



COMÉDIE
FRANÇAISE

MOLIÈRE / ŒUVRE / MOLIÈRE EN SA MAISON

De traditions de jeu en relectures paradoxales, l'éternel retour du Patron

« Il ne faut pas penser : « À quoi bon ? La Comédie-Française a fait son temps. » Il faut penser : « La Comédie-Française est plus indispensable que jamais ; nous tous, comédiens, nous avons intérêt à ce qu'elle soit ce qu'elle doit être, et ce qu'elle peut être encore. »
(Pierre Fresnay, *Bulletin de l'Union des Artistes*, 1^{er} août 1929)

Il est généralement admis que les comédies de Molière constituent le fondement du répertoire de la Comédie-Française, Maison de Molière, directement issue des restes de sa troupe. On a même longtemps affirmé d'une manière péremptoire que c'est dans cette Maison et nulle part ailleurs que Molière doit trouver sa meilleure interprétation. Or, la Comédie-Française, tout au long de son histoire, a d'abord été un théâtre vivant, un théâtre de création intensive, jusqu'à ce que lui soit ôté son monopole en 1791, et le reflet de la littérature dramatique de son temps jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Avec l'avènement des metteurs en scène, hors Comédie-Française, puis dans ses murs mêmes, les œuvres classiques prennent une nouvelle signification, sont relues, revisitées, parfois déformées. La Comédie-Française a eu, dans cette suite de représentations, une responsabilité prééminente ; elle a parfois paru à la traîne, poussiéreuse, traditionnelle, conservatrice, etc. Ce qui fait l'objet de cette courte étude, ce n'est pas l'histoire de l'interprétation individuelle des rôles et des personnages par les comédiens en particulier, ce n'est pas non plus la recherche des significations dégagées par cette suite, mais plutôt le parcours chronologique de l'attitude générale adoptée par la troupe héritière de Molière face à son œuvre, pour qu'un critique d'aujourd'hui ait encore le droit d'écrire : « Après plus de trois siècles de représentations figées par la moulinette des alexandrins, il existe encore du sang neuf à débusquer chez Molière, comme s'il en pleuvait. C'est la magie du théâtre et de l'air du temps qui y passe, génération après génération. On reconnaît les chefs-d'œuvre à ce que leurs significations se renouvellent inépuisablement... »

L'Après-Molière : le XVII^e siècle

1680. Molière est mort depuis sept ans. Louis XIV fait de la troupe unique des Comédiens du Roi l'instrument définitif de sa politique culturelle : subvention, monopole, obligation de perfection sont les conditions sine qua non de la survie de la troupe de Molière, choisie pour être la base de la compagnie. La Grange, chef respecté et incontesté, détenteur de la « vérité dramaturgique » de son ami, va mettre encore deux ans pour accomplir le projet envisagé par Molière dès 1671, l'édition complète de ses œuvres. La fidélité à Molière et le souci de ne rien perdre de son œuvre sont affirmés par La Grange et Vivot dès la préface : « Tous les vers qui sont marqués avec 2 virgules renversées, qu'on nomme ordinairement guillemets, sont des vers que les comédiens ne récitent pas dans leurs représentations, parce que les scènes sont trop longues, et que d'ailleurs, n'étant pas nécessaires, ils refroidissent l'action du théâtre. M. de Molière a suivi ces observations aussi bien que les autres acteurs. Cependant, comme ces vers sont tous de lui et que tout ce qu'il a fait doit être estimé, on s'est contenté de les marquer sans vouloir en rien retrancher, afin de vous donner tous ses ouvrages dans leur entière perfection. »

C'est garantir sans équivoque qu'il s'agit bien ici de la publication des textes de Molière tels qu'il aurait lui-même voulu les présenter, et la mention des usages de la scène atteste en outre que ce sont les textes tels qu'ils ont été dits par les acteurs. La ponctuation, qui fut contestée et modifiée par les éditeurs de Molière au XIX^e siècle, en est la preuve, ainsi que l'écrit fort justement Gabriel Conesa : « En particulier, n'oublions pas que La Grange a joué pendant des années le théâtre de Molière : s'il a retenu les jeux de scènes qui l'agrémentaient, s'il a noté les passages qui étaient sautés à la représentation, comment n'aurait-il pas enregistré ses rythmes, en entendant, jour après jour, ses amis respirer le texte selon les directives du maître. »

L'édition de 1682 comporte peu de didascalies, mais toujours judicieuses et presque nécessaires. En effet, si elle prétend restituer le texte dramatique dans sa « perfection », elle ne vise en aucun cas à présenter un catalogue de jeux de scène.

Le répertoire des comédies de Molière constitue, pour la troupe royale, une partie de son fonds de commerce, qu'il s'agit de continuer à exploiter sans trop se poser de questions, et on peut penser que, jusqu'à la disparition des derniers acteurs ayant côtoyé Molière, c'est dans le droit fil de l'interprétation d'origine qu'elles ont été jouées. Baron, entre autres, est un des maillons de cette tradition de naturel que l'on prête à Molière dans la diction, tandis que les effets comiques se transmettent par l'intermédiaire des dynasties des Raisin, des Poisson ou des La Thorillière.

