de documents d'investigation de nature sociologique, d'enquêtes ou de sondages, les données concernant le récepteur de l'objet théâtral seront retirées des rapports officiels du CCE, des documents présentés à l'occasion des Rencontres de l'ATADT ou de commentaires inclus dans la production critique de la même période. Les constatations seront soit d'ordre qualitatif, lorsqu'il s'agit notamment de textes caractérisant le(s) public(s), soit d'ordre quantitatif, en raison de l'importance attribuée à ce type de données quant à la production et à la diffusion des oeuvres.

Ce deuxième point constitue apparemment un élément vital pour la survie du projet, conditionné par le régime de compagnie subventionnée et strictement contrôlée dans l'accomplissement des normes stipulées par l'État. Ainsi, les rapports de chaque Rencontre de l'ATADT comptabilisent les résultats numériques ou quantitatifs de la décentralisation théâtrale. En 1982, ils fournissent les données suivantes:

⁴²⁴. Bernard Dort, "Un théâtre sans public, des publics sans théâtre", in *Théâtre populaire*, n°4 et 5, novembre-décembre 1953 et janvier-février 1954, repris dans *Théâtre Public*, Paris, Seuil, pp.315-333.

Tableau IV

Informations statistiques sur l'activité des compagnies de la décentralisation

Année	Compagnies	Pièces	Représentations	Spectateurs
1975	4	18	581	153.371
1976	4	18	822	203.476
1977	5	23	745	174.591
1978	6	24	958	177.534
1979	9	28	1272	188.792
1980	11	33	1515	211.606
1981	13	46	1608	226.622

Sources: "Dados estatísticos sobre a actividade das companhias da descentralização", III Encontro da Descentralização Teatral, Almada, 12, 13 e 14 de Março 1982

L'intérêt de ces chiffres est de montrer qu'il existe une tendance vers l'augmentation quantitative du nombre de compagnies (22%), de pièces (21%), de représentations (20%) et de spectateurs (7%). Ils permettent également de situer les résultats obtenus par le CCE dans une période identique:

Tableau V
Informations statistiques sur les activités
du Centro Cultural de Évora

Année	Pièces	Représentations		Spectateurs	
		Évora	Hors d'Évora	Évora	Hors d'Évora
1975	5	59	69	17.400	23.500
1976	5**	Total:	158	Total:	51.626*
1977	6**	84	72	Total:	38.000*
1978	5**	79	93	Total:	36.600*
1979	5**	63	90	Total:	29.390*
1980	4	74	107	11.567	29.340*
1981	6**	75	104	Total:	27.000*

Notes:

* ce chiffre inclut un spectacle pour l'Enfance, joué pendant plus d'une saison et dont le public varie entre 20.000 et 16.000 spectateurs (chiffre total par pièce)

** ce chiffre ne correspond pas au nombre de créations annuelles, mais inclut des reprises; les créations sont au nombre de 26 pièces

On constate que la réception des pièces, dont 23 sont des traductions - en incluant ici 1 pièce d'origine française, pour l'Enfance, sur 4 productions entre 1976 et 1981, et 4 pour l'École⁴²⁵ sur 5 concours de sortie - correspond à un accueil quantitativement élevé, aussi bien de la part du public urbain que des alentours. Le nombre de pièces jouées par l'École est peu représentatif, puisqu'il n'y a en général qu'une dizaine de représentations. Par contre, le théâtre pour l'Enfance concerne presque la totalité des écoles de la région, d'où le maintien d'un

⁴²⁵. Il s'agit de *A Política dos Restos* de A.Adamov (1976), de *A Querela* de Marivaux (1977), *As espingardas da Mãe Carrar* de Brecht (1978) et *A Estalajadeira* de Goldoni (1979).

nombre élevé de spectateurs, malgré la tendance générale à une progression plus faible du nombre de spectateurs à partir de la fin des années 1970.

En termes qualitatifs, le public récepteur du texte, qui participe ainsi à la communication théâtrale, est aussi un élément actif et dynamique de la spécificité du genre dramatique. Il complète la "trinité" décrite par Jouvét - auteur, acteur, public⁴²⁶ et sa réception se manifeste simultanément comme une réponse au texte et comme une construction faite à partir de son expérience et de sa sensibilité.

Toutefois, au théâtre, le caractère homogène de l'audience est peu fréquent⁴²⁷ et le "public" est plutôt une notion abstraite, alors que le spectateur constitue une entité sociale hétérogène et concrète. Déterminé par des facteurs sociaux, culturels, psychologiques, moraux, et autres, le spectateur est la réunion d'un ensemble de composantes très diversifiées, de telle sorte que chaque récepteur peut réagir individuellement ou bien en sous-groupe. Le CCE réfère l'existence de plusieurs publics, variant par groupe d'âge⁴²⁸, par classes sociales ou origines géographiques⁴²⁹, etc. Dans ce cadre, un autre élément peut être considéré avec profit: il concerne la progression quantitative de chaque catégorie de public, notamment dans la mesure où elle est liée à son évolution dans une société nouvelle et à un projet à long terme. Il faudra considérer le poids du public traditionnel relativement à l'apparition d'un public né de la

⁴²⁶. Maurice Descotes, op.cit., 1964: "L'éclosion de ce phénomène mystérieux qu'est l'oeuvre théâtrale nécessite la collaboration *triple* de l'auteur, des interprètes et du public. Louis Jouvét évoque quelque part, lui aussi cette "Trinité parfaite" au sein de laquelle un rôle capital est joué par "les vertus du public qui écoute".

⁴²⁷. voir, par exemple, E. Giuliani, "L'analyse quantitative historique des publics: quels enseignements?", in Dominique Leroy, o.c., 1995, pp.37-51. L'auteur étudie l'impact social du spectacle lyrique en France entre 1750 et 1760, à partir de la documentation comptable dont les données chiffrées permettent d'étayer une définition sociale du public.

⁴²⁸. Il existe une programmation spécifique pour le jeune public ou pour les étudiants. En 1976, *O Preconceito vencido* de Marivaux est joué 29 fois pour un total de 5.940 spectateurs lycéens; en 1977, 55 représentations de *O Conde de Novion* de Garrett sur 156 sont données pour les écoles, et en 1978, 70 sur 172; dans le dernier cas, il s'agit de Gil Vicente.

⁴²⁹. Il existe un public organisé, selon les professions, à travers les syndicats ou les Commissions de travailleurs d'entreprises, etc. Quant à la situation géographique par rapport au théâtre où la compagnie est installée, elle correspond à deux types de publics: celui de la périphérie et de la région et celui du reste du pays.

renovation de la société qui lui a offert une augmentation de sa formation et de son capital scolaire.

Dans le cas du théâtre, c'est le jeune public qui en bénéficie davantage. L'enseignement secondaire a renforcé la lecture des textes dramatiques inclus dans les études littéraires, en stimulant la pratique du théâtre en milieu scolaire⁴³⁰. Cette action crée un mouvement théâtral parascolaire avec la création de troupes de jeunes amateurs dans la ville. Un travail de formation du goût est mis en oeuvre dans la pratique du débat et de la discussion ouverte avec ce public, et par la valorisation du binôme "plaire et / est instruire"⁴³¹.

Quant aux autres groupes ou classes de public, l'évolution de l'ensemble de la société portugaise, sur le plan culturel en particulier, tendra à suivre les modèles de réception ou de consommation déjà implantés dans le reste de l'Europe, fondés sur une opposition entre un public de consommation de masse progressivement attiré par d'autres divertissements et d'autres médias, un public cultivé souvent traditionnel, et un public à la recherche de nouvelles valeurs, parfois contestataire et marginal.

La configuration globale du public français de la période de la décentralisation⁴³² a également obligé les chercheurs à considérer différents types de spectateurs. Le constat

⁴³⁰ cf. Relatório de Actividades, 1976: "Está a ser programada uma cadeira de opção integrada no currículo escolar sobre História do Teatro e prática teatral, com um horário de 3 horas semanais". En 1976, il est fait mention de cours hebdomadaires d'une discipline optionative d'art théâtral au lycée, comprise dans le cursus scolaire et autorisée par le ministère. En 1977, l'intervention du CCE est limitée à des séances sur des textes du programme scolaire et à une participation à l'élaboration du programme de Théâtre dans le secondaire. C'est surtout l'Unité-Enfance qui assurera le travail de liaison systématique avec l'enseignement jusque vers 1980.

⁴³¹ Il semble permis d'établir ici un rapprochement entre l'affirmation, souvent énoncée dans les documents programmatiques du Centre, de l'importance de la formation du spectateur, sur le plan esthétique, moral et civique, à partir du théâtre - notamment les grandes oeuvres canonisées - et "la correspondance entre le rôle de formation du goût et de l'esprit et la valeur morale" telle qu'elle est décrite, à propos de la légitimation de l'enseignement littéraire à l'époque classique: "la valeur esthétique est aussi une valeur morale [...], plaire est instruire", in Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p.141.

⁴³² cf. Alain Tissier, "Le public français face au renouveau théâtral après la seconde guerre mondiale", in *RHLF*, nov/déc.1977, n°6, A.Colin, pp.957-970. Cette étude distingue "le public traditionnel" du théâtre privé et "un public ouvert et averti" (p.967), depuis 1955 et l'avènement du théâtre nouveau des animateurs et des metteurs en scène. La situation est semblable pour le théâtre portugais, malgré une première période de recul du théâtre commercial. Cependant, celui-ci est sans expression à Évora, le public traditionnel se déplaçant à Lisbonne pour ce type de représentations.

identique d'une distinction à établir entre divers publics surgit dans la critique théâtrale concernant le projet du CCE, habituée à se situer par rapport à un "milieu" théâtral ou à une classe de public possédant le capital culturel le plus élevé. On sait par les premiers rapports officiels du CCE que le public de la phase d'implantation du projet manifeste un plus grand intérêt pour l'importance du contenu des pièces et répond ainsi à une stratégie qui envisage le texte comme un moyen pour stimuler un intérêt immédiat du récepteur, principalement sur le plan du contenu d'idées et de l'action dans la réalité. Le choix des sujets⁴³³ semble se superposer à la position littéraire des textes, même pour les textes classiques. En tant que modèles, ceux-ci sont soumis à une universalisation pour une large audience, ce qui produit selon les récepteurs, leurs intérêts et leurs compétences intellectuelles, un effacement ou au contraire, une réaffirmation des frontières temporelles. Les oeuvres classiques du CCE ne sont pas soumises à une modernisation, ni à une reconstitution archéologique⁴³⁴, puisqu'en effet, l'application de critères d'évaluation modernes à des textes anciens, fondement d'une grande partie du discours de célébration, ne leur ajoute pas plus de pertinence: "L'autorité effective d'une fiction, toujours possible, vient de son adaptation à une situation historique, non de son sens"⁴³⁵, dont on sait qu'au théâtre, ce dernier n'est indépendant ni de la dramaturgie et de la mise en scène, ni de questions formelles.

S'il est intéressé par le contenu des fictions, le spectateur du CCE est intéressé aussi par les effets cherchés par et dans le texte, puisqu'il est clair que l'adhésion au contenu d'idées ne

⁴³³. cf. Claude Lafarge, o.c., 1983: "Le choix des sujets pour les fictions semble distribué en fonction de leur importance dans la réalité, les plus remarquables étant les plus représentés: personnages importants par leur pouvoir (princes, policiers, savants) ou événements équivalents (la guerre, l'amour). Mais l'important n'est pas tant cet état de fait (on se demande comment il pourrait en être autrement) que l'interprétation qui en est donnée dans les conflits internes au champ de production, reproduite hors du champ dans les conflits entre les diverses classes de lecteurs" (p.147) ou, ici, de spectateurs.

⁴³⁴. Diez Borque, "Le théâtre espagnol revisité par le Festival d'Almagro et la Compagnie Nationale de Théâtre Classique", in Dominique Leroy, o.c., 1995, pp.53-61. L'auteur résume les grandes lignes d'une expérience ayant permis de "revisiter le patrimoine théâtral espagnol du XVIIe siècle" (p.55) grâce à la collaboration entre la recherche universitaire et la spécialisation artistique des metteurs en scène, et en montrant "plutôt une volonté de "dépeussier" les classiques, en prenant soin de ne pas enlever la peinture en nettoyant le cadre, pour reprendre l'image brechtienne" (p.56).

⁴³⁵. cf. Claude Lafarge, o.c., 1983, p.144.

vaut que par l'usage qui en est fait: un répertoire centré sur les conflits sociaux ou les inégalités touchera davantage un récepteur sensible à un art socialement utile, ce qui est l'une des caractéristiques du projet du CCE.

3.2. Conditions de réception

Les conditions matérielles de réception des spectacles, en termes d'espaces concrets, sont synthétisées dans le contraste entre la salle, dans la ville, et les multiples lieux vers lesquels la compagnie se déplace ou bien, d'où vient un public des zones limitrophes que l'on achemine vers le théâtre (voir 2.2.3.).

Il faut, en effet, considérer ici les conditions démographiques particulières de la région d'insertion du projet du CCE. L'Alentejo est une région peu peuplée, ayant à peine 30 habitants/km², et Évora est la plus grosse commune du district, avec 54.000 habitants dont plus de 30.000 vivent à l'extérieur de la ville. Une partie importante des 11.000 habitants du Centre Historique sont des personnes âgées ou des cadres, venus en général de Lisbonne pour s'installer à Évora après 1974. Quant aux 12.000 restants, ils vivent dans les villages dispersés des alentours⁴³⁶. Selon les statistiques officielles⁴³⁷, la ville tend à prendre un plus grand poids démographique par rapport à la région, passant de 4,5% en 1960 à 8,2% en 1991, mais sa position est stable par rapport au pays (0,4%). Il semble donc que le public potentiel le plus nombreux se situe dans la ville et à la périphérie, dans une zone intermédiaire entre le Centre urbain et les agglomérations rurales.

Il est certain que les conditions économiques dans lesquelles vivent ces différents publics sont déterminantes pour leur capacité de fréquenter le théâtre. Dans les années 70/80, l'ordre économique général de la société et la situation économique locale des récepteurs, relativement peu favorables, conditionnent fortement les moyens d'accès aux biens culturels.

⁴³⁶. Les données sont présentées dans l'intervention de Luís Varela du CCE, in III Encontro da Descentralização Teatral, Almada 12, 13 e 14 Março 1982.

⁴³⁷. cf. "Evolução da população residente, 1960-1991", in *Uma estratégia para Évora*, Gabinete da Cidade, Câmara Municipal de Évora, 1994.

D'où une tendance vers la gratuité des places au théâtre ou la pratique de prix très bas, accompagnées d'une facilité d'accès au spectacle par la mise à disposition de moyens de transports fournis par les services municipaux ou autres. Cette relation privilégiée entre l'activité théâtrale et les pouvoirs locaux est le résultat d'une revendication de la part des producteurs, qui coïncide avec les intérêts des structures du pouvoir, local ou national, pour la période d'installation du projet. Les conditions politiques déterminent également le regard du récepteur sur le projet, soumis à une acceptation ou une opposition, étant donné les connotations idéologiques et politiques rattachées aux agents et à leurs choix culturels, ainsi que le poids de la vie politique avant la période de stabilisation des années 80⁴³⁸.

Il est important d'associer à cette catégorie de conditions celles qui concernent la vie culturelle, les connaissances générales et spécifiques possédées par le spectateur. Les niveaux d'instruction sont très hétérogènes, et le contraste entre la ville et les zones rurales est énorme: 1 habitant sur 4 ayant 10 ans ou plus est analphabète. Il existe une élite urbaine cultivée, en raison du type de professions dominantes et de l'influence d'institutions sociales comme les établissements scolaires, particulièrement réceptifs à la liaison entre enseignement et théâtre au niveau de l'éducation primaire et secondaire.

L'ensemble de la société, locale et régionale, semble toutefois participer en grand nombre aux manifestations culturelles du CCE qui atteignent des moyennes de fréquentation élevées⁴³⁹. L'image du récepteur qui résulte de cette situation tend plutôt à considérer qu'il n'a pas nécessairement une formation littéraire et puisqu'il existe différents niveaux de lecture de la

⁴³⁸. La presse locale est divisée entre un soutien actif, participant à la divulgation et à la réception critique du répertoire, et une opposition fondée sur des positions éthiques et idéologiques explicites comme par exemple, dans le cas de la critique négative du spectacle *O Pó da Inteligência* par le journal *A Defesa*, en avril 1977.

⁴³⁹. Selon le "Relatório de Actividades" de janvier-mars 1975, la moyenne quotidienne est de 175,191 personnes pour toutes les activités du CCE (expositions, musique, danse, cinéma et théâtre); en avril-juin: 300 personnes; en juillet-septembre: 192,23 et pour l'ensemble de 1975: 181,64.

Le rapport de 1980, de cinq ans d'activités, indique la moyenne de 243,85 spectateurs, uniquement pour les représentations théâtrales produites par le CCE. En 1982, les calculs de sept ans de fonctionnement indiquent 33 spectacles (5 de l'École et 5 de l'Unité-Enfance sont inclus) pour 1.106 représentations.

production théâtrale⁴⁴⁰, ce répertoire est capable ainsi, d'une part, de satisfaire une partie de la société liée à une nouvelle génération de récepteurs, autant que l'ancienne, disposée à recevoir de nouvelles lectures des oeuvres connues, et d'autre part, de se situer à une certaine distance d'une production de masse dite populaire, tout en s'opposant à l'art bourgeois et commercial.

Le public visé possède également une expérience théâtrale antérieure, liée à la pratique du théâtre amateur et aux tournées des compagnies de Lisbonne en province. Le récepteur a pu situer le nouveau répertoire du CCE par rapport au corpus connu ou disponible, passé ou présent, de littérature dramatique correspondant à un capital accumulé par des générations successives. Cet élément est d'ailleurs référé par le document de proposition d'installation du Centre à Évora: " - Existência de um público suficientemente iniciado e interessado que tem vindo a aumentar consideravelmente desde a criação do Festival de Teatro, há quatro anos, pela Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar"⁴⁴¹. Ce festival symbolise le rôle de contestation que le théâtre assumait à Évora, malgré le degré élevé de contraintes et de contrôle imposé par la censure avant 1974.

Pour le récepteur, l'image du producteur CCE et de sa fonction dans la société est associée, non à une acceptation ou à une soumission à la demande externe, mais à un engagement dans les valeurs qui sont rattachées à un art au service des destinataires, dans le contexte réel de leur expérience sociale et historique, justifiant que, sur la question du sens donné aux textes, leur politisation soit un facteur de prestige. Les normes esthétiques, acceptées ou discutées par le récepteur, et que les paratextes exposent en termes pédagogiques dans certains cas, vont dans le sens du goût de l'époque et des tendances dominantes d'un public politiquement engagé dans les réformes mises en route. La dynamique entre des formes de résistance et d'adhésion à l'innovation apparaîtra après la rupture des années 1980 et avec un changement de la position du théâtre dans le champ intellectuel et artistique.

⁴⁴⁰. cf. "Acerca dos repertórios", in III Encontro da Descentralização Teatral, Almada, 12, 13 e 14 de Março 1982: "No domínio da realização dos espectáculos, procura-se manter vários níveis de leitura e entendimento da obra posta em cena, tendo em conta a diversidade de desenvolvimento dos públicos atingidos".

⁴⁴¹. cf. M.Barradas et N.Ávila, "Centros Culturais. 1ª proposta: ÉVORA", in *Adágio*, nº15/16, Julho/Dezembro 1995, p.23.

3.3. Stratégies de réception

Les stratégies de réception peuvent être distinguées entre celles du collectif de production théâtrale ayant la finalité de diriger et d'orienter la réception par la planification de l'action, au moyen notamment de la publicité et du recours à la presse locale, et celles du spectateur impliquant un certain nombre de processus de réception dont nous nous occuperons ici.

Sur le plan de la perception de l'objet de réception par le spectateur, celle-ci implique au théâtre une perception sensorielle multiple, devant la diversité des systèmes de signes qui sont employés dans le spectacle et le texte joué, notamment visuels et sonores. Elle attend également que ce récepteur, placé dans une situation concrète de communication, participe par un processus psychique complexe au modèle émotionnel proposé, catharsis selon Aristote ou distanciation selon Brecht.

Dans le travail du CCE sur ce plan, le spectateur est invité à une réception critique de reproductions distanciées du réel, grâce à l'insistance sur la narration épique de la fable ainsi qu'au jeu de l'acteur, montrant qu'il montre sans s'identifier avec son personnage. Le résultat de ce choix esthétique doit permettre une compréhension du spectacle plus dynamique. L'interprétation ou la décodification de l'objet théâtral procède par la construction d'hypothèses, à partir des savoirs acquis où interviennent le thème, le type de texte et le projet global du producteur. Quant à la traduction, dont l'étrangeté est une caractéristique de par sa nature de texte second, il sera nécessaire de vérifier si elle est construite de manière à être identifiée en tant que telle par le récepteur ou si, au contraire, elle se présente comme un texte destiné à être perçu à tous les niveaux comme *un* original.

D'autres présupposés de l'acte de réception, en particulier les motivations, les attentes et les besoins du récepteur sont l'objet d'une stratégie de la part du producteur. En fait, celui-ci se définit socialement en refusant un modèle canonique de carrière, dans lequel les bénéficiaires du projet institutionnel sont ses promoteurs et ses animateurs. Il participe aux luttes

esthétiques ou autres, en prenant position⁴⁴² afin de gagner un vaste public et de se spécialiser dans une dramaturgie engagée dans les débats sociaux et politiques de la région et de l'époque.

Cette stratégie n'est pas sans irrégularités. Une analyse attentive des textes traduits révèle l'emploi de procédés contradictoires, privilégiant une conception conventionnelle de l'oeuvre tout en s'efforçant d'introduire les innovations dans la langue du texte-cible⁴⁴³. Par contre, dans le cas des pièces de Brecht, une attention privilégiée pour les aspects politiques du répertoire alimente et prolonge le débat esthétique, devenu nécessaire entre les deux générations du renouveau théâtral, séparées par l'année 1974. On préfère le modèle contre l'imitation ou l'adaptation, - dans ce cas, les pièces de Brecht de préférence à ses épigones portugais des années 60-70 -, accompagné par la théorie théâtrale de B. Brecht, déjà connue par la divulgation d'articles thématiques dans quelques revues au public spécialisé avant 1974⁴⁴⁴, finalement mise en pratique pour produire les effets de ce type d'esthétique sur le récepteur visé.

4. Post- traitement

Ce dernier élément de la théorie empirique de Schmidt suivie jusqu'ici représente un type d'action qui se situe par rapport au texte communicatif et est à l'origine d'un autre texte⁴⁴⁵.

⁴⁴². La somme des textes produits pour les trois rencontres de la décentralisation mériterait une analyse plus détaillée, rhétorique par exemple, qui permettrait, entre autres, de mettre en relief le caractère à la fois revendicatif et programmatique du discours de la périphérie par rapport à la vie théâtrale des années 70-80.

⁴⁴³. Les pièces du théâtre classique sont marquées par ce type de traitement: le modèle littéraire est perpétué dans la majorité de ses aspects formels, mais le contenu est l'objet d'un processus de "modernisation" au niveau de l'expression et se trouve ainsi directement renvoyé à l'actualité.

⁴⁴⁴. Mário Vilaça, "Do teatro épico", *Vértice*, n°271-272, 1969; Ricardo Salvat, "Brecht, a tradição alemã e a moderna atitude objectivista", *Vértice*, n°319-320, ag.-set. 1970, pp.319-320 (traduction portugaise du prologue pour l'édition espagnole de *La Technica teatral de Bertolt Brecht*, J.Désuché, Barcelona, s/d).

⁴⁴⁵. Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982, p.155: "We would rather restrict the notion of "post-processing" only to those actions in which a resulting text (not necessarily a linguistic text) is indeed created".

Les opérations considérées sont celles qui élargissent l'investigation littéraire du texte aux procédés ou au traitement dont il est l'objet dans la vie littéraire. C'est pourquoi, dans le cas des textes qui se présentent sous la forme de représentations théâtrales, il n'est pas toujours aisé de distinguer, entre elles, les actions qui sont impliquées.

4.1. Édition, critique théâtrale et enseignement

Entre le texte écrit de départ et l'objet théâtral final, on assiste, en effet, à une production successive de "textes seconds" ou concrétisations⁴⁴⁶ - traduction, lecture interprétative par la dramaturgie, mise en scène et représentation - aboutissant à la réception par un public. Le répertoire étudié constitue un texte en soi, dont la production et la transmission sont effectuées par le même agent, mais l'opération de réception par le destinataire ou spectateur, inhérente à la communication littéraire et théâtrale, ne saurait se confondre avec celle du traitement final du texte.

Elles se distinguent par leur fonction. Si la réception par le public de théâtre est une action située chronologiquement au terme des actions de production et de transmission du texte et vise l'obtention du plaisir esthétique, la réception critique, interprétative ou évaluative, apparaît au contraire comme une action centrée sur une mise en rapport du texte original avec celui qui est inscrit dans une relation de communication avec un récepteur, et qui vise la production d'un autre texte.

Il est concrétisé, notamment, par l'ensemble de la production métatextuelle de la critique théâtrale et/ou universitaire et, dans le cas du CCE, par un usage didactique suscité par les spectacles.

Dans un degré qui n'est pas moins important, le traitement de ce répertoire consiste également en un travail d'édition des textes, restreinte numériquement et limitée aux actions d'enseignement et de formation théâtrale programmées par le CCE, - pour spécialistes dans le cas de l'École de Formation Théâtrale créée en 1975, et non spécialistes ou amateurs de théâtre

⁴⁴⁶ cf. Patrice Pavis, o.c., 1990, p.138: dans "la série des concrétisations - Schéma n°1", cet auteur appelle la dernière d'entre elles "concrétisation réceptive" et elle concerne tout récepteur du texte final.

-, qui sont accompagnées par une production métatextuelle devant répondre aux besoins des destinataires. Ce sont notamment des textes théoriques ou techniques sur la mise en scène, la diction théâtrale, l'Histoire du Théâtre, etc⁴⁴⁷. Les textes traduits trouvent ici un nouveau public destinataire dans un processus de multiplication et de diversification de leur diffusion. Les rapports officiels du CCE soulignent, d'ailleurs, l'intérêt d'un tel mode de renouvellement du répertoire de ces groupes⁴⁴⁸.

4.2. Édition

L'édition, non-commerciale et réservée en priorité au circuit fermé et restreint du milieu théâtral de province, est représentée par des séries ou des collections anthologiques de pièces de théâtre destinées soit à la formation, soit à la production du théâtre non professionnel. La duplication des textes est faite par le CCE sous la forme de photocopies.

Dans ce second répertoire du Centre, on retrouve certaines pièces jouées par la compagnie, et donc ayant eu une bonne réception et donnant accès à un certain prestige. Les textes traduits sont les plus nombreux et sont choisis selon des critères culturels et sociaux, - les auteurs canonisés -, et structuraux. Le plus souvent, il s'agit de textes courts, dans le genre de la comédie, avec des personnages "types" appartenant à un cadre social explicite, où les conflits de classe ou d'intérêt prédominent. On trouve aussi les drames modernes et d'analyse psychologique.

Le caractère peu homogène de ce groupe de textes correspond à un travail de formation du goût où l'on reconnaît un phénomène d'appropriation réciproque entre les deux cultures: celle qui, plus élevée, importe les textes joués au répertoire de la production

⁴⁴⁷. Voir dans le Rapport "Centro Cultural de Évora - 5 anos de actividade", la liste des "textos de apoio", pp.20-21, Centro de Documentação Teatral do CENDREV.

⁴⁴⁸. Le rapport officiel de juillet 1978 informe que la politique d'édition de textes pour le théâtre amateur local et national est très active: "No semestre foram distribuídos 400 exemplares de textos de apoio técnico e teórico e 550 peças de teatro. Até à data, e desde 1975, o Centro distribuiu já mais de 12 000 exemplares de textos". L'objectif est de doter ces groupes d'une bibliothèque de base, "de molde a alargar os conhecimentos dos amadores e o leque das escolhas possíveis". Une dernière note signale que les traductions sont assurées par les éléments du Centre; in "Relatório de Actividades", 1978 (1^o Semestre), Centro de Documentação do CENDREV.

représentative des choix esthétiques du CCE et celle qui, traditionnelle et de formation naturaliste, introduit les auteurs canonisés ou bien, au contraire, moderne et influencée par des recherches formelles, tente une ouverture vers les textes contemporains.

Comme pour le répertoire de la compagnie, les auteurs portugais sont en petit nombre et correspondent surtout aux deux époques de la dramaturgie portugaise - Renaissance et Romantisme - dont les metteurs en scène du CCE proposent la relecture selon des hypothèses d'interprétations situées par rapport au statut qui leur est réservé traditionnellement.

Il faudrait ajouter à cette édition restreinte, la fixation écrite et la diffusion, même limitée et assurée par le CCE en version photocopiée pour des spécialistes de ce type de théâtre, des dialogues des pièces du théâtre de marionnettes *Os Bonecos de Santo Aleixo*, réminiscence de formes anciennes d'un théâtre populaire régional. Ces textes fonctionnent comme une appropriation d'un genre périphérique par la haute culture qui l'inclut dans son patrimoine-musée.

Tableau V
Répertoire en édition restreinte (théâtre amateur)

Auteur	Titre	CCE	Amateurs
Sean O'Casey	O Dispensário		*
Luis Valdez	O Soldado Raso	*	
S.M.Synge	Cavalgada para o mar		*
Anonyme (XVe)	Farsa de Pathelin		*
Brecht	As Espingardas da Mãe Carrar		*
Luis Valdez	As duas Caras do Patrão	*	
A. Aleixo	Auto do Curandeiro		*
Cervantes	Os dois Tagarelas		*
R.Brandão	O Avejão		*
Brecht	A Boda dos Pequenos Burgueses		*
Cervantes	O Soldado Vigilante		*

Cervantes	O Retábulo das Maravilhas		*
C.Dasté	O Eucalipto feiticeiro	***	
Molière	O Casamento à força		*
Brecht	O Proprietário Puntila	*	
Ruzante	O Bilora	*	
Ruzante	O Falatório	*	
Gil Vicente	O Juíz da Beira		*
Adamov	A Política dos Restos	**	
Marivaux	O Preconceito vencido	*	
A. Garrett	O Conde de Novion	*	
Chanceler	A Gota de Mel		*
Sastre	História duma Boneca abandonada		*
Shakespeare	Medida por Medida	*	
Marivaux	A Querela	**	
Brecht	O que diz sim / O que diz não	*	
Gil Vicente	O Velho da Horta	*	
Gil Vicente	O Auto da Índia	*	
Alberti	Noite de Guerra no Museu do Prado		*
Brecht	Um dia memorável na vida do sábio Wu		*
José Régio	Mário ou eu próprio o outro	*	
Peter Weiss	A noite dos Visitantes	*	
Garcia Lorca	Retabulozito de D.Cristobal		*
Mérimée	Uma Mulher é o Diabo	*	
A. Garrett	O Tio Simplicio		*
D. Oliveira	Ma Liang	***	

Notes:

- *- répertoire du CCE
- **.- répertoire de l'École de Formation Théâtrale du CCE
- ***.- répertoire de l'Unité-Enfance du CCE

Les auteurs signalés en caractères gras sont portugais.

Les sources de ce tableau sont retirées d'un dossier élaboré à l'occasion du 5e Anniversaire de la création du CCE. En 1985, ce type d'informations apparaît plus, de la même manière que l'activité d'animation et de formation du nouveau public et des amateurs s'est peu à peu éteinte.

L'activité éditoriale qui vient d'être décrite correspond à un moment historique précis qui l'a justifiée en tant que forme d'intervention ou d'action dans la société et la vie culturelle de cette période.

4.3. Agents et protocoles de la critique

La critique théâtrale représente, en raison de sa fonction spécifique, un récepteur et un public spécialisé, ou selon la nomenclature adoptée par Angel Berenguer qui divise le public de théâtre en deux groupes, les experts par opposition aux simples consommateurs⁴⁴⁹. Dans le cas de ces récepteurs "professionnels", liés à une institution comme la presse, par exemple, il doit donc exister des principes qui règlent leur action en accord avec des conventions du système littéraire. Pour José Lambert, la critique est "un véritable sous-système"⁴⁵⁰ dans une littérature nationale, qui explicite et discute les normes et les modèles, favorise la canonisation et l'exclusion. En effet, "la critique se prononce entre autres sur la révision ou sur le maintien des normes et modèles canonisés: elle rend compte des phénomènes primaires et secondaires; elle se transforme, le cas échéant, en critique primaire ou secondaire⁴⁵¹" et centre ses effets sur la reconnaissance.

Le cas de la critique théâtrale dont la description suit semble également le confirmer.

Les caractéristiques communes aux agents exerçant la critique, selon une définition théorique et idéale, sont une qualification appropriée, fondée sur une expérience permettant

⁴⁴⁹. Angel Berenguer, *Teoria y critica del teatro*, Servicios de publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1991, pp.53-59.

⁴⁵⁰. José Lambert, "Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème", in *Actes du XVIe Congrès de la SFLGC, Tome I*, Montpellier III, 1980, pp.59-67.

⁴⁵¹. *ibid.*

d'accéder à une compréhension adéquate de l'oeuvre, l'absence de tout compromis idéologique ou d'un quelconque intérêt personnel, comme dans le cas de la critique de connaisseur ou de goût, ce qui doit être compensé par la sensibilité artistique. Ces qualités, telles que les définit A. Berenguer, correspondent à "la critica teatral entendida como acción creadora profesional"⁴⁵². Le même auteur énumère également les caractéristiques qui séparent et divisent les intervenants de l'appréciation critique: le dynamisme ou le statisme, la diversité des objectifs prétendus, la créativité individuelle, la diversité du public destinataire, l'influence qui peut être massive, immédiate et commerciale ou s'élever à la critique de spécialiste, dans une continuité avec les salons du XIXe qu'elle remplace, etc.

Sur ce dernier point, la critique portugaise récente s'est montrée particulièrement sensible à un renouveau de la conception de son rôle, entraînée par les nouveaux courants de la critique littéraire et universitaire qui introduisent, entre autres, un nouveau métalangage, centré sur l'analyse et l'interprétation des textes, leur idéologie ou leur esthétique.

En fait, plus que des caractéristiques que l'on peut confondre avec des traits essentiels, il semble que les variations du discours critique dépendent plutôt de la position des fictions dans le champ. C'est ainsi que l'on peut interpréter la formule de la critique "totale" selon Barthes⁴⁵³, et qui est définie ainsi par le metteur en scène J. A. Hormigón: "La tercera vertiente de la práctica dramaturgica la constituye la crítica [...] que se sitúa *dentro* del campo productivo escénico y del proceso comunicativo escena-sala"⁴⁵⁴. Son objet serait la dramaturgie en tant que rapport avec le public, la cité, le monde, ce qui renvoie le phénomène théâtral à son véritable sens, qui est d'être l'expression d'une époque.

Le corpus de textes produits par la critique théâtrale portugaise concernant les pièces mises en scène par le CCE en sont le témoignage. Il suffit de relever, en termes quantitatifs, l'importance accordée à la production d'un discours sur la nouveauté du projet, faisant de la

⁴⁵². Angel Berenguer, o.c., 1991, p.59

⁴⁵³. cité in B.Dort, o.c., 1967, p.321.

⁴⁵⁴. cf. Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Serie: Teoría y práctica del teatro, 2, Madrid, 1991, pp.54-56

critique une autorité légitimante, - et se légitimant également par son adhésion au programme culturel mis en route - et le retrait progressif de ce type d'engagement de la part de la critique, afin de se conserver dans sa position d'autorité détentrice d'un pouvoir de légitimation, à partir d'autres valeurs après la période 1975-76.

Puisque la plupart des textes joués sont extraits d'un répertoire étranger, l'une des conditions indispensables à la réception critique implique la connaissance des oeuvres. Sur ce point, l'ensemble du corpus de textes critiques portant sur le répertoire du CCE est très représentatif d'un type de lecture du spectacle construite à partir de l'énonciation explicite d'un savoir sur les auteurs et les textes⁴⁵⁵, où la critique trouve une confirmation de son pouvoir. On trouve même un usage, parfois érudit, de la connaissance des exigences de chaque genre dans les textes, à l'aide de travaux d'autres critiques, cités ou non, notamment lorsqu'il s'agit des spectacles construits à partir d'auteurs reconnus comme Brecht ou Shakespeare⁴⁵⁶.

Un dernier type de conditions particulières à l'exercice de cette critique est représenté par le poids des conditions politiques qui permet de poser la question de savoir à quel point la critique théâtrale est une activité uniquement littéraire.

Dans le contexte social et le cadre spécifique constitué par les luttes entre valeurs démocratisantes et élitaires, la critique a pu servir à préserver des oppositions, des tensions et des luttes pour maintenir ou obtenir la distinction. Ainsi, les critiques des premiers spectacles exposent longuement les caractéristiques du projet de décentralisation et de l'institution nouvellement créée, citée comme "um exemplo a apontar e a seguir"⁴⁵⁷ ou bien s'expriment à

⁴⁵⁵. L'un des exemples les plus remarquables est celui du premier spectacle; la critique développe longuement les éléments concernant la personnalité et l'expérience professionnelle de l'auteur-metteur en scène R.Demarcy. Voir Carlos Porto, in *Diário de Lisboa*, 04.02.75; António Manuel Reis, *A Capital*, 01.02.75, entre autres exemples.

⁴⁵⁶. C.Porto: "Alguns comentadores sugerem que Brecht se teria inspirado na personagem do milionário de "Luzes na Cidade" que é amigo ou inimigo de Charlot quando está ou não está bêbado [...]" ou bien: "em França o espectáculo não chega a atingir as três horas e no "Berliner Ensemble" não as ultrapassava (informa-me o Norberto Ávila)", in *Diário de Lisboa*, 20 et 23.12.75. L'article est complété par une bibliographie dont les références sont françaises, allemandes et italiennes. Quant à Shakespeare, Jorge Listopad cite ses sources critiques (Coleridge, Hazlitt, Shaw, Gide), in *A Luta*, 25.07.77. Pour Brecht, le même critique, à propos de *O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*, fait une longue présentation de l'histoire du texte, de sa mise en scène à Berlin en 1949, et une comparaison avec Schweyk, in *A Luta*, 07.01.76.

⁴⁵⁷. cf. Viriato Camilo, in *Plateia*, 04.03.75.

propos de la notion de "populaire" et du rôle d'un "centro cultural", dont la création est clairement liée à la nouvelle situation politique⁴⁵⁸. D'autres remarques apparaissent, qui réfèrent l'originalité ainsi que le modèle antérieur du projet, "decalcado de organismos criados em França depois da guerra"⁴⁵⁹.

S'interrogeant sur le type de public réellement mobilisé par le projet et le danger d'une récupération par un public élitaire local, elle tente de connaître et d'interpréter les fonctions assurées par les textes littéraires dans la société et les conditions dans lesquelles celles-ci s'exercent. La composante politique des premiers textes est systématiquement référée⁴⁶⁰, ainsi que le caractère analogique des textes suivants⁴⁶¹.

Il faut ici tenir compte du phénomène de démocratisation culturelle, source de diversification et de fluctuation des publics. La critique évoque fréquemment la question de l'approbation du projet et du répertoire, soit par une sphère restreinte, celle des instances du pouvoir politique et de l'institution littéraire et théâtrale, soit par un public élargi et une ample diffusion⁴⁶². On pourrait évoquer ici le principe de la multiple alliance⁴⁶³, avec un répertoire

⁴⁵⁸. cf. Manuela de Azevedo, in *Diário de Notícias*, 03.02.75: "Só assim se concluirá que valeu a pena batermo-nos pela criação de centros de cultura no país - este país que até 25 de Abril foi pouco mais que Lisboa".

⁴⁵⁹. cf. C.Porto, in *Diário de Lisboa*, 04.02.75.

⁴⁶⁰. À propos de *A Noite do 28 de Setembro*, on trouve: "É um panfleto político", selon M. de Azevedo, art. cit., 03.02.75; ou C.Porto, art.cit., 04.02.75: "[...] participa do teatro político (com incidências didáticas) e do teatro ritualista", dualité qui serait voulue afin de dépasser le danger du théâtre d'agitation et propagande et pour produire un "teatro popular"; A.Manuel Reis cite longuement les textes de Demarcy lui-même sur le "teatro popular e político", art.cit., 01.02.75; J.Eduardo Moniz commence son article ainsi: "Uma peça política num tempo político", in *A Capital*, s/d.

⁴⁶¹. M.Helena dá Mesquita, in *A Capital*, 12.06.75, écrit à propos de *O Soldado Raso*: "As pessoas acabam por se aperceber da analogia e põem a si próprias questões [...]. O Centro Cultural está interessado em interrogações que fiquem a germinar porque elas darão seus frutos". Voir aussi une interrogation de Mário Sérgio: "Poder-se-á perguntar se esta peça de Brecht [*O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*] será um contributo prioritário para o trabalhador rural alentejano: um público que já demonstrou, na prática da luta de classes, possuir um elevado grau de consciência de classe?", in *República*, 17.12.75.

⁴⁶². Voir l'importance attribuée, par exemple, à la représentation donnée à Lisbonne de la pièce de Brecht, *O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*: "Este espectáculo deve, urgentemente, percorrer todo o Portugal [...]; grandes ensinamentos qualquer espectador pode tirar deste espectáculo [que] pode inscrever-se no itinerário dum teatro verdadeiramente popular", écrit Mário Sérgio, art.cit., 17.12.75, qui ajoute: "Com sincera mágoa se diz ser pena que esse curto espaço de tempo não fosse bastante mais alargado, tão exemplar é o espectáculo que nos trouxe [a Lisboa] o melhor Brecht português, para não dizer até agora o único".

contrasté en fonction de besoins divers selon les catégories de destinataire/public ou, en d'autres termes, d'une écriture qui concilie différents besoins, mais centrée sur des choix principaux qui définissent une matière et une manière unificatrices⁴⁶⁴. Lotman étudie l'organisation interne de la littérature comme le résultat de l'interaction de tendances opposées entre une hiérarchie des oeuvres et des genres - de haute et de basse littérature - et une neutralisation de cette opposition⁴⁶⁵. Il semble que les conditions historiques des années 75-80 aient permis de favoriser la tension entre ces deux tendances, notamment en raison du fonctionnement de ces deux types de littérature, élevée et populaire, dans la vie sociale.

Le corpus des textes de critique théâtrale concernant le CCE sont réglés par un certain nombre de normes ou de protocoles qui en font un ensemble relativement cohérent. Il est centré de façon dominante sur le texte de communication⁴⁶⁶ et sur les aspects spécifiques du langage théâtral adopté, et donc, de l'orientation de la production théâtrale comme art social. On trouve, par exemple, des commentaires sur la véritable efficacité communicative des textes représentés, dans les cas où le langage scénique est de lecture difficile ou hermétique, construit sur un excès de rhétorique comme *A Noite do 28 de Setembro*, ou bien inadéquat, selon le

⁴⁶³. L'expression, qui peut être reprise avec profit pour ce cas, appartient à Alain Viala, o.c., 1985: "Le public constitue une autre instance de pouvoir littéraire: le public restreint se confond avec les membres des institutions dominantes, mais le public élargi, s'il gravite autour d'elles s'en distingue [...]. L'accès à la gloire littéraire dépendait d'une double confirmation [...]. Mais chaque institution ayant sa propre logique, l'approbation optimale ne pouvait être seulement double; la conséquence supposait une alliance multiple: avec le public élargi et avec plusieurs institutions - et, dans l'idéal, avec toutes" (pp.167-168). Le cas du CCE est, en termes analogiques, assez proche de ce type de situation.

⁴⁶⁴. Par exemple, le travail de lecture des "classiques", dont P.Pavis fait la critique à propos de l'expérience française dans P.Pavis, "Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945", in o.c., 1990, pp.51-64.

⁴⁶⁵. cf. Y. Lotman, o.c., 1976, p.346-348.

⁴⁶⁶. Certains commentaires sont construits de façon systématique sur le texte de départ et sur une érudition personnelle du critique, surtout dans les cas où celui-ci exerce sa profession à partir d'un savoir littéraire et théâtral expérimenté (exemple de C.Porto) ou en parallèle avec la production théâtrale (exemple de J.Listopad), ou bien encore avec la recherche universitaire (exemples de M.J.Brilhante et M.H.Serôdio).

critique, pour un public peu cultivé⁴⁶⁷, ou au contraire, on souligne les rapprochements avec l'actualité⁴⁶⁸.

Ces aspects sont mis en rapport avec une argumentation d'un autre type, fondée sur une appréciation rationnelle des choix du répertoire. La sélection ou l'exclusion des textes ou des auteurs sont analysées en fonction de la globalité du projet institutionnel et de son originalité⁴⁶⁹, ou au contraire identifiés avec des courants traversant la vie théâtrale portugaise, en particulier la période qui introduit un grand nombre d'auteurs du théâtre allemand dans le répertoire⁴⁷⁰.

On constate que la critique d'appréciation négative est en général fondée sur le débat à propos des classiques et de leur actualité, et renvoie indirectement, d'une part au choix des textes, et aussi à leur pertinence pour l'époque.

C'est ici que l'on retrouve un facteur important de l'évaluation critique: l'attribution de la valeur ne peut être réduite à une simple propriété d'un objet, mais doit être renvoyée à une série d'effets produits ou à produire. Elle est bien une activité continue⁴⁷¹, exercée par une grande variété d'individus et de pratiques sociales et institutionnelles, commençant dès la phase de sélection, comme le prouve le choix des normes préliminaires de la traduction, par exemple.

⁴⁶⁷. voir C.Porto, "Alentejanos rejeitam Ruzzante", in *Diário de Lisboa*, 01.07.76.

⁴⁶⁸. Voir José Gil, in *Extra*, 24.11.77: "...Um excelente trabalho dramaturgico [conseguiu] trazer até nós *Medida por Medida*, com uma actualidade (não se leia actualização) exemplar [...]. Mas um texto, quando analisa a história de um ponto de vista correcto, delicia o espectador com dados que lhe recordam factos recentes". Également Fernando Midões, in *Diário Popular*, 24.10.80: "... não surpreende que as circunstâncias e, também, a modernidade de "A Paz" a tragam ao palco". Également Manuela de Azevedo, in *Diário de Notícias*, 21.07.81 à propos de *O Inspector de Gogol*: "Há no figurino humano uma "patine" que não chega para esconder a vulnerabilidade do homem actual".

⁴⁶⁹. Par exemple, Fernando Midões, à propos de *M. O Moderado* de A.Adamov: "Trata-se de um texto inédito em Portugal - e, com frequência, o CCE busca este tipo de ineditismo", in *Diário Popular*, 28.10.88.

⁴⁷⁰. cf. Idalina Aguiar de Melo, "Estratégias de importação da "alta cultura". O caso do teatro alemão representado em Portugal (1974-1980), in *Portugal: um retrato singular*, Boaventura Sousa Santos (org.), Porto, Afrontamento, 1993. Voir également M.J.Brilhante, à propos de Horváth mis en scène au CCE: "persegue-se, nas recentes produções do Centro, um filão germânico", in *Jornal de Letras*, 1982.

⁴⁷¹. Barbara Herrnstein Smith, "Value / Evaluation", *Critical Terms for Literary Study*, F. Lentricchia & T. Mc Laughlin (eds.), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, pp.177-185 . . .

L'évaluation a lieu dans la création originale par l'auteur, dans la sélection et les choix pratiqués par l'institution qui traduit et représente, donc, qui maintient, transmet et confère la valeur implicitement dans une culture ou une communauté définie, et peut être l'expression d'une préférence personnelle des metteurs en scène. Nous avons vu que leur projet de transmission de l'héritage historique des oeuvres classiques reprend un classement antérieur, assuré par les courants théâtraux français et européens issus du Cartel et de Copeau, repris ensuite par la position critique de Brecht.

4.4. Une production de texte seconde

La description, entreprise ici, des processus de production, transmission et réception des textes du répertoire du CCE trouve un aboutissement logique dans une analyse du travail d'interprétation effectué par la critique théâtrale professionnelle sur ces mêmes textes.

On remarque, comme le signale S. J. Schmidt⁴⁷², que la pratique de la critique théâtrale sélectionne intentionnellement certains textes de ce corpus, et qu'elle semble se fonder en grande partie sur une double expérience: celle de la réception subjective, individuelle et directe du spectacle et celle qui procède à son évaluation dans un contexte social déterminé, en fonction des théories esthétiques dominantes. Ainsi, le jugement de valeur du critique, explicite et verbalisé à travers un nouveau texte dont la publication l'oblige à être décodifiable et perceptible par les destinataires, semble dépendre du type de relations avec ces derniers, en tant que groupe défini de récepteurs.

Il est clair, également, que le rôle exercé par la critique professionnelle auprès des instances du pouvoir est déterminant dans les processus de canonisation ou d'exclusion institutionnelles. L'évaluation est donc d'une grande importance dans une connaissance empirique de la littérature, c'est-à-dire des conditions d'existence du littéraire dans la société.

⁴⁷². Siegfried J. Schmidt, o.c., 1982: "The history of literature shows that interpreters do not make their selection of literary texts spontaneously; instead, they decide upon certain texts according to a variety of ideological, political, aesthetic, and moral motivations" (p.169).

