



Molière homme de spectacle. Le masque et la plume

Martial Poirson

Université Paris 8, France

martial.poirson@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-2255-4501>

Reçu le 18-09-2023 / Évalué le 29-09-2023 / Accepté le 12-10-2023

Résumé

Molière est l'auteur de théâtre de langue française aujourd'hui le plus lu, joué et traduit dans le monde. Qui se cache véritablement derrière celui qui est devenu, au fil du temps, une gloire nationale au rayonnement mondial, au même titre que Shakespeare dans le monde anglophone. Du personnage historique, on ne sait presque rien, du comédien, fort peu de choses, et l'auteur n'a laissé aucun manuscrit ni aucune trace matérielle de son existence. Un vide qui a autorisé ses héritiers à inventer une tradition, inspirant nombre d'affabulations sur le plus illustre de nos inconnus. Un mythe est né, indissociable du récit national que sa légende a accompagné depuis quatre siècles, sur le territoire national comme dans les colonies, avec une stupéfiante plasticité, depuis son sacré républicain jusqu'à sa consécration comme la figure tutélaire d'un théâtre populaire qu'on a dit national. Il s'est propagé dans le monde entier, faisant du français la « langue de Molière », et s'est perpétué jusqu'à nos jours, avec une constance stupéfiante et une résilience sans égale au sein de notre inconscient culturel.

Mots-clés : Théâtre, âge classique, écrivain de plateau, comédie-ballet, théâtre politique

Molière homem do espetáculo. A máscara e a pena

Resumo

Molière é o dramaturgo de língua francesa mais lido, representado e traduzido atualmente no mundo. Quem está realmente por detrás deste homem que, ao longo dos anos, se tornou um ícone nacional com uma reputação mundial, a par de Shakespeare no mundo anglófono? Quase nada se sabe sobre a figura histórica, muito pouco sobre o ator, e o autor não deixou qualquer manuscrito ou vestígio material da sua existência. Um vazio que permitiu aos seus herdeiros inventar uma tradição, inspirando um certo número de afabulações sobre o mais ilustre dos nossos desconhecidos. Nasceu um mito, inseparável da narrativa nacional que a sua lenda acompanhou durante quatro séculos, tanto em território nacional como nas colónias, com uma plasticidade espantosa, desde a sua sacralidade republicana até à sua consagração como figura tutelar de um teatro

popular que se chamou nacional. Difundiu-se pelo mundo inteiro, fazendo do francês a « língua de Molière », e perpetuou-se até aos nossos dias, com uma constância espantosa e uma resiliência inigualável no nosso inconsciente cultural.

Palavras-chave : Teatro, época clássica, escritor de palco, comédia-ballet, teatro político

Molière the showman. The mask and the pen

Abstract

Molière is the most widely read, performed and translated French-language playwright in the world today. Who is really behind the man who, over the years, has become a national hero with a worldwide reputation, on a par with Shakespeare in the anglophone world ? Almost nothing is known about the historical figure, very little about the actor, and the author left no manuscript or material trace of his existence. A void that allowed his heirs to invent a tradition, inspiring a number of affabulations about the most illustrious of our unknowns. A myth was born, inseparable from the national narrative that his legend has accompanied for four centuries, on the national territory as well as in the colonies, with astonishing plasticity, from his republican sanctity to his consecration as the tutelary figure of a popular theater that has been called national. It spread throughout the world, making French the « language of Molière », and has continued until today, with astonishing constancy and unrivalled resilience within our cultural unconscious.

Keywords: Theater, classical age, stage writer, comedy-ballet, political theater

Introduction

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière (1622-1673), demeure relativement inconnu. De nombreuses zones d'ombre et points aveugles persistent sur la vie de cet auteur qui n'a laissé aucun manuscrit autographe, aucune correspondance, aucun papier personnel, en dehors de son extrait de baptême, retrouvé tardivement, de l'acte de société de sa première troupe, de son contrat de mariage et d'un inventaire après décès. Un vide qui inspire toutes sortes d'affabulations, la plus célèbre étant la thèse d'un Corneille, voire d'un Louis XIV en personne présentés comme prête-plumes de Molière. Au point qu'il n'est pas aisé d'esquisser le portrait de celui qui fut à la fois auteur, comédien, directeur de troupe, metteur en scène et organisateur de divertissements royaux, bien qu'il soit devenu l'auteur de théâtre de langue française le plus traduit, le plus lu et le plus représenté au monde.

Au fil des siècles s'est construite une légende tenace, qui aujourd'hui encore contribue à altérer l'image de cet homme de théâtre au destin singulier, qui a sillonné la France avant de triompher à la ville comme à la cour, et qu'on peut à bon droit considérer comme le père de la comédie moderne. Il est aussi la figure tutélaire des professionnels du spectacle vivant, en particulier à la Comédie-Française, cette « Maison de Molière » dont il est toujours perçu comme le « saint patron ». Cette mythologie entretenue nourrit raccourcis biographiques et biais interprétatifs sur l'œuvre de Molière, une trentaine de pièces allant de la farce la plus désopilante à la grande comédie en vers et en musique.

Tout prédisposait Jean-Baptiste Poquelin à être perçu comme le représentant d'une France d'en haut, depuis ses origines sociales jusqu'à sa reconnaissance à la cour, sans oublier le public auquel était adressé son théâtre. En somme, un artiste issu du sérail, que son ascension sociale fit évoluer au sein des hautes castes, et dont l'œuvre était prioritairement destinée à l'élite cultivée. Une position dominante rapidement confortée par des captations mémorielles posthumes visant à reconnaître en lui, dès le XVIII^e siècle, le classique par excellence, puis un siècle plus tard la quintessence de l'« esprit français », et finalement à la fin du XIX^e siècle l'apothéose de la langue française, rebaptisée « langue de Molière ». Cette consécration comme écrivain national pèse aujourd'hui de tout son poids sur l'assimilation de son théâtre à la culture dite légitime, reconnue conjointement par l'école républicaine, l'institution théâtrale, tant privée que publique, et les élites lettrées.

Pourtant, en dépit d'une œuvre à la réception assujettie au goût dominant, la postérité a également reconnu en Molière la figure tutélaire d'un théâtre populaire qu'on a parfois dit national. Cette mutation est le fruit d'un jugement rétrospectif et d'une mythologie sciemment entretenue d'époque en époque. Même s'il est parfois dénigré comme le représentant de la culture bourgeoise qui s'en réclame, l'homme de théâtre est le plus souvent perçu comme une référence consensuelle et fédératrice. Bien qu'il fasse régulièrement les frais d'une critique idéologique, en raison précisément de sa position éminente, cette même lecture prend cependant une part active à sa consécration comme figure emblématique d'un théâtre populaire, ou selon l'heureuse formule d'Antoine Vitez, un « théâtre élitare

pour tous ». Cette réappropriation culturelle fonctionne à front renversé par rapport à celle de Shakespeare en Amérique, récupéré par les élites blanches urbaines et éclipsé du discours politique comme du divertissement populaire au sein desquels il était omniprésent jusqu'à la fin du XIX^e siècle (Levine, 2010).

Cet article a pour ambition de replacer le théâtre de Molière dans son contexte de production, celui des fastes des fêtes royales, de la politique de rayonnement du Roi-Soleil et des divertissements galants et mondains de la cour ; mais aussi d'analyser les ressorts dramaturgiques et poétiques de ce genre comique hybride fondé sur le mélange des registres et des arts, associant théâtre, musique, danse et grand spectacle ; enfin à étudier les enjeux esthétiques, culturels et politiques de la réception de ce théâtre depuis quatre siècles, en France comme à l'étranger.

1. Un homme de théâtre accompli

Comme Shakespeare avant lui, Molière est l'archétype de l'homme de théâtre : comédien accompli, aussi bien comique que tragique, metteur en scène talentueux, directeur de troupe charismatique, dramaturge inspiré, sachant assembler des morceaux choisis de la littérature existante. Aucune dimension du spectacle ne lui est étrangère. S'il devient lui-même auteur, c'est d'abord pour fournir des rôles à ses comédiens, en prenant en compte les contraintes de la scène, ce qui en fait un écrivain de plateau. C'est le regard rétrospectif de la postérité qui verra en lui un auteur canonique du répertoire classique français, au prix de la sanctification d'un texte que l'auteur considérait plutôt comme une partition de jeu. Ironie de l'histoire, quand on sait que l'Académie française ne l'a jamais admis en son sein, en raison de sa profession d'acteur, frappée d'opprobre. Celle-ci fait pourtant la singularité de son écriture.

Sa vie vouée au théâtre expérimente toutes les conditions du métier puisqu'il gravit les échelons, depuis le saltimbanque jusqu'à l'artiste pensionné, favori de Louis XIV. Après des débuts parisiens difficiles, Molière devient comédien itinérant et, treize années durant, arpente avec sa troupe une grande partie du royaume, avant de faire un retour triomphal dans la capitale. Commence alors sa véritable carrière d'auteur. Si son théâtre est

en phase avec tous les publics, c'est qu'il doit composer avec des catégories distinctes de spectateurs : ceux de la ville et ceux de la cour.

Molière convoque surtout sur scène l'ensemble des catégories de la société, fondant en cela la comédie moderne : il ne s'agit plus de recycler à l'envi les types, mais de peindre les mœurs d'après nature. C'est en quoi Boileau l'appelle « le contemplateur » et Donneau de Visé le « peintre ». Bien intégré dans une société dont il peut voir les défauts, imprégné de la devise de la comédie, « Corriger les mœurs en riant », Molière a toute latitude de déployer par ses intrigues et personnages l'éventail de ses observations. Si la famille constitue le lieu privilégié de ses préoccupations de moraliste, la cour, la province, la grande bourgeoisie et la haute aristocratie alimentent une œuvre qui est le miroir de son siècle, et aussi de l'humanité.

Trois scandales retentissants troublent l'apothéose comique de Molière. Dès 1662, *L'École des femmes* est taxée d'obscénité. Elle provoque, malgré un immense succès, une intense querelle dans les milieux littéraires. En 1664, une première version de *Tartuffe* à Versailles crée une véritable cabale de dévots, qui déclarent la guerre à Molière, jugé antireligieux. Il faudra plusieurs placets et une ambassade des comédiens auprès du roi pour obtenir l'autorisation de représentation d'une version remaniée en 1669. Entretemps, en 1665, *Don Juan*, taxé cette fois d'athéisme, encourt de nouveau les foudres de l'Église, obtenant l'interdiction de la pièce, dont la version originale ne sera plus jouée avant le milieu du XIX^e siècle. Certaines créations sont réalisées en un temps record, comme *Psyché*, écrit en collaboration avec Pierre Corneille, qui avec 38 représentations en juillet 1671, est le plus grand succès de la troupe et l'un des plus grands du siècle.

2. Un écrivain de plateau

C'est à Paris que Molière révèle l'ampleur de son talent d'écrivain, s'éloignant progressivement de la réécriture pour forger une œuvre personnelle. Lorsque la troupe rejoint la capitale en 1658, Molière, âgé de 36 ans, n'a écrit que deux comédies en treize ans et quelques farces aujourd'hui perdues. Pendant les quinze années qui suivent, il produit

trente œuvres, tant pour la ville que pour la cour, soit le tiers des créations programmées par sa troupe. C'est surtout dans les quatre dernières années de sa vie que sa production, arrivée à pleine maturité, suffit à alimenter l'intégralité de la programmation de son théâtre.

Il parvient alors à s'affranchir de la réputation de « farceur » dont l'ont affublé ses adversaires et rivaux, pour atteindre la plénitude de son art, parcourant tous les registres du comique, y compris les plus sombres (*George Dandin*, 1668), héroïques (*Don Gracie de Navarre*, 1661) ou pathétiques (*Le Misanthrope*, 1666). Fidèle à la farce (*Le Médecin malgré lui*, 1666), il s'essaie à la comédie mythologique (*Amphitryon*, 1668, *Psyché*, 1671), à la comédie de caractère (*L'Avare*, 1668), à la comédie d'intrigue, fondée sur le comique de situation (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660 ; *Les Fourberies de Scapin*, 1671), à la satire (*Les Précieuses ridicules*, 1659 ; *Les Femmes savantes*, 1672), enfin à la comédie-ballet (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1669 ; *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670 ; *Le Malade imaginaire*, 1673).

Puisant dans une tradition européenne qui va de la *fabula* latine de Plaute et Térence jusqu'aux comédies italienne et espagnole, rehaussées par les canevas (*scenarii*) et jeux de scène (*lazzi*) de la *Commedia dell'Arte*, Molière reprend à son compte une matrice dramatique à succès : celle du mariage empêché, soit par la rivalité amoureuse entre générations, soit par l'opposition à la volonté des pères, représentants de l'autorité et garants de mariages considérés comme des pactes de famille. Mais il apporte à ce schéma conventionnel une dimension nouvelle, par la virulence de la satire de l'autorité, qu'elle soit scientifique (médecins) ou religieuse (dévots), et surtout par l'intensité dramatique de caractères obsessionnels (hypocondrie, séduction, avarice, dévotion, snobisme), saisis dans leur ambivalence constitutive : Tartuffe est dévot, mais jouisseur ; Alceste asocial, mais amoureux ; Argan obsédé par la mort, mais traversé par des pulsions de vie ; Harpagon avaricieux, mais passionné ; Don Juan irréligieux, mais mystique... C'est dans ce profond clivage intérieur du personnage, et dans cet art de ménager la contradiction jusqu'au terme de l'intrigue, que s'expriment la plasticité dramaturgique et la complexité idéologique du répertoire moliéresque, raison de son aspect intemporel, sinon universel.

Il autorise des interprétations sans cesse renouvelées, souvent en rupture les unes par rapport aux autres.

Rien n'échappe à sa satire des conditions, des prétentions, des convictions, hormis le souverain, qui devient en 1665 un mécène irremplaçable. S'il séduit les spectateurs de la capitale, c'est parce que le théâtre de Molière se plie au goût du temps pour la littérature galante en vogue dans les cercles lettrés et salons mondains. Définie par l'écrivain Jean-François Sarasin, que Molière a rencontré chez le prince de Bourbon-Conti, popularisé par la salonnière Madeleine de Scudéry avec le *Grand Cyrus* (1649-53), cette galanterie pose les bases de la sociabilité mondaine et de l'art d'aimer, véhiculant un idéal de parfaite civilité prisé des élites lettrées. Le théâtre de Molière est fondé sur une sensibilité bien tempérée, une éthique du respect et une esthétique de la mesure qui contraste avec un thème récurrent : celui de la jalousie amoureuse, sujet inépuisable de situations comiques. C'est donc moins en raison d'hypothétiques déconvenues conjugales que de sa sensibilité aux modes littéraires, étayée par une solide connaissance des traditions comiques, que Molière fait de la peur de l'adultère un mobile essentiel de l'action dramatique.

3. Une politique de la grandeur

Molière, sans jamais se départir de sa subtile irrévérence, joue un rôle essentiel dans la liturgie politique des fêtes royales et divertissements de cour, qui participent à une politique de la grandeur fondée la glorification par les arts. Elle vise au rayonnement personnel du Roi-Soleil, et à travers lui de l'État-Nation, à la fois au plan national et international. Conscient que l'image du « plus grand roi du monde » qu'il prétend incarner ne peut faire l'économie d'une mythologie autoproclamée, et que les arts, plus que la guerre, permettent d'accéder à la postérité, le monarque recommande au dauphin de prendre le plus grand soin à l'administration des spectacles :

Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la Cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle (...), et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur (...). Et à l'égard des étrangers (...), ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent

passer pour superflues (...) fait sur eux une impression très avantageuse, de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur. (Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin, Mémoires pour l'année 1662).

