

**Christine Zurbach**

Universidade de Évora

## ***Mémoire et oubli* dans la traduction des classiques pour le théâtre**

Le service du théâtre est fait d'une perpétuelle *mémoire* fondée sur un constant *oubli*, d'une dévotion à la tradition théâtrale qui doit exclure toute tradition.

Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, 1952

Inscrit dans la thématique de la mémoire culturelle, le sujet qui a été choisi pour cette communication étudie deux types de pratiques culturelles, engageant la mémoire, à propos des œuvres désignées par le terme générique de "classiques". Il s'agit, d'une part, de leur conservation par le moyen de leur mise en scène dans le théâtre joué et représenté aujourd'hui, et d'autre part, de leur traduction, entendue comme un procédé linguistique et textuel assurant également leur conservation, mais par leur substitution dans la production d'un nouveau texte, capable de garantir leur présence dans de multiples répertoires, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre.

Nous examinerons, tout d'abord, dans une brève synthèse, les questions qui constituent l'essentiel du débat autour de l'*actualité* des classiques au théâtre – un enjeu de la vie théâtrale contemporaine qui s'est développé en France autour des années 1960 à 1970 –, et nous aborderons, ensuite, un aspect paradoxal du processus de la traduction de ces textes en tant qu'œuvres destinées à la scène. En effet, si un répertoire, sélectionné pour être traduit et joué, est le signe évident d'une intention de conserver les œuvres du passé dans notre *mémoire*, individuelle et collective, en le soumettant à un processus de réécriture, leur traduction implique que, simultanément, elles soient l'objet d'une sorte d'effacement de ce qui est, en elles, la trace même de leur origine temporelle et spatiale. En fait, si nous envisageons la question en termes pragmatiques, cette forme d'*oubli*, est indispensable à leur conservation, car

elle est due, avant tout, aux circonstances spécifiques de leur réception, commandée par les exigences d'un nouveau contexte linguistique et culturel de réception.

Afin de décrire les différents aspects de ce rapport entre effacement et préservation des textes, nous nous servirons d'exemples retirés d'un *corpus* programmatique précis dans lequel mise en scène et traduction se révèlent comme des pratiques sémiotiques de réécriture complémentaires fondées sur une articulation dialectique. Notre thèse est, en effet, que mise en scène, traduction et réécriture sont des procédés qui, conjointement, garantissent une permanence de la *mémoire* des textes anciens, alors qu'ils s'offrent au premier abord comme datés, et, donc, susceptibles de disparaître et de tomber dans l'*oubli*, grâce au renouvellement constant de leur réception théâtrale.

Pour les théâtrologues qui, à la suite des orientations dominantes dans les études artistiques modernes, se sont libérés d'une approche théorique du théâtre dominée par la longue tradition textocentrique (et européenne) de l'art théâtral, il est une période qui apparaît comme "un âge d'or" de la mise en scène des classiques.<sup>1</sup> Située en France, entre les années 1950 et la fin des années 70, elle regroupe un ensemble de pratiques artistiques et culturelles décisives pour un renouveau de la réception de cette importante composante du répertoire théâtral, et marquées par l'affirmation sans équivoque du protagonisme assumé par le metteur en scène au théâtre. En fait, il s'agit d'un phénomène qui avait accompagné les origines elles-mêmes de la mise en scène en Europe, dans les années 1880, et qui triomphait après 1945 grâce à une affirmation progressive de la pratique du théâtre, du jeu théâtral, contre le poids du texte. Il n'est pas surprenant de constater que l'effort est fait, en particulier, à propos des textes dits classiques, déjà sacralisés par leur inscription canonique au répertoire, contre le préjugé selon lequel la scène ne saurait / devrait que traduire un sens immanent du texte, en raison de sa signification (présumée) atemporelle, réservée à un spectateur élitare.

---

<sup>1</sup> Bernard Dort, "Un Âge d'or ou: sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, nov.-déc. 1977, pp. 1002-1018.

Fortement connotées par leur condition de textes anciens, les œuvres classiques bénéficient d'un statut ambigu, car leur position historique semble les éloigner de nous, mais la valeur canonique qui leur est attribuée justifierait la nécessité de leur permanence au présent, en leur ajoutant une valeur intemporelle et universelle. De ce fait, entre *mémoire* et *oubli*, elles sont au cœur de la problématique de notre relation au temps et à l'histoire, ainsi que de notre perception du sens de tels enjeux, aujourd'hui, pour notre identité et pour notre mémoire culturelle. En effet, l'expression générique – les classiques – désigne ce type particulier d'œuvres et d'auteurs dont la *mémoire* est l'objet d'une préservation quasi patrimoniale, associée à la notion d'héritage, et à une forme de présence valorisée et valorisante du passé dans le temps présent. C'est ainsi qu'ils sont (encore) particulièrement nécessaires à la démarche et aux objectifs d'un certain type de dispositifs sociaux comme l'école,<sup>2</sup> qui est l'institution par excellence de la conservation des classiques du théâtre (Gil Vicente au Portugal et la trilogie Molière, Corneille, Racine en France, Shakespeare en Angleterre, etc.), puis, à un degré supérieur, à la recherche historique et théorique universitaire. Pour le théâtre, ils ont été abondamment célébrés par les compagnies qui ont pu, dans la France démocratique de l'après-guerre, construire des projets décentralisés, soutenus par l'État, allant à la conquête de nouveaux publics. Dans ce dernier cas, ce "retour aux classiques" (ou *revisitação*)<sup>3</sup> se présente bien comme un phénomène historiquement daté, identifiable par sa fonctionnalité spécifique: les classiques et les genres canoniques (la comédie, la tragédie, le drame) semblaient pouvoir répondre le mieux aux attentes des publics et contribuer ainsi à un travail de rénovation culturelle visant la plus large diffusion et le plus grand nombre.

Mais, tout en reconnaissant l'existence d'un vaste consensus autour de la nécessité de jouer les classiques, il restait toutefois à savoir *comment* procéder. "Que faire des classiques?" se demandait-on à l'époque de cet "âge d'or", en rendant bien compte par cette interrogation à la fois du caractère "nécessaire" de leur réception ainsi que de la complexité de la

---

<sup>2</sup> Nous signalons un numéro spécial *Théâtre. Lecture des classiques*, de la revue *Pratiques*, n° 15-16, 1977, qui signale l'importance de la réflexion faite par les artistes de théâtre pour l'enseignement de ces œuvres en milieu scolaire.

<sup>3</sup> Ana Pais, *O Discurso da cumplicidade* (Lisboa: Colibri, 2004), p. 41.

démarche à adopter. Certains, comme Antoine Vitez, se sont exprimés sans équivoque à ce sujet: “Le mot qui m’irrite le plus est celui de *dépoussiérage* (je veux dire: des classiques). (...) parce qu’en effet il dit quelque chose que je refuse: l’idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, *sous une couche de poussière*, (...) le dépoussiérage, c’est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps”. Et, si l’on en juge par l’abondance de la production théorique et critique qu’elle n’a cessé – et ne cesse de susciter –,<sup>4</sup> la réception contemporaine du vaste répertoire des œuvres théâtrales que l’on désigne commodément par le terme de “classiques” ne semble pas aller de soi.

Du reste, la diversité des attitudes adoptées par les metteurs en scène contemporains envers les œuvres dites classiques – qu’elles soient rattachées par cette adjectivation à l’âge classique de la fin du XVIIe ou, dans un sens plus large, à une consécration universelle par la tradition et le canon littéraire – est révélatrice des questions qu’elles soulèvent, et leurs choix interprétatifs sont partagés par une ligne de frontière entre deux positions extrêmes, allant de leur vénération quasi religieuse et archéologique à leur “mise en pièces” (selon l’expression connue du metteur en scène français Roger Planchon). Car, mettre en “pièce” et, donc, en scène un classique implique nécessairement une prise en compte de l’histoire du texte, de celle de ses versions successives, potentielles et actuelles, pour la scène. L’histoire des productions artistiques nées de ces orientations relativement incompatibles est, donc, aussi celle de modes divergents d’orientation culturelle et idéologique, la première revendiquant une volonté de préservation de la *mémoire* des classiques “à tout prix” et la deuxième, promouvant une forme d’*oubli* délibéré, parfois entendu comme iconoclaste, de leur statut de textes-modèles devenus – dorénavant et à peine – prétextes à la création. Dans ce dernier cas, on peut aboutir à une véritable appropriation du texte par le metteur en scène, qui se présente comme une sorte d’auteur second si l’on en juge par des expressions couramment employées comme “Le Cid de Vilar”, “La Cerisaie de Strehler” ou “Le Hamlet de Chéreau”. Ainsi, la fortune de l’attitude créative du metteur

---

<sup>4</sup> En consacrant un dossier à ce thème, réunissant des témoignages allant du début à la fin du XXe siècle, la revue *ADE Teatro* (n° 103, 2004) publiée par l’Association des Metteurs en Scène d’Espagne est un exemple révélateur de la permanence et de l’actualité de ce débat.

en scène-auteur a abouti à renforcer l'instabilité et la complexité du concept de texte et de son statut aujourd'hui, devant les changements profonds introduits par la modernité dans les pratiques, donnant aux éléments constitutifs du spectacle une autonomie croissante, imposant la nécessité d'adapter, de transformer les textes hérités,<sup>5</sup> notamment par des procédés de collage, de mise en abyme, de décontextualisation destinés à contribuer à la production de lectures différentes de celles déjà instituées.

Les réponses qu'ils apportaient à des questions comme celle-ci: "Qu'est-ce qu'un classique?" et surtout: "Que faire des classiques?" ont fini par engager les créateurs à prendre position devant des choix idéologiques et culturels décisifs sur le plan des relations entre l'art et la société. Les militants actifs du courant artistique du "Théâtre populaire" ou "Théâtre Service Public", associant les textes classiques du répertoire à un débat sur l'appropriation par le plus grand nombre de la *mémoire* culturelle qu'ils matérialisent en tant qu'héritage et bien commun par le moyen de leur traitement à la scène et au présent, menaient aussi – simultanément et paradoxalement – un combat contre une forme d'*oubli*. Devant la richesse de l'offre théâtrale de cette période, Anne Ubersfeld<sup>6</sup> synthétisait la diversité des réponses données par les créateurs dans une formule qui confronte deux modes-*limites* d'interprétation des textes: "Le Jeu des Classiques: réécriture ou musée". De son côté, Bernard Dort formulait une typologie critique de ces choix et distinguait divers procédés, allant de la réduction du texte au statut de matériau historique pour le spectacle, l'actualisation par laquelle la mise en scène replace le texte dans son époque, l'archéologie cherchant à reproduire la représentation initiale du texte, ou la formalisation travaillant sur l'artifice de la reconstruction d'un rituel théâtral, à la mise en pièces des textes ouvrant sur une multiplicité de significations possibles.<sup>7</sup>

Mais, loin d'effacer ou de balayer ces textes de notre mémoire culturelle, une telle substitution auctoriale est à double-sens, car si elle est due à une

---

<sup>5</sup> Jean Jourdheuil, "Que faire des classiques?", *L'Artiste, la politique, la production* (Paris: UGE, 10/18, 1976), pp. 155-165.

<sup>6</sup> Anne Ubersfeld, "Le Jeu des classiques. Réécriture ou musée", *Les Voies de la création théâtrale*, vol.V (Paris: CNRS, 1978), pp.181-192.

<sup>7</sup> Bernard Dort, "Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin", *Histoire littéraire de la France, 1660-1715*, Anne Ubersfeld et Roland Desné (dir.) (Paris: Éditions Sociales, 1975), pp.155-165.

volonté de permanente (ré)actualisation des œuvres classiques, elle permet de les conserver et de les maintenir en vie jusqu'à notre temps présent en raison, non pas tant de leur valeur littéraire, mais surtout de leur capacité de "mise en jeu" théâtral. Car, en attirant ces textes anciens vers l'un ou l'autre de ces deux pôles théoriquement opposés, les créateurs font des choix entre des valeurs qu'une vision traditionnelle du théâtre tendrait à opposer: ou bien il s'agirait de "sauvegarder" *de la littérature* – le texte en tant que signe de son écriture dite originelle et/ou originale, devenu patrimoine, et, pour cela, conservé en tant que ce qu'il est devenu avec le passage du temps, c'est-à-dire (à peine) pure création littéraire rattachée à un passé qu'il n'est toutefois guère possible de reconstituer –, puisqu'il est irrémédiablement perdu à jamais, rejeté du côté de l'*oubli*; ou bien il s'agirait de privilégier ce en quoi cette littérature est surtout *du théâtre* – la représentation avec sa permanente actualité, seule capable de donner un corps et une consistance vivante à la *mémoire* de ces textes, ranimée (parfois par tous les moyens) du côté du présent. En réalité, dans chacun des cas, c'est bien toujours la scène et ses exigences en tant que lieu de communication au présent, qui obligent les créateurs, qu'il s'agisse du programmateur ou du metteur en scène, du traducteur ou de l'acteur, à se situer et à s'engager pour (et avec) leur destinataire actuel, face à cet héritage et au passé, car, comme le rappelait à juste titre Bernard Dort, la mise en scène de ces œuvres ne saurait ignorer la particularité du "rapport de distance et d'identification qui est celui d'un public d'aujourd'hui à un texte d'autrefois".<sup>8</sup>

Malgré les ambiguïtés de ce que Patrice Pavis<sup>9</sup> (1990) désigne par l'expression "culte de ces ancêtres classiques" tel qu'il est apparu en France, les orientations des principaux créateurs metteurs en scène de cette période, influencés également par le projet dramaturgique brechtien donnant à la réécriture des textes une légitimité transgressive, ont fini par représenter un véritable courant théâtral, largement imité dans des contextes hors de France, comme ce sera le cas de l'exemple que nous présentons ici, au Portugal, de

---

<sup>8</sup> Bernard Dort, "Un Âge d'or ou: sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960" (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 6, 1977), pp. 1002-1018.

<sup>9</sup> Patrice Pavis, "Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945", *Le Théâtre au croisement des cultures* (Paris: Corti, 1990), pp. 51-64.

l'après 1974. La problématique de ces "lectures" nouvelles de textes anciens s'y est inscrite clairement comme une question révélant, sans doute, des choix esthétiques, mais surtout idéologiques et politiques, qui devaient répondre à une sorte d'impératif ou de devoir civique. Dans ce projet théâtral et dramaturgique, le rôle-clé a été donné aux metteurs en scène – optant pour des mises en scène "nouvelles" de pièces classiques anciennes – soutenus par une équipe comprenant un dramaturgiste prenant en charge, au service de la mise en scène, l'interprétation historique du texte et l'émergence de sa dimension politique, ainsi que l'affirmation de l'intérêt actuel des textes, menant parfois à remplacer "ce que le texte ne dit pas" par une interprétation proposée au public.

Le modèle évoqué jusqu'ici a, donc, effectivement survécu et s'est même prolongé jusqu'à nous, tout en se modifiant et en s'adaptant aux circonstances et aux contextes de son application, et on le retrouve dans différents pays vers lesquels il a essaimé à partir des années 1970, promouvant une nouvelle orientation de la vie théâtrale européenne, comme dans le cas particulier qui constitue le cadre de cette courte étude, au Portugal. Ce type de répertoire devait, là aussi, (re)devenir patrimoine commun, en accord avec un débat d'ordre esthétique et politique commandé par un changement de régime entraînant d'importantes conséquences culturelles. Il s'agit d'un *corpus* restreint de textes théâtraux importés par une compagnie théâtrale installée en province, à Évora, dans les années 1970-80. Leur traduction apparaît comme un procédé particulier de constitution du répertoire de ce groupe dénommé Centro Cultural de Évora. Présentés au public dans un cadre historique et culturel défini dans le temps, les classiques y occupent une place importante, explicable par les objectifs programmatiques de la compagnie qui s'était engagée, dès sa création et à l'image du modèle français bien connu du "théâtre populaire" de Jean Vilar, entre autres, dans un travail de "révision" systématique (c'est-à-dire organisée et structurée par des principes ou des normes<sup>10</sup>) de la mémoire de ces textes au présent, qu'il s'agisse du plus canonique des dramaturges nationaux, Gil Vicente, ou d'auteurs de la dramaturgie de langue étrangère comme Molière et Shakespeare en traduction portugaise.

---

<sup>10</sup> Gideon, Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995).

La perplexité du chercheur suscitée par les traitements divers, et même opposés, des textes anciens, dispenserait que nous y ajoutions une question supplémentaire – et d’une complexité sinon égale, si ce n’est accrue –, celle de la traduction théâtrale, bien qu’elle soit restreinte ici au corpus relativement typé de textes que nous prétendons aborder. Il est vrai que “la traduction des classiques pour le théâtre” est un titre qui semble plutôt annoncer un redoublement des difficultés inhérentes à toute approche inscrite dans une réflexion de nature herméneutique. En fait, la problématique des classiques à la scène, de leur lecture visant l’écriture pour la scène, recoupe celle de leur traduction entendue comme processus interprétatif si l’on envisage celle-ci comme un ensemble complexe de procédés, verbaux et non verbaux, définissant une pratique de nature socioculturelle commandée par des normes et sujette à des contraintes diverses. Car la traduction théâtrale, comme tout acte interprétatif, doit considérer la situation d’énonciation du texte théâtral traduit en vue d’une mise en scène concrètement réalisée dans un cadre de réception culturelle nouveau. Distinguons néanmoins deux cas de traduction théâtrale: dans l’un, plus général, le processus s’inscrit dans un type de rapports entre deux pôles, d’origine et d’arrivée des textes respectivement, visant la production d’un texte, nécessairement nouveau, en l’interprétant à partir des cultures d’origine et d’arrivée en vue d’une situation de réception, comme présence/absence de l’original, et assurant une fonction de médiation; dans l’autre, l’intervention de la composante non-verbale du théâtre entraîne des modifications dont il faut tenir compte ici.

Entre son *oubli*, en tant que texte-source objectivement soumis à une réécriture, et sa restitution à une forme de *mémoire* lorsqu’il est rendu présent dans le travail d’interprétation qui le porte à la scène, au présent, tout texte traduit représente une des concrétisations possibles et successives du même texte.<sup>11</sup> L’exemple traité ici met en évidence que, dans le cas particulier des classiques et de la pratique des metteurs en scène dans ce domaine, il faut également (et nécessairement) ajouter à ce modèle le rôle central des orientations adoptées pour la mise en scène et la représentation de ce répertoire spécifique pour lequel elles peuvent fonctionner comme véritables

---

<sup>11</sup> Patrice Pavis, “Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle”, *ibidem*, pp. 135-170.



inducteurs des choix de traduction mis en œuvre pour le texte à produire en vue du spectacle. Dans ce jeu qui semble inverser les rôles – l’objet final y (re)définit l’objet devant être à sa source –, il est possible de repérer des aspects relevant d’une dimension pragmatique de la traduction théâtrale où le texte, ainsi que sa place et sa fonction dans le spectacle, est autonomisé de telle sorte que le processus de production du texte d’arrivée peut varier en fonction des objectifs théâtraux (ou autres) mis en jeu, ce qui confirmerait, une fois de plus, que la traduction théâtrale (et en général) ne saurait être restreinte au seul domaine de la langue. En effet, elle peut être analysée en termes de sélection des textes pour un répertoire (absence ou présence de tel auteur ou de tel genre), ou encore de choix orientant le processus de traduction (passage par un texte ou une langue intermédiaire; totalité du texte ou suppression de certains éléments), etc.

Passons, brièvement, à la description synthétique de modes de traduction des classiques pour la scène tels qu’ils apparaissent au yeux du chercheur dans le répertoire de cette compagnie théâtrale portugaise, engagée dans un projet de décentralisation théâtrale et des choix programmatiques assumés et proclamés comme autant de revendications pour un changement du statut de l’art théâtral au Portugal dans les années 70/80.

On remarque, tout d’abord, une cohérence et une homogénéité dans le traitement des textes anciens, qu’ils soient nationaux ou étrangers, dans la mesure où les documents programmatiques du CC s’intéressent à la question soulevée par la réception actuelle de l’œuvre dramatique des classiques portugais Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões et António Prestes au même titre que de celle de Corneille, par exemple, en donnant aux options de mise en scène des textes la mission idéologique de promouvoir une forme d’*oubli* critique de la tradition scolaire, académique et nationale dominant jusqu’alors, et sa mise à distance par un jeu nettement divorcé de la construction abstraite du type et par un renvoi à leur contexte historique d’origine, sans escamotage de leur langage daté, mais en ayant recours à des procédés de ruptures par un jeu anachronique, entre passé et présent.

Traduire une oeuvre classique inscrite dans un répertoire, pour une mise en scène, constitue un acte herméneutique au même titre que la lecture dite dramaturgique d’un texte théâtral, en tant que production d’une interprétation ou d’un sens de l’objet théâtral en fonction d’un récepteur. Produites à l’aide d’une transformation scripturale dépendant largement du cadre

programmatische et fonctionnel qui les motivent et les légitiment, les traductions jouées à Évora correspondent à la définition de traduction comme l'entend Benjamin, comme création d'un nouveau texte. L'analyse d'un texte traduit révèle différents niveaux de transformation des textes, dont les originaux sont à la fois toujours présents (*mémoire* comme palimpseste), en même temps qu'ils dépendent de leur substitution pour ce faire par d'autres textes (*oubli* pour la réécriture). N'oublions pas que cette construction d'un texte second a lieu dans un contexte linguistique, littéraire et culturel qui conditionne des choix d'écriture pouvant susciter des débats ou des conflits éventuels avec l'institution de tutelle et de financement du projet: entre conservation et innovation, l'école des metteurs en scène relisant les classiques pour ce répertoire a dû tenir compte des limites "acceptables" pour une "mise en pièces", ou au contraire, un traitement muséologique à fonction symbolique. La fonction de la traduction dans et devant la dramaturgie du texte et sa mise en scène, ainsi que le rôle ou le statut attribué au texte dans la mise en scène sont des facteurs, décisifs, en effet, pour les choix linguistiques et textuels des traducteurs participant au travail de l'équipe dramaturgique. Un exemple concernant un genre dominant de ce répertoire, celui de la comédie, en particulier celle de Molière sélectionnée à plusieurs reprises, donne des éléments de réponse. En effet, si le cadre contextuel (décor, costumes) est historiquement celui du XVIIIe, c'est le texte que l'on manipule. La situation instable des genres au théâtre, confrontés à la mise en scène et à la logique de la représentation, est confirmée par la variation que l'on constate, ainsi, entre un Molière tragique, celui de *l'École des femmes*, avec un Alceste véritablement souffrant, et utilisant le vers et la prose dans son désarroi, ou un Molière farcesque, celui de *Georges Dandin*, installé dans un décor campagnard et rural ridiculisant ses prétentions d'ascension sociale, et dont la prose est en harmonie avec le ton des comédies bourgeoises du XIXe. Un autre modèle classique consacré par la littérature, est mis en cause par sa mise en jeu dans le cas de la comédie de Marivaux où les jeux du cœur sont cruellement renvoyés à la composante sociale et idéologique des textes: le pouvoir de l'argent, signifié par un jeu froid et parfois agressif rend noire la plus rose des comédies transmises par une *mémoire* institutionnelle des textes – scolaire et théâtrale.

S'il existe bien une forme de *mémoire* dans les normes de sélection des textes, dans le traitement historique du contexte des textes, il semble qu'on

s'efforce aussi de l'*oublier* dans le texte qui est réécrit en vue d'une réception reposant sur de nouveaux effets de lecture. Les limites qu'imposaient les traductions existantes, publiées en vue de la lecture et de l'enseignement, ayant créé le besoin de produire de nouvelles traductions, pour le théâtre, ont dû tenir compte d'un autre type de normes et, surtout, de la volonté de produire un théâtre nouveau qui soit en nette opposition à celui pratiqué dans le passé récent, c'est-à-dire, avant 1974. D'où la reprise du programme de théâtre populaire et de service public évoqué auparavant à propos du cas français, assumant une vision politique du théâtre où mise en scène, traduction et dramaturgie s'efforcent, par exemple, d'adapter aux codes d'écriture de la comédie classique ceux du théâtre brechtien, nouveau modèle dans la vie théâtrale et culturelle portugaise.

Ainsi, la manipulation des textes et l'affirmation d'une autorité sur la production du texte à jouer impliquant la conversion du modèle original, mis au service d'une inflexion du sens à l'aide du traitement textuel et scénique des textes, ont conduit à la naissance d'un genre hybride, transversal à l'ensemble du répertoire traduit, attestant l'importance nouvelle de l'engagement idéologique pour toute pratique artistique dans la société de l'époque. Cette forme d'adaptation de l'héritage classique, destinée à un public particulier, celui d'une société en transformation et ouverte au débat idéologique, visait l'affirmation d'un changement de statut du théâtre en général, renforcé par un discours critique sur l'ensemble de la vie théâtrale de l'époque. Mais, par ailleurs, si ce travail propose un dépassement des formes vieilles par une pratique artistique reposant sur une interprétation orientée des textes, liée à des contraintes programmatiques, parfois explicites dans le texte ou dans la mise en scène, il est vrai que celui-ci met également en valeur la pertinence de leur permanence dans le temps, porteuses de passé pour le présent. Il semblerait, donc, que l'opposition évoquée plus haut, autour de la réception actuelle des auteurs classiques sur la scène, entre conservation muséologique et reconstitution archéologique (*mémoire*) ou bien modification et manipulation (*oubli*) représente, dans ce cas, un faux dilemme. Dans une réception actuelle, *mémoire* et *oubli* sont articulés dans une relation dialectique qui est celle-là même qui perpétue et stabilise provisoirement et à chaque fois, le canon littéraire, ce qui fait l'histoire littéraire, et théâtrale.

D'où la pertinence, nous semble-t-il, de l'exemple des classiques traduits pour la scène dans une réflexion sur la mémoire culturelle: car, si "jouer les

classiques ne va pas de soi”, et serait même paradoxal, comme l’affirme Bernard Dort, puisque “le temps du théâtre est le présent”, et s’il est admis que les classiques sont, aujourd’hui encore, emblématiques de l’idée de patrimoine universel, leur réception, actualisée dans la traduction prenant en charge leur réécriture et leur capacité sans cesse réanimée de produire du sens, est toujours historique. Elle a lieu au présent, et a l’avantage considérable de nous lancer dans ce mouvement de permanente revitalisation de ce qui vient du passé pour alimenter une salutaire et nécessaire *intranquillité* dans un monde qui est (inévitavelmente) le nôtre. La pratique artistique représentée par ce que l’on a souvent désigné comme les “lectures nouvelles” des classiques, motivées par et pour leur mise en scène, constitue de toute évidence un vaste programme d’études, à la mesure d’une dimension interdisciplinaire de la recherche théâtrale, mais le cas que nous avons présenté ici nous est apparu également, et surtout, comme exemplaire pour une réflexion citoyenne sur les enjeux de tout travail engageant notre mémoire culturelle.