Afin de clarifier les relations entre la pratique de la critique, la production des textes et leur contexte historique et social, l'analyse du corpus de textes publiés par la presse au niveau national doit être lue selon une chronologie qui permet, d'une part, de tenir compte de l'évolution interne de ce répertoire et, d'autre part, du degré de consécration qui lui est attribué entre 1975 et 1988. Ainsi, une approche restreinte, limitant l'ensemble des textes au sous-ensemble des spectacles réalisés à partir de textes traduits, permet de déterminer dans quelle mesure ce facteur qui est une marque de la nouveauté du répertoire, est ou non considéré comme un élément de distinction pour l'institution productrice des textes. On constate qu'il est en général passé sous silence, ce qui est explicable par le caractère universaliste de tout répertoire théâtral lié à un projet du type du CCE.

Bien qu'en évolution, le discours de la critique est encore assez traditionnel et trois types d'affirmations dominent les commentaires regroupés à propos de ce dossier.

Les premières sont descriptives et destinées à informer un public dont la compétence, pour des raisons historiques ici, est considérée comme peu développée.

Pour la critique, il faut apparemment d'abord informer, "[...] donner des indications qui permettent au lecteur de comprendre de quelle sorte de spectacle il s'agit, quel est son sujet, comment ce sujet est traité aussi bien sur le plan verbal que scéniques, quelles sont les grandes lignes de la mise en scène et les options de jeu des acteurs"⁴⁷³.

C'est à ce niveau que l'on trouve quelques rares références à la traduction. La critique, ou bien ignore cette spécificité, ou bien signale soit l'absence de référence au traducteur, soit la qualité du texte traduit⁴⁷⁴.

⁴⁷³. Evelyne Ertel, *Théâtre Public*, n°68, p.47-48.

⁴⁷⁴. cf. C.Porto: "Uma palavra ainda para a tradução que deu, finalmente, um Brecht forte, em que a materialidade da palavra e, quando calha, a grosseria surgem, tal como o imaginamos", in *Diário de Lisboa*, 23.12.75; F.Midões parle de "a magnífica tradução" de la même pièce, in *Diário Popular*, 16.12.75. J.Listopad souligne la réussite de la traduction par rapport à l'ironie linguistique "tão cara a Brecht", in *A Luta*, 07.01.76. Le même critique, à propos de *Medida por Medida*, écrit: "Mais discutível era o trabalho dos actores e a tradução não assinada", in *A Luta*, 25.07.77. F.Midões remarque que la fiche du programme n'indique pas les noms du ou des traducteurs, in *Diário Popular*, 03.02.81.

Les secondes sont explicatives et permettent de situer tel spectacle dans un cadre plus vaste en le mettant en rapport avec les motivations idéologiques, politiques, esthétiques et morales, en termes historiques, de son auteur/producteur. Cette particularité du travail du critique théâtral devant la production du CCE - de ses mises en scène, et non des oeuvres choisies - est celle qui tend à devenir la plus expressive, en raison de l'intensification des tensions internes du champ culturel quant aux options esthétiques, nécessairement idéologiques ou même politiques, qui installent peu à peu le CCE à l'écart du centre.

Les dernières sont appréciatives. Elles méritent une remarque dans cette étude de cas. On sait que les évaluations esthétiques de la part de la critique peuvent diverger à propos du même objet. Mais, comme dans le cas du CCE le répertoire est conçu pour un récepteur défini et des situations de communication spécifiques - comme par exemple l'environnement socioculturel dans le cas d'une représentation ayant lieu en plein air à la périphérie d'Évora -, l'appréciation du critique retombe fréquemment sur un double objet: la représentation et sa réception. Le corpus des textes de la critique professionnelle révèle, en effet, un intérêt particulier pour la relation du public destinataire avec l'objet qu'il évalue, c'est-à-dire en dernière analyse, avec le projet du CCE sur le plan culturel plutôt que théâtral. On remarque ainsi que la position personnelle adoptée par le critique par rapport à ces motivations a un poids relativement important. Ceci est d'autant plus significatif que la période historique concernée correspond à une phase instable de la vie littéraire et artistique portugaise, donc de ses conditions d'existence et de réception.

Devant le corpus de commentaires critiques des spectacles du CCE, il apparaît que la critique théâtrale professionnelle assume surtout deux fonctions: interpréter, pour un public destinataire dont le niveau de compétences littéraires et artistiques, peu élevé au départ, est l'objet d'un travail de formation, et évaluer, en fonction de normes instables et variables, puis stabilisées selon un modèle de valeurs littéraires et artistiques établi par le centre, et que la critique utilise peu à peu comme cadre prédéfini à la réception.

Ainsi, comme ces actions sont interdépendantes et dépendent ensemble des motivations et des intérêts engagés dans l'approche du texte, ceci peut, dans le cas étudié, installer un écart

entre le discours de la critique et ses destinataires⁴⁷⁵. Les critiques faites à la critique⁴⁷⁶ reflètent justement le besoin de ne pas éliminer la polyvalence qui doit motiver les récepteurs spécialisés à réfléchir sur l'organisation du monde théâtral réel et à la discuter, allant jusqu'à un élargissement vers une prise de position sur une politique théâtrale tenant compte du public.

Par sa fonction de légitimation du discours théâtral⁴⁷⁷ et de médiation entre la création et la réception, la critique a pu avoir une influence sur l'évolution du théâtre portugais et, bien qu'indirectement, contribuer également à définir la valeur de l'oeuvre d'art, "articulando mecanismos de mercado e de produção de sentido social"⁴⁷⁸, puisqu'elle-même n'est pas "à l'abri de l'emprise croissante de l'économie sur le monde de l'art"⁴⁷⁹, même si celle-ci se traduit encore souvent en termes symboliques, dans la vie théâtrale.

Pour l'ensemble de la production du CCE, la critique de journaux ou de revues a préféré se maintenir dans une position distante qui s'est accentuée progressivement, à en juger par la diminution quantitative des textes du corpus pour chaque spectacle du CCE.

Quant à une critique de niveau universitaire, elle commence à surgir dans une période postérieure aux limites temporelles de cette étude et se penche d'abord sur les aspects sociaux et économiques de la vie théâtrale, et moins sur les faits historiques ou esthétiques représentés par des objets spécifiques comme les répertoires ou les choix artistiques de compagnies théâtrales.

⁴⁷⁵. B.H. Smith, art. cit., 1990, p.185.

⁴⁷⁶. Voir les affirmations d'une compagnie de théâtre membre de l'ATADT, le "Grupo de Campolide", dans "Por uma política informativa da descentralização", in III Encontro da Descentralização Teatral, Almada, 12, 13 e 14 de Março 1982: "alguns dos protestos que é legítimo as companhias da descentralização fazerem à actividade da crítica: falta de acompanhamento regular das produções das companhias da descentralização; ausência de enquadramento informativo que permita situar o teatro da descentralização no conjunto do teatro português contemporâneo".

⁴⁷⁷. Voir le rôle joué par la critique auprès des instances du pouvoir dans l'attribution des subventions théâtrales (1.4.3.).

⁴⁷⁸. Maria de Lourdes Lima dos Santos, art. cit., 1988, p.701.

⁴⁷⁹. Gérard Monnier, o.c., 1995, p.360.

4.5. Enseignement

Dans le domaine de l'utilisation et de l'application des textes traduits du répertoire du CCE à l'enseignement, il faudra distinguer plusieurs types de traitement, variant selon les destinataires concernés.

Un certain nombre de pièces sont adressées à un public scolaire pour lequel on organise des formes de contact avec le discours et le langage théâtral, passant par la pratique de l'animation qui précède ou suit les représentations: ce sont *O Preconceito vencido* de Marivaux en 1976, avec un total de 30 représentations pour près de 6.000 spectateurs; *Dissidente só* de Michel Vinaver en 1983, avec 15 représentations et 900 spectateurs. Mais, on constate que les textes pour le public scolaire sont choisis de préférence dans le répertoire des classiques portugais, dans la perspective didactique de réinterprétation déjà citée auparavant et avec la collaboration de l'institution scolaire. Dans les deux cas, les textes sont étudiés et intégrés dans une approche interprétative de la part des récepteurs, soutenue par l'introduction des apports d'un langage polymorphe, celui du théâtre, ce qui constitue une mise en question des modes traditionnels de l'analyse dite "littéraire" du texte de théâtre.

Une autre application des traductions du CCE est inscrite dans la formation des amateurs et des futurs acteurs professionnels - cadres de la décentralisation⁴⁸⁰, soit dans des stages plus ou moins intensifs, soit à l'École d'Acteurs de la compagnie⁴⁸¹. Les textes du répertoire traduit constituent un matériau privilégié pour une initiation à des questions comme "Noções sobre organização de repertórios"⁴⁸² que l'on propose aux amateurs dans un but

⁴⁸⁰. voir "Sobre a Formação", in I Encontro da Descentralização Teatral, Viseu, 27/28 Maio 1979, Centro de Documentação Teatral do CENDREV; un relevé des difficultés ressenties par les amateurs de théâtre sur le plan culturel indique: "as dificuldades de estabelecimento de um repertório; as peças; a abordagem do trabalho de encenação".

⁴⁸¹. Voir Luís Varela, *Un Parcours de formation dans la décentralisation: l'École de Formation Théâtrale du Centre Culturel d'Évora (1975-1995)*, mémoire de maîtrise, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1995.

⁴⁸². Cet exemple est extrait du "Relatório de Actividades" de 1977, où l'on peut lire également des orientations plus détaillées, liées à la situation du théâtre et aux débats des années 70: "as tendências pseudo-populares, o repertório nacional, os clássicos (educar o gosto e a sensibilidade)" (p.8).

pédagogique et didactique. Mais, l'aspect le plus significatif de cette seconde utilisation du répertoire est l'importance accordée à la transmission d'un savoir complémentaire, historique et littéraire, destiné à prolonger l'utilité du texte dans la formation culturelle des récepteurs et nouveaux usagers.

Quant à l'École de Formation Théâtrale, elle organise l'enseignement de la théorie et de la dramaturgie à partir d'une réflexion sur les auteurs classiques, notamment sur le genre de la comédie et de la relation entre maître et valet de Plaute à Beaumarchais⁴⁸³, et réemploie les textes du répertoire dans de nombreux exercices de jeu théâtral. Il s'agit d'une ligne d'orientation programmatique - mais qui n'est pas la seule - qui se maintient et que l'on retrouve dans une intervention récente d'un responsable du travail de cette École à propos de "a função do repertório enquanto herança cultural imprescindível numa aprendizagem que não é só da técnica de representação, mas também de aquisição de valores positivos (como o aperfeiçoamento do gosto ou o apelo da clareza e harmonia)"⁴⁸⁴, en somme, les valeurs textuelles et esthétiques que les textes classiques véhiculent et que l'on a préservées.

Dans l'enseignement primaire, ce sont les acteurs du Département de l'Unité-Enfance du CCE qui, entre 1976 et 1981, assurent une double fonction d'animateurs ou de formateurs, et de traducteurs dans le domaine entièrement nouveau du théâtre dans l'enseignement: "Desde o mês de Outubro temos dedicado algum tempo da nossa actividade à organização bibliográfica e encetado um plano de traduções [...] nos campos do Teatro Infantil, das actividades dramáticas no processo educativo e no do desenvolvimento psico-fisiológico da criança em actividades dramáticas"⁴⁸⁵. Les responsables de ce plan ont reçu une formation

⁴⁸³. cf. Luís Varela, o.c., 1995, p.29. Les spectacles des concours de sortie sont, eux aussi, des pièces d'auteurs classiques étrangers: Adamov, Brecht, Marivaux, Goldoni, entre autres.

⁴⁸⁴. cf. Mário Barradas, cit. in Maria Helena Serôdio, "O repertório do teatro em Portugal", in *Vértice*, 62, Setembro/Outubro 1994, p.6.

⁴⁸⁵. *ibid.*, p.12.

spécialisée en France au "Théâtre de la Pomme Verte" de Catherine Dasté⁴⁸⁶ dont ils traduisent et mettent en scène pour le CCE *O Eucalipto feiticeiro, Jerónimo e a Tartaruga* en 1976.

Mais, l'enseignement artistique n'est encore qu'un projet lointain au niveau ministériel et le manque de soutien officiel à ce Département du CCE le mènera à réduire ses activités à la mise en scène de spectacles au CCE pour le jeune public.

5. De l'institution aux textes

Après cette présentation du Centro Cultural de Évora, en tant qu'entreprise théâtrale et institution productrice d'une action de nature socioculturelle dans un cadre géographique et temporel spécifique, et avant de passer à la description organisée de son répertoire de traductions dans la Partie II de cette étude, nous ajouterons de brèves remarques finales.

On admettra que, en tant que phénomène culturel diversifié, la traduction théâtrale implique, dans son étude, l'approche de composantes très variées. Lorsqu'elle est inscrite dans un projet dont les lignes programmatiques sont nettement définies, comme celui du CCE, ces composantes peuvent être aisément ordonnées dans un processus de communication, orienté par les lignes directrices que définissent les agents responsables de sa production et de sa transmission matérielle à ceux qui sont potentiellement ses destinataires, avec les effets culturels et idéologiques qu'une importation de textes par la traduction peut déterminer, tout en étant clairement dépendante de facteurs externes.

C'est cet ensemble de traits qui a justifié le choix méthodologique adopté ici. Il a permis, d'une part, une approche du phénomène théâtral entier et, d'autre part, introduit une

⁴⁸⁶. Parmi les traductions, le CCE a collaboré à la traduction de l'édition portugaise de Jean-Pierre Ryngaert, *Le Jeu dramatique en milieu scolaire*, Paris, CEDIC, 1977. En 1974, les travaux du spécialiste dans ce domaine, Pierre Leenhardt, sont déjà connus, cf. *A criança e a expressão dramática*, Lisboa, Estampa, 1974.

conception spécifique de l'étude de la traduction dans une approche dynamique du champ littéraire, en tant que facteur de changement et d'évolution des littératures.

Il est vrai que l'Étude Empirique de la Littérature légitime, par ses travaux multidisciplinaires, une approche unifiée d'un grand nombre de champs de recherche. Elle est néanmoins centrée sur les questions concernant le système littéraire, dans une tentative de compréhension des phénomènes qui s'y rattachent, dont elle cherche à éclairer des questions essentielles comme celles de la définition de la littérarité ou celle de l'interprétation. En affirmant que l'existence de l'oeuvre d'art, donc du texte littéraire et de la littérature, est déterminée par des règles définies par la société, elle envisage la littérature comme le produit historique d'un système de choix culturels et linguistiques.

Ainsi, l'accent qui est mis actuellement sur l'importance des recherches empiriques effectuées ou restant à faire, - s'opposant en partie aux excès du débat théorique ou méthodologique -, favorise et dynamise les fondements de travaux portant notamment sur les activités des agents producteurs ou récepteurs des phénomènes appartenant au littéraire dans leur contexte social, ainsi que sur la réalisation du fait littéraire dans sa diversité.

Cette étude de cas ou enquête historique concerne des domaines classiques de la littérature, son champ de production et de réception, la vie littéraire et les institutions qui s'y rapportent mais, puisque le corpus est constitué par des textes théâtraux en traduction, elle inclut également les études théâtrales comme domaine spécialisé ainsi que celles de la traduction.

Ce type d'approche a semblé particulièrement efficace dans l'étude tentée ici des conditions d'émergence de l'entreprise théâtrale du CCE et de sa production, des relations avec les événements historiques de la période de crise des années 70-80 et avec la situation correspondante dans le champ littéraire et artistique, et finalement, de la réception de son projet et des effets produits sur le récepteur-spectateur ou sur la critique, qui apparaît comme une forme supérieure de lecture, collaborant, par son évaluation, à la définition de la valeur du répertoire, textuel et théâtral, joué par le CCE.

Cette suite d'actions dont l'approche globale a paru indispensable à la compréhension du processus entier, sera développée sur un point spécifique, qui doit être considéré comme un élément fondamental dans la transmission des textes, c'est-à-dire, leur traduction.

À la question "What do people *do* with literature"⁴⁸⁷, la recherche empirique et systémique sur les phénomènes littéraires et de la communication en général, permet de donner une réponse qui prouve, en même temps, l'intérêt social et pragmatique de ce type d'approche.

Le littéraire s'inscrit dans un large réseau interdiscursif qui constitue son contexte socioculturel et politique. Cette interdiscursivité dans les productions du champ littéraire est particulièrement visible dans les relations entre théâtre et politique, comme on a pu le voir jusqu'ici. En effet, si, comme les moyens qu'il emploie pour sa transmission semblent l'indiquer, le spectacle théâtral appartient aux domaines de la communication, et dans une certaine mesure, des médias en tant que pratique communicative éminemment sociale et culturelle, il est également profondément sensible à l'organisation du système politique et économique qui la contrôle et la soutient, et l'instrumentalisation de l'art, délibérée dans un premier moment de transformations diverses de la société, est rapidement confrontée à la question de son autonomie.

Le statut du discours littéraire est, en fait, variable selon le contexte historique et pratique de sa production. Dans le cas du théâtre politique, il apparaît comme une stratégie verbale centrée sur la transmission d'un message, soutenue par des procédés de mise en évidence ou de distanciation de son contenu, à l'aide des conditions propres de l'énonciation théâtrale, de la complexité de l'organisation des langages du théâtre, ou encore de la position assumée par rapport aux conventions et aux modèles préexistants, etc.

Ainsi, on a pu constater que le phénomène global récent de substitution de l'ancien par le nouveau dans la vie culturelle portugaise n'a pas été sans effets immédiats, suscitant

⁴⁸⁷. cf. Els Andringa, "Literature: Empirical Studies", in R.A.Asher (ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford-New York-Seoul-Tokyo, Pergamon Press, 1994, pp.2266-2271, citée par Steven Totosy de Zepetnek, "IGEL - Aims and Objectives for 1994-96", in *Empirical Approaches to Literature*. Proceedings of the Fourth Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature, IGEL, Budapest 1994, edited by Gebhard Rusch, LUMIS-Publications, Siegen 1995, pp.16-20 (p.18).

oppositions et polémiques, et un débat permanent, dont le centre est la politique ou l'esthétique, placés devant des modèles de société opposés. Autour des relations entre art, politique et société, posant la question de l'autonomie de l'art⁴⁸⁸ ou de la fonction des intellectuels dans la révolution⁴⁸⁹, surgit une production très abondante d'écrits pour les revues ou les journaux, notamment.

La littérature de combat ou la "parole pamphlétaire" comme la désigne M. Angenot⁴⁹⁰ part également à la recherche d'une théorisation. C'est le cas de E. Prado Coelho, qui réunit en un volume différents types d'écrits, publiés entre 1974 et 1975, sous le titre *Hipóteses de Abril*⁴⁹¹. Ce livre "sobre a revolução cultural e os problemas de uma política revolucionária da cultura" représente, pour son auteur, un effort pour ouvrir un "espaço à teoria possível - e desejável", dans un temps de ruptures et de changements. Plus loin, Prado Coelho souligne l'importance du Congrès des Écrivains (voir 1.4.4), qui a représenté "o confronto salutar entre gerações, formas de sensibilidade, métodos e estilos, apontando um real pluralismo no interior do campo revolucionário"⁴⁹².

Il serait erroné de négliger, dans le cadre de réception du répertoire étudié ici, la place de l'Histoire dans la culture théâtrale et dans l'actualité, telle qu'elle se présente dans cette période de changements.

L'Histoire apparaît sous deux formes: soit comme une réflexion critique centrée sur l'héritage ou le passé, soit comme une élaboration permanente du présent. Elle est à la fois regard posé sur une identité nationale à la recherche d'elle-même⁴⁹³, - après la récupération

⁴⁸⁸. Ana Maria Delgado, "Notas sobre a autonomia da arte", *Vértice*, n°380/381, outubro 1975, pp.535-560.

⁴⁸⁹. Vital Moreira, "O intelectual e a Revolução", *Vértice*, n°376/377, 1975, pp.305-308. Dossier "A Literatura portuguesa de 25 de Abril de 1974 a 25 de Novembro de 1975", in *Pasárgada. Revista de Cultura*, n°1, Inverno 1976, Lisboa, pp.4-27.

⁴⁹⁰. Marc Angenot, o.c., 1982.

⁴⁹¹. cf. o.c., 1975; voir surtout pp.13-35.

⁴⁹². *ibid.*, p.19.

⁴⁹³. Voir José Mattoso (dir.), "Em torno da identidade nacional", o.c., 1993, pp.172-173.

idéologique et esthétique de certains thèmes privilégiés de l'Histoire nationale par le théâtre des années 1960, comme le sébastianisme ou le messianisme, la révolution et l'indépendance nationale, les figures historiques, etc⁴⁹⁴, ou au contraire une recherche vers un nouveau type de fable influencée par la découverte de B. Brecht⁴⁹⁵.

L'Histoire, comme construction du présent, est celle de l'appropriation par l'art théâtral des nouvelles réalités de la vie sociale et de leur interprétation. Les orientations du CCE dans le débat opposant le choix de la reconstitution historique⁴⁹⁶ ou de la conservation de la tradition par l'historisation des oeuvres du passé, à l'"invention" et à l'"actualisation" modernisante dans la mise en scène des auteurs anciens, nationaux ou étrangers, en est un exemple. L'innovation, dans ce répertoire, s'alimente en termes dialectiques d'une réflexion critique sur l'héritage et la tradition, permettant un renouvellement de la production que renforce l'introduction de répertoires étrangers, également soumis aux mêmes principes de réélaboration.

Il semble clair, en effet, que le poids de la composante historique et temporelle de cette étude de cas doive être rattaché aux questions qui se posent à propos du répertoire traduit dans la production du CCE entre 1975 et 1988.

L'une d'elles concerne notamment les études historiques de la littérature. Il s'agit du rôle de la traduction dans le système récepteur, entre l'introduction de l'innovation ou la conservation de la tradition. Et dans quelle mesure pourra-t-on aboutir à une définition de la traduction théâtrale, en tant que phénomène littéraire, si l'on doit nécessairement envisager la littérature comme une activité culturellement dépendante, donc variable et soumise à une évolution, comme on vient de le voir?

⁴⁹⁴. cf. Lia Armandina Sá Paulo, art. cit., 1994, pp.332-339.

⁴⁹⁵. Bertolt Brecht, *Estudos sobre Teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*, trad. Fiama Pais Brandão, Lisboa, Portugália Editora, 1964; Bernard Dort, "Pedagogia e forma épica no teatro de Brecht", *Seara Nova*, n°1465, nov. 1967, p.358.

⁴⁹⁶. Bernard Dort, art.cit., 1977, p.1012.

Seule une approche descriptive des textes eux-mêmes devra permettre de progresser dans cette recherche.

II

Manipulation et réécriture

La traduction mise en pratique pour la scène théâtrale

1. Vers une approche descriptive du répertoire traduit du Centro Cultural de Évora.

Après avoir introduit, à l'aide de la théorie polysystémique⁴⁹⁷, l'étude du répertoire joué par le CCE entre 1975 et 1988, - ce qui a permis de connaître les différents secteurs d'activités engagés dans la pratique de la traduction, entendue comme un phénomène de communication littéraire inscrit dans un contexte historique et social déterminé, et englobant aussi bien les conditions de la production que celles de la réception de textes importés d'une culture dans une autre -, nous passons à présent à la description des textes traduits eux-mêmes.

Cette seconde partie a des limites précises, son objectif étant surtout d'aboutir à une clarification des stratégies et des procédés mis en oeuvre au niveau textuel. Il s'agira de déceler les principes fondamentaux de la traduction, qui commandent les choix effectués au niveau macro et microtextuels et de définir les relations de ceux-ci avec l'ensemble du processus.

En termes méthodologiques, cette approche constitue un second moment dans l'application du modèle d'étude adopté. Elle est fondée sur l'adoption d'une perspective descriptive, appliquée au cas des textes traduits, ainsi que sur le maintien d'une orientation pluridisciplinaire dans l'étude des traductions. Nous rappelons, cependant, que déterminer par ce type de méthodologie quels sont les liens entre la sélection des traductions et la méthode spécifique adoptée pour traduire ainsi que le type de texte obtenu, est une entreprise plutôt pratique et pragmatique, mais qui est inséparable de la perspective théorique d'étude de la traduction définie auparavant.

L'intérêt du recours au principe, non pas de l'évaluation des traductions, mais de leur description, réside dans la possibilité d'étudier ce phénomène de la traduction à partir des traductions existantes, et des normes que l'on peut y observer à différents niveaux et à différents moments de la production du texte traduit, commandant l'ensemble du processus.

En termes absolus, on distingue trois types de normes. Elles sont soit objectives - des règles impératives -, soit subjectives et personnelles, ou encore intersubjectives, apparaissant ainsi comme

⁴⁹⁷ cf. José Lambert, 1981, "Théorie de la Littérature et Théorie de la Traduction en France (1800-1850) interprétées à partir de la Théorie du Polysystème", in *Poetics Today*, vol 2:4.

un ensemble de valeurs partagées par une communauté donnée et exprimées sous la forme d'instructions pour agir dans des situations spécifiques. Selon G. Toury: "There is a point in assuming the existence of norms only in situations which in principle allow for several variations of behaviour"⁴⁹⁸.

C'est dans ce troisième sens que les Études de Traduction utilisent le concept de norme dans les travaux descriptifs, qui sont le support principal d'une progression dans la connaissance de ce qu'est effectivement - et de ce que l'on entend par le terme traduction dans chaque situation⁴⁹⁹.

Dans la méthodologie de G. Toury, en adoptant la perspective du système traducteur ou récepteur, on distingue d'abord les normes préliminaires concernant, d'une part, la politique de sélection des textes, et d'autre part le choix et le recours au processus de la traduction directe ou indirecte.

Vu l'importance quantitative de ce dernier type de traductions dans le répertoire du CCE, il devra être mis en rapport avec la question problématique du type de norme initiale que l'on privilégie, - adoptant soit un type de traduction cherchant une adéquation au texte-source, soit son acceptabilité dans le système récepteur -, lorsqu'il y a plus de deux textes engagés.

Les normes initiales des traducteurs du CCE manifestent-elles le choix d'une traduction *comme l'original*, c'est-à-dire qui reconstruit les relations textuelles telles qu'elles existent dans celui-ci, et sont-elles donc liées à un texte-source qui est, en fait, une traduction-relais dans ce cas? Quelle signification faut-il attribuer au fait que les traducteurs opèrent également, dans ces cas, un travail de confrontation avec le texte dans sa langue originale? Ou bien est-ce l'acceptabilité qui finit par prévaloir dans la mesure où il s'agit en fait d'adaptations à la scène, faisant intervenir un autre types de normes et de modèles, qui correspondent à la conception que cette institution a du théâtre, et non pas uniquement du texte théâtral?

⁴⁹⁸. cf. Gideon Toury, o.c., 1980, p.51.

⁴⁹⁹. Gideon Toury, in o.c., 1980, pp.51-62 et José Lambert, 1990 APLC, pp.229-239.

Quant aux normes opérationnelles, situées à un autre niveau de l'analyse, elles seront centrales dans cette deuxième phase du travail et conduiront d'abord à la question du genre théâtral et de sa stabilité dans ce corpus d'étude.

La partie précédente, qui a rendu compte de la globalité du processus de production de ces traductions théâtrales destinées non pas à la lecture, mais à être jouées, a permis de dégager une première série d'éléments utiles et pertinents pour encadrer l'approfondissement de cette recherche.

Tout d'abord, la description de l'institution et des agents du CCE intervenant dans la production des traductions, ainsi que de leurs caractéristiques socioprofessionnelles, a révélé que des facteurs qui ne sont pas purement littéraires ou linguistiques, déterminent le processus de la traduction dans son ensemble, puisqu'il peut être analysé comme un moyen spécifique de transmission de textes mis en scène pour un public de théâtre, leur destinataire concret.

L'objet théâtral ainsi obtenu - le spectacle à son point d'achèvement -, est inscrit dans un espace social de réception qui est étroitement lié au caractère expérimental et innovateur du projet du CCE, ce qui induit les agents vers un certain type de choix, constitutifs de ce répertoire.

On a pu constater que la politique de sélection, la dramaturgie et la mise en scène des textes traduits au CCE sont des procédés interdépendants, indissociables de la production matérielle du texte d'arrivée, qu'elles orientent. Mais il est vrai aussi que dans le texte scénique qu'est la représentation, c'est le texte traduit qui est porteur de l'essentiel de la dramaturgie appliquée à l'ensemble de l'objet artistique final, bien qu'il représente à peine l'un des éléments de l'objet communicatif final parmi d'autres.

Cette remarque renvoie à une composante importante de l'étude de la traduction, représentée par l'analyse des traductions telle qu'elle apparaît dans la production seconde en provenance de la critique littéraire et/ou théâtrale.

Le degré d'attention que cette dernière voue aux textes traduits est un élément fondamental d'appréciation de la réception des textes, donc des choix adoptés par les traducteurs, de leur cohérence ou de leur ambiguïté, puisque les commentaires sont le plus souvent suscités par des situations où transparaissent les conflits entre les normes, de la tradition et de l'innovation, comme dans le cas du théâtre de Brecht notamment.

C'est pourquoi le dossier inclut, comme dans la première partie, l'utilisation de sources complémentaires, constituées par des productions textuelles secondes sur les traductions jouées, notamment celles de la critique en général. On constate qu'elles sont variables, et il faudra tâcher de déceler les normes qui sont en jeu afin de voir si ces textes rendent compte d'une évolution de la traduction théâtrale au Portugal après les ruptures de 1974, notamment dans le cas des traductions nouvelles.

L'absence de ces métatextes ou bien l'ignorance du phénomène traductionnel, volontaire ou non, seront également considérées, étant donné qu'elles sont significatives, non seulement d'une attitude envers la traduction, mais aussi de la position⁵⁰⁰ des textes dans la culture de réception.

Les aspects qui viennent d'être relevés rappellent l'importance et la justesse d'un point de vue fonctionnel sur le phénomène de la traduction. Si le cadre de réception, en termes socioculturels et théâtraux, a pu favoriser l'introduction de textes étrangers, c'est dans la stratégie traductionnelle qui été effectivement adoptée au niveau de la traduction elle-même que l'on peut définir la fonction réellement attribuée aux textes dans le système littéraire d'accueil, et donc leur position.

D'autre part, les données étudiées jusqu'ici permettent d'affirmer que la traduction théâtrale représente un phénomène particulier dans la traduction en général, puisqu'il est certain qu'il existe de nombreuses interférences entre le texte - en tant que littéraire -, l'objet scénique ou théâtral, et la situation culturelle du contexte social de réalisation du spectacle théâtral.

En termes sociaux et culturels, l'époque historique portugaise correspondante à la période de ce répertoire, est très sensible et même prédisposée au changement, et l'on a vu que la fonction sociale attribuée au théâtre, comme facteur de dynamisation culturelle, a favorisé le fait que le genre dramatique se soit montré très ouvert à l'importation de formes et de thématiques nouvelles.

La sélection des textes par le CCE, qui est innovatrice, tente de rajeunir le répertoire par l'introduction d'auteurs modernes et contemporains, tout en se confrontant aux problèmes posés par la transmission de la tradition, fortement représentée ici par des oeuvres en provenance de traditions littéraires étrangères, codifiées comme modèles classiques, et que l'on traduit avec de nouveaux principes.

⁵⁰⁰. Sur la position des traductions dans le système littéraire, voir Even-Zohar, in o.c., [1978], 1990.

En termes de normes préliminaires, la sélection des textes repose, en fait, sur un choix important d'oeuvres consacrées selon des critères renvoyant à un type d'auteurs, d'époques, ou de genres théâtraux.

On a pu l'identifier comme un projet de théâtre populaire où domine la problématique d'un théâtre de texte, posant notamment la question de l'usage actuel des classiques et des auteurs canonisés à la scène, et de l'articulation entre une dramaturgie de ces textes avec leur réception, dans le cadre d'une esthétique actuelle, reprenant le modèle du réalisme brechtien.

On constate que l'exclusion, corrélat du principe de cette sélection programmatique, porte sur des textes ou des auteurs identifiés avec des courants ou des tendances différentes, notamment l'avant-gardisme expérimental ou les formes théâtrales d'intervention directe auprès du public, ou encore le théâtre de la tradition bourgeoise du boulevard, que l'on trouve pendant la même période dans d'autres répertoires au Portugal.

Cependant, cette politique de sélection des textes et des traductions doit plutôt être étudiée en fonction du système d'oppositions qui la soutient, puisqu'en fait, et d'une façon explicite qui n'est toutefois pas précisément définie⁵⁰¹, les auteurs sont divisés en deux groupes, sur le plan diachronique de l'histoire littéraire, celui des classiques, par opposition aux contemporains. Ces derniers ne sont choisis que dans le sous-ensemble des auteurs canonisés dans leur littérature-source, et de préférence en langue française ou allemande: Demarcy, Kateb Yacine, Adamov ou Vinaver, Brecht et ses épigones Weiss, Weisenborn ou Dorst.

Il semble que la réponse donnée aux besoins de la culture réceptrice, bien que centrée de façon dominante sur un répertoire d'auteurs anciens, - ce qui motive amplement les apports étrangers par la traduction d'une dramaturgie qui est aussi un héritage universel -, puisse être également satisfaisante avec les deux groupes d'auteurs. En effet, le principe de combinaison des deux sous-systèmes - classique *versus* contemporain - visible dans le Tableau I, est celui de leur complémentarité et de leur co-présence dans chaque programme annuel. Il apparaît également que,

⁵⁰¹. Voir le métalangage employé, par exemple, dans les rapports officiels du CCE destinés aux organes du pouvoir, ou encore dans les textes produits par la critique théâtrale et cités dans la 1^e Partie. Abondamment employées, les désignations *classique / contemporain* se présentent comme des présupposés dont le sens est implicite et elles ne sont l'objet ni d'une réflexion théorique, ni d'une définition.

dans le groupe des textes traduits, les années 1975, 1978, 1982, 1983 et 1988 sont exclusivement réservées aux auteurs du XXe siècle⁵⁰², ce qui indique que le même principe d'alternance peut privilégier à certains moments un choix de ce type, afin de satisfaire une demande de la partie des destinataires que la problématique des classiques ne concerne pas systématiquement, c'est-à-dire, le public non-scolaire, connoté socialement avec la petite et moyenne bourgeoisie urbaine de province, aspirant à l'accès à la culture du centre ou des élites.

La distinction qui vient d'être signalée, et dont le fondement est de type historique, n'est pas sans importance pour les traductions. Il est certain qu'elle doit jouer un rôle dans la détermination du modèle en fonction duquel le texte traduit sera accepté. Mais, si l'on s'attendait à des traitements distincts pour les classiques et les contemporains, il apparaît dans l'approche des textes⁵⁰³ que les traducteurs tendent vers une uniformisation des procédés adoptés au niveau des grandes structures ainsi que du langage adopté. Le refus d'une historisation du discours, notamment des répliques des personnages dans les choix syntaxiques et lexicaux, semble orienté par la production de textes situés à une moindre distance des récepteurs et de leur perception ou de leur expérience du réel. Il sera intéressant de voir quels sont les effets de ce type de traitement par la traduction sur la position du texte dit classique, et canonisé dans le système-source, dans la culture réceptrice. L'intervention de la mise en scène et des procédés annexes d'expression de la distance historique - par les costumes ou le décor - qui est maintenue, comme on l'a vu, afin de permettre une réflexion sur le présent tenant compte de l'Histoire, joue un rôle essentiel dans ce cas.

On sait que l'origine des textes révèle que ceux-ci proviennent de systèmes très codifiés, en particulier le théâtre français, à la fois en tant que source et que système intermédiaire pour d'autres littératures - allemande, russe, norvégienne, essentiellement. Mais on peut se demander si le principe du renouveau ou de l'innovation dans le système littéraire et théâtral de réception n'est pas partiellement mis en cause par ces textes situés entre une littérature-source, dont la présence est

⁵⁰². Pour les années entre ces dates, le même principe est suivi pour le répertoire d'auteurs portugais, mais on remarque que les contemporains sont quantitativement très peu représentés dans cet ensemble: 1977 José Régio; 1985 Raul Brandão et F. José Viegas; 1987 Ernesto Leal.

⁵⁰³. Nous rendons compte de cette approche du dossier textuel au point 2 de cette IIe Partie.

traditionnelle au Portugal et est aussi un modèle, et une littérature-cible, incapable de se renouveler et de proposer de nouveaux textes originaux, et s'ils ne vont pas plutôt jouer un rôle conservateur.

La question finale qui se pose devant une délimitation aussi stricte dans les choix préliminaires est celle de l'utilité d'une caractérisation de ce répertoire à l'aide du paradigme élémentaire et antagonique de l'innovation *versus* conservation. En effet, c'est plutôt la définition de la position des textes choisis, le plus souvent primaire puisqu'il s'agit de l'héritage consacré, et le degré d'acceptation par le système littéraire du traitement nouveau qui leur est appliqué sur le plan artistique, qui devient essentielle.

Il nous faut, donc, déterminer à cet autre niveau d'analyse, quels sont les traits textuels des traductions jouées ainsi que les principaux procédés de manipulation des textes. Ce sont, dans la majorité des cas, surtout des coupures et des suppressions, parfois des ajouts, ainsi qu'un nivellement de la diversité des niveaux de langue et des types de langage sous l'effet d'une normalisation des choix linguistiques, ces procédés étant appliqués à la traduction mise au service de la réalisation scénique et de la mise en scène.

Ce dernier aspect est fondamental dans les orientations esthétiques des agents du CCE, plus théâtrales que littéraires, et ceci en grande partie pour des raisons également historiques.

L'évolution qui se produit dans la vie théâtrale après 1974 contribue simultanément à une autonomie de la scène théâtrale, par opposition au théâtre pour la lecture, et on constate une distinction croissante du circuit théâtral et de ses intervenants par rapport au système littéraire traditionnel. C'est pourquoi, la traduction théâtrale pour la représentation, qui est le support stratégique de cette importation de textes, se présente comme une activité particulièrement éclairante quant aux rapports entre la littérature et le théâtre à cette période, et entre la littérature nationale et les autres littératures avec lesquelles elle est en contact.

Mais c'est bien la dépendance due à la nature expérimentale du projet socioculturel du CCE et à l'instabilité du contexte de changement historique et politique de sa création, qui permet de comprendre les termes dans lesquels le recours aux traductions indirectes - par l'intermédiaire français du modèle institutionnel de théâtre populaire - et l'usage des variantes, étroitement liées à la

pratique ou à l'évolution de la vie théâtrale, ainsi que celui des "nouvelles" traductions, pour un récepteur nouveau, sont interprétables.

En effet, l'innovation dans cette période de crise est facilitée par l'importation de modèles reconnus et expérimentés dans d'autres contextes avec lesquels il est admis qu'existent des similitudes, notamment dans une perspective de rénovation de l'organisation de la vie théâtrale avec la thèse d'un "théâtre service public", de la production textuelle, de la création et de la fixation de nouveaux publics récepteurs à la périphérie, etc.

Ainsi, le renouveau de la pratique théâtrale et dramaturgique, à laquelle la traduction se rattache, apparaît à la fois comme un phénomène de mise en cause littéraire, sociale, culturelle et politique, mais aussi comme un processus qui ne s'est pas totalement détourné de la tradition littéraire et théâtrale.

Il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer les traductions dans leurs relations avec le genre dramatique, en tant que phénomène littéraire défini historiquement et soumis à une évolution, dont la manipulation des textes par leur traduction n'est pas la moindre des causes objectives.

1.1. Le genre théâtral, texte écrit et texte oral.

L'analyse des normes dominantes dans la pratique des traducteurs du CCE montre qu'en tant que genre, l'objet de cette étude a le statut d'un *texte à dire*, prévu pour la représentation.

Il est vrai que la mise en question récente et généralisée de la distinction traditionnelle des différents genres littéraires et de leur définition à partir de critères fixes de classification, a eu pour effet que le genre dramatique apparaisse, et l'expression de Larthomas le confirme, non plus comme une forme d'écrit littéraire, mais dorénavant comme un certain usage de la parole⁵⁰⁴. L'idée que le dit et l'écrit différent s'est banalisée à partir d'une vulgarisation des travaux de la Linguistique basés sur l'opposition devenue classique entre Langue et Parole chez Saussure.

Une telle mise au point, concernant le genre théâtral, est devenue progressivement essentielle pour les études théâtrales, aussi bien si l'on considère les éléments qui constituent ce genre, qui est une forme immédiate de communication oralisée entre auteur, acteur et public, que

⁵⁰⁴. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, [Colin, 1972], 2e éd. 1989.

dans les effets qui sont recherchés faisant appel à certaines fonctions du langage, notamment d'ordre affectif, produites sous certaines conditions - ou contraintes - de réalisation, en d'autres termes, la représentation. Comme objet littéraire et théâtral, le genre dramatique a cette particularité: l'écrit y précède le dit, et il représente un compromis entre l'écrit et le dit puisque l'on peut admettre, avec Larthomas, que "c'est cette alliance en lui de l'écrit et du dit qui (...) détermine sa nature"⁵⁰⁵.

C'est ainsi que la sémiologie des années 70 et 80 a résolu la question du statut du texte dans une conception scénique du théâtre en le définissant comme une énonciation scénique, plutôt qu'un texte dramatique⁵⁰⁶.

Cette conception n'est pas sans problèmes pour la recherche, puisqu'ainsi son objet n'en est devenu que plus complexe. À ce propos, les commentaires de Paul Zumthor concernant les circonstances dans lesquelles sont proférés les textes poétiques oraux peuvent aussi être cités: "Le texte poétique oral, dans la mesure où, par la voix qui le porte, il engage un corps, répugne plus que le texte écrit à toute analyse qui le dissocierait de sa fonction sociale et de la place qu'elle lui confère dans la communauté réelle"⁵⁰⁷.

Il faut souligner que l'objet que nous étudions n'est que la partie écrite d'un ensemble sémiotiquement complexe, et qu'il s'agit de la forme littéraire du texte traduit, et non du texte oralisé et joué, le jeu étant un aspect de cette oralité dont rendrait compte un enregistrement audiovisuel. Le seul complément informatif de notre recherche est constitué par un support photographique qui permet une approche des choix au niveau de la scénographie, des costumes ou du jeu des acteurs, etc.

Mais, considérer le théâtre comme un art verbal dont la matière première est la parole, avec les gestes et la voix, donc un texte oral codifié dans une forme artistique et littéraire où l'écrit apparaît comme matérialisation du texte dit, n'exclut pas que la description de ces traductions, produites afin d'être jouées, ne soit pas attentive à toutes les manifestations écrites de la dimension

⁵⁰⁵. *ibid.*, p.21.

⁵⁰⁶. cf. Ubersfeld, Pavis.

⁵⁰⁷. cf. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.39

orale ou de la concrétisation scénique du texte traduit. La manifestation de cette oralisation des textes est rendue évidente dans l'existence des multiples variantes de ces traductions, des péritextes ou des notations didascaliques et des indications de jeu, ajoutés sur les documents de travail.

Produire un énoncé théâtral, donc littéraire et artistique, destiné à être oralisé, entraîne aussi que la traduction conserve la plupart des caractéristiques des textes écrits pour être dits et joués, et que le résultat soit un type d'écrit littéraire centré sur la production d'un énoncé oral⁵⁰⁸.

Il faudra donc préciser comment les auteurs et les textes du corpus se situent par rapport à cette double caractéristique du genre, et comment les traducteurs se sont situés, ensuite, par rapport à la problématique qui lui est apparentée, celle qui pose la question de l'adéquation du texte second à son usage oral, de l'expression du "naturel", qui serait une caractéristique particulière de la traduction théâtrale, ou "speakability" du texte, terminologie dont l'emploi erroné et réducteur est critiqué par Brigitte Schultze: "To use "speakability" in the sense of "convenient pronunciation" means ignoring one of the basic instruments for producing literary and theatrical meaning, it means ignoring the role of complex, difficult form - "zatrudnennaja forma" as the Russian formalists would say"⁵⁰⁹. Il importe, en effet, d'utiliser ce terme, non pas comme une norme absolue, mais en tenant compte de l'ensemble du processus ainsi que de la fonction qui est attribuée à cette qualité du texte traduit dans chaque cas particulier.

Finalement, et à un autre niveau, plutôt lié à la composante programmatique du projet du CCE, il n'est pas vain de rapprocher l'opposition entre oral et écrit d'un autre binôme, celui qui est évoqué par Bakhtine, opposant vulgaire et savant⁵¹⁰, adaptable à la configuration socioculturelle du programme littéraire et esthétique du CCE, engagé dans la production d'un répertoire de théâtre populaire.

⁵⁰⁸. cf. Walter Ong, *Orality and Literacy*, Routledge, [1982], 1995.

⁵⁰⁹. Brigitte Scultze, art. cité, 1990, p.268.

⁵¹⁰. Mikhaïl Bakhtine, "La structure de l'énoncé", in Todorov, *Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.181-215.

En fait, la prédominance de l'écrit sur l'oral, dans le cas du genre théâtral, est une question historique qui a influencé les études littéraires dans leur approche du phénomène et du genre théâtral.

L'approche traditionnelle repose sur l'idée que la théorie dramatique s'est centrée, du XVII^e jusqu'aux années 1880, plutôt sur l'écriture de la pièce que sur la représentation, ce qui mène à supposer que les problèmes du langage au théâtre auraient été envisagés, au long de cette période, dans des termes semblables à ceux de toute autre forme de production écrite ayant une finalité littéraire.

De plus, la voie suivie par la critique savante s'est restreinte pendant longtemps à une réflexion sur le texte écrit, énoncée, en général, sous la forme de poétiques ou de textes explicites destinés à fixer les caractéristiques du genre. La période la plus riche en exemples de ce type de travaux est, entre autres, l'époque du classicisme français, qui a produit, après les premiers commentaires italiens de l'héritage aristotélicien qui ont alimenté dès la première moitié du XVI^e les auteurs portugais⁵¹¹, ceux de l'abbé d'Aubignac⁵¹², de Chapelain⁵¹³ et de La Mesnardière⁵¹⁴. Les manifestes du romantisme en seraient un autre exemple, dogmatiquement opposés au poids de la tradition classique encore très réel au XIX^e siècle.

Cependant, si ces textes de théorie et de critique théâtrales, ou "arts poétiques", énoncent des règles dont la finalité surtout technique vise une régularisation du travail de production écrite des auteurs, leur compréhension et leur application est plus ample puisqu'ils ne peuvent exclure et doivent souvent, bien qu'indirectement, tenir compte de la réalité sociale et matérielle du théâtre, en renvoyant les problèmes du texte à ceux de la réalisation scénique et du public récepteur.

Ainsi, la stabilité de tout caractère normatif et réglé de la communication théâtrale sur le plan de sa production écrite face à une autonomie réelle de l'art théâtral est une question qui doit

⁵¹¹. cf. André Roig, *O Teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, ICLP, Biblioteca Breve, vol.76, 1983.

⁵¹². François d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1657, Slatkine Reprints, 1971.

⁵¹³. Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A.C. Hunter, Paris, Droz, 1936.

⁵¹⁴. La Mesnardière, *La Poétique*, tome I, Paris, Sommaville, 1639.

être posée, d'une part, selon les périodes de l'histoire littéraire du théâtre, les genres, les auteurs et leurs choix individuels, mais qui doit aussi tenir compte des conditions réelles de l'exercice de l'art théâtral à tous les niveaux.

Elle n'est pas sans rapport avec les choix traductionnels, qui peuvent être le lieu de conflits ou de tensions entre, d'une part, l'adoption des normes textuelles - connues des traducteurs en raison de leur formation académique et professionnelle - correspondant au système littéraire étranger et, d'autre part, la réalisation du spectacle pour un destinataire placé dans un certain type de cadre théâtral de réception.

Avant de terminer cette réflexion sur le genre dramatique en général et sa double composante de texte écrit et oral, il faut revenir à présent au corpus des traductions du CCE, et d'abord aux poétiques qu'il représente dans la littérature-source, puis au traitement de l'opposition écrit-oral au niveau du langage de ce répertoire, telle qu'elle apparaît dans le sous-genre le plus représenté, celui de la comédie.

Le critère connu qui distingue les poétiques composées de règles prescriptives liées à des mouvements littéraires, qui se prolongent jusqu'au seuil du XXe siècle, de celles qui décrivent les choix individuels d'un auteur - avec une rigueur naturellement moins stricte - tels qu'ils se présentent dans les productions textuelles et scéniques contemporaines, issues des ruptures du XIXe, peut contribuer, malgré son caractère élémentaire, à structurer et à organiser le répertoire des auteurs et des textes de l'ensemble du corpus traduit du CCE. Cette distinction constitue, d'ailleurs, un implicite de la sélection des textes qui sont décrits comme classiques ou contemporains.

De la même manière que pour les textes provenant de la littérature dramatique de langue portugaise qui complètent ce répertoire, l'analyse textuelle permet d'identifier, au niveau de la production écrite envisagée dans une perspective historique, deux types principaux de traitement du langage et du dialogue théâtral, - celui qui suit des normes esthétiques classiques, d'une part et celui qui est adopté dans les pièces actuelles, d'autre part.

Le partage entre les deux groupes est fondé ici sur un principe historique qui considère le tournant du siècle dernier comme une période de transformation du texte théâtral et de la forme dramatique. Le moment de cette crise du drame dans son expression formelle et thématique est

représenté au CCE dans la dramaturgie de Ibsen et dans deux pièces en un acte de Tchekhov, précurseurs de la forme qui les suit, celle du théâtre épique, dont le CCE a sélectionné le courant théorisé et expérimenté par Brecht et ses épigones allemands et français.

Contrairement au cadre générique et normatif relativement stabilisé dans l'opposition entre les deux genres élevés, celui de la comédie et celui de la tragédie, complété par la consécration du drame à cette date de rupture, la dramaturgie de l'époque contemporaine, qui tend à mettre le texte ou l'écrit au second plan devant l'importance croissante du spectacle et de l'image, a produit et assimilé une pluralité de formes et de langages qui fondent empiriquement des poétiques et des désignations génériques reflétant le caractère polymorphe de la production artistique actuelle⁵¹⁵. La "clownerie" d'Adamov, la "fable portugaise" de Demarcy et les formes de l'"acto" adoptées par Luiz Valdez sont les exemples que le CCE a inclus dans son répertoire.