Le théâtre acquiert ainsi une fonction d'ambassade. Cette politique repose sur la commande publique, sur ordre du roi, protecteur de la culture. Elle relève de l'autorité du premier gentilhomme de la Chambre et de l'Intendant des Menus-Plaisirs, placés au service des réceptions, cérémonies, fêtes et spectacles offerts par la Maison du Roi. La programmation artistique, étroitement dépendante de la tutelle politique, s'inscrit dans une esthétique du grand spectacle visant la sidération du public. Elle reflète les fastes de dépenses somptuaires destinées à subjuguier les invités devant tant de largesses.

Cependant, en marge de cette fonction d'apparat, la coopération entre Molière et le Roi prend des apparences plus personnelles, du fait des affinités artistiques entre les deux hommes, Louis XIV ayant un goût sûr et un réel intérêt pour la culture. Il n'y a pas de raison de douter de la sincérité de Molière dans l'exercice imposé de l'éloge du prince qui ouvre ou clôture certaines de ses comédies, ni de l'estime de Louis XIV à l'égard de celui qui devint son artiste pensionné et l'organisateur de ses somptueuses fêtes royales. Une estime mutuelle qui tolère quelques audaces. Lorsque la Petite Académie, sorte de bureau de gestion de l'image du monarque, présidé par Jean Chapelain, l'homme fort de l'Académie française, attribue à Molière une gratification royale comme « excellent poète comique », elle précise « sa morale est bonne et il n'a qu'à se garder de la scurrilité » (bouffonnerie). Ce qui revient à présenter cette tendance à la plaisanterie comme un simple risque, une tentation à bannir. Or, pour marquer sa reconnaissance, Molière choisit précisément de tourner son *Remerciement au roi* (1663) en scène burlesque : sa muse, travestie en marquis, se presse à la porte du palais du Louvre pour faire son compliment, parmi la liste des courtisans, sans jamais arriver à l'atteindre. Une façon de rendre hommage tout en disant qu'il ne le fait pas et en moquant la solennité de la pompe avec laquelle son rival, Pierre Corneille, s'adresse au roi mécène.

4. La comédie-ballet, un genre hybride

C'est dans la précipitation que Molière pose les bases de ce qui deviendra la comédie-ballet. Ce genre hybride est inventé pour les divertissements fastueux de la cour, avec la complicité de compositeurs de renom, et préfigure la tragédie lyrique, puis l'opéra. Molière crée fortuitement un assemblage de théâtre, de musique et de danse au goût du Roi-Soleil, connu pour ses talents de danseur et de musicien. Il instaure une relation étroite entre l'intrigue de la pièce de théâtre et ses intermèdes chantés et dansés, à la différence des simples « arts d'agrément » du ballet de cour, tout en revendiquant un mélange des arts. Ce principe de recyclage consiste à « coudre au sujet » des éléments lyriques, chorégraphiques et dramatiques et à « jeter dans les entractes de la comédie » les entrées de ballet, de façon à « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie », explique la Préface des *Fâcheux* (1662). En somme, Molière travaille à la manière d'un arrangeur, au sens moderne du terme, reprenant des airs et des danses à la mode pour les associer à ses œuvres. Cet art de l'agencement restera une pratique courante du genre, comme Molière le rappelle en ouverture du livret du *Ballet des ballets* (1771), qu'il décrit comme « une comédie qui enchaînât tous ces beaux morceaux de musique et de danse, afin que ce pompeux et magnifique assemblage de tant de choses différentes puisse fournir le plus beau spectacle qui se soit encore vu ».

Pour enrichir le répertoire de ces spectacles en phase avec leurs conditions de représentation, Molière collabore avec les plus grands artistes, suscitant l'admiration de La Fontaine : Jean-Baptiste Lully puis, à partir de 1672, Marc-Antoine Charpentier, pour la composition musicale ; Pierre Beauchamp, maître de ballet de l'Académie Royale de Musique, pour la chorégraphie ; Jean Berain, ornementaliste et graveur, dessinateur de la Chambre du roi, concepteur de costumes exceptionnels ; Giacomo Torelli, surnommé « le grand sorcier », pour ses inventions de machines de théâtre qui permettent de multiplier les effets scéniques et sa scénographie de somptueuses toiles peintes sur des châssis légers, autorisant de nombreux changements à vue et des perspectives vertigineuses ; Carlo Vigarani, intendant des Machines et des Menus Plaisirs, décorateur et machiniste de talent...

Molière devient ainsi l'un des acteurs majeurs des festivités de cour, au palais du Louvre comme en villégiature (Versailles, qui n'est pas encore le siège du gouvernement, Marly, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Chambord). Il prend une part active à l'organisation, du 6 au 13 mai 1664, des *Plaisirs de l'île enchantée*, première grande fête du Roi-Soleil en l'honneur de sa mère la reine Anne d'Autriche. À cette occasion s'enchaînent, huit jours durant, parades équestres, feux d'artifice, jeux nautiques, ballets dans le parc du château, eaux musicales dans les fontaines, et spectacles, notamment *La Princesse d'Élide*, inspirée par un roman galant, en l'honneur de La Vallière, favorite de Louis XIV.

En complicité avec Lully, Molière devient alors aussi le maître de cérémonie des fêtes royales, comme lors du *Grand Divertissement royal* de juillet 1668, à l'occasion de la paix d'Aix-La-Chapelle, ou du *Ballet des Ballets* à Saint-Germain-en-Laye en décembre 1671. Le Roi prend volontiers part à ces loisirs récréatifs, comme en janvier 1664, où il danse costumé en Égyptien devant la reine-mère dans *Le Mariage forcé* au palais du Louvre. Entre *Le Mariage forcé* (1664) et *Le Malade imaginaire* (1673), les comédies-ballets se succèdent à un rythme de plus en plus soutenu, avec *La Princesse d'Élide* (1664), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché* (1671), *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672)... Mêlant merveilleux mythologique, féerie biblique, intrigue galante, péripéties romanesques, inspiration pastorale, pathétique, machines et effets spéciaux, Molière initie une tradition qui lui survivra en donnant naissance à la tragédie lyrique, avec la création d'*Alceste ou le Triomphe d'Alcide* de Lully, sur un livret de Philippe Quinault, dans la cour de marbre du château de Versailles en 1674.

Cette filiation sera pourtant fortement contestée aux siècles suivants, la comédie-ballet constituant, au regard de la postérité, la part la plus problématique de l'œuvre de Molière, en raison de son lien avec la société de cour d'Ancien Régime et la monarchie, mais aussi de sa dimension performative et de son indéniable sens du spectacle. Elle est pourtant, sans doute, l'une des marques les plus originales de son écriture. Force est de constater que la sanctification littéraire de Molière favorisera l'occultation d'une part de son œuvre, considérée comme mineure et historiquement datée, ou pour le moins la réduction de ces comédies-ballets à la seule

trame de l'intrigue, allégée de ses intermèdes chantés et dansés, divertissements, prologues allégoriques et compliments au roi. Une façon, en somme, de les jouer comme des comédies de caractère, d'intrigue ou de mœurs.

5. L'avènement d'un écrivain national

À la mort de Molière, aucune édition supervisée par l'auteur de ses œuvres n'est publiée, aucun manuscrit autographe n'est identifié, et très peu de traces matérielles de son existence sont conservées. Un tel vide historiographique laisse toute latitude à la fabrique d'un récit édifiant, à partir des bribes d'une légende esquissée dès le vivant de l'artiste, par une sorte de mythologie spontanée. La fin du XVII^e siècle est marquée par une véritable bataille mémorielle entre héritiers autoproclamés, passeurs d'une mémoire dans une large mesure reconstituée. Elle s'exprime à la fois sur le terrain de la reprise des grands spectacles que Molière lui-même a conçus et orchestrés, dès la reprise du *Malade imaginaire* à Versailles en 1674, de l'édition de ses œuvres, à partir de 1682, à l'initiative de Vivot et La Grange, de l'histoire de la vie de la troupe, avec le fameux *Registre* du même La Grange, entamé autour de 1680, véritable journal de bord écrit de façon rétrospective des comptes et la vie de la troupe au jour le jour, établi à partir de ses notes de travail, et surtout de la publication de sa première biographie, en 1705, sous la plume de Grimarest, à partir du témoignage de Michel Baron.

Le XVIII^e siècle voit naître les premiers grands conflits d'interprétation, visant à évaluer la moralité et la portée philosophique d'une œuvre qui semble se saisir de toute la condition humaine. Les penseurs des Lumières et les encyclopédistes débattent de la moralité du théâtre de Molière, diffusant l'image d'un génie universel, instituteur du genre humain, cependant que la Révolution française rompt avec la dévotion à l'égard d'un Molière dont la tradition avait imposé un grand respect du texte. Au prix d'une véritable épuration du répertoire, amputé de ses comédies-ballets, des prologues, intermèdes et épilogues de compliment au roi, le répertoire moliéresque remplit dès lors une fonction idéologique, dans le cadre d'un théâtre politique, patriotique et républicain.

Ce sont les prémices de sa consécration comme écrivain national, au siècle suivant, où artistes, savants, intellectuels, politiques font de lui un des piliers de l'identité culturelle de l'État-Nation et de son rayonnement dans le monde, au prix d'un véritable culte de la personnalité. Fait nouveau, cette ferveur est relayée par les stratégies commémoratives des différents courants politiques, aussi bien légitimistes et orléanistes qu'impériaux et républicains. À l'exception notable de Napoléon Ier, qui ne cache pas sa profonde défiance à l'égard d'un théâtre qu'il considère comme subversif, tous voient en Molière un modèle fédérateur et consensuel. Louis-Philippe Ier, duc d'Orléans, fait de la représentation du *Misanthrope* par les Comédiens-Français le point d'orgue des cérémonies d'inauguration du Musée de l'histoire de France, dans l'ancien palais royal de Versailles, ce monument dédié « À toutes les gloires françaises », le 10 juin 1837, payant même les luxueux costumes historiques de Paul Lormier sur sa propre cassette. Sa stratégie politique consiste alors à prouver au monde qu'il était capable de ressusciter le faste des grandes fêtes royales, consacrant le retour en force d'un Molière aimé des rois et maître de cérémonie des divertissements de cour.

6. Un culte civique de la personnalité

Cette récupération politique entérine un culte national, dont la célébration de l'anniversaire de naissance, à partir de la redécouverte de son acte de naissance dans le registre de la paroisse Saint-Eustache par le préfet de police Louis-François Beffara en 1820, devient l'événement emblématique. À la faveur des commémorations, érection de monuments tels que la Fontaine Molière en 1844, à l'issue d'une souscription nationale initiée par le comédien François-Joseph Philoclès Régnier, projets avortés de musées ou encore transferts de cendres, s'exprime un culte du grand homme. La conservation d'un bout de mâchoire présumé dans un reliquaire conçu par Vivant Denon, premier conservateur du musée du Louvre, découvert en 1826 par ses héritiers, le transfert de ses restes présumés au Musée des monuments français le 6 juillet 1792, puis leur inhumation dans une tombe du cimetière de l'Est (actuel Père-Lachaise) le 2 mai 1817 ; ou encore la consécration du fameux fauteuil dit du *Malade imaginaire*, où

Molière aurait rendu l'âme, jalousement conservé par la Comédie-Française, surnommée la « Maison de Molière » dès 1787, en sont quelques faits saillants. Les critiques ne manquent pas d'épingler un certain mysticisme de ces cérémonies. Théophile Gautier, dans le *Journal officiel de l'Empire français* du 18 janvier 1869, à propos de l'anniversaire de Molière, confesse avec humour « une vague terreur » face au « culte bizarre de quelque religion idolâtre et farouche » rendu par ces « prêtres de Witziliputzili, célébrant leurs liturgies sauvages ».

Ce culte de la personnalité prend rapidement les allures d'une célébration civique nationale, notamment à partir du Second Empire en 1851. Les hommages prennent alors une ampleur inédite, assumant l'imprégnation religieuse de la dévotion envers une figure quasi-christique. « Quinze janvier ! Le Noël du monde littéraire ! Peuple, réjouis-toi (...) ! En ce temps-là, une étoile brillante dut s'arrêter sur la pauvre maison du Pilier des Halles : c'était celle de Molière, notre grande gloire nationale ! », déclare le *Journal des marchandes de modes, revue spéciale des chapeaux, bonnets, coiffures et lingerie élégante* en janvier 1868, sous la plume de Georges Dumonceau. Celui-ci souhaite faire de cette date un jour de réjouissance publique, au même titre que la fête nationale, le 15 août, date de naissance de Napoléon I^{er}. Cet acte de ferveur est donc aussi une stratégie politique. Elle mise sur le rôle fédérateur, populaire et charismatique de l'écrivain pour cimenter l'identité culturelle de l'État-Nation. Il est jugé propice à l'identification, puisque son théâtre s'adresse à toutes les classes sociales. « Molière, comme le soleil, luit pour tous. Chacun y trouve un rayon pour se réchauffer. Artistes, bourgeois, ouvriers, les natures les plus diverses sont admises d'emblée à cet étonnant foyer de gaieté et de lumières morales », résume *Le Monde dramatique* le 23 janvier 1862.

Cette ferveur d'une ampleur inédite est efficacement relayée par l'essor des sociétés savantes visant à l'instauration d'un moliérisme particulièrement bien représenté dans les milieux de la conservation du patrimoine, du spectacle vivant ou encore de la critique littéraire, dont la ferveur inspire de nombreuses découvertes historiographiques et organes d'information tels que la revue du *Moliériste*, à l'initiative du chef de file du

mouvement, Georges Monval, conservateur archiviste à la Comédie-Française.

7. Le sacre républicain

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'avènement de la société industrielle et l'apparition la pensée positiviste confrontent ce qu'on appelle désormais le moliérisme à une conception scientifique rigoureuse visant l'objectivité. L'essor de la critique dramatique, de l'histoire littéraire, de la conservation du patrimoine, des sociétés savantes, favorise la démystification d'une légende entretenue depuis deux siècles. Cependant, au lieu d'y mettre fin, cette science nouvelle conforte une relation mystique à l'illustre devancier. Partagée entre rationalisation et sanctification, elle peine à endiguer les illusions biographiques et l'effervescence mythographique. D'autant que la consécration patrimoniale accompagne un sacre républicain aux enjeux patriotiques, civiques et démocratiques. Garant de l'identité culturelle de la France, alors que s'exacerbent les tensions avec les pays voisins, l'esprit de Molière fonde une cohésion nationale et symbolise l'illusion utile d'une communauté imaginaire. Son rayonnement international est aussi source d'un pouvoir d'influence, en particulier dans un empire colonial dont la politique d'expansion se dédouane au nom d'une supposée mission civilisatrice. Référence imposée du bréviaire républicain, Molière envahit les manuels scolaires, éditions savantes et livres illustrés, au prix d'une refonte du mythe et d'un réexamen de son œuvre, réduite aux seules comédies de caractère.

Le classique, en rejoignant la classe, connaît alors son apothéose, comme archétype de l'écrivain national. Mais il devient, en raison même de cette position éminente, la cible d'un nouveau type de critique idéologique : il est dénigré comme le représentant de la culture bourgeoise dominante qui s'en réclame. Troquant les leçons de catéchisme pour le bréviaire laïc, l'école de la République puise dans l'œuvre de Molière une leçon de civisme susceptible de consolider les valeurs démocratiques. Certes, la République n'est pas à l'origine de son entrée dans les classes, puisque le dramaturge fait son apparition dans le corpus scolaire dès la fondation de l'enseignement secondaire au début du XIX^e siècle.

Maître des études littéraires dans la dernière décennie de la Troisième République, Gustave Lanson participe activement à la constitution d'un corpus laïc de « grands écrivains » qui personnifient le « génie français » et en symbolisent « l'âme ». Faisant sienne la préconisation de l'historien Jules Michelet, qui considérait le XVIII^e comme le « Grand Siècle », de préférence au XVII^e, il balaye allègrement le canon classique : « C'est une absurdité de n'employer qu'une littérature monarchique et chrétienne à l'éducation d'une démocratie qui n'admet aucune religion d'État », déclare-t-il dans *L'Enseignement du français* (1909). Et pourtant, le classicisme reste la base pédagogique de l'école républicaine, puisque le « bon » La Fontaine, le « glorieux » Corneille, le « tendre » Racine et l'« aimable » Molière deviennent les icônes de l'humanisme moderne prôné par l'institution scolaire. À Molière revient la palme dans *l'Histoire de la littérature française* (1894) : « De tous les écrivains de notre XVII^e siècle, Molière est (...) le plus exactement, largement et complètement français » dans la mesure où son théâtre « n'est que les qualités françaises portées à un degré supérieur de puissance et de netteté » (Lanson, 1894 : 215).

Désigné à la fois comme celui qui s'est le plus approché du génie universel et comme le représentant de l'identité nationale, Molière est donc le grand écrivain d'une culture vouée à exercer son empire au-delà des frontières. Ambassadeur de la langue et de l'esprit français, il est érigé au rang de « génie national », en raison même de la gauloiserie que lui reprochait la critique bien-pensante du XIX^e siècle, et par sa proximité avec le peuple. Brunetière, dans *L'Idée de Patrie* (1896 : 20), reconnaît en lui « les qualités les plus intérieures de l'âme nationale », symbole de la « race gauloise ».

Molière est au centre de la stratégie pédagogique de cette République des instituteurs, depuis la conception des programmes et la transmission des directives d'enseignement par les Instructions officielles, jusqu'à la diffusion des connaissances par les manuels, et surtout l'évaluation des savoirs par les examens. Or seulement quatre pièces figurent dans le palmarès des listes officielles : *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*, *L'Avare* et *Les Femmes savantes*. Les mêmes exclusions se perpétuent, dont les mêmes pièces font toujours les frais, comme *Don Juan*, jugé immoral. Quant au *Malade imaginaire*, il est boudé en raison du caractère un peu trop leste de

la servante Toinette, femme du peuple jugé un peu trop audacieuse pour sa condition et surtout son sexe ; tout comme *L'École des femmes* qui pose trop frontalement la question de la place et de l'instruction des femmes pour une République qui n'est pas encore affranchie de la morale bourgeoise en matière d'affaires familiales. Un tel choix entérine la disqualification persistante de la farce, occultée par la plupart des histoires littéraires, à l'exception des *Fourberies de Scapin*. Réduisant le répertoire aux grandes comédies, ce corpus moliéresque restreint s'inscrit dans une tradition critique qui privilégie une lecture morale, voire moralisatrice. La finalité n'est pas tant l'enseignement des Belles lettres que l'inculcation de modèles vertueux à imiter. Et Molière est devenu, jusqu'à la Grande Guerre, pendant laquelle il est abondamment joué, la référence fédératrice d'un théâtre que l'on appellera bientôt populaire.

8. Molière patriote et populaire

Créé à l'initiative de l'administrateur de la Comédie-Française Émile Fabre en 1916, le Théâtre aux Armées a vocation à soutenir le moral des troupes sur la ligne de front, renouant avec une tradition dont les prémices remontent à la fin du XVIII^e siècle. Ce théâtre donne lieu, pendant la Première Guerre mondiale, à 1 200 représentations réalisées par des artistes volontaires de la Comédie-Française, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre Antoine, des Boulevards, des Folies Bergères ou du cinéma, parmi lesquels quelques stars, souvent des femmes, telle que Sarah Bernhardt, et de jeunes artistes déjà bien identifiées comme Béatrix Dussane ou Élisabeth Nizan. L'objectif est de divertir le soldat des fatigues du front et d'exalter sa ferveur combattante, en stimulant un sentiment de fierté nationale. L'initiative d'Émile Fabre suscite l'adhésion de comédiens prêts à risquer leur vie ou leur santé pour soutenir leurs camarades en première ligne. Ils répondent à l'appel et endossent une nouvelle responsabilité sociale et politique.

Le répertoire moliéresque, s'il n'en est pas la ressource principale, prend une part active à cet élan patriotique. Représenté dans des carrières à ciel ouvert ou sur des tréteaux de fortune, il dédramatise le rapport au corps souffrant (*Le Malade imaginaire*) et les images éprouvantes de la médecine

de guerre (*Le Médecin malgré lui*), tout en rappelant qu'il existe, loin de la ligne de feu et de la promiscuité des tranchées, un monde dont la sophistication dérisoire prête à rire (*Les Précieuses ridicules*), tout en faisant rêver d'autres modes d'existence possibles. En marge des représentations, les acteurs et surtout les actrices circulent avec aisance en costumes de scène parmi les uniformes, prodiguant réconfort et dignité à la troupe. Ils signent des autographes sur des cartes postales (parfois des photos de théâtre) et s'efforcent de nourrir les piquantes anecdotes de la correspondance de guerre. Pour la plupart des soldats, cette expérience est la première confrontation avec le théâtre, dont la mission de démocratisation culturelle prend alors sa pleine signification.

Après l'armistice, une génération nouvelle d'artistes engagés fait découvrir un Molière populaire, à la fois par l'ampleur de la comédie humaine qu'il convoque sur scène, par la diversité des spectateurs auxquels il s'adresse et par les interprétations politiques qu'il suscite. Jacques Copeau partage cette dévotion à l'égard de Molière dès la fondation du Théâtre du Vieux Colombier, dont la première saison est marquée par la création de *L'Amour médecin*, *L'Avare*, *La Jalousie du barbouillé*. On peut en juger par la publication dans la prestigieuse *Nouvelle revue française* en septembre 1913, d'*Un Essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux Colombier*. Un programme artistique auquel Copeau restera fidèle jusqu'à son accès à la co-direction de la Comédie-Française en 1936, pendant le Front populaire, à la demande du ministre des Beaux-Arts Jean Zay, où il monte *Le Misanthrope*. Sans oublier les années où sa troupe itinérante de « Copiaus » sillonnait la Bourgogne, entre 1925 et 1929, jouant masqués sur une simple estrade, à la recherche d'un public « moins surmené de plaisirs, moins énervé par les variations constantes de la mode, moins détraqué dans son goût et moins affolé dans son jugement que le public de Paris », selon ses termes dans la *Revue de Bourgogne* en 1925. Visant à « élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau », il théorise dans ce manifeste son esthétique dépouillée du « tréteau nu », se présente comme un artisan au service du texte et définit sa vénération pour les classiques anciens et modernes, dont il déplore qu'ils soient ignorés du public.

Copeau donne de nombreuses conférences sur le répertoire, notamment lors du Tricentenaire de Molière de 1922. Il déclare, sur une

affiche du Vieux-Colombier présentant le programme des 5 au 13 février 1914 : « Molière est notre patron, notre modèle et notre ami. Nous le connaissons, nous l'aimons et nous le servons (...). Il est avec nous dans le travail et dans la peine, tous les jours de notre vie ». Avec *Le Théâtre populaire* (1941), il transmet son enseignement à ses élèves, au premier rang desquels Charles Dullin et Louis Jouvet. Ce dernier, star du théâtre comme du cinéma, professeur au Conservatoire, déclare dans *Molière et la comédie classique* (1965), que « le génie ne sait pas qu'il a du génie. Molière était quelqu'un (...) qui a fait des pièces parce qu'il avait besoin d'en faire, mais qui a eu du génie ; il a été le seul qui ne l'ait jamais su. (...) C'est-à-dire qu'il faisait son métier, c'est tout » (Jouvet, 1965 : 88). Il contribue activement à l'établissement de Molière comme « génie national » à la portée supposée universelle.

9. Entre collaboration et résistance

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Jouvet fuit la France occupée pour une tournée de quatre années en Amérique Latine, où il joue *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin malgré lui* et *Le Misanthrope*. Au même moment, la programmation de la Comédie-Française, dont Jacques Copeau a démissionné dès l'Occupation en 1941, se resserre sur quelques grandes comédies : *Tartuffe* en 1942, *Le Sicilien ou L'Amour peintre* en 1943, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire* en 1944.

Dès décembre 1940, le secrétariat général à la jeunesse du gouvernement de Vichy crée l'association Jeune France afin de vanter les mérites de la collaboration avec l'occupant et de convertir la jeunesse à la Révolution nationale, au moyen d'une politique culturelle de création et de diffusion. Sous son égide se montent, jusqu'à sa dissolution en mars 1942, des tournées rurales dans la France des terroirs, loin du théâtre subventionné de la capitale, amorçant un processus de décentralisation dont les principes, sinon la mission, seront repris par le théâtre public subventionné après la guerre. Tel est le cas de la Compagnie des Quatre saisons provinciales créée par André Barsacq et Jean Dasté, gendre de Copeau. La troupe monte la comédie orientale du *Sicilien* en 1941 et le drame rural de *George Dandin* mis en scène par Maurice Jacquemont, dans

des décors et costumes du peintre Jean Bazaine. Ce spectacle tourne en région lyonnaise et jusque dans les colonies d'Afrique du Nord. Il en va de même de la mise en scène des *Fourberies de Scapin* par Louis Ducreux et la compagnie marseillaise du Rideau Gris, qui se produit dans toute la France ainsi qu'en Suisse à partir de mars 1941. Une création reprise dès le lendemain de l'Armistice au Théâtre du Vieux-Colombier.

La France des années 1940-1945 voit aussi de nombreuses jeunes compagnies émerger dans les provinces de la France Libre. Elles s'emparent plutôt quant à elles des farces et petites comédies, qu'elles utilisent en résistance à la propagande officielle du régime de Vichy et de l'Occupation allemande. Dans une France profondément divisée, l'œuvre de Molière est par conséquent instrumentalisée afin de plaire à tous les publics. On la joue sur tout le territoire, jusque dans les camps de prisonniers de guerre comme à Markt Pongau en Allemagne. Le Théâtre des Deux Masques y représente *Don Juan* de 1940 à 1945, à l'initiative de François Ganeau, qui, à la Libération, se rapprochera de Jovet.

10. Un théâtre de réconciliation nationale

En réaction à l'instrumentalisation du théâtre à des fins militantes, aussi bien du côté de la collaboration que de la résistance, l'après-guerre ouvre une nouvelle séquence historique. C'est encore Molière qui favorise la réconciliation nationale, à la faveur de la naissance de deux institutions majeures : le festival d'Avignon, dont la première édition paraît en juillet 1947, et le Théâtre national populaire, qui ouvre ses portes en 1951 au Palais du Trocadéro. Tous deux sont placés sous la direction de Jean Vilar, héritier de Gémier. Cette mission lui est confiée par la secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Directrice des Arts et des Lettres, Jeanne Laurent, ancienne résistante, considérée comme la « mère de la décentralisation ». Elle s'inscrit dans un programme de démocratisation théâtrale initié par la création du Centre dramatique de l'Est dès 1946, premier d'une série de Centres dramatiques nationaux en région. Molière est le fer de lance de cette politique culturelle offensive visant à implanter des troupes permanentes de comédiens sur tout le territoire national, afin de faire connaître à un public élargi « des œuvres de qualité présentées avec

ferveur », et affirmant « une haute ambition pour le théâtre national populaire¹ ».

Vilar, qui s'acquitte avec conviction de ce cahier des charges imposé par les circonstances, clame dans un article fondateur de 1953, que « le TNP est au premier chef un service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité » (Vilar, repris dans *Le Théâtre, service public*, 1975 : 399). Cette vision d'un théâtre de service public s'inscrit dans une double filiation : celle du programme d'action énoncé par le Conseil national de la Résistance, et celle de la politique gaulliste de nationalisation définie dès le *Discours de Chaillot* en octobre 1944, où le président du Gouvernement provisoire affirme sa volonté politique de faire que « les grandes sources de la richesse commune soient exploitées et dirigées, non point pour le profit de quelques-uns, mais pour l'avantage de tous » (De Gaulle, 1944 :5). Jeanne Laurent, dans *La République et les Beaux-Arts* (1955), défend le volet culturel de cette politique. Elle donne à l'artiste une responsabilité morale dans la restauration d'une souveraineté nationale abîmée par des années de guerre et d'Occupation. Il s'agit de rendre à « la collectivité le service qu'elle est en droit d'attendre » (Laurent, 1955 : 33). À cette fin, l'artiste bénéficie du soutien officiel d'un État culturel interventionniste qui voit dans le théâtre subventionné un instrument de réparation symbolique et de communion nationale.

C'est à ce titre que Jeanne Laurent nourrit une ambition particulière pour le TNP, réaffirmée dans un texte évocateur, « Le sang du théâtre », publié dans *Bref*, la revue du TNP, en mars 1957. Molière est à nouveau le fonds commun de cette politique visant à la fois à faire des classiques du répertoire des références partagées et à promouvoir l'égalité sociale au théâtre. En 1951, dans son *Petit Manifeste de Suresnes* (repris dans *Le Théâtre, service public, op. cit.* : 147), Vilar donne une vision unanime du public populaire : « Réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ».

Ce renouveau artistique durable vise, non plus la conformité à la tradition, mais la singularité de la démarche créatrice. Molière devient un

¹ BnF, Département des arts du spectacle, Fonds Jeanne Laurent, « Jean Vilar – Notes 1970 ».

passage obligé, voire un morceau de bravoure pour les metteurs en scène qui doivent faire preuve d'originalité dans l'interprétation d'un répertoire consacré. Une démarcation s'opère entre un théâtre patrimonial attaché à l'exactitude de la reconstitution historique et un théâtre d'avant-garde attentif à l'actualité d'une œuvre qui résonne avec notre modernité, quitte à risquer de féconds anachronismes. Entre déférence et irrévérence, gravité et hilarité, Molière permet toutes les réappropriations.

On ne craint plus de revisiter le mythe. Il devient la matrice d'un ensemble de transpositions artistiques, autorisant déclinaisons et détournements, notamment au sein des industries culturelles et des médias de masse. Les cultures de l'image explorent d'autres univers comiques que ceux du spectacle vivant, parfois insolites ou incongrus.

11. Entre festival d'Avignon et Théâtre national populaire

Artisan infatigable de ce projet volontariste et interventionniste, âprement critiqué par ses détracteurs, qui le qualifient tour à tour de « stalinien », « fasciste », « populiste » et « cosmopolite », Jean Vilar place Molière au centre de la programmation du festival d'Avignon, conforté en cela par des réactions du public qu'il salue dans un journal de tournée inédit publié à titre posthume dans *Jean Vilar par lui-même* (1991 : 98) : « La farce, le jeu des acteurs, leur moindre intention sont saisis par ce public frais. (...) *George Dandin* est suivi avec une telle attention, marquée de rires, et même d'applaudissements tels que l'on se demande ce que l'on doit le plus admirer, ou du juste et direct Molière ou du public ».

Comme beaucoup de jeunes artistes, Vilar a participé sous Vichy au mouvement Jeune France et s'est confronté à Molière dès la création de *Don Juan* par la Compagnie des Sept, en avril 1944, au Théâtre du Vieux Colombier, dans un décor minimaliste. Pendant toute sa carrière, il revient sur ce personnage dans lequel il décèle une personnalité aux antipodes de la sienne : l'artiste militant qu'il est, fidèle à ses convictions idéologiques et à ses engagements, voit dans Don Juan, l'archétype du héros moderne, affranchi de toute contrainte, revendiquant une souveraine liberté dans la conduite de son destin, loin de toute obligation morale, sociale ou affective. Le spectacle créé en 1953, à l'occasion de la Septième édition du Festival

d'Avignon, est le plus grand succès du TNP, en France comme à l'étranger, avec 233 représentations devant 370 000 spectateurs. Vilar redonne à la pièce sa violence de pensée. Il place l'intrigue amoureuse au second plan au profit du drame métaphysique, soulignant le courage de celui qui « se présente seul devant Dieu, nie ses pouvoirs jusqu'au moment où une vengeance extraordinaire le foudroie », et se demande si « Don Juan n'est pas un sujet essentiellement chrétien²? ». Dans une lettre adressée à un étudiant en 1973, il réaffirme le caractère central de cette œuvre pour un théâtre populaire, à rebours de son enseignement :

Parce que Don Juan est, de toutes les œuvres de Molière, la plus contemporaine. La plus proche de nos pensées, de nos inquiétudes, de nos convictions, de nos mœurs. Parce que le personnage de Don Juan est le héros moderne. (...) Et enfin, bien entendu, parce que c'est une des rares pièces françaises qui pose courageusement et sans faiblesse le problème de l'au-delà. On a tort de ne pas dire aux enfants, dans nos collèges et lycées républicains, que Molière ne croyait pas en Dieu. Il faudrait jouer Don Juan tous les ans³.

L'acuité de la lecture critique de Vilar se porte également sur une autre comédie centrale dans la programmation du TNP : *L'Avare*, créé au Palais de Chaillot en avril 1952. Le spectacle est repris pendant douze ans, totalisant plus de cinq millions d'entrées et des tournées dans plus de trente pays. « Jouons la pièce sans nous jouer d'elle », contentons-nous de « jouer avant tout, (...) réalistement, sincèrement, sans bavures, le texte », plaide-t-il dans une note à sa troupe lors d'une reprise à Béziers en octobre 1953 où le public n'était pas « dans le coup », faisant du texte « un prétexte à poupées, à marionnettes inconsistantes⁴ ». Humilité dans le service du répertoire dont témoigne aussi la correspondance de Vilar avec le comédien Gérard Philipe, compagnon de route du Parti communiste, avec lequel il partage une conception marxiste de Molière qui exerce une influence décisive sur la génération suivante.

² Note manuscrite sur la mise en scène de *Don Juan*, 1953, Archives de la Maison Jean Vilar, 4-JV-124, 2 et 4.

³ Note manuscrite, 4-JV-124, 8.

⁴ Notes de Jean Vilar sur *L'Avare*, 4-JV-116, 4.

12. Molière sans frontières

Molière devient aussi au cours du XX^e siècle un produit d'exportation. Il est d'abord outil de propagande, sous la férule du projet colonial de civilisation, puis vecteur d'émancipation des peuples autochtones, à la faveur du processus de décolonisation, et finalement référence partagée d'une littérature mondiale qui s'invente loin de l'hexagone. Les médias de masse exportent dans des aires culturelles de plus en plus vastes celui qui est devenu aujourd'hui l'auteur dramatique le plus traduit, le plus joué et le plus lu au monde après Shakespeare. Cette diffusion s'est amorcée dès l'expansion coloniale, durant laquelle Molière était à la fois le fleuron d'une programmation culturelle à destination des expatriés et le fer de lance d'une politique d'inculcation de la civilisation française aux populations locales. Pourtant, ce répertoire a paradoxalement nourri un sentiment d'appartenance nationale parmi des élites autochtones aspirant à l'indépendance.

Tel est le cas en l'Indochine, où il est apporté par des comédiens et administrateurs coloniaux tels que Claude Bourrin à destination d'un public d'expatriés. Ce théâtre classique est d'abord destiné à un public d'expatriés. Leur enthousiasme est cependant très relatif. Cependant, cette propagande coloniale éveille une conscience identitaire chez les jeunes Vietnamiens. Certains prennent l'initiative de représentations dont les tournées atteignent même les campagnes. En 1920, *Le Malade imaginaire* est la première pièce française traduite en *quốc ngữ*, suivie trois ans plus tard par *Le Bourgeois gentilhomme*. Or le *quốc ngữ*, version romanisée du vietnamien imposée par l'administration coloniale afin que les Français puissent plus facilement apprendre une langue vietnamienne écrite en idéogrammes chinois, participe finalement à l'affirmation d'une identité culturelle nationale. *Nguyễn Văn Vĩnh, premier traducteur et adaptateur de Molière, voit là un moyen de diffuser en Indochine un théâtre parlé qui était jusqu'alors proscrit au profit du seul théâtre chanté. Reconnaissant dans Molière la quintessence de la culture française, il est persuadé que le genre comique peut s'imposer comme modèle pour la culture vietnamienne, en particulier la comédie-ballet, compatible avec les traditions spectaculaires asiatiques. Lorsque *Le Malade imaginaire* est représenté pour la première fois par une troupe d'amateurs annamites au Théâtre municipal de Hanoï le*

25 avril 1920, l'élite intellectuelle vietnamienne rejoint la conviction du traducteur. Ainsi, Molière permet aux spectateurs autochtones, d'abord lettrés puis plus populaires et même ruraux, de s'approprier la culture du colon, tout en prenant conscience de leur propre identité nationale.

Cet esprit de connivence que suscite la réception de Molière dans les anciennes colonies se double de troublantes affinités avec des cultures éloignées du canon classique. C'est ce que révèle sa diffusion dans le monde arabe, où « Sidi Molière » (titre honorifique signifiant, en Afrique du Nord, « mon seigneur, monsieur ») est considéré comme le père d'un théâtre moderne qui n'a longtemps pas eu droit de cité, du Liban au Maroc, en passant par l'Égypte, la Syrie, l'Algérie ou la Tunisie. Cette diffusion commence avec la première traduction en arabe dialectal de *El Bakhil* (*L'Avare*) au Liban dès 1847, à l'initiative du commerçant, amateur d'art et érudit libanais Narun al Naqash. Dans le sillage de ces illustres fondateurs, les troupes de théâtre égyptiennes perpétuent, dans les années 1920, un héritage qui entre au Maroc à la faveur de la première du *Médecin malgré lui* en 1923, motivant du même coup de jeunes intellectuels marocains tels que Mehdi Al-Mniaï et Mohamed Twimi à proposer leurs versions de *L'Avare* et de *Tartuffe*. La représentation de cette dernière pièce est interdite par les autorités coloniales françaises au motif qu'on pourrait y déceler une allusion à Katani, chef de Zaoui Tijnia à Fès, confrérie religieuse influente qui collabore avec l'occupant français.

Mais c'est surtout avec une seconde génération d'artistes, dans les années 1950, que se professionnalise la tradition théâtrale dans les pays arabes. Elle fait à son tour de Molière une figure emblématique, dans un contexte cette fois de décolonisation. Elle est accompagnée par des journalistes français tels qu'André Voisin, élève de Dullin, fondateur du Théâtre de la Première armée Française et du Théâtre National de la Fédération du Mali, avant de prendre la direction des programmes de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) en 1961. Promoteur du théâtre populaire, Voisin invite Tayeb Saddiki, figure majeure du théâtre marocain, formé par les instituteurs français, à faire ses débuts dans la troupe subventionnée par le commissariat de la Jeunesse et des Sports, dans l'esprit de l'éducation populaire. L'année suivante, ce dernier traduit et monte *La Jalousie du barbouillé* et *Le Médecin volant*, qu'il tourne dans les

Maisons des Jeunes, les colonies de vacances, les souks des petites villes et les zones rurales du Moyen Atlas. Il reconnaît en Molière « l’auteur le plus proche des Méditerranéens », « le plus populaire, incontestablement », et témoigne de l’adhésion immédiate de publics éloignés de la culture française, rapportant dans *Libération* le 10 mars 2000 que « dans beaucoup de villages, les gens n’avaient jamais vu cette forme étrange qu’est le théâtre à l’occidentale. Molière, Beaumarchais, sont jugés sur pièce ». Une tournée en France en 1956 ouvre à Tayeb Saddiki les portes du TNP. Après deux ans de collaboration avec Vilar, il revient dans son pays dans le but d’y développer un théâtre national. Au fondement de son répertoire, Molière, adapté, traduit, réécrit et tourné sur tout le territoire marocain, animé par une solide conviction.

Saddeki explique cette appropriation culturelle dans la *Revue d’histoire du théâtre* en 1974, sous le titre « Molière dans le monde arabe ». « Un seul auteur étranger prend place dans ces recherches ; cet auteur c’est encore Molière. Je viens de dire étranger, c’est un terme qui me choque un peu car Molière, comme nous, a ses colères généreuses, car il a tout donné pour l’amour de l’Humanité. (...) Ce Molière-là nous appartient aussi. » L’analyse fait écho à celle, quelques années plus tard, de l’artiste algérien Mustapha Kateb, frère de Kateb Yacine, reprise dans le journal *El Watan* le 12 mai 2018. Il présente Molière un comme un auteur de résistance aux dérives de la société algérienne : « Pour le peuple algérien, Molière n’est pas un étranger, il n’a rien à voir avec la puissance colonialiste, il nous enseigne que le premier ennemi c’est l’ennemi intérieur : le seigneur et le féodal (...). On ne peut intégrer un peuple, mais le peuple algérien a intégré Molière. »

C’est avec *Molière ou l’amour de l’humanité* (1994), écrit par Saddiki en hommage au dramaturge algérien Abdelkader Alloula, assassiné à Oran en 1994 par le Front islamique du djihad armé, que la référence à Molière prend la dimension politique d’un réquisitoire contre l’obscurantisme qui appelle à brûler ce théâtre impie : « Détruisons ses comédies, sinon elles seront traduites en hindi, en chinois, en arabe, en hébreu, en tchèque et en bambara. Empêchons ces ennemis de Dieu de traduire en swahili ». Couronnée de succès, la pièce consacre son auteur et lui confère l’image d’un résistant à toute forme d’oppression.

Ces réappropriations locales, au gré des traductions, adaptations et mises en scènes par des artistes du monde entier, souvent mobilisés contre les pouvoirs totalitaires, les fondamentalismes religieux ou les pratiques patriarcales, font apparaître la dimension transculturelle de celui qu'on avait sans doute trop longtemps considéré comme un patrimoine national, révélant une réelle proximité avec le monde contemporain.

13. Outil d'ambassade pour une diplomatie culturelle

Parallèlement à l'assimilation du répertoire moliéresque par les artistes étrangers, l'auteur comique français fait office, depuis le milieu du XX^e siècle, d'ambassadeur dans de nombreuses régions du monde, au gré de grandes tournées d'acteurs français, en particulier celles du TNP de Vilar, de la compagnie Renaud-Barrault, du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, ou de la Comédie-Française. Lors de ces déplacements, Molière prédomine dans le choix des œuvres représentées. Les textes de Molière résonnent avec la situation politique des pays visités, notamment ceux qui ont été confrontés ou sont encore confrontés à des régimes autoritaires. Placées sous l'égide des Ministères de la Culture et des Affaires étrangères, et relayées par les ambassades et instituts français sur place, ces tournées œuvrent à la promotion de la francophonie et de la coopération artistique et culturelle internationale.

Molière est aussi à l'origine de collaborations bilatérales avec des artistes étrangers, souvent motivées par des enjeux idéologiques. Antoine Vitez monte un *Tartuffe* en russe au Théâtre de la Satire de Moscou en 1977. En pleine Guerre froide, le metteur en scène offre une satire anti-bourgeoise à un public rompu au réalisme socialiste. Jean-Marie Villégier, de son côté, choisit la pièce la plus libre et irréligieuse de Molière, *Don Juan*, pour concevoir un spectacle avec la troupe nationale portugaise à Lisbonne en 1986, douze ans après la chute du régime catholique autoritaire de Salazar. En 2004, Éric Vigner met en scène le *Bourgeois gentilhomme* à Séoul, inscrivant un classique français au répertoire du théâtre national de Corée du Sud. C'est donc un Molière à parts égales, créé en intelligence avec des artistes étrangers, qui se réinvente désormais, loin du récit national et de la diplomatie d'influence.

Conclusion

Transposable dans tous les contextes culturels, l'œuvre de Molière est par conséquent devenue au fil des temps une référence partagée à travers le monde. Elle inspire un rapport de complicité et d'adversité avec des sociétés qui s'en emparent sur les cinq continents, afin de renouer avec leurs propres identités culturelles, tout en portant un nouvel éclairage sur la nôtre.

Bibliographie

Brunetière, F. 1896. *L'Idée de Patrie*. Paris : J. Hetzel.

De Gaulle, C. 1944, *Discours de Chaillot*.

Journal des marchandes de modes, revue spéciale des chapeaux, bonnets, coiffures et lingerie élégante, janvier 1868.

Journal officiel de l'Empire français, 18 janvier 1869.

Jouvet, L. 2022 [1965]. *Molière et la comédie classique*. Paris : Gallimard.

Kateb, M. 2018. Titre article, journal *El Watan*, 12 mai.

Lanson, G. 1909. *L'enseignement du français*. Paris : Imprimerie nationale.

Lanson, G. 1920 [1894]. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.

Laurent, J. 1955. *La République et les Beaux-Arts*. Paris : Julliard.

Le Monde dramatique, 23 janvier 1862.

Levine, L. W. 2010. *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*. Paris : La Découverte, chap. I : « Bifurcation culturelle et sacralisation esthétique ».

Louis XIV. Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin, Mémoires pour l'année 1662. Paris, collections numériques de la Sorbonne, année 1863, p. 212-217.

Revue de Bourgogne, numéro, 1925.

Saddiki, T. 1974. « Molière dans le monde arabe », *Revue d'histoire du théâtre*, p. 71.

Saddiki, T. 1994. *Molière ou pour l'amour de l'humanité*. Casablanca : EDDIF.

Saddiki, T. 2000. « Mémoire du théâtre et ses gens, les premiers pas sur les planche », *Libération*, 10 mars.

Vilar. J. 1975. *Le Théâtre, service public*. Paris : Gallimard.

Vilar, J. 1953. *Don Juan*. Archives de la Maison Jean Vilar, 4-JV-124, notes manuscrites.

Vilar, J. 1953. *L'Avare*. Archives de la Maison Jean Vilar, 4-JV-116, notes manuscrites.

Vilar, J. 1970. « Jean Vilar – Notes 1970 », Fonds Jeanne Laurent, BnF, Département des arts du spectacle.

Vilar, J. 1975. *Le Théâtre, service public et autres textes*. Paris. Gallimard.

Vilar, J. 1991. *Jean Vilar par lui-même*. Avignon : Maison Jean Vilar.



© *Synergies Portugal*, n° 11, Année 2023.

Revue du GERFLINT (Évreux - France)

Première édition - Décembre 2023 -

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>

Bibliothèque nationale de France.

Éléments sous droits d'auteur.

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

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

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