Au XVIII^e siècle

Après la mort de Louis XIV, et tandis que point une nouvelle génération d'auteurs dramatiques ambitieux (Voltaire, Destouches, Marivaux, Nivelles de La Chaussée, etc.), le public accorde moins de prix au répertoire du XVII^e siècle qu'aux nouveautés et les acteurs ne jouent plus Molière que par habitude, sans prêter attention à la mise en scène. Apparaissent aussi, dans ce premier tiers du XVIII^e siècle, dans l'interprétation des personnages de Molière, un certain nombre de traditions de jeu qui finissent par s'intégrer au texte, dans la grande édition en 6 volumes des œuvres de Molière procurée par Prault à la Compagnie des Libraires en 1734. Ces nouvelles didascalies montrent une évolution du jeu vers la facilité, le goût des effets et parfois même de la trivialité. Si on prenait la peine de les relever toutes, on obtiendrait une sorte de répertoire de lazzi et de jeux stéréotypés assurés de déclencher les applaudissements d'un public qui ne goûte plus Molière qu'en complément des pièces nouvelles. La négligence apportée à l'interprétation des comédies de Molière au milieu du XVIII^e siècle conduit le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la Chambre du Roi, en charge de la Comédie-Française, à prendre, le 11 juillet 1746, une décision surprenante : « Ayant observé que depuis quelques années les représentations des comédies de Molière sont entièrement abandonnées par le public, et ne pouvant attribuer cet abandon qu'à l'inconvénient dans lequel les Comédiens sont tombés de les jouer trop souvent et par là de lasser les spectateurs, voulant essayer de ranimer le goût du public pour les ouvrages qui font le principal fonds de la Comédie-Française, ordonnons aux Comédiens français de Sa Majesté qu'à compter du jour du présent ordre il ne sera plus représenté sur leur théâtre aucune des comédies de Molière en cinq actes jusqu'à ce qu'il en soit par Nous autrement ordonné. » Dans les années qui précèdent cet ordre paradoxal, on compte en moyenne une centaine de représentations des pièces de Molière par an, devant des salles qui contiennent parfois moins de cent personnes. Solution de facilité, le répertoire moliéresque demande peu de soin et peu de travail aux comédiens : ils savent tous plus ou moins par définition les rôles de leur emploi, ils possèdent dans leur garde-robe les habits de la grande comédie – habits contemporains –, et le décor est l'immuable « chambre de Molière ». On reprend néanmoins le *Misanthrope* le 6 novembre suivant, devant... 555 spectateurs. Il faudra encore près de trente ans pour que les Comédiens s'aperçoivent – ou reconnaissent – qu'ils ne peuvent ramener le public à Molière qu'en y mettant autant de soin qu'à la mise en scène des pièces nouvelles et en veillant à la qualité des représentations. En juin 1772, à l'assemblée des Comédiens français, les sociétaires prennent la résolution de tenir avec exactitude les rôles de leur emploi dans les comédies de Molière : « Il n'en sera point, parmi [les acteurs] qui ne se fassent un devoir flatteur de remplir un rôle, quelque médiocre qu'il soit, dans des représentations choisies pour honorer le premier de leurs auteurs ; et le public, transporté de l'ouvrage, verra du moins qu'ils n'ont rien négligé pour en rendre la représentation digne de lui et de l'homme immortel qu'ils ont à transmettre à la postérité. »

Il est temps en effet pour les Comédiens héritiers de Molière de se préoccuper de lui. Jean-Jacques Rousseau, en 1758, dans sa *Lettre à d'Alembert* sur les spectacles, a développé un paradoxe qui ne sera pas sans influence sur l'interprétation du *Misanthrope* ; Goldoni, auteur italien renommé, installé à Paris en 1762, ne cache pas son admiration pour son prédécesseur français en l'honneur de qui il a écrit, en 1753, une comédie intitulée *Il Molière* ; l'Académie française a mis au concours en 1769, un Éloge de Molière, qui voit la victoire de Chamfort ; et il faut songer à célébrer, en 1773, le centenaire de la mort de l'auteur-acteur.

Les grandes pièces sont reprises, à jour fixe, un jeudi sur deux, avec des acteurs dont la personnalité et le talent donnent une nouvelle dimension aux personnages. Divers à-propos et dialogues des morts appropriés fleurissent en 1773. Il n'est pas sûr que l'effet en soit définitif sur les spectateurs. Voltaire a écrit en 1765 : « Le spectacle est désert quand on joue ses comédies, et il ne va presque plus personne à ce même Tartuffe qui attirait autrefois tout Paris » ; et Cailhava rapportera non sans ironie une réflexion de Collé : « Collé disait un soir, dans le foyer de la Comédie-Française : Tout le monde sait Molière par coeur, excepté les comédiens. »

Quelques grands comédiens se distinguent pourtant à cette époque. Préville, l'acteur comique par excellence de la seconde moitié du XVIII^e siècle, se signale par ses interprétations subtiles, tant de Scapin, de Sosie, de Sganarelle ou de Mascarille – c'est dans ce rôle que le représente le peintre Van Loo –, que dans M. Jourdain. Mais Préville refuse de jouer *Tartuffe*, longtemps donné dans la tradition grivoise d'Augé ; *l'Avare* est joué en grosse farce, amputé de ses premières scènes et abondamment coupé ; *le Festin de pierre*, versifié par Thomas Corneille, remplace toujours *Dom Juan*, jamais repris depuis sa création... Quant à Molé, qui avoue dans ses *Mémoires* : « Lorsqu'on fait attention à la difficulté de rendre divers rôles des comédies de Molière, on ne doit pas être surpris que ces pièces si dignes d'admiration attirent si rarement des spectateurs. », sa tentative de rendre à Tartuffe un peu de dignité se solde par un échec, et c'est surtout dans le rôle d'Alceste qu'il donne enfin au public des raisons de s'intéresser au personnage. Renonçant à la tradition de l'aristocrate bilieux héritée de Baron, Molé, titulaire du rôle en 1778 à la mort de Bellecour, est le premier à donner à Alceste le visage d'un amant passionné, dont la violence surprend ses contemporains – ne va-t-il pas jusqu'à casser une chaise à chaque représentation ! Vingt ans après la polémique créée par Jean-Jacques Rousseau entre les gens de lettres, les comédiens prennent conscience qu'il faut renouveler l'interprétation des pièces de Molière. Première lecture « paradoxale », cherchant à provoquer chez le spectateur une empathie avec les souffrances d'un personnage qui jusqu'alors avait paru ridicule et odieux. À partir de ce moment, jamais plus le rôle ne sera considéré de manière monolithique, et la réflexion menée sur le personnage ouvre la voie aux interprétations les plus contradictoires.

À vrai dire, Molière remporte au XVIII^e siècle plus de succès auprès des lecteurs lettrés que du public de théâtre, trois grandes éditions complètes de ses oeuvres se succédant en moins de quarante ans : Prault, 1734, gravures de Boucher, édition de Voltaire en 1765, et édition procurée par Bret, avec les illustrations de Moreau le Jeune en 1773. L'autorité référentielle de Molière reste plus théorique que pratique. Le buste de Molière, offert par Houdon aux Comédiens Français en 1778, préside désormais les assemblées de la troupe, et, lors de l'inauguration de la belle salle construite pour eux au Faubourg Saint-Germain (actuel Odéon), c'est Molière à la nouvelle salle qu'invoque l'auteur La Harpe, dans son à-propos.

L'époque est à la controverse, les querelles philosophiques s'ajoutent aux débats littéraires, et la politique va envahir la scène comme la rue. En 1787, Louis-Sébastien Mercier obtient enfin que les Comédiens Français représentent l'adaptation qu'il a tirée de la pièce de Goldoni, donnée sous le titre de la Maison de Molière. La pièce est montée avec un soin tout particulier, le décor est renouvelé, les costumes plus conformes à la vérité historique ; Fleury joue Molière, et, comme la pièce évoque la querelle de Tartuffe, on enchâsse la comédie de Molière dans celle de Mercier ; Fleury passe – bizarrement, car Molière a créé Orgon – du rôle de Molière à celui du héros éponyme. Le public est intéressé, mais ne déborde pas d'enthousiasme. La pièce reste au répertoire jusqu'à la fermeture de 1793 et sert le plus souvent d'hommage à Molière, pour l'anniversaire de sa mort, le 17 février, couplée avec une des grandes comédies de l'auteur, jouée séparément cette fois.

L'époque révolutionnaire

Pendant les premières années de la Révolution, Molière reste, après Voltaire, l'auteur le plus représenté par la troupe de la Comédie-Française, en dépit du succès des œuvres de circonstance. Le plus représenté certes, mais non le plus suivi, car les salles sont souvent désespérément vides. Le 13 janvier 1791, la Comédie-Française perd son monopole, à son corps défendant, et voit l'œuvre de Molière accessible à tous les théâtres qui se sont développés dans la capitale. Cela donne des représentations originales, où Molière est assimilé à un sans-culotte aux idées les plus jacobines. La Comédie-Française, quant à elle, reste respectueuse de sa propre tradition et, malgré l'autocensure qui écarte de la représentation les plus aristocratiques des comédies de Molière, elle s'abstient de toute incongruité. Elle va même, pour restaurer son prestige auprès du public, et ramener un peu d'argent dans les caisses, rappeler le couple Prévile, en 1791, et Mme Bellecour, en 1798, afin de donner des représentations des comédies les plus populaires (*Amphitryon*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*). Au moment de la Terreur, les textes se trouvent tout de même dévoyés, on y remplace par des expressions admises par la censure jacobine le ci-devant vocabulaire d'ancien régime mis à l'index.

Molé lui-même, le « républicain Molé », ne répugnera pas à se prêter à la représentation d'un *Misanthrope* ainsi arrangé sur la scène de la Montansier, et Dugazon, au Théâtre de la République, joue les valets de Molière, le bonnet phrygien sur la tête et la cocarde tricolore à la boutonnière.

Le XIX^e siècle

Les Comédiens Français réunis en 1799 se placent d'emblée, si l'on en croit le récit de Fleury, sous la protection tutélaire de Molière, prenant autour de son buste le nouvel engagement qui rétablit la troupe. Le spectacle de réouverture, le 30 mai, comprend *le Cid*, de Corneille, et *l'École des maris*. Les représentations n'en seront pas beaucoup plus soignées pour la cause, et c'est justement cette époque, où Napoléon, qui a peu de goût pour Molière, lui préfère la grande tragédie, prestigieusement représentée par Talma, que choisit Cailhava pour publier ses Observations critiques sur la représentation de Molière par ses héritiers. Cailhava prétend « conserver la bonne tradition et dénoncer la mauvaise ». Dressant un catalogue des traditions vicieuses, il stigmatise pêle-mêle les lazzi vulgaires de Dugazon, les diamants portés par les servantes, les additions superflues, les retranchements mutilants. Les meilleurs acteurs s'adonnent à certaines facilités : Dugazon/M. Jourdain jette à la tête de sa femme de petits pâtés, ou Grandmesnil, excellent Harpagon au demeurant, ajoute de nouveaux jeux de scène à son rôle et développe le jeu de la bougie « établi par les comédiens pour égayer une scène que le public n'écoute jamais sans impatience ». Ce jeu de la bougie, simplement signalé dans l'édition de 1682 : « Voyant 2 chandelles allumées, Harpagon en souffle une », a pris au cours du temps des proportions hors de propos.

Cailhava s'insurge contre les modifications que les acteurs apportent au texte des *Précieuses ridicules* parce que le costume n'en est pas respecté : « Comment peut-il se faire que dans un temps où les costumes sont l'âme de toutes les pièces, dans un temps où les petits spectacles rivalisent avec le Théâtre des Arts pour la vérité et la richesse des costumes ; comment se peut-il faire, dis-je, que dans un temps où les Comédiens Français eux-mêmes ne jouent pas la moindre nouveauté sans se piquer de la soutenir par un costume ruineux, ils affectent, enfants ingrats et parcimonieux, de ne traiter sans façon que leur père ? »

La question du costume est symptomatique et primordiale. Car la réforme qui a bouleversé le théâtre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle a principalement touché la tragédie. On est passé progressivement de la robe à paniers et du costume de cour, avec panaches et tournures, à la tunique et à la toge, à la faveur des recherches historiques. En revanche, comme au bon vieux temps de l'ancien régime, les Comédiens Français, sous la Restauration, ne se fatiguent pas beaucoup pour jouer Molière ; il semble que le nom de l'auteur suffise à les rassurer, et les conditions matérielles de la représentation ne portent pas les interprètes à se surpasser : pour décor, un éternel salon, rouge ou vert, dit « Chambre de Molière » dans les inventaires, toujours repeint et rafistolé, mais jamais renouvelé depuis 1799. Il faut attendre 1822 pour qu'un salon doré

moderne peint par Cicéri serve aux représentations du *Misanthrope* avec Mlle Mars et la fin des années 1830 pour voir évoluer la chambre de Molière. Pour les costumes, au début du siècle, la disparate est la plus étonnante. A la décharge des comédiens, il convient de rappeler que, pour le répertoire, ils sont tenus d'utiliser leur garde-robe personnelle, et qu'ils disposent généralement d'un fonds limité leur permettant de jouer aussi bien Molière, Baron, Dancourt, Lesage et Regnard que Diderot, Sedaine, Marivaux et Beaumarchais.

Jouslin de La Salle évoque les débuts officiels du jeune Volnys dans le rôle d'Alceste en septembre 1835 : « J'assistais à cette représentation du *Misanthrope* où jouait l'élite de la Comédie, et, pour la première fois, je fus frappé de ce mélange grotesque, de cette bigarrure d'habits les plus ridicules. En effet, Alceste, Oronte, Acaste, Philinte, Clitandre portaient des habits du temps de Louis XV et de Louis XVI, et Eliante, Célimène, portaient naïvement sur la scène des robes châles, ajustements d'après le Journal des modes publié dans la semaine. Ces ajustements d'une autre époque exigeaient des changements dans le texte de l'auteur. »

Pourtant, dès 1829, des réformes avaient été apportées, si l'on en juge par le Registre des représentations : *les Femmes savantes*, le 21 mai : « La pièce a été jouée avec les costumes de l'époque. » Le 20 juillet de la même année, on affiche le *Festin de pierre*, version de Thomas Corneille : « cet ouvrage a été représenté avec les habits du temps de Louis XIII. » C'est aussi en 1829, dit-on, que Mlle Mars renonça, à contrecœur, aux manches gigot de la robe d'Elmire. Elle continue pourtant à suivre la mode du jour, puisque Théophile Gautier, en 1838, déplorant les vertus bourgeoises affichées désormais par les actrices, attribue ironiquement le fait à un esprit d'économie : « Cette économie explique pourquoi toutes les actrices de la Comédie-Française, par exemple, s'obstinent à jouer Molière en robes à la mode de 1838 ; ce sont des robes à deux fins, qu'elles finissent d'user à la ville et avec lesquelles elles vont en soirée ou au concert. »

Mais, comme l'écrit Jules Janin en juin 1837, lorsque les Comédiens Français portent, dans *le Misanthrope*, les coûteux « costumes du temps » dessinés par Paul Lormier pour l'inauguration du Musée de Versailles, « L'habit ne fait pas le moine, il ne fait pas les comédiens ! » Guizot rend compte de la représentation de Versailles : « le Roi avait voulu que le chef-d'œuvre de Molière, *le Misanthrope*, y fût représenté sans aucune altération et sans que rien n'y manquât ; pas un vers ne fut omis ; l'ameublement de la scène était bien du XVII^e siècle ; des costumes fidèles et préparés pour ce jour-là avaient été donnés aux acteurs ; tout le matériel de la représentation dans la salle et sur le théâtre, était excellent, et probablement bien meilleur qu'il n'avait jamais été sous les yeux de Louis XIV et par les soins de Molière. Mais la représentation même fut médiocre et froide, par défaut de vérité encore plus que de talent ; les acteurs n'avaient aucun sentiment ni des moeurs générales du XVII^e siècle, ni du caractère simplement aristocratique des personnages, de leur esprit toujours franc, de leur langage toujours naturel au milieu des raffinements et des subtilités de leur vie mondaine. Les manières étaient en désaccord avec les habits et l'accent avec les paroles. Mlle Mars joua Célimène en coquette de Marivaux, non en contemporaine de Mme de Sablé et de Mme de Montespan. Et l'infidélité était plus choquante à Versailles et dans le palais de Louis XIV qu'à Paris et sur le théâtre de la rue de Richelieu. » Edouard Thierry s'avoue « dépaysé », d'autant que les costumes de femmes restent « résolument modernes ».

En réalité, ce qui a dû choquer les spectateurs de 1837, c'est l'hiatus existant entre le jeu routinier des comédiens, et le renouvellement total de l'apparence des personnages, qu'aurait dû accompagner une interprétation repensée. Tel quel, *le Misanthrope* n'eut, rue de Richelieu, qu'un court succès de curiosité. On revint bien vite à l'habit carré traditionnel et Musset pouvait écrire, en 1840 :

« J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français,
Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès,
Ce n'était que Molière... »

Cet ennui que distille la représentation machinale des comédies de Molière vient aussi du fait que les Comédiens Français ont renoncé, au XIX^e siècle, à donner les comédies-ballets avec tous leurs agréments, au grand désappointement de Théophile Gautier : « Molière, sous sa vraie

physionomie, est, pour ainsi dire, inconnu au théâtre, et la Comédie-Française accomplirait un devoir pieux en le représentant avec les accessoires qu'il a lui-même jugés nécessaires au succès de ses pièces. Qu'on ressuscite ainsi toutes ses comédies-ballets, en y joignant le chant, la danse, les décorations, les costumes, et l'on aura un spectacle du plus vif attrait et de la plus grande nouveauté. Qu'on nous rende toutes ces charmantes pièces, le *Sicilien ou l'Amour peintre*, la *Princesse d'Elide*, les *Fâcheux*, *l'Impromptu de Versailles*, *Mélicerte*, *Dom Garcie de Navarre*, qu'on ne nous fait jamais voir. »

Et quand ils donnent des intermèdes au Bourgeois gentilhomme, ils convoquent les morceaux de ballet les plus incongrus... Ce n'est pourtant pas indifférence de leur part. Les recherches récentes sur la vie de Molière, la découverte de son acte de baptême par Beffara, la décision prise en 1821 de fêter l'anniversaire de sa naissance le 15 janvier, l'érection de la fontaine Molière rue de Richelieu, l'intérêt qu'y portent les Samson ou les Regnier, tout cela n'empêche pas le public de bouder assez généralement les représentations. Théophile Gautier, toujours lui, a une explication : « Le public sifflerait volontiers Molière, s'il osait ! En effet, cette manière large, ferme, nette, sans petite recherche, qui va toujours droit au but, cette touche caractéristique et magistrale, doivent choquer à tout instant les susceptibilités d'un auditoire accoutumé aux façons prétentieuses et minaudières du vaudeville de M. Scribe. » Musset ne dit pas autre chose dans sa *Soirée perdue*... La pudibonderie née du moralisme post-révolutionnaire censure jusqu'au mot « cocu » ; Sganarelle devient « le mari qui se croit trompé »...

Ces dispositions du public à la morale bourgeoise, compliquées de l'inflation du sentiment mise en valeur par la dramaturgie romantique et nourries des connaissances nouvelles acquises sur la vie de Molière, vont infléchir et renouveler l'interprétation des grandes comédies. Les acteurs qui s'affirment dans les années 1840 sont plutôt sombres, portés à la mélancolie qui sied à une époque spleenétique, ils assimilent les sentiments des personnages au vécu de l'auteur. Provost est l'un des premiers à faire ainsi sentir Molière à travers ses personnages, et ses débuts, malgré sa sincérité, ne sont pas populaires.

Le 15 janvier 1847, sous l'impulsion de Philoclès Regnier, ardent moliériste, les Comédiens Français frappent un grand coup ; ils remettent à la scène le texte original de *Dom Juan*. Cette fois, mise en scène, décors, costumes, musique, tout est soigné. Les plus grands noms participent à ce renouveau, jusqu'à Ligier acceptant le rôle, court mais marquant, du Pauvre. La critique applaudit, le public vient. Dès lors il va s'intéresser de plus près à l'infléchissement dramatique apporté aux grands rôles comiques. Fin 1848, Provost donne à Arnolphe, de *l'École des femmes*, une teinte toute nouvelle. Théophile Gautier ne ménage pas ses compliments : « Le public a senti à merveille la nuance délicate ; il a trouvé presque pathétique ce qui lui avait toujours semblé grotesque, et peu s'en est fallu qu'on ne pleurât à la scène de jalousie ; des applaudissements nombreux et deux rappels ont prouvé à Provost qu'on lui savait gré de cette interprétation nouvelle et prise au coeur même du sujet.

C'est par de semblables compositions de rôle et non par les rengaines sempiternelles d'une prétendue tradition qui s'altère de jour en jour qu'on parviendra à redonner de l'intérêt au vieux répertoire.

Il ne faut pas craindre le reproche de chercher des finesses après coup et de vouloir mettre des intentions là où il n'y en a jamais eu. Une époque n'a pas le sens complet d'elle-même, par la raison que son cycle n'est pas fermé, et, pour voir une bataille, il faut être, non pas dans la mêlée, mais sur le haut d'une colline, à quelque distance.

Nous pouvons, à l'heure qu'il est, découvrir dans Molière des sens qui y sont et auxquels il n'avait pas songé ; la note secrète, l'aveu involontaire, la confession que le poète fait de son âme dans les sujets les plus impersonnels et qui se prêtent le moins à ces épanchements, toutes choses inaperçues des contemporains, prennent un relief singulier dans la perspective des siècles. »

En 1850, il convient de signaler, pour l'anecdote, en ce bicentenaire de la naissance d'Alexandre Dumas, l'expérience tentée par l'administrateur Arsène Houssaye, voulant remettre au goût du jour

la comédie-ballet de *l'Amour médecin*. Il demande à l'auteur de Mlle de Belle-Isle d'écrire de nouveaux « entractes », ce qu'il fait avec l'enthousiasme et l'érudition qui le caractérisent. Le fait ne plut pas au public, qui siffla pour du Dumas un certain nombre de répliques dues à Molière...

La nouvelle tradition dramatique va se poursuivre pendant toute la seconde moitié du XIX^e siècle. « On n'a pas fini, écrit Descotes, de retrouver avec Alceste, avec Argan, cette tendance du comédien à jouer Molière lui-même plutôt que ses personnages. » Provost, professeur au Conservatoire, va former ses successeurs (Talbot, Leloir, etc.), tandis qu'avec Geffroy naît une tradition d'Alcestes et de Tartuffes sombres et tourmentés. Geffroy, peintre autant que comédien, compose en 1857 pour le foyer de la Comédie-Française un tableau intitulé « Molière et les caractères de ses comédies », qui met en scène une cinquantaine des personnages créés par Molière, sous la physionomie de ses camarades comédiens. Cette peinture participe aussi de la tendance hagiographique qui s'instaure parmi les « moliéristes ».

Non contents de mettre au service des personnages les connaissances acquises sur l'auteur, les comédiens se mettent à leur tour à écrire sur les rôles qu'ils interprètent. Constant Coquelin, en réaction à la tradition morose, écrit coup sur coup un Tartuffe et un Molière et le Misanthrope, tandis que son frère cadet reprend dans Harpagon les lazzi burlesques de l'ancienne interprétation. Philoclès Regnier, dans l'introduction de son Tartuffe des comédiens, publié en 1896, avoue qu'il n'a pas pu mener à bien le projet qu'il envisageait de faire une édition qu'il aurait intitulée « le Molière des comédiens », destinée à la pratique et sans aucune prétention littéraire. Sa définition de la tradition est dans la ligne de la filiation à Molière revendiquée par la troupe : « La tradition ne consiste pas dans les lazzi, les altérations de texte, les fantaisies parasites que le souffleur recueille scrupuleusement dans ses notes, et transmet à chaque débutant sous l'autorité de l'usage. Ainsi comprise, elle ne mérite pas d'être consultée, sinon par curiosité. La tradition telle que je la conçois ne s'applique pas à faire un acteur à l'empreinte d'un autre acteur, mais s'emploie à profiter de la science d'un artiste disparu pour en former un nouveau et perpétuer les acquisitions de chacun. (...) Donc, la tradition véritablement utile et à rechercher est celle qui dérive de la pensée même du poète, communiquée à ses premiers interprètes, c'est celle qui explique le caractère, l'esprit du rôle, et donne la connaissance des jeux de scène qui le colorent et le fortifient, alors que l'auteur n'a pu tout dire et qu'il a laissé au comédien le soin de compléter ses indications par son jeu. Une longue succession de représentations a amené d'âge en âge des effets qui ont éclairé et parfois rehaussé l'ouvrage ; il serait absurde de les dédaigner. »

Après les commentaires d'Aimé-Martin, et la grande édition de référence publiée chez Hachette dans la série des « Grands écrivains de la France », les comédiens ne peuvent plus rien ignorer de la vérité littéraire du texte et de son histoire philologique. Quelques traditions subsistent, comme le texte intercalé par Faure dans la scène du menuet du *Bourgeois gentilhomme*, ou le « Place à la fourberie », clamé par Scapin à la fin de la pièce. Mais, la plupart du temps, les comédiens jouent Molière sagement, avec le plus grand respect, dont l'intérêt principal se trouve dans la pratique de l'alternance des rôles. Avec quel enthousiasme le public applaudit-il une distribution d'*Amphitryon* réunissant les plus grands tragédiens du moment, les frères Mounet et Julia Bartet ! Les critiques de théâtre – Sarcey, Vitu, Lemaître, Faguet et consorts – glosent autant qu'ils jugent : « Les personnages de Molière se prêtent aisément à ces diversités de traduction. Ils sont, pour la plupart, si larges et si profonds que l'on y peut mettre à peu près tout ce qu'on veut, écrit Francisque Sarcey. Il y a, sans doute, quelques traits primordiaux de caractère, qu'il faut faire saillir ou tout au moins indiquer. Mais l'important, c'est de montrer sa propre nature à travers le personnage, c'est de rester soi. Autrement l'interprétation des oeuvres classiques se figerait dans une tradition immuable. » Conception individualiste, centrée sur l'interprète, à mille lieues d'une réflexion globale sur l'ensemble de la pièce.

Le XX^e siècle

Avec cette solide interprétation raisonnée, éprouvée, bien rôdée, naissent ce qu'il est convenu d'appeler, faute d'un autre terme, les mises en scène de répertoire. Un grand sociétaire supervise l'ensemble, chacun tient son rôle comme il convient, les remplacements se font en fonction des

disponibilités, l'alternance rythme l'évolution de la pièce, au grand plaisir des habitués qui débussent la moindre incartade, tel le critique Émile Mas, qui pendant près de cinquante ans, passa son temps à relever les variantes d'interprétation, et à minuter les pauses entre les répliques... La Comédie-Française, dans sa bulle, ne s'aperçoit pas alors que la mise en scène évolue et elle reste à l'écart du mouvement.

Albert Carré, à peine nommé en remplacement de Jules Claretie, renouvelle la présentation des *Femmes savantes* : décor, costumes, manière de jouer, mais la guerre de 1914 éclate avant qu'il ait le temps de toucher au reste du répertoire. Il faut attendre les années 1920, et la célébration du tricentenaire de la naissance de Molière pour que les choses bougent un peu. L'administrateur Emile Fabre décide de donner une intégrale Molière. Il charge Georges Berr, assisté de Jules Truffier et de Raphaël Duflos – superviseurs des mises en scène de répertoire –, de la préparation de l'événement : « Georges Berr (...) allégeait l'œuvre du grand patron de toutes les traditions douteuses qui s'y étaient glissées au cours de ces deux derniers siècles ; il se préoccupait de ramener les costumes au temps de la jeunesse de Louis XIV et même au lendemain immédiat du règne de Louis XIII – la plupart des pièces de Molière commençant aux abords de 1645 – ; il fouillait également dans les magasins aux costumes de la Foire, et puisait à pleines mains dans la Comédie italienne. » C'est en effet sur le plan décoratif que l'intégrale Molière est le plus inventive. On reprend, enfin, les comédies-ballets avec tous leurs intermèdes, on rejoue les petites farces, on renouvelle les décors des grands comédies. Un exemple frappant : *les Fourberies de Scapin*, dans un lumineux décor méditerranéen de Charles Granval. Zanni et polichinelles sont de retour sur scène et la joyeuse procession des apothicaires de *Monsieur de Pourceaugnac* reprend sa course dans la salle. Si les mises en scène à proprement parler n'ont rien inventé de très nouveau, au moins cette célébration festive et joyeuse, immortalisée par les beaux portraits de la troupe réalisés par le peintre Lucien Jonas, ne déshonore-t-elle pas la Comédie-Française, toujours frileuse quant à l'évolution de ses conceptions.

En 1936, Edouard Bourdet remplace Émile Fabre et s'entoure aussitôt de ces metteurs en scène qui, depuis une vingtaine d'années, tâchent de repenser les classiques et de donner un coup de pouce aux auteurs nouveaux : Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin et Louis Jouvet. La mise en scène en tant que telle, désormais affirmée sur l'affiche, prend enfin sa signification moderne. Néanmoins, en mai 1936, la nouvelle présentation du Médecin malgré lui, dans des décors et costumes influencés par l'art contemporain – géométrisme et couleurs vives –, n'est pas annoncée, et ne mentionne aucun nom de metteur en scène. C'est le 7 décembre de la même année que l'affiche daigne enfin signaler : « *le Misanthrope*, mise en scène nouvelle de M. Jacques Copeau ». Copeau annonce modestement la couleur : « Les habitués de la Comédie-Française n'assisteront pas à de brillants feux d'artifice extérieurs, si je puis m'exprimer ainsi ; cependant, ils retrouveront un accent de vie qui avait un peu disparu. » Certes il ne prétend pas bouleverser les habitudes, mais traiter l'ensemble de la pièce, travailler sur le texte, et, comme l'écrit Benjamin Crémieux « lutter contre le vieux style Comédie-Française » Les avis sont plus que partagés. L'interprétation « moderne » des deux protagonistes, Aimé Clariond et Marie Bell, choque les puristes, on leur reproche, entre autres, d'avaloir les alexandrins. Tous sont néanmoins d'accord pour saluer la naissance d'une ère nouvelle pour la Comédie-Française : « La curiosité était renouvelée : la Comédie-Française reprenait sa place dans la vie parisienne. » René Doumic, dans la *Revue des Deux Mondes*, s'applique à faire la part des choses : « Première expérience qui, sans doute, n'aura pas été inutile en rappelant au zèle intempérant de quelques-uns que la Maison de Molière n'est pas une maison comme une autre, qu'elle a son atmosphère et ses usages datant d'une époque où le ton était donné par la société la plus polie, et, d'un mot, qu'elle est de celles où tout changement ne saurait se faire qu'avec une infinie réserve. Au théâtre comme ailleurs, c'est quelque chose d'avoir un passé. » Chaque fois qu'elle tente d'évoluer, la Comédie-Française trouve toujours quelqu'un pour lui envoyer son passé à la figure. Toute l'interprétation de Molière au XX^e siècle se joue entre tradition et renouveau. Aussi est-ce sans controverse qu'est applaudie la mise en scène, « revue par Croué », de *l'École des maris* qui accompagne quelques jours plus tard la très médiatique présentation du *Chandelier* de Musset par Gaston Baty. Edouard Champion signale néanmoins les nombreuses coupures apportées au texte de la pièce. « Quand donc se décidera-t-on chez Molière à jouer Molière intégralement ? » Après Copeau, Charles Dullin. Le

5 octobre 1937, c'est une nouvelle présentation de *George Dandin* qu'il offre au public de la Comédie-Française, avec Fernand Ledoux dans le rôle titre et Madeleine Renaud dans Angélique. À nouveau s'affrontent les tenants du Molière triste et ceux du Molière gai. La mise en scène de Dullin, légère et discrète, « aussi bien que l'aurait fait quelqu'un de la maison » (!), écrit Lucien Descaves est unanimement louée, les costumes aux tons fruités dessinés par Christian Bérard plaisent par leur côté fantaisiste, mais l'interprétation de Fernand Ledoux, Dandin plus amer et douloureux que ridicule, mais l'absence des divertissements qui soutenaient la comédie à la création, mécontentent les partisans de la « tradition » farcesque. Autre gageure, après l'énorme succès de *l'École des femmes* mise en scène à l'Athénée par Louis Jouvet, Fernand Ledoux présente sa version de la pièce, le 30 décembre 1937, avec Renée Faure dans le rôle d'Agnès, lui-même interprétant Arnolphe : nouveau décor, rajeunissement de la distribution, et un équilibre soigneusement pesé entre comique et dramatique, ces ingrédients-là ne peuvent que faire l'unanimité. L'intérêt de la représentation est ailleurs. Bourdet a repris l'usage de jouer, avec *l'École des femmes*, la Critique de *l'École des femmes*. Chacun s'accorde à affirmer que c'est là le rôle de la Comédie-Française et les louanges sont nombreuses quant à la mise en scène de Jean Debucourt. On peut affirmer que, sous Edouard Bourdet, le soin apporté aux mises en scène de Molière, qu'elles soient de metteurs en scène extérieurs ou de sociétaires maison, réveille l'intérêt du public.

Molière à l'affiche de la Comédie-Française a repris la première place. Même aux heures noires de la seconde guerre mondiale, la présence, pour le moins paradoxale, de Raimu dans la troupe, permet de monter avec un certain faste *le Malade imaginaire* et *le Bourgeois gentilhomme*, qui se révèlent finalement des demi-échecs, le soliste ne jouant visiblement pas la même partition que l'orchestre.

La Comédie-Française de l'après-guerre est celle des deux salles et de Pierre-Aimé Touchard, dont les efforts pour renouveler le répertoire ne sont pas toujours bien perçus. Quant aux classiques, et notamment à Molière, c'est aux sociétaires de la maison qu'il fait appel, sans grande envie de bousculer les usages. Pierre Dux monte alors son premier *Misanthrope*, Robert Manuel, *les Précieuses ridicules*, Ledoux reprend *Tartuffe*, mais c'est à Jean Meyer surtout que Touchard et son successeur Pierre Descaves vont confier les mises en scène des pièces de Molière, au point de déclencher à l'intérieur de la maison une opposition vigoureusement menée par Béatrice Bretty contre ce qu'elle appelle « la dictature Meyer ». Les mises en scène de Jean Meyer, souvent secondées par les décors et costumes de Suzanne Laliq, du légendaire *Bourgeois gentilhomme* à *Amphitryon*, de *l'Avare* aux *Fourberies de Scapin*, de *Dom Juan* aux *Amants magnifiques*, sont des réussites dans le cadre le plus traditionnel du renouvellement de la mise en scène de répertoire : soin apporté à la présentation, travail précis sur le texte, sans aucune ambition d'y découvrir des sens cachés. Elles se caractérisent par leur bon goût et leur aspect lisse. La génération qui nous précède a gardé de ces représentations prestigieuses, avec une troupe de qualité, des souvenirs empreints de nostalgie. Ce classicisme élégant s'est retrouvé plus tard dans les mises en scène délicates de Jacques Charon, de Robert Hirsch, de Jean-Laurent Cochet. Elles constituent la « bonne tradition » du XX^e siècle pour des spectateurs qui ne voyaient en Molière que l'auteur « classique ».

Maurice Escande, entre 1960 et 1970, invite des metteurs en scène étrangers à la Comédie-Française. Jacques Mauclair monte en 1962 un *Avare* sautillant dans un joli décor de Jacques Noël, mais c'est Antoine Bourseiller, en 1967, qui fait scandale avec un *Dom Juan* estampillé « no future », dont l'intérêt est évidemment d'obliger le public à se pencher à nouveau sur les significations profondes et parfois antithétiques de cette pièce atypique. Devant l'opposition de la critique traditionaliste, Robert Abirached monte au créneau : « Il va de soi que le rôle d'une maison comme la Comédie-Française n'est pas d'embaumer les pièces du répertoire pour les sortir périodiquement de ses caves, mais de participer activement à leur recreation, au fur et à mesure que la sensibilité générale se transforme. Il est du dernier grotesque de s'indigner que le Français tente enfin de revivre et qu'Antoine Bourseiller use de liberté pour aborder Molière. » Cette liberté-là, c'est un sociétaire de la troupe, Jean-Paul Roussillon, qui va la prendre, en 1969, en remontant *l'Avare* au ras du texte, comme il l'aurait fait d'une pièce contemporaine, avec toute la violence que portent en eux les personnages. « Il ne déplace pas la pièce dans le temps, il ne l'habille pas

d'oripeaux d'un autre siècle, mais il dépouille la décoration jusqu'à la stylisation significative. » Face aux mises en scène claires et classiques de Jacques Charon, de Jean Piat, de Jean-Laurent Cochet, Jean-Paul Roussillon révèle la part noire et grinçante de l'œuvre de Molière : *l'Avare*, *George Dandin*, *l'École des femmes*, *les Femmes savantes*, *Tartuffe*, entre 1969 et 1980, vont déranger et fasciner, dans une présentation si humaine des personnages que le public se prend au jeu, malgré les notes discordantes de certains critiques.

Les administrateurs successifs ont désormