



Molière dans tous ses éclats : de l'historicisme à l'actualisation en passant par la fantaisie de la théâtralité

Brigitte Prost

Université de Franche-Comté, France

prostbrigitte35@gmail.com

Reçu le 20-10-2023 / Évalué le 11-12-2023 / Accepté le 22-12-2023

Résumé

Cet article examine les grandes orientations esthétiques de la mise en scène des pièces de Molière en France au XX^e et XXI^e siècle, principalement en France. Il permet de mesurer comment les metteurs en scène modifient les traditions d'interprétations des pièces classiques et les renouvellent en faisant du plateau le lieu des commentaires du texte ou de la société ; comment ils jouent avec les conventions de représentation, déconstruisent la fiction ou encore redécouvrent ou réinventent la langue du XVII^e siècle, en somme jouent entre historicisation, actualisation et fantaisie de la théâtralité.

Mots-clés : classiques, répertoire, historicisme, actualisation, théâtralité, mémoire-histoire

Molière em todo o seu esplendor : do historicismo à atualização passando pela fantasia da teatralidade

Resumo

Este artigo analisa as grandes tendências estéticas da encenação das peças de Molière em França nos séculos XX e XXI. Mostra como os encenadores alteram e renovam as interpretações tradicionais das peças clássicas, fazendo do palco um lugar de comentário sobre o texto ou sobre a sociedade ; como jogam com as convenções da representação, desconstróem a ficção e redescobrem ou reinventam a língua do século XVII ; em suma, como jogam entre historicização, atualização e fantasia da teatralidade.

Palavras-chave : Clássicos, repertório, historicismo, atualização, teatralidade, memória-história

Molière in all his splendor : from historicism to actualization through the fantasy of theatricality

Abstract

This article examines the major aesthetic trends in the staging of Molière's plays in France in the 20th and 21st centuries. It shows how directors are changing and renewing traditional interpretations of classic plays, making the stage a place for commentary on the text or on society ; how they are playing with the conventions of representation, deconstructing fiction and rediscovering or reinventing 17th-century language ; in short, how they are playing between historicization, actualization and fantasy of theatricality.

Keywords : Classics, repertoire, historicism, actualization, theatricality, memory-history

Introduction

Il peut paraître étonnant que les classiques « vivent encore sur les scènes » quand on considère cette réalité de terrain, mais aussi lorsqu'on se souvient que le XX^e siècle a si souvent annoncé l'imminence de leur disparition. Jacques Copeau (1974 : 198) disait s'en contenter comme d'un *Ersatz*, en attendant un répertoire nouveau en 1937. La même année, Antonin Artaud (1964 : 198) voulait « en finir avec les chefs-d'œuvre » et dans une lettre adressée à Louis Aragon en 1956¹, Jean Vilar envisageait la possibilité de ne plus voir jouer Racine. Plus violemment, le Nouveau Théâtre d'Avignon d'André Benedetto, dans son manifeste d'avril 1966, lançait ces mots d'ordre : « Ne vous laissez pas cultiver par n'importe qui avec n'importe quoi. [...] Assez d'œuvres classiques. [...] Enterrez les cadavres, ils empestent² ». Alors pourquoi donc persister à mettre en scène les classiques ? Nous allons tenter de traiter cette question en trois actes, le premier visera à saisir le jeu des écarts avec le temps, l'histoire, la mémoire auquel invite le classique ; le deuxième sera une traversée de la notion d'historicisme ; le troisième consistera en une analyse de son corollaire, à savoir l'actualisation, cas d'études à l'appui. Dans le cadre de cet article, je vous propose plus précisément d'analyser des exemples d'historicisme et d'actualisation en me focalisant sur une pièce de Molière en particulier, *Le Tartuffe*, pour mieux en saisir les variantes d'interprétation.

¹ Aragon Louis, Lettre publiée dans *Les Lettres françaises*, n° 612, Paris, 22-28/03/1956.

² Benedetto André, « Manifeste d'avril 1966 ».

