

Traduire pour la scène. *Le bourgeois gentilhomme* sur les planches espagnoles

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ

(Université de Grenade - Espagne)

Résumé

Traduire pour la scène implique non seulement une réflexion sur la littérature mais aussi sur le spectacle. Traduire pour la scène exige en outre une solide compétence sur les langues en contact, sur le temps et sur la réception. Le traducteur se révèle dans cette pratique un habile connaisseur des langages de la mise en scène, du transfert culturel, social et littéraire d'une série de codes inhérents à chaque texte -français et espagnol- dans deux contextes spatio-temporels très différents : la France du XVII^e siècle ; l'Espagne du XXI^e siècle. Il s'agit d'une démarche tournée vers la réception d'une œuvre source à une époque précise, et se détournant même de la conception de la pièce originale. Ce processus et ce résultat feront l'objet de notre étude sur *Le bourgeois gentilhomme* en espagnol aujourd'hui.

Mots clés

Traduction théâtrale, langages scéniques, spectacle, transfert culturel, réception.

Abstract

Theatre translation involves reflecting not only upon literature but also upon performance. It also requires a good command of the languages in contact, of the play's temporal setting and of its reception. In theatre, the translator should have a sound knowledge of the staging languages, and of the cultural, social and literary transfer of a series of codes which are inherent to each of the texts, Spanish and French in this proposal in two very different socio-temporal contexts: France in the 17th century and Spain in the 21st century. As a result, a crucial point in theatre translation is how a particular audience receives the source text at a given time, occasionally moving away from the original conception of the play. This study analyses the result of the above as regards the Spanish translation of Molière's *The Bourgeois Gentleman* nowadays.

Keywords

theatre translation, staging languages, performance, cultural transfer, reception.

Ma contribution aux réflexions suscitées en matière de traduction s’inscrit aussi bien dans le domaine de la traduction théâtrale que dans celui de la création, car je partage l’idée que toute traduction théâtrale « conlleva en sí un texto escrito y otro texto espectacular », tel que le signale, A. Ghignoli¹.

La réflexion portant sur la spécificité de la traduction théâtrale anime nombre de débats récents². Je m’intéresserai aux approches qui prennent en compte la représentation et le public comme récepteur dernier de cette traduction. Comme le dit A. Maurin³:

Puisque l’écriture théâtrale entre en dialectique avec la mise en scène, le traducteur ne peut en faire abstraction. De plus, le texte de théâtre se tisse dans un lien direct avec ses récepteurs : il doit être compris dans *l’hic et nunc* du moment où il est dit.

Réflexion partagée par Andrea Pelegrí qui souligne⁴: “¿puede un traductor limitarse solamente a la esfera lingüística del texto de teatro o debe considerar asimismo el universo artístico y cultural propuesto por el autor?” Traduire pour la scène signifie, bien entendu, passer d’une langue à une autre et d’un destinataire à un autre; mais le traducteur est censé voir aussi que ce texte source doit être rendu à un public d’arrivée comme un produit plein de sens et de vigueur⁵. Il ne s’agit donc pas, à mon avis, de témoigner uniquement un respect historique et littéraire pour la pièce originale, mais d’offrir un texte utile, apte à être manipulé par des professionnels du spectacle, c’est-à-dire, le metteur en scène, le scénographe, les comédiens, les costumiers..., et capable également de séduire le spectateur auquel la pièce est destinée. Car, comme le dit Marta Guirao⁶:

¹ Alessandro GHIGNOLI, « La traducción teatral o la endiádis de un texto. Una reflexión comparativa, Mutatis Mutandi », *Revista Hispanoamericana de Traducción*, Universidad de Antioquía, Volumen 6, n°2, 2013, p.321.

² Je me permets de suggérer à cet égard le recueil d’articles publiés par F. Lafarga et R. Dengler (1995) à propos de la traduction théâtrale, issus d’un colloque qui s’est tenu à Salamanque en 1993 comme véritable antécédent de cette recherche. Francisco LAFARGA y Roberto DENGLER, *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.

³ Anne MAURIN, « *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques* », Université Stendhal Grenoble 3, (2012-2013), p. 15.

⁴ Andrea PELLEGRÍ, « La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad? », *Apuntes de teatro* N° 133, (2011), p. 88.

⁵ « La doble naturaleza del texto dramático, que se erige en texto literario y guión teatral para su puesta en escena, hace que, elementos lingüísticos aparte, entren en juego factores no verbales con un peso específico en el proceso traductor. Esta singularidad ha propiciado el empleo de términos tales como “traducción”, “adaptación” o “versión” para referirse precisamente al particular trasvase lingüístico, cultural y escénico que supone la traducción de obras de teatro”. Jorge BRAGA, « ¿Traducción, adaptación o versión?: maremánum terminológico en el ámbito de la traducción dramática », *Estudios de Traducción*, vol. 1 (2011), p. 59-72.

⁶ Marta GUIRAO. « Los problemas en la traducción de teatro: ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre* », *Trans* n° 3, (1999), p. 37-51.

La traducción de una obra de teatro va mucho más allá de la traducción del texto escrito, puesto que la dimensión extratextual de un texto dramático incluye componentes culturales y semióticos, convenciones dramáticas, aspectos de la actuación y de la escenificación.

Dans ce sens, l'exercice de dramaturgie s'avère très pertinent, car outre une traduction plus ou moins littérale, le metteur en scène et les acteurs doivent être confrontés à cet autre texte qui rendra visible la pièce : celui qui sera joué et qui comportera donc des consignes à suivre, suggérées et/ou explicites. La traduction linguistique sera, par conséquent, modifiée par une autre qui, respectant la première plus ou moins de près, s'intéresserait à la réception collective du public ciblé et non seulement à celle du lecteur, plutôt individuelle. Convenons, donc, que, traduire le texte théâtral pour la scène, c'est-à-dire, pour le spectacle, exige du professionnel une maîtrise exceptionnelle des deux langues en contact ainsi qu'une connaissance optimale des langages scéniques et de la réception théâtrale. Une virtuosité réservée à une élite et, en tout cas, peu favorable au traducteur littéraire, car sa version du texte original dépasse en complexité et en richesse ce type de traduction et se centre surtout sur le transfert culturel, le domaine théâtral et la théorie de la réception⁷.

Pour ce faire, j'aborderai la pièce de Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, à partir du texte original, transformé en spectacle pour la scène espagnole actuelle. Il s'agira notamment d'une analyse de transfert culturel, social et littéraire d'une série de codes inhérents à chaque texte - littéraire et spectaculaire- et à chaque langue -le français et l'espagnol, dans notre cas- dans deux contextes spatio-temporels très différents.

Il va de soi que l'exemple que je propose s'appuie sur l'un des plus célèbres écrivains de la littérature universelle. Il est évident que le seul nom de Molière suffit à attirer l'attention de tous ceux qui s'approchent de lui, du regard kaléidoscopique des érudits, de l'étudiant, des gens de théâtre, du grand public... De tous ceux qui cherchent un référent mondial dans la littérature dramatique ainsi que sur les planches de toutes les époques. Molière est l'auteur français le plus joué à l'étranger ! Mais, si le théâtre actuel a la prétention de toucher un nombre de spectateurs significatif, à l'encontre d'autres formules de spectacle qui emploient des langages éminemment visuels, il doit se pencher surtout sur la comédie. Celle-ci possède les meilleurs procédés voués à convoquer un spectateur qui cherche dans le théâtre un moyen d'évasion. Le spectacle devient souvent synonyme de divertissement, de loisir, et Molière,

⁷ « ¿Quién está capacitado para traducir teatro? Como punto de partida, traductores como Susan Bassnett y Roger Pulvers afirman tajantemente que nadie debería traducir teatro sin tener algo de experiencia propia sobre el escenario» (Guirao, *Ibidem*, p. 42).

dans ce sens, même s'il n'est pas toujours bien compris, reste le maître de l'humour si l'on sait le transposer dans l'actualité de chaque tréteau et la mentalité de nouvelles générations. C'est pour cela que le choix du *Bourgeois gentilhomme* me semble particulièrement pertinent quand il s'agit d'attirer le public, car le rire, comme moyen de séduction est garant d'une réussite plus que probable.

Et puisque la traduction théâtrale vise un public déterminé, à un moment précis, sur une scène concrète, il est facile de comprendre que nous aurons autant de Monsieur Jourdain sur les planches que de dramaturgies sur la pièce de Molière. Caractérisé de manière différente selon l'esthétique du metteur en scène, selon ses goûts et ses buts, mais toujours plus ou moins fidèle à la langue de Molière quant au discours verbal et respectant presque au pied de la lettre son texte, Monsieur Jourdain revisite souvent les planches espagnoles. Seul le profil des compagnies théâtrales qui rendent le personnage en castillan pour un public espagnol du XXI^e siècle établit les différences d'interprétation du rôle principal de la pièce et de celle-ci dans son ensemble. C'est à partir des ressources scéniques et des langages de la mise en scène qu'ils diffèrent les uns des autres et qu'ils s'éloignent plus ou moins du personnage source. L'intention de traduire en fonction d'une conception particulière du spectacle et du spectateur qui doit l'accueillir y prend une valeur exceptionnelle.

Arrivés à ce point, et, avant d'analyser en profondeur l'adaptation que j'ai choisie, je voudrais citer brièvement les pièces réalisées par Eva del Palacio, metteuse en scène de la troupe Morboria Teatro, et par Carmen Ruiz-Mingorance, metteuse en scène de Jacaranda 11. Dans le premier cas, il s'agit d'une proposition faite en 2015, qui reprenait une première version signée et jouée en 1995. S'il est vrai qu'elle suit de près le texte source, il n'est pas moins certain qu'elle est pensée pour un destinataire espagnol contemporain et pour des espaces scéniques propres aux festivals d'été en plein air. Eva del Palacio soigne minutieusement les langages de la mise en scène, par exemple, à travers les costumes et les maquillages de l'époque de Molière et les exagère, faisant appel aux éléments les plus farcesques de la comédie dans l'intention de rendre le spectacle le plus amusant possible. L'emploi de postiches - nez, oreilles, perruques - est abondant, ainsi que les costumes aux couleurs très vives, surchargés, comme l'immense turban qui rend la stabilité et l'équilibre de Monsieur Jourdain impossibles, telle une marionnette dans les mains des autres... Des éléments tous utiles pour déclencher le fou rire du public, à l'aide aussi de gestes et de

grimaces, et accompagnés de danses et de pirouettes, du ton de la voix et du volume en dissonance avec la réalité pour contribuer à la caractérisation externe des personnages et de leur manière d'interpréter le texte.

Mais la traduction du texte moliéresque va au-delà de ces procédés, car elle met en relief une intention et un souci d'actualisation qui, soulignant le monde de feinte et d'hypocrisie dénoncé par l'auteur français, permet à Eva del Palacio de faire des clins d'œil à l'actualité politique espagnole. Auteur et metteur en scène emploient la même formule pour s'adresser à un destinataire contemporain qui trouve plausibles ces procédés dénonciateurs de la corruption de la France du XVIIIe siècle aussi bien que de l'Espagne du XXIe.

Cet exercice de transposition, ce désir d'actualisation, s'étend de même au vocabulaire et à la prononciation de certaines expressions qui imitent de manière outrée l'accent et la langue turque. Un exemple éloquent, les ajouts de noms d'établissements de cuisine turque -donner kebab-, de footballeurs à la mode dans les compétitions espagnoles -Arda Turan-, etc... ainsi que les fréquentes interpellations au public, les anachronismes et les blagues.

Une année plus tard, en février 2016, à Granada, en Espagne, j'ai eu l'occasion d'assister à la représentation théâtrale d'*Un bourgeois gentilhomme* de Molière, joué par une Association de femmes aveugles et de déficientes visuelles. La troupe était composée exclusivement de femmes. Son nom, Jacaranda 11, arbre d'origine américaine, tropicale et subtropicale, exhibant une beauté exubérante en couleurs, en dimensions physiques et en arômes, laissait deviner l'intention de communiquer un état d'esprit collectif positif et presque festif. Molière devenait ici un instrument efficace d'inclusion sociale: le rire comme thérapie. La traduction d'Alicia Jerez se concentre notamment sur les passages les plus comiques de la pièce et met en évidence le rapport théâtre-comédienne-public que le projet veut mettre en exergue. La troupe ne renonce pas aux effets visuels : un décor essentiel et pratique et, surtout, des costumes, des coiffures, des maquillages, éveillent chez le spectateur un véritable regard sur l'époque de Molière en diachronie théâtrale, comme exercice de réflexion sur l'histoire du théâtre.

Mon étude portera, cependant, sur la proposition de Liuba Cid en 2014, venant de la compagnie Mephisto Teatro. Elle est, à mon avis, celle qui convient le mieux à la pratique de

la traduction pour le spectacle⁸. Notre méthode d'analyse de la traduction théâtrale français-espagnol, appliquée à cette adaptation, reposera sur deux niveaux langagiers présents dans la pièce théâtrale écrite -les dialogues et les didascalies- pour relever les clés traductologiques employées par Cid, ainsi que le résultat obtenu face au destinataire. Le processus complet se verra reflété à travers différentes étapes, allant du texte de Molière à sa traduction en espagnol, de celui-ci au spectacle ainsi qu'à la réception de la critique comme véritable baromètre du goût du public.

Du texte de Molière au texte de Liuba Cid

Le texte de Liuba Cid se présente comme une traduction qui parcourt deux temporalités bien différentes et deux espaces aussi distants que distincts. Le XVII^e siècle de Molière se retranscrit ou se retraduit en XXI^e siècle hispano-cubain dans un exercice de transposition pour la scène plus que pour la lecture. Or, ce nouveau texte gardera de l'original ce qui reste encore de compréhensible pour le spectateur espagnol actuel, mais il changera ce qui ne va plus dans cette ligne. D'autre part, il ne faut pas oublier que Cid est à la fois metteuse en scène et traductrice, ce qui signifie qu'elle élabore son texte pour l'écoute et pour l'adaptation sur les planches de son équipe : Mephisto Teatro⁹.

C'est ainsi qu'au premier abord, on constate son intention de transposer la pièce selon la conception que les Espagnols avaient du théâtre classique. C'est-à-dire, condenser la structure

⁸ A. Pellegrí parle de deux grandes tendances de la traduction théâtrale: « la traducción de teatro vista como una actividad literaria, y por lo tanto, sin especificidad propia respecto a los otros géneros literarios, y la traducción de teatro en donde el texto es solo un elemento más del espectáculo, exigiendo de la parte del traductor una consciencia del todo y, en algunos casos, de la futura puesta en escena en la que el texto se insertará». Andrea PELLEGRÍ, article cité, p. 87-101.

⁹ Mephisto Teatro est une compagnie théâtrale hispano-cubaine, spécialisée en théâtre classique espagnol. Nous pouvons lire sur sa page web « Compañía MEPHISTO TEATRO, con sede en Madrid, es un proyecto internacional que acoge actores y actrices de España y Cuba con gran experiencia en la escena, reconocidas figuras del panorama teatral actual, todos bajo la dirección de Liuba Cid. Mephisto Teatro inicia formalmente su andadura en el año 2009 por encargo del Festival de Teatro Clásico de Almagro para clausurar su 32 edición, aunque ya desde el año 2005, con el estreno de "La Noche de los Quijotes", su directora dibuja, con este primer proyecto, la línea de creación e investigación de la compañía, que culminará con el estreno oficial de Mephisto Teatro, con el estreno de la versión del Clásico de Lope de Vega "Fuenteovejuna". Tras más de 60 representaciones de "Fuenteovejuna" por España y Portugal, Mephisto Teatro estrena en 2011, por encargo del Festival de Teatro Clásico de Cáceres, la versión del clásico de Rojas Zorrilla "Donde hay agravios no hay celos". Desde 2009 y hasta la fecha, ha realizado diversas giras nacional e internacional por los principales Festivales de Teatro Clásico de España: Festival de Teatro Clásico de Olmedo, Festival de Olite, Festival de Teatro Clásico de Almagro, Mostra de Teatro Clásico de Ribadavia, Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (Portugal) Festival de Teatro Clásico de Cáceres, Festival de Teatro Clásico de Chinchilla; entre otros. Realiza una larga temporada en el Teatro Figaro de Madrid, dentro de la programación de los Veranos de la Villa, 2010 y Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz. En 2014 estrena en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres la versión de Liuba Cid "El burgués Gentilhombre" de Molière, estando presente a la programación de Clásicos en Alcalá, Olmedo Clásico, Festival de Teatro Clásico de Almagro, y Veranos de la Villa en los "Veranos del Galileo".

d'une comédie française en une comédie espagnole et passer des cinq actes et de leurs scènes respectives à trois actes et moins de scènes, évitant la rigidité des règles du théâtre du temps de Molière et s'ajustant par ailleurs à l'esprit théâtral espagnol du Siècle d'Or. Rien n'empêche Cid de sauvegarder néanmoins le souci de littéralité de sa proposition, car elle recompose son texte de manière à suivre quasiment à la lettre l'action menée par les personnages de Molière. La suppression de certaines scènes ne sera donc pas nuisible à la compréhension du fil conducteur de l'argument de la pièce¹⁰.

Le titre, par exemple, sera respecté littéralement : *El burgués gentilhomme*. Mais il n'y aura pas de mention explicite au genre théâtral de la comédie-ballet, visible dans le texte original, ce qui laisse entrevoir l'une des différences les plus significatives de l'adaptation espagnole par rapport à sa source : les personnages supprimés et les fragments consacrés à la musique et à la danse omis¹¹. Dans ce sens, il faut souligner que les plus grands écarts de Cid par rapport à la pièce de Molière seront enregistrés dans l'incipit et à la fin de la pièce, ouverture et clôture, tels que nous le verrons par la suite. Par conséquent, la version espagnole est plus réduite et se concentre sur la partie écrite par Molière, laissant de côté, en principe, la contribution musicale de Lully¹². Nous avons donc en français : « L'ouverture se fait par un grand assemblage d'instruments ; et dans le milieu du théâtre on voit un élève du Maître de musique, qui compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade » (p.1). Tandis qu'en espagnol ce texte deviendra : « El Maestro de Danza espera en la Sala. El Maestro de música irrumpe en ella sin percatarse de su presencia, trae consigo un extraño artefacto parecido a un gramófono antiguo del que cuelgan unos enormes auriculares » (p.2). Cette scène d'exposition correspondant à la représentation en espagnol ne récupère pas le sens attribué au commencement des pièces théâtrales du XVIIe siècle français et situe, en

¹⁰ Notons que parfois les coulisses, l'espace du hors-scène, serviront à Cid pour que ses personnages, non visibles du public, assument éventuellement les voix de ceux de Molière sur scène. Nous signalons, par ailleurs, les scènes supprimées dans le texte d'arrivée : Les quatre garçons tailleurs se réjouissent par une danse, qui fait le second intermède (p.19) ; Scène VIII, p.30 complètement supprimée en espagnol (Nicole et Covielle) ; Scène XV entre Dorimène et Dorante, supprimée (p.40) ; DEUX MUSICIENS, UNE MUSICIENNE, LAQUAIS (supprimés) (p.41) ; Musiciens et chansons supprimés (p.43) ; Scène 5 (ellipse chez Cid) entre Covielle et Dorante commentant leur stratégie ; Dorimène, supprimée (p.52). Cela donne plus de « chute » à la fin de Cid. Et, évidemment, tout le rajout musical dans la pièce française comme épilogue.

¹¹ Il s'agit des personnages associés aux mouvements musicaux de la comédie-ballet écrite en parallèle entre Molière et Lully. Les figurants, par exemple, n'apparaissent pas dans cette liste : GARÇON TAILLEUR. DEUX LAQUAIS. PLUSIEURS MUSICIENS, MUSICIENNES, JOUEURS D'INSTRUMENTS, DANSEURS, CUISINIERS, GARÇONS TAILLEURS, ET AUTRES PERSONNAGES DES INTERMÈDES ET DU BALLET.

¹² Ce qui n'est pas vrai à cent pour cent car Liuba Cid fait appel à un procédé musical très suggestif qui traduit en partie les moments musicaux de la pièce française : les rythmes, les danses et les chansons cubains.

revanche, en espagnol, le contexte temporel de l'action plus proche de notre ère, même si cet appareil -gramófono- suggère une époque passée et élégante.

D'autre part, l'élève du texte de Molière sera supprimé dans la version de Cid ; il sera remplacé par cet instrument musical véritable interlocuteur du maître de musique : « MAESTRO DE MÚSICA.— ¡Allegro, andante gracioso, ritardando Ma non tanto...! (Tarareando) Dubi, dubi... dubi du bá. (Refiriéndose a él mismo y a su invento) » (p.2). Par ailleurs, la référence à la cour et au roi, rajoutée par le dramaturge espagnol ainsi que la maladresse du personnage, met en relief le contexte spatio-temporel du texte référentiel - Paris- et l'intention comique de la version espagnole dès les premières situations, comme nous pouvons l'apprécier à travers la citation suivante:

MAESTRO DE MÚSICA.— ¡Ah! Es más novedosa creación, que he tenido ocasión de presentar esta mañana en la mismísima corte. Y ya sabéis lo exigentes que pueden llegar a ser esos marqueses, y el rey, por supuesto, tan amante de la buena música. (Da a una manivela lateral y esta se cae). Debo corregir algunos problemillas todavía, pero... nada importante (p.2).

Suivant ce procédé, la fin de la pièce présente le plus grand nombre d'ellipses dans l'adaptation espagnole. Cid élimine de manière radicale la partie accordée à la clôture musicale et dansante du siècle de Louis XIV. Le caractère festif de Versailles, les attentes d'un public éduqué au goût de la comédie-ballet disparaissent dans sa proposition hispano-cubaine. Son texte fait appel au code des comédies espagnoles du Siècle d'Or, où un personnage clôt la pièce en s'adressant au public et en réclamant sa compréhension et son applaudissement, cependant une fin musicale se laisse entrevoir timidement : « CLEONTE.- (Al público) ¡No puede haber un hombre más loco en todo el universo! ¡Pero en fin, la comedia debe terminarse! ¿No? (Música. Baile final. Oscuro lento) ». Fin de la Comedia. El Escorial. Abril 2014 (p.53)¹³.

Mais, en ce qui concerne le discours verbal des personnages, le reste de la pièce est profondément respecté. Le texte dialogué de Molière est reproduit littéralement et littérairement. Nous pouvons dire que ce qui sépare le texte d'arrivée de sa source relève fondamentalement du registre langagier contenu dans certaines répliques espagnoles. La proposition espagnole introduit parfois des mots et des expressions populaires destinés à faire rire et conférant aux mots proférés par les personnages plus de modernité : « JOURDAIN.—

¹³ Cid réduit à l'essentiel le contenu de son texte, rendant compréhensible, cependant, la moquerie dont le personnage du bourgeois a été l'objet, économisant du temps et des personnages. La danse y est également présente, mais sans moralité et sans référence aux mélanges d'interventions et de langues du texte source.

Pues Hala ¡Al trapo! », dit d'un ton presque grossier l'amphitryon de la maison, traduisant la réplique française « Voyons un peu votre affaire ». Par moments, Cid met dans la bouche de son personnage des répliques inventées de cette teneur : « ¡no puedo con estas zapatillas ! Mis seis juanetas me están matando (p.7) »; « JOURDAIN.— (Con furia) ¿Dónde están mis chuletas? » (p.40)...

Mme Jourdain, pour sa part, emploie fréquemment un langage peu soigné : « Creo que me engaña con alguna pelandusca (28) », traduisant la réplique moliéresque : « Il a quelque amour en campagne, (30) ». Cid remarque ainsi l'origine basse de ses personnages par le biais de ces formules et accorde au ton et au style de sa comédie plus d'actualité. Comme elle déclarait dans un journal: “Sacamos a los clásicos a tomar el fresco tropical” ». (Cacerescaparate, 2014).

Ce registre, moins soutenu en espagnol qu'en français, atteint presque tous les personnages : « Cleonte. Covielle, no se te ocurra hablarme de ella. Covielle. Ni “Jarto” de vino » (p.29), au lieu de : « CLÉONTE. — Ne t'avise point, je te prie, de me parler jamais pour elle. COVIELLE. — Moi, Monsieur ! Dieu m'en garde.» (p.31).

Dans ce sens, l'inclusion de proverbes et de références au contexte espagnol implique également l'intention du metteur en scène de rapprocher la pièce du public contemporain auquel elle est destinée, lui permettant de se sentir de cette manière plus identifié avec les personnages, et supprimant les barrières spatio-temporelles qui les séparent. Voyons quelques exemples significatifs : « MAESTRO DE DANZA.- ¡No es la miel para la boca del asno !” ; “Mme Jourdain Ay, querido marido, pronto te vas a enterar que más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que cuatro de fino paño de Segovia » (p.28) ; « M. JOURDAIN.- Claro, que si todo esto lo hubiese preparado Bartolín, ese cacereño hijo de carnicero, un vulgar y despreciable hombrecillo que guisa en mi casa desde el amanecer (p.41) ».

Clin d'œil, également à Cuba, pays d'origine de nombre d'acteurs de cette troupe, à travers les rythmes caribéens, véritable nouveauté et originalité de Cid, même s'ils adaptent en partie les chansons proposées par Molière. Les références à ces airs sont fréquentes: « MAESTRO DE MÚSICA.—Desearía que oyeseis antes el bolero para la serenata que me habéis encargado. Lo he compuesto pensando en vuestras dotes para la música y la lírica. Es una melodía dulce y... », traduisant : « Je voudrais bien auparavant vous faire entendre un air qu'il vient de composer pour la sérénade que vous m'avez demandée. C'est un de mes écoliers,

qui a pour ces sortes de choses un talent admirable » ; « MAESTRO DE MÚSICA (cantando con aire de Bolero).—¡Estoy triste noche y día. Mi mal no tiene solución, desde que tú con esa mirada perversa y fría partiste en dos mi enfermo corazón! », au lieu de “MUSICIEN, chantant.— Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême, Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis: Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime, Hélas! que pourriez-vous faire à vos ennemis? » ; « JOURDAIN.— Si. ¡Ya me acuerdo! (Canta) (Con Aire de guaguancó cubano)¹⁴. Oye Juanita Mira el cordero como te mira. Se está quemando allá en la cocina ponle más vino de garrafita ¡Dale al cordero! Coro: ¡Juanita! Ponle más vino. Coro: ¡Juanita! Cómo me guisa. Coro: ¡Juanita! ¡Qué movimiento! Coro: ¡Juanita! » à la place de « MONSIEUR JOURDAIN. — Oui. Ah. Monsieur Jourdain chante. Je croyais Janneton Aussi douce que belle ; Je croyais Janneton Plus douce qu'un mouton : Hélas! hélas! Elle est cent fois, mille fois plus cruelle, Que n'est le tigre aux bois ».

Le souci d'actualisation est renforcé à travers les chansons par la référence à d'autres thèmes musicaux et à des artistes connus du public espagnol. C'est le cas de l'intervention de Nicolasa, la servante, qui chantonne « Escándalo », du chanteur espagnol Raphael (p.20), très connue et très pertinente dans ce cas-là.

Quant au texte didascalique, il faut noter que Cid innove moins que dans le texte dialogué. Elle se limite à donner de temps en temps quelques pistes pour orienter le lecteur et/ou pour suggérer à ses comédiens quelques indications interprétatives relatives à la représentation théâtrale. La plus grande partie du langage contenu dans les didascalies externes vise par conséquent à souligner :

- l'attitude des personnages suite à une situation donnée : « (Ríe. Todos ríen hasta que el Burgués corta) »;
- le rythme de la comédie : (pausa corta);
- le ton de la voix que le comédien doit adopter : Sotto voce ;
- le langage corporel : JOURDAIN (después de haber hecho infinidad de reverencias a la usanza turca) » (p.49) ; DORANTE.— (Persuadiéndola a entender la broma) (p.51) ;

¹⁴ “El guaguancó es un ritmo que se originó en Cuba, más precisamente en La Habana, coincidiendo con la abolición de la esclavitud en la isla en 1886. El guaguancó es una de las formas de la rumba y contiene una fusión de varios rituales profanos afro-cubanos. Las otras dos variedades importantes de la rumba son el *Yambú* y la *Columbia*”. <http://lexicoon.org/es/guaguanco>

- le mouvement des personnages ainsi que la présence d'éléments accessoires dans la scène :

« El Maestro de Danza coge la peluca de la cabeza- muestrario de un maniquí que hay al fondo »; « JOURDAIN.— Y aún puedo sorprenderos con otra versión... (Con Aire de entrenamiento militar) »; « Con el bastón, ella con el plumero o escoba » (p.22); “Tres mesitas con ruedas que previamente Nicolasa ha ido introduciendo en escena, se colocan a modo de gran mesa, sobre cada una de ellas una bandeja de plata cubierta que impide ver lo que esconden los platos. Se colocan las tres sillas alrededor de las mesitas. (...) Descubren los platos y sale un denso humo blanco y frío” (p.40); (Ponen el turbante en su cabeza con gran ceremonia) » (p.47);

- le style de chanson transposé culturellement selon l'adaptation hispano-cubaine: « MAESTRO DE MÚSICA (cantando con aire de Bolero) »; « JOURDAIN.— Si. ¡Ya me acuerdo! (Canta) (Con Aire de guaguancó cubano) ».

Le texte de Liuba Cid sur les planches et sa réception critique.

La traduction de Cid pour la scène atteint un maximum de complicité avec le spectateur grâce aux éléments comiques signalés tout au cours de cette analyse : le vocabulaire populaire, les chansons et les danses cubaines... Mais la grande réussite de Liuba Cid réside essentiellement dans le fait que la pièce est jouée seulement par des hommes.



Des hommes qui s'expriment avec l'accent et les mouvements corporels cubains, ce que le public espagnol trouve particulièrement sympathique. Le travestissement des acteurs -

costumes et voix-¹⁵, répond ici non seulement à un souci d'historicité théâtrale, mais aussi à un exercice d'expérimentation et de recherche expressive de la part des acteurs :

(...) enfatizando esa capacidad travesti del gesto teatral. La resultante es una muy divertida combinación de voces en la que lo que importa es rescatar el sentido primero y último de una función: el divertimento y la expansión de los sentidos. Un divertimento que no está exento, claro, de reflexión crítica. (elnuevoherald.com 2016).

La critique célèbre également dans ce transfert de codes le chant et la richesse de l'expression corporelle des acteurs, ce qui peut être interprété comme le vrai sens de la comédie-ballet de Molière-Lully du XVIIe siècle. Elle déplore, en revanche, l'emploi d'éléments audiovisuels dans le souci d'expérimenter des langages nouveaux appliqués au théâtre :

La incursión abrupta del audiovisual en clave verista para mostrar entrevistas contemporáneas a pie de calle realizadas por un reportero a los vecinos de Monsieur Jourdain tiene un punto positivo: rompe con absolutamente todos los códigos establecidos e impacta por la misma razón. A la contra, tiene varios puntos negativos: el fragmento no es especialmente elocuente y se mueve en un terreno pantanoso entre un pretendido verismo de reportaje televisivo y un traslúcido fingimiento burdo de pretensión cómica. (aforolibre.com 2015).

La même source critique voit, cependant, dans les costumes une proposition esthétique très louable et très originale : « La indumentaria resulta muy original, tejidos viscosos postmodernos con un toque clásico y un punto kitsch, en fotografías promocionales aparece magnífica, pero en escena adquiere un tono estridente ».

Mais la vis comica de cette proposition scénique de la pièce de Molière n'est pas toujours bien perçue. On y voit une adaptation plate et anodine, jamais suffisante pour déclencher le fou rire :

La comicidad de esta puesta en escena es escasa. El humor tiene un cariz frío y distante, nunca desternillante, la realidad es que no hubo ni un solo momento de genuinas carcajadas. El teatro es universal, pero el sentido del humor tiene nacionalidad, es posible que la tradición cultural cubana imprimida en los registros de los actores no terminara de encajar en la clave humorística hispana, en cualquier caso, la comicidad no caló en los espectadores. (*Ibidem*)

¹⁵ Ocho actores interpretan los personajes masculinos y femeninos de la obra en un juego de roles que recuerda la ductibilidad interpretativa de aquellos actores del Siglo de Oro y sobre todo, y esto es lo fundamental, la visión del universo femenino desde el imaginario masculino. (www.dream-alcala.com/clasicos-en-alcala-2014).

C'est sans doute une manière risquée de traduire le texte de Molière à travers le langage corporel, le mouvement et la sonorisation du code linguistique, mais, en même temps, une tentative très personnelle de rendre un classique étranger sur scène.



C'est ce qui fait que la pièce adaptée par Cid a été considérée à l'unanimité irrévérencieuse, ironique et amusante en même temps. Des ingrédients moliéresques, cela va sans dire, que le metteur en scène a récupérés de manière intelligente dans sa traduction :

Propuesta irreverente irónica y divertida la versión que dirige Liuba Cid de la obra de Moliere¹⁶, en la que la comedia rebosa lo dramático y lo visual. Cabe mencionar el magnífico vestuario de Susana Moreno¹⁷. También reseñable la gran actuación de Justo Salas que encabeza un reparto con tintes caribeños y muy divertidos números musicales (www.mdctv.com 2014).

¹⁶ http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/bourgeois_gentilhomme.pdf

¹⁷ Il faut signaler que cette compagnie se montre experte dans la création de costumes tout au long de sa trajectoire. Remarquons à ce propos l'élaboration des costumes pour sa pièce *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla. Voir des images représentatives sur la page officielle de la troupe.

Conclusion

Voici, donc, un Molière, auteur français du XVII^e siècle, vu par une troupe hispano-cubaine, du XXI^e siècle. Cette hybridation de la compagnie et de sa proposition scénique, ce mariage arrangé avec le texte original français, rend plausible le renforcement de certains langages comiques que le spectateur d'aujourd'hui apprécie particulièrement : l'accent au moment de dire le texte, les danses de la Caraïbe, les couleurs vives des costumes... ce sont des éléments qui récupèrent pour l'esprit le plus exigeant le comique de Molière en l'adaptant dans un autre espace et dans un autre temps.

Liuba Cid, célébrant le grand classique, trouve que la meilleure façon d'attirer le public contemporain est de chercher à le faire rire, à le distraire, sans négliger la possibilité de lui inculquer des leçons de morale comme celles que Molière aimait faire à partir de ses créations, et d'interpréter la pièce suivant une esthétique très personnelle.

Le comique provient, essentiellement, du texte original. Aucun besoin, donc, de le modifier ou de le réinterpréter excessivement, si ce n'est à travers certains clins d'œil adressés à l'actualité nationale et aux personnages que le public, tels que nous l'avons cité plus haut, connaît et identifie facilement.

Or, la plus grande originalité proposée par Cid, la composition de la troupe, seulement intégrée par des hommes, octroie à la représentation une dose supplémentaire de rire sur ce que l'on raconte et sur celui qui raconte, voire une réponse en accord parfait entre action et personnages, entre discours verbal et discours non verbal. La traduction y prend sa part et devient très efficace comme procédé stylistique.

D'autres langages non verbaux viennent se joindre techniquement à la caractérisation externe des personnages et de leur fonction comique : le maquillage exagéré et caricatural, les masques en souvenir de la commedia dell'arte, les costumes fondés sur la couleur et l'extravagance en harmonie avec l'idée de faire valoir l'interprétation d'un rôle théâtral qui dépasse le stéréotype pour rendre la fraîcheur et l'actualité que la fiction et l'histoire du texte théâtral exigent.