



Radicalités dramatiques au XVII^e et au XXI^e siècles : *Le Misanthrope* de Molière

Marta Teixeira Anacleto

CLP, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal

marta@fl.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0002-7568-1942>

Reçu le 22-09-2023 / Évalué le 27-10-2023 / Accepté le 10-11-2023

Résumé

La singularité et la radicalité formelle et idéologique de *Le Misanthrope*, pièce jouée par Molière et sa troupe, le 4 juin 1666, au théâtre du Palais-Royal, ont permis aux différents metteurs en scène, du XVII^e au XXI^e siècles, de s'interroger sur la dimension sociale et méta-théâtrale d'une pièce intemporelle. Ce sera, ainsi, sous le signe de cette radicalité et de l'auteur et du personnage comique/tragique que l'on analysera un parcours ciblé d'interprétations contemporaines de la pièce, en France et au Portugal : Clément Hervieu-Léger (Comédie Française, 2014/2022) ; Nuno Cardoso (Théâtre Sao Luiz, 2016) ; Nuno Carinhas (Teatro Joaquim Benite, 2022).

Mots-clés : Molière, *Le Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas

Radicalidades dramáticas no século XVII e no século XXI : *Le Misanthrope* de Molière

Resumo

A singularidade e a radicalidade formal e ideológica de *Le Misanthrope*, peça representada por Molière e a sua companhia a 4 de junho de 1666 no Palais-Royal, tem permitido aos vários encenadores, do século XVII ao século XXI, examinar a dimensão social e metateatral de uma peça intemporal. A radicalidade do dramaturgo e da personagem cômica/trágica será a matriz da análise desenvolvida neste artigo, a partir de interpretações contemporâneas francesas e portuguesas da peça: Clément Hervieu-Léger (Comédie Française, 2014/2022); Nuno Cardoso (Teatro São Luiz, 2016); Nuno Carinhas (Teatro Joaquim Benite, 2022).

Palavras-chave : Molière, *Le Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas

Dramatic radicalities in the 17th and 21st centuries: Molière's *Le Misanthrope*

Abstract

The formal and ideological singularity and radicalism of *Le Misanthrope*, a play performed by Molière and his *troupe* on 4 June 1666 at the Palais-Royal theatre, has enabled various directors from the 17th to the 21st centuries to examine the social and meta-theatrical dimension of a timeless play. The radical nature of both the playwright and the comic/tragic character will be the focus of our analysis of contemporary interpretations of the play in France and Portugal: Clément Hervieu-Léger (*Comédie Française*, 2014/2022); Nuno Cardoso (*Teatro Sao Luiz*, 2016); Nuno Carinhas (*Teatro Joaquim Benite*, 2022).

Keywords: Molière, *Le Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas

Introduction

Dans la Préface qui ouvre la récente édition de *Le Misanthrope* de Molière, publiée par les Classiques Garnier pour célébrer les 400 ans de la naissance du dramaturge, Charles Mazouer évoque la « radicale originalité de ton » qui marque la pièce et qui « embarrasse » tout interprète (Mazouer, 2022 : 137). Cette comédie, représentée le 4 juin 1666 au théâtre du Palais Royal par Molière et sa troupe, ne sous-estime pas son *irrégularité* de ton et de sens et semble, même, en faire un principe esthétique et éthique. Il s'agit, en effet, comme le souligne Donneau de Visé dans sa *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* qui ouvre la majorité des éditions du texte, d'une comédie presque sans incidents dramatiques¹, une comédie *sur rien* – oserait-on dire.

La pièce semble, en effet, vouloir exhiber, tout le temps, le paradoxe d'Alceste, atteint d'un tempérament mélancolique, dépressif (la bile noire suggérée dans le sous-titre *L'Atrabilaire amoureux*, disparu lors de l'impression de 1666), d'un excès de misanthropie envers la société (de cour), et, en même temps, dominé par une passion incontrôlée pour Célimène, une aristocrate précieuse, archétype expressif du monde qu'il

¹ « Il n'a point voulu faire une comédie pleine d'incidents, mais une pièce, seulement, où il pût parler contre les mœurs du siècle. » (Donneau de Visé, 2022 :152-153).

refuse. Molière jouait, lui-même, le rôle d'Alceste, acteur comique (ou tragique ?) d'une comédie sombre, qui fait du paradoxe (du personnage, du rire, de l'illusion) un argument multiple de représentation, dans le contexte de la « Querelle du *Tartuffe* ».

Deux formules conceptuelles me paraissent, donc, pouvoir conduire cette réflexion : la radicalité esthétique, morale, sociale du *Misanthrope* ; l'ouverture temporelle de cette pièce *embarrassante* à la réécriture continue des significations. Il est vrai que le libertin Molière n'a pas voulu définir complètement sa pensée et ses objectifs : il fait des paradoxes, des contradictions (humaines), la substance même de sa comédie ; il joue sur l'ambiguïté idéologique et morale de sa pièce, sur les apories dramatiques *modernes* (ou radicales) du texte qui acquerront toute leur *actualité* dans la suite au XX^e et au XXI^e siècles.

Le paradoxe et la *modernité* du personnage et, par la suite, le paradoxe du rire et de la forme s'inscrivaient, au XVII^e siècle et s'inscrivent actuellement, dans les mots et les gestes des acteurs sur scène, exhibant, au cours de cette ligne temporelle, les dichotomies herméneutiques que le texte ne cesse de se poser (et de poser aux différents metteurs en scène). On constate, ainsi, que le rire de la cour (des marquis, précieuses, prudes) qui rit simultanément de l'inadaptation morale et mentale du protagoniste à la politique du savoir-vivre, n'efface en rien le rire des moralistes qui critiquent les mœurs du siècle et qui envisagent la pièce, à suivre le texte de Donneau de Visé, comme une « perpétuelle et divertissante instruction » (Donneau de Visé, 2022 : 166). De même, l'obsession constante du sérieux, voire du tragique, n'empêche guère l'observation des normes de la comédie et la présence, sur scène, de l'acteur comique : Alceste fait partie de la « grande famille comique des *imaginaires* » (Chupeau, 2000 : 15), enfermée dans une maladie qui l'éloigne du monde, « ce gouffre où triomphent les vices » (Molière, 2022 : 281), en même temps qu'il fait partie du groupe des nobles de cour qui fréquentent le salon précieux de Célimène, espace unique de la pièce.

La *fortune* de cette comédie et de son auteur – pour reprendre le thème de ce numéro de *Synergies Portugal* – s'ancre, ainsi, dans une esthétique de l'aporie ou de la radicalité dramatique inscrite dans la composition même du texte. La centralité du *Misanthrope*, formulée comme telle à

l'époque dans les textes critiques qui accompagnent sa représentation et sa publication ou, encore, dans la formule utilisée par Boileau pour faire allusion à Molière – « l'auteur du *Misanthrope*² » –, est aussi la centralité du texte au XXI^e siècle. En France, comme au Portugal, les représentations choisies pour fêter les 400 ans de Molière, dont celle du *Misanthrope*, ne cessent de mettre en relief la polyphonie dramatique qui s'institue dans les différentes comédies (ou plutôt tragi-comédies) de l'auteur, en même temps qu'elles insistent sur la possibilité, laissée ouverte par Molière lui-même, d'actualiser le temps (le siècle de Louis XIV) et l'espace (la cour de Versailles), au-delà de son temps, au-delà du temps.

Il sera, ainsi, question, dans cet article, de démontrer comment la profondeur des enjeux idéologiques et sociaux et les dichotomies herméneutiques sous-jacents à *Le Misanthrope* se déplacent dans une temporalité expressive (celle de la *fortune* de Molière), au cours de trois mises en scène contemporaines de la pièce : la mise en scène de Clément Hervieu-Léger, produite en 2014 et reprise en 2022, au cours de la saison « Molière 2022 / 400^e anniversaire » de la Comédie Française³ ; celle de Nuno Cardoso, représentée au Théâtre São Luiz (Porto) en 2016⁴ ; celle de Nuno Carinhas et « Companhia de Teatro de Almada », présentée dans le cadre de l'« Année Molière », au Théâtre Joaquim Benite (Almada), en 2022, à partir de la réécriture de la pièce faite, en 1996, par Martin Crimp⁵. Trois moments de la pièce et leur articulation avec les options dramaturgiques et scéniques des metteurs en scène français et portugais semblent répondre assez expressivement à la construction radicale de cette pièce *nouvelle* et, d'emblée, aux objectifs de cette réflexion critique.

² Dans l'Introduction de *Retours sur Molière*, ouvrage publié au cours de l'année Molière (2022), Claude Bourqui, Georges Forestier, entre autres, font justement allusion à la modernité de Molière évoquant cette formule de Boileau : « Devenu, sitôt disparu, objet de légendes, « l'auteur du *Misanthrope* » (pour reprendre la célèbre formule de Boileau) a nourri *post mortem* un discours critique dont l'intensité n'a pas faibli depuis les origines. » (Bourqui, Claude et al, 2022 : 5). De même, l'étude de Jean de Montenot publié le numéro spécial du *Magazine Littéraire- Lire les Classiques*, dédié, en 2022, à Molière, fait allusion au rôle majeur accordé par Boileau à cette comédie du dramaturge : « Boileau est bien à l'origine de la désignation du *Misanthrope* comme sommet de l'œuvre moliéresque. » (Montenot, 2022 : 63).

³ <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-misanthrope2122>

⁴ <https://www.teatroasaoluiz.pt/espeticulo/o-misanthropo/>

⁵ <https://ctalmada.pt/o-misanthropo/>

1. L'atrabilaire amoureux - 1^{er} moment

La première scène de l'Acte I de *Le Misanthrope* s'ouvre sur un dialogue sur la sincérité et l'amitié, entre Alceste, le misanthrope qui déteste le monde et néanmoins aime la précieuse Célimène, et son ami Philinte, l'honnête homme dont la sagesse sociale lui permet de concilier la vertu et le savoir-vivre en société. Véritable scène « classique » d'exposition, à partir de laquelle Molière fixe et le portrait d'Alceste, dominé par la « bizarrerie », par l'« humeur noire » et le « chagrin profond », par la « haine contre tous les hommes » et contre le mensonge social, par le désir de « fuir dans un désert, l'approche des humains » (Molière, 2022 : 178), et celui de Philinte, dominé par la raisonnable, la bienséance, par la « vertu traitable », l'adéquation aux « communs usages » (*idem* : 178) sociaux. Dans ce contexte, le débat entre Alceste et Philinte sert à montrer, dès l'ouverture de la pièce, les contradictions paradoxales émergeant des pratiques sociales et de l'usage implicite de la dissimulation :

La politesse et la civilité, qui se sont développées depuis la fin de la Renaissance dans les sociétés de cour, invitent à dissimuler le fond des pensées pour adoucir les rapports entre les êtres, à en couvrir la violence d'un vernis d'élégance. Cette contradiction irréductible éclate dans le débat entre Alceste et son ami Philinte, « honnête homme » dont le sens de la mesure, la souplesse s'opposent à la rigidité du misanthrope, crispé sur la « grande raideur des vertus des vieux âges ». (Dandrey, Donné, 2022 : 62-63).

Les options scéniques traditionnelles ou contemporaines essaient justement de trouver sur scène le moyen de lire et de donner à lire la *dissimulation du fond des pensées* à laquelle font allusion, en 2022, Patrick Dandrey et Boris Donné, dans cet article préparé pour le volume spécial du *Magazine Littéraire* dédié à Molière.

Dans la mise en scène de Pierre Dux⁶ (1977, Comédie Française), qui ne sera évoquée que ponctuellement dans cet article pour mieux cerner la temporalité des représentations, la scène première s'appuie forcément sur l'opposition dramatique des deux personnages et des gestes des acteurs – Alceste assis, voué à sa fatalité intérieure, Philinte debout, voulant réconcilier Alceste avec la *raison* sociale – tel que Molière les décrit en

⁶ <https://madelen.ina.fr/content/le-misanthrope-75868>

didascalie et les estampes de l'époque le révèlent⁷. La structure de la scène, les gestes antithétiques des deux acteurs – « raideur et souplesse, agression et flatterie, rupture et accord, mouvement centrifuge et mouvement centripète, exclusion et inclusion (...) » (Mazouer, 2022 : 141) – correspondent aux différentes oppositions qui figurent dans le texte.

En 2022, le sociétaire de la Comédie Française Clément Hervieu-Léger, acteur et metteur en scène, reprend sa mise en scène du *Misanthrope* de 2014 pour la saison « Molière 2022 / 400^e anniversaire », en se proposant d'explorer le tempérament de l' « atrabilaire amoureux », son combat contre la fatigue de soi et sa solitude. Dans une interview publiée sur le site de la Comédie française, il considère Molière comme un auteur parfaitement actuel car « il nous parle des complexités de la vie, de nous. On est Alceste ou Philinte⁸ ? ». La question traverse, en fait, sa mise en scène et elle se pose explicitement dès la scène première de l'Acte I.

De fait, Hervieu-Léger insiste sur la radicalité d'Alceste et l'ambiguïté qui marque sa relation avec Philinte, dans cette scène et, dans les scènes suivantes, avec Célimène, en choisissant un décor flou, en construction et déconstruction graduelles : le public se trouve devant l'espace ouvert d'un palier d'un hôtel en réfection, un lieu en mouvement, la métaphore de ce que doit être, selon le metteur en scène, le répertoire qui évolue, qui marque son époque, mais qui se tourne déjà vers les siècles à venir. Il considère, dans le texte qu'il signe et qui figure dans la brochure du programme du spectacle – « Alceste, entre misanthropie et dépression » (Hervieu-Léger, 2022) –, que la complexité et l'intérêt du personnage, situé dans cet espace-métaphore, résident justement dans la conjugaison entre misanthropie et dépression, soulignées par la mélodie nostalgique qu'Alceste joue au piano et ses gestes de révolte, destinés au sage Philinte et projetés sur Célimène (que l'on voit, ici, avec sa cousine Éliante, traverser la scène et rire, feignant ignorer le protagoniste, alors qu'elles sont absentes de cette scène chez Molière) :

*Cependant, la misanthropie n'est pas le seul trait du caractère d'Alceste.
(...) L'atrabile, c'est la bile noire, la mélancolie... C'est ce que nous appelons*

⁷ Notre édition du texte, qui est la plus récente, indique l'existence de cette didascalie en note : « La didascalie de 1682 et les estampes de 1667 et de 1682 indiquent qu'Alceste est assis et tourne à peine le visage vers Philinte resté debout. » (Molière, 2022 : 169).

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PaAs5CazbZg&t=182s>

aujourd'hui un état dépressif, « la fatigue d'être soi », pour reprendre l'expression d'Alain Ehrenberg. La complexité et l'intérêt du personnage d'Alceste résident dans cette conjugaison entre misanthropie et dépression qui trouve son expression dans un double jeu de tensions : avec Célimène d'une part, l'aimée bien décidée à profiter de sa jeunesse, et avec Philinte d'autre part, l'ami dont la sagesse rappelle celle de Montaigne. Molière rejoint Pascal : « Il est vrai : ma raison me le dit chaque jour ; / Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour » (vers 247-248), dit Alceste, lorsque l'auteur des Pensées écrit : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point » (fragment 397). (Hervieu-Léger, 2022 : 12).

En 2016, le metteur en scène portugais Nuno Cardoso, après avoir représenté *Britannicus* de Racine (2015), décide de prolonger cette recherche autour de la modernité/fortune du théâtre classique français, en produisant la représentation de *Le Misanthrope*, avec les acteurs de *Ao Cabo Teatro*, à partir de l'excellente traduction d'Alexandra Moreira da Silva. Il déplace l'espace du salon dix-septiémiste où habitaient les personnages de Molière vers celui d'une discothèque où l'on fête ensemble l'*happy hour*, la fête devenant, selon lui, le symbole majeur de la culture hédoniste de la classe moyenne de nos sociétés post-modernes⁹. « Rien n'y est agréable », souligne le metteur en scène, cité par Samuel Silva (Silva, 2016), raison pour laquelle il a créé une atmosphère de conte de fées pour cette création. De ce fait, le décor envisagé par Nuno Cardoso, dans la salle classique du Théâtre São Luiz, présente une scène en acrylique transparent, entourée de spectateurs (sur scène, au fond du théâtre, devant la scène, dans la salle), où les acteurs entrent et sortent en permanence en fonction de ce que le texte demande à chaque instant. Il y a donc une série de règles qui ne sont pas respectées, ce qui relève, selon le metteur en scène, d'une « réflexion sur la convention et le méta-théâtre » (*idem*): contrairement aux propositions méta-théâtrales les plus courantes et sur lesquelles Molière réfléchit dans cette pièce et dans d'autres pièces, dont *L'Impromptu de Versailles*, ce ne sont pas les acteurs qui sortent de la scène pour parler au public, mais le public lui-même qui est invité à entrer en

⁹ « 'L'Happy hour est le grand symbole de la culture hédoniste de la classe moyenne', explique le metteur en scène. Pour le directeur du *Ao Cabo Teatro*, c'est dans ce genre d'endroits que les gens trouvent leur raison d'être aujourd'hui. 'C'est en fonction de ce qu'ils y vivent qu'ils définissent leur façon d'agir, de s'habiller ou de se comporter. C'est aussi là qu'ils jugent les autres, comme les gens de la cour' » (Silva, 2016).

scène, à rejoindre et à accepter le jeu de la réécriture (radicale). Ainsi, dans la scène première de l'Acte I, Alceste porte, au son du *Disco* (Al Green, Marvin Gaye ou Frankie Valli), une radio boombox des années 80 et le Bourriquet triste de Winnie l'Ourson, dévoilant, avec violence, la maladie qui menace son équilibre mental. L'option de Nuno Cardoso mise, ainsi, sur l'extravagance ou la radicalité du décor, des gestes rapides et presque hors de contrôle des acteurs, des objets apportés sur scène, sur les jeux frénétiques des lumières et des couleurs, pour que la représentation montre, devant les spectateurs assis autour de l'espace, la possibilité logique (et peut-être cynique) de transposer, dans l'univers contemporain de l'*happy hour*, la réflexion de Molière sur les limites extrêmes de la raison (Alceste affirme, dans cette scène, « la raison n'est pas ce qui règle l'amour »), sur les jeux d'influence, sur la corruption qui domine la société frivole de Versailles. La déconstruction du décor moliéresque traditionnel et de la rigidité des rôles des personnages et des corps des acteurs (de Pierre Dux), nous fait comprendre qu'Alceste continue à résister au présent (celui de Molière, celui de Nuno Cardoso), incarnant ainsi « la révolte de la conscience individuelle contre un ordre collectif » (Chupeau, 2000 : 29).

L'Alceste du *Misanthrope* de Martin Crimp est le seul personnage/acteur qui garde son nom d'acteur moliéresque dans cette réécriture conçue par le grand dramaturge britannique qui se déclare disciple de Beckett et de Pinter, renforçant par là sa réflexion sur les limites du langage théâtral. La pièce fut représentée à Londres, en 1996. Crimp, dont la dramaturgie expose constamment la violence des relations humaines et sociales, a voulu écrire une « version actuelle » de la comédie inquiétante (ou *embarrassante*) de Molière, tout en changeant le profil ou l'identité des acteurs : Alceste, le misanthrope, est un dramaturge (comme Crimp et Molière qui jouait le rôle du personnage), convaincu de sa supériorité morale ; Philinte, son ami, devient John ; Célimène est Jennifer, une actrice ambitieuse du cinéma américain. Un critique de théâtre voulant être dramaturge (Covington), une journaliste sans scrupules (Ellen), une professeure de dramaturgie cabotine, conseillère de Jennifer (Marcia), un acteur sans profondeur dramatique (Julien), un agent artistique (Alexander), un musicien (Simon), font partie de cet univers que le metteur en scène portugais Nuno Carinhas, ancien Directeur du Théâtre National de

Porto, dont la large expérience dans la recreation/réécriture des classiques est bien connue du public, et la compagnie théâtrale d'Almada ont décidé de faire représenter en 2022, dans le cadre de l'« Année Molière ».

Le choix d'une réécriture anglaise du texte de Molière, au lieu du texte original français, aurait pu sembler contradictoire ou inadéquate dans le cadre de cette année de célébration de 400 ans de Molière. Mais le metteur en scène et la Compagnie théâtrale expliquent leur but, dans la brochure distribuée au public : le choix de l'adaptation leur permet de voir comment un archétype de la dramaturgie du XVII^e résiste à la vitesse temporelle de l'Histoire, comment le misanthrope de 1996 résiste au monde actuel des réseaux sociaux et des smartphones. Le succès incontestable de la version de Crimp montre, justement, l'actualité, voire l'intemporalité de la satire amère à la fausse amitié, à l'hypocrisie et cynisme sociaux développée par Molière, en les déplaçant vers les coulisses du monde du théâtre, du cinéma, des médias. Dans la scène première de l'acte I, dont le décor représente une suite d'hôtel luxueuse et oppressive (la moquette noire, les murs noirs)¹⁰, Alceste accuse John/Philinte de céder aux frivolités du jeu social du *star system* qui mettent en cause tout effort de moralité. Les deux acteurs, assis sur deux chaises de velours gris foncé, habillés en noir et blanc, à peine éclairés par une lumière blanche, prêtent leur voix à un dialogue qui *réécrit* celui de la scène première du *Misanthrope* de Molière, insistant *a fortiori* sur la question de la méta-théâtralité. John accuse, ainsi, Alceste d'être prisonnier d'une mentalité du temps passé, d'être un acteur d'une pièce de Molière : « Et vous, en tant que dramaturge, vous vous rendez compte que vous avez l'air de sortir d'une pièce de Molière¹¹ ? ». Le texte anglais semble, ainsi, correspondre à une *traduction* actuelle des dialogues du texte français, montrant leur universalité, sur scène et en

¹⁰ João Carneiro, critique de théâtre assez attentif à l'adaptation des textes classiques, donne à connaître au lecteur, dans un article intitulé « Comment vivre dans le mensonge, de Molière à Crimp », le décor choisi par Nuno Carinhas pour transposer le salon précieux de Célimène dans l'actualité du *star system*. Il considère que la mise-en-scène de Carinhas insiste sur le ton oppressant de la pièce, souligné par la scénographie qui suggère un luxe sombre et oppressant (Carneiro, 2022).

¹¹ La traduction portugaise de Daniel Jonas n'étant pas encore publiée, on reprend la citation des vers (« E tu, como dramaturgo, tens noção de que pareces acabado de sair de uma peça de Molière » faite par Gonçalo Frota dans l'article « Como viver a mentira, de Molière a Crimp », écrit, en 2022, à propos de la mise en scène de Carinhas (Frota, 2022).

dehors de la scène, comme si la chambre sombre d'hôtel qui sert de décor à toute la représentation de *Carinhas* ne pouvait être comprise que comme un miroir actuel, sur la scène portugaise (et à travers l'excellente traduction de Daniel Jonas), du salon dix-septiémiste de Célimène.

2. Le théâtre du monde – 2^e moment (de passage)

La célèbre scène des portraits (la scène 4 de l'Acte II) qui transforme l'espace du salon de Célimène en un lieu de conversation et d'observation privilégié de la société de cour, fait voir le mensonge, les contradictions, la corruption de la société mondaine de Versailles. Véritable mise en abyme des types sociaux construits par Molière dans l'ensemble de ses pièces fixant le *portrait du siècle* (la coquette, les marquis, la prude, les raisonneurs), la succession de portraits caricaturaux qui défilent devant Philinte et la sage Éliante, devant Alceste, isolé des autres, devant le spectateur, ressemble, selon J. Chupeau, à un expressif *théâtre du monde* encadré par les enjeux esthétiques du méta-théâtre :

Mieux qu'une réponse technique aux exigences de l'unité de lieu (...) le resserrement de l'action dans l'espace du salon installe symboliquement sur la scène le théâtre du monde. Dans ce microcosme se rassemblent des figures caractéristiques et contrastées qui résument les conduites mondaines : la coquette, la prude, la sincère et raisonnable Éliante apporte l'illustration féminine d'un idéal d'honnêteté dont Philinte incarne le pendant masculin. (Chupeau, 2000 : 24-25).

Le groupe aristocratique et mondain joue, ainsi, son rôle social devant Alceste ; en même temps, Alceste devient un acteur comique, ou bien l'acteur comique, pour ce groupe.

Précieux moment de pure théâtralité où Molière radicalise les gestes des gens de cour et ceux d'Alceste qui s'érige en censeur moral presque ridicule (ou tragique), la scène des portraits devient un *locus* d'expérimentation fondamental pour les metteurs en scène contemporains : les marquis et Célimène exagèrent dans la médisance sociale ; Arsinoé, personnage assez ambigu, la fausse prude appartenant à la famille des « fanfarons de vertu » (*idem* : 32), est absurde et extravagante

dans son amour-propre ; Alceste s'isole de plus en plus et il est silencé par l'opposition stérile aux arguments raisonnables de Philinte et d'Éliante, n'ayant plus de pouvoir sur un groupe social qui se refuse à parler son langage. Il devient, à la limite, un personnage comique, voir ridicule, alors que l'espace du salon exhibe, paradoxalement, son caractère éphémère.

Les trois metteurs en scène immobilisent Alceste dans un espace en mouvement (comme Pierre Dux l'a fait en 1977) et les options chorégraphiques soulignent l'opposition des acteurs, de la société, de l'individu. En fait, Hervieu-Léger insiste sur la centralité d'une table conviviale et sur le mouvement élégant des acteurs pendant le repas, contrastant avec l'immobilité d'Alceste, le spectateur pathétique de ce théâtre du monde où domine le mensonge, l'ambition de pouvoir et les relations frivoles, sous le masque de la politesse. Il s'agit bien du moment de la mise en scène où le décor est plus stable, grâce aux acteurs qui disposent soigneusement table, chaises, verres, assiettes pour que le banquet soit *réaliste*.

Un réalisme plus extravagant (ou *radical*) émane du décor créé par Nuno Cardoso pour cette scène des portraits : l'espace de la discothèque se fait plus lumineux à la faveur des lumières brillantes qui se situent en dessous de la plateforme en acrylique, Alceste est assis au fond, les autres acteurs sont au centre, habillés en rouge, mangeant du pop-corn, près d'une table rouge plate et vide, extension *temporelle* de celle d'Hervier-Léger. Dans cette lecture *alternative* du *Misanthrope*, la scène des portraits accentue l'égotisme des personnages, leur enfermement cynique dans « un certain bon goût, *bon chic, bon genre* des classes dominantes » (Figueira, 2016).

Crimp et Nuno Carinhas exploitent, eux aussi, les relations de pouvoir qui s'installent parmi les différents agents du spectacle et des médias, les nouvelles intrigues de *cour* qui les font mentir sans relâche pour atteindre le succès (le pouvoir), la frivolité des liens qu'ils construisent et qu'Alceste dénonce assez maladroitement. L'artifice théâtral est toujours *visible* sur scène : le portrait, le masque de chacun est symbolisé, depuis le début de la scène, et par les costumes exubérants (la robe luxueuse de Jennifer/Célimène, la *star*, par exemple), et par les objets absurdes ou hors

de propos (les différents cactus que le critique de théâtre, l'acteur, l'agent/les marquis offrent à Jennifer/Célimène).

Il n'y a pas, à vrai dire, dans *Le Misanthrope* de Molière, d'Hervieu-Léger, de Nuno Cardoso et de Crimp/Nuno Carinhas un affrontement de classes : la solidité du groupe des gens polis est incontestable ainsi que l'isolement tragique d'Alceste. En fait, c'est la radicale vision que Molière a de la société, de ce théâtre du monde universel, que les trois metteurs en scène essaient d'exhiber, en croisant le théâtre social où, selon Hervieu-Léger, les complexions les plus intimes de l'homme prennent tout leur sens avec la déception névrotique d'un homme seul (Hervieu-Léger, 2022 : 12).

3. Le désert d'Alceste – 3^e moment

La scène dernière qui clôture *Le Misanthrope* est, en quelque sorte, la plus irrégulière, ambiguë, voire radicale, de cette *nouvelle* comédie de Molière. Irrégulière du point de vue formel (les règles de la comédie, le *happy-end* moral) ; ambiguë du point de vue idéologique (qui est Molière ? qui sommes-nous ? Alceste ou Philinte ?). Les marquis séducteurs et séduits de et par Célimène y lisent, devant elle, dans son salon, un ensemble de billets galants écrits par la précieuse, lesquels dénoncent son mensonge et sa médisance. Les portraits caricaturaux des uns et des autres (Alceste y compris) que Célimène a conçus, dans son écriture, selon la logique du code galant, nourrissent, à nouveau, ce théâtre du monde final où le masque se dévoile par avènement d'un autre masque plus grotesque et décevant. Célimène reste silencieuse, pendant la lecture dramatique de ses billets et la désagrégation du groupe – le beau monde quitte la scène ne supportant pas la caricature. Alceste se ferme, lui-aussi, dans un silence absolu, regardant le spectacle du monde et n'abandonnant pas, paradoxalement (ou non), l'espace du salon, l'espace de la scène. Philinte et Éliante, eux non plus, ne quittent pas cet espace en dissolution.

Molière semble, ainsi, créer, dans le premier volet de cette scène dernière, les conditions nécessaires à l'exécution du dénouement tout éloigné qu'il fut du *happy-end* traditionnel de la comédie de l'époque. Mais le deuxième moment de la scène dernière – le moment où les

metteurs en scène repèrent la génialité singulière du dramaturge – s’ancre sur le suspens théâtral et le nourrit progressivement. Alceste propose à Célimène de l’accompagner dans *son désert* – « Et que, dans mon désert, où j’ai fait vœu de vivre, /Vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre. » ; Célimène se refuse à le suivre et à renoncer au monde – « Moi, renoncer au monde, avant que de vieillir !/Et dans votre désert aller m’ensevelir! » (Molière, 2022 : 279).

Le visage d’Alceste (le visage de l’acteur Loïc Corbery, l’alter-égo Clément Hervieu-Léger) montre bien à quel point le misanthrope est le juge d’une humanité corrompue sans pourtant jamais s’interroger sur lui-même, sur son intransigeance radicale – ce n’est pas au hasard, dans le cadre de la Querelle du *Tartuffe*, que Molière se sert d’un personnage problématique, radical, mentalement perturbé, pour se faire l’écho d’une violente critique sociale. Du reste, Hervieu-Léger voit dans le désert controversé d’Alceste un défi majeur de mise en scène : selon lui, Molière oblige le metteur en scène à penser ce qu’il veut de la vie et « c’est pour ça qu’il y a deux solutions : soit le metteur en scène joue Alceste, soit il demande à son alter ego de le faire¹². ».

En fait, le dramaturge de Versailles aurait pu terminer ce dernier moment par la séparation radicale de Célimène (qui se retire de son espace circulaire raréfié) et Alceste : « Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage // de vos indignes fers pour jamais me dégage » (Molière, 2022 : 280). Et pourtant il choisit de prolonger les vers d’Alceste pour qu’il libère la sincère Éliante de l’amitié tendre que, sans succès, elle lui voue. L’artifice de l’illusion théâtrale semble alors s’imposer sur scène de façon assez rapide (le paradoxe est volontaire) : la sage Éliante accepte la main de Philinte « sans trop [s’]inquiéter » (*idem* : 281) ; Alceste sort définitivement de l’espace du salon et de la scène – « Trahi de toutes parts, accablé d’injustices,/ Je vais sortir d’un gouffre où triomphent les vices » (*idem* : 281) ; Philinte, modérant les émotions, annonce l’intention de convaincre Alceste à réintégrer la société de cour – « Allons, Madame, allons employer toute chose,/Pour rompre le dessein que son cœur se propose. » (*ibidem*).

L’apparence de l’harmonie, l’illusion de la vérité marquent, sans conteste, ce dénouement « audacieusement éloigné des conventions

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=PaAs5CazbZg&t=3s>

comiques » (Chupeau, 2000 : 37). S'agit-il d'une fin tragique ? Alceste est-il finalement un héros tragique, alors qu'il fut conçu pour jouer le rôle d'un acteur comique ? Un coup de théâtre génial lance, ainsi, sur scène, l'interrogation majeure sur le bonheur qui domine la comédie et à laquelle les représentations de tout temps ont été sensibles (même celle de Pierre Dux dont la rigidité des rôles ne se superpose pas au ton radicalement tragique qui domine le discours du misanthrope): si Alceste peut ne pas être si vertueux qu'il ne le pense, s'il est moralement intransigeant face à un monde où il n'a même pas essayé de vivre, s'il n'a pas réussi à convaincre Célimène, il est quand-même un *imaginaire* moliéresque, l'atrabilaire amoureux. Si, de même, le sage Philinte et la discrète Éliante représentent, de prime abord, un couple équilibré, dominé par la raison plus que par la passion, ils se trouvent dans un espace déconstruit (le salon de Célimène), vide – on l'a vu chez Hervieu-Léger -, décadent. Le scepticisme du dramaturge se concentre, ainsi, dans l'essence radicalement ambiguë de la scène dernière, dans l'impossibilité de dépasser les émotions moyennes, alors que l'illusion théâtrale cesse.

C'est justement cette ambiguïté amère que les représentations portugaises de 2016 et de 2022 essaient de matérialiser face au spectateur. Ce qui fascine Nuno Cardoso dans *Le Misanthrope*, c'est la réflexion sur la convention, le théâtre et le méta-théâtre qui lui permet de réfléchir, à son tour, sur l'absurde de la société post-moderne. Contrairement aux acteurs de Molière, les acteurs de Cardoso restent tous toujours sur scène, même à la fin. Mais le metteur en scène insiste sur l'isolement ironique d'Alceste qui prend son Bourriquet et sa radio Boombox pour s'asseoir sur le matelas rose où il a essayé de convaincre Célimène de le suivre. L'illusion théâtrale disparaît lorsque les lumières changent de couleur et évoquent une discothèque où tous les autres continuent à danser au son du *Disco*. Le théâtre cède la place à l'artifice social. Crimp et Nuno Carinhas réécrivent, à leur tour, le dénouement du *Misanthrope* s'interrogeant, eux-aussi, sur les limites de l'illusion et de la vérité, de la comédie et de la tragédie. La scène dernière accuse une proximité intertextuelle curieuse avec la scène de Molière : Alceste invite Jennifer/Célimène à quitter, avec lui, cette « antichambre de l'enfer »; il sort – « Adieu » - et John/Philinte veut le rejoindre pour l'empêcher de fuir le monde. Ellen/Éliante conclut : « Calme-

toi, John. Laisse-le partir. On est mieux sans lui¹³. ». Le scepticisme final de Molière se joint au cynisme d'Ellen.

Mais Carinhas, qui considère les deux *Misanthropes* (de Molière et Crimp) comme un hommage sans limites au théâtre (Carneiro, 2022), va même plus loin en prolongeant la scène dernière des deux dramaturges : un bal masqué final, un bal théâtral carnavalesque, clôture la scène, évoquant, éventuellement, le scepticisme de Molière, la radicalité et l'actualité de sa pensée au Grand Siècle et de nos jours. D'ailleurs, Nuno Carinhas souligne, à plusieurs reprises, le symbolisme de *son* bal masqué ancré dans une évocation finale de la radicalité du théâtre (et de la *performance*) de Molière : « La pièce est risible par la peinture particulière de la société qu'elle suggère ; elle la dépeint de façon si ironique et si dure qu'elle nous fera rire, évidemment. Mais nous nous moquons de nous-mêmes, je ne m'en doute pas. » (Frota, 2022).

En fait, si on revient à la dernière minute de la mise en scène de Clément Hervieu-Léger, on constate que ce rire amer, volontairement ambigu, se prolonge dans un rire en suspens – ou qui est suspendu par le sociétaire de la Comédie Française : lorsque Philinte et Éliante quittent le théâtre, on aperçoit un nouvel acteur entrer sur scène, jouer quelques accords au piano du salon vide et sombre, alors que Célimène, l'écoutant à l'étage, simule l'espoir de revoir quelqu'un dans son espace (peut-être Alceste), alors qu'il ne s'agit que d'un inconnu qui sort aussitôt qu'elle l'entrevoit. Célimène ferme la porte de son balcon et on voit son ombre à travers la lumière jaunâtre de la fenêtre.

Conclusion

Molière, maître majeur du méta-théâtre, au XVII^e siècle, oblige, ainsi, finalement, le metteur en scène (les successifs metteurs en scène) à penser ce qu'il veut de la vie – Hervieu-Léger ne cesse de le souligner. On vient de le dire, dans l'émission hebdomadaire de la Comédie Française du 1^{er} février 2022¹⁴, reprenant, en quelque sorte, les arguments évoqués par Donneau

¹³ « Calma, John, descontrai-te. Deixa-o ir. Ficamos melhor sem ele » (traduction de Daniel Jonas – texte polycopié).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PaAs5CazbZg&t=3s>

de Visé pour expliquer le choix *radical et intemporel* de Molière lorsqu'il adopte pour héros comique un misanthrope :

Ce choix est encore admirable pour le théâtre ; et les chagrins, les dépités, les bizarreries et les emportements d'un misanthrope étant des choses qui font un grand jeu, ce caractère est un des plus brillants qu'on puisse produire sur la scène. (Donneau de Visé, 2022 : 153).

Bibliographie

Carneiro, J. 2022. « Alceste e os outros ». *Público – Ípsilon*, 2 de maio. [En ligne] : <https://www.publico.pt/2022/05/02/culturaipsilon/noticia/viver-mentira-moliere-crimp-2003969> [consulté le 15 septembre 2023].

Chupeau, J. 2020. Préface. In : *Le Misanthrope*. Paris : Gallimard, p. 7-38.

Dandrey, P., Donné, B. 2022. « La solitude du Misanthrope ». *Le Point – Hors-série Grandes Bibliographies – Molière. Les secrets d'un génie*, janvier-février, p. 62-63.

Donneau de Visé, J. 2022. Lettre sur la comédie du *Misanthrope*. In : *L'Amour médecin, Le Misanthrope*. Paris : Classiques Garnier, p. 152-167.

Figueira, J. L. 2016. « é misantropo andar por entre a gente ». *Público – Ípsilon*, le 12 mai. [En ligne] : <https://www.publico.pt/2016/05/12/culturaipsilon/critica/e-misantropo-andar-por-entre-a-gente-1731769> [consulté le 15 septembre 2023].

Frota, G. 2022. « Como viver a mentira, de Molière a Crimp ». *Público – Ípsilon*, le 2 avril. [En ligne] : <https://www.publico.pt/2022/05/02/culturaipsilon/noticia/viver-mentira-moliere-crimp-2003969> [consulté le 15 septembre 2023].

Hervieu-Léger, C. 2022. Alceste, entre misanthropie et dépression. In : *Programme Le Misanthrope-Molière*. Paris : Comédie Française, p. 11-13. [En ligne] : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/programme-lemisanthrope-moliere2022.pdf>

Mazouer, C. 2022. Introduction. In : *L'Amour médecin, Le Misanthrope*. Paris : Classiques Garnier, p. 103-148.

Molière. 2022. *L'Amour médecin, Le Misanthrope*, éd. critique de Charles Mazouer. Paris : Classiques Garnier.

Montenot, J. 2022. « *Le Misanthrope*. Une place à part ». *Magazine Littéraire. Lire les classiques – Molière*, février-mars-avril, p. 62-63.

Silva, S. 2016. « A *happy hour* de Molière ». *Público – Ípsilon*, 8 de abril. [En ligne] :

<https://www.publico.pt/2016/04/08/culturaipsilon/noticia/a-happy-hour-de-moliere-1728184> [consulté le 15 septembre 2023].



© *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