1. Acte I. Mettre en scène les classiques ou le jeu des écarts avec le temps, l'histoire, la mémoire

Pourquoi donc persister à mettre en scène les classiques ? En France, mais aussi en Suisse, sur la seule saison 2022-2023, nous avons à l'affiche de la Comédie-Française *Le Malade imaginaire* mis en scène par Claude Stratz, une reprise par Eric Ruf (fin octobre) ; *Les Fourberies de Scapin* par Omar Porras et le Teatro Malandro au TKM-Théâtre Kléber Méleau (en octobre) ; *L'Avare* par Alexis Moati à Divonne-les-Bains (en novembre) ; *Tartuffe d'après Tartuffe d'après Tartuffe d'après Molière*, un « seul en scène » de Guillaume Bailliart, à Vidy-Lausanne (en février) ; *Le Bourgeois gentilhomme* par Philippe Car au Théâtre du Reflet, à Vevey (en mars) ... Et la liste est loin d'être close.

Quand nous interrogeons ces metteurs en scène sur leur motivation à travailler encore aujourd'hui les classiques, parmi les explications les plus fréquemment avancées, figurent le discours hypostasié (c'est-à-dire qui se donne comme une réalité indiscutable) selon lequel ce répertoire porte en lui des valeurs d'humanité universellement reconnues qui lui permettent de supporter bien des interprétations ; un discours essentialiste, le discours transcendant, qui l'érige en modèle ou en « mètre-étalon » à l'aune duquel tous les autres textes de théâtre pourraient se mesurer ; enfin le discours patrimonial tenant Molière, Racine et Corneille, pour des « lieux de mémoire » faisant partie d'un répertoire qu'il incombe à tout metteur en scène de conserver – et qui remplit par ailleurs les salles, à la grande joie des producteurs et diffuseurs. Toutes ces justifications m'apparaissent tout à fait légitimes, mais peut-être insuffisantes. N'y a-t-il pas de raisons plus profondes qui expliqueraient leur régulière présence sur la scène contemporaine ?

Cette multiplication des mises en scène du répertoire classique n'auraient-elles pas pour fondement ce rapport particulier qu'entretient l'auteur classique, de Molière à Ramuz en passant par Shakespeare et Calderon, au temps et à l'histoire, mais aussi à la mémoire ?

Mettre en scène un classique, ne serait-ce pas en effet rendre compte de différentes temporalités – *celle de la fable, celle du texte et celle de la représentation* –, faire un saut en arrière dans l'histoire du théâtre et de la société, rêver de tradition tout en cherchant à créer du nouveau ?

La mémoire est excitée ; pour les classiques français du XVII^e siècles des conventions de jeu oubliées, comme l'interdiction de se toucher dans la tragédie, ressurgissent. De la reconstitution des jeux de scène du passé à l'invention de nouveaux codes, le choix des possibles s'élargit : le metteur en scène, en interrogeant une époque révolue, peut l'exalter, la sublimer, la réinventer ou bien la rejeter comme un contre-modèle.

De surcroît, assister à la représentation d'un classique pour un spectateur un peu expérimenté ou cultivé (autrement dit qui va simplement régulièrement au théâtre), c'est faire surgir dans le présent de la représentation le souvenir d'autres représentations du même texte, c'est vivre des anamnèses successives.

Ce répertoire serait au théâtre le lieu où s'exerce avec force la mémoire vive des praticiens de la scène comme de la communauté du public.

C'est pour toutes ces raisons, que mettre en scène un classique, c'est peut-être aussi cela : se donner un défi, prendre date et tenter de faire une œuvre liminaire, fondatrice ou testamentaire, qui s'inscrive dans l'histoire du théâtre. Roger Planchon, en une assertion polémique, allait, de ce fait, jusqu'à dire qu'« on ne peut être metteur en scène que sur des classiques ». De fait, la représentation d'une pièce du répertoire entraîne de la part des spectateurs des attentes plus précises et plus fortes que pour un texte contemporain, et par voie de conséquence des prises de position plus tranchées. Comme le spectateur connaît déjà l'œuvre (le texte, donc l'intrigue et les protagonistes), son attention à la mise en scène est particulièrement aiguë.

Les œuvres de Racine, Molière et Corneille, dès qu'elles approchent la scène, rencontrent un accueil comparable à nul autre, presque dramatisé : pour les jeunes collégiens parfois la crainte d'un ennui à nul autre pareil, pour des passionnés une écoute de l'ordre de la communion. Le fait que plus de trois siècles séparent la représentation d'aujourd'hui de sa création génère des rêveries, des dialogues avec le passé, mais aussi parfois des malentendus, notamment autour du concept de fidélité et d'un de ses corollaires, la tradition, alors même que depuis les années 1980, d'aucuns disent aussi qu'il est temps de penser les classiques non plus comme des classiques, mais tout simplement comme des auteurs de théâtre..., moins

comme des références que comme le support à partir duquel un créateur signe une mise en scène...

Ceci étant posé, j'ajouterais aussi volontiers que j'ai également pu observer en analysant un large corpus de mises en scène réalisées à partir de ce répertoire sur tout le XX^e siècle et ces deux dernières décennies que la représentation théâtrale des classiques n'est pas toujours que lecture immanente du texte, ou déplacement de celui-ci dans l'histoire de ses interprétations : elle vise aussi, bien souvent, à renvoyer aux spectateurs une image de la société, qu'il s'agisse de celle dans laquelle ils vivent présentement, de celles du passé ou de leurs rapports mutuels. Le théâtre constitue l'un des moyens par lesquels nous pouvons penser notre rapport au temps, un rapport qui se modifie lui-même au gré des événements historiques et de leur compréhension.

Ce rapport, l'historien François Hartog propose de l'appeler « régime d'historicité », dans un ouvrage de 2003. Le phénomène n'est pas négligeable. Il apparaît en effet de plus en plus saillant que les sociétés occidentales, au cours des dernières décennies du XX^e siècle, ont traversé l'une de ces « crises du temps » — qui se poursuit d'ailleurs aujourd'hui.

Les années 1980, cette période où nous avons assisté au délitement du bloc soviétique et à l'effondrement du communisme, constituent le moment de bascule où le régime « moderne » d'historicité³ reposant sur la perspective d'une histoire linéaire et tout entière orientée vers la réalisation d'un progrès laisse place à un nouveau régime d'historicité que François Hartog appelle le « présentisme ». [...] l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile [...]. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. [...] C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme.

Une telle mutation ne peut pas rester sans conséquences sur le traitement, au théâtre, du répertoire ancien. Des années 1960 aux années 2020, soit sur les deux versants de cette mutation, l'articulation des

³ Selon François Hartog (2003 : 28), le régime moderne d'historicité se met en place à la fin du XVIII^e siècle, venant se substituer à celui de l'*historia magistra vitae* conçue comme un recueil d'épisodes et de figures exemplaires.

différentes temporalités sur la scène (celle de la fable, celle du texte et celle de la représentation)⁴ connaît des agencements nettement différenciés. Nous pouvons assister à l'illustration directe sur le plateau des théories de la lutte des classes, impliquant une claire distinction entre la société d'hier et celle d'aujourd'hui (soit un régime « moderne » d'historicité), aussi bien qu'au brouillage de tous les repères temporels, soit à une approche mémorielle et présentiste du passé.

2. Acte II. L'historicisme comme première modalité du commentaire du monde

L'histoire s'est progressivement rapprochée de l'art et l'opposition académique entre les *res factae* (les vérités particulières, domaine de l'historien) et les *res fictae* (les fictions, porteuses de vérités générales, domaine du poète) disparaît au cours du XVIII^e siècle pour donner lieu à des représentations (picturales notamment) toujours mieux documentées.

Au théâtre, cette même rigueur fait son apparition entre le XVIII^e et XIX^e siècle, notamment lorsque François-Joseph Talma (tragédien de la Comédie-Française à partir de 1789 et officiellement jusqu'à sa mort en 1826) impose pour les tragédiens le port du costume antique dessiné par Louis David avec de véritables exigences d'exactitude archéologique (faisant suite aux efforts de Lekain et de Mlle Clairon⁵). À la fin du XIX^e siècle, le duc de Meiningen étend cette démarche à d'autres éléments de la mise en scène⁶ (décors, gestes, accessoires...). André Antoine, pour sa part, cherche en 1907 à reconstituer sur le plateau de l'Odéon non le contexte géographique et historique de la geste du *Cid* (c'est-à-dire l'Espagne médiévale), mais celui de la création de la pièce de Pierre Corneille en 1637. Il choisit donc de se référer au temps d'une représentation à l'Hôtel de Bourgogne.

Le terme d'« historicisme » existe alors déjà depuis peu dans le vocabulaire de l'architecture lorsque sont cités des styles anciens ou

⁴ Voir Pavis (1990 : 60).

⁵ Je m'aide [...] de la fréquentation des statues du Musée : j'étudie l'attitude de leurs corps, jusqu'aux plis de la toge, pour que les mêmes plis puissent se dessiner sur mes épaules Talma, cité in Audibert, *Histoire et roman*, p. 178, d'après Rigolet (1963 : 30).

⁶ Lorsqu'il met en scène Jules César de Shakespeare par exemple.

reproduites des techniques de construction, mais n'est pas encore d'usage au théâtre pour ces expériences de reconstitution, soit du temps de la fable, soit de celui de la représentation d'origine⁷.

Il faut attendre Bertolt Brecht pour que ce terme fasse son apparition dans le champ de la réflexion théâtrale — soit en 1939 avec son article sur le théâtre expérimental. L'historicisme tel que le définit Bertolt Brecht travaille sur l'écart qui nous sépare de l'époque des classiques pour mieux les comprendre. C'est la création d'un point de vue qui considère les conflits et les comportements non comme les révélateurs de vérités intemporelles, mais comme les produits de rapports historiquement déterminés. Autrement dit Bertolt Brecht (1970) insiste sur la nécessité d'historiciser les classiques en les rapportant à la société de leur temps ; il précise sa démarche par la voix du philosophe dans *L'Achat du cuivre*⁸ : « L'essentiel est [...] de jouer ces vieilles œuvres de manière historique, c'est-à-dire de les mettre en opposition vigoureuse avec notre époque. » (Brecht, 2000 : 619). L'historicisme mis ici en place se nourrit très fortement des thèses du matérialisme historique. Il « consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social » (*ibidem*). La publication de la traduction française de *L'Achat du cuivre*, en 1970, conduit les critiques et les hommes de théâtre à se ressaisir du concept d'historicisme (à noter qu'*Historismus* est parfois aussi traduit par *historicisation*). Ce concept d'historicisme qui s'applique de façon privilégiée à la question de la mise en scène du répertoire classique est infléchi dans un sens qui s'éloigne progressivement de la théorie brechtienne.

Ainsi Bernard Dort (critique et professeur à Paris 3 de 1962 à 1981) fait-il porter l'accent sur l'éloignement temporel des œuvres du XVII^e siècle : « Il s'agit [...] de jouer la pièce et la distance qui nous sépare d'elle et de la société dont elle est issue et qu'elle reflète à sa façon⁹. » Pour Anne Ubersfeld (1978), en revanche, (également critique et professeur à Paris 3 à

⁷ On parle d'abord d'« éclectisme ». Les historiens de l'art parlent au cours des années 1930 (cf. Hermann Beenken, 1938).

⁸ Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre* (1937-1951), Paris, L'Arche, 1970. L'édition allemande de ce texte n'a elle-même été publiée qu'en 1967 chez Suhrkamp.

⁹ Bernard Dort (1977 : 1012) et « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin » (1975).

partir de 1973), toute forme d'ancrage historique de l'action dramatique peut être appelée historicisme, jusqu'au déplacement du contexte de l'intrigue dans celui de la société contemporaine. Le contraire de l'historicisme n'est donc pas ici l'actualisation (qui pour elle appartient au même champ). Le contraire de l'historicisme est le traitement anhistorique des textes, tel que l'induisent la tradition d'un théâtre de caractères ou, dans le sillage d'Antonin Artaud, le déplacement de la représentation théâtrale vers le rituel ou le mythe. Dans la perspective de l'historicisme au plateau, les mises en scène se proposent d'explicitier les modes de pensées ou d'appréhension du monde des hommes du XVII^e siècle, et, ce faisant, donnent une dimension politique explicite à ces textes.

Prenons le cas du *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon (un metteur en scène français qui créa de 1950 à 2009, et qui, avec son dramaturge, Michel Bataillon, a eu très tôt connaissance des écrits de Brecht qu'il pouvait lire en allemand). C'est précisément cette démarche historiciste que Roger Planchon s'efforce d'approfondir dans deux mises en scène du *Tartuffe*, l'une en 1962, l'autre en 1973¹⁰. Dans l'une et l'autre proposition scénique, loin d'être un simple bourgeois, Orgon apparaît en grand commis du roi ; il redevient un homme politique qui a aidé la royauté pendant la Fronde (cette période de troubles graves qui frappent le royaume de France alors en pleine guerre avec l'Espagne (1635-1659), pendant la minorité du roi Louis XIV (1643-1651). L'interprétation de la pièce se déplace considérablement, mettant en valeur l'épisode final de la cassette contenant des secrets d'État, confiée par Argas à Orgon, puis dérobée par Tartuffe : loin de constituer une péripétie secondaire dans l'intrigue, le danger que court Orgon après sa dénonciation par Tartuffe est mis en scène par l'irruption spectaculaire de l'exempt accompagné de trois gardes vêtus d'un uniforme noir et de bottes qui les font ressembler à des C.R.S. La fable trouve ainsi une dimension politique évidente, adaptée à la sensibilité contemporaine, un glissement furtif vers l'actualisation.

Pour donner une matérialisation plastique à cette appartenance sociale d'Orgon, la scène figure un intérieur somptueux, avec parquet de marqueterie à motifs géométriques et surface miroitante. Aux murs sont

¹⁰ Cette version du *Tartuffe* se s'approche du réalisme critique mise en œuvre par sa mise en scène de *George Dandin* en 1958.

suspendus des cadres de bois qui renferment de grandes reproductions en noir et blanc de tableaux de Poussin, Vouet, Lesueur ou Rubens mettant l'accent sur l'aspect baroque, mélodramatique et sensuel des peintures religieuses du XVII^e siècle. Leur accumulation cependant est progressive, symbolisant l'emprise grandissante de Tartuffe sur la maison. Parallèlement, l'espace s'ouvre en profondeur un peu plus à chaque acte, par la remontée successive de fermes, c'est-à-dire de panneaux de décor.

Dans la version du *Tartuffe* de 1963, la mise en scène insiste cependant essentiellement non seulement sur la situation sociale d'Orgon, mais sur la dimension psychologique de l'intrigue en révélant l'homosexualité latente de ce dernier. Avec *Le Tartuffe* que Roger Planchon crée en 1973, en une deuxième version, le décor d'Hubert Monloup nourrit une tension entre des éléments mimétiques du réel et des symboles qui fonctionnent comme les indices d'une époque : la restructuration de la maison d'Orgon et les emblèmes d'une nouvelle religiosité côtoient les détails réalistes donnés sur la vie quotidienne dans les années 1665. Le principe de se déplacer à l'intérieur de la demeure d'Orgon subsiste, mais non pour faire passer les personnages d'une pièce luxueuse à l'autre ; à l'enfilade de pièces d'apparat se substituent des lieux différents où le public peut voir les gens de la maisonnée à leurs occupations ; on passe de la chapelle à la buanderie, du salon à la cour intérieure ; il s'agit cette fois de montrer comment toute la demeure est en transformation, et par là même de pointer les mutations à l'œuvre à cette époque selon une approche relevant *stricto sensu* de la méthode historiciste brechtienne. Le Grand Siècle va commencer. Or, la fièvre de reconstruction s'est emparée des grands de la Cour au commencement du règne de Louis XIV (qui règne de 1643 — sous la régence jusqu'en 1651 d'Anne d'Autriche et de Mazarin — jusqu'en 1715). Orgon, en bon royaliste entreprend de faire disparaître de sa maison toutes les traces d'une époque où l'opposition à Mazarin a failli triompher et où l'indépendance du royaume a été menacée : tout ce qui rappelle le baroque est démantelé (conque, volutes, tableaux). Pourtant, si la mise en scène présente bien des éléments d'un décor historiciste, elle ne s'oriente pas pour autant vers un vérisme historique, des ornements comme la conque recèlent plus une dimension symbolique qu'elles ne correspondent à la réalité esthétique d'une habitation du XVII^e siècle au vu de sa taille

surdimentionnée. Ici, la référence historique prend en fait des allures de symbole ou de signe, plutôt qu'elle n'est génératrice d'effets de réel. Cette catégorie heuristique pour l'analyse qu'est l'historicisme connaît assurément des variations.

3. Acte III : le prisme de l'actualisation

L'éloignement toujours plus grand du répertoire classique a conduit assez tôt la mise en scène moderne à s'interroger ainsi sur le risque qu'il pourrait y avoir à renforcer cette distance par le recours systématique à l'exactitude historique du costume et des décors, et à tenter d'explorer d'autres voies qui restituent à l'œuvre dramatique une accessibilité immédiate. Dès les années 1920, certains metteurs en scène font l'expérience de présenter des textes anciens dans un environnement plus ou moins contemporain : en 1926, par exemple, Leopold Jessner monte à Berlin un *Hamlet* dont les référents historiques sont déplacés à l'époque de Guillaume II. C'est précisément ce rapprochement du texte ancien de l'époque contemporaine par un jeu de transposition, que nous appelons « actualisation ». En 1939, dans son essai *Sur le théâtre expérimental*, Bertolt Brecht (2000a : 313) peut ironiser :

On a présenté les classiques sous tellement d'aspects qu'ils n'en ont plus guère gardé aucun. On a vu Hamlet en smoking, César en uniforme, ce qui a au moins profité au smoking et à l'uniforme en leur conférant davantage de respectabilité. [...] l'Hamlet en smoking constitue un sacrilège à peine plus grand envers Shakespeare que l'Hamlet traditionnel en bas de soie : on reste de toute façon cantonné dans la pièce à costumes.

Il est vrai que le procédé de « jouer les classiques en costume de ville pour que le spectateur se sente concerné par la problématique exposée » (Pavis, 1987 : 32) peut apparaître singulièrement naïf ou discutable, même s'il a été de nombreuses fois utilisé et continue grandement de l'être.

Le tout premier cas d'actualisation du répertoire classique, en France, est vraisemblablement celui d'une représentation du *Tartuffe* donnée en 1913 à l'Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine sous la houlette de Firmin Gémier¹¹. L'« intimidation » (pour reprendre le mot de Bertolt

¹¹ Firmin Gémier, cité par Faivre-Zellner (2003 : 109).

Brecht) que suscite le répertoire classique a longtemps dissuadé les hommes de théâtre français d'accomplir ces actualisations sur les œuvres de Racine, Molière et Corneille, et ce n'est que dans les années 1970 que l'on voit se multiplier des propositions où le metteur en scène fait référence sur le plateau à *l'hic et nunc* des spectateurs.

L'actualisation des classiques peut aussi se faire par quelques éléments de notre époque. Dans *La Place royale*¹² qu'Hubert Gignoux présente en septante quatre (1974), les acteurs portent des costumes hippies et jouent avec des raquettes de tennis, une guitare et une moto. En 1990, Hans-Peter Cloos donne un *Malade imaginaire*¹³ qu'il situe dans un décor contemporain, établissant un rapprochement entre les névroses du personnage de Molière et celles de ces dernières décennies :

Il ne s'agit pas d'un côté anecdotique, mais de révéler au public le cœur d'un homme d'aujourd'hui, angoissé, qui consomme pour compenser son insécurité. Il consomme quoi ? Des médicaments [...], un petit Valium ou une aspirine. J'ai donc cherché par le décor à rendre l'entourage médical contemporain. (Thébaud, 1990).

Les techniques de l'actualisation sont assurément des instruments privilégiés par les metteurs en scène qui se proposent de faire du théâtre un grand commentaire du monde. Prenons le cas de l'actualisation du *Tartuffe*, en 1995, par le Théâtre du Soleil : Ariane Mnouchkine a été bien plus loin encore dans l'actualisation d'un texte du répertoire classique quand elle a présenté *Le Tartuffe*¹⁴ en 1995 pour mettre en garde les spectateurs contre tout intégrisme. Lorsque la pièce commence¹⁵, l'espace scénique présente une vaste cour, comme une arène rectangulaire, occupée de plusieurs bancs, de deux tapis d'Orient, de piles de draps ; une cour entourée d'une grille majestueuse. Derrière celle-ci les spectateurs peuvent

¹² Corneille, *La Place royale*, mise en scène d'Hubert Gignoux, création en 1974 au Théâtre de l'Est Parisien.

¹³ Molière, *Le Malade imaginaire*, mise en scène de Hans-Peter Cloos, création le 15/2/1990 au Théâtre National de Chaillot.

¹⁴ Molière, *Le Tartuffe*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, création le 10/6/1995 à Vienne dans le cadre des Wiener Festwochen.

¹⁵ Mon analyse prend appui sur la captation d'un filage réalisé vingt-sept jours avant la première du spectacle. Certaines modifications ont donc pu être apportées dans l'intervalle, comme en témoigne la confrontation avec les comptes rendus publiés dans la presse. Par exemple, les bâtons et les mouchoirs ensanglantés tenus à la main par Tartuffe et ses acolytes (évoqués par Odile Quirot, *Le Nouvel Observateur*, 6-12/7/1995), n'apparaissent pas encore dans ce filage.

voir arriver un marchand ambulant coiffé d'une chéchia jouant des castagnettes plates pour attirer sa clientèle. Ce premier moyen ne fonctionnant pas, il allume un transistor qui diffuse une chanson de Cheb Hasni, chanteur de raï algérien de vingt-sept ans assassiné devant chez lui à Oran, par des islamistes, en 1994. Les femmes de la maison d'Orgon, et notamment Dorine, vêtue d'un turban, d'une tunique et d'un saroual, le rejoignent et lui achètent quelques marchandises ; bientôt arrivent Damis et Cléante ; ensemble ils dansent, plaisantent, se réjouissent jusqu'à ce que Madame Pernelle paraisse en chef de famille despotique, donnant un coup de sifflet tel qu'il fait fuir le marchand avec son chariot. Tout le monde prend peur et rentre dans la demeure d'Orgon.

À l'acte III, quand Tartuffe arrive, sa venue est précédée par des rumeurs au lointain et des cris du peuple ; il est accompagné d'une bande de six hommes barbus portant comme lui de longs manteaux noirs, mais aussi des cagoules qu'ils enlèvent très vite, ne laissant plus visibles que des calottes. Leur entrée, brutale, est un signe de la terreur politique menée par ce groupe d'extrémistes. La violence est omniprésente durant toute la représentation. Mais à la toute fin du spectacle, la famille restée seule avec le marchand du début de la représentation, qui se remet progressivement à jouer de ses castagnettes, regoûte peu à peu à la joie d'être délivrée de Tartuffe et de ses sinistres barbus. Marianne et Dorine esquissent des mouvements de danse, bientôt suivies par tous. Cet encadrement de la pièce par deux moments de bonheur prend toute sa charge symbolique. Les costumes participent grandement à l'actualisation de la pièce ; mi-maghrébins, mi-hindous pour Damis ou Marianne, ils délocalisent la fable de Molière, voire l'universalisent.

Pour Ariane Mnouchkine ce n'est pas le seul danger représenté par les intégristes musulmans (en référence notamment aux groupes armés algériens et aux talibans afghans) qui est désigné par la mise en scène, mais celui que constituent tous les fondamentalismes. Tout autant qu'une dénonciation de l'intégrisme, la mise en scène est cependant aussi l'occasion de désigner les responsabilités de l'Occident. Comme le dit Ariane Mnouchkine :

Nous subissons la menace des millions d'hommes dans le monde, qui, au nom de Dieu, s'arrogent le droit de tuer les intellectuels, de violer, de tenir les

femmes en esclavage. L'Occident, par un mélange de lâcheté et de prétendue lucidité politique, continue à discuter, à négocier avec eux. (Ibidem)

Avec ce *Tartuffe*, le public a pu voir un exemple d'actualisation qui s'inscrit directement dans un contexte politique contemporain.

Conclusion

En somme, à travers cet article, nous avons pu commencer à appréhender comment la mise en scène des classiques est « une métamorphose sans fin ». Nous avons ici choisi de regarder ces métamorphoses à travers le temps, en verticalité, de rappeler comment avec Brecht, l'historicisme n'a pas pour objet l'anastylose d'un temps révolu, mais l'intelligibilité des processus sociaux d'hier ou d'aujourd'hui, comment il s'oppose radicalement à un théâtre de caractères fondé sur la croyance en une universalité des figures dramatiques et s'écarte aussi d'une reconstitution « archéologique » du passé. Avec l'historicisme, la scène a pour visée de donner à voir « ce qui se cache derrière les événements¹⁶ », ou à lire le mouvement de l'histoire et l'emprise des rapports sociaux — ce dont a pu témoigner le travail mené par Roger Planchon sur *Le Tartuffe*. L'actualisation telle que la pratique le Théâtre du Soleil sur cette même pièce prolonge cette réflexion avec une nouvelle perspective : nous sommes ici confrontés à une certaine équivalence anhistorique entre hier et aujourd'hui, qui n'est pas sans évoquer le modèle de l'*Historia magistra vitae* (littéralement « l'histoire éducatrice de la vie ») pour reprendre une expression de Cicéron (dans *De oratore*)¹⁷. Par ce type d'actualisation, l'« histoire est éducatrice de la vie » : l'extrémisme religieux passé¹⁸ est là pour nous parler de l'extrémisme religieux aujourd'hui, par un processus de transferts.

Faire jouer le passé dans le présent peut cependant aussi se faire par une hybridation des temporalités... Un metteur en scène peut aussi choisir

¹⁶ Bertolt Brecht (2000a : 313), fragment rédigé en 1939.

¹⁷ *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoria, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur* : Cicero, *De oratore*, II, c. 36 (L'histoire en fait est le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'éducatrice de la vie, la messagère du passé).

¹⁸ Celui du temps du confessionnalisme – catholicisme – protestantisme.

de confronter son public à l'étrangeté même de ces vestiges qu'Antoine Vitez (1991 : 188) qualifie d'« architectures brisées » ou de « galions engloutis » Cet article n'est qu'un fragment de mes recherches sur les classiques dont j'ai pu observer combien depuis la fin du XIX^e siècle, pris dans un mouvement alliant théâtre d'art et théâtre populaire, ils sont devenus sur la scène le lieu d'expérimentations fondatrices (allant de l'enquête philologique à l'actualisation, de la lecture paradoxale à l'historicisme, de la socio-critique à la psychanalyse...), passionnantes à analyser, dans une perspective à la croisée des disciplines en termes épistémologiques. Comme le disait Louis Jouvet (1952 : 66), « un classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie ».

Bibliographie

Antonin, A. 1964 [1937]. « En finir avec les chefs-d'œuvre ». *Le Théâtre et son double*. Paris : Folio essais.

Aragon, L. 1956 (22-28/03). *Les Lettres françaises*, n° 612.

Beenken, H. 1938. « Der Historismus in der Baukunst. *Historische Zeitschrift*, n° 157, 1938, p. 27-68.

Brecht, B. 1970. *L'Achat du cuivre (1937-1951)*. Paris : L'Arche.

Brecht, B. 2000. « L'Achat du cuivre », fragment B 141 (ca. 1945), trad. Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Brecht, B. 2000a. « Sur le théâtre expérimental » (1939), trad. J. Tailleur. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade ».

Copeau, J. 1974 [1937]. « L'interprétation des ouvrages dramatiques du passé ». *Registre I : Appels*. Paris : Gallimard, « N.R.F. »

Dort, B. 1977. « La mise en scène des classiques entre 1945 et 1960 ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre.

Faivre-Zellner, C. 2003. *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, thèse de doctorat. Paris : Université de Paris III.

Hartog, F. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris : Le Seuil.

Jouvet, L. 1952. *Témoignages sur le théâtre*. Paris : Flammarion.

Pavis, P. 1987. « Actualisation ». *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Éditions Sociales / Messidor.

Pavis, P. 1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.

Rigolet, N. 1963. *Étude historique des interprétations du rôle de Néron*, D.E.S. Paris : Université de Paris III.

Thébaud, M. 1990. « Molière, notre contemporain ». *La Croix*, 13/2/.

Ubersfeld, A. 1978. « Le jeu des classiques, réécriture ou musée ». *Les Voies de la création théâtrale*, vol. VI. Paris : éditions du CNRS, p. 179-192.

Vitez, A. 1991. « Des classiques (I) » (1976). *Le Théâtre des idées*. Paris : Gallimard.



© *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