L'époque contemporaine se caractérise davantage par des théorisations individuelles, même lorsque celles-ci peuvent, comme c'est le cas de Brecht par exemple, s'élargir à l'ensemble des questions posées par la vie théâtrale, et les aspects véritablement langagiers ou linguistiques de la dramaturgie actuelle, ainsi que le traitement du langage au théâtre reflètent cette pluralité et cette hétérogénéité. On leur ajoutera une caractéristique commune qui est celle d'une déconstruction du dialogue, devenu incapable de formuler les conflits interhumains et transformant le langage en une matière verbale à laquelle l'individu est assujéti, comme dans la pièce de Michel Vinaver⁵¹⁶.

Il faudra cependant considérer le réalisme de l'écriture brechtienne comme un cas particulier parmi les textes contemporains inclus dans le corpus, et étudier également le degré d'influence ou les affinités de sa dramaturgie avec le reste des auteurs du XXe siècle joués à Évora, qu'ils soient de langue allemande comme Horváth, Weiss, Weisenborn, Dorst, ou française comme Adamov, Kateb Yacine, Demarcy et Vinaver.

Passons maintenant à la question du sous-genre de la comédie et de l'importance d'une caractéristique discursive comique et critique, dominante dans ce répertoire.

⁵¹⁵. cf. Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1981.

⁵¹⁶. cf. Jean-Pierre Sarrazac, ch. IV, "Des mots et leur volume de silence", o.c., 1981, pp.109-145.

On constate que le corpus du CCE contient un nombre élevé de pièces se rattachant, selon les époques, à diverses formes de la comédie et du genre comique, celles-ci pouvant aller de la simple reproduction d'une humanité moyenne, selon le canon classique, jusqu'à la dérision et la caricature qui définissent le théâtre d'Adamov.

Malgré sa diversité formelle, ce genre est le mieux adapté à l'exécution des objectifs essentiels du projet socioculturel du CCE, dans la mesure où c'est dans ces textes que le travail de réflexion critique des auteurs est le plus aisément saisissable. Comme l'affirme Michel Corvin, ce type de textes, par leur négativité, "[favorisent] de la part du spectateur un jugement de supériorité" ainsi qu'"une sorte de désengagement, de désinvestissement bien propres à sauvegarder sa liberté de jugement"⁵¹⁷. Ils sont, ainsi, particulièrement aptes à intégrer le projet moderne du CCE dans ses rapports à la fois au réel et aux spectateurs, par le réalisme critique qui les caractérise.

De plus, le genre comique est aussi celui qui représente, par l'adoption de la prose, une pratique du dialogue qui matérialise un usage de la langue - en tant que véhicule de communication et moyen d'action - plus proche de l'oralité quotidienne.

Dans le théâtre classique français du XVIIe, le discours des personnages constitue la matière même de l'action. Le conflit intersubjectif s'exprime essentiellement par le dialogue, fondé lui-même sur une rhétorique de domination de l'Autre passant par la parole et sa manipulation. Le texte dialogué montre le langage assujéti à l'individu qui le domine et en fait un élément de l'action ou l'action elle-même: dire, c'est agir et l'individu est présenté comme sujet agissant du langage, qui extériorise une pensée contrôlant l'élocution. Ceci renforce son apparente proximité de la langue de communication et de la croyance en sa transparence, ou de l'efficacité pragmatique du langage oral, dans toutes ses variations possibles, comme dans le cas du genre de la comédie.

D'autre part, c'est le genre comique qui révèle les contradictions inhérentes au système théâtral classique liées à la question du langage et à certains principes dont on revendique la mise en usage.

Il est connu, en effet, qu'au XVIIe, l'autorité d'Aristote est fondée, simultanément, sur le principe d'imitation d'un modèle naturel, stable et permanent, mais aussi sur la vraisemblance,

⁵¹⁷. cf. Michel Corvin, o.c., Dunod, 1994, p.9

indispensable à la crédibilité nécessaire à toute fiction. Toutefois, s'il faut "peindre d'après Nature" comme l'affirmaient Horace, puis Molière, cette imitation passe par le concept de "belle nature", sorte d'idéalisation et de correction du réel par la maîtrise des lois du Beau, ce qui écarte de la tentation d'un naturel réaliste.

Ainsi, une hiérarchie des genres s'est établie logiquement, dévalorisant ou rejetant notamment ceux qui reposent sur une représentation que l'on considère comme basse ou caricaturale du monde. Ce groupe inclut la farce de tréteaux, développée sur des sujets de fabliaux traités en octosyllabes burlesques⁵¹⁸ et la comédie, lorsqu'elle n'est pas encore modelée sur la tragédie, et versifiée, et n'est qu'une contrepartie du genre principal.

En tant que genre plus nettement dépendant de la façon de concevoir le rapport de la fiction à l'univers d'expérience, ou au réel qui varie selon l'Histoire, la comédie ne deviendra l'un des grands genres classiques qu'en se soumettant à un ensemble de normes structurelles et langagières qui, au XVIIe siècle, au nom de la ressemblance et des bienséances⁵¹⁹, l'obligent à se restreindre à une peinture du réel qui soit, d'une part, vraisemblable, c'est-à-dire respectant "l'opinion communément admise quant aux moeurs, au caractère, au langage des personnages placés dans telle ou telle situation"⁵²⁰, mais aussi conforme aux exigences morales du public, pouvant ainsi entrer en conflit avec le vrai.

Imiter la nature, signifie, donc, traiter artistiquement (ou littérairement) une nature que l'on copie, mais que l'on choisit. Ce sera, d'une part, la conversation des "honnêtes gens"⁵²¹, qui relèvera

⁵¹⁸. On verra que Molière n'hésitera pas à innover en mêlant dans *L'École des Femmes*, tous les types de comique afin de rendre, non pas la "Nature", mais la complexité du réel et de la vie.

⁵¹⁹. cf. Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1977, pp.382-421; "le grand-maître des bienséances", selon Schérer (ibid., p.384) aurait été La Mesnardière.

⁵²⁰. Michel Corvin, o.c., 1994, p.13.

⁵²¹. cf. Jacques Schérer, o.c., 1977, p.391-392, citant Corneille à propos de sa comédie *Mélite*. Mais, si vers 1630 cette expression est une allusion aux conversations réelles, le XVIIe siècle tendra progressivement vers l'interdiction de certaines matières du quotidien, principalement au niveau du langage, car: "[Le public du XVIIe siècle] est beaucoup plus sensible aux mots grossiers qu'aux situations hardies" (ibid., p.386).

de plus en plus d'une littérature écrite destinée à un public cultivé⁵²², et d'autre part, un réalisme fondé sur un quotidien familial, et non plus les excès de la fantaisie et du romanesque des premières comédies ou bien encore de la grossièreté de la farce, déjà en déclin au XVI^e siècle.

En réalité, le classicisme français s'est constitué essentiellement, non pas par l'application de ces normes qui sont souvent énoncées postérieurement au moment de la pratique des auteurs, mais par les débats et les réactions qu'elles ont pu susciter.

Le statut élevé acquis par la comédie, et l'exclusion de la farce, sont deux présupposés du jugement de Boileau sur *Les Fourberies de Scapin* qui révèlent simultanément une autre dynamique de la vie littéraire et théâtrale des années 1660⁵²³, plus hétérogène et plus variée que l'institution ne le souhaiterait. Les pièces de Molière sélectionnées dans le répertoire du CCE révèlent cette coexistence de sous-genres dans la comédie qui sont constitutives du genre lui-même.

⁵²². Le XVII^e siècle a réalisé un travail profond sur le langage, dont on peut dégager la tendance puriste de Malherbe, de l'Hôtel de Rambouillet ou de Guez de Balzac, au début du siècle, qui est fondée sur un principe de sélection afin de limiter et de guider la croissance de la langue. Ce mouvement est combattu par la thèse de Vaugelas, qui défend la norme du "bon usage" ou "la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps", qu'il crée à partir d'un critère social; finalement, un état d'esprit nouveau s'installe à la fin du siècle, conjuguant usage et raison et imposant l'autorité du dictionnaire de l'Académie créée par Richelieu; cf. Daniel Coste, "La langue française au XVII^e siècle", in *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Pierre Abraham et Roland Desné (sous la dir. de), t.II, Éditions Sociales, 1966, pp.35-51.

⁵²³. Dans son *Art poétique*, au Chant III (v.389-401), Boileau condamnait Molière qui, selon lui, avait renoncé à l'élévation du ton de la comédie et était revenu, dans cette pièce, à la trivialité de la farce:
"C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eut remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eut point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*".
Le critique est clair quant aux aspects langagiers, notamment le niveau de langue et ses correspondances sur le plan des catégories sociales, qu'il condamne:
"Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs.
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place
De mots sales et bas charmer la populace:
Il faut que ses acteurs badinent noblement [...]"
in, *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Bibl. Pléiade, 1966, pp.155-185.

De même que les écarts au bon usage ont évité que la langue, finalement civilisée et pratiquée par la bonne société, devienne une langue morte, l'abandon progressif du principe classique d'imitation, au nom d'une prépondérance de celui de la peinture de la nature vraie, sera le résultat visible de l'évolution des critères esthétiques faisant à présent appel à la véracité. Celle-ci mènera les théories du "naturel" nées vers 1630 vers le réalisme du XVIIIe, et plus tard à la disparition du comique, dans l'avènement du drame bourgeois et du genre sérieux selon Diderot.

Cette évolution est le signe d'un statut contradictoire du genre dans l'histoire théâtrale.

C'est aussi l'opinion qu'exprime Michel Corvin qui, dans l'étude qu'il lui consacre, rappelle que "la comédie est à la fois un genre et un concept. Comme genre, elle a une histoire, d'ailleurs discontinuée"⁵²⁴, qui se termine avec sa fossilisation au XVIIIe. Comme concept, elle est liée au comique, dont elle est une mise en forme dramatique. Le comique est généralement associé à une transgression, notamment par le langage, de tout type de conventions et à une domination du réel par le rire, aussi bien dans la forme élaborée de la comédie comme genre savant que dans la farce populaire.

Comédie et comique doivent donc se rejoindre, mais l'on sait que l'épuration du rire par les préceptes classiques appliqués au genre ont fini par déboucher peu à peu sur son embourgeoisement final et par sacrifier le comique. Ceci oblige à constater que, peut-être, "la comédie comme genre est l'histoire d'un malentendu permanent"⁵²⁵, son rapport au comique n'étant ni stable, ni essentiel.

Dans les formes dramatiques contemporaines, le point de départ pour une conception du comique et de la comédie se situe d'abord et en grande partie dans les prises de position des dramaturges par rapport à la tradition classique à la lumière de l'innovation brechtienne.

C'est cette conception qui est partagée également par les responsables du CCE.

Comme l'oeuvre de Brecht est la mieux représentée dans le corpus étudié - moins par ses pièces, que par l'ensemble qu'elles forment avec celles de ses épigones et les références constantes à

⁵²⁴. Michel Corvin, *Lire la comédie*, Dunod, 1994, p.XI.

⁵²⁵. Michel Corvin, o.c., Dunod, 1994, p.29.

ses écrits théoriques -, nous tenterons de définir les éléments qui permettent de cerner cette conception à partir de ses réflexions et de ses travaux.

Les écrits de Brecht les plus fondamentaux dans son oeuvre sur les questions posées par l'écriture et le jeu dramatiques, sont datés à deux moments différents de sa démarche critique: 1926 et 1954. Mais ils renvoient cependant à la même question centrale: celle du rapport de Brecht à la tradition, qu'il s'agisse de la tradition aristotélicienne telle qu'elle est représentée dans le classicisme allemand, ou qu'il s'agisse de l'héritage bourgeois traditionnel.

Selon Brecht, le dramaturge de l'époque contemporaine est mis devant une double responsabilité, qui est celle d'assimiler et de créer simultanément la tradition. C'est pour cette raison que l'activité d'adaptation ou de réécriture de l'héritage textuel du théâtre constitue une partie essentielle et décisive de son oeuvre, comme le prouvent ses versions de *Antigone*, *Dom Juan* et *Le Précepteur*, entre autres. S'il affirmait en 1926⁵²⁶ qu'on ne saurait jouer encore les classiques sans adopter un point de vue politique, ses essais consacrés à la pratique théâtrale des années 1950, insistent encore sur deux impératifs: ne pas se laisser intimider par la grandeur des classiques et ne pas suivre les modes d'un formalisme superficiel qui tendent à les rapprocher du spectateur moderne. En fait, "l'adaptation comme établissement d'une fonction nouvelle [passe par un] détournement de fonction des formes linguistiques et artistiques. Ici aussi la tradition assimilée. Mais avec tout cela, Brecht ne fonde pas seulement lui-même une nouvelle tradition, il se place aussi dans le domaine de la tradition"⁵²⁷.

Il est vrai que les adaptations d'oeuvres classiques, telles que Brecht les conçoit, dépendent étroitement du rôle de la mise en scène et du jeu critique de l'acteur qui est invité, comme dans l'exemple de la pièce *Le Précepteur* de Lenz adaptée par Brecht, à retrouver la comédie derrière la tragédie bourgeoise traditionnelle, afin qu'elle puisse remplir à nouveau sa fonction de "désintoxication sociale"⁵²⁸.

⁵²⁶. cf. Bertolt Brecht, "Comment jouer aujourd'hui les classiques?" [Réponse à une enquête], in *Écrits sur le théâtre*, vol.1, L'Arche, 1972, pp.113-114.

⁵²⁷. cf. Hans Mayer, *Brecht et la tradition*, L'Arche, collection Travaux n°26, 1977, p.76.

⁵²⁸. cf. Hans Mayer, "Le classicisme allemand détourné de sa fonction", in o.c., 1977, pp.65-78.

La comédie ou le recours au comique, dans le sens où Brecht les interprète, sont la matière de ces textes faisant partie d'un théâtre socialement et politiquement engagé, comme celui de la plupart des auteurs du répertoire moderne du CCE.

Cette poétique fondée sur un processus de démontage des conventions et des valeurs établies, - par la mise à distance ou l'étrangeté du mode de représentation du réel -, peut aller jusqu'à la dérision ou au burlesque. On connaît l'influence exercée sur le jeune Brecht par l'art comique populaire de Munich qu'il a découvert dès les années 1920 avec l'artiste de cabaret satirique Karl Valentin, dont les sketches - joués au CCE - sont souvent fondés sur l'absurde des situations et des dialogues. Le répertoire du CCE comprend une pièce caricaturale du dramaturge Arthur Adamov, lui-même proche de l'esthétique brechtienne, intitulée *M. le Modéré*, dans le genre de la "clownerie", selon le sous-titre donné à la pièce. Brecht avait lui-même contribué au retour du ton d'un genre ancien, celui de la satire, que l'on trouve à partir des pièces de l'exil, en raison des nouvelles difficultés que rencontre l'auteur "pour écrire la vérité"⁵²⁹. Schweyk, qui est considéré comme un modèle de personnage et associé à l'Arlequin de Goldoni dans un texte du CCE, ou Arturo Ui sont des exemples de ce travail.

La variété des formes comiques dans le répertoire du CCE est alliée à la nécessité de produire des effets spécifiques sur le destinataire, invité à une prise de conscience du réel politique et social qui l'entoure, à l'aide d'un rire essentiellement critique.

Indépendamment de leur inscription, soit dans les oeuvres des théoriciens de l'esthétique théâtrale du passé ou soit dans les orientations plus diffuses et plus globales de l'époque contemporaine, les attendus théoriques qui ont pu présider à l'écriture des textes anciens et modernes inclus dans le corpus du CCE apparaissent fréquemment dans des définitions données par les auteurs eux-mêmes, clarifiant leurs choix dramaturgiques et leur position par rapport aux poétiques dominantes.

Quoiqu'il soit indispensable d'en user avec prudence, ces métatextes représentent une source d'informations, plus ou moins explicites selon les cas, sur les relations entre l'écrit et le dit, telles

⁵²⁹. cf. B. Brecht, "Cinq difficultés pour écrire la vérité", cité in *Europe*, n°133-134, janvier-février 1957, pp. 240-252.

qu'elles sont envisagées en termes de poétiques individuelles accompagnant de façon variable les normes théâtrales établies par l'époque.

Il faudra voir, dans l'étude des traductions elles-mêmes, si cette relation dialectique entre la norme et ces écarts individuels, en tant qu'aspect fondamental de la production textuelle écrite de théâtre et qui apparaît dans les oeuvres originales, est également déterminante dans la production du texte en traduction, d'autant plus que le traducteur occupe ici le rôle d'un producteur second, situé par rapport à une ou plusieurs poétiques mises en jeu pour la mise en scène.

Un examen plus précis des orientations suivies par les auteurs des pièces composant notre corpus accompagnera l'approche descriptive des traductions des textes qui les représentent (voir infra in 2. Dossier textuel) et devra permettre de voir en quels termes ces dramaturgies ont résolu les questions concernant le traitement du langage au théâtre et quelles sont les options qu'elles privilégient.

1.2. Les textes traduits: un instrument de travail.

Destiné à être énoncé oralement, le texte traduit se présente, avant et après la représentation qui lui donne son existence communicative, sous la forme d'un texte donné à lire. Il est, comme tout écrit de théâtre, représentation et fixation de la parole dans une écriture fondée sur la transcription graphique des sons ou de l'oralité et est d'abord saisi par le regard qui, dans une lecture silencieuse, suit le parcours textuel défini par le code écrit en usage à l'époque de la production matérielle du document.

L'idée ou la pensée est véhiculée et fixée par l'écrit dans un travail de fabrication dont les procédés et les codes changent selon l'évolution des exigences stylistiques et esthétiques, ainsi que des moyens et des conditionnements techniques en usage.

L'époque dévoile ainsi dans ses textes écrits une certaine image d'elle-même.

Dans le cas des documents étudiés, ceux-ci semblent devoir - ou vouloir - privilégier les aspects de l'expression et de la communication qui sont typiques d'une période instable, de changement ou de transition. La non-édition des textes traduits peut s'expliquer, en partie, de cette façon, et elle est également liée au statut attribué à l'usage du document, considéré comme non-

littéraire et, donc, relativement marginal par rapport à la fonction principale de l'institution,, productrice de spectacles théâtraux.

Il n'y a guère de fluctuations dans la présentation matérielle des traductions dont la fixation écrite est photocopiée. Pour des raisons économiques et institutionnelles, liées à une certaine autonomie ou autosuffisance, la dactylographie et la reproduction des documents sont faites par et à l'intérieur de l'espace physique du CCE, au même titre que tous les autres objets textuels chargés d'assurer le même type de fonction communicative, parfois essentiellement bureaucratique ou technique, ayant une visée pratique: notes de service, rapports et bilans divers, documents administratifs, etc...

Leur usage est restreint, tout d'abord, au besoin d'assurer l'exécution d'un travail, de préférence, d'une manière utile et fonctionnelle. Chaque comédien doit disposer, dans l'accomplissement de sa tâche, de son propre texte, sorte d'outil ou d'instrument, dont il peut modifier et compléter les données en fonction des apports et des ajouts, ou des suppressions liées à la fixation du texte final.

En second lieu, le support matériel, constitué par un papier de format usuel dans les procédés d'impression encore relativement élémentaires de l'époque, est d'une qualité moyenne, correspondant également aux limites budgétaires de la compagnie du CCE -, ce qui renforce le caractère fragile et éphémère du rôle de ces documents écrits. Leur finalité est atteinte dans un usage oral, après avoir été l'objet d'un travail de transposition ou de traduction intersémiotique, dans le sens où l'emploie Jakobson⁵³⁰, de nature artistique.

Cependant, c'est aussi le même document qui est chargé de fixer la mémoire, même partielle, du spectacle en tant qu'énoncé textuel et texte de communication. Circonscrit à l'espace de fonctionnement de l'institution, il est conservé dans ses archives, et peut être réemployé dans un circuit restreint de destinataires ou servir de matériau pour l'enseignement et la lecture hors de la scène. Mais ce n'est là qu'une fonction dérivée de la première.

⁵³⁰. Roman Jakobson, "Aspects linguistiques de la traduction", in *Essais de Linguistique générale*, vol.1, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, pp.78-86.

Il semble, donc, qu'il existe une certaine absence d'autonomie de ce travail de reproduction purement mécanique⁵³¹ des textes, dépourvu, dans ce cas, de toute ambition sur le plan formel ou artistique, puisqu'il s'agit simplement de feuilles agrafées, qui ne sont ni reliées, ni illustrées.

Cependant, le manque de marques esthétiques ne signifie pas pour autant que les producteurs du document, en tant qu'objet matériel typographique donné à lire, n'aient pas le souci d'une certaine efficacité par la correction de la présentation des énoncés.

L'observation des textes traduits et photocopiés montre qu'il s'agit bien d'un texte destiné aux acteurs et visant la pratique théâtrale.

On remarque que tous les documents possèdent, au niveau de la présentation ou de l'image typographique donnée à voir, des caractéristiques qui indiquent et signalent visuellement le genre dramatique dans sa matérialisation scénique. L'image textuelle correspond à la présentation écrite de la succession de répliques, précédée de la didascalie qui nomme l'énonciateur. Mais, ce jeu de relations typographiques entre les vides ou les pleins, - la distribution spatiale du texte étant la matérialisation de sa forme sonore -, est aussi une trace de la composante dialogique et rythmique du texte. Fondée traditionnellement sur l'échange alterné de textes dialogués, on sait que celle-ci est fondamentale dans l'énonciation théâtrale.

Les espaces de séparation dans le texte révèlent les choix des traducteurs concernant les genres et l'application ou non des conventions dramatiques, telles qu'elles sont matérialisées dans la division entre les actes, les scènes ou les tableaux, eux-mêmes définis en fonction des changements de lieu ou selon les entrées ou sorties de personnages, ou encore selon le découpage narratif appliqué à la fable. En tant que code scriptural, ces éléments didascaliques situent un texte selon un genre ou une tradition, et en tant que marques visant une pratique, ils peuvent valoriser l'événement dans la suite des actions ou dans l'enchaînement des rencontres qui ont lieu entre les personnages. Les cas des traductions introduisant des modifications macrotextuelles, qui sont relativement

⁵³¹. cf. Jean-Pierre Vincent, "Lire en 1666", in *Alceste et l'absolutisme. Essais de dramaturgie sur "Le Misanthrope"*, collectif, Éditions Galilée, 1977, pp.127-131. Cet auteur et metteur en scène compare l'édition originale de la pièce de Molière avec celles qui sont en usage aujourd'hui et insiste sur la richesse, pour la lecture, de certaines caractéristiques typographiques comme la ponctuation ou les majuscules que "la neutralité industrielle des caractères noirs sur papier blanc" semble ignorer délibérément (p.130).

nombreux dans ce corpus, révèlent, entre autres, ce type de manipulation de l'intrigue par une réorganisation des scènes, leur suppression ou leur condensation, etc.

La ponctuation joue également un rôle important pour la production du sens dans l'énonciation orale. C'est elle qui définit les limites de la réplique et la distingue de la phrase grammaticale usuelle, s'il y a lieu. On peut souligner, par exemple, l'importance du découpage à l'aide de la virgule qui assure une fonction démarcative et est un moyen de mise en valeur de conjonctions, d'adverbes, etc, obligeant l'attention à s'orienter vers les choix interprétatifs adoptés et donnant un poids stratégique aux mots dans les phrases. Les traductions du CCE, en tant que documents écrits, sont souvent peu rigoureuses sur ces points et montrent qu'il existe un moindre degré d'adéquation à ce niveau.

La présentation graphique des mots peut, elle aussi, être un moyen pour signifier, de la même manière que les majuscules qui sont un signal pour le regard et servent à mettre en relief les débuts de vers, les noms propres des personnages, placés avant la réplique et suivis souvent d'un tiret, les noms de lieux, les titres, etc. Si les majuscules ont d'abord une fonction informative portant sur la catégorie de certains termes, elles peuvent également être associées à une mise en valeur de certains substantifs, et révéler le travail idéologique de la langue, par exemple. Ici, l'emploi le plus systématique de cette graphie concerne les noms des personnages, placés en début de répliques et rendus plus visibles par les majuscules, ce qui renvoie plutôt à un besoin d'efficacité pragmatique dans le travail de lecture de l'acteur.

En plus des dialogues ou du texte à dire, les traductions comportent en général un certain nombre de didascalies, support des données pour la mise en scène et pour le jeu, qui peuvent provenir de l'oeuvre originale ou être manuscrites et ajoutées par l'acteur, dans les variantes par exemple, dont il sera question plus loin. Bien qu'étant le plus souvent traduites, leur statut est relativement secondaire dans ce projet théâtral où les choix de mise en scène sont extrêmement libres par rapport aux conventions auxquelles les originaux sont liés.

Les caractéristiques matérielles des textes permettent de conclure que leur vocation est utilitaire et fonctionnelle et que, simultanément, les composantes littéraires du théâtre sont de

moindre importance pour les usagers des photocopies, en accord avec la conception scénique du théâtre qu'ils affirment.

Par l'exclusion de l'édition commerciale des textes traduits, le CCE montre également que le statut de la traduction théâtrale a changé. En devenant un procédé de transmission dans la chaîne des concrétisations décrites auparavant, allant vers la scène, elle occupe une position qui est assez semblable à celle de l'édition théâtrale en général, devenue marginale dans l'ensemble des objets produits pour la lecture, en articulation avec une crise de la production littéraire de ce genre, comme l'ont montré les données statistiques des bilans littéraires étudiés auparavant.

1.3. Indications métatextuelles ou dispositif didascalique de la pièce.

Les didascalies constituent un sous-ensemble du texte théâtral, englobant d'une façon aléatoire ou variable le dialogue dramatique. Ce sont elles qui, en général, matérialisent la configuration formelle et structurelle du genre ou sous-genre dans lequel s'inscrit l'oeuvre individuelle. Elles signifient la relation du texte avec une certaine culture, avec les traditions théâtrales ou les périodes historiques et font également partie de l'intentionnalité auctoriale.

Pour cette raison, il convient d'intégrer leur étude à toute analyse dramaturgique, en tant qu'espace textuel autonome⁵³². Elles ont été jusqu'ici envisagées comme un texte secondaire, qu'il faudrait lire en articulation avec la couche textuelle que représentent les dialogues, comme l'envisage A. Ubersfeld⁵³³, ou comme un texte utilitaire, dont le statut varie - puisqu'il est lié à l'histoire des formes et des genres -, facilement et fréquemment éludé dans les mises en scène, ce qui permet à P. Pavis d'affirmer: "Leur statut textuel est incertain: extratexte dont on peut ou non user? Métatexte qui détermine le texte dramatique? Prétexte qui suggère une solution avant que le metteur en scène se décide pour une autre? [...] il semble exclu de recevoir les indications scéniques, à l'intérieur d'une théorie de la mise en scène, comme discours passant nécessairement dans la représentation"⁵³⁴.

⁵³². cf. Sanda Golopentia et Monique M. Thomas, *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 1994, p.12.

⁵³³. cf. Anne Ubersfeld, o.c., 1977.

⁵³⁴. cf. Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, p.32.

1.3.1. La page de titre des traductions.

Dans les éditions traditionnelles de textes appartenant au genre dramatique, les premières didascalies apparaissent avant le texte dialogué proprement dit, sur la page de titre.

Celle-ci fait partie du péricycle⁵³⁵ éditorial et s'explique comme une extériorisation du texte, comportant les principaux éléments paratextuels: le titre qui le nomme et le fait entrer dans le circuit de la communication, et, selon la description de G. Genette, "ses annexes, le nom de l'auteur, le nom et l'adresse de l'éditeur"⁵³⁶.

Dans le corpus photocopié du CCE, l'éditeur est assimilé à l'institution théâtrale qui produit le texte scénique et dont la référence figure au haut de la page. En l'absence d'une désignation explicite du nom du traducteur, le CCE en est également responsable ainsi que de l'introduction du texte traduit dans le circuit de diffusion de la culture-cible. On sait que les documents étudiés ne comportent pas d'information détaillée à ce sujet, comme dans l'exemple suivant:

CENTRO CULTURAL DE ÉVORA

Teatro Garcia de Resende

ÉVORA

O PÓ DA INTELIGÊNCIA

de

KATEB YACINE

En général, les éléments qui composent la page de titre ne correspondent qu'à un tiers de la première page du texte traduit lui-même, contenant ces trois types d'informations: nom de l'institution, titre de la pièce et nom de l'auteur.

⁵³⁵. cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp.20-37.

⁵³⁶. cf. *ibid.*, p.35.

Par contre, les affiches qui accompagnent chaque production reprennent, en combinaison avec des éléments graphiques ou picturaux, le même nombre d'informations que cette page, en ajoutant le nom du metteur en scène. Cette dernière indication est caractéristique de la désignation du spectacle en tant que création ou production d'un autre texte par un auteur second.

Si les oeuvres éditées sont habituellement plus ou moins enrichies d'éléments paratextuels comme une préface, des notes ou un certain appareil critique destiné à entourer et à prolonger le texte, dans le cas de ce répertoire, ce sont les programmes qui accompagnent chaque production théâtrale qui assurent cette fonction. On y trouve presque systématiquement la liste des personnages, avec les noms des interprètes au dos de la couverture, ainsi que la fiche technique du spectacle.

Il est inutile de revenir ici sur l'importance du rôle assuré par ce type de document dans la communication entre l'institution et le public récepteur, notamment par sa dimension informative et formative. Il apparaît toutefois comme un objet hétérogène, puisqu'il comprend également des données textuelles comme, entre autres, les didascalies concernant la liste des personnages ou parfois des indications spatio-temporelles situant l'intrigue, comme par exemple, à propos de *Medida por Medida*: "A acção passa-se em Viena"⁵³⁷.

Dans le corpus traduit du CCE, l'étude des macrodidascalies extérieures, ou initiales, qui correspondent à des intitulés comme le titre et éventuellement le sous-titre, ainsi que l'indication générique, est une première source d'informations sur les normes dominantes dans la stratégie traductionnelle adoptée et les effets prétendus sur la culture réceptrice.

Elle sera donc envisagée selon une approche fonctionnelle, en tenant compte des travaux de G. Genette dans le domaine de la titrologie, pour chaque élément successivement⁵³⁸.

⁵³⁷ . cf. Programme du spectacle, page de dos de couverture, Julho 1977.

⁵³⁸ . Gérard Genette, "Les titres", in o.c., 1987, pp.54-97.

1.3.2. La traduction des titres.

Les titres sont considérés ici comme des unités textuelles qui représentent un type de texte. Ils appartiennent à la structure profonde de la pièce et contribuent à la situer dans l'oeuvre d'un auteur, dans le genre théâtral d'une époque, ou dans le répertoire dramatique universel. Ils sont, en effet, déterminés par des conventions littéraires et des relations intertextuelles dépendant de leur culture d'insertion, d'origine ou de réception.

Les implications, pour les Études de Traduction, d'une approche fonctionnelle d'un cas comme celui de la traduction des titres du répertoire importé du CCE, sont donc d'un grand intérêt, puisque la fonction communicative qui est la leur dans le texte-source peut ou non être distincte de celle qu'ils doivent assurer dans la culture de réception. Les moyens verbaux employés pour et par la traduction, déterminant la forme textuelle des titres, dépendent principalement des conventions de la culture de réception et du genre concerné.

Une étude récente de cette question⁵³⁹ sur laquelle reposera l'analyse qui suit, part du principe selon lequel le titre du texte collabore nécessairement à l'établissement du contrat de lecture ou à une anticipation du sens. La réception d'un texte peut différer toutefois des intentions de son émetteur quant à sa fonction prévue dans la culture d'accueil, si l'on considère également que celle-ci dépend de facteurs comme les éléments donnés par la situation de réception ou encore, les besoins ou l'attente du destinataire construits à partir d'un savoir antérieur de lecteur ou d'un savoir culturel spécifique.

Dans le corpus des traductions théâtrales du CCE, composant un répertoire actif dans un contexte social et culturel donné, il existe une grande similitude entre la fonctionnalité du titre original et celle du titre traduit.

Les traductions sont du type adéquat, en raison de l'importance que l'émetteur-traducteur attribue, en termes de stratégie, à leur capacité d'établir le contact avec le récepteur à propos d'une oeuvre nouvelle, qui s'exprime par la fonction phatique du titre, ainsi que par sa qualité informative ou référentielle.

⁵³⁹ cf. Christiane Nord, "Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point", in *Target* 7:2, pp.261-284, 1995.

En fait, dans l'intitulé d'un spectacle théâtral, la fonction appellative du titre est essentielle, puisqu'elle exerce à la fois un rôle publicitaire et dramaturgique ou d'orientation interprétative, souvent à l'aide de procédés rhétoriques ou poétiques définis.

La communication entre les agents du CCE et leurs destinataires ne peut aboutir avec efficacité que si elle établit un rapport d'influence sur ces derniers ou de séduction. Le titre apparaît donc comme un métatexte indispensable pour ce contact avec le public. Comme tous les textes de nature publicitaire, il doit identifier l'oeuvre, désigner son contenu et le mettre en valeur⁵⁴⁰ et, avant tout, être facile à retenir et à diffuser. La fonction phatique aura ainsi un poids évident dans la traduction du titre.

On constate que la longueur des titres est presque dans tous les cas réduite à deux termes ou même un seul, avec un maximum de cinq mots pour le titre le plus long: *A Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade*, qui traduit le titre allemand: *Grosse Schmahrede an der Stadtmauer*. On remarquera l'ajout de l'article au début du titre, qui est une norme structurelle des titres de la comédie classique adoptée dans la majorité des intitulés du répertoire.

Les titres réduits à un seul terme sont les suivants: *A Paz / O Inspector / O Alquimista / O Legado*. Seul le premier désigne un concept abstrait, alors que les autres désignent des personnages dans leur fonction sociale et un certain type d'univers d'action, et finalement un objet, riche de connotations et de potentialités pour l'intrigue.

Ils peuvent correspondre aussi à un nom propre, ce qui est une norme pour la tragédie classique comme dans *Horácio*.

Hors de ce genre codifié, le nom du personnage peut être accompagné d'autres éléments, soit génériques avec *Histórias do Ruzante*, sociologiques et politisés avec *O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*, métaphoriques avec *Solness o Construtor*, ou encore psychologiques dans *M. o Moderado*.

Ce sont les procédés rythmiques simples qui sont privilégiés. Ils sont en grande partie créés par la coordination de deux syntagmes nominaux, comme dans *O Céu e o Inferno*, ou l'usage d'un complément prépositionnel du nom: *Luz nas Trevas / A Escola das Mulheres*, ou encore, ce qui est

⁵⁴⁰ cf. Gérard Genette, citant les thèses de Charles Grivel à propos de la fonction du titre, in o.c., 1987, p.73.

le plus fréquent, un substantif combiné avec un adjectif: *O Soldado Raso / O Preconceito Vencido / A Bilha Quebrada / O Amante Militar*.

Une comparaison complémentaire des titres traduits avec ceux des pièces portugaises devra permettre d'identifier les normes dominantes de verbalisation des titres, en tenant compte de la diversité des cultures et éventuellement des genres concernés.

Les pièces portugaises du répertoire emploient également de préférence ce type d'intitulés, centrés sur le personnage. On trouve successivement: *O Conde de Novion / Mário ou eu próprio, o outro / O Velho da Horta / Os Estrangeiros / O segundo Marinheiro / Afonso III / O Juiz da Beira*. On notera la fréquence et la régularité de la norme correspondant au titre construit avec un article précédant le substantif.

Trois exemples de titre à la fonction métatextuelle indiquant le genre apparaissent aussi: *Auto d'El Rei Seleuco / Auto da Índia / Farsa de Inês Pereira / Auto da Ciosa*. Les deux genres qui sont représentés dans le titre correspondent à la tradition théâtrale du XVI^e siècle portugais et précèdent l'introduction au Portugal des influences italiennes, notamment l'implantation des formes de la comédie classique.

Les titres traduits sont révélateurs d'une certaine homogénéité de l'ensemble, à différents niveaux.

C'est la fonction référentielle qui domine, en général, dans des syntagmes clairement liés à la fiction représentée. En traduction, la distance culturelle peut poser des problèmes de compréhension pour le destinataire, et le titre sera donc chargé en premier lieu de conserver et d'éclairer les éléments informatifs sur le contenu du texte, réel ou fictionnel.

Deux exemples sont celui du premier spectacle qui renvoie à un fait réel:

A Noite do 28 de Setembro

ou, dans le cas d'une fiction, à une opposition:

O que Diz Sim / O que Diz Não.

D'autres caractéristiques apparaissent dans ce corpus, avec des titres dont la fonction est métatextuelle.

Par exemple, le titre de la comédie de Molière *George Dandin ou le Mari confondu* a été conservé dans la traduction: *Jorge Dandin ou o Marido confundido*. Par la combinaison du nom avec le sous-titre, il peut être considéré comme un titre double, puisque le nom du personnage est relié à un thème par la conjonction alternative "ou" qui tend à l'explicitation de l'intrigue, fondée sur la tromperie amoureuse, en attribuant par expansion une qualité spécifique et comique au personnage.

Cependant, l'adjectif portugais, comme son correspondant "confondu" en français, n'est plus employé actuellement dans ce sens et on remarquera l'effet ambigu produit par l'emploi d'un tour langagier vieilli, produisant une mise à distance du texte par rapport à un certain comique facile - apparenté au théâtre de boulevard - rattaché au terme moderne "cornudo", et évitant l'emploi de la terminologie courante qui pourrait être perçue comme vulgaire.

Un autre exemple d'usage de la même fonction métatextuelle montre une préférence pour une dénomination qui caractérise un type de texte ou un genre apprécié culturellement par les destinataires. Il s'agit de la réunion de trois courtes pièces de Angelo Beolco sous le titre de *Histórias de Ruzante*. Le titre adopté, qui remplace comme nous le verrons la désignation originale de "Dialoghi", indique un glissement vers le genre narratif et suggère un type de texte centré sur une série de faits anecdotiques dont le protagoniste constitue l'élément unificateur. La critique sociale qui constitue l'essentiel du théâtre de Beolco, dispersée dans les déboires et les réactions violentes de ses différents personnages, est relativement banalisée par cet intitulé plutôt indéfini, mais qui n'en est pas moins appellatif.

D'autres exemples d'inclusion du genre dans le titre apparaissent avec *Cinco "pasos" de Lope de Rueda* ou encore *Teatro de Câmara - Serão Tchekhov*.

La fonction appellative est fondamentale dans le titre *Dissidente, só* qui joue avec des connotations auxquelles le récepteur de l'époque est probablement très sensible. L'usage d'un adjectif qui peut être lu comme substantif, extrait d'un lexique politique courant, est particulièrement actuel au moment de l'inscription du texte au répertoire. D'autre part, la thématique de la solitude apparaît par polysémie avec l'adjectif et/ou adverbe *só* et remplit une fonction expressive liée au

réfèrent du texte. Le titre *Amorosos* conserve également une indéfinition lexicale - adjectif ou substantif - au caractère appellatif.

Finalement, il existe deux titres renvoyant à un type de textualité connoté religieusement et aisément identifiable sur le plan culturel par leur caractère universel. Il s'agit de la suite des trois substantifs: *A Fé, a Esperança e a Caridade* et de la paire *O Ceú e o Inferno*. Seule cette dernière permet une lecture plurielle, étant donné l'usage de type proverbial ou stéréotypé de l'opposition signifiée hors du contexte religieux.

Par contre, un autre cas d'expression phraséologique qui est la traduction de *Measure for Measure* par *Medida por Medida*, du type adéquat, s'oppose à l'expression usuelle en portugais de même sens - "dente por dente" - que l'on trouve dans une adaptation de la pièce par L. F. Rebello (voir 2.3.).

Pour conclure, il semble que la norme dominante pour l'ensemble des titres traduits soit de préférence du type adéquat, et qu'elle rejette l'invention créatrice, ce qui paraît constituer une priorité pour préserver les caractéristiques du texte-source et, simultanément, la fonction innovatrice attribuée au répertoire. C'est pourquoi les titres traduits s'efforcent plutôt de faciliter et de stimuler le contact avec le destinataire par la mise en valeur du contenu thématique ou des aspects référentiels des pièces.

1.3.3. La traduction de l'indication générique.

Les genres constituent, qu'on les envisage comme un ensemble de conventions ou comme sous-systèmes définis par les relations variables entre ses éléments, une orientation fondamentale pour les participants à la communication littéraire. On admet, en effet, qu'il existe une "conscience générique"⁵⁴¹ dont les manifestations ont des degrés différents, allant de la simple acceptation de la tradition comme procédé de distinction entre les textes à la rigueur de la formulation théorique de critères dont la fonction est plus clairement normative et doit servir d'orientation pour l'émetteur notamment.

⁵⁴¹. Michail Glowinski, "Les genres littéraires", in Angenot (dir.) o.c., 1989, pp.81-94.

Le grand nombre de variantes dans les désignations génériques qu'une approche empirique de notre corpus permet de détecter, et qui n'est pas une situation uniquement réservée au répertoire traduit si l'on tient compte comme on le verra plus bas des originaux portugais qui le composent également, montre que le genre est une notion qui se trouve au centre des conflits entre tradition et nouveauté. Ses liens avec les conventions de l'art théâtral se résument dans un choix entre l'acceptation de leur fonction typologique - et littéraire -, ou l'utilisation de désignations dérivées des pratiques hétérogènes de ce type de production artistique. Pour José Lambert, dans l'étude des traductions, la question du genre est capitale, mais "non le concept abstrait qui désigne (généralement) les trois ou quatre genres majeurs, à savoir la prose narrative, le théâtre, la poésie et (éventuellement) l'essai, mais les classements génériques désignés dans et par le système même"⁵⁴². Ainsi on peut observer, dans cette étude de cas, l'existence d'une codification interne au système générique théâtral, fixée dans des "arts poétiques" qui établissent un classement qualificatif et hiérarchique des textes, mise surtout au service de la tradition, mais que simultanément, la nomenclature s'efforce d'échapper aux limites posées par celle-ci.

Nous reviendrons donc, à présent, à notre étude des indications contenues dans la page de titre des traductions du CCE, ainsi que des fiches techniques des spectacles où on les trouve souvent également, pour examiner comment fonctionnent les désignations génériques du corpus.

Dans les textes dramatiques, le second élément de l'appareil titulaire correspond normalement à un terme de définition générique. Par opposition au titre ou au sous-titre, cette indication se présente souvent d'une manière assez hétérogène, et à partir de son autonomie récente par rapport au titre, l'appellation générique s'est mise à faire preuve d'une grande innovation dans sa nomenclature.

Par sa fonction, elle "fait connaître le statut générique intentionnel de l'oeuvre qui suit"⁵⁴³. En effet, l'indication du genre exerce la fonction unificatrice d'une injonction auctoriale et définit le

⁵⁴². José Lambert, "La traduction, les genres et l'évolution de la littérature: propositions méthodologiques", in *Actes du Xe Congrès de l'AILC, New York 1982*, Anna Balakian & James J. Wilhelm (eds), Groland Publishing inc., New York & London, 1985, pp.127-131.

⁵⁴³. cf. Dérard Genette, o.c., 1987, p.55-56 et 89-97.

cadre de références historiques et esthétiques de la production du texte. Envisagée en termes de réception des textes, la désignation du genre dans la littérature-cible est, comme la traduction des titres, un élément fondamental de la communication avec le destinataire, et il est important de vérifier si l'on a tenu compte de traditions différentes des deux cultures dans ce domaine en traduisant, ou si au contraire, on a préféré conserver dans une traduction adéquate les facteurs d'innovation que ces désignations peuvent représenter.

Le résultat du relevé effectué sur les traductions, selon la séquence chronologique de production du répertoire afin de permettre aussi une approche d'une évolution s'il y a lieu de celui-ci sur ce plan, peut être exprimé dans le tableau suivant:

Tableau VI
Dénomination générique et traduction

Titre	Genre	Traduction
<i>La Nuit du 28 septembre</i> - fable théâtrale sur la révolution portugaise		fábula teatral
<i>Simple Soldat</i> - acto ou mito		acto
<i>Lux in Tenebris</i> - Einakter / pièce en un acte		sans désignation
<i>Herr Puntila [...]</i> - Volksstück (B.B. 27.08.1940) ou pièce populaire; titre original du manuscrit de Wuolijoki: A Finnish Bacchus, suivie d'une version en "Salonkomodie" de "Die Sagemehlprinzessin", sur le modèle du conte de fée d'Andersen ⁵⁴⁴		peça popular
<i>Le Préjugé vaincu</i> - comédie en un acte et en prose		comédia
<i>Due dialoghi di Ruzante in lingua rustica, sententiosi, arguti e ridiculosissimi; Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo; Bilora</i> - dialoghi		"Histórias do Ruzante": "Falatório do Ruzante de volta da guerra", "Ruzante,

⁵⁴⁴ . cf. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Weltratsehn*, vol.2, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1989, p.715.

	o Bilora" et "Oração de boas vindas do Ruzante ao Cardeal Cornaro"
<i>La Poudre de l'Intelligence</i> - farce	farsa
<i>Measure for Measure</i> - a play caled <i>Mesur for Mesur</i> , dark comedy	sans désignation; voir la citation dans le programme: "é uma comédia, uma tragédia, uma "moralidade"?" ⁵⁴⁵
<i>Nacht mit Gasten</i> - eine Moritat, une complainte	peça popular
<i>Der Jasager und der Neinsager</i> - Schulopern	peça didáctica
<i>Quinze rouleaux d'argent</i> - adaptation d'un opéra chinois - en 8 tableaux, "un drame qui est aussi une comédie" ⁵⁴⁶	sans désignation
<i>George Dandin</i> - comédie-ballet	
<i>Der zerbrochene Krug</i> <i>La Cruche cassée</i> - comédie en treize scènes	comédia
<i>La Paix</i> - comédie antique	comédia
<i>Le Révisor</i> - trad. Arthur Adamov: comédie en cinq actes	trad. Orlando Neves: comédia em 5 actos; sátira
<i>L'Amante militar</i> - <i>commedia</i> ; comédie	comédia
<i>Die grosse Schmahrede</i>	"imprecação" comme genre, dans le titre
<i>Glaube, Liebe, Hoffnung</i> / <i>La Foi, l'Espérance et la Charité</i> - Petite danse de mort en cinq tableaux	pequena dança de Morte em cinco quadros

⁵⁴⁵ . cf. J.B. FORT, in *Oeuvres complètes de Shakespeare*, tome III, Garnier Frères, s/d. cité in Centro Cultural de Évora / Teatro Animação de Setúbal, *Medida por Medida* de William Shakespeare, Julho 1977.

⁵⁴⁶ . cf. TPR nº15, o.c., 1969, p.11.

<i>Le Ciel et l'Enfer</i> - comedia du "siècle d'or", comédie, saynète	comédia
<i>Dissident</i> [...] - pièce en 12 morceaux	peça em doze fragmentos
farces (françaises du Moyen-âge)	<i>Amorosos, farsas medievais</i>
Pièces en un acte de Tchekhov	<i>Serão Tchekhov</i> - teatro de câmara
<i>The Alchemist / L'Alchimiste</i> - comédie en cinq actes et en vers	comédia
<i>Horace</i> - tragédie en cinq actes et en vers	tragédia
<i>Cinco "Pasos" de Lope de Rueda</i> - paso	pasos
<i>L'École des Femmes</i> - comédie en cinq actes et en vers	comédia
<i>Le Legs</i> - comédie en un acte et en prose	comédia
<i>Solness</i> - trad. de Gilbert Sigaux, o.c., 1973: pièce en trois actes	peça em três actos
<i>M. le Modéré</i> - clownerie	palhaçada

Les remarques qui peuvent être faites à propos de cet ensemble de désignations génériques adoptées par les traducteurs sont de deux ordres.

D'abord, on pourra confirmer que le principe de l'adéquation est maintenu, bien que partiellement. En cas de variation sur les désignations les plus courantes, on supprime la partie du syntagme correspondant. Par exemple, "comédie en cinq actes et en vers" ou "comédie en un acte et en prose" est réduit à la formule culturellement plus acceptable de "comédia", ce qui permet de conclure que l'on suppose que les sous-genres sont mal connus du public récepteur ou bien peu pertinents dans le système littéraire portugais classique. Le caractère innovateur du répertoire est plus évident par exemple dans la série des termes proposés par les auteurs contemporains, qui sont nouveaux aussi bien pour la culture-source que pour la culture réceptrice et sont conservés.

On remarquera, ensuite, que lorsqu'il existe une dénomination dans le texte-source, original ou intermédiaire, renvoyant au paradigme prose ou vers, les traductions ignorent la distinction, en accord avec le choix dominant de la prose pour les textes-cibles. Le seul cas où l'on emploie la versification n'est pas signalé explicitement, ce qui indique que le choix ne constitue pas, pour le traducteur, un élément distinctif ou de valorisation à signaler dans la communication métatextuelle avec le récepteur, imaginaire ou réel.

Dans la production nationale du théâtre portugais à la même période, et selon le relevé qui peut être fait à partir du chapitre rédigé par Oscar Lopes sur le théâtre à l'époque actuelle paru dans la dernière édition de *História da Literatura Portuguesa*⁵⁴⁷, les variations sur la dénomination générique pour les textes de théâtre sont nombreuses.

Ainsi, on trouve, de Jorge de Sena, en 1951, *O Indesejado*, qui est une pièce en vers suggérée par l'oeuvre de T. S. Eliot, ainsi que des pièces en un acte, dénommées "esboços dramáticos surrealizantes". La satire est un genre qui est retravaillé par Natália Correia dans sa pièce, *A Pécora*, de 1966. D'autres auteurs prolongent la tradition de la farce qui exploite le comique sombre ou cruel, comme Jaime Salazar Sampaio après 1974.

En contraste avec les influences du théâtre de l'absurde, les procédés brechtiens sont introduits par les pièces de Cardoso Pires et de Luis de Sttau Monteiro, qui se sert de la "técnica realista de Brecht para interpretação das condições históricas portuguesas". Oscar Lopes évoque un roman célèbre de ce dernier auteur, de 1961, *Angústia para o jantar*, construit sur une succession de scènes dramatiques. Le rapprochement des deux genres sur le plan des techniques narratives est symptomatique d'une tendance vers un dépassement des formes traditionnelles, sous l'influence de Brecht.

Le réalisme social apparaît aussi avec la publication des collections "Teatro de Novos", "Novíssimo Teatro Português" et "Teatro 62", publiées au début des années soixante et constituées essentiellement de pièces nouvelles en un acte.

⁵⁴⁷. Oscar Lopes, "Época contemporânea", cap. IX: "O Teatro desde o naturalismo", in A.J.Saraiva & O.Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª Edição, corrigida e atualizada, Porto Editora, pp.1115-1127.

Bernardo Santareno exploite les procédés de la poésie, des formes et des croyances populaires, combine érotisme et religion pour produire une dramaturgie selon la théorie d'Antonin Artaud. Ce théâtre est désigné par les expressions "liturgia mágica [...], ritual"⁵⁴⁸.

Le relevé présenté par Oscar Lopes inclut également le théâtre de Richard Demarcy et ses fables sur la Révolution portugaise, que l'on rapproche du projet de théâtre politique ou "Teatro de Intervenção" de Luíz Francisco Rebello. Après 1974, les formes neuves sont dénommées "espectáculo de documentário retrospectivo", ou avec Carlos Coutinho: "teatro de circunstância", en 1976.

Dans le même champ thématique, le metteur en scène Helder Costa écrit de nombreuses "reconstituições históricas" qu'Oscar Lopes décrit comme "adaptações de obras de História ou ficções narrativas" ou encore "alegorias". Ce procédé est d'ailleurs renvoyé également à la pratique de substitution de la production dramatique traditionnelle par l'importation d'oeuvres étrangères, qui est même envisagée comme une urgence, puisque "o trabalho imediato [consistiu] em apresentar, e nalguns casos, adaptar, autores estrangeiros"⁵⁴⁹.

L'observation des désignations employées dans la production d'originaux portugais du CCE montre qu'elle est dominée par les termes minimaux des genres classiques et codifiés de la "farsa" et de l'"auto" médiéval avec Gil Vicente; de plus, cette dénomination perd une partie de sa force communicative puisqu'elle est comprise dans le titre lui-même -. De même, le terme "comédia" est employé systématiquement, que ce soit pour la comédie humaniste avec Camões et Sá de Miranda, ou la comédie de moeurs avec Garrett. Dans le sous-ensemble des contemporains, on trouve les expressions innovatrices, mais également élémentaires de "peça em um acto"⁵⁵⁰ de José Régio, "farsa em um acto" de Raúl Brandão, un "poema dramático" correspondant à une réécriture du "drama estático" symboliste *O Marinheiro* de Fernando

⁵⁴⁸. *ibid.*, p.1119.

⁵⁴⁹. *ibid.*, p.1122.

⁵⁵⁰. cf. Eugénio Lisboa, cité in Centro Cultural de Évora, *Mário ou eu próprio ou outro* de José Régio, Outubro de 1977, p.1.

Pessoa, devenu *O segundo Marinheiro* de F. José Viegas, et finalement une oeuvre de Ernesto Leal, dont la dénomination générique est "peça".

Il semble que la conclusion à retirer de ces données est que l'émetteur ou le traducteur accordent une moindre importance aux traits littéraires qui caractérisent l'ensemble du répertoire, classique ou contemporain, et que des désignations génériques très larges sont jugées suffisantes pour définir les choix concrets adoptés au niveau de la réalisation scénique.

La formulation de ces derniers est d'ailleurs plutôt de nature esthétique. On constate dans les textes seconds du répertoire que le métalangage le plus important est celui qui s'intéresse aux choix de la mise en scène et qu'il est construit sur le paradigme des styles: on oppose davantage réalisme, théâtre épique et naturalisme, etc. que comédie et tragédie.

Cette secondarisation de la verbalisation des caractéristiques des genres et sous-genres du corpus dans une terminologie précise ne signifie pas, comme on le verra, qu'il n'existe pas un modèle générique implicite, celui d'un genre comique et réaliste, qui se caractérise dans des traits dominant les choix traductionnels.

1.3.4. La traduction des macrodidascalies.

Parmi les macrodidascalies figurent celles qui organisent les divisions du texte. En tant que totalisations quantitatives, elles servent à la spécification des dimensions dramatiques du texte, indiquent le nombre d'actes et de scènes, de tableaux ou de morceaux, etc.

Les choix des traducteurs du CCE révèlent une tendance vers une vision plutôt globale et totalitaire du texte que fragmentaire. Le plus souvent chargés de la mise en scène, ils donnent une importance moindre à la traduction adéquate des divisions du texte, ce qui montre qu'il existe un autre processus de concrétisation, parallèle à celui de la traduction, et qui est celui de la dramaturgie et de la mise en scène. L'écriture textuelle de la pièce est en quelque sorte reformulée par le traducteur/metteur en scène en vue du texte scénique.

Les didascalies qui se présentent comme des énumérations et servent fondamentalement à fournir la liste des personnages, parfois des objets ou des lieux de l'action, sont fréquemment omises. Seule la liste des personnages est publiée à une place importante du programme du

spectacle, mais avec une autre finalité puisqu'elle doit permettre de donner les noms des interprètes.

Lorsque la didascalie est au service des discours des autres énonciateurs qui sont les personnages, cette exclusion de la liste des personnages de sa place habituelle, qui est le début de la pièce, écarte également une lecture anticipée de la dramaturgie du texte. On sait que l'ordre dans lequel les personnages sont cités correspond à des principes qui varient avec l'Histoire, qui leur attribuent une importance dramatique réglée selon une hiérarchie, soit imitant l'ordre social du monde extérieur à la fiction, soit indiquant leur rôle dans l'intrigue.

Certaines didascalies qui sont des stipulations pour la mise en scène sont fréquemment omises dans le répertoire traduit du CCE, ou bien, si elles sont introduites dans le texte, n'en sont pas moins omises dans la réalisation scénique. C'est surtout le cas des macrodidascalies spatiales et temporelles, ainsi que celles qui orientent le jeu des acteurs.

Dans le cadre de l'étude de la traduction théâtrale, les didascalies doivent plutôt être l'objet d'une lecture opératoire et non pas uniquement littéraire, - bien qu'étant des marques génériques importantes -, puisqu'elles sont considérées comme une partie fonctionnelle du texte théâtral "qui rend possible ou instaure une nouvelle forme d'activité, en en constituant l'apprentissage préalable indispensable"⁵⁵¹. Cet apprentissage est remplacée, dans le cas du CCE, par une lecture autonome du texte, qui constitue un travail interprétatif destiné à transformer le texte dramatique en spectacle, et non pas à "transposer" une forme d'existence du texte dans une autre.

Les textes du corpus représentent une grande variété d'époques littéraires et théâtrales, comme le montrent les codes en usage dans les originaux. Mais ceux-ci sont fréquemment remplacés ou transformés par la traduction.

La variante du CCE de la comédie d'Aristophane, *A Paz*, comprend d'une part, un certain nombre d'ajouts didascaliques qui sont dictés par une tradition récente du modèle moderne de la comédie conventionnelle, et d'autre part, des suppressions qui correspondent au

⁵⁵¹. cf. Sanda Golopentia et Monique Martinez Thomas, o.c., 1994, p.18.

lexique devenu anachronique, correspondant au fonctionnement scénique de la comédie antique.

De même pour l'ensemble de trois textes du théâtre médiéval profane français des XVe et XVIe siècles, traduits et adaptés à partir des deux volumes anthologiques établis par André Tissier⁵⁵² selon les textes contenus dans les quatre principaux recueils connus datant du XVIe siècle. Dans ce type de textes, les didascalies sont rares et "ne servent qu'à introduire parfois les personnages ou à souligner un geste facile à deviner"⁵⁵³. Le texte lui-même suggère que le geste est le support essentiel du comique et que la pièce est écrite en fonction du jeu et de la pantomime des acteurs.

Dans des pièces plus récentes, datant de la Renaissance espagnole, qui sont les "Pasos" de Lope de Rueda -, dont la composition est très proche de la structure élémentaire du sketch ou du numéro comique, les didascalies sont surtout des ordres pour la mise en scène, des traits essentiels pour les rôles des personnages, le cadre temporel et culturel de la fiction ainsi que du lieu fictionnel et/ou scénographique réel. La traduction conserve ces indications en raison des affinités qu'on peut reconnaître entre le projet du traducteur et metteur en scène, et le type de texte qu'est le *paso*.

La rareté des indications dans les deux textes du répertoire appartenant à l'époque de la Renaissance anglaise - *Mesure pour Mesure* de Shakespeare et *L'Alchimiste* de Ben Jonson -, est une trace de la condition économique et sociale de l'activité théâtrale à Londres où les théâtres sont fixes et la relation théâtrale stable. Plus que la mise en scène ou le spectacle, c'est le dialogue et la parole du personnage qui crée le lieu sur la scène vide. Cette configuration de l'espace scénographique élisabéthain est depuis l'époque du Cartel un idéal esthétique et l'on sait que l'équipe du CCE s'en réclame dans ses textes programmatiques.

Pour les textes du théâtre classique du XVIIe français, *George Dandin* et *L'École des Femmes* de Molière, l'exercice de la pratique d'une écriture textuelle et scénique ayant été

⁵⁵². cf. André Tissier, o.c., 1976.

⁵⁵³. *ibid.*, p.26.

assuré par un auteur, qui était lui-même acteur et metteur en scène des pièces, la communication théâtrale est sans problèmes et les notations didascaliques sont peu nombreuses. De même pour la tragédie *Horace* de Corneille dont le statut est celui de poème dramatique, privé de toute didascalie qui ne soit pas allusive à la construction architecturale et aux grandes divisions du genre, que l'on retrouve dans la traduction du CCE.

La situation se modifie à l'époque de la comédie bourgeoise du XVIIIe siècle français, du *Préjugé vaincu* et du *Legs* de Marivaux. Une apparente autonomie du texte didascalique et un changement de statut du texte dialogué sont le signe de l'importance croissante des éléments visuels et d'un nouveau réalisme de la scène. De même, le texte du XVIIIe siècle italien joué au CCE, *L'Amant militaire*, de Goldoni, contient la description d'actions scéniques indépendantes du texte-dialogue, en accord avec la pratique scénique de l'époque et la multiplication des signes visuels. Comme Beaumarchais le pratiquera pour ses drames et ses comédies, la liste des personnages est complétée par des détails qui les individualisent, fonctionnant comme un guide de lecture. Les didascalies de lieu et leur changement avec chaque acte se multiplient, la mise en scène se voulant explicite quant à l'organisation de l'espace qui devient un élément de la communication théâtrale et peut remplacer l'élément verbal ou gestuel de description utilisé jusque-là. La traduction reprend ces procédés qui ont l'avantage de s'inscrire dans le modèle réaliste d'un type de comédie soutenue par une réflexion sur l'Histoire.

Par contre, dans les textes de la fin du XIXe et du début de la suprématie de la mise en scène, comme dans *Le Révizor* de Gogol, *Le Ciel et l'Enfer* de Mérimée, deux pièces en un acte de Tchekhov et *Solness le Constructeur* de Ibsen, la didascalie du lieu s'hypertrophie en raison des progrès techniques du théâtre, permettant d'approcher les problèmes du décor et de l'espace avec d'autres moyens. Elle est influencée par le réalisme qui conçoit la didascalie topographique en fonction des conditions réelles de la représentation, telle qu'elles existent aussi au Teatro Garcia de Resende à Évora, où trois espaces coexistent dorénavant: un espace dramatique fictionnel, un espace scénique construit et un espace scénographique à l'italienne, devenu boîte à illusions où l'on représente fidèlement la vie hors-scène, le personnage dans son milieu.

Avec le XXe siècle, la formule qui deviendra dominante, et que l'on retrouve à Évora dans la période concernée par cette étude, est celle du théâtre de "l'ère du metteur en scène: cette figure qui n'était que secondaire auparavant devient première, favorisée par les différentes fonctions du travail théâtral. Fondamentale pour la cohérence d'un tout complexe, elle prend de l'importance, du pouvoir et de la liberté par rapport au texte original. Antoine, Copeau, Stanislavski, Craig, et bien d'autres, s'imposent comme les nouveaux créateurs de l'art théâtral"⁵⁵⁴. Une opposition latente entre auteur et metteur-en-scène conduit à un éclatement de la fonction textuelle didascalique qui peut varier entre le renoncement didascalique et l'insistance sur le rôle du dialogue dans le théâtre, la suggestion symboliste ou au contraire, l'exhibition des objets réels du naturalisme, l'accentuation du point de vue du spectateur omnivoyant et omniscient, pour aboutir à la présence croissante de l'image et de la composante visuelle des textes.

Comme, pour Adamov, le théâtre est destiné à être vu, le jeu prend une importance capitale et l'oblige ainsi à multiplier et à préciser les indications scéniques: "Elles ne sont, bien entendu, à mes yeux, nullement un élément littéraire, mais l'instrument de travail indispensable du metteur en scène"⁵⁵⁵. Intégralement traduites, elles sont aussi utilisées pour la scène, ce qui manifeste une cohérence évidente des options en matière de traitement des didascalies.

En effet, leur traitement est en rapport direct avec la situation historique du texte-source. Leur pauvreté contribue à leur non traduction, alors que leur importance quantitative les rend indispensables à la réalisation du projet principal, celui de créer un objet scénique.

Les premières hypothèses interprétatives concernant les options traductionnelles des agents du CCE ayant assuré cette fonction, semblent indiquer une tendance dominante vers une traduction du type adéquat dans les aspects macrotextuels, bien que le principe de la sélection de certains éléments et, donc, celui de la non traduction apparaisse en concurrence avec celle-ci, mais à moindre échelle. Le fait que l'ensemble du dossier soit présenté, en tant qu'objet

⁵⁵⁴. cf. Sanda Golopentia et Monique M. Thomas, o.c., 1994, p.192.

⁵⁵⁵. cf. Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p.15

matériel ayant une certaine configuration iconographique et en tant que typologie de textes relativement uniformisée dans une formule du type anthologique, confirme le principe d'une cohérence programmatique que les normes préliminaires présidant à la sélection des oeuvres à jouer et à traduire avaient indiqué.

Il faut à présent entrer dans le détail du dossier textuel, qui sera organisé en fonction des types de traduction qui composent le corpus.

2. Dossier textuel.

Le premier aspect qui oriente la description et l'étude des textes de ce dossier est le fait qu'ils sont sélectionnés, puis traduits, pour la représentation⁵⁵⁶.

Cette caractéristique suppose que l'on confronte l'approche livresque du théâtre et celle qui est liée à la scène, en d'autres termes, le texte littéraire produit et édité en tant que tel, destiné à la lecture, et la version scénique, établie dans le cadre matériel de production théâtrale d'une institution, et visant la réception d'un objet artistique polysémique⁵⁵⁷.

Pour les Études de Traduction, un certain nombre de questions se posent alors, notamment celle de savoir quelle est la signification de la coexistence des deux types de traduction pour un même texte du point de vue fonctionnel, lorsqu'ils existent, dans le même système littéraire. Et comment situer, s'il y a lieu, l'innovation représentée par le traitement dramaturgique et scénique, notamment dans le cas des nouvelles traductions produites uniquement pour la scène et qui remplacent les traductions publiées⁵⁵⁸ existant déjà? La traduction théâtrale est-elle un facteur de

⁵⁵⁶. Voir la Partie I., en particulier 2.2.2. **Production de l'objet théâtral.**

⁵⁵⁷. cf. Petr Bogatyrev, "Les signes du théâtre", in *Poétique*, n°8, Seuil, 1971: "L'expression linguistique au théâtre est une structure de signes constitués non seulement de signes du discours, mais aussi de signes autres. [...] Les domaines d'où l'on tire les signes au théâtre, comme le costume, le décor, la musique, etc., sont parfois très nombreux, parfois moins, mais ils sont toujours plusieurs" (p.532).

⁵⁵⁸. Le répertoire du CCE offre plusieurs exemples de ce type qui sont réunis au point 2.3 de cette IIe Partie. Il s'agit d'auteurs consacrés, soit traditionnels comme Aristophane, Molière, Shakespeare ou Corneille, soit contemporains comme Brecht.

changement dans la position des auteurs traduits, placés dans un contexte de communication non plus exclusivement littéraire, mais le plus souvent de nature artistique? La stratégie des traducteurs, dans chaque cas, est-elle orientée par des modèles textuels et théâtraux particuliers? Et selon quel modèle théâtral, livresque ou littéraire, un auteur comme Bertolt Brecht a-t-il été traduit, en fonction de quelles catégories du théâtre populaire, si l'on sait que la version traduite par le CCE est également servie d'une traduction intermédiaire en langue française des années soixante.

Ces questions sont liées à d'autres facteurs, qui sont exposés dans les données traitées jusqu'à présent, mais cette articulation doit aussi être considérée.

Le premier concerne le domaine plus vaste d'insertion et de réception du corpus qui est celui de la vie théâtrale des années 1970-80 et de la spécificité des problèmes de la traduction d'un genre littéraire spécifique, - le théâtre -, telle que celle-ci a été conçue, pratiquée et discutée à cette époque.

Le genre théâtral est, on le sait, celui qui est le plus ouvert aux conflits entre novateurs et traditionalistes, et l'importation et la traduction de textes jouent souvent dans ce champ un rôle primaire, étant donné que ce sont les conventions de l'art théâtral qui déterminent certains aspects textuels de la traduction destinée à la représentation, bien plus que si elle entre dans le circuit littéraire.

Le second est l'innovation représentée par le répertoire du CCE qui introduit une nouvelle sélection de textes importés d'autres littératures pour la vie théâtrale portugaise des années 1970/80.

Ces textes obéissent à des codes littéraires et théâtraux distincts, en tant que genres et sous-genres provenant de poétiques et d'époques différentes, mais la dramaturgie appliquée aux textes traduits représente souvent un élément dynamique et critique par rapport à ces modèles. Pour le CCE, l'importation résulte d'un besoin de renouveau du théâtre par des oeuvres qui peuvent simultanément mettre en cause ses formes traditionnelles. Elle est donc polémique, d'autant plus que toute traduction peut porter atteinte au prestige d'une poétique ou d'une littérature établie dans ses conventions, selon la fonction spécifique attribuée aux textes importés dans la culture de réception.

Pour ces raisons, l'objectif principal visé par la description systématique qui suit des traductions jouées au CCE est celui d'une tentative de clarification de la fonction jouée par ce

répertoire. Il s'agira de savoir s'il a correspondu ou collaboré à une évolution du théâtre portugais et quel a été son comportement par rapport à d'autres traditions qui se sont maintenues ou qui ont été introduites simultanément, notamment par le recours à la traduction intermédiaire ou à la variante de traduction.

Rappelons cependant que le corpus de ce dossier possède des limites précises, puisqu'il est formé par un répertoire théâtral d'une seule compagnie, celle du CCE à Évora, qui constitue une unité cohérente en tant que phénomène de production et de réception d'un objet artistique et culturel donné. C'est l'homogénéité et le caractère programmatique de l'ensemble qui fondent cette étude de cas.

Il faut prévoir ainsi que les conclusions finales de l'analyse auront une portée limitée et devront plutôt être envisagées comme un point de départ pour mieux connaître la nature des interférences entre littérature, théâtre et traduction, et entre culture et société, dans un moment et un espace donnés qui peuvent être considérés comme emblématiques d'une phase de la réalité culturelle portugaise contemporaine.

Un dernier trait particulier de cet objet d'étude qu'il importe de relever ici est la diversité des pratiques de la traduction, telles qu'elles se présentent dans le corpus. On distinguera, pour des raisons opérationnelles, cinq regroupements possibles, bien que certains cas se situent à des points de croisement et puissent mettre en cause les frontières trop strictes du type de classement adopté.

Néanmoins, et pour des raisons pratiques, les descriptions qui suivent sont réparties selon un principe typologique qui distingue les textes résultant d'un processus de traduction soit directe (2.1.), soit indirecte (2.2.), ou qui sont de nouvelles traductions (2.3.), ainsi que les traductions qui se désignent elles-mêmes comme des adaptations (2.4.) et, finalement, les nombreux cas de variantes de traduction (2.5.).

2.1. Traduction conventionnelle ou directe.

On entend ici par traduction conventionnelle celle qui est bilingue, c'est-à-dire, qui ne fait intervenir que deux textes: un texte-source et un texte-cible produit dans une seconde langue.

Néanmoins, ce présupposé initial n'est pas sans ambiguïté. En effet, il est rare que la traduction se fonde sur un seul texte original. Elle confronte fréquemment des versions concurrentielles de l'original, lorsque celles-ci existent, car elles peuvent, à l'aide de travaux de nature philologique ou autres, collaborer à la sélection et à la construction d'une lecture interprétative, sanctionnée par cette approche comparative et fixée dans le texte de réception.

L'usage d'éditions différentes de la même oeuvre, ou de notes et de variantes, peut être à l'origine d'une nouvelle traduction (voir l'exemple de la comédie d'Aristophane au point 2.3), s'inscrivant dans une série composée d'une ou plusieurs versions faites antérieurement, dont la nouvelle traduction dépend en partie et avec lesquelles elle aura nécessairement des interférences.

Il faut, finalement, compter avec les modèles textuels ou génériques qui existent dans la tradition même de la littérature-cible et qui peuvent déterminer les options du traducteur ou de l'institution, dans ce cas.

Sur le plan de l'origine linguistique des textes à traduire, le corpus présente trois cas distincts de traduction - que l'on peut considérer provisoirement comme directe. Ils concernent d'une part l'espagnol, d'autre part, l'italien et finalement le français.

Remarquons que les textes-sources de ce premier sous-ensemble sont produits dans un espace géographique et culturel dont les langues appartiennent au même groupe, sont de racines romanes et issues du latin. Leur proximité territoriale et l'histoire des échanges intellectuels dans cette zone linguistique expliquent l'absence d'une langue intermédiaire dans le processus de la traduction. Importés au XVII^e et au XVIII^e surtout, le théâtre espagnol aussi bien que français et italien ont joué un rôle important dans l'évolution du théâtre portugais classique.

On constate, cependant, que les deux auteurs italiens, Angelo Beolco⁵⁵⁹ et Goldoni, sont entrés au répertoire du CCE par la voie de traductions françaises qui correspondent, dans le premier cas, à une découverte moderne de l'auteur dans la production théâtrale en France, située à deux époques, car l'on a beaucoup traduit Ruzante dans les années soixante-dix, mais peu de gens

⁵⁵⁹. Pour cet auteur, voir la description de la traduction de *Histórias de Ruzante* au point 2.2.3.

savaient que cet auteur avait déjà été traduit en 1925 par Alfred Mortier⁵⁶⁰. Dans le second cas, on connaît l'importance des traductions nouvelles produites en langue française à partir de l'après-guerre ainsi que pour les répertoires du théâtre populaire européen. La recherche actuelle a eu l'occasion de faire le point sur les aspects particuliers de la traduction des pièces de Goldoni au moment de la commémoration du bicentenaire de sa mort en 1993 qui a, d'ailleurs, suscité la production de nombreuses traductions nouvelles ou encore inédites. Des Rencontres Internationales qui ont eu lieu en juin 1994 à Strasbourg, ont été mises à profit pour confronter "les rapports entre traduction et mise en scène, entre traduction et interprétation"⁵⁶¹. Il en sera question dans la description de la traduction de *L'Amant militaire* par le CCE en 1981 (voir 2.1.2. et 2.3.1.).

2.1.1. Le théâtre classique espagnol.

Comme l'écrit L. S. Picchio, l'occupation espagnole du XVII^e a produit une "espagnolisation" de la culture portugaise de l'époque dont la marque la plus positive est, au niveau de la vie théâtrale, l'importation d'une nouvelle conception de la place qu'une société doit réserver au spectacle théâtral et à ses destinataires, en s'ouvrant à un public hétérogène⁵⁶². Elle a également favorisé la découverte et la réception de la comédie nouvelle espagnole et de son complément dans le spectacle qu'est l'"entremez". Mais si l'importance du théâtre espagnol au Portugal est indéniable⁵⁶³, elle l'est tout autant que les réactions de rejet⁵⁶⁴, associées au retour à l'indépendance

⁵⁶⁰. cf. Huguette Hatem, in *Sixièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 1989). *Traduire le théâtre*, Actes Sud, 1990, p.116.

⁵⁶¹. cf. "Traduire Goldoni aujourd'hui", in *Goldoni en Europe aujourd'hui - et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*, Ginette Herry (éd.), Strasbourg, Circé, 1995, pp.53-96.

⁵⁶². "As primeiras companhias teatrais espanholas vêm para Lisboa atrás da Corte filipina. O teatro sai dos palácios e penetra na vida cidadina. [...] não era só Lisboa quem à nova cultura se abria: Coimbra e o Porto não lhe ficavam atrás e até nas mais obscuras aldeias se utilizavam os átrios das igrejas para armar os palcos destinados a acolher as "comédias famosas", os dramas de capa e espada dos mais altos engenhos espanhóis", in L.S. Picchio, o.c., 1969, p.159.

⁵⁶³. Voir le commentaire de António Correia de Oliveira, dans sa conférence intitulée "D. Francisco Manuel de Melo e o teatro espanhol do século XVII", publiée in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2^o Ciclo de Conferências promovido pelo "Século", 1947, pp.169-219: "Tudo era espanhol - peças, empresários e actores. Quase só na literatura dramática de cordel se conservou o uso da língua pátria" (p.179).

nationale et à la tension créée par l'apparition simultanée des influences française et italienne sur la scène portugaise.

Même actuellement, et c'est le cas des années 1970-80 où nous nous situons, le théâtre espagnol n'est guère représenté, Lorca étant avec Valle Inclan une exception, ainsi que Afonso Sastre et Arrabal par les groupes de théâtre universitaires, à côté des pièces courtes de Cervantès et de Lope de Rueda avec ses *pasos*. Souvent réservées aux compagnies de théâtre d'amateurs, comme c'est le cas dans la production traductionnelle du CCE où la traduction de Cervantès va de pair avec celle des farces de Molière⁵⁶⁵, ces pièces sont parfois sélectionnées dans un répertoire intermédiaire composé par les traductions françaises publiées dans la revue *Théâtre populaire* ou par l'Arche, dans la collection "Répertoire pour un théâtre populaire"⁵⁶⁶. Cette source s'inscrit dans la cohérence de la pratique de la compagnie professionnelle dans le domaine de la formation (voir Partie I).

C'est donc plutôt comme représentant d'un genre théâtral populaire, lié à une relation théâtrale définie par une stratégie de public, que le théâtre de Lope de Rueda est importé dans le répertoire du CCE, ce qui explique que son traitement scénique et linguistique soit orienté par une dramaturgie qui conserve les marques historiques des pièces. Les types et leur langage ont une apparence datée ou même archaisante, tout en étant articulés avec des intrigues dont les thèmes sont universels.

Unique exemple de la présence du théâtre espagnol dans la période concernée par cette étude, *Cinco Pasos* de Lope de Rueda est une production du CCE de petite dimension, entrant au répertoire en 1986, avec une mise en scène en plein air aisément transportable pour un type de diffusion itinérante dans la région proche.

⁵⁶⁴. Celles-ci se prolongent jusqu'à la fin du XIXe siècle si l'on en juge par l'opinion exprimée par Sousa Bastos dans son *Dicionário de Teatro Português*, daté de 1908, édité en fac-similé en 1994 à Coimbra, par Minerva. Voir l'article "Traducções" où il affirme: "[...] O teatro hespanhol tem dado grande contingente aos traductores, que não sabem idioma algum nem mesmo o seu. Muitas peças estrangeiras teem cahido entre nós pelas pessimas traducções que d'ellas fazem" (p.147).

⁵⁶⁵. cf. Tableau e la Partie I.

⁵⁶⁶. Dans le cas de Cervantès, *Numance* est le n°2 de cette collection et les *Intermèdes*, le n°27.

Les principes de cette sélection sont rattachés à deux facteurs qui structurent et conditionnent l'activité du CCE. L'un est lié à la nature socioculturelle du projet, qui implique la pratique de la tournée dans la région de spectacles destinés à des récepteurs trop éloignés du centre, et l'autre est en accord avec les lignes programmatiques qui définissent le répertoire et sa dramaturgie.

Ainsi, le théâtre de Lope de Rueda est inséré, par la voie de sa réhabilitation par le théâtre moderne, dans la série des oeuvres apparentées au genre comique de la farce, propice à la critique sociale.

Le genre du *paso* est placé par les historiens du théâtre dans la continuité du théâtre comique médiéval, dont il garde le type du sot ou *bobo*, et est également influencé par le nouveau théâtre italien à partir de 1500, notamment la *commedia dell'arte*: "Quizá la vocación de Rueda se despertase al ver actuar en el Corpus sevillano al italiano Muzio, en 1538, en cuya compañía puede ser que se enrolara"⁵⁶⁷. Ce type de théâtre faisait de l'acteur et du jeu corporel ou langagier improvisé le support du spectacle.

Le texte joué par le CCE est traduit par le metteur en scène et les acteurs, à partir de l'édition espagnole courante qui est établie par Angeles Cardona de Gibert selon les critères suivants: "Reproducimos el texto de la Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid, 1908, que se basa en la primera edición de las obras de Lope de Rueda, Valencia, 1567"⁵⁶⁸. Le modèle générique décrit montre qu'il existe deux époques de fixation du texte. Cette édition reprend le texte de Lope de Rueda tel qu'il est lu au début du siècle, et en termes académiques, ce qui lui donne nécessairement des marques plus littéraires que théâtrales.

Ceci sera visible dans les hésitations du traducteur portugais et pose dès l'abord la question du type de texte auquel correspond le texte-source de la traduction et de sa proximité avec le texte même de Lope de Rueda, que le dramaturge n'a pas fixé personnellement pour une édition de son vivant. Ces pièces comiques qui, comme les farces, étaient jouées entre les actes des comédies, ont

⁵⁶⁷. cf. César Oliva & Francisco Torres Monreal, *Historia básica del Arte escénico*, Madrid, Ediciones Catedra, 1990, p.172.

⁵⁶⁸. Lope de Rueda, o.c., 1979, pp.36-37

seulement été publiées en 1567, après la mort du poète, sous le titre de *El Deleitoso*, par l'éditeur Juan de Timoneda. Tombées ensuite dans l'oubli à l'époque classique, elles ont été redécouvertes au XVIIIe.

En accord avec les conditions historiques de l'activité théâtrale du XVIe siècle espagnol, Lope de Rueda est simultanément auteur, acteur et directeur de troupe pendant la période tardive de la Renaissance. Le statut de cet auteur, considéré comme "o fundador do teatro espanhol a que verdadeiramente se pode chamar nacional e popular"⁵⁶⁹, est équivalent à celui de Gil Vicente pour le théâtre portugais. Poète et auteur de *autos* ou de pièces, puis invité à la Cour, Lope de Rueda a représenté, à son époque et par son oeuvre, un trait d'union entre deux formes de culture, l'une élitaire et l'autre populaire, et s'est adressé à un public hétérogène⁵⁷⁰.

Lope de Rueda et ses *pasos* sont, comme Cervantès et ses intermèdes, un support privilégié pour soutenir la stratégie d'un théâtre populaire contemporain à tous les niveaux, aussi bien celui des moyens matériels requis, des présupposés sociologiques impliqués que celui des effets recherchés.

Le cahier de documentation qui accompagne le spectacle décrit les pièces comme des dialogues entre un petit nombre de personnages, devant produire un effet comique à partir du ridicule d'un naïf ou du plaisir de la tromperie, etc. Contrairement au théâtre de l'époque, celles-ci sont en prose et reprennent la langue quotidienne parlée, que Lope de Rueda retravaille dans le sens d'un approfondissement des malentendus et des situations insolites qui ne cessent de se présenter. La persistance d'éléments médiévaux dans l'idiome utilisé par les personnages comme les déformations de mots, l'emploi de jargons pour les morisques et les noirs, le recours aux "refranes" ou proverbes, ou encore aux latinismes, est alliée dans le jeu à l'introduction du procédé italien du *lazzi* comique.

⁵⁶⁹. cf. Alexandre Herculano, *História do Teatro Moderno - Teatro Espanhol*, "Panorama", 1839; cit. in Centro Cultural de Évora, "Teatro 59", março 1986, Caderno de Documentação de *Cinco Pasos do Ecelente Poeta e Gracioso Representante Lope de Rueda*, p.13.

⁵⁷⁰. cf. Bartolomé Bennassar, *Un siècle d'or espagnol*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp.263-264

Cette convergence de sources traditionnelles et innovatrices définit le genre du *paso*⁵⁷¹, dont le comique repose sur les ressources du langage parlé non-littéraire associé à l'art de l'acteur.

Les textes qui composent les *Cinco Pasos de Lope de Rueda* sont intitulés, en portugais, *A Terra das Maravilhas*, *A Cigana ladra*, *A Caraça*, *Um Bocado de pão* et *As Azeitonas*, alors que l'édition espagnole les désigne selon un ordre numérique qui rappelle que ces courtes scènes étaient insérées dans un ensemble plus vaste et dépourvues d'autonomie.

L'exemple qui sera décrit ici brièvement est celui du *paso* intitulé *Um bocado de pão*.

Ce *paso* est construit à partir d'une intrigue élémentaire avec deux types populaires dont les noms, caractéristiques de la Castille, sont conservés: ORTEGA, le niais et PERICO, le page. Le premier, qui correspond au type du *picaro* affamé, trompe le page pour lui voler un morceau de pain. La contextualisation géographique et historique, qui est maintenue à distance du présent, doit contribuer à l'introduction d'un point de vue critique de la part du récepteur, en maintenant un certain exotisme ou couleur locale.

La traduction du titre introduit le niveau de langue adopté pour l'ensemble du texte. Dans l'emploi du suffixe diminutif "-ico", plutôt que ceux que l'on attend et qui sont plus usuels, "-ito" ou "-inho", le traducteur a choisi une formule connotée avec le langage usuel dans un milieu rural portugais.

Ce trait est renforcé par l'emploi de proverbes comme "depois de morto, nem vinha nem horto", ou de termes dont l'usage est devenu archaisant: "Eu estava arrenegando do meu amo", "ouvir a contento" ou "verás como tudo se faz!", mais qui sont employés dans la langue des personnages de Gil Vicente et sont donc connus du récepteur contemporain en tant que références littéraires communes.

Simultanément, on trouve à deux reprises, dans cet échange de trente-huit répliques très courtes et réduites le plus souvent à un syntagme verbal élémentaire, un type de constructions grammaticales plus littéraires, comme celui qui implique l'usage du subjonctif: "E se for coisa que te

⁵⁷¹. cf. Angeles Cardona de Gibert, préface, in Lope de Rueda, *Teatro Completo*, Ed. Bruguera, Barcelona, 3e édition 1979: "Los "pasos" son pequeños cuadrillos sin trama argumental que reproducen una animada conversación de dos o más personajes, entre los que destacan la figura o figura de gentes rústicas, bobaliconas, crédulas y, en general, de clase social baja: villanos, servidores, ladronzuelos, alcahuetas, mozos sin oficio" (p.23).

convenha?". Cette formulation est une variante d'un premier moment de la traduction qui proposait: "E se for coisa da tua conveniência?". Selon les grammairiens du portugais contemporain, c'est plutôt cette dernière construction qui tend à s'installer dans l'usage courant de la langue, afin d'éviter la lourdeur de la construction au subjonctif⁵⁷².

De même, une inversion comme "comigo era", répondant à "Com quem é isso. Parece que vens zangado", introduit une disparité de niveaux de langue, justifiée par l'effet poétique recherché dans la mise en valeur sonore du pronom placé en début de réplique.

Il semble que deux types de normes existent simultanément dans la stratégie du traducteur, et si la majorité des expressions sont familières ou même rudes, comme "isso não se me encaixa" ou "as queixadas", et si la syntaxe tend vers une imitation de l'oralité comme dans cet exemple: "Que tem isso a ver que eu coma?", le modèle intermédiaire que représente la langue du théâtre portugais du XVIe est sous-jacent. De même, la réalité socioculturelle du texte-source, visible dans la non-traduction des noms propres, est abandonnée et remplacée, en matière d'alimentation - qui est d'ailleurs la thématique centrale du *paso* -, par un plat populaire et régional: on trouve les "migas" de l'Alentejo au lieu du plat de "raisiné" du texte-source.

La réception du projet artistique du CCE dépend essentiellement du type de textes proposés au public. Il n'est donc pas surprenant que le genre, la langue et les données culturelles mises en jeu dans la traduction se rapprochent des modèles et des réalités connues du récepteur.

Ainsi, l'innovation par l'importation d'un texte nouveau dans le répertoire est largement soutenue par des procédés d'adaptation dont la traduction porte les marques, en se présentant comme un texte mettant au second plan une adéquation à la pièce-source et susceptible d'être reçu comme un texte original, grâce au travail intertextuel pratiqué par le traducteur et metteur en scène, que celui-ci soit ou non délibéré, notamment dans le cas du recours à un langage spécifique de la farce portugaise.

⁵⁷². cf. Celso Cunha & L.F. Lindley Cintra, o.c., 1984, p.470

2.1.2. La comédie italienne réformée de Goldoni.

Proche du théâtre français par ses liens avec les acteurs italiens à Paris au XVIIIe ainsi que de la culture portugaise qui le découvre simultanément au XVIIIe, Goldoni est un auteur qui pose au traducteur contemporain un problème historique et culturel. La traductrice française Ginette Herry⁵⁷³ évoque le "problème des langues de Goldoni", de cette dramaturgie du naturel opposée à la recherche de l'unité de ton et de style, puisque "chaque personnage a chez lui son langage [selon des] usages socialement et individuellement différenciés"⁵⁷⁴.

La réception du théâtre de Goldoni au Portugal depuis le XVIIIe siècle représente une partie importante de l'histoire du théâtre portugais, dont on essaiera de reconstituer quelques aspects à partir d'une comparaison de la version de *L'Amant militaire* produite par le CCE avec celle qui a été jouée à Lisbonne en 1771 et imprimée en 1779. Cette étude se trouve au point 2.3.1. de cette Partie II.

Toute approche de la langue employée dans *L'Amant militaire*, pièce jouée à Venise en 1751, et qui correspond à une écriture de transition entre les pièces à canevas de la Commedia dell'Arte et la comédie "réformée" ou régulière inventée par Goldoni à partir de Molière et de Diderot, peut être éclairée par une réflexion du dramaturge sur son oeuvre en 1750, publiée dans la préface du premier recueil de ses comédies: "[...] les deux livres sur lesquels j'ai le plus médité, et dont je ne me repentirai jamais d'avoir usé, furent le Monde et le Théâtre"⁵⁷⁵. À la recherche du "naturel", Goldoni introduit sur la scène le vif des conversations, sans valeur littéraire, mais autorisées dans le genre romanesque, et reprend à des fins réalistes le langage dialectal, qui est une convention de la comédie classique, mais qui devient un moyen dramaturgique essentiel à la défense de la crédibilité de ses personnages.

L'importance d'une connaissance de la dramaturgie de Goldoni, en tant qu'écrivain innovateur dans le genre comique, et de ses pièces, en tant que patrimoine dont la réception au

⁵⁷³. cf. Ginette Herry, "*E ste parole, che sera 'ste' parole sará ancora parole*" ou comment traduire Goldoni aujourd'hui, 1993, inédit.

⁵⁷⁴. *ibid.*, p.4

⁵⁷⁵. cité in Mario Baratto, *Sur Goldoni*, L'Arche, 1971, p.16

Portugal a une tradition, est un présupposé de la sélection du texte *L'Amant militaire* en 1981, comme l'affirme M. Barradas: "C'est [...] la même équipe qui joue Goldoni, qui le met en scène, qui fait presque toujours le travail de traduction et la recherche nécessaire non seulement à l'élaboration des spectacles, mais sur la présence de Goldoni au Portugal, par exemple"⁵⁷⁶. Une seconde affirmation du même metteur en scène souligne que les personnages de ce théâtre "ne parlent pas d'une façon littéraire", cette formule pouvant être éclairée dans les choix traductionnels adoptés, comme nous tenterons de le voir à propos de la production d'une variante par le CCE de la traduction de *A Estalajadeira*, jouée à l'École d'Acteurs en 1979 (cf. infra).

Au départ, la version portugaise de *O Amante militar* de Goldoni qui est jouée en 1981 au CCE est une traduction directe fondée sur le texte-source publié par Ludovico Zorzi chez Einaudi, à Turin, en 1972. Selon une information retirée du programme, le texte portugais définitif est celui qui a été établi par l'acteur et metteur en scène Jorge Silva Melo, sur une "tradução base"⁵⁷⁷ du metteur en scène du CCE.

Il est important de noter que cette traduction est faite en collaboration avec un acteur qui est, d'une part, un traducteur de Goldoni⁵⁷⁸ et qui, d'autre part, est proche de certains aspects du projet d'Évora, sans appartenir au groupe. En effet, il a une connaissance profonde du travail théâtral du "Piccolo Teatro de Milano" dirigé par le metteur en scène G. Strehler, qui représente un autre modèle de référence pour Évora, comme l'un des lieux du théâtre populaire de l'après-guerre. Il est aussi l'un des fondateurs d'une compagnie à Lisbonne dont le répertoire initial est apparenté à celui du CCE par la similitude de l'un de ses objectifs, celui de présenter à un public scolaire des spectacles qui proposent un contact dynamique avec les classiques, portugais comme António José da Silva et le "teatro de cordel" du XVIIIe, ou étrangers comme Cervantès, Molière ou Marivaux⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶. cf. Mário Barradas, in *Goldoni en Europe aujourd'hui - et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*, o.c., 1995, p.222

⁵⁷⁷. cf. Centro Cultural de Évora, programme du spectacle *O Amante militar* de Carlo Goldoni, 1981, dernière page de couverture

⁵⁷⁸. cf. Goldoni, *A Estalajadeira*, tradução de Jorge Silva Melo, Editorial Estampa, 1973.

⁵⁷⁹. cf. "Teatro da Cornucópia", in *Vértice*, n°48, maio-junho 1992, pp.93-129.

Vitor
15-9-81

CENTRO CULTURAL DE ÉVORA
Teatro Garcia de Resende
7000 ÉVORA

O AMANTE MILITAR

Goldoni

Personagens:

- GENERAL
- D. SANCHO, Capitão
- D. GARCIA, Tenente
- D. ALONSO, Alferes
- BRIGHELLA, Sargento
- DOIS CABOS, (que falam)
- PANTALÃO, Mercador
- ROSAURA, filha de Pantalão
- BEATRIZ, Viúva
- CORALINA, Criada de quarto de Rosaura
- APLECHINO, Criado de Pantalão
- OFICIAIS
- SOLDADOS

- A peça passa-se numa cidade da Lombardia

- discursos retóricos amoroso (e feios) | - r. russo e amante
 - o estar
 - o deficiêr
 - a guerra - hesitô impediôto para o happy end imediato

Cena 1

Rosauro e D. Alonso sentando-se

ROSAURA - ~~Receio~~ ^{Receio} ~~vos, meu querido D. Alonso, suplico-vos~~
 - Querido D. Alonso, ~~suplico-lhe que se retire~~

ALONSO - Porque ~~que~~ ^{que} me afastado-est, adorada Rosauro?

ROSAURA - ~~Temo~~ ^{Receio} ~~que meu pai me surpreenda, consigo,~~

ALONSO - O Sr. Pantalão ~~é~~ ^é um homem ~~senato~~ ^{senato} e bem nascido ~~que sabe que ele~~
~~que sou~~ ^{que sou} ~~um oficial honrado. Não pode~~ ^{representar} ~~repreendê-la por estar em~~
~~um~~ ^{em} ~~vosso~~ ^{vosso} ~~convívio~~ ^{convívio} ~~em~~ ^{em} ~~um~~ ^{um} ~~trato~~ ^{trato} ~~consigo,~~

ROSAURA - Tem-vos.
 - Para ~~dizer~~ ^{dizer} a verdade, ~~ele~~ ^{ele} ~~tem~~ ^{tem} ~~em~~ ^{em} ~~uma~~ ^{uma} ~~boa~~ ^{boa} ~~conta,~~ ^{conta,} ~~Estima~~
 - ~~infinitamente~~ ^{infinitamente} e ~~fala~~ ^{fala} ~~com~~ ^{com} ~~frequência~~ ^{frequência} ~~do~~ ^{do} ~~seu~~ ^{seu} ~~mérito~~ ^{mérito} ~~e~~ ^e ~~da~~ ^{da} ~~vossa~~ ^{vossa} ~~honestidade~~ ^{honestidade} ~~em~~ ^{em} ~~esta~~ ^{esta} ~~ocasião.~~ ^{ocasião.} ~~Muitas~~ ^{Muitas} ~~vezes~~ ^{vezes} ~~dar~~ ^{dar} ~~graças~~ ^{graças} ~~ao~~ ^{ao} ~~destino~~ ^{destino} ~~por~~ ^{por} ~~ter~~ ^{ter} ~~sido~~ ^{sido} ~~a~~ ^a ~~nossa~~ ^{nossa} ~~casa~~ ^{casa} ~~ter~~ ^{ter} ~~sido~~ ^{sido} ~~distribuída~~ ^{distribuída} ~~como~~ ^{como} ~~aquartelamento.~~ ^{aquartelamento.}
 Pois ~~dureza~~ ^{dureza} ~~restes~~ ^{restes} ~~três~~ ^{três} ~~meses~~ ^{meses} ~~em~~ ^{em} ~~que~~ ^{que} ~~nos~~ ^{nos} ~~tem~~ ^{tem} ~~honrado~~ ^{honrado} ~~a~~ ^a ~~vossa~~ ^{vossa} ~~presença,~~ ^{presença,} ~~só~~ ^{só} ~~temos~~ ^{temos} ~~recebido~~ ^{recebido} ~~graças,~~ ^{graças} ~~certos~~ ^{certos} ~~tantos~~ ^{tantos} ~~gens.~~ ^{gens.}

ALONSO - O Sr. Pantalão ~~tem~~ ^{tem} ~~comigo~~ ^{comigo} ~~bondades~~ ^{bondades} ~~que~~ ^{que} ~~não~~ ^{não} ~~mereço,~~ ^{mereço,} ~~e~~ ^e ~~isso~~ ^{isso} ~~é~~ ^é ~~uma~~ ^{uma} ~~segurança~~ ^{segurança} ~~contra~~ ^{contra} ~~as~~ ^{as} ~~repreensões~~ ^{repreensões} ~~que~~ ^{que} ~~tanto~~ ^{tanto} ~~temo.~~ ^{temo.}

ROSAURA - ~~Ai,~~ ^{Ai,} ~~D. Alonso,~~ ^{D. Alonso,} ~~o~~ ^o ~~prazer~~ ^{prazer} ~~que~~ ^{que} ~~retiramos~~ ^{retiramos} ~~da~~ ^{da} ~~nossa~~ ^{nossa} ~~inocente~~ ^{inocente} ~~condição~~ ^{condição} ~~foi~~ ^{foi} ~~abrigada,~~ ^{abrigada,} ~~meu~~ ^{meu} ~~pai,~~ ^{pai,} ~~a~~ ^a ~~quem~~ ^{quem} ~~a~~ ^a ~~nossa~~ ^{nossa} ~~conduta~~ ^{conduta} ~~não~~ ^{não} ~~de~~ ^{de} ~~com~~ ^{com} ~~a~~ ^a ~~vossa~~ ^{vossa} ~~e~~ ^e ~~a~~ ^a ~~minha~~ ^{minha} ~~conduta,~~ ^{conduta,} ~~mas~~ ^{mas} ~~alguém~~ ^{alguém} ~~que~~ ^{que} ~~va~~ ^{va} ~~qualquer~~ ^{qualquer} ~~ocasião,~~ ^{ocasião,} ~~foi~~ ^{foi} ~~alçada~~ ^{alçada} ~~por~~ ^{por} ~~alguém~~ ^{alguém} ~~que~~ ^{que} ~~inveja~~ ^{inveja} ~~a~~ ^a ~~nossa~~ ^{nossa} ~~fortuna~~ ^{fortuna} ~~levantar.~~ ^{levantar.} ~~Ele~~ ^{Ele} ~~suspeita~~ ^{suspeita} ~~do~~ ^{do} ~~meu~~ ^{meu} ~~caso.~~ ^{caso.}

ALONSO - ~~Iremos~~ ^{Iremos} ~~então~~ ^{então}

ROSAURA - ~~Pois~~ ^{Pois} ~~ben,~~ ^{ben,} ~~vamos~~ ^{vamos} ~~desiludir~~ ^{desiludir} ~~os~~ ^{os} ~~nossos~~ ^{nossos} ~~inimigos!~~ ^{inimigos!}

ROSAURA - ~~E~~ ^E ~~como?~~ ^{como?}

ALONSO - Tornando ~~público~~ ^{público} ~~o~~ ^o ~~nosso~~ ^{nosso} ~~amor.~~ ^{amor.} ~~Que~~ ^{Que} ~~o~~ ^o ~~seu~~ ^{seu} ~~pai~~ ^{pai} ~~sabe~~ ^{sabe} ~~que~~ ^{que} ~~o~~ ^o ~~meu~~ ^{meu} ~~desejo~~ ^{desejo} ~~para~~ ^{para} ~~uma~~ ^{uma} ~~esposa.~~ ^{esposa.} ~~Ser-me-á~~ ^{Ser-me-á} ~~então~~ ^{então} ~~permitido~~ ^{permitido} ~~falar~~ ^{falar} ~~vos,~~ ^{vos,} ~~sem~~ ^{sem} ~~de~~ ^{de} ~~mezericos,~~ ^{mezericos,} ~~e~~ ^e ~~que~~ ^{que} ~~se~~ ^{se} ~~rôa~~ ^{rôa} ~~de~~ ^{de} ~~inveja,~~ ^{inveja,} ~~aquilo~~ ^{aquilo} ~~que~~ ^{que} ~~porventura~~ ^{porventura} ~~aspirou~~ ^{aspirou} ~~a~~ ^a ~~ser~~ ^{ser} ~~senhor~~ ^{senhor} ~~das~~ ^{das} ~~vossas~~ ^{vossas}

Au lieu de considérer qu'il s'agit de deux versions différentes, il semble plus exact de situer la version revue par J. Silva Melo comme une variante établie à partir de choix fondés, d'une part, sur une connaissance de la langue italienne et de Goldoni approfondie par un contact personnel avec le travail de la compagnie du Piccolo à cette époque et, d'autre part, sur le réemploi d'un certain langage du théâtre du XVIII^e portugais, élaboré en fonction de certains types sociaux caractéristiques.

Ainsi, la révision du texte pourrait apparaître, en tant que processus, comme le besoin d'une plus grande adéquation à l'original, mais il est important d'examiner plus en détail le document utilisé pour les répétitions ainsi que les variantes avec ce qu'elles révèlent quant à la (ou aux ?) tradition théâtrale et culturelle préexistante.

En effet, le script porte les marques manuscrites de très nombreuses modifications.

L'échantillon, très limité, de texte choisi pour la description qui suit est celui de la scène d'ouverture de la pièce, pendant laquelle D. Alonso, militaire et noble espagnol, déclare à Rosaura, la fille du riche commerçant Pantalón chez qui il est logé, son intention de la demander en mariage.

Les modifications introduites concernent essentiellement le choix des pronoms personnels avec les formes verbales correspondantes. Le vouvoiement adopté dans la première version, exprimé à l'aide du pronom "você" employé couramment aujourd'hui, est remplacé par "vós", forme archaïque qui implique des formes verbales inusitées dans la langue actuelle.

On trouve, par exemple, ces deux versions de la même réplique, la seconde étant définitive:

V1: "Querido D. Alonso, suplico-lhe que se retire".

V2: "Retirai-vos, meu querido D. Alonso. Suplico-vos".

D'autre part, l'ordre des mots de la phrase est modifié afin de mettre le verbe au début de la réplique, suivi du nom de la personne interpellée qui est précédé de l'adjectif possessif. Une ponctuation qui divise la réplique en deux phrases met en valeur le deuxième verbe et l'importance de la demande faite à contrecœur. Cette variante découpe la phrase selon une ponctuation qui naturalise l'expression et permet d'éviter l'emploi du subjonctif, en favorisant la composante gestuelle du texte qui est fondée sur deux actions distinctes.

Un autre exemple:

V1: "Ah, D.Alonso, o prazer que retiramos da nossa inocente amizade foi atraído. Meu pai, a quem a nossa conduta não dava qualquer cuidado, foi alertado por alguém que inveja a minha sorte".

V2: "Ai, Ai, D.Alonso, que foi envenenado o prazer do nosso inocente trato. Sempre andou meu pai repousado com a vossa e a minha conduta, mas alguém que inveja a nossa fortuna levantou-lhe suspeitas".

La variante est caractérisée par des changements lexicaux: "amizade / trato", "atraído / envenenado", "sorte / fortuna", sur lesquels repose la connotation dixhuitièmiste du langage amoureux, et par des modifications de la syntaxe de la phrase qui permettent, par l'inversion du sujet et du verbe ou l'emploi de "que foi envenenado..." d'introduire un type de langage élevé ou recherché que le récepteur retrouve dans la tradition théâtrale portugaise des personnages de la société de Cour.

Au contraire, le langage des valets, Coralina et Arlechino, est retravaillé dans la variante dans le sens d'un appauvrissement lexical et syntaxique de leurs répliques, tout en maintenant un niveau plus élaboré pour les répliques de la soubrette.

Cette distinction est nécessaire à la construction du personnage provenant de la *commedia dell'arte*, Arlechino, qui est ici le support des choix dramaturgiques du metteur en scène exposés dans les textes composant le programme.

Arnaldo Momo⁵⁸⁰, qui est cité dans le programme, identifie le valet avec les anti-héros modernes Schweyk de Haseck et Brecht ou Woyzeck de Büchner, ce qui relie Goldoni à l'actualité: "[...] conter o texto, nas suas tramas, temas que antecipam e são ainda hoje problemas actuais [...], Arlequim que "anda a servir", exemplo antepassado do proletário. Assalariado de acaso por novas côdeas"⁵⁸¹. Le langage de ce personnage est effectivement porteur des marques des intérêts de l'époque actuelle de la représentation.

⁵⁸⁰. cf. Arnaldo Momo, "Goldoni e i militari", Marsilio Ed. Padova, 1973, cité in Centro Cultural de Évora, *O Amante militar* de Carlo Goldoni, 1981, pp.47-52.

⁵⁸¹. cf. F.Mora Ramos, "Sobre o espectáculo", in Centro Cultural de Évora, *O Amante militar*, 1981, p.53.

C'est ainsi qu'il est en opposition avec l'univers daté de la société des maîtres que la variante s'est chargée d'accentuer, par la théâtralité du texte et le caractère littéraire du langage employé. Dans la traduction de *A Estalajadeira* faite par J. Silva Melo et citée auparavant, une note éclaire les choix que nous retrouvons ici: "põe-se a questão: tentar uma actualização dessa simplicidade, ou tentar reconstruir o espaço que nos separa dela? A opção que esta tradução manifestamente é justifica-se [...] na riqueza teatral da língua portuguesa do século XVIII, e na necessidade que julgamos premente de encontrar uma vitalidade cénica na língua que foi a do nosso teatro"⁵⁸². Cependant, il est clair que cette traduction est également caractérisée par une série de choix qui révèlent une concurrence entre plusieurs modèles littéraires et théâtraux, conduisant à un texte-cible hétérogène sur le plan stylistique, bien que dramaturgiquement cohérent.

Il faut terminer avec un dernier aspect de cette traduction qui est défini dans un texte du metteur en scène lui-même, présentant la traduction du CCE comme une adaptation, en raison des changements structuraux qui sont introduits afin de modifier la succession des actions de la fable.

Cette reformulation de l'intrigue est justifiée par un critère à la fois historique et dramaturgique.

En d'autres termes, la distance temporelle entre la production originale et la production seconde visant une réception actuelle du texte, demande - ou permet - l'exercice d'un travail interprétatif innovateur, dans la perspective adoptée ici, qui est assimilé à une réécriture du texte.

Le metteur en scène situe cette pièce dans une période de transition de l'oeuvre de Goldoni, ce qui la rendrait inachevée ou imparfaite. Ainsi, il introduit pour cette raison un élément interprétatif personnel du projet goldonien, justifié dans les termes suivants: "Sendo assim um texto marcado pelo trabalho, baralhamos as cenas reordenando-as, tentando que a montagem daí resultante revelasse na sua sequência concreta, uma outra ciência das relações entre os personagens que o Goldoni não dominava no seu tempo"⁵⁸³. C'est, en fait, une conception du théâtre et de la pratique théâtrale qui est implicite ici, faisant de la réception actuelle un processus à la fois

⁵⁸². cf. Jorge Silva Melo, "Prefácio", in *A Estalajadeira*, o.c., 1973, p.26.

⁵⁸³. cf. F. Mora Ramos, "Sobre o espectáculo", in Centro Cultural de Évora, programme de *O Amante Militar* de Carlo Goldoni, p.54.

interprétatif et critique du texte-source, et se servant de la traduction comme moyen pour une réécriture et la production d'un nouveau texte.

Les présupposés esthétiques et théoriques qui guident les choix du metteur en scène ici, proches de ceux qui ont pu mener Brecht à réécrire ou à adapter les classiques allemands du XVIIIe, sont articulés avec une traduction qui tente, elle aussi, de mettre les personnages et la fable à une distance historique et culturelle, nécessaire à une lecture critique des rapports sociaux sur lesquels repose la comédie.

On constate que Goldoni est un auteur dont la présence est importante dans la pratique seconde du CCE, celle de la formation d'acteurs. Comme nous l'avons signalé plus haut, en 1979, c'est *A Estalajadeira* qui est joué par les élèves du Groupe III pour leur concours public de sortie, à partir d'une nouvelle traduction du CCE. D'autres exercices d'entraînement sont fondés sur des pièces du même auteur, en général traduites par le CCE ou réécrites comme des variantes de traductions existant déjà.

Il convient d'évoquer brièvement ce travail de réécriture, qui contraste avec celui qui vient d'être décrit. Au lieu de partir à la recherche d'une traduction rendant compte de la distance historique avec le texte goldonien par le langage, la variante de *A Estalajadeira* propose un texte actuel. La scène III en est un exemple:

V1: MARQUÊS

Gastai à tripa forra! Mirandolina nunca de vós fará caso.

V2: Gastai à tripa forra! Mirandolina **não vos ama.**

CONDE

V1: Com todas as vossas grandes nobrezas, julgais vós ser estimado por ela? O ponto consiste em ter dinheiro!

V2: **E com toda a vossa grande nobreza, julgais que vos ama, a vós? O que elas querem é dinheiro.**

On remarquera le mélange des niveaux de langue, et la simplification de l'expression, destinée à produire un effet comique en révélant à l'aide d'une terminologie actuelle - et presque vulgaire - le point de vue réactionnaire du personnage sur les femmes.

D'autre part, ce même aspect est traduit par une modification dans le choix des pronoms personnels employés dans les échanges entre Mirandolina et les autres personnages qui passent du vouvoiement au tutoiement systématique de ce personnage féminin.

L'ensemble des procédés de cette réécriture est fondé sur des choix qui restent cohérents avec la pratique traductionnelle dans le répertoire du CCE, ce qui ne saurait surprendre dans la mesure où la traduction étudiée en premier lieu est assurée par un agent extérieur à l'institution, qui se trouve indirectement associé au modèle artistique dominant de l'entreprise. L'opposition entre un modèle théâtral traditionnel portugais, celui de la comédie au XVIII^e appliquée au langage des personnages nobles, et les références à la tradition européenne du personnage du valet, italienne et allemande, pour Arlecchino, est un exemple d'un phénomène connu dans les Études de Traduction: "[...] no translational activity is completely coherent with respect to the dilemma "acceptable" versus "adequate"⁵⁸⁴.

La mise en scène de *O Amante militar* est aussi une première expérience d'un acteur de la compagnie du CCE, dont l'originalité ne s'entend néanmoins que dans le cadre de la globalité du projet du CCE qui le prend en charge.

Ces traductions n'ont pas été publiées et sont associées à des spectacles qui composent une partie du patrimoine artistique du CCE. Simultanément, on constate que la publication récente de l'oeuvre de Goldoni en portugais est restée peu abondante. Après une sélection anthologique faite par la Biblioteca Cosmos et publiée en 1944, une édition datée de 1964 avait proposé à la lecture trois comédies de Goldoni dont l'une, *La Locandiera*, est l'objet d'une nouvelle traduction en 1973⁵⁸⁵. Cette comédie est la seule que l'on trouve au répertoire de la Compagnie Rey Colaço Robles Monteiro, en 1947 avec le titre *A Hospedeira*. Elle est jouée par le TEP en 1969 sous le titre *Mirandolina*, après une première mise en scène en 1966, de la même pièce intitulée *A Estalajadeira*, et dans des circonstances historiques particulières: le metteur en scène italien Rugero

⁵⁸⁴. cf. José Lambert & Hendrik van Gorp, "On describing Translations", art. cit., 1985, p.46.

⁵⁸⁵. Ce sont, respectivement, l'édition de Carlo Goldoni, *A Estalajadeira, Os Apaixonados e O Leque*, tradução de Maria Fernanda Cidrais, Livraria Civilização - Editora, 1964, et celle, déjà citée, de Goldoni, *A Estalajadeira*, tradução de Jorge Silva Melo, Editorial Estampa - Seara Nova, 1973.

Jaccobbi dirigeait les répétitions depuis Vigo en Espagne, après avoir été expulsé du Portugal par la police politique. Le panorama éditorial et théâtral est donc très limité dans les années 1980.

Ce sont les traductions françaises du théâtre de Goldoni qui constituent, pour cette raison, la source principale du contact des responsables de la sélection du répertoire du CCE avec ce type de comédie. Il en sera question à propos de la description de la nouvelle traduction de *L'Amant militaire* (voir 2.3.1.).

2.1.3. La prépondérance du théâtre français.

Le répertoire du CCE est composé d'un nombre élevé de textes en provenance de la dramaturgie de langue française, c'est-à-dire, 11 pièces sur un total de 31 traductions, soit un tiers environ, appartenant à des périodes littéraires et théâtrales diverses.

On remarque que, en accord avec l'orientation socioculturelle adoptée visant l'accès du plus grand nombre de destinataires au patrimoine littéraire et artistique représenté par les chefs-d'oeuvre du passé, la production classique domine, avec deux comédies de Molière, une tragédie de Corneille et deux comédies de Marivaux. Adamov, Vinaver et Demarcy représentent l'époque contemporaine, avec Kateb Yacine, auteur maghrébin de langue française.

D'autre part, les traductions indirectes qui seront analysées dans la section suivante sont faites à partir de versions en langue française de textes d'auteurs très divers, en allemand, anglais, russe, grec ancien et norvégien. Cette fonction de langue-relais augmente le nombre de textes en langue française "composant" le répertoire du CCE, qui passe de onze à vingt-huit pièces.

2.1.3.1. Une création française: *A Noite do 28 de Setembro* de Richard Demarcy.

La pièce d'inauguration du CCE par Richard Demarcy représente une forme de théâtre engagé ou politique, clairement inspiré par les formes du théâtre d'intervention européen des années 1970. À la fois poétique et pamphlétaire dans ses moyens scéniques et langagiers, il est construit à l'aide d'un travail de citation de matériaux documentaires, extraits de la production textuelle et discursive de la vie politique des années 1974-75 au Portugal ou de textes comme la Bible, qui permettent de rehausser la part subjective de l'écriture.

Dans le groupe des traductions ne se servant en principe que de deux langues, la pièce du metteur en scène Richard Demarcy apparaît comme un cas particulier. Écrite en français peu de temps avant d'être sélectionnée par le CCE, elle conservera la dynamique d'une oeuvre inédite, modifiée et adaptée durant le processus de sa traduction et de son passage à la version scénique qui se fait dans les installations encore précaires du CCE. Elle est finalement jouée pour l'inauguration officielle du CCE en janvier 1975.

La traduction se distingue difficilement du texte-source, vu l'instabilité de ce premier état du texte qui est lui-même remanié à mesure que le travail à la scène suggère des modifications. Ces marques sont inscrites sur le document distribué aux acteurs, parfois incomplet ou, au contraire, annoté à la main pour des ajouts.

Édité plus tard au Portugal, ce en quoi il est un cas unique dans ce répertoire, le texte aboutira également à une édition en langue française qui reflète l'état final de la version représentée et en est la traduction.

L'édition portugaise aura deux versions qui représentent deux formes de diffusion des textes théâtraux nouvellement produits en langue portugaise. La première apparaît sous la forme d'un cahier et porte le numéro 1 d'une collection de théâtre dirigée par le critique Carlos Porto⁵⁸⁶, et l'autre est publiée en 1976 par la "Centelha"⁵⁸⁷, un éditeur engagé politiquement dans les luttes sociales des années de la révolution. Il s'agit cette fois d'un livre comprenant quatre autres pièces du même auteur écrites à partir des mêmes principes dramaturgiques que *A Noite do 28 de Setembro*: on retrouve les faits véridiques extraits d'un quotidien devenant historique sous l'effet d'une transfiguration poétique de sa représentation.

En tant que traduction, ce premier texte du répertoire du CCE n'est pas aisé à identifier. On peut, en effet, l'envisager comme une traduction accompagnant un processus de production parallèle et simultané du texte-source et de sa mise en scène. Le type de traduction obtenu ainsi, en

⁵⁸⁶. cf. *Centro Cultural de Évora - A Noite do 28 de Setembro* de Richard Demarcy, Lisboa, Plátano Editora, Setembro 1975.

⁵⁸⁷. cf. Richard Demarcy & Teresa Motta, *Fábulas Teatrais sobre a Revolução portuguesa*, Coimbra, Centelha, 1976.

articulation sous la forme du montage avec les textes documentaires originaux en langue portugaise, ressemble plutôt à un original portugais, d'autant plus qu'il sera ensuite traduit, publié en français⁵⁸⁸ et joué à Aubervilliers en 1975.

Mais il est aussi publié en portugais (voir supra) comme une traduction, dont les auteurs sont identifiés: "Colectivo do Centro Cultural de Évora e Alfredo Margarido, revistas as notas por Paula Folhadela"⁵⁸⁹.

On retiendra de cet exemple qu'il apparaît dans le répertoire du CCE comme un original d'un auteur français, ce fait étant amplement mentionné dans les textes accompagnant le spectacle, mais qu'il se présente simultanément comme une production collective d'une fiction théâtrale dont la thématique centrale est constituée par un sujet de l'actualité portugaise récente.

En innovant dans la forme et le langage théâtraux employés, cette "fable" est aussi un moment d'innovation dans la production dramatique nationale, prise en charge par une institution nouvelle dans la vie culturelle portugaise. Finalement, on peut considérer que c'est la scène qui a déterminé et permis la production d'un texte portugais original pour un destinataire, lui aussi, nouveau.

2.1.3.2. Le retour d'un classique: Molière.

Le théâtre de langue française est représenté en grande partie dans le répertoire du CCE par les traductions d'oeuvres du XVIIe et du XVIIIe siècles.

Quant au XVIIe, à côté d'une seule tragédie de Corneille, le CCE a sélectionné deux comédies de Molière. *George Dandin*, traduit et joué en 1979 avec le titre *Jorge Dandin ou o Marido enganado*, sera suivi en 1986 de *L'École des Femmes* ou *A Escola das Mulheres* du même auteur.

⁵⁸⁸. cf. Richard Demarcy, *Fables théâtrales sur la révolution portugaise*, Paris, Éditions Christian Bourgois, s/d.

⁵⁸⁹. cf. "Ficha", in Richard Demarcy & Teresa Motta, o.c., 1976, p.4.

Les deux textes sont traduits à partir de l'édition française, publiée en livre de poche, dans la Collection GF - Texte intégral -, de Garnier-Flammarion, des *Oeuvres complètes* publiées en 1965. La chronologie, l'introduction et les notices sont de Georges Mongrédien.

Le choix de l'édition du texte-source semble indiquer que la traduction n'a pas été établie en fonction d'un appareil critique et érudit qui complète la lecture du texte dramatique en tant qu'objet littéraire. Celui-ci apparaît plutôt comme un script ou un texte de théâtre, ce qui n'est pas sans conséquences pour l'importance attribuée aux présupposés linguistiques, culturels ou littéraires, qui commandent à la fois l'écriture et la réception de ce type de textes.

D'autres traductions faites par le CCE de textes de Molière sont incluses également dans le corpus réservé aux actions de soutien au théâtre amateur local et régional. Celui-ci comprend des textes courts comme la comédie intitulée *Le Mariage forcé*, composée de dix scènes qui, à l'origine, donnaient l'occasion d'un ballet de cour dont le livret n'est pas ajouté ici, ou également des textes mis au service des exercices de formation à l'École de Formation Théâtrale du CCE, comme *Les Fourberies de Scapin*.

La traduction de chacune des pièces mises au répertoire du CCE sera analysée plus loin, au point 2.3.6. pour *Jorge Dandin* en tant que traduction nouvelle, et pour *A Escola das Mulheres*, à la partie consacrée à l'étude complète d'une traduction. Notons dès maintenant que les deux productions artistiques diffèrent beaucoup entre elles. Si la traduction de *Dandin* est commandée par les choix d'une dramaturgie et d'une mise en scène réalistes, du type de celle qui avait été adoptée par Roger Planchon en France, celle de *L'École des Femmes* prétend partir d'une réflexion sur le genre de la comédie, en tant qu'un ensemble de codes et de conventions, dans son fonctionnement scénique actuel.

Les deux traductions sont pour cela fondées sur des objectifs qui conditionnent les choix que l'on peut observer à tous les niveaux du texte traduit.

2.1.3.3. Les pièces en un acte de Marivaux.

Avec celui de Molière, le théâtre de Marivaux est, dans le répertoire classique de langue française, celui qui est le plus souvent représenté par la compagnie professionnelle du CCE qui a

choisi de mettre en scène deux courtes pièces de cet auteur, l'une datée de 1736, *Le Legs*⁵⁹⁰, et jouée à Évora en 1987, et l'autre de 1746, *Le Préjugé vaincu*⁵⁹¹, jouée en 1976.

Le même auteur apparaît également à deux reprises dans le répertoire des textes utilisés à l'École de Formation Théâtrale. En 1977, *La Dispute* ou *A Querela* constitue l'exercice des finalistes du Groupe II et en 1983, *La Colonie* ou *A Colônia* est la base textuelle d'un atelier de jeu.

Avant de passer à la description de la comédie *O Preconceito vencido*, il convient de rappeler les aspects littéraires et linguistiques qui font de l'écriture dramatique marivaudienne une poétique théâtrale particulière et favorable à une lecture moderne.

Marivaux est un dramaturge qui se situe dans le contexte historique et littéraire français faisant suite à l'époque de Molière. C'est en ces termes qu'il apparaît au répertoire du CCE, comme l'auteur-clé du théâtre bourgeois et de critique sociale inventé par les Modernes.

En effet, sur le plan de ses options littéraires, le jeune auteur Marivaux se présente, en 1714, comme un partisan des Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Il assiste à la mutation de la comédie de l'époque classique, de plus en plus influencée par le goût du spectacle tel qu'il est cultivé à l'Opéra et à la Comédie Italienne, ainsi qu'à la contestation des principes académiques par les auteurs eux-mêmes.

Le siècle, qui est devenu celui des "classiques" avait prôné l'imitation des Anciens comme fondement d'une tradition de valeurs littéraires, mais l'importance croissante de l'esthétique des nouveaux théâtres, de la Foire et des Italiens, est devenue telle qu'elle a entraîné des changements fondamentaux dans la vie théâtrale, dictés dorénavant par le goût d'un public plus large et plus hétérogène.

⁵⁹⁰. cf. Marivaux, *Théâtre Complet*, Frédéric Deloffre (éd.), tome 2, Garnier, 1968, pp.281-337; la notice introductrice classe la pièce comme une "comédie de caractère" (p.294), mais elle est construite essentiellement sur une thématique sociale, celle de l'alliance des sentiments et des questions économiques ou financières.

⁵⁹¹. Pièce profondément remaniée entre la première version de la représentation donnée en août 1746 et celle qui est imprimée en 1747, elle utilise l'obstacle social à l'amour comme le fond même et unique de la pièce; cf. Marivaux, *Théâtre Complet*, Frédéric Deloffre (éd.), tome 2, Garnier, 1968, pp.629-677

Marivaux choisira donc l'expérimentation littéraire et cherchera à construire cette fameuse esthétique de la subtilité, qui est en fait plutôt une manifestation du purisme et de la précision verbale contre l'appauvrissement du vocabulaire et la rigidité des styles hérités des classiques.

Pour caractériser son écriture, la critique traditionnelle s'est habituée à citer l'une des rares allusions du dramaturge lui-même à sa poétique: "Ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre"⁵⁹². On sait que la nature est devenu un thème des Lumières par excellence⁵⁹³, et que la conversation, selon Montesquieu, se confond avec l'esprit: "L'esprit de conversation est ce que l'on appelle esprit parmi les Français. Il consiste dans un dialogue ordinairement gai, dans lequel chacun, sans s'écouter beaucoup, parle et répond, et tout se traite d'une manière coupée, prompte et vive. Le style et le ton de la conversation s'apprennent, c'est-à-dire le style du dialogue"⁵⁹⁴.

Conserver et exprimer le naturel dans cet apprentissage de l'artifice est un thème marivaudien essentiel, qui est lié également au goût du réalisme propre de l'époque: "La modernité de Marivaux tient à une conscience du langage comme lieu des enjeux de l'Histoire"⁵⁹⁵, donc aussi des idéologies et de la politique.

Ainsi, les deux pièces choisies par le CCE sont à la fois l'expression d'un changement structurel important pour l'avenir de la comédie traditionnelle et également porteuses d'une thématique sociale profondément critique par rapport à l'époque.

⁵⁹². Marivaux, Avertissement, *Serments indiscrets*, in *Théâtre Complet*, Frédéric Deloffre (éd.), tome 1, p.590

⁵⁹³. Ce trait est souligné par la critique actuelle qui, par conséquent, attribue à l'affirmation du dramaturge une valeur relative; cf. Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, 1986: "Marivaux tente ici de se disculper en employant les arguments habituels (et peu convaincants) de l'esthétique en vigueur: être naturel, copier la nature, ne pas choquer par un style singulier. Ce faisant, il est contraint de décrire son style selon des critères qui ne lui conviennent absolument pas: Du moins devine-t-on la force coercitive de ce dogme du naturel: rien de plus éloigné pourtant, quoiqu'en dise l'auteur lui-même, de cette dramaturgie qui ne doit rien au dogme de la vraisemblance de l'époque" (p.103)

⁵⁹⁴. Montesquieu, *Pensées*, extrait cité in Marc Fumaroli, "La conversation", *Trois Institutions littéraires*, Gallimard, 1994, p.121

⁵⁹⁵. Cf. Maria João Brilhante, *Roman et théâtre au XVIIIe siècle: les pratiques de Lesage et de Marivaux*, Tese de Mestrado em Literatura Francesa apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 1985, Biblioteca da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, p.73.

Le genre affiché par Marivaux est celui de la comédie en un acte, à peine pratiqué auparavant par Molière⁵⁹⁶. Au contraire de l'époque classique qui ne connaissait que l'esthétique du théâtre en vers, Marivaux choisit la prose, ce procédé facilitant la mobilité du sens d'un lexique à la fois simple et raffiné, tout en restant assujéti à l'ensemble des contraintes imposées aux relations et à la communication verbale entre les personnages par les conventions sociales dominantes.

La description des deux comédies de Marivaux incluses dans le répertoire du CCE sera faite en deux parties. En effet, comme il s'agit d'une nouvelle traduction, *O Legado* sera décrit dans un autre contexte (2.3.3.).

La traduction de la comédie *O Preconceito vencido* reproduit la plupart des orientations adoptées par les agents dans la période d'installation du CCE et, notamment, celles qui concernent la définition d'une politique culturelle et d'une stratégie de public à l'aide de textes en prise sur l'époque ou sur l'Histoire, dans ses manifestations individuelles ou collectives.

En effet, la sélection d'une comédie de Marivaux pour le répertoire du CCE dès 1976 n'est pas accidentelle. Elle représente, au contraire, le point de départ d'une action visant une partie spécifique du public, la jeunesse scolaire et universitaire. Cette forme d'intervention est définie autant par l'entreprise théâtrale elle-même, dans son environnement socioculturel dont elle tient compte, que par la vie théâtrale de l'époque, au Portugal et en Europe, dominée partiellement par une réflexion théorique et un travail artistique portant sur l'héritage du répertoire classique qu'il s'agit d'intégrer à une démarche démocratique de divulgation auprès d'un public nouvellement créé.

On remarquera que cette orientation concerne également les auteurs classiques nationaux comme Gil Vicente et Almeida Garrett, dans le cas du CCE⁵⁹⁷.

Les circonstances de la traduction de la pièce *O Preconceito vencido* en font un cas légèrement différent du reste des traductions jouées. Elle est traduite pour la première fois afin d'être

⁵⁹⁶. cf. Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1977: "La grande majorité des comédies sont en cinq actes, mais on en trouve aussi en trois actes ou en un acte. Molière, plus que d'autres, a écrit des pièces courtes: on relève dans son oeuvre onze pièces en cinq actes, neuf en trois actes, et sept en un acte" (p.197).

⁵⁹⁷. cf. Tableau I et 2.2.2.2. Lire et interpréter dans la 1^{re} Partie.

jouée par les élèves du Conservatoire à Lisbonne en 1973/74 et c'est la même version qui sera reprise pour la mise en scène de 1976 au CCE, sans modifications.

Le recours à une traduction préexistante s'explique par le fait qu'aussi bien le metteur en scène que deux acteurs du spectacle à Évora, sont les mêmes que pour la première présentation à Lisbonne. Le texte final n'a pas de traducteur connu, mais est en grande partie le résultat de la collaboration entre les participants au montage de la pièce.

Ce fait doit être retenu, car il renvoie à ce que Patrice Pavis signale à propos de la dramaturgie de Marivaux qui ne saurait se suffire à elle-même et "exige pour survivre, un type précis de figuration, de jeu, d'interprétation gestuelle"⁵⁹⁸. Les traducteurs sont des étudiants et des professionnels de théâtre qui ont produit un texte mettant l'accent sur le jeu implicite et permettant de prendre parti sur les ambiguïtés du texte.

Cette particularité se reflète dans l'adoption d'un type de traduction acceptable, dans laquelle le langage marivaudien est remplacé par des choix stylistiques qui correspondent au niveau de langue courant ou familier du portugais contemporain. La simplification ou la non-traduction des difficultés posées par la composante littéraire du texte-source semble contribuer à donner une image du texte final bien moins littéraire que théâtrale et, donc, susceptible d'obtenir l'adhésion des destinataires qu'il s'agit d'initier au langage scénique du théâtre que l'on confronte ici délibérément à son statut livresque.

On note cependant que les éléments paratextuels comme l'affiche tricolore - bleu, blanc, rouge -, ou scéniques comme la musique du spectacle qui cite la Marseillaise à la fin, ou encore la non-traduction des noms des personnages et les textes sur le XVIII^e siècle français composant le programme, doivent indiquer qu'il s'agit d'un auteur et d'une pièce appartenant au répertoire de langue française. La fonction pédagogique du spectacle est associée à un élargissement des connaissances culturelles du récepteur.

Les deux pièces de Marivaux sélectionnées par le CCE pour son répertoire sont traduites directement du français, à partir du texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre, et publié par les Éditions Garnier Frères, en 1968. L'éditeur a

⁵⁹⁸. cf. Patrice Pavis, o.c., 1986, p.68.

choisi de partir de l'édition originale de 1758, celle de Duchesne, la seule parue du vivant de l'auteur, bien que ce choix soit sujet à discussion⁵⁹⁹. L'édition du texte-source qui a été choisie permet un accès relativement érudite à l'original, bien que certaines imprécisions du texte final permettent d'envisager que ces sources secondaires n'ont pas été utilisées.

La traduction se présente sous la forme d'un texte photocopié, portant le nom de l'entreprise CCE, avec le titre traduit et le nom de l'auteur. Celui du traducteur est omis ainsi que la liste des personnages ou la didascalie générique et spatiale, ce qui montre que les conventions de la dramaturgie classique sont considérées comme dispensables.

C'est dans le programme du spectacle que l'on trouve les noms des personnages, dans l'ordre de présentation choisi pour l'édition de 1758, suivis des noms des acteurs.

Il existe, pour *Le Préjugé vaincu*, une édition originale datée de 1747⁶⁰⁰, suivie d'une nouvelle édition en 1758 qui contient une présentation différente de la distribution originale des rôles:

édition de 1747:

LE MARQUIS, père d'Angélique.

ANGÉLIQUE.

LISETTE.

DORANTE.

LÉPINE, valet de Dorante.

*La scène est à la campagne, dans un château du Marquis*⁶⁰¹.

édition de 1758:

⁵⁹⁹. cf. Frédéric Deloffre, "Introduction", in Marivaux, *Théâtre complet*, Tome I, Garnier Frères, 1968, p.XII

⁶⁰⁰. Le texte de 1747 représente un second état, résultat d'un travail de concision du texte qui, selon Deloffre, est due aux exigences du genre dramatique auxquelles Marivaux s'est plié. Il existe donc un présupposé, celui d'une tradition du genre de la comédie dès le texte-source, qui est en grande partie représenté dans le discours critique de l'éditeur: "La version définitive est peut-être un peu moins brillante, mais l'enchaînement des sentiments et des événements y est plus naturel. Le remaniement est entièrement bénéfique", in Marivaux, *Théâtre complet*, tome II, texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre, Garnier, 1968.

⁶⁰¹. cf. Marivaux, o.c., 1968, p.642.

"LE MARQUIS. ANGÉLIQUE, fille du marquis. DORANTE, amant d'Angélique. LISETTE, suivante d'Angélique. L'ÉPINE, valet de Dorante. *La scène est chez le marquis*"⁶⁰².

La version de 1758 présente les personnages selon le principe classique de la hiérarchie sociale⁶⁰³, mais introduit une structure de couples d'amoureux potentiels. L'édition de Deloffre "reproduit [...] le texte définitif voulu par Marivaux, celui de l'édition originale"⁶⁰⁴, avec les corrections apportées par la lecture du manuscrit qui est le témoignage du premier état du texte à la représentation.

Quant à la présentation des personnages adoptée par le CCE, elle privilégie également les couples d'amoureux, maîtres ou valets, et n'insiste ni sur le rôle de valet attribué à Lépine dans le texte de 1747, ni sur la fonction du père, représentant d'une autorité absolue. Le type de traduction qui s'annonce par cette hiérarchie des rôles est plus en accord avec une comédie où domine l'intrigue amoureuse, telle qu'elle se développe au XIXe. La traduction du prénom Angélique par Angélica permet de supposer que le type existe dans le registre du drame ou de la comédie bourgeoise portugaise et contribue également à une lecture ironique du personnage, jeune fille brusque et agressive. Le prénom Dorante est maintenu, construit probablement sur un jeu humoristique: un bourgeois riche - en or et possédant une fortune en rentes... La non-traduction de ce nom sert également à situer dans l'espace et dans le temps un cadre social fréquent dans la comédie d'inspiration française. Lépine et Lisette conservent leur nom, mais leur statut social est uniformisé. Valet et suivante sont tous deux "criados" ou serviteurs. Cette simplification est contraire à la variété et à la précision des statuts des personnages-domestiques dans le théâtre de Marivaux, étant donné leur rôle dans l'action auprès des maîtres.

La mise en scène assure la permanence de la signification de l'autorité assignée à la fonction paternelle en plaçant l'acteur chargé du rôle dans un fauteuil, situé sur une estrade qui domine la scène où se déroule l'action. L'observateur invisible et silencieux donne à l'action et au texte qu'il

⁶⁰². cf. *ibid.*, id., p.905, n.2

⁶⁰³. cf. Jacques Schérer, o.c., 1977, p.19.

⁶⁰⁴. cf. Marivaux, o.c., 1968, p.635.

semble manipuler une dimension expérimentale, permettant de rendre objectif tout ce qui pourrait s'écarter de la dramaturgie adoptée.

Le texte du programme le plus significatif à ce sujet, et intitulé "Notas", décrit cette lecture ou dramaturgie de la connaissance, d'un théâtre rose devenant sombre et montrant une humanité désespérée puisque totalement soumise au pouvoir de l'argent⁶⁰⁵.

Au niveau des grandes structures du texte et de l'action, la traduction est du type adéquat et complète, bien que le nombre de scènes soit légèrement réduit à la suite d'une suppression, probablement accidentelle, de la coupure établie dans l'original entre les scènes 9, 10 et 11, qui sont regroupées en une seule scène - la scène 9 -.

La suppression de la première des deux répliques composant la scène 10 est le seul exemple de ce type de coupure à signaler:

texte-source:

SCÈNE X. - LÉPINE, LISETTE.

LISETTE, *riant*. - Qu'en dis-tu, Lépine? Velà de bonne besogne; cette fille-là marche toute seule, n'y a pus qu'à la voir aller.

LÉPINE, *s'éventant*. - Respirons.

texte traduit:

suppression de la réplique de Lisette

LÉPINE - Já podemos respirar.

La non-traduction des didascalies, d'ailleurs peu nombreuses et variables selon les éditions, bien que Marivaux les traite avec beaucoup de précision dans ses pièces, est un autre trait significatif de la traduction qui souligne l'importance attribuée au rôle de la mise en scène, conçue selon d'autres principes théâtraux.

La stratégie adoptée à un niveau macrostructurel semble donc être orientée selon un choix initial⁶⁰⁶ qui se situe entre une adhésion au texte original - respectant la construction d'une comédie

⁶⁰⁵. cf. Centro Cultural de Évora, *O Preconceito vencido* de Marivaux, Maio de 1976; le texte se termine par ces deux phrases: "Marivaux: o contrário de um autor repousante. Marivaux: um autor que vê insuportavelmente claro".

⁶⁰⁶. cf. Gideon Toury, art. cit., 1980, p.55.

en un acte, sans modifier l'ordre des scènes construite selon la logique dramatique de Marivaux, centrée sur des personnages inscrits dans un univers social et historique précis -, et la forme d'un canevas ne conservant que les dialogues et supprimant les didascalies, afin de laisser au texte scénique et à la mise en scène la construction du sens.

Les normes textuelles, qui opèrent à un niveau plus significatif ici, peuvent être décrites à l'aide de la scène 1 ou d'exposition, assurée par le couple des valets. Au XVIIIe, ce type de scène, qui doit informer le spectateur des éléments essentiels de l'action et des personnages, a tendance à être intégrée à l'action. C'est le cas ici où les deux valets, au lieu de rendre compte de l'intrigue amoureuse des maîtres, s'occupent de leur propre projet matrimonial. La prise en charge de l'action des maîtres par les valets sera introduite à la scène 2 lorsque Dorante leur demande de l'aider dans ses tentatives pour conquérir Angélique. La traduction accentue dès la scène 1 cette ligne de lecture choisie préférentiellement pour laquelle la mise en scène.

Ainsi, Lépine se rend maître des lieux et de la situation. Ce comportement est signalé dans la traduction par le choix de formes verbales à l'impératif:

texte-source:

LÉPINE, *tirant Lisette par le bras*. - Viens, j'ai à te parler; entrons un moment dans cette salle.

texte traduit:

LÉPINE - Anda cá, quero falar contigo; entra um instantinho nesta sala.

L'omission de la didascalie, remplacée par l'adverbe de lieu "cá" qui renforce l'intention autoritaire de l'ordre donné à Lisette, souligne également l'occupation de l'espace par une redondance avec le complément en fin de phrase. Le verbe "quero" montre que le traducteur opte dans le sens de l'expression de la volonté, alors que "avoir à" peut aussi exprimer la possibilité ou la motivation. Le changement de personne du troisième verbe, passant du pluriel d'invitation à un ordre reprend la même orientation du comportement du valet, imposant par la force sa volonté. L'emploi du suffixe dans "um instantinho" installe un ton familier et intime à la fois.

La traduction de la réplique de Lisette est exemplaire des changements introduits dans les comportements des personnages tels qu'ils sont exprimés dans le langage:

texte-source:

LISSETTE. - Eh bien! que me voulez-vous donc, Monsieur de Lepaine en me tirant comme ça à l'écart?

texte traduit:

LISSETTE - Tá bem. Carago. Que é que o Senhor Lépine quer de mim p'ra me trazer práqui?

La surprise du personnage est traduite en un accord: "Tá bem". Ce type de modification est dominant dans la scène et permet de donner à Lépine l'initiative sans réplique de l'action. Le verbe "querer" est employé systématiquement pour traduire aussi bien "avoir besoin de", "falloir", "vouloir" et est même omis dans la traduction de "Je veux que tu m'épouses", raccourci en un impératif: "casa-te comigo".

Cette scène introduit également le type de lexique devant rendre compte de la hiérarchie des relations sociales: "Monsieur de Lépine / Senhor Lépine", "maître / patrão", "maîtresse / madrinha", "notre jeune dame / a menina", "en guise de compagnie / uma companhia de quarto". La traduction se sert de la dénomination portugaise utilisée pour ces cas dans la réalité moderne des relations de dépendance. C'est pourquoi on trouve le terme "patrão" et non pas "amo" ou bien "madrinha" qui désigne la protectrice d'une orpheline, par exemple.

Un aspect problématique du personnage de Lisette est la traduction des incorrections ou des accidents de langage liés à son patois. La traduction a recours à des suppressions de syllabes, à des tournures de l'oral comme "Sei cá agora!", des mots familiers ou vulgaires comme "Carago, poças!", des erreurs lexicales du genre de "ingual" devant rendre "itou" comme signe d'un manque de culture du personnage. Le texte abandonne rapidement la transcription de ces solutions et c'est l'actrice qui se chargera de donner à Lisette une prononciation exotique ou régionale, avec quelques déformations de mots, non marquées dans la graphie.

La fable que l'on prétend raconter, et dont on cherche à privilégier les éléments rendant compte de la rudesse des relations interhumaines et de classes, s'impose à la recherche langagière, ce qui justifie que la traduction vise une acceptabilité du texte, à l'aide d'une simplification du vocabulaire et d'une accentuation de l'expression du désir et de la volonté de la part du valet.

De la même manière, la scène 4 qui est une scène entre le couple des maîtres est traduite en privilégiant une accentuation de la terminologie employée pour décrire les relations sociales, entre bourgeoisie et noblesse.

La traduction réduit l'ironie introduite par le dramaturge en simplifiant, par exemple, une terminologie prise dans le registre tragique par Dorante, pour traduire ses sentiments. Ainsi, "pénétré de douleur" est traduit par "aflito" qui modernise et banalise l'expression, la parodie disparaissant ainsi. Dorante emploie également "trop heureux", stéréotype courant, qui est traduit par "extraordinariamente feliz", en accentuant cette fois une incongruité et une exagération comique. Les expressions "riche" et "honnête homme", qui sont au centre de la non-communication en raison de la polysémie des vocables employés, sont traduites par "rico" et "homem honesto", tirés du lexique moderne et privés de leur connotation historique. Lorsqu'apparaissent "probité, richesses" dans la bouche de Dorante qui insiste sur la différence entre les deux termes, le texte-cible emploie "honestidade" et "riqueza" - forme substantivée des deux adjectifs tels qu'on les emploie actuellement. Finalement, "biens" est traduit par "bens terrenos" qui connote le terme avec un langage religieux, alors qu'il n'est que le synonyme de "richesses". S'agit-il d'une caricature volontaire d'Angélique, prude difficile à marier? la mise en scène le laissait entendre. Avec une agressivité dédaigneuse, elle emploie aussi "escoria" qui traduit "espèces" en redoublant le préjugé de classe sous-jacent.

La scène emploie, dans la traduction, la forme "vós" qui est utilisée habituellement pour traduire "vous" dans les textes anciens ou classiques, ce qui contraste avec la modernisation du lexique qui renvoie au code linguistique actuel des valeurs mises en jeu.

Par contre, la scène 13 transforme ce stéréotype et introduit un changement commandé par la dramaturgie. Le Marquis tutoie sa fille dans la traduction, dans un moment crucial de l'action où le mariage d'Angélique, sur lequel il compte, semble compromis.

Ces exemples sont limités et n'ont été choisis que pour rendre compte des points les plus significatifs quant au style, au genre ou à la dramaturgie. La place donnée au jeu et à la mise en scène est traduite dans un type de langage direct, familier et très proche de l'époque de réception. On relève, par exemple, un emploi symbolique de "venceremos!", slogan syndical de l'époque, pour

traduire "Courage!". La description de la traduction permet de comprendre à quelle conception du théâtre nous avons affaire ici, en reconnaissant que l'orientation initiale d'adéquation, soulignée par les métatextes entre autres, n'est pas la seule option de cette dramaturgie de Marivaux à Évora, qui naturalise et modernise le texte dit en vue d'une réception efficace d'un texte ancien, soutenu par une mise en scène non conventionnelle.

2.1.3.4. La tragédie classique d'après Corneille.

La tragédie *Horace* de Corneille est traduite en 1985 à partir du texte français, publié dans le volume II de l'édition du *Théâtre complet*, établie par Georges Couton pour Garnier-Frères, en 1971.

Corneille écrit *Horace* (1639-1640), à la suite de la Querelle du *Cid* qui a motivé un ensemble de prises de position dans les milieux littéraire et académique, sur les contraintes d'écriture de la tragédie régulière, pour laquelle on écrit dorénavant en vers alexandrins, proches de la prose par leur cadence et leur rythme, et on emploie un lexique qui évite de blesser les bienséances.

En abordant, avec *Horace*, une tragédie historique, les personnages idéalisés par les historiens de l'Antiquité, Corneille doit aussi les rendre vraisemblables en donnant de leur psychologie une impression de vérité. L'exigence stylistique étant une exigence morale, la hiérarchie établie entre les styles - sublime, médiocre ou bas - et les genres correspondants, donne à la tragédie le privilège de pratiquer un usage héroïque de la parole.

Ainsi, ce genre reproduit simultanément l'intention politique d'une séparation entre les univers sociaux, ainsi que les différences entre les statuts conférés à la langue, ce qui devrait aboutir à une fixation de l'emploi de celle-ci au niveau littéraire. La tragédie est élue comme le prototype du "grand" genre, qui permettra à Boileau, traducteur de Longin, de synthétiser dans son *Art Poétique*, en 1673, les principes qui déterminent les effets les plus élevés de la création littéraire, par l'adhésion du destinataire au sublime, ou à des valeurs qui le dépassent.

La traduction de *Horace* par le CCE, montre un souci de préservation de la qualité littéraire du texte, en conservant également le principe de la versification et de l'emploi d'un lexique noble. On

s'aperçoit toutefois que l'on a affaire à une traduction incomplète, à laquelle le traducteur et metteur en scène, a retranché un certain nombre de vers.

Pour cette raison, son étude détaillée se trouve au point 2.5., consacré à l'étude de certains cas de variantes de traductions dans ce corpus.

2.1.3.5. Une comédie de Mérimée.

Le romantisme constitue une marque esthétique évidente dans la pièce de Mérimée, *Le Ciel et l'Enfer* datée de 1825, moment de la publication du *Théâtre de Clara Gazul* qui est sa première oeuvre éditée, mais dont il se présente comme le traducteur.

Pour *O Céu e o Inferno*, la traduction du CCE est établie en 1983 à partir de l'édition publiée en 1968 du *Théâtre de Clara Gazul*, chez Garnier-Flammarion, avec une chronologie et une préface par Pierre Salomon. Selon la notice bibliographique⁶⁰⁷, ces textes ont été l'objet de nombreuses éditions, notamment dans les années 1930, la dernière étant celle de 1963, avec une préface et des notes de Gilbert Sigaux.

Inspiré du premier volume de la collection des *Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers* consacré à l'Espagne, ce texte composé de deux scènes dont le rythme accéléré correspond moins à celui de la comédie que du "sainète" en un acte et en prose⁶⁰⁸, reflète le milieu littéraire où s'exprime le jeune romantisme à la recherche d'un théâtre rénové, encore influencé par les scènes historiques.

L'Espagne picaresque et violente dans ses passions dont Mérimée imite une forme théâtrale populaire, est une source d'inspiration personnelle, mais aussi un prétexte pour exprimer ses opinions libérales et son anticléricisme. Le besoin de réformer le théâtre et d'abandonner les genres dominants de l'époque correspond, pour Mérimée et les écrivains libéraux, au projet politique de création d'un grand théâtre historique.

L'idéologie y est donc présente, avec une intention didactique qui se sert de l'imitation et de la parodie, de la couleur locale, d'une érudition savante, mais aussi d'un goût de l'invention et du

⁶⁰⁷. cf. Mérimée, o.c., 1968, pp.37-39

⁶⁰⁸. cf. Prosper Mérimée, *Le Ciel et l'Enfer*, in *Théâtre de Clara Gazul*, Chronologie et préface par Pierre Salomon, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp.231-250; in "Préface", p.29

travestissement qui déconstruisent une peinture réaliste du réel représenté, tendant vers une sorte de romantisme baroque⁶⁰⁹.

La première édition du *Théâtre de Clara Gazul*, avec six pièces et comprenant *Le Ciel et l'Enfer*, est désignée comme une oeuvre inédite, présentée à Londres "sur un théâtre de société"⁶¹⁰. L'oeuvre aura une réédition en 1830, complétée par *L'Occasion* et *Le Carrosse du Saint-Sacrement*.

Cette publication est destinée à la lecture et est présentée comme une traduction, faite par Joseph l'Estrange, des oeuvres de la comédienne espagnole Clara Gazul que Mérimée a inventée depuis 1823. La date n'est pas anodine, puisqu'elle correspond à deux événements de l'actualité de l'époque qui mettent l'Espagne à l'ordre du jour. Il s'agit de l'orientation suivie par la politique franco-espagnole de Louis XVIII, et dans un autre domaine, de la publication du premier des cinq volumes de traductions consacrées à l'Espagne dans la collection des *Chefs d'Oeuvre des théâtres étrangers*, citée auparavant.

Mérimée participe à la formulation d'un théâtre nouveau, correspondant aux tendances qui définissent le drame romantique, encore proche d'un théâtre historique. Sa dramaturgie suit les principes de transgression des règles classiques des unités, et surtout des bienséances.

En fait, son théâtre est surtout fondé sur la parodie, grâce à l'imitation du modèle ancien de la comedia espagnole ou du "sainète" en un acte et en prose, situé entre ou à la fin de deux actes.

La mise en scène et la traduction du CCE retiennent cette marque parodique et lui ajoutent l'ironie moderne envers toute forme de romantisme. Le travail d'interprétation est, pour cette raison, élaboré à l'aide d'une articulation de *O Céu e o Inferno* avec un ensemble de textes non-dramatiques qui renforcent également les manifestations, d'influence anglaise, de libéralisme et d'anticléricisme radical que l'auteur exprime dans cette pièce.

La manipulation par la traduction se situe en partie dans ces passages ajoutés au texte-source pour la représentation dont l'ensemble exprime clairement le type de lecture interprétative

⁶⁰⁹. Pierre Salomon, "Préface", in Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, o.c., 1968, p.33

⁶¹⁰. cf. Mérimée, o.c., 1968, p.48.

choisie pour la mise en scène. Il comporte un extrait des *Lettres d'une Religieuse portugaise*, un passage de Sade retiré de *La Philosophie dans le Boudoir*, un texte provenant du *Manual dos Inquisidores*, et finalement, un texte du metteur en scène lui-même⁶¹¹.

La page de titre suit l'ordre de présentation habituel des traductions polycopiées du CCE, mais elle se singularise parce qu'elle ne contient pas l'indication normalement imprimée à gauche au haut de la page, désignant l'institution qui est l'émetteur du texte. Elle comprend le titre traduit, placé au centre de la page:

O CÉU E O INFERNO

et le nom de l'auteur: Prosper Mérimée.

Le nom du traducteur est omis, mais l'on trouve la liste des personnages dont les titres ou les fonctions sont transposés dans le contexte culturel et linguistique portugais, comme le montre la comparaison suivante:

<u>Texte-source</u>	<u>Traduction</u>
Don Pablo Romero	Dom Pablo Romero
Fray Bartolomeu, Inquisidor	Frei Bartolomé, inquisiteur
Dona Urraca de Pimentel	Dona Urraca de Pimentel

La didascalie "La scène est à Valence" est traduite par: "A cena passa-se em Valência", qui présuppose un usage similaire dans les deux langues du vocable "scène", en tant que désignation du lieu de l'action. Cependant, l'emploi du verbe "passa-se" qui devrait être rattaché à l'action, et non au lieu de l'action, montre qu'il s'agit d'une imprécision dérivée d'une méconnaissance du lexique courant dans le métalangage théâtral français.

Le même type de difficultés apparaît à propos de l'identification de la différence entre le mode du conditionnel et le futur, ainsi qu'avec la traduction de plusieurs termes ou expressions au long du texte⁶¹².

⁶¹¹. Ces textes n'ayant pas été ajoutés au script de la traduction, il n'a pas été possible de les retrouver et ne peuvent donc être inclus dans cette analyse.

⁶¹². La liste complète est la suivante: "- Y pensez-vous / É o que pensais - Peste! rien que cela / tudo pior que a peste! e que mais? affection / afectação - cigarres / cigarros - salut éternel / saúde eterna - éraillés / esbugalhados - laideron / camafeu - bohémienne tannée / bêbeda enfadonha - l'ami / o camarada (langage militaire) - courage! (emploi ironique) / que audácia! - malgré moi / por infelicidade minha".

Le genre n'est pas indiqué, mais le langage des personnages connote la version portugaise avec celui de la comédie de mœurs, telle qu'elle transparaît entre autres dans la conduite de l'intrigue et dans l'emploi des pronoms personnels tel qu'il est adopté pour le couple des amoureux.

D'une façon générale, cette traduction se présente comme une ébauche, destinée à être fixée à un second moment du travail sur le texte. Le texte photocopié propose des choix alternatifs indiqués entre parenthèses qui sont relativement nombreux - il y en a dix-sept pour un texte court et n'ayant que vingt-huit pages -, et dont la comparaison montre que le travail du traducteur a surtout hésité devant deux types de difficultés en cherchant à produire un texte acceptable dans le système de réception.

L'une de ces difficultés est liée à certaines constructions linguistiques ou à des réalités culturelles françaises et l'autre, à l'adoption d'un niveau de langue plus ou moins codifié dans la tradition théâtrale portugaise correspondant au genre implicite dans le texte-cible.

Parmi les premiers cas de double traduction ou d'hésitation initiale du traducteur, on trouve, d'abord, un exemple permettant l'option entre deux tournures dont la seconde s'écarte du réemploi en traduction du verbe utilisé en français. Il s'agit de la traduction de l'expression "faire un péché", employée par Mérimée, qui est présentée ainsi: "mas há pecados que nunca farei (cometerei)". De même, pour ces exemples: "assez belle pour le retenir" devenant "tão bela que o pudesse reter (prender)" ou bien "entram em qualquer parte (em todos os lados)" pour traduire: "entrent partout".

Les autres cas, énumérés ci-après, renvoient davantage à une hésitation à l'intérieur de la langue d'arrivée: "[...] uma palavra sobre isso (a tal respeito)" pour "je ne vous en ai pas dit un mot", "seria melhor vingança (seria maior vingança)" pour "cela me vengerait mieux", ou encore "[...] o seu zelo demasiado rigoroso (com o seu zelo tão)" pour "son zèle est trop ardent".

L'exemple de "cada vez mais forte (cada vez pior)", pour traduire "de plus en plus fort" dans le contexte où l'expression, vieillie à présent, sert à souligner une impertinence, montre une tendance vers un niveau de langue courant dérivé d'une première traduction mot à mot.

On trouve, finalement, ces trois derniers exemples. Un pluriel remplace, selon l'usage courant de la langue d'arrivée, un singulier: "E com que meios? (E por que meios?) - et par quel moyen". L'arrivée proche du personnage et son annonce ne sont pas clairement distingués dans "Aí

vem Frei Bartolomeu (Frei Bartolomeu está a chegar)- voici Fray Bartolomé", et la phrase finale de la pièce: "É assim que se espeta o touro! (É assim que se mata o touro!)- c'est là qu'on frappe le taureau" hésite entre deux verbes exprimant une action concrète, alors que le verbe "frapper" a une connotation littéraire qui atténue la violence de la formule stéréotypée.

Ailleurs, le substantif "ma chaîne" suscite une hésitation, liée à la composante socioculturelle du texte: "(a minha corrente) o meu fio", et à une indéfinition de l'objet désigné.

Les deuxièmes cas, qui renvoient au choix du niveau de langue, surgissent avec la traduction de "on en jase" par "mexerica-se (murmura-se)", le premier étant nettement plus trivial. C'est le cas aussi dans l'exemple suivant: "ainda hoje o sinto (me dói)" pour traduire "je m'en sens encore". Cet exemple montre aussi l'importance des vocables associés au champ sémantique d'une certaine sensualité que la traduction cherche à mettre en relief. Pour traduire le verbe "s'engendrent" employé par Fray Bartolomeu, à propos des mouches, on trouve "prociam (reproduzem)", où la première sélection est plus adéquate au langage religieux.

L'expression métaphorique "fermer votre porte à D. Pablo" est traduite, soit de façon équivalente par "fechar a porta a esse D.Pablo", soit de façon explicite par "(nunca mais receber esse D.Pablo)".

Par contre, pour rendre une expression du français courant comme: "quand ils sont en colère", le traducteur hésite devant deux possibilités, dont la première est nettement littéraire et l'alternative presque archaïque: "quando tomados de cólera (quando se encolerizam)".

On notera également un registre de la galanterie, décalquée sur les choix du texte-source comme: "mon aimable amie / minha amável amiga", qui contraste avec l'usage banal de "minha querida amiga" pour traduire "ma belle amie". De même, la traduction des jurons, comme l'insolite "par cent charretées de diables" par la formule banalisée dans "com mil diabos" compense l'inacceptable "N ... de Dieu!" traduit par "Deus d'un raio...", invocation portugaise directe et plutôt blasphématoire.

On retiendra finalement de ce relevé une caractéristique dominante de la traduction qui est de tendre vers une moindre adéquation du texte, devant les difficultés langagières posées par le

texte-source qui est traité comme une oeuvre datée, soumise à une lecture et une réécriture actuelles, dans le contexte culturel portugais de réception.

La traduction est un texte complet, mais présente quelques modifications par rapport au texte-source.

La seule coupure dans le texte se situe à la fin de la scène entre Frei Bartolomeu et Dona Urraca, lorsque celle-ci dénonce son amant comme un conspirateur. Elle commence après la réplique de D. Urraca et se termine quatre répliques plus bas:

"D.U.- [...] est l'auteur de ce livre abominable.

F.B. - Vous le savez?

D.U. - Je le jure. Il veut bouleverser l'Espagne, assassiner le roi et forcer tous les Espagnols à se faire huguenots.

F.B. - C'est ce qu'ils veulent tous... Mais vous dites la vérité?

D.U. - Je renonce à ma part du paradis, s'il n'est pas vrai que don Pablo, le traître don Pablo, est l'auteur de l'affreux pamphlet".

Le texte reprend avec F.B.: "Acredito em ti (...)".

La modification supprime une composante historique et culturelle du texte, allusive à l'histoire espagnole classique, et limite ainsi la relation des deux personnages principaux à la thématique de la passion. Ce sont les textes, ajoutés à la pièce et inclus dans la représentation, qui sont chargés de redonner à l'oeuvre son contenu idéologique.

Dans les répliques, la tendance dominante consiste à modifier leur structure. Le traducteur préfère employer des phrases indépendantes terminées par un point final, au lieu d'utiliser comme Mérimée la coordinations avec mais, car, etc. On trouve aussi l'inverse, comme dans cet exemple: "Ne blasphémez pas, je vous en supplie" qui est traduit par: "suplico-vos que [...]". Une construction rhétorique comme celle-ci: "vous avez [...] et vous [...]" de deux indépendantes coordonnées et signifiant l'opposition, est rendue avec une subordination: "Se [...], porque é que [...]". Mais la forme dominante est celle de l'usage de phrases courtes et affirmatives.

Une autre modification concerne l'usage des pronoms personnels qui semble être déterminée, bien que d'une façon irrégulière, par les intentions dramaturgiques qui guident le jeu des

acteurs, lui-même construit comme une caricature, d'un côté, de toute forme de passion ou de clichés du romantisme et, de l'autre, de l'hypocrisie religieuse.

Le texte français propose l'emploi du pronom "vous" entre Don Pablo et Dona Urraca. Le terme est traduit, non par "você", mais par "vós", ce qui confère un certain archaïsme au texte. Ce choix domine, malgré l'unique passage où Mérimée a préféré l'emploi de "tu" dans la scène 1 :

- DONA URRACA, *l'embrassant*. - Ne blasphème pas!"

- D. URRACA: "Suplico-vos que não digais blasfêmias, Pablo [...]".

Cependant, dans la scène 2 qui se passe dans une cellule de la prison de l'Inquisition, l'original utilise le vouvoiement, mêlé au tutoiement, entre Don Pablo et Dona Urraca. Mais les choix dramaturgiques qui guident le texte traduit posent un problème au traducteur, visible dans l'hésitation suivante pour la réplique de D. Pablo: "[...] pour que vous me traitiez de la sorte", qui est traduite, soit par une expression courante, soit par une construction à l'infinitif, nettement littéraire: "para ser tratado dessa maneira por ti" (para me tratares dessa maneira)". À partir de la réplique de Dona Urraca, affirmant: "Je te déteste (...)", le tutoiement domine, mais la traduction maintient l'usage mêlé de "tu" et "vós", sans tenir compte de l'original, tout au long de la scène.

Lorsque Dona Urraca, seule, parle de son amant, au premier monologue terminant la scène 1, le texte se réfère, comme le texte-source, par l'évocation à la troisième personne, au destinataire absent. Par contre, le deuxième monologue, qui est une explosion de jalousie du même personnage, n'emploie que la deuxième personne, alors que l'on trouve aussi la troisième personne dans l'original.

L'adresse réciproque par "vous" entre le confesseur et Dona Urraca est traduite par "vós" ou "vossa reverência" lorsque c'est le personnage féminin qui parle, et par "tu" lorsque c'est le moine qui s'adresse à cette dernière.

Comme dans le texte-source, les deux personnages masculins se vouvoient, mais dans le texte portugais, c'est à nouveau à l'aide du pronom "vós" qui est le mode archaisant de traduire la deuxième personne du pluriel adopté par le traducteur.

On remarque que les changements sont liés, soit à l'expressivité du jeu ironique des acteurs représentant la passion telle qu'une certaine littérature la transmet - d'où l'ajout des extraits des auteurs cités auparavant et inclus dans la mise en scène qui emploie aussi un décor construit de

fausses ruines romantiques -, soit à l'expression de ambiguïté d'une intimité excessive impliquée par le tutoiement de la part du confesseur envers la jeune veuve.

Dans l'ensemble, il apparaît que le langage adopté joue simultanément avec une adéquation au caractère daté du texte par le recours à un archaïsme littéraire dans le système de réception, et avec une modernisation du langage qui est hésitante. Comme le projet dramaturgique est fondé sur une mise à distance ironique de l'épisode sentimental, contrastant avec la violence politique et religieuse telle qu'elle se manifeste dans l'Histoire en général, la traduction hésite entre ces deux pôles et produit un texte hybride, mêlant des choix opposés entre l'adéquation et l'acceptabilité.

2.1.3.6. Le théâtre français contemporain: Adamov.

Le dernier texte de la période historique étudiée ici, de 1975 à 1988, et qui constitue les limites cohérentes du corpus textuel et théâtral de la production du CCE, est une pièce d'un contemporain, Arthur Adamov, dont l'oeuvre est largement reconnue et célébrée depuis les années soixante-dix.

Inédite au Portugal, la pièce *M. le Modéré* est sélectionnée et traduite pour être jouée, en raison de ses caractéristiques innovatrices, en tant que genre et en tant qu'objet théâtral, et également en raison de la dimension politique et ludique de son discours.

Peu joué de son vivant⁶¹³, son théâtre a été publié avec d'autres textes de genres très divers de façon systématique durant sa vie, Adamov ayant effectivement vécu des droits d'auteur provenant de ses articles, de ses traductions, de ses textes radiophoniques, etc.⁶¹⁴. Son oeuvre dramatique est associée à la réception du théâtre brechtien en France, qui s'est reflétée dans la

⁶¹³. Le critique Carlos Porto rappelle que le théâtre d'Adamov n'a été joué au Portugal, pour des raisons qu'il attribue à la censure et aux caractéristiques propres du style de ces pièces, qu'une fois avant 1974: "[...] apenas uma das suas peças, *O Professor Taranne*, passou pelos nossos palcos num espectáculo do Teatro Moderno de Lisboa", in *Diário de Lisboa*, "Dois em Évora", 17 de Outubro de 1988.

⁶¹⁴. Dans sa biographie, on signale souvent l'épisode de 1963: "Le percepteur des impôts lui retient la moitié de ses droits d'auteur (jusqu'en 1967) parce qu'il a oublié de faire ses déclarations", in *La Nouvelle Critique*, "Arthur Adamov", Supplément au numéro 66, août-septembre 1973, p.5.

pratique des auteurs de la génération de l'après-guerre et de la critique, notamment après les fameuses tournées du Berliner Ensemble à Paris⁶¹⁵.

Cependant, *M. le Modéré* est un texte nouveau qui, selon Adamov lui-même, permet de reconnaître l'abandon progressif de modèles extérieurs à son propre univers dramatique.

La complexité de sa dramaturgie⁶¹⁶, qui a pu dérouter certains récepteurs, a inspiré Roland Barthes⁶¹⁷ qui a consacré un article de *Mythologies* à la question du langage dans son théâtre, dès la publication de *Ping-Pong*, l'une des premières pièces du dramaturge, qu'il définit comme "un réseau, magistralement monté, de situations de langage"⁶¹⁸. Fait de lieux communs, de truismes, de stéréotypes, ce dernier est fondamentalement dépourvu de toute capacité d'engendrer des rapports authentiques.

Par-dessus tout, pour Adamov, le théâtre est lié à la représentation, car "quand le langage est pris dans le rythme du corps devenu autonome, alors les discours les plus ordinaires, les plus quotidiens retrouvent un pouvoir que l'on est libre d'appeler encore poésie et que je me contenterai de dire efficace"⁶¹⁹. L'emploi du langage courant, qui n'est "pas un langage réaliste, ni un argot d'une fallacieuse brutalité"⁶²⁰, correspond, dans la dramaturgie de cet auteur, à un travail de restitution de l'imprécision innée des mots les plus simples. Par l'effacement de leur banalisation due à l'usage

⁶¹⁵. cf. Roland Barthes, in *Essais critiques*, Seuil, 1964, qui réunissent divers articles à ce sujet comme: "Les tâches de la critique brechtienne", pp.84-89, où l'on trouve l'affirmation suivante: "Il y a peu de risque à prévoir que l'oeuvre de Brecht va prendre de plus en plus d'importance"; "Mère Courage aveugle" et "La révolution brechtienne", pp.48-52. Malgré la résistance que peut susciter ce théâtre en France, Barthes collabore au travail de réception du théâtre de Brecht par la revue *Théâtre populaire*, qui consacre un numéro à ce dramaturge, "celui [qui est tenu], de toutes manières, pour un "contemporain capital"" (p.52).

⁶¹⁶. cf. Carlos Porto, art. cit. 1988: "[...] devemos também considerar o facto de a literatura, incluindo o teatro, adamoviana se situar em parâmetros, para nós complicados, pela sua fluidez desrespeitadora de fronteiras".

⁶¹⁷. Roland Barthes, "Adamov et le langage", in *Mythologies*, Seuil, 1957, pp.88-91.

⁶¹⁸. cf. *ibid.*, p.88.

⁶¹⁹. Arthur Adamov, article publié dans la revue 84, n°13, septembre 1950, cité in Pierre Melèse, *Adamov*, Paris, Seghers, 1973, p.149

⁶²⁰. cf. Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p.14

commun, Adamov approfondit le rapport entre la conscience et la parole, "persiste à attendre de l'étymologie des révélations perpétuelles"⁶²¹.

Son intérêt pour la diffusion radiophonique de ses pièces confirme la place accordée au dialogue dramatique en tant que moyen de suggérer la réalité plutôt que de la reproduire, au service d'un nouveau genre tragi-comique, proche de la vie, des "écarts et [des] tiraillements dont nous sommes, tour à tour, sinon à la fois, les témoins et les acteurs abasourdis"⁶²². Le comique ne peut naître que de l'insolite ou de l'inattendu provoqué par la contradiction entre les paroles et les actes.

Pour *M. le Modéré*, le modèle du personnage se trouve chez Buster Keaton qui, selon Adamov, "fait comme si ses aventures extraordinaires étaient tout à fait normales"⁶²³. La référence dont le CCE s'est servie est également cinématographique, mais renvoie aux personnages inventés par les Marx Brothers, afin de renforcer une dimension supplémentaire du protagoniste qui est celle de la caricature, redoublant ainsi la composante politique de la fable.

La modération est, en effet, dans la lecture du CCE une valeur politique et morale du centrisme en tant que pire extrémisme. Si cette attitude tend à s'installer dans le discours dominant de l'époque, il importe de souligner également que la mise en scène de la pièce est située dans un cadre politique et social de changement dans l'histoire du Portugal, engagé dans le processus de l'intégration européenne qui est amplement évoquée dans la partie finale de la pièce.

M. le Modéré, écrit en 1967, et joué en France en 1968, est un texte qui échappe délibérément aux définitions classiques de tout genre théâtral. C'est une "clownerie"⁶²⁴ qui est l'aboutissement d'une recherche esthétique faisant la synthèse du théâtre de Brecht et de l'absurde, du quotidien et de l'Histoire. Ces éléments sont à la source d'un texte innovateur, où l'humour noir et l'ironie dominent, ce qui n'est pas un moindre problème pour le traducteur et pour le metteur en scène.

⁶²¹. cf. Arthur Adamov, "Introduction", in *L'Aveu*, Paris, Sagittaire, 1946

⁶²². cf. Arthur Adamov, article publié dans la revue 84, octobre 1950, cité in Pierre Mélése, o.c., 1973, p.152

⁶²³. cf. Arthur Adamov, "Dites-nous, Arthur Adamov, qui est *M. le Modéré*?", in *L'Humanité*, 27 septembre 1968.

⁶²⁴. cf. Arthur Adamov, o.c., 1968, "Note préliminaire": "*M. le Modéré* est une clownerie. Je l'ai voulue telle. Cerné par le malheur, il fallait que j'éclate de rire ou me suicide" (p.11).

Ainsi, la réception du texte par la critique portugaise est centrée sur cette difficulté: "Quando vemos, por exemplo, o sr.M. a imitar o Groucho Marx, sentimos que essa era uma via possível para fazer explodir o texto, via que só timidamente o texto segue"⁶²⁵. Mais on lui ajoute également la question de l'actualité du texte: "[...] apesar da comicidade grotesca das figuras e de algumas situações (de pequenas perversidades sexuais) e considerações políticas, não parece particularmente interessante hoje"⁶²⁶.

M. o Moderado est une traduction faite à partir de l'édition originale en langue française de son *Théâtre*, volume IV, publiée par les Éditions Gallimard, en 1968, à laquelle a été ajouté un épilogue écrit par Adamov lui-même pour la mise en scène du texte par André Steiger en septembre 1968 à Paris⁶²⁷.

Après une période pendant laquelle les traductions du répertoire du CCE ont été faites systématiquement par les metteurs en scène des propres textes sélectionnés, la traduction de *M. le Modéré* jouée à Évora a été confiée à un traducteur non professionnel, n'appartenant pas à l'équipe du CCE, et dont les compétences se situent surtout sur le plan d'une connaissance approfondie de la vie littéraire française et portugaise contemporaine.

Le texte-cible est une traduction complète, du type adéquat, qui maintient la division en trois parties et vingt-quatre tableaux ainsi que le même nombre de personnages dont les noms sont naturalisés ou traduits lorsqu'il s'agit de titres:

texte-source:

M. LE MODÉRÉ (Maurice Dupré)

CLO, sa femme

MADO, dite MADY, leur fille

LE PRINCE DE GALLES, mari de Mady

M. WILLIAM, double effacé du Prince de Galles

⁶²⁵. cf. Carlos Porto, art. cit., 1988.

⁶²⁶. cf. Maria Helena Serôdio, "Faz-se teatro em terras do Alentejo", in *Jornal de Letras*, 8 de outubro de 1988.

⁶²⁷. Il s'agit d'une scène dans laquelle tous les personnages se retrouvent au purgatoire; cf. Arthur Adamov, art. cité, in *L'Humanité*, 27 septembre 1968.

FREDDY, ami de coeur du Prince de Galles

GUDDY, bonne amie de Mady

ERNEST, chef de la police de l'État du Jura

PADO, ambassadeur à Londres du Gouvernement Portugais Régulier

M. HAVAS

L'OMBRE DE M. HAVAS

LA VOIX DU SEIGNEUR

traduction:

Le surnom du protagoniste, qui correspond au titre et sur lequel repose la signification du texte, est traduit. Mais seul le prénom est naturalisé, alors que le nom de famille, Dupré, dont les connotations sociologiques sont celles du français moyen appartenant à une "France profonde" et traditionaliste, n'a pas reçu de traduction: M. o Moderado devient Maurício, également dénommé Senhor Dupré (p.10). Les prénoms féminins de la mère et de la fille sont naturalisés et choisis dans l'éventail des diminutifs classiques de la moyenne bourgeoisie portugaise: Tita et Lena. Les noms, prénoms ou diminutifs anglais sont maintenus: William, qui devient o senhor William, Freddy, Guddy; lorsqu'elle épouse Jerry, le prince de Galles, Lena devient Leny. Le prénom de l'ambassadeur portugais, Pado, devient Joca, ce qui correspond à une accentuation caricaturale du snobisme du personnage, tel qu'il s'exprime dans la classe correspondante de la société réceptrice. Finalement, le caractère international du nom Havas explique sa non traduction.

Les noms des lieux multiples désignant l'espace de l'action, qui sont Paris, le Jura, Londres et qui sont essentiels à la logique de l'itinéraire politique du protagoniste. D'abord propriétaire d'un hôtel parisien, puis dictateur du Jura avant de s'exiler en Suisse, M. le Modéré est un personnage symbolique, tenu de rendre des comptes au Seigneur, au dénouement, sur ses faibles convictions européennes et puni pour cela (scène 23).

Les références françaises ou internationales sont conservées puisqu'elles sont connues, bien que la non-traduction de "Dupré" semble contrarier le choix dominant quant aux noms des personnages. En effet, la traduction facilite l'accès à la composante sociologique caractérisant les personnages par le recours à des équivalents portugais. Les choix initiaux montrent ainsi que

l'adéquation au texte n'est que partielle et qu'elle n'exclut pas l'introduction d'éléments locaux qui doivent familiariser le récepteur avec l'univers complexe créé par l'auteur.

Le document distribué aux acteurs présente, au niveau microtextuel, un grand nombre de variantes, portant sur des éléments allant de la phrase au lexique, ou à la ponctuation et qui révèlent un travail d'adaptation de la version de départ, plutôt littéraire, à un langage plus approprié à la dramaturgie appliquée au texte traduit, rapprochant le discours des personnages d'un niveau de langue courant en portugais.

Les caractéristiques de ces modifications indiquent une tension entre l'adéquation du texte traduit et les choix seconds qui sont intervenus au cours des répétitions et ont, donc, pu être suggérés par les choix au niveau du jeu scénique qui est connoté par ses références au quotidien langagier d'une classe moyenne portugaise.

La suppression des constructions syntaxiques complexes, comme celle demandant le subjonctif au Tableau III: "os ratos impediram que Pablo dormisse" et son remplacement par une forme courante avec l'infinitif: "os ratos impediram o Pablo de dormir", est systématique. Le même type de phénomène est évident dans le passage de "Era necessário sê-lo" suivi de "Acho bem!" par: "Era bem preciso!" et "Então não era!" au Tableau VII. La traduction "que aparência tendes hoje?" est simplifiée par "o que é que parecem hoje", qui évite l'emploi du pronom "vós", très littéraire, ainsi que la construction verbale "ter a aparência de", qui ne correspond pas au niveau de langue familier de "De quoi avez-vous l'air?" de l'original.

Les options secondes montrent également que des expressions proches du français, utilisées dans la version initiale, comme "em suma" traduisant "en somme" sont remplacées, comme dans ce cas, par une expression usuelle de la langue portugaise: "numa palavra", ou également: "pobrezinho" remplacé par "coitado", ou bien encore, le substantif "période" appliqué à l'Histoire, d'abord traduit "período", puis "época", plus univoque. On note aussi le passage de "vagão" du métro à "carruagem", ou "magnetofone" à "gravador". L'emploi de "De que horas a que horas" est corrigé par "É das quantas às quantas", selon le même principe d'acceptabilité de la traduction.

De plus, les modifications renforcent les choix concernant les aspects culturels qui renvoient de préférence au contexte de réception. Par exemple, au Tableau I où il est question d'acheter un

hôtel, la version jouée a remplacé le terme "hotel" par celui de "pensão" qui correspond à une réalité sociale et culturelle portugaise spécifique. De même, l'allusion à "l'Empire" est remplacée par la référence à Napoléon, plus universelle et aisément identifiée par un public de culture très moyenne. Une expression idiomatique au Tableau 10: "errer de Charybde en Scylla" est d'abord traduite à la lettre, puis substituée par l'expression correspondante en portugais: "errar de Heródes para Pilatos".

On remarque également une accentuation des jeux de mots ou des expressions à double sens, comme "Vous vous levez, je vois", employée par Clo pour évoquer la guérison d'Ernest, qui est traduite d'abord "levantado", puis "de pé" afin de souligner le fait qu'il est au lit avec Mado. Au Tableau 11 où il est question de s'aligner sur la zone sterling, le dialogue original est le suivant:

"M. LE MODÉRÉ: Eh bien... c'est bien, c'est très bien. Il faut que tout le monde s'aligne sur la même ligne.

CLO: Tu n'y es pas, Maurice! La zone sterling, ce n'est pas la bonne!

M. LE MODÉRÉ: Je n'y suis jamais, bien sur, jamais sur la bonne! Je pourrais pourtant y être quelquefois... Je ne sais pas, moi, une ou deux fois, par exemple."

La traduction, dans sa version modifiée présentée ici entre parenthèses, est construite sur un calembour à partir de "bonne" et "zone", traduits par "boa zona" qui s'entend "boazona" et correspond ainsi à une expression grivoise signifiant "une fille bien roulée". En ajoutant la traduction de "y être" par le verbe "pôr-se", on construit une plaisanterie plus ou moins grasse qui se présente ainsi:

"M. Mod. - Pois bem... está bem, está muito bem. É preciso que todos se alinham... sobre a mesma linha (Essa é a boa zona. É preciso que todos se ponham nela)

Tita - Não compreendes (Não estás a ver), Maurício! A zona do esterlino não é a boa!

M. MOD. - Eu nunca estou lá, é certo, nunca na boa! Poderia contudo estar lá algumas vezes... (Eu nunca vejo nada, evidentemente, nunca vejo a boa zona! E no entanto devia poder vê-la uma vez por outra ... a boa zona...). Eu não sei, uma ou duas vezes, por exemplo...".

Les exemples cités confirment la tendance vers une adaptation du langage des personnages aux formes de communication courantes qui dominant dans l'univers de réception du texte. Cependant, le cadre culturel de référence qui est français est conservé simultanément.

Cette combinaison de normes semble indiquer que l'intention initiale de produire une traduction du type adéquat, permettant de révéler un auteur et un texte nouveaux, est mise en cause par le travail même d'énonciation scénique des répliques, qui sont porteuses de la dimension comique ou farcesque du texte. Comme la priorité est donnée à une approche comique, cohérente avec le genre de la "clownerie" ou de la farce et avec la motivation politique commandant la sélection du texte, elle se place nécessairement dans un registre de langue moins élevé, ce qui est apparent dans les corrections ajoutées au texte de départ.

Le théâtre d'Arthur Adamov entre dans le répertoire portugais uniquement dans sa formulation théâtrale. En effet, il n'est pas indifférent de constater que ce spectacle est le premier cas d'une oeuvre jouée par le CCE qui se présente aux récepteurs sans l'appareil métatextuel habituel qu'est le programme du spectacle. Réduit à une simple feuille imprimée des deux côtés, le document de présentation contient essentiellement la traduction du texte introducteur de la pièce dans lequel Adamov caractérise les personnages. Ce sont les clés explicites de la dramaturgie adoptée, et sur laquelle est construite la représentation. Seuls les aspects langagiers manifestent une appropriation culturelle de la thématique et du genre traités en scène.

2.1.3.7. L'ordinaire du langage et le théâtre de Vinaver.

Michel Vinaver est un auteur contemporain de formation brechtienne dont le CCE a joué *Dissident, il va sans dire* en 1983.

D'abord intéressé par la dramaturgie du théâtre épique, Michel Vinaver intitule les pièces qu'il écrit dans les années 1970 après une période d'interruption dans sa production dramatique: "Théâtre de chambre, comme il y a une musique de chambre, où la matière se constitue à partir du jeu ensemble d'un petit nombre de voix, de thèmes. Accords et dissonances. Répétitions et variations. Théâtre pauvre, ou disons léger, par ses moyens. Pas d'histoires. Dialogues où le silence joue avec la parole. Le dit moins là que le non-dit. Ce qui est dit est du domaine de la banalité"⁶²⁸. Il se présente simultanément comme un auteur qui évite la "dérive satirique des dramaturgies du

⁶²⁸. Michel Vinaver, "Théâtre de chambre", in *Travail Théâtral*, vol. XXX, janvier-mars 1978, p.70

quotidien"⁶²⁹ pour s'ouvrir à "l'indifférencié du langage" et faire coexister les mots de la langue quotidienne, les sociolectes professionnels, les idiomes économiques ou scientifiques et, finalement, faire accéder cette accumulation de matériau langagier à un début de sens, en le retardant aussi par son enchevêtrement, ou des procédés comme la déponctuation⁶³⁰, le montage et les coupures par fragmentation des répliques, etc. Vinaver se rapproche ainsi du projet de Tchekhov pour qui le théâtre devait être constitué par la vie quotidienne et banale, telle qu'elle est en réalité, tout en accédant à l'Histoire.

Dissident, il va sans dire, cette "pièce en douze morceaux" de Michel Vinaver intitulée en portugais *Dissidente, só*, fait partie du volume contenant les textes du *Théâtre de Chambre*, publié à L'Arche en 1978, et qui a constitué le texte-source pour la traduction du CCE en 1983.

La comparaison des textes révèle un choix initial de traduction du type adéquat, au niveau des grandes structures du texte. Mais, l'étude qui sera développée plus loin (voir 2.5.) des variantes du texte introduites au cours des répétitions par le même traducteur entre la première version V1 et V2, celle qui est jouée, indique un nombre important de modifications apportées au texte, souvent sous la forme d'une combinaison ou d'un compromis avec les normes langagières usuelles du système-cible.

Les exemples de traduction de textes théâtraux modernes ou non-canonisés de ce corpus, comme celui-ci, montrent l'importance de la tension ou du conflit éventuel entre les normes des deux systèmes. Dans la pièce de Vinaver, l'approche du dialogue est fondée, dans la littérature d'origine, sur des principes dramaturgiques qui expriment une crise ou une mise en question des formes traditionnelles ou littéraires de cette composante du texte théâtral. Le texte-cible qui est traduit en tant qu'importation novatrice pour le système récepteur, révèle néanmoins une forte dépendance des codes théâtraux en usage au niveau du texte dialogué et de sa formulation linguistique.

⁶²⁹. Jean-Pierre Sarrazac, o.c., 1981, p.181

⁶³⁰. cf. Michel Vinaver, "En cours d'écriture de *Par-dessus bord*", in *Travail Théâtral XXX*, p.67

2.1.3.8. Une farce dans une trilogie de Kateb Yacine.

La sélection pour le répertoire du CCE, en 1977, inclut une farce du dramaturge algérien Kateb Yacine. Cette farce, intitulée *La Poudre d'Intelligence* ou *O Pó da Inteligência*⁶³¹, fait partie, avec deux autres textes, de la trilogie tragique du *Cercle des Représailles*, publiée en 1959 aux Éditions du Seuil. C'est à partir de cette version que le CCE a produit la traduction jouée en 1976.

L'auteur est un écrivain révélé en France en 1955 par la revue *Esprit* qui publie sa tragédie *Le cadavre encerclé*. La pièce sera créée en 1958 à Bruxelles par Jean-Marie Serreau, puis jouée à Paris.

Deux thématiques développées dans la farce *La Poudre d'intelligence*, qui ont déterminé ensemble la sélection du texte et qui sont liées aux caractéristiques du protagoniste ainsi que de la fable politique de la pièce, ont orienté l'interprétation et les choix de traduction dans la production du texte-cible à Évora.

Elles sont rendues explicites dans le programme du spectacle⁶³². Celui-ci suit les principes habituels du CCE pour l'élaboration de ce type de métatextes, mais il représente ici un mode spécifique de sélection des informations fournies au spectateur.

Après une courte biobibliographie de l'auteur, introduit pour la première fois dans le répertoire national, ainsi que des notes du travail dramaturgique concernant les difficultés posées dans la pièce par ses aspects formels et idéologiques - sur lesquelles il faudra revenir dans la description du texte traduit -, le cahier contient deux textes essentiels dans le processus d'importation de l'oeuvre.

Le premier est une présentation de la fable, racontant l'exclusion du philosophe Nuage de Fumée de l'Histoire et de la révolution⁶³³, et le second développe sur deux pages la chronologie de l'Algérie depuis 1830 jusqu'à juillet 1976.

⁶³¹. cf. in Kateb Yacine, *Le cercle des représailles*, Seuil, 1959, pp.71-119

⁶³². cf. Centro Cultural de Évora, *O Pó da Inteligência* de Kateb Yacine, março 1977.

⁶³³. cf. "A fábula de *O Pó da Inteligência*", in Centro Cultural de Évora, o.c., março 1977.

On note, ainsi, qu'il existe une recherche d'adéquation entre la thématique du texte-source et les débats idéologiques et politiques soulevés par la question du rôle des intellectuels dans la période révolutionnaire des années 1974-76 au Portugal. Le personnage central de la farce est un philosophe dont le mode de vie de joyeux parasite du pouvoir est mise en cause par l'irruption de la révolution. En tant que personnage, il est proche des antihéros populaires et brechtiens dont il prolonge la tradition, mais est opposé au héros militant, Ali, qui surgit au dénouement.

L'analogie entre l'histoire portugaise récente et la guerre de libération algérienne est mise en valeur au niveau de la sélection initiale et est également visible dans la mise en scène, qui se termine sur une image muette où apparaissent des acteurs vêtus d'uniformes militaires portugais. Les oeillets de la révolution de 1974 sont remplacés par des oranges, que les personnages viennent manger en s'installant sur la scène. Il s'agit d'une allusion à la scène finale du *Cadavre encerclé*, citée dans le programme du spectacle.

La dramaturgie de Kateb Yacine représente aussi une continuité dans la sélection d'auteurs contemporains dont les propositions, esthétiques et idéologiques, sont une innovation dans le répertoire. On retrouve, avec cette pièce, des caractéristiques textuelles et formelles proches de *A Noite do 28 de Setembro*, qui est le premier spectacle joué au CCE deux ans auparavant. Comme Demarcy qui compose un texte où l'histoire réelle rejoint le mythe, Kateb Yacine se sert d'une écriture poétique conservant le modèle des dialogues de la tragédie antique qui accueille la satire aussi bien que l'expression du lyrisme, la présence d'un chœur avec son coryphée et un héros, non plus mythique mais historique.

Comme pour les pièces de 1975 et 1976, centrées notamment sur la révolution, la guerre coloniale, la question agraire ou la crise du capitalisme, la sélection et la traduction de *La Poudre d'intelligence* sont inscrites dans un contexte politique marqué par des conflits importants au niveau de l'appareil du pouvoir, civil et militaire, et par une grande instabilité sociale.

La stratégie qui définit les choix traductionnels est conditionnée par ces contraintes, la fonction du théâtre de cette période étant encore très proche des orientations civiques et militantes des années antérieures. Mais la description de la traduction montre que ces normes sont aussi de

nature littéraire et théâtrale et qu'elles correspondent à une conception bien définie de la communication théâtrale dans un cadre sociologique et culturel donné.

La traduction est faite directement à partir du texte publié, sans aucune suppression de scènes dans la première version. La traduction jouée n'est pourtant pas complète et a donné un traitement spécifique à des composantes du texte que les notes dramaturgiques déjà citées auparavant mettaient en valeur. Celles-ci soulignent la complexité du texte en tant que genre: "Estranheza do conjunto à primeira leitura: um género justapõe-se a outro; a tragédia substitui a farsa e termina a peça"⁶³⁴. Les limites pour la composition comique, celle du personnage du philosophe, sont également posées en contraste avec le caractère positif du héros libérateur. Quant au Choeur, il est interprété comme porteur du discours réaliste "para uma compreensão activa do espectador"⁶³⁵.

Ce sont ces aspects textuels plus problématiques, et associés à la nouveauté de l'écriture de Kateb Yacine, que la dramaturgie et la traduction ont choisi de résoudre en termes d'acceptabilité du texte, en particulier à partir du passage où le discours de la tragédie vient remplacer celui de la farce.

Ainsi, la partie finale qui correspond à l'apparition du jeune rebelle Ali dans le quotidien du philosophe et qui fait le raccord avec les tragédies de la trilogie, notamment par l'emploi du vers libre au lieu de la prose de la farce, montre que le traducteur a opté pour un changement dans les normes suivies jusque-là. À un premier texte complet correspond finalement une seconde version remaniée et tronquée des répliques finales.

On note des coupures de répliques entières ou de parties du texte dit, liées à deux aspects de la mise en scène. L'un est de nature technique - une référence textuelle à une coupole de cristal que le décor n'a pas adoptée dans le montage scénique -, l'autre répond à des critères esthétiques et à une tentative de conservation d'une homogénéité du niveau de langue choisi pour la farce, ainsi qu'à une mise en valeur de la composante narrative ou de l'action du texte.

⁶³⁴. cf. Centro Cultural de Évora, *O Pó da Inteligência* de Kateb Yacine, março 1977.

⁶³⁵. cf. *ibid.*, id.

Un extrait de la traduction de la fin de la pièce fait apparaître ce type d'options au niveau du texte des répliques du chœur, devant la coupole où dort le prince héritier⁶³⁶.

Texte-source:

CORYPHÉE: Prince, tu n'as jamais franchi

La cloison de tes rêves:

Dans sa crainte de te perdre comme il perdit son autre fils

Le sultan n'a jamais voulu que tu sortes

Comme si le monde entier devait venir ici se prosterner

Réduit aux apparences d'un vitrail!

CHOEUR: Prince, tu n'as jamais franchi la cloison de tes rêves!

CORYPHÉE: Tu déperis, prince, tu étouffes dans le cristal.

La terre, la forêt, voilà tout ce que désire le mauvais prince...

Mais voyez l'autre, le vagabond, là, sous cet arbre

Il est tombé de tout son long comme un roseau.

Et lui ne rêve-t-il pas? Ne se croit-il pas au contraire

Dans le palais du prince et loin de tout péril?

Qui est heureux, qui ne l'est pas? Même le rêve est un échange...

Texte-cible:

CORIFEU - Príncipe, tu nunca (quebraste) **quebrarás**

a barreira dos teus sonhos:

No seu medo de te perder, como perdeu o outro filho

O Sultão nunca te (deixou) **deixará** sair

suppression de deux vers

CORO - Príncipe, tu nunca (quebraste) **quebrarás** a barreira dos teus sonhos.

CORIFEU - **suppression de deux vers et remplacement par:**

Tu morrerás, príncipe, e contigo o reinado da águia...

⁶³⁶. cf. Kateb Yacine, o.c., 1959, p.117-118.

Mas vejã o outro, o (vagabundo) **delegado do açor**, ali debaixo da árvore, estirou-se todo inteiro como um vime.

suppression du reste du passage et de la réplique suivante

On remarque que le passage qui est l'objet d'un remaniement est composé d'une suite de répliques entre le chœur et le coryphée, constituant une sorte de commentaire extérieur à l'action.

Dans le texte-cible, l'attention du récepteur est concentrée sur la partie du texte à dire qui maintient une continuité de la logique de la composante narrative du texte. Ainsi, la première suppression concerne une comparaison qui fonctionne comme un ajout ou une digression au thème principal. Une simplification de ce type, qui produit une réduction de l'intensification poétique du langage des personnages, renforce l'importance attribuée à l'action en soi, comme on peut le remarquer également dans le changement de temps des verbes, passant du passé composé au futur et anticipant le dénouement.

Il apparaît, par conséquent, que la traduction qui est représentée par ce texte est plutôt du type non adéquat, dans la mesure où l'accentuation des caractéristiques textuelles du genre de la farce finit par réduire l'intervention finale d'un genre opposé, celui de la tragédie, sur lequel est construite la signification du texte dans la trilogie.

Isolée de la trilogie tragique qui lui donne son sens, *La Poudre d'intelligence* est traduit comme un texte homogène au niveau du genre et du langage approprié à celui-ci. L'atténuation de la composante tragique du dénouement passe ainsi nécessairement par une série de suppressions et de substitutions.

D'autre part, la dramaturgie appliquée au texte est, dès sa sélection, orientée vers la narration d'une fable optimiste et critique dans laquelle la réalité du moment historique, telle qu'elle est vécue par le récepteur, est reflétée par une mise à distance comique dominant l'ensemble du texte traduit et représenté.

2.2. Traduction indirecte.

Le dossier comporte un nombre important de textes qui correspondent à un mode spécifique et récurrent de production du texte-cible. Il s'agit de traductions que l'on classe habituellement sous la dénomination de traductions indirectes, également désignées en anglais par le terme *intermediate text* ou, en allemand, *Übersetzungen aus zweiter Hand*⁶³⁷. Elles sont produites à partir d'une traduction existant déjà dans une ou plusieurs autres langues, du texte-source.

La régularité de l'emploi de ce procédé, qui apparaît "dans toutes les littératures à tout moment de l'Histoire"⁶³⁸, bien qu'il coïncide surtout avec l'hégémonie culturelle de la France entre 1600 et 1800⁶³⁹, permet de déceler des traits dominants du système littéraire qui l'accepte ou même la favorise.

Étant largement présente dans le répertoire du CCE, la traduction indirecte est un objet d'étude pleinement justifié, comme pratique et comme produit textuel. La position de ces textes, situés à l'intersection et au croisement de relations entre plusieurs systèmes, rend évidente pour l'historien de la littérature la complexité des stratifications dans le développement des littératures et donc de la définition de leur autonomie, puisque leur étude révèle aussi l'importance des hiérarchies littéraires et culturelles, et des relais internationaux.

Ce type de traduction soulève également un problème théorique important, qui est celui du concept même d'original dans la pratique de la traduction. S'il est vrai que même la traduction directe est rarement construite sur des relations binaires ou biculturelles uniquement, les traducteurs de théâtre dont la culture est généralement plus polyvalente accentuent davantage le recours à plusieurs versions du même texte dans l'élaboration de la traduction destinée à être jouée. C'est souvent la diffusion de spectacles, autant que l'approche livresque qui détermine la sélection des

⁶³⁷. La pertinence de l'étude approfondie de cet aspect particulier du processus de traduction est mise en évidence dans José Lambert, o.c., 1993, p.16, n.16, qui renvoie aux travaux de Jürgen von Stackelberg, Wilhelm Graber & Geneviève Roche, et à ceux qui sont en cours au Sonderforschungsbereich (SFB) de Göttingen (ibid., ibid., n.22 et bibliographie pp.23-25.

⁶³⁸. cf. José Lambert, "La traduction", in Marc Angenot (sous la dir.), o.c., 1989, p.158.

⁶³⁹. cf. José Lambert, "Introduction I", *La Traduction dans le développement des littératures*, Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Paris - 1985, Leuven University Press, 1993.

textes, comme nous le verrons. Ainsi, la traduction intermédiaire est le fruit d'un ensemble d'interférences systémiques

dans lesquelles ce sont les relations de pouvoir ou les positions de prestige entre les cultures de départ et d'arrivée qui déterminent la conception même de la traduction.

Le cadre défini pour les limites de cette recherche qui concerne un cas précis et implique que l'on étudie le processus de l'emploi d'un relais plutôt comme un aspect particulier de ce répertoire, et non pas comme un objet de recherche en soi, tentera cependant d'élargir les questions soulevées à d'autres répertoires ou d'autres aspects jugés pertinents, en raison de leur intérêt pour une analyse plus vaste des relations littéraires et culturelles impliquées par le projet mis en place par le CCE dans un contexte historique et culturel commun à d'autres agents ou institutions.

On constate que l'usage de la traduction intermédiaire pour la constitution du répertoire du CCE est un principe admis, d'autant plus qu'elle est souvent le seul moyen d'accès aux textes et aux mouvements théâtraux étrangers exprimés dans des langues que les agents du CCE ne dominent pas ou insuffisamment. Les langues intermédiaires ou relais qui sont acceptées sont, dans un ordre décroissant d'importance, le français, l'espagnol et l'italien, qui sont aussi les langues des traductions conventionnelles (2.1.).

Une approche plus précise du corpus montrera que ce processus est non seulement toléré, mais même adopté de préférence à un recours éventuel à la traduction directe pour les littératures-sources allemande et anglaise appartenant à la période de la modernité ou à l'époque contemporaines, le relais français apparaissant ainsi comme indispensable comme dans les cas qui seront décrits de Ben Jonson ou de Shakespeare.

La préférence pour la langue intermédiaire française s'inscrit dans la continuité de la présence et du poids d'une culture présente, depuis l'âge classique en Europe et au Portugal, notamment dans les répertoires théâtraux originaux ou importés, comme il en est fréquemment question dans les travaux des historiens du théâtre portugais déjà signalés dans la Ie Partie⁶⁴⁰. En

⁶⁴⁰. Cette présence d'un répertoire français n'est pas limitée aux auteurs de la littérature canonisée. Dans sa présentation de l'histoire de la compagnie nationale Rey Colaço Robles Monteiro, Vitor Pavão dos Santos signale que, pendant sa période de formation entre 1921 et 1929, la compagnie a joué 38 pièces portugaises et 28 françaises, dont "22 em estreia, escolhidas entre aquelas que faziam sensação no *boulevard* [...], os elegantes dramas franceses". Cette sélection sera fortement critiquée et à partir de 1943, le choix portera sur les "grandes autores estrangeiros. Assim,

effet, sur le plan historique, l'emprise culturelle d'origine française apparaît essentiellement dans l'une des zones traditionnelles de la production littéraire portugaise, c'est-à-dire dans un genre pour lequel elle a pu représenter, à plusieurs reprises au long de l'Histoire, un facteur de prestige et de renouvellement générique.

Dans le corpus étudié ici, l'emploi d'une traduction-relais n'est pas signalé de façon explicite et un seul texte traduit réfère le passage par le texte intermédiaire français⁶⁴¹. On constate cependant que l'ensemble des métatextes concernant les spectacles élaborés à partir du répertoire sélectionné et traduit de cette façon, - comme les programmes ou les présentations critiques et autres textes d'accompagnement destinés au public ou à un destinataire en formation -, sont en grande majorité composés de textes littéraires ou autres dont les auteurs sont des chercheurs et des spécialistes français. Ils seront inclus dans cette analyse, en tant que fondements de la dramaturgie du texte traduit et mis en scène.

Au XXe siècle, l'hégémonie culturelle de la France, héritière de l'Antiquité et au premier rang des valeurs littéraires dès le XVIIe, se perpétue dans les mécanismes de l'importation d'un nouveau modèle européen, celui du théâtre populaire des années quarante à cinquante tel qu'il s'est implanté dans la vie théâtrale d'avant-garde en France.

La relation étroite entre l'usage de la traduction indirecte en tant que norme et la politique de traduction s'articulent avec les modèles théâtraux déjà décrits, d'un théâtre populaire, de service public et décentralisé. Ces principes sont français, ce qui permet que les manifestations de l'hégémonie d'une communauté linguistique et culturelle s'expriment par celle d'un mouvement artistique, culturel et social prépondérant dans le discours théâtral programmatique officiel portugais, du moins immédiatement après 1974.

Une telle prépondérance des liens entre les répertoires théâtraux français et portugais se manifeste et se réalise, dans ce type d'importation indirecte de textes, à travers des procédés variables.

entre as dezoito peças francesas representadas, quatro são de Molière, também se revelando a modernidade de Jean Cocteau e Jean Anouilh", in *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*, o.c., 1987, pp.4-8.

⁶⁴¹. Il s'agit de la traduction de *Solness le Constructeur* de Henrik Ibsen (voir infra).

Le texte-relais peut apparaître comme intermédiaire soit total, soit partiel ou bien encore en compétition avec d'autres littératures voisines de la littérature de réception dont la langue est mieux connue que celle des textes-sources à traduire.

Le mode du transfert de cet intermédiaire est également variable, dans la mesure où, par exemple, la question du support utilisé, dans le cadre de la production théâtrale, peut aussi bien passer par les textes dans des éditions françaises que par la diffusion et la réception de textes sous la forme de mises en scène, ou encore par l'acquisition d'une formation professionnelle spécifique à l'étranger, passant par des contacts institutionnels ou personnels, etc. Ces aspects seront également considérés en fonction de leur pertinence pour la compréhension du rôle des traductions intermédiaires.

Simultanément, dans les années plus proches de la date de création du CCE et des changements politiques de 1974, il faudra tenir compte également du rôle des libraires et des éditeurs.

L'ascendant culturel des productions francophones ainsi que la connaissance généralisée de la langue française par le public de lecteurs⁶⁴² sont un élément moteur dans l'augmentation croissante - bien que momentanée - de l'importation de textes et d'auteurs étrangers par cette voie intermédiaire. En tant que principe, cette forme d'accès aux littératures étrangères correspond à la fois à une tradition, ou à un élément attrayant pour certains récepteurs cultivés, mais elle est aussi une ouverture à l'innovation en général.

Cette section sera organisée autour de deux axes dont l'un est consacré au rassemblement et à la description des données textuelles les plus remarquables dans ces traductions indirectes, et l'autre, à la présentation éventuelles d'hypothèses visant l'explication du phénomène lui-même.

Sur le plan méthodologique, on adoptera aussi une perspective historique et culturelle, mais l'approche des traductions regroupées dans cet ensemble sera située de préférence sur le plan macro et microstructurel, afin de permettre une description, s'il y a lieu, des changements les plus

⁶⁴². La situation se modifie progressivement devant la concurrence de l'anglais et à la suite des réformes de l'enseignement secondaire qui ont conduit à la suppression du caractère obligatoire d'une seconde langue vivante.

significatifs qui ont été imposés par le modèle intermédiaire ou français et leur conséquences sur les genres.

Une étude, cas à cas, des modifications apportées à l'original par la méthode de traduction française, ainsi que des options du traducteur pouvant entraîner un conflit de normes tel qu'il se manifeste éventuellement dans le texte traduit portugais, oblige à confronter au moins trois textes, bien que dans cette comparaison, une vérification avec l'original soit moins pertinente que l'identification des modèles introduits par le texte intermédiaire, ainsi que leur confrontation avec ceux que la traduction portugaise utilise éventuellement à partir de son propre répertoire.

2.2.1. La dramaturgie en langue allemande et les traductions-relais en langue française.

Le répertoire de langue allemande sélectionné par le CCE est un exemple caractéristique de la situation de dépendance du système culturel portugais, notamment dans sa composante théâtrale, à la suite des changements politiques et sociaux dérivés de la chute du régime en 1974.

Si Brecht est un cas emblématique d'une démarche esthétique et idéologique devenue dominante dans la plupart des nouveaux projets théâtraux des années 1970 grâce à l'abolition de la censure, on peut constater que cette position centrale est en grande partie partagée avec des auteurs ou des textes dont la fonction innovatrice est due à leurs affinités, même si elles sont divergentes ou parfois critiques, avec la dramaturgie de langue allemande qui peut être rattachée aux principes et aux éléments définissant l'esthétique du théâtre épique.

Parmi ces auteurs, le CCE a sélectionné des pièces de Peter Weiss, dont *Nacht mit Gasten* est joué avec *Der Jasager und der Neinsager* de Brecht dans le même spectacle en 1978, de Gunther Weisenborn en 1979 et de Tankred Dorst en 1982.

Mais les textes en provenance de la dramaturgie de langue allemande peuvent également appartenir à une époque antérieure à celle de Brecht, comme dans le cas de Heinrich von Kleist analysé plus loin, dont l'oeuvre porte les marques discursives des tensions et des contradictions propres de la société bourgeoise et du théâtre romantique allemand de la fin du XVIIIe siècle. Le théâtre de Kleist a particulièrement intéressé les héritiers de Brecht et a notamment été l'ancrage d'une lecture critique de la tradition théâtrale nationale, dans les mises en scène allemandes de

l'après-guerre, et aussi dans celles qui se sont penchées d'une façon plus générale sur les problèmes posés par le contenu idéologique de la comédie après Molière.

Un autre auteur de langue allemande que les études brechtiennes ont placé dans une généalogie du théâtre populaire proche des pièces de Brecht est Odon von Horvath, son contemporain. Il est inclus dans le répertoire du CCE en 1982, la même année que Dorst et après Kleist en 1980, et est l'objet d'un travail dramaturgique d'interprétation critique, engageant donc des choix traductionnels en rapport avec cette lecture.

2.2.1.1. Trois pièces de Bertolt Brecht.

Dans le répertoire traduit du CCE, les trois pièces du dramaturge Bertolt Brecht qui ont été sélectionnées font partie du programme des débuts de l'activité du CCE. Deux textes sont joués en 1975 et le troisième, en 1978, est ajouté à une courte pièce de Peter Weiss pour composer un diptyque en contrepoint sur des formes nouvelles de théâtre populaire. L'introduction et l'implantation du théâtre de Brecht constituent une innovation, puisque s'il était déjà connu par les traductions publiées, les représentations étaient interdites par la censure.

La traduction portugaise élaborée par le CCE pour ces trois mises en scène s'est servie des premières versions françaises des textes, publiées dans les années soixante à l'Arche, et auxquelles les agents du CCE responsables de la direction artistique ont eu accès pendant leur formation en France au Théâtre National de Strasbourg.

Ces traductions ont été un événement décisif pour le débat autour de la fonction sociale et politique du théâtre, en France et en Europe en général, grâce à leur diffusion à l'étranger.

La découverte du théâtre de Brecht en France et dans les pays de langue française a mérité de la part de la critique spécialisée, et attentive à l'interprétation scénique de ce type nouveau de dramaturgie, une réflexion assumée en grande partie par une revue occupant une position centrale dans la réflexion sur le théâtre moderne, *Théâtre populaire*, où l'on peut lire, entre autres, que: "La réalisation scénique du théâtre de Brecht est un fait capital, décisif quant au sens même de l'oeuvre. Le pouvoir de responsabilité du spectacle est ici égal au pouvoir de responsabilité du texte"⁶⁴³. À

⁶⁴³. Roland Barthes et Bernard Dort, "Brecht traduit", in *Théâtre populaire*, n°23, mars 1957, pp.1-8

cette période de la réception de son oeuvre, les fins de Brecht, les principes et les impératifs précis qui ont guidé ses choix esthétiques semblaient être, en effet, victimes de certains malentendus de la part des metteurs en scène, dus en partie "à la crise que [traversait] le théâtre français"⁶⁴⁴.

Mais, on retiendra surtout de la lecture de cet article une idée centrale: que le spectacle et le texte brechtiens ont le même poids dans la communication avec le spectateur et que la nouveauté essentielle de cette dramaturgie est le fait qu'elle repose sur "un tout qui comprend à la fois le texte dramatique, la mise en scène et l'établissement de certains rapports entre le spectacle et le public"⁶⁴⁵.

Méfiant envers la littérature dans sa réflexion théorique sur le théâtre, et ayant lui-même repris et corrigé ses pièces avant leur publication, Brecht construisait l'obtention des effets politiques du théâtre "grâce aux subterfuges de l'art et de la poésie"⁶⁴⁶, appliqués à la scène.

D'autre part, pour caractériser les relations entre le dit et l'écrit du théâtre brechtien, il importe de tenir compte du genre pratiqué par l'auteur dans chacun des cas, car, bien que partant de présupposés communs concernant la langue dramatique, les types de textes qui composent l'oeuvre brechtienne sélectionnent les moyens langagiers en fonction de leur adéquation à l'expression du contenu d'idées et aux effets recherchés. Selon Brecht, "ce serait une erreur de qualifier de formel l'intérêt porté à la langue. La langue de l'auteur dramatique n'est pas une question de pure forme"⁶⁴⁷.

D'où l'importance d'une étude des traductions du CCE, qui sont produites à l'aide d'une langue intermédiaire qui, comme le français, a une conception du théâtre encore très littéraire à cette époque.

En premier lieu, le CCE met en scène une pièce en un acte datée de 1919: *Lux in Tenebris*, jouée à partir de juillet 1975 comme quatrième production de la saison. Elle fait suite à trois pièces du répertoire de la même année (voir Tableau I) dont les thèmes et le discours sont étroitement liés

⁶⁴⁴. *ibid.*, p.7

⁶⁴⁵. cf. Bernard Dort, "Pédagogie et forme épique", in *Lecture de Brecht*, Seuil, 1972, p.185

⁶⁴⁶. Klaus Volker, "Théorie et pratique de Brecht", in *L'Arc*, n°55, 1973, p.32-38

⁶⁴⁷. cf. Bertolt Brecht, "Sur une dramaturgie non aristotélicienne", in *Écrits sur le théâtre*, vol.1, Paris, L'Arche, 1972, p.314

à l'actualité portugaise, et elle constitue un moment de réflexion théorique⁶⁴⁸ sur les transformations sociales et politiques en cours, à partir d'un récit fonctionnant comme une parabole sur les mécanismes du capitalisme. Le même texte est joué également par la compagnie "Seiva Trupe" en 1975 à Porto.

Le texte original allemand, intitulé en latin *Lux in Tenebris*, et dont le genre est dénommé "Einakter" ou pièce en un acte, a été traduit en français par Gilbert Badia, le texte second gardant le même titre, et a été publié par L'Arche en 1968, dans le volume XI du *Théâtre complet*⁶⁴⁹. C'est à partir de cette version que le metteur en scène a pu prendre un premier contact avec le texte.

Pour cette production, le CCE n'a pas fait de programme, mais l'affiche qui est un agrandissement d'une photographie en noir et blanc d'une scène - comme c'était le cas pour *A Noite do 28 de Setembro*, cette systématisation révélant l'importance attribuée à une stabilisation des codes de communication avec le récepteur -, est accompagnée d'un feuillet de petit format destiné à une large distribution.

La fable de la pièce, dont le titre est traduit *-Luz nas Trevas -*, y est résumée en une vingtaine de lignes, avec les dates des représentations et l'indication du nom de l'institution théâtrale, Centro Cultural de Évora, de celui de l'auteur - "texto de Berthold (sic) Brecht - à côté de celui du metteur en scène - "encenação de Luís Varela" -, suivi de celui des acteurs. Le résumé explique qu'un certain Paduk, habitué du bordel de Madame Hogge, éconduit parce qu'il n'avait pas d'argent, se venge en montant une affaire dans la même rue qui consiste en une sorte de musée-exposition de maladies vénériennes. Mais, comprenant très vite que la faillite de sa voisine entraînerait aussi la sienne, il décide avec elle de fusionner les deux entreprises, et le prospectus conclut: "Moral da história: entre "compinchas da mesma laia" as zangas são de pouca-dura ou o capital está com o capital".

⁶⁴⁸. cf. Viriato Camilo, "*Luz nas Trevas* pelo Centro Cultural de Évora", in *Plateia*, 12.08.75: "Os dias que estamos vivendo percorrem-se num clima fortemente emocional. A atmosfera é de trovada política e os espíritos andam inquietos, com os nervos à flor da pele [...]. É neste ambiente que o Centro Cultural de Évora leva a efeito um espectáculo anti-emocional, reflexivo, sobre um problema que tem a ver com a exploração - a prostituição".

⁶⁴⁹. cf. Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, vol. XI, Paris, L'Arche, 1968, pp.137-156.

L'accent est mis sur la signification de la pièce en tant que court récit illustratif d'une thèse, sorte de parabole, qui réduit son contenu idéologique à une formule similaire à un slogan politique, très proche de la langue des syndicats et des partis à cette période. La traduction du titre produit une attente inverse, puisque l'expression appartient au langage biblique, cette incohérence apparente étant cependant caractéristique de la dialectique brechtienne.

Le document annonce qu'il s'agit de "teatro", ce qui se comprend étant donné la variété des activités culturelles du CCE à ses débuts. En raison du niveau culturel global des récepteurs visés, l'indication est considérée comme suffisante et le feuillet ne précise pas le genre de la pièce. Cette donnée apparaît pas non plus dans le texte traduit photocopie, ce qui mène à conclure que les catégorisations littéraires seraient secondaires ici.

Comme la plupart des premières traductions du CCE, le texte est complet et reprend, dans le même ordre, la suite des 9 scènes de la traduction française qui représente le texte-source. Il traduit également toutes les didascalies, souvent longues et détaillées. Il faut rappeler que dans la période initiale des activités du Centre, le destinataire potentiel du texte n'est pas uniquement le spectateur, mais aussi le théâtre amateur à qui ce texte peut être distribué.

Une autre caractéristique de la traduction est de ne pas indiquer le nom du traducteur et de ne pas être identifiée comme telle, ce qui conduit à admettre également, soit que l'auteur est connu - Brecht est en effet un auteur abondamment représenté après 1974 -, soit que l'option initiale consiste à produire un texte acceptable dans la culture de réception. Seule la non traduction des noms des deux personnages principaux, Paduk et Hogge, permet de supposer une source étrangère.

Cependant, les connotations culturelles sont toutes naturalisées. Ainsi, la traduction reprend le lexique en usage dans le milieu de la prostitution pour désigner, en portugais, la patronne par "Madame" et "les filles de Madame Hogge" par le terme "meninas", placé entre guillemets. Le reporter qui vient pour une interview avec Paduk, représente le *Jornal de Notícias*, quotidien portugais qui était fortement marqué par un esprit très conservateur et peu favorable aux changements.

Par contre, la dénomination de la monnaie est maintenue comme dans le texte français et tous les comptes sont faits en marks allemands. En termes sociologiques, le choix peut renvoyer au

fait qu'il ne s'agit pas d'un objet étranger pour les récepteurs dont les liens avec l'émigration en Allemagne sont traditionnels, vu la débilité économique de l'Alentejo. Cependant, comme il s'agit d'une norme déjà présente dans la traduction précédente, qui consiste à maintenir une distance du spectateur par rapport à l'action montrée, nécessaire dans le style épique pour contrôler le processus d'identification, on peut admettre qu'elle est surtout fondée sur des principes esthétiques et théâtraux d'un certain type de théâtre.

Au niveau des choix langagiers, le texte portugais est très proche de la traduction française, cette source transparaît d'ailleurs dans quelques imprécisions du texte-cible fondées sur une méconnaissance de certaines tournures françaises parfois peu usuelles. En voici un exemple: "Voilà qui est admirablement tourné", commentaire élogieux à propos de l'éloquence de Paduk, qui est traduit par "Coisa que você conseguiu alterar admiravelmente", le verbe "tourner" étant pris dans le sens du verbe portugais "tornear".

Il convient de rappeler que ce premier texte appartient à la période des débuts littéraires du dramaturge, lorsque Brecht commence à écrire sous l'influence des cercles littéraires et artistiques de l'avant-garde munichoise et collabore avec le comique populaire bavarois Karl Valentin, à l'intention duquel il écrit ses pièces en un acte⁶⁵⁰.

La même année de 1919, il donne à lire à l'écrivain, et futur collaborateur, Lion Feuchtwanger, le manuscrit de la pièce *Spartacus*, qui sera intitulée ensuite *Tambours dans la nuit*), écrite "de manière en rien littéraire. Les personnages du manuscrit parlaient une langue étrangère à la mode, sauvage, puissante, colorée, non pas ramassée dans les livres, mais puisée dans la bouche du peuple"⁶⁵¹.

Cette note de lecture renforce le sens d'une remarque du dramaturge, élargissant la question à l'élocution scénique, à propos de la nécessité de "la purification de la langue de théâtre [...] qui

⁶⁵⁰. cf. Bernard Dort, *Lecture de Brecht, o.c., 1972, p.16*

⁶⁵¹. cf. Lion Feuchtwanger, "Les débuts: "Spartacus ou Tambours dans la nuit, Baal", in *Cahier Bertolt Brecht*, Bernard Dort et Jean-François Peyret (sous la dir.), *Cahiers de L'Herne*, n°35/2, Paris, Éditions de l'Herne, 1982

s'est figée en une forme vide"⁶⁵². Il demande ainsi aux acteurs qu'ils "conservernt leur langue proche de la vie", et qu'ils ne cessent de "regarder de près la langue du peuple", comme l'avait voulu Luther.

Contrairement à ces orientations, les deux traductions, française et portugaise, conservent un niveau de langue relativement élevé ou littéraire, avec quelques écarts toutefois dans cette dernière.

Les manifestations les plus remarquables de cette distance par rapport au style littéraire de la traduction française concernent en premier lieu la technique des dialogues et la formulation des répliques. La construction des phrases portugaises est le plus souvent simplifiée et reconvertie à un énoncé linéaire, contrairement aux effets recherchés dans le texte français situés au niveau de l'ordre des mots et de la mise en valeur par l'accent de groupe de parties de phrases, dont on peut citer par exemple:

LE REPORTER. - [...] Mais, pour l'imposer, vous avez du avoir du mal"⁶⁵³, qui est traduit: "Você deve ter tido dificuldades para conseguir impô-la". Le portugais place le pronom, dispensable dans l'usage courant, au début de la phrase et le met en valeur, dans un sens admiratif ou complice, au détriment de la coordination "mais", dont le rôle devient secondaire et la présence sera implicite dans la prosodie adoptée par le comédien.

Les niveaux de langue passent d'un style très familier ou vulgaire en français, comme dans: "C'est vrai qu'ici tout f... le camp!" à une atténuation, dans une expression de la langue standard: "É verdade que aqui tudo desaparece!". Par contre, dans l'emploi d'expressions grossières, d'insultes ou de jurons, le texte-cible préfère au ton littéraire de "fripouille" ou "fichue canaille", les termes courants de "velhaco, porco, filho da puta", qui sont les variantes adéquates au statut attribué au personnage de Paduk. Mais, la formule blasphématoire "Sacré nom de Dieu" n'est pas admise et sa traduction passe par l'adoption d'un juron courant "Raios partam a vida", de même que la version française qui juxtapose, entre le littéraire et l'argotique, "Bougre d'âne" et "sale flic" devient "chui de merda", d'un niveau grossier, mais familier.

⁶⁵². cf. Bertolt Brecht, "Nouvelle technique d'art dramatique 2 (1949-1955)", in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, Paris, L'Arche, 1979, p.90

⁶⁵³. cf. Bertolt Brecht, o.c., vol.XI, 1968, p.143.

La non traduction de l'image métaphorique "détourné le Pactole!"⁶⁵⁴, qui est une allusion à la légendaire richesse de Crésus, conservée dans le texte français, est supprimée par le traducteur en raison du type moyen de communication linguistique et culturel défini pour le public virtuel, qui exclut l'érudition en général. Par contre, une terminologie propre d'un langage dominant dans le lexique politique et social de l'époque est admise et des mots étrangers sont conservés comme dans le cas de l'anglicisme "self-made man".

Souvent appauvri, comme dans les cas de "désagréments" traduit par "problemas", ou "mécènes" rendu par "filantropos", le lexique présente une cohérence globale visant la production d'une traduction, où le style littéraire de la source française est contrebalancé par des choix sur des aspects très précis de la langue adoptée qui sont en partie dérivés de la situation de communication avec un public donné, et socialement et temporellement définie.

Si la traduction portugaise opte pour un texte complet et conservant la structure du texte-relais ou le nombre des personnages, on constate que les choix langagiers sont guidés par la position de l'institution dans un champ culturel nouvellement structuré.

À la recherche d'une reconnaissance à différents niveaux, le CCE tend vers la production d'un texte acceptable dans la culture réceptrice, puisqu'il s'agit de garantir une communication linguistiquement dépourvue de complexité, mais aussi et simultanément, située à un niveau de qualité littéraire et artistique conventionnelle, les intrusions d'un parler vulgaire ou grossier étant limitées aux insultes et aux jurons courants.

On trouve ensuite, la même année, une pièce populaire datée de 1940: *O Senhor Puntila e o seu criado Matti*, qui termine la saison.

Le texte allemand, intitulé *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, est classé génériquement comme "Volksstück" par Brecht lui-même dans ses "Notes sur la pièce populaire"⁶⁵⁵.

⁶⁵⁴. cf. Bertold Brecht, o.c., vol. XI, p.145.

⁶⁵⁵. cf. Bertolt Brecht, in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, Paris, L'Arche, 1979, pp.472-488; le texte est daté de 1940.

La simplification progressive de la langue de Brecht⁶⁵⁶, abandonnant peu à peu la parodie et le nihilisme de *Baal*, le conduit à suivre une orientation réaliste représentée, entre autres, dans le type de la pièce populaire.

Considérée comme un théâtre fruste et sans prétentions, dédaignée ou ignorée par l'esthétique savante, la pièce populaire correspond, selon Brecht, à un besoin de son temps, qui demande un "théâtre naïf, mais non primaire, poétique, mais non romantique, proche de la réalité, mais non superficiellement politicien"⁶⁵⁷. Michel Cadot précise que les origines du genre, qui se situent surtout à Vienne, sont très anciennes et que les éléments structurels introduits par Brecht "dans *Puntila*, tels que prologue, épilogue, chansons, tribunal sur la scène, théâtre dans le théâtre"⁶⁵⁸ ne sont que la reprise de procédés déjà utilisés dans la variante moralisante du genre. Mais, la perspective marxiste de Brecht remplace l'amendement final du protagoniste par la lutte des classes et la nécessité de changer radicalement le monde.

Dans cette comédie politique, c'est au niveau du langage des personnages et des différenciations stylistiques entre eux que s'expriment leurs oppositions en tant que types humains et représentants de classes sociales. Ceci explique le registre burlesque ou agressif de *Puntila* et la froideur mécanique de *Matti*, ou bien encore pour le juge et le pasteur, la familiarité relâchée du vocabulaire du premier, contrastant avec le "langage rempli d'onction"⁶⁵⁹ du second.

La traduction portugaise est faite à l'aide du texte français, *Maître Puntila et son valet Matti*, également publié à L'Arche, et avec le texte allemand. Comme elle représente aussi une nouvelle version dans les traductions portugaises du théâtre de Brecht, elle sera, pour cette raison, étudiée en détail avec ce groupe (voir 2.3.).

⁶⁵⁶. cf. Gilbert Badia, "Chemins du jeune Brecht", in *Europe*, n°133-134, janvier-février 1957

⁶⁵⁷. cf. n.53

⁶⁵⁸. Michel Cadot, "*Puntila*, pièce populaire, comédie épique ou ce que vous voudrez...", in *Silex*, n°7, 1978

⁶⁵⁹. cf. Michel Cadot, "Quelques remarques sur la traduction française de *Herr Puntila und sein Knecht Matti* de Bertolt Brecht", in *Cahiers de Littérature Générale et Comparée*, n°1, printemps 1977, pp.27-37

Finalement, il reste à décrire le troisième texte importé par le répertoire du CCE. Il s'agit d'une double pièce didactique⁶⁶⁰ ou "Lehrstück" datée de 1930: *O que diz sim, O que diz não*, qui ne doivent pas être jouées séparément. Elle est jouée en 1978 dans une traduction passant d'abord par le texte français: *Celui qui dit oui. Celui qui dit non*, "opéras pour les écoles", dans la version de L'Arche, puis par le texte allemand: *Der Jasager und der Neinsager*, que Brecht désigne par le terme générique de "Schulopern".

L'une des difficultés de la traduction se situe au niveau de la formulation portugaise des paroles des chansons intercalées dans l'action ainsi que du type d'énoncés pour ces textes, qui étaient chantés sans modification de la partition musicale originale écrite par Kurt Weill.

L'introduction de chansons entre les scènes est une caractéristique du genre populaire, reprise dans les procédés du théâtre épique, mais elle est aussi un élément essentiel des pièces didactiques qui combinent le jeu avec la musique et le recours au film.

De plus, ces pièces sont un genre qui n'est pas du théâtre au sens habituel, puisque le texte est mis au service de l'expérimentation du jeu théâtral et de la pédagogie, donc destiné à un public scolaire participant activement au spectacle, et que leur désignation est celle de "Schulopern".

Il est construit sur une dominante rythmique qui doit donner du relief à la pensée, aux contradictions et aux dissonances, comme Brecht l'avait déjà tenté dans ses poèmes des années 1920. Il se propose "d'"aller à contre-courant" du point de vue de la forme, de protester contre le "poli" et l'harmonie du vers conventionnel"⁶⁶¹, abandonne l'iambe et emploie "des rythmes bien marqués, mais irréguliers [se prêtant] remarquablement à la musique"⁶⁶².

Ajoutons à ces caractéristiques très strictes que ces textes sont aussi écrits pour "être parlés [avec] une technique bien arrêtée [qu'il qualifiait] de gestuelle. Cela voulait dire que le langage

⁶⁶⁰. cf. Bertolt Brecht, "Les pièces didactiques", in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, Paris, L'Arche, 1979, pp.340-351: "Pour éviter des malentendus: parmi les petites pièces: *La Pièce didactique de Baden-Baden* ou *L'Importance d'être d'accord*, *L'Exception et la règle*, *Celui qui dit oui*, *Celui qui dit non*, *La Décision* et *Les Horaces et les Curiaces* sont [...] des pièces didactiques" (p.351)

⁶⁶¹. cf. Bertolt Brecht, "Notes sur le travail littéraire (1935-1941)", in *Écrits sur la littérature et l'art 3. Les Arts et la révolution*, Paris, L'Arche, 1970, p.23

⁶⁶². cf. *ibid.*, p.23

devait correspondre étroitement aux gestes de la personne qui parlait⁶⁶³. Brecht renvoie à la Bible et à sa langue gestuelle⁶⁶⁴, qui sont une source essentielle de références pour le dramaturge, dans laquelle devaient entrer les termes actuels, le ton du propos direct et instantané de la langue de tous les jours.

Il s'agissait de rendre à la littérature sa fonction sociale, soutenue par l'évolution des formes, elle-même conditionnée par celle du contenu social.

Le titre de ces deux pièces a été traduit à deux moments du travail. D'abord exprimé sous la formulation rythmée en cinq monosyllabes de *O que diz que sim, o que diz que não*, dont les sonorités [d] ou [k] dominant, il est finalement simplifié par la suppression de la conjonction qui suit le verbe, ce qui le rapproche du choix français et permet de mettre en valeur les adverbes "sim" et "não", en le rendant plus appellatif.

Le texte portugais de la pièce didactique en deux volets *O que diz sim, o que diz não*, a été élaboré à partir du texte français. Le traducteur français Édouard Pfrimmer précise que c'est la deuxième version, écrite par Brecht après les discussions suscitées par la pièce, qui est le texte-source choisi par l'éditeur⁶⁶⁵.

Cette traduction est utilisée pour établir un premier texte, revu ensuite avec la version allemande des textes, publiée séparément et contenant les versions successives de ces deux oeuvres⁶⁶⁶. Le résultat est un texte qui cherche une adéquation à l'original, tout en étant conditionné en partie par la première formulation en français. Ainsi, les modifications sont soit liées à des corrections au niveau lexical, soit en rapport avec l'enchaînement des répliques et du dialogue.

⁶⁶³. cf. *ibid.*, p.23

⁶⁶⁴. À propos de la phrase de la Bible: "Arrache-toi l'oeil qui t'induit en tentation", qui suppose un geste et une motivation, Brecht commente la version de Luther en ces termes: "Exprimée d'une façon purement gestuelle, la phrase devient (et Luther, si "attentif au parler populaire", lui donne précisément cette forme): "Si ton oeil t'induit en tentation, arrache-le". On voit tout de suite que cette formulation est, gestuellement, bien plus riche et plus nette", in Bertolt Brecht, "Notes sur le travail littéraire", in o.c., 1970, p.24.

⁶⁶⁵. cf. Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, vol. VIII, Paris, L'Arche, 1959, pp.213-234.

⁶⁶⁶. cf. Bertolt Brecht, *Der Jasager und Der Neinsager, Vorlagen, Fassungen und Materialien*, Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Szondi, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

Elles révèlent ainsi que le texte français a opté pour une suite de phrases simples dont la relation logique passe par un jeu de ponctuation, et non par l'emploi précis de termes de liaison, propres d'une communication fondée sur un raisonnement de nature philosophique et son développement. C'est notamment ce style haché que la version du CCE abandonne à la lumière des formulations des répliques et de leur enchaînement dans l'original.

On trouve, par exemple, le recours à un usage courant de certaines conjonctions à la place d'une ponctuation définissant les limites de chaque énoncé, comme dans cet exemple:

A MÃE - Infelizmente não me sinto melhor. Não se conhece ainda o remédio para esta doença.

La deuxième version remplace le point par "porque", reprenant ainsi l'original "da", dans le sens de "car". De même, la conjonction "et", lorsqu'elle permet en français simplement un ajout, est traduite par "mas", rendant ainsi la compréhension du texte univoque, comme dans le texte allemand:

LE GRAND CHOEUR: - Et la mère dit encore: [...]

O CÔRO - E a mãe disse ainda: [...], corrigé ensuite par "Mas", qui traduit "aber", supprimé par le texte français.

Il semble donc que le respect de la forme de la pièce didactique se soit imposé contre une première version, plus proche du texte de L'Arche. Les présupposés théoriques du genre et du langage capable de le rendre efficace, ont été strictement considérés et l'ensemble du matériel bibliographique inclus dans l'édition Suhrkamp a été traduit intégralement afin d'être utilisé pour la réalisation pratique du spectacle et le travail avec les comédiens.

Pour chaque pièce, la traduction est complète et reprend la structure formelle, divisée en deux parties, avec le même nombre de personnages et de répliques.

Les passages correspondant aux strophes chantées, et que la traduction française traduit en vers en plaçant à la rime les mêmes termes-clés que l'original, sont également distingués, en portugais, des répliques en prose par l'adoption d'une présentation typographique en vers irréguliers. Le premier texte du Choeur, de cinq vers, est construit sur la reprise du mot "Einverständnis" aux vers 1, 2 et 5. Les textes français et portugais font de même avec "accord" et "acordo". La forme

musicale de ces passages impliquerait ainsi un effort d'adéquation au texte allemand que l'on a pu constater au niveau du texte dialogué dans la version définitive en portugais.

La réception de la pièce par la critique est relativement négative. Décrit comme un texte faussement simple, fondamentalement parce qu'il est construit sur un travail rythmique essentiel à la marche de la pensée du spectateur, lui-même confronté avec l'ambiguïté de Brecht dans les années trente comme le montre l'utilisation de la dialectique marxiste dans cette pièce à deux volets - entre le oui et le non -, l'ensemble apparaît aux yeux de Jorge Listopad "aquém do seu enunciado teatral"⁶⁶⁷ et "demasiado esquemático sem explicitar suficientemente a diferença das duas partes que integra"⁶⁶⁸. Aucune référence n'est faite à la traduction. On ne retient que la question du genre, auquel une classification de théâtre populaire est ajoutée, mais en tant qu'associée à un type de public - rural et de la périphérie - dont on craint qu'il ne soit pas capable d'apprécier ce type de théâtre⁶⁶⁹.

La reconnaissance d'une adéquation à la forme est implicite, même dans une critique s'intéressant davantage au degré de réussite atteint dans sa concrétisation. De cette façon, l'objectif d'innover est doublement mis en valeur.

2.2.1.2. Peter Weiss et le théâtre populaire de nos jours.

Le cas de traduction indirecte dont la description suit correspond à un processus dans lequel le texte-source pour l'élaboration du texte portugais est la version française de la pièce, qui a été déterminante pour l'inclusion du texte au répertoire de la saison 1977-78. Le texte original en langue allemande apparaît qu'ensuite, et sa lecture a été prise en compte au cours de l'élaboration de la traduction finale dans une tentative de réécriture fondée sur les aspects formels et rythmiques de la pièce dont dépend sa réalisation scénique.

⁶⁶⁷. cf. Jorge Listopad, "Ao volante do Chevrolet pela estrada de Évora", in *Expresso*, 15 Abril 78.

⁶⁶⁸. cf. José Valentim Lemos, "Novos géneros de teatro popular", in *Diário de Notícias*, 21.03.78.

⁶⁶⁹. cf. Jorge Listopad: "Parece-me, pois, que tanto uma como outra, são peças requintadas demais para serem apresentadas em tourné pelo Alentejo. Seja como for, a sua leitura será reduzida. Só não sei até que ponto. E lembro-me de W. Waringen: "Não é a arte, mas sim a compreensão da arte que tem de ser socializada", in *Expresso*, 15 Abril 78.

En effet, la pièce de Peter Weiss est représentative d'un modèle ou d'un genre théâtral précis, défendu en termes explicites par l'auteur en raison des effets qu'il doit produire sur le spectateur, notamment grâce à sa forme versifiée, comme cette analyse devra le montrer.

Le texte original de Peter Weiss, *Nacht mit Gasten*, dont l'exemplaire qui a été consulté au cours de la traduction est une édition de 1967 de Suhrkamp Verlag à Frankfurt, a été joué en "lever de rideau" au Schiller-Theater de Berlin occidental en 1963. Le document-source ne comporte aucune référence à l'existence d'autres versions, publiées ou non, du même texte, mais contient sur la page de titre, un sous-titre fonctionnant comme indication générique: "Eine Moritat", placée sous le titre et précédant le nom de l'auteur⁶⁷⁰.

Le texte est connoté par ce terme avec un mode spécifique d'expression populaire allemande, versifié et historiquement daté, ce qui pose au traducteur les problèmes connus du choix entre la reconstitution ou l'adaptation, selon les traditions culturelles correspondantes et leur permanence dans la vie culturelle et théâtrale de réception.

L'édition allemande est dépourvue de tout métatexte, contrairement à la version française qui fait précéder la traduction d'un ensemble d'indications précises, dont les sources et l'auteur ne sont pas identifiés, et qui concernent le genre et la mise en scène du texte.

La traduction française utilisée est celle des Éditions du Seuil, dont la page de titre est composée, dans l'ordre, du nom de l'auteur - Peter Weiss -, suivi de deux titres qui correspondent aux textes contenus dans la même édition: *Comment monsieur Mockinpott fut libéré de ses tourments*, texte français de Michel Bataillon, et *La nuit des visiteurs*, texte français d'Armand Jacob. Les deux traductions, réunies en un seul volume, sont publiées en 1970 et constituent le numéro 24 de la collection "Théâtre".

⁶⁷⁰. La page de titre énonce les indications concernant le nom de l'auteur, le titre, etc dans l'ordre suivant et selon cette disposition graphique:

NACHT MIT GASTEN

Eine Moritat
von

Peter Weiss

La collection "Théâtre" est une forme d'édition théâtrale caractéristique de la période des années 1950 à quatre-vingt en France. Assurée ici par le Seuil, qui est un éditeur de littérature d'une grande importance, elle donne au texte de théâtre la valeur d'une oeuvre littéraire à part entière et confère à son auteur une position centrale dans le champ littéraire. Ce phénomène éditorial, qui a concerné aussi Flammarion ou Gallimard, a subi ensuite une mutation, due en grande partie à une réorientation des rapports entre le texte et la réalisation scénique - avec une secondarisation de la composante textuelle devant le spectacle, dont la conséquence a été une moindre demande de la part des lecteurs de théâtre.

Le deuxième texte, plus court que *Mockinpott*, a été rajouté à cette édition comme un autre exemple des choix théâtraux de l'auteur pour ce cas, que le traducteur Michel Bataillon situe dans le style traditionnel du théâtre japonais Kabuki et des pièces du "Puppenspiel" allemand⁶⁷¹. Ce n'est qu'à la page de titre de *La nuit des visiteurs*, à la page 83, apparaît l'indication générique "complainte", mais le traducteur insiste sur la cohérence esthétique des deux pièces, d'où leur présentation conjointe.

Le texte traduit est également versifié et est édité avec une indication du traducteur portant sur un problème de nature littéraire. Il s'agit du statut du e muet dans sa traduction, qui doit suivre les nécessités rythmiques de la versification française et les usages de la prononciation courante, et donc selon les cas, être soit éliminé, soit prononcé.

Cette remarque montre que le processus de la traduction est conditionné par des questions de formes, liées à la versification, mais qui sont essentielles pour la production orale du texte dans ce type de tradition et de genre théâtraux.

Cette note apparaît séparément et précède un ensemble d'orientations - qu'il faut attribuer à l'auteur Peter Weiss, bien que son nom soit omis - visant la mise en scène de la pièce⁶⁷².

Ce sont des considérations qui soulignent l'importance de la stylisation du jeu et de la diction, inspirés de modèles du théâtre burlesque à gros traits qui sont ceux du Guignol français ou

⁶⁷¹. cf. Michel Bataillon, "Postface", in Peter Weiss, *Comment monsieur Mockinpott fut libéré de ses tourments et La nuit des visiteurs*, Éditions du Seuil, 1970. pp.124-127

⁶⁷². cf. Peter Weiss, o.c., 1970, p.84-86

du Kabuki japonais, ainsi que du rôle attribué à l'accompagnement musical, exécuté à l'aide d'instruments de musique foraine.

Quant à la composante textuelle, le lexique employé pour la décrire est issu de la terminologie qui sert à désigner, en français, la typologie textuelle de la tradition littéraire populaire, fondée sur l'oralité. On trouve, successivement, les désignations classificatoires de "comptine, leitmotiv, mélopée, incantation, psalmodie"⁶⁷³.

Mais, cette variété textuelle doit être orientée, dans son usage scénique, vers un style qui refuse toute forme de lyrisme: "Ce serait une erreur de jouer le texte dans un style lyrique; au contraire, il faut faire ressortir l'aspect méchant, haineux, angoissé, sournois [...]. Il faut également souligner la fausseté, la flagornerie, lorsque les enfants parlent au Visiteur"⁶⁷⁴. La dramaturgie de l'oeuvre, adaptée aux problèmes idéologiques contemporains et destinée à provoquer une réflexion critique de la part du récepteur, ne saurait donc incorporer le *pathos* implicite dans des formes anciennes analogues, comme celle du conte cruel ou du mélodrame du XIXe siècle, sous peine de perdre son efficacité. Elle se situe donc comme une innovation par rapport à ces modèles.

La traduction portugaise est intitulée *A Noite dos Visitantes* de PETER WEISS. Ce titre figure sur le programme du spectacle.

Il est repris de la traduction française, comme le montre la comparaison ci-après des trois formulations, dont la version française contient des changements importants qui agissent sur le plan générique et dramaturgique de la pièce. L'adéquation aux choix traductionnels français a pu ainsi être un facteur de conditionnement pour la mise en scène du CCE.

D'une part, l'absence de l'article devant les substantifs, qui caractérise le titre de l'original *Nacht mit Gasten*, et qui renvoie la pièce à un autre type de titrologie associée à celle des tableaux ou des retables, est abandonnée afin de produire une formulation plus acceptable dans le système de titres littéraires habituels en français⁶⁷⁵.

⁶⁷³. cf. *ibid.*, p.85

⁶⁷⁴. cf. *ibid.*, id.

⁶⁷⁵. cf. Sanda Golopentia & Monique Martinez Thomas, o.c., 1994, p.58, n.41

Ainsi, le choix de la formule *La Nuit des Visiteurs* que l'on retrouve dans *A Noite dos Visitantes*, et qui est préfixée à chaque traduction respectivement, est fondé sur une modification de la présentation des mots-support par l'introduction des déterminants.

Ce choix néglige l'expression du caractère discontinu et accidentel de l'événement narré par la fiction théâtrale tel qu'il est décrit dans le sémantisme du titre allemand par une mise en valeur de la composante picturale du genre "Moritat". Ce trait générique est rappelé dans un texte court du programme du CCE qui explique le sens de "Moritat", traduit par "Histórias sangrentas de cantadores ambulantes"⁶⁷⁶. Il s'agirait d'une tradition populaire et d'un genre mêlant trois éléments indissociables qui sont le texte, la mélodie et la gravure. On sait également que la pièce en tableaux est une norme de la composition épique de la dramaturgie d'inspiration brechtienne, qui s'appuie sur la discontinuité du processus narratif.

Cette norme est remplacée, dans les titres traduits, par une insistance sur l'épisode dans sa dimension temporelle, à la fois date et durée. Ce type de choix peut indiquer l'attribution d'une moindre importance à la signalisation des indications génériques et dramaturgiques de la pièce dans le titre, comme on vient de le voir.

On constate, d'autre part, que les termes-clés de la traduction portugaise, aussi bien *Noite* que *Visitantes*, sont dérivés du choix de la traduction intermédiaire.

La référence temporelle exprimée par *Nacht* peut jouer entre plusieurs visions du processus, soit comme identification de la situation - nocturne opposé au diurne -, soit comme description de sa durée ou encore de son caractère exceptionnel et de festivité - de soirée - que renforce le complément *mit Gasten*. Le choix entre *soirée* et *nuit*, commandé par une option pour une traduction littérale, privilégie le caractère nocturne et inquiétant du cadre temporel de la pièce, plus que la circonstance mondaine qui conférait au titre original une dimension sarcastique. La traduction *Nuit* associée à *Visiteurs* pourrait renvoyer aussi à un processus d'intertextualité lié au titre d'une

⁶⁷⁶. cf. Michel Bataillon, cité in Centro Cultural de Évora, Peter Weiss, *A Noite dos Visitantes*, março 1978: "Weiss não esquece que este é um género que exige a presença indissolúvel de três elementos: Um texto, uma melodia, e a indispensável gravura", p.6

oeuvre cinématographique connue à cette période, *Les Visiteurs du soir*, dont le scénario correspond à un univers diabolique sous une apparence poétique.

Le substantif *Gast* de l'original valorise, en effet, une connotation d'humour noir, dans la mesure où ces "invités" sont deux assassins qui s'introduisent par la force dans la maison où vit une famille de quatre personnages. Au contraire, les termes *Visiteurs/Visitantes* - le second étant une transposition littérale du français et un vocable peu usuel en portugais - retiennent une caractéristique évidente de l'action, qui est la passivité des victimes de ces intrus.

La traduction du titre est donnée par le programme du spectacle du CCE, alors qu'il apparaît pas sur le script destiné aux acteurs. Il est manuscrit et traité graphiquement en harmonie avec l'image offerte par la couverture, illustrée par un dessin stylisé représentant le protagoniste, dont il accentue les traits typiques de l'ogre ou du méchant personnage, théâtralisés à gros traits à la façon du Kabuki.

Ce document d'accompagnement du spectacle contient aussi "A FÁBULA DA PEÇA NA LEITURA DO C.C.ÉVORA" par le metteur en scène. Elle est centrée sur le thème des enfants, seuls personnages ayant la vie sauve et un futur devant eux: "E as crianças, no meio dos corpos, sem ouro inventado, com a vida toda a frente (a deles) e algumas beterrabas secas que sempre ajudam a calar os primeiros berros de estômago, enquanto as sementeiras que serão as suas não dão as colheitas que hão-de bastar"⁶⁷⁷.

On retrouve cette mise en valeur d'une lecture idéologique de la pièce, exprimée en des termes apparentés, dans le discours plus nettement politisé employé dans l'épilogue de la pièce.

Cette dernière partie est, dans la version portugaise, un poème composé de trois strophes de 8, 7 et 6 vers successivement. Par contre, l'édition du texte en allemand en est dépourvue et le texte français le réduit à cinq vers, *ad libitum* et à titre d'exemple, dits par le personnage de "L'HOMME", qui se présentent ainsi:

Épilogue ad libitum

Vous voyez notre triste sort.

Dans leur sang regardez leurs corps:

⁶⁷⁷. cf. M.B. in Centro Cultural de Évora, Peter Weiss, *A Noite dos Visitantes*, março 1978, p.3

La Femme, le Mari, les Tueurs.

L'or a fait tout notre malheur,

À cause de lui nous voilà morts.⁶⁷⁸

La traduction portugaise contient un épilogue plus développé, qui dénote le caractère politiquement engagé de ce type de discours théâtral, d'ailleurs fréquent dans les spectacles construits à partir de fables allégoriques.

Ici, l'affirmation de l'opposition entre "[...] a falsa imagem / Do ouro e da riqueza prometida" et "A terra, o trabalho, a produção / [...] que fazem a força da nação / E tornam cada homem um amigo"⁶⁷⁹ est fortement marquée par le contexte politique et économique de la fin des années soixante-dix, aussi bien régional que national et par sa traduction dans le discours. Cet épilogue doit être replacé dans les débats dérivés d'un antagonisme entre le choix pour une dépendance politique et financière, favorisée par l'aide internationale - du FMI -, et une indépendance réclamée par l'opposition de gauche.

Si l'on en juge par les aspects qui ont été analysés jusqu'ici, la proximité de la version portugaise avec les choix traductionnels français est un élément remarquable, mais qui doit être apprécié à la lumière des caractéristiques propres des conditions de la sélection du répertoire et de la situation de réception du spectacle du CCE. Les rapprochements et la collaboration entre discours politique et théâtral apparaissent, en effet, comme un facteur essentiel du travail dramaturgique et traductionnel.

Celui-ci est d'autant plus explicite qu'il constitue, sous la forme concrète d'une réflexion théorique sur la fonction du théâtre dans le monde contemporain, les deux tiers des pages du programme.

Il s'agit d'une traduction des "Dez teses de trabalho de um autor num mundo dividido" de Peter Weiss⁶⁸⁰, datées de 1965, et qui sont le reflet de la situation d'un écrivain de langue allemande.

⁶⁷⁸. cf. Peter Weiss, *La Nuit des Visiteurs*, o.c., 1970, p.123

⁶⁷⁹. cf. document polycopié, sans titre, traduction portugaise par le CCE de *Nacht mit Gasten*, p.21

⁶⁸⁰. cf. Peter Weiss, "Dez teses de trabalho de um autor num mundo dividido", in Centro Cultural de Évora, Peter Weiss, *A Noite dos Visitantes*, março 1978, pp.8-14

Devant un monde divisé en deux blocs, il choisit "o mundo inteiro como campo de acção da actividade artística", tout en affirmant la justesse des principes du socialisme pour éliminer les inégalités sociales. Une réflexion finale souligne l'importance d'une relation directe de l'artiste avec "as forças positivas deste mundo", mais critique aussi le dogmatisme qui domine le bloc oriental⁶⁸¹.

Pour cette raison, la composante la plus nettement littéraire du discours théâtral qui accompagne la pièce dans les métatextes du programme est constituée d'un grand nombre de considérations liées à la signification et à l'application de la désignation "populaire" du syntagme "théâtre populaire".

La traduction française joue également un rôle important dans ce cas. C'est elle qui introduit cette catégorie dans les commentaires de la postface déjà citée: "Weiss puise son inspiration dans les modes d'expression populaire florissant au siècle passé"⁶⁸².

L'aspect le plus évident de cet emprunt au texte français est représenté par l'emploi d'un sous-titre dans la version portugaise qui n'est plus une catégorie générique du type normatif, mais une rubrique de classement des oeuvres selon une norme relative et historique: *peça popular*.

Le genre *Moritat*, traduit par *complainte* en français, est donc désigné en portugais à l'aide d'une expression renvoyant à un aspect contextuel ou sociologique de la production et de la réception textuelles. Ce qui est désigné par *peça popular* est ici un mode de représentation en littérature d'éléments et de valeurs extérieures à l'oeuvre⁶⁸³, notamment sociologiques. Le programme du CCE cite d'ailleurs une définition de sa pièce donnée par Peter Weiss qui légitime l'expression choisie: "um género de teatro que eu gostaria de fazer reviver: o da barraca de feira"⁶⁸⁴.

⁶⁸¹. cf. *ibid.*, p.13

⁶⁸². cf. Michel Bataillon, "Postface", in Peter Weiss, o.c., 1970, p.124

⁶⁸³. cf. Jochen Schulte-Sasse, "L'évaluation en littérature", in *Théorie littéraire*, o.c., 1989, pp.287-307. L'auteur renvoie utilement aux travaux du structuraliste pragois Jan Mukarovsky et à sa définition de l'oeuvre d'art comme "rassemblement de valeurs non esthétiques (extrinsèques), [la valeur esthétique n'étant] pas autre chose qu'une expression sommaire de la totalité dynamique de leurs relations réciproques", p.289.

⁶⁸⁴. cf. Centro Cultural de Évora, Peter Weiss, *A Noite dos Visitantes*, março 1978, p.4

Mais, une note du même programme, à la page 4, situe le débat sur le sémantisme de l'adjectif en des termes plus politiques: "Popular, o que agrada ao povo? Popular, o que vem, que tem raízes no povo? Ou ainda popular num sentido mais lato, num sentido de transformação da sociedade, de directriz para essa transformação?". On retrouve ici les thèses du théâtre brechtien telles qu'elles sont débattues dans les années 1970.

Cependant, l'adjectivation "populaire" est également pertinente dans une perspective littéraire, s'intéressant aux problèmes déjà classiques posés par l'opposition entre une littérature de masse ou "basse" littérature et une littérature érudite ou "haute" littérature.

Pour cette branche récente des études littéraires, l'une des questions qui s'est posée est celle de sa désignation. Littérature orale, traditionnelle ou populaire, la terminologie révèle une hésitation légitime, étant donné la nature de son objet d'application. M. Viegas Guerreiro préfère le dernier terme, qui offre un champ plus vaste d'application du concept, et que nous adopterons ici: "Outro nome corrente é o de literatura *popular*. É o de mais extenso significado e o que prefiro"⁶⁸⁵.

La traduction de *A Noite dos Visitantes* porte les marques de cette catégorie de textes à plusieurs niveaux, notamment dans l'usage systématique de la versification.

Il faut signaler d'abord la grande importance de la tradition vivante de la poésie populaire improvisée et orale dans la région d'Évora, qui sont l'expression d'une permanence du passé aussi bien que d'une capacité d'exprimer les réalités diverses de la vie présente. Plusieurs collections de poèmes ou "quadras" profondément marquées par la vie politique ont pu être réunies après 1974⁶⁸⁶.

Dans le domaine du théâtre, la tradition du "teatro de cordel" ou bien encore celle du théâtre de transmission orale ont été l'objet d'un travail de rassemblement des textes et de leur fixation écrite, comme par exemple les six volumes du *Teatro Popular Português* de Azinhal Abelho⁶⁸⁷.

Une autre référence, commune à la traduction portugaise de la pièce de Weiss et à certains traits de la littérature dramatique érudite, est celle du théâtre de Gil Vicente, avec l'exemple connu

⁶⁸⁵. cf. M.Viegas Guerreiro, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Biblioteca Breve, volume 19, ICP, 1978, p.10

⁶⁸⁶. cf. Modesto Navarro, *Poetas populares alentejanos*, Lisboa, Vega, 1980

⁶⁸⁷. cf. Azinhal Abelho, *Teatro Popular Português*, antologia - 6 volumes, Braga, Editora Pax, 1973

de la comédie *Rubena* où l'on peut trouver un échantillonnage des "práticas discursivas da tradição popular que o teatro de Vicente incorporou"⁶⁸⁸. Cette intégration de la production populaire dans une oeuvre canonisée par l'institution la fait accéder au littéraire, par sa valeur poétique.

Dans le texte de Gil Vicente, les aspects les plus proches de la version portugaise de *Nacht mit Gasten* sont l'exercice du pouvoir magique de la parole, présent ici dans les textes des enfants contre la peur, l'emploi et la transcription du langage oral enfantin, avec l'emploi du diminutif et le jeu des disparates, également fondés ici sémantiquement sur la peur, ou encore les énumérations d'objets qui expriment la vantardise devant l'intrus⁶⁸⁹.

On ajoutera à cette pratique versifiée de la langue un autre élément populaire qui est celui des personnages stéréotypés, souvent des marionnettes. Le CCE lui-même est l'héritier actif d'un théâtre de marionnettes de tradition orale, né dans la région au XIXe siècle, les *Bonecos de Santo Aleixo*, qui fait partie à part entière du répertoire permanent de la compagnie théâtrale (voir Ie Partie).

⁶⁸⁸. cf. Maria João Amaral, "Rubena. Vicente", Lisboa, Quimera, 1991, p.15

⁶⁸⁹. cf. entre autres exemples, celui de la p.7a, traduit en français et en portugais respectivement aux p.90f et p.2p.:

p.7a	Wir haben keinen Kamm wir haben keinen Schwamm wir haben keine Seife doch eine rosa Schleife wir haben eine Schlüssel wir haben eine Schlüssel [..]
2.	Pas de peigne pour nous peigner Pas d'éponge pour nous baigner, Pour nous laver pas de savon, Mais un ruban rose bonbon. Un plat pour la nourriture, Et une clé pour la serrure [...]
3.	Não temos pente para pentear, não temos esponja para nos esfregar, não temos sabão para nos lavar. Temos um laçarote cor de rosinha, um prato para a comidinha, pra fechadura uma chavezinha [...]

Ce sont ces aspects qui seront le matériau principal de la comparaison qui suit entre les trois textes, dans laquelle la présence et le rôle de la traduction-relais seront mis en relief⁶⁹⁰.

Les deux traductions sont complètes, bien que deux répliques manquent au texte portugais, en raison d'une négligence probablement. Enchaînement du dialogue révèle cette omission, par le rappel peu logique d'un élément de l'énoncé antérieur: "Essa caixa onde foi encontrada? / É assim de verdade tão pesada?" (p.3p). Les répliques manquantes correspondent au passage de la page 9a et 92f dans lequel Gaspard demande à l'Homme, qui refuse parce qu'elle est trop lourde, d'envoyer ses enfants chercher la caisse au trésor.

Le texte contient des didascalies pour le jeu des acteurs concernant soit les intonations à donner aux répliques, soit les mouvements dans l'espace et les actions. La version portugaise omet également l'une d'elles, à la fin. La didascalie "(Die Kampfgerausche setzen sich gedampft während des Folgenden fort)" à la page 33a, traduite dans le texte français à la page 121f, disparaît.

La régularité de ce type de suppressions pourrait signifier qu'il s'agit d'un aspect caractéristique des traductions du CCE, peu soucieuse de la composante non-dialoguée dans la traduction des textes.

Mais c'est plutôt la longueur totale des textes qui permet de vérifier les éléments communs aux traductions, par opposition aux procédés utilisés pour l'original.

Le texte-source allemand est une pièce courte en un seul acte, sans division de l'intrigue, de 35 pages et 594 vers. Le texte français maintient cette structure, a 36 pages et 634 vers, et le texte portugais, 20 pages de format A4 avec 667 vers et un épilogue de 21 vers.

On constate que le nombre de vers augmente beaucoup avec les versions traduites. Le texte français ajoute environ 40 vers à l'original et la traduction du CCE augmente celle-ci de plus de 30 vers. Ce fait est lié non seulement à la traduction en soi, en général plus explicative et développée que l'original, mais aussi aux besoins de la versification adoptée.

La traduction portugaise imite le choix français et opte pour un usage préférentiel du vers court octosyllabique, alors que Peter Weiss joue sur une variété formelle plus grande.

⁶⁹⁰. L'indication des pages citées est composée du chiffre suivie de la lettre *a* pour le texte allemand, *f* pour le français et *p* pour le portugais.

L'exemple suivant est particulièrement représentatif de ce processus:

p.19a - 14 vers

Ach lieber Kaspar Rosenrot
lass dein Herz erweichen
was nutzen wir dir schon wenn tot
dienen konnen wir dir nicht als Leichen
5 im Karren werden wir dich schieben und ziehn
du kannst uns seilen wir werden nicht fliehn
wir werden fur dich betteln und den Schirm uber [dich halten]
dich umwickeln mit Decken dass dir die Fuss [nicht erkalten]
so hast du zur Hilfe einen ganzen Haufen
10 das ist besser als allein rumzulaufen
und auf den Wegen zu gehn ist jetzt nicht [leicht]
die sind von Umwetter aufgeweicht
ach lieber Kaspar hor uns zu
bei uns hast du Frieden bei uns hast du Ruh

p.104f - 22 vers

Gaspard Rouge aux Mains, notre ami,
N'as-tu point ton coeur attendri?
Pourquoi te faire notre assassin?
Morts nous ne te servons à rien.
5 Si tu veux nous te pousserons,
Nous te train'rons dans la charrette;
Si tu crains que nous nous sauvions,
Attache-nous avec des cordelettes.
Pour te nourrir nous mendierons,
10 Quand il pleuvra nous ouvrirons
Un parapluie pour t'abriter la tête.

Les pieds nous t'emmitouflerons
Avec toutes nos couvertures
Pour te protéger des eng'lures.
15 Nous serons trois pour te servir,
Toujours pleins de sollicitude:
Ça vaudra mieux que de courir
Au hasard dans la solitude.
Les grands chemins sont malaisés
20 Quand la pluie les a détremés.
Ah, cher Gaspard, si tu nous écoutais,
Tu pourrais chez nous reposer en paix.

p. 10p - 23 vers

Gaspar Rosinha, nosso amigo,
não tens o coração enternecido?
Porque é que nos queres matar?
Mortos de nada servimos:
5 ao colo podemos levar-te
na carroça podemos guiar-te.
Não penses que nós fugimos.
Amarra-nos com cordéis.
Trabalharemos por seis. (ajout)
10 Para te alimentar, mendigaremos;
quando a chuva cair, nós abriremos
um guarda-chuva, e abrigar-te-emos.
Os teus pés enrolaremos
em panos, com mil maneiras
15 para te proteger das frieiras.
Seremos três para te servir

com muita consideração.

Será melhor para ti do que fugir
ao azar da solidão.

- 20 Os caminhos do mundo são gelados
Quando a chuva os põe empapados.
Se nos deres ouvidos, querido Gaspar
em paz, dentro de casa, poderás repousar.

Les textes français et portugais ont une grande ressemblance, malgré l'ajout d'un vers qui introduit une expression stéréotypée de la langue courante. Le principe de découpage du texte en vers ayant entre 8 et 10 syllabes, qui allonge la réplique mais accélère le rythme, est celui que l'on trouve dans les textes dramatiques traditionnels et populaires.

Il renvoie donc tout d'abord à un type de jeu et de diction théâtrale qui complètent les traits stéréotypés des personnages.

Une particularité de la traduction portugaise montre que, malgré la proximité du texte avec le texte-relais, le traducteur a mis à profit une spécificité de l'usage des pronoms personnels dans le système grammatical portugais. Grâce à l'emploi populaire et provincial de "vós" et des formes verbales correspondantes, les dialogues prennent une tournure archaïsante qui est courante dans les genres portugais de la littérature orale.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un emploi systématique, on trouve au lieu de l'opposition, plus pauvre, entre "tu / vous", un écho des formes "du / Sie /Ihr", dans par exemple:

As CRIANÇAS Trêz vezes dois são seis.
 Vós bem me percebeis.

ou également:

O ESTRANHO - (gritando) - Ha, o que vocês querem [já sei].
 Já para a cama, desaparecei!

La liste des personnages écarte clairement toute tentative de naturalisation. Il ne s'agit que de rôles ou de fonctions, attribuées à des personnages allégoriques, qui permettent de structurer des

relations, représentées ici sous la forme d'une famille, à laquelle s'opposent deux éléments extérieurs, décrits par leur composante fonctionnelle. Ce sont:

Personen	Personagens
MANN	O HOMEM
FRAU	A MULHER
ZWEI KINDER	AS CRIANÇAS
GAST	O VISITANTE
WARNER	O AVISADOR

L'intrigue complète l'identité du mari, Friedrich, et celle du visiteur, Kaspar Rosenrot. Ce dernier est structuré comme le second membre dans un couple antagonique. Sa présence appelle celle d'un absent, Peter Kruse, avec lequel il constitue un couple antagonique.

Peter Kruse est "o amigo compadre que podia salvar a família [que] não aparece, ou pura e simplesmente não pode aparecer"⁶⁹¹. Le texte insiste sur des connotations qui orientent la lecture dramaturgique de la fonction des deux personnages. La couleur rouge domine, avec "Zé Ruivo/casaco encarnado/de fogo inflamado". La dénomination "compadre", qui est courante dans la région, lui retire toute dimension inquiétante et le rend familier et sympathique.

Par contre, l'assassin est décrit en termes négatifs: "A cabeleira é um matagal / Passa na barba a mão / Os pêlos rangem e são / como a juba dum leão".

L'importance du modèle du théâtre de marionnettes dans la traduction des noms des personnages demande également à être appréciée en termes plus concrets.

Pour le texte portugais, comme il s'agit d'une traduction indirecte, la comparaison ramène au texte français: le nom du personnage Gaspard Rouge aux Mains entraîne la traduction Gaspar Rosa Rosinha, ce qui reprend partiellement le nom Kaspar Rosenrot, en termes phoniques. Quant au Compère Guilleri, il est dénommé Compadre Zé Ruivo parado, pour rimer avec "encarnado" et traduire ainsi le contenu sémantique de "avec son sarrau cramoisi" par "com o seu casaco encarnado". Le fait que Guilleri et Zé Ruivo remplacent le nom Peter Kruse ne s'explique qu'en tant

⁶⁹¹. cf. in Centro Cultural de Évora, Peter Weiss, *A Noite dos Visitantes*, 1978, p.2

que jeu d'opposition avec le personnage allemand de Kaspar Rosenrot. Kasper est le nom d'un type de l'ancienne comédie populaire viennoise et du théâtre de marionnettes allemand et autrichien, qui a conservé dans les formes théâtrales actuelles une grande popularité. Si Peter Kruse apparaît ici comme son contraire, il n'en va pas de même avec l'opposition entre Gaspard Rouge aux Mains et Guilleri. Le premier est désigné par la traduction littérale du nom original, connoté de façon pittoresque par un complément le qualifiant, construit selon les formules populaires traditionnelles. Par contre, Guilleri, proche de l'adjectif guilleret, est le héros bon enfant d'une comptine enfantine française. L'étymologie de ce nom renvoie à l'ancien provençal et au verbe *guiler* qui signifie séduire ou tromper⁶⁹².

Bien que l'allusion au théâtre de marionnettes français soit explicite dans la note introductrice du texte français, il n'existe pas de rapport direct entre Guilleri et Gaspard avec le personnage de Guignol, une marionnette qui descend de Polichinelle adaptée par Mourguet à Lyon vers 1800. La référence est plus globale et renvoie à un style de jeu ou de représentation recommandé par l'auteur.

Aujourd'hui, le personnage de Guignol est ambigu sur le plan éthique ou moral, à la fois "support à des activités conservatrices et protestataires"⁶⁹³. Pourrait-il être porteur, dans le contexte français, du rôle de l'assassin comme Kaspar, sans contrarier un acquis culturel et une signification préétablie?

Finalement, il ne faut pas ignorer les modèles théâtraux érudits qui constituent une référence esthétique pour la production du CCE, et rappeler la grande importance qu'avait pour Gaston Baty - l'un des membres du Cartel dont les choix théâtraux se reflètent dans les mises en scène du CCE - le théâtre de marionnettes en tant que forme de l'art théâtral populaire qu'il faut sauvegarder, et qu'il

⁶⁹². "Guilleri", n.m., mot sorti d'usage, dérivé de l'ancien verbe *guiller*, signifiant "tromper"; a désigné (1608) le chant du moineau et par métonymie (1775) un moineau; c'est aussi le nom - *Compère Guilleri* - d'un personnage de chansons populaires; cf. article "Guilleret", in *Le Robert. Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Alain Rey (dir.), Paris, 1992.

⁶⁹³. cf. Paul Fournel, *L'Histoire véritable de Guignol*, Lyon, Éditions Fédérope, 1975, p.11

voyait comme un aboutissement de son programme esthétique en défense d'une conception moderne de la mise en scène, libérée de la prédominance du texte⁶⁹⁴.

Les différences qui expliquent les choix de traduction pour les noms des personnages et leurs connotations existent en fonction des traditions culturelles mises en jeu, ainsi que des rapports entre culture et théâtre populaires dans chaque cas.

Le texte portugais assimile une traduction littérale de *Kaspar Rosenrot* en français et se sert du même principe pour le second personnage mythique, *Peter Kruse*, en introduisant le substantif *compadre* qui naturalise le nom.

Finalement, on peut constater que la traduction portugaise est également fortement tributaire des impositions de la rime.

Le texte est versifié dans les trois cas. En allemand, c'est le vers octosyllabique qui domine, avec des vers courts de 4 à 6 syllabes dans les répliques-comptines des enfants, et les rimes sont plates et croisées. Le français choisit les vers de 6 à 8 syllabes et les rimes plates, alors que le texte portugais montre une alternance de vers courts et longs et une grande variété des rimes, plates, croisées ou embrassées.

La fonction du vers est liée principalement à l'importance attribuée à la composante sonore et musicale de la mise en scène, selon les notes de l'auteur lui-même.

On relève toutefois des écarts avec la structure de l'original qui impliquent une modification du jeu des acteurs.

Il s'agit, par exemple, de la scène décrivant le combat des deux personnages pour la possession du trésor. Les répliques originales sont construites comme une succession régulière de dix distiques. Le texte français propose une suite irrégulière, composée d'1 distique, suivi d'1 vers seul, d'1 tercet et de 7 distiques. De même, le texte portugais commence par 1 distique, puis 1 vers seul, mais utilise ensuite 1 quatrain, 1 distique, 1 tercet et 5 distiques.

Cette succession désordonnée des rythmes est à rapprocher de la traduction des onomatopées décrivant les bruits de la lutte des assassins. Composée comme une partition dont les notes ou sons "au" et "o" alternent sans ponctuation et vont en nombre décroissant, jusqu'au silence,

⁶⁹⁴. cf. Clément Borgal, *Metteurs en scène*, Paris, Fernand Lanore, 1963, pp159-164

cette transcription de type phonétique est remplacée en français et en portugais par une suite de "Ha" / "aie" suivis de points d'exclamation et de verbes stéréotypés comme "vem" ou "toma" qui tendent à naturaliser l'action.

La ponctuation et l'usage des majuscules en début de vers varient également. L'original est non- ponctué, avec une majuscule en début de phrase, alors que le français est ponctué avec une majuscule au début de chaque vers. Le portugais représente un choix intermédiaire avec un texte ponctué et une majuscule en début de phrase. Ce sont trois modes de transcription graphique de la forme poétique et également deux modes d'expression d'une conscience générique et des principes en usage de la part des traducteurs.

D'autre part, la versification de textes de tradition populaire orale est souvent structurée dans des genres très variés, dont les plus courants sont, avec leur désignation portugaise "contos, anedotas, lendas, romances, quadras ou décimas, cantigas com refrão, adivinhas, provérbios, ensalmos, orações"⁶⁹⁵.

Une étude systématique plus récente s'est occupée exclusivement des comptines ou "rimas infantis"⁶⁹⁶, notamment des marques de l'oralité, de la métrique, des figures de rhétorique, de l'opposition sens et "nonsense", de l'humour et de l'obscénité dans ces textes. Leur mode de transmission est propre de la littérature orale, très sensible à une mouvance formelle des oeuvres, qui se manifeste dans des variantes régionales, malgré une stabilité rythmique créée par la fonction ludique du vers et du compte de sa métrique.

C'est dans les répliques du texte traduit où l'auteur s'est servi de la tradition allemande de ce type de rimes que la traduction intermédiaire a une plus grande importance.

On relèvera l'importance des comptines, des jeux ou acrobaties verbales reposant sur les assonances, les allitérations et les onomatopées, notamment dans les répliques du leitmotiv des enfants:

p.5a Ene mene mink mank

⁶⁹⁵. cf. M.Viegas Guerreiro, o.c., 1978, pp. 97-104

⁶⁹⁶. cf. Maria José Costa, *Um Continente poético esquecido. As Rimas Infantis*, Porto Editora, Coleção Mundo de Saberes, 1992

pink pank pink pank
ene mene eia weia
acke wacke weck

p.87f Hasch! dram! crime!

Birre et bourre et ratatine,
Crique et croque et croque et crime.
Hasch! dram! crime!

p.1p

Pico! Pico! Serenico!
Quem te deu tamanho bico!
Crime e morte e crime e perigo
Pico! Pico! Serenico!

Une comptine, ayant une forme figée et traditionnelle dans chacune des trois langues, est doublement mise à profit, puisqu'elle connote le genre textuel et sert l'action dont elle intègre certains éléments.

Un deuxième exemple de procédés de ce type apparaît avec des énoncés rythmiques, normalement utilisés pour compter:

p.14a Ja wer davon wüsste

von unsrer grossen Kiste
wer davon wüsste pink pank
mit allem Gold drin klink klank
und mit der Krone eia weia

p.99f Si quelqu'un savait vait vait

L'or qu'il y a dedans dans dans,
Avec la couronne crime crime,
Colegram et croque et crime -

p.6p

Se alguém adivinhasse... nhasse
o ouro que o cofre tem... tem... tem
Se alguém adivinhasse... nhasse

a coroa que o cofre tem... tem... tem

Pico! pico! serenico!

Les rimes d'interprétation de sons ou onomatopées⁶⁹⁷ sont nombreuses, comme dans le leitmotiv de l'étranger, aiguisant son couteau:

p.7a Schliff schliff schleif
das Messer ist hart die Haut ist weich

p.90f Rémouli mouli moula,
La peau est tendre et coupant le cout'las

p.2p Rrrrr... afia! rrrr... afia!
a pele é tenra, a faca enfia!

Ici, chaque version tente de reproduire les onomatopées en [R] v/s [S] afin d'imiter les sons produits par l'objet et l'action d'aiguiser.

Dans les menaces de l'étranger, le texte portugais introduit une expression originale:

p.88f Grou et grou petit patapou
C'est Gaspard qui entre chez vous.

p.1p Gru, gru, **meninos a chorar**,
agora entrou cá dentro Gaspar.

L'expression "meninos a chorar" provient d'une parodie populaire de sermon, citée dans l'étude de M. José Costa⁶⁹⁸.

Les exemples d'onomatopées sont multiples et montrent l'importance de l'adéquation du texte portugais à l'intermédiaire français:

p.5a Husch flusch Pustekuchen

p.94f Ran et ran petit pataplan

p.4p Rataplan, plan e plan

⁶⁹⁷. cf. Maria José Costa, o.c., 1992, p.106.

⁶⁹⁸. cf. Maria José Costa, o.c., 1992, p.114. Le sermon contient aussi des rimes entre "facas", "facões" e "ladrões".

Dans les répliques longues, les choix sont également copiés sur le texte français⁶⁹⁹ et les deux traductions utilisent des ajouts explicatifs⁷⁰⁰ ou des suppressions⁷⁰¹.

La comparaison des textes révèle aussi un certain nombre de changements sémantiques dans la version portugaise qui sont les conséquences de l'emploi de la rime. Ce sont des modifications d'une importance variable, mais néanmoins significatifs pour la production du sens.

Il est vrai qu'une définition d'un texte rimé en tant que comptine souligne le caractère essentiel du texte dans ces énoncés ainsi que de sa versatilité: "A realidade multifacetada que as rimas infantis constituem faz com que os seus elementos pertinentes sejam combinações variadas entre texto, ritmo/melodia, movimento e ligação ao contexto: texto e rimas para as mais simples, combinação de todos os elementos para as mais complexas"⁷⁰². Le texte est un élément constant, qui a, comme dans cette traduction, une relation immédiate avec le contexte référentiel de son énonciation.

Ainsi, le traducteur a pu procéder à une adaptation de comptines portugaises selon le sens des répliques, tout en maintenant leurs caractéristiques rythmiques traditionnelles.

Par exemple, on trouve une traduction de "lieber Vater Rosenrot" qui, en français, est "notre père" rimant avec "bière", devenant "nosso irmão", rimant avec "pão". Il est clair que la trahison de la mère avec l'étranger prend une connotation très différente.

Ceci est d'autant plus incohérent, puisque l'on trouve également une accentuation par un ajout de ce comportement de l'étranger envers la mère:

* p.27a und komm jetzt blas die Lampe aus
damit es dunkel wird im Haus
komm zu mir und halt mich warm
p.113fEt toi, souffle la lampe, éteins,

⁶⁹⁹. voir l'exemple p.10p, qui traduit à partir du modèle français de 19a le texte-source de 104f.

⁷⁰⁰. voir les exemples comme celui de la p.12p, correspondant aux pages 22a et 107f: les 4 vers originaux deviennent un texte de 8vers ou, toujours à la p.12p, où une réplique de 2 vers devient un quatrain et prend la forme d'une strophe.

⁷⁰¹. voir par exemple la comparaison de trois textes: p.14p, p.24a et 110f.

⁷⁰². cf. Maria José Costa, o.c., 1992, pp.67-68.

Pour qu'il fasse bien sombre. Viens
Dans mon lit, réchauffe-moi bien.

p.15p E tu assopra a luz, apaga

que eu vou-te dar boa paga.

Para a cama vem,
e aquece-me bem.

Un adjectif est ajouté également, pour faciliter la rime dans:

* p.31a kriecht zurück in eure Decken

p.117f Refourrez-vous dans vos draps

p.18p Enfiem as cabeças nos lençois **remendados** (qui rime avec "calados").

Ou bien encore, dans une traduction amplifiant l'expression de l'émotion stéréotypée et théâtrale du personnage, le texte français évite la répétition du nom et le remplace par un substantif de mélodrame, ce en quoi il est imité par la traduction portugaise:

* p.18a ach Friedrich ach Friedrich

allein mit dem Fremden lasst du mich

p.102f **Oh mon Frédéric, ô douleur,**

Ne m'abandonn' pas seule avec le visiteur.

p.9p Oh meu Frederico, **oh dor cortante**

não me deixes sozinha com o visitante

À côté du réemploi de nombreux choix traductionnels empruntés au texte français, il semble que le texte joué tende simultanément vers une traduction du type acceptable, afin de produire un texte aisément identifiable avec la forme populaire du Moritat des chanteurs ambulants, du récit "do horrível crime", selon une expression de Paulo Quintela citée dans le programme⁷⁰³, c'est-à-dire du mélodrame si abondamment représenté également dans les paroles du *fado*, *de faca e alguidar*.

⁷⁰³. cf. Centro Cultural de Évora, *A Noite dos Visitantes*, o.c., p.6.

Le théâtre de Peter Weiss, tout comme le théâtre de langue allemande en général, a connu deux moments opposés de réception au Portugal.

Le premier correspond aux années avant 1974 pendant lesquelles il est interdit intégralement, avec le théâtre de Brecht, par la censure à partir de 1960. Le fait d'être l'auteur de la pièce *O Canto do Papão Lusitano*, condamnant la guerre coloniale portugaise en Afrique en est probablement l'une des raisons. La pièce est jouée par le groupe amateur "Conjunto Cénico Caldense" dès septembre 1974, avant d'être adaptée et de devenir *Oh! Lusitânia* au TEP en 1975. Un autre texte - sous la forme d'une parabole populaire - intitulée *Como o Sr. Mòkimpote Se libertou dos Seus Tormentos*, est mis en scène dans une version du poète communiste Ary dos Santos à l'Institut Allemand en 1975. La version est construite sur le thème de l'exploitation capitaliste et soutenue par un jeu ludique de théâtre de foire et de commedia dell'arte.

La deuxième période, allant de 1975 à 1982 est celle durant laquelle l'importance du répertoire allemand à Évora et au Portugal en général est indéniable, sur le plan de la sélection du répertoire théâtral ainsi que des modèles culturels en provenance des deux Allemagnes, passant par le théâtre français contemporain. Le texte de Peter Weiss le plus souvent joué en France, *Marat-Sade*, est sélectionné par la compagnie de "A Comuna - Teatro de Pesquisa", à Lisbonne pour la saison de 1984.

Très politisé, ce théâtre passera ensuite à un second plan, devant les changements évidents de politique théâtrale et de fonction du théâtre lui-même dans la société portugaise en voie de stabilisation.

Une remarque finale quant à la réception de l'oeuvre par la critique: pour le montage réalisé à Évora, la pièce de Peter Weiss avait été sélectionnée en même temps qu'un texte double du théâtre didactique de Brecht (voir supra). Reconnues comme deux formes de théâtre, également destinées à un public populaire ou local, les deux pièces sont néanmoins appréciées diversement, la complainte de Weiss étant perçue selon des modèles déjà reconnus comme le "Grand Guignol", com as suas histórias truculentas, movimentadas e sangrentas, que poderíamos dizer, utilizando um (relativo) correspondente nacional "de faca e alguidar"⁷⁰⁴, ou encore "ao modo dos robertos originários da

⁷⁰⁴. cf. José Valentim Lemos, art. cit., 21.3.78.

Europa Central"⁷⁰⁵. La réception d'un genre dont les formes préexistent dans la culture d'importation est favorisée par cette reconnaissance, tandis que la pièce didactique, historiquement nouvelle dans le système d'accueil, malgré l'approche adéquate du traducteur, reste marginale dans le répertoire du CCE.

2.2.1.3. Brecht, la Chine et Gunther Weisenborn⁷⁰⁶.

Quinze Rouleaux d'argent, joué à Évora en mars 1979, est une pièce en provenance de la Chine ancienne. D'abord légende orale, puis récit imprimé au XIII^e siècle, elle est adaptée en 1958 pour le théâtre européen par un ancien collaborateur de Brecht, Günther Weisenborn, qui en a vu la version-opéra à Pékin deux ans auparavant. Bien qu'elle s'éloigne plus tard de ce modèle, la dramaturgie de Weisenborn présente ici quelques éléments essentiels du théâtre brechtien qui sont mis à profit par le metteur en scène du CCE à des fins pédagogiques.

En effet, la version allemande mêle la stylisation du théâtre asiatique au didactisme du théâtre épique européen, tout en cherchant à "émouvoir et ébranler"⁷⁰⁷ le spectateur. Les "Notes sur le travail du Berliner Ensemble 1956-1966" par Manfred Wekwerth soulignent la place centrale occupée dans la pièce par la thématique brechtienne de la responsabilité et des relations entre la morale individuelle et les questions politiques⁷⁰⁸.

Une traduction française de ce texte, établie par Pierre Grappin, est publiée dans le n°5 de la revue "Théâtre et Université" éditée à Nancy par Jack Lang, mais la traduction portugaise est faite à partir de la version scénique française de ce texte, établie par le metteur en scène Gaston Jung pour être jouée au Théâtre Populaire Romand en 1969, année de sa publication.

Ce metteur en scène, qui est également collaborateur du Théâtre National de Strasbourg, définit la pièce comme "une excellente introduction au théâtre épique et par là-même un palier

⁷⁰⁵. cf. Jorge Listopad, art. cit., 15 Abril 78.

⁷⁰⁶. Günther Weisenborn, *Quinze rouleaux d'Argent*, traduction de Pierre Grappin, Collection du Théâtre Populaire Romand, n°15, Éditions Kurt Desch, München, 1969.

⁷⁰⁷. cf. G. Weisenborn, cité par Gaston Jung, in *Quinze Rouleaux d'argent*, o.c. 1969, p.26

⁷⁰⁸. cité par Gaston Jung, in Günther Weisenborn, o.c., 1969, p.12.

important pour la compréhension du théâtre de Brecht"⁷⁰⁹. On remarquera que le programme accompagnant le spectacle portugais d'Évora reprend cette idée et l'applique clairement à une politique interne de formation, mais sans la détourner du spectateur: "[...] os exercícios de investigação devem, no teatro, ser actos públicos e ajudar, se o podem, a ir criando, com a arte do actor que mostra, também a arte do espectador a quem é mostrado"⁷¹⁰.

Le critère pédagogique qui a orienté la sélection de la pièce est lié en partie à un contact personnel des responsables du CCE avec G. Jung à l'École d'Art dramatique du T.N.S. dans les années 1970 et également à un besoin d'expérimentation de modèles, choisis sans équivoque dans la dramaturgie du théâtre épique. Le programme présente deux textes à ce sujet: l'un, de Weisenborn évoque les origines orientale de ce théâtre, ce thème étant développé dans le deuxième texte extrait de la revue française *Théâtre Public*, dont le n°7 lui est consacré. Finalement, un extrait de "L'Achat du cuivre" de Brecht⁷¹¹ sur l'effet de distanciation - traduction française de *Verfremdungseffekt* que le portugais reprend en optant pour l'expression *efeito de distanciação* - confirme l'importance attribuée à l'identification du modèle théâtral brechtien, dans une phase d'importation, par la voie indirecte française, de nouveaux concepts dans la vie théâtrale portugaise.

La traduction est faite par une actrice de la compagnie qui a également fréquenté l'École de théâtre du TNS avant 1975, année de son entrée au CCE comme membre fondateur du projet. Cependant, le niveau de sa préparation théorique, concernant les présupposés esthétiques et théâtraux de l'adaptation française et de la mise en scène portugaise, apparaîtra comme un facteur déterminant pour l'obtention du texte d'arrivée qui reflète une démarche traditionnelle et peu familiarisée avec le style du théâtre épique.

La traduction portugaise, non publiée comme dans les autres cas de textes traduits pour le répertoire du CCE, est un document photocopié destiné aux répétitions et au mode habituel de distribution réduite aux groupes de théâtre amateur.

⁷⁰⁹. cf. Gaston Jung, in *Quinze Rouleaux d'argent*, o.c., 1969, p.26.

⁷¹⁰. cf. Mário Barradas, in Centro Cultural de Évora, *Quinze rolos de moedas de prata* de Günther Weisenborn, março de 1979.

⁷¹¹. cf. Bertolt Brecht, "L'Achat du cuivre", in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, pp.598-601.

Le titre est traduit et est accompagné d'une indication générique, mais qui est incomplète. En effet, la traduction est faite à partir de la version scénique de Gaston Jung, publiée par le TPR, et cependant la source indiquée est la suivante: "Peça da China antiga adaptada ao teatro europeu por GÜNTHER WEISENBORN". Si l'on s'en tient aux commentaires de la critique, ce dramaturge est connu, surtout en tant qu'ami personnel de Brecht⁷¹² ou auteur d'un texte de référence: "Der Lautlose Aufstand"⁷¹³. L'adaptateur français n'est cité à aucun moment, bien que la traduction portugaise n'utilise que cette source pour le texte de la représentation. D'autre part, les choix de G. Jung sont exposés dans des notes accompagnant l'édition en langue française où l'on trouve une insistance évidente concernant le maintien de "certains éléments ou certains aspects des formes chinoises"⁷¹⁴, mais dont aucun ne concerne la langue employée, sauf une courte allusion reprise de propos de Weisenborn lui-même: "Pour ma part, j'ai simplement arrangé des pièces chinoises pour pouvoir les présenter au public européen dans leur poésie originale"⁷¹⁵.

Une dernière référence aux textes qui entourent la version française doit être considérée. Celle-ci est qualifiée comme "un drame qui est aussi une comédie"⁷¹⁶, donc un genre hybride et non défini dans les catégories canonisées par l'histoire du théâtre. On verra que la note dominante de la traduction est de faire appel à un modèle, lui aussi hybride, puisqu'il se sert à la fois de la forme dialoguée propre du drame, mais renvoie au niveau des personnages et de leur langage, à un modèle narratif élémentaire qui est celui du conte populaire.

Afin de construire une mise en scène épique, fondée sur les procédés du théâtre oriental, et en accord avec les métatextes extraits de l'édition du texte-source, le CCE utilise des éléments d'inspiration orientale pour le décor et les costumes et la traduction reprend également les éléments

⁷¹². cf. Maria Helena Serôdio, "15 Rolos de Moedas de Prata", in *Diário*, 9.5.79. Une information détaillée de la biographie et des orientations esthétiques de son oeuvre sont complétées par une allusion à cette donnée: "Weisenborn foi amigo pessoal de Bertolt Brecht e com ele colaborou na versão da Mãe, de Gorki [...]".

⁷¹³. cf. Manuela de Azevedo, "15 rolos de moedas" num "pacote" de Évora", in *Diário de Notícias*, 5.5.79.

⁷¹⁴. cf. Gaston Jung, in Günther Weisenborn, o.c., 1969, pp.15-27.

⁷¹⁵. Ibid., p.25.

⁷¹⁶. cf. ibid., p.11.

langagiers qui caractérisent ce monde oriental comme les noms des personnages, la monnaie, les noms de lieux, etc.

L'ensemble des procédés orientaux, donc exotiques pour un récepteur portugais dans ce cas, de communiquer ou de raconter, est reproduit à l'aide des moyens linguistiques occidentaux. L'effet produit par une traduction du type adéquat, qui reprend les procédés français pour exprimer cette altérité, manifeste une certaine ambiguïté dans le cas précis des formes utilisées pour les interpellations.

En d'autres termes, l'emploi par l'adaptateur français de groupes nominaux marquant un traitement affectueux et familier comme "chère soeur", "petite soeur", "petit papa" ou petite fille" par exemple, et qui vise à exprimer l'exotisme des personnages et du texte, est équivalent, en portugais, à une modification de la nature du genre du texte-source. Ces diminutifs, traduits selon le même principe sémantique et grammatical à l'aide de suffixes en -inho ou -zinho, réduisent sensiblement l'impression souhaitée d'un certain exotisme, qui est effacée par le modèle narratif et populaire concurrent du conte traditionnel.

D'autre part, ces expressions appartiennent au langage enfantin et leur capacité pour signifier un procédé communicationnel typique de la culture chinoise est moindre en portugais qu'en français.

Il en va de même pour les expressions à la troisième personne employées par les personnages s'interpellant: "La demoiselle voyage-t-elle seule?", qui est peu commun en français courant, est une forme usuelle de "tratamento"⁷¹⁷ du portugais, construite à l'aide du substantif, ce qui aboutit ici à: "A menina viaja sozinha?" qui perd toute sa connotation étrange. Un autre exemple renforce la tendance vers une acceptabilité du texte dans le même passage: "Le voyageur amical voudra-t-il me dire quel est le chemin de Kaochiao?", traduit par "O amigo viandante poderá dizer-me qual é o caminho para Kaochiao?", qui est une forme polie de s'adresser à quelqu'un.

La connotation générique du conte est renforcée par la traduction des titres de chacune des huit scènes composant le texte, à l'aide de structures syntaxiques employées habituellement dans la formulation de proverbes qui résument la leçon à retirer d'une action ou d'une situation.

⁷¹⁷. cf. Luís F. Lindley Cintra, *Sobre "Formas de tratamento" na língua portuguesa*, Livros Horizonte [1972], 1986.

De même, l'impression générale de simplicité naïve du récit est renforcée par l'abandon du niveau de langue littéraire adopté par le texte français, remplacé ici par le portugais usuel ou courant. Ce rapprochement crée une image familière de l'oeuvre et de son univers de référence, favorisée par les caractéristiques universelles des récits traditionnels introduites par la langue des dialogues traduits.

Bien qu'adoptant des choix visant la production d'une traduction du type adéquat afin que les éléments théâtraux innovateurs soient maintenus, - qu'il s'agisse du contexte culturel oriental, de la structure en tableaux ou du type de langage adopté -, le texte final présente cependant une image hétérogène, à la fois familière et distante, qui provient du statut polysémique de procédés linguistiques de la langue portugaise. Dans le texte-source, ces éléments sont essentiels pour produire la mise à distance du spectateur devant l'action, dans une visée pédagogique favorisée par une oeuvre innovatrice, ayant de plus la responsabilité déclarée d'assurer une formation de l'acteur participant.

Il semble bien que les normes aient ici un rôle doublement actif, puisqu'elles modifient un texte de départ et produisent simultanément un nouveau texte, par un jeu contradictoire d'effets nés des choix de la traduction obtenue dans la culture cible.

2.2.1.4. Un héritage et une reprise: Dorst.

Le répertoire choisi par le CCE pour l'année 1982 est composé de trois spectacles dont les textes proviennent de la dramaturgie de langue allemande récente ou contemporaine et dont les auteurs sont Tankred Dorst, Karl Valentin⁷¹⁸ et Odon von Horvath.

Cette sélection répond à deux besoins distincts de l'agent responsable de l'importation de ces textes.

⁷¹⁸. Les pièces courtes de Karl Valentin ne sont pas intégrées dans le groupe des traductions analysées dans cette étude, dans la mesure où ils appartiennent au répertoire traduit de la compagnie de théâtre "A Cornucópia". Leur inclusion dans le répertoire du CCE montre cependant qu'ils ne se distinguent pas des principes adoptés par les traducteurs du CCE et qu'ils s'inscrivent dans le courant dominant des années 1970/80 d'un retour aux formes de théâtre populaire dans le style du cabaret ou du café-concert.

D'une part, la nécessité de renouveler la stratégie de captation et de conservation d'un public, à la fois urbain avec le spectacle composé des sketches de Karl Valentin joué au "Salão Nobre" du théâtre dans une formule de soirée de café-concert, et à la fois rural avec la courte pièce de Dorst à un seul personnage dans une version de théâtre de tréteaux facilitant un programme intensif de tournée. Quant à la pièce de Horvath en cinq tableaux, elle s'inscrit dans le groupe des productions impliquant des moyens plus importants et destinées à la grande salle du théâtre d'Évora et à son public moyennement cultivé.

D'autre part, à la suite d'une série de textes en provenance de la même culture joués depuis 1975 et allant de Brecht à Kleist en 1981, le retour à la littérature et au théâtre allemand signifie une volonté d'approfondissement et de spécialisation dans la divulgation d'une tradition qui peut être considérée comme nouvelle au Portugal et dont le prestige en tant qu'expression d'une haute culture est déjà établi.

Si l'on tient compte des caractéristiques de la production théâtrale à Évora décrites auparavant, il n'est guère surprenant que ce soit la conjugaison entre les deux types de critères qui détermine la sélection des textes.

Il apparaît cependant que la critique, qui s'est interrogée sur les raisons de ce répertoire, n'a tenu compte que des aspects artistiques ou littéraires de cette question. En constatant que "só neste ano, o Centro [...] agora estreia a terceira peça daquela zona germânica da Europa Central: Tankred Dorst, Karl Valentin, e agora von Horvath", le critique Jorge Listopad ajoute: "gostava de saber quais as razões deste repertório: pesquisa teatral? inclinação pessoal? linha estético-política? uma particular identidade afectiva ou outra, entre o repertório e o distrito de Évora?"⁷¹⁹. Adoptant une perspective réflexive différente sur ce même sujet, Maria João Brilhante retient plutôt le choix d'innover avec un genre, celui de la pièce populaire: "Presente-se um desejo de comunicação com o público de Évora já não através do que lhe está mais próximo (teatro português, p.ex.) mas através de um género (em Valentin, em Horvath)"⁷²⁰. Considérée comme une situation exemplaire ou

⁷¹⁹. cf. Jorge Listopad, "Pequena dança da morte eborense", in *Expresso*, 26 junho 1982.

⁷²⁰. cf. Maria João Brilhante, "De Horvath a Peter Barnes", in *Jornal de Letras*, nº36, Junho de 1982.

remarquable d'homogénéité d'un répertoire, la stratégie du CCE qu'elle met en oeuvre semble poser, du moins pour la critique spécialisée, un problème d'interprétation, à laquelle une connaissance plus approfondie des mécanismes d'importation de textes, tenant compte des contacts intersystémiques, doit permettre de donner une réponse satisfaisante.

En effet, la présence et le poids d'une culture théâtrale francophone intermédiaire est ignorée dans les commentaires précédents alors que le processus de la traduction indirecte est connu et généralement admis dans la littérature et le théâtre portugais. Dans une étude datée de 1993 et consacrée au répertoire théâtral allemand mis en scène au Portugal entre 1974 et 1980, Idalina Aguiar de Melo n'envisage que l'aspect binaire des relations entre la culture portugaise et une culture du centre, la culture allemande, dont le théâtre a joué un rôle important dans le débat esthétique et intellectuel contemporain⁷²¹. Le répertoire d'Évora est précisément un exemple intéressant de relations entre plusieurs systèmes littéraires, organisées selon une hiérarchie dans laquelle la culture intermédiaire prend le pas sur celle qui est visée à l'origine.

C'est plutôt la position du théâtre allemand en France qui est reflétée indirectement dans le corpus de pièces étudiées ici. La récurrence, dans la stratégie de sélection et dans le processus de traduction, des contacts avec le théâtre en France dans les années soixante-dix, en constitue une preuve importante.

Ainsi, comme celle de Günther Weisenborn, la pièce de Dorst intitulée *Grosse Schmahrede an der Stadtmauer*, est traduite en français par un collaborateur du Théâtre et de l'École d'acteurs de Strasbourg, Gaston Jung, puis en portugais par le metteur en scène Mário Barradas⁷²², pendant ses années de formation à cette École.

Écrite en 1961, cette pièce courte à un seul personnage est entrée dans le répertoire français par le "Théâtre des Drapiers" à Strasbourg avec une mise en scène de son traducteur Gaston Jung, avant d'être reprise au TNP par Georges Wilson.

⁷²¹. cf. Idalina Aguiar de Melo, "Estratégias de importação da "alta cultura". O caso do teatro alemão representado em Portugal (1974-1980)", in *Portugal: um retrato singular*, Boaventura Sousa Santos (organ.), Porto, Afrontamento, 1993, pp.557-589.

⁷²². cf. Tankred Dorst, *A Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade*, trad. port. par Mário Barradas, in *Teatro em Movimento*, n°5, nov.-dez. de 1973.

Au Portugal, c'est avec le groupe "Os Bonecreiros", fondé en 1971, et le soutien de l'Institut Allemand de Lisbonne, qu'une première mise en scène de *A Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade* a été réalisée sous la direction de Mário Barradas en 1974. Cette pièce a fait connaître mondialement le théâtre de Dorst, mais celui-ci avait déjà été révélé au public portugais par une mise en scène de *A Curva* par le Grupo 4⁷²³. Selon Idalina Aguiar de Melo, citant Carlos Porto, ce spectacle était un exemple d'un type de production pour une élite urbaine minoritaire, alors que celui de la compagnie des "Bonecreiros" correspondait à un théâtre "de características mais populares"⁷²⁴, pour un autre public, de préférence appartenant à la périphérie.

Les grandes lignes de la politique théâtrale définie par le CCE ainsi que les impératifs cités auparavant expliquent en grande partie la reprise en 1982 de ce spectacle à Évora.

Confiée au metteur en scène Fernando Mora Ramos qui vient de débiter l'année précédente avec une pièce de Goldoni, cette reprise est faite avec le même texte traduit en 1974. L'action, située en Chine comme celle de la pièce de Weisenborn jouée en 1979, n'est pas naturalisée, puisque les traits orientaux et leur rôle dans l'esthétique du théâtre épique sont un élément essentiel dans le processus de réception du spectacle.

Le programme qui accompagne le spectacle ne contient cependant aucune référence à la première mise en scène, bien que ce fait soit précisément le point de départ de l'appréciation de cette seconde mise en scène par la critique. Celle-ci rappelle le succès antérieur de la pièce, introduisant ainsi l'auteur Dorst au centre de la vie théâtrale portugaise avant 1974.

La comparaison établie n'est pas défavorable à la reprise, mais il est intéressant de remarquer que la critique ne s'est prononcée sur ce spectacle qu'à l'occasion de sa représentation dans le cadre d'une Rencontre de l'ATADT dans la proche banlieue de Lisbonne. Ce spectacle destiné à un public de province est donc apprécié hors de son contexte social et culturel, en tant qu'objet artistique dont on ne juge d'ailleurs que les éléments de mise en scène et le jeu de l'actrice⁷²⁵.

⁷²³. cf. "Apresentação de Tankred Dorst, in *Teatro em movimento*, n°5, Dezembro de 1973, p.2.

⁷²⁴. cf. Idalina Aguiar de Melo, art.cit., 1993, p.565.

⁷²⁵. cf. Carlos Porto, "O Centro Cultural de Évora em Almada", in *Diário de Lisboa*, 21.3.82: "[...] sem fazer esquecer Fernanda Alves, Rosário Gonzaga conseguiu uma criação admirável".

L'observation du texte portugais révèle un certain nombre de points communs avec la traduction de la pièce de Weisenborn, jouée à Évora en 1979, bien que les traducteurs soient distincts. Par le langage adopté, le texte traduit peut être connoté comme une parabole ou une fable, rendant compte de la vie banale d'une femme du peuple, luttant contre la destruction de sa vie privée par la violence du pouvoir⁷²⁶.

L'usage du pronom de la deuxième personne du singulier domine dans la relation entre les personnages, même dans l'adresse à l'Empereur, à côté de l'emploi archaïsant de "vós", cette combinaison pouvant être considérée comme une norme dans les traductions du CCE. Utilisé ici pour signifier le respect, à côté de l'emploi de "vossas senhorias", le pronom "vós" est employé par le personnage féminin s'adressant aux soldats. La traduction évite la phrase complexe et dans la longue tirade ou imprécation finale, le texte est l'objet d'un travail rythmique approfondi, à partir de phrases interrogatives ou exclamatives, qui accompagnent l'augmentation progressive de l'émotion du personnage et favorisent le travail de l'actrice, support fondamental de la représentation.

Il s'agit donc essentiellement d'une traduction valorisant l'énonciation scénique des répliques et la forme dominante du monologue. Les principes dramaturgiques, qui ont déterminé la traduction adoptée pour ce texte, sont présentés dans le programme du spectacle de 1982 par le biais d'une interview donnée par Dorst à la revue *Bref* en 1967, dont on citera la phrase finale: "A definição que darei de bom grado à *Grande Imprecação* é a de uma peça simples, cheia de subtileza"⁷²⁷.

La simplicité de l'action et des dialogues, dont la traduction souligne le caractère élémentaire sur le plan syntaxique et lexical, est une des composantes dominantes du genre de la pièce populaire que les agents responsables des choix esthétiques du CCE privilégient dans la sélection du répertoire. Quant à la subtilité, elle repose essentiellement, dans ce cas, sur les qualités de l'interprète, formée à l'École de Formation Théâtrale du CCE où l'entraînement technique et

⁷²⁶. cf. Maria Helena Serôdio, "O Centro Cultural de Évora em Almada", in *Diário*, 21.3.82: "sem retrato psicológico e menos ainda de sondagem de interiores, é o comum - da mulher comum - que a situação refere".

⁷²⁷. cf. Tankred Dorst, "Numa China longinqua...", in Centro Cultural de Évora, *A Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade*, 22 de Janeiro de 1982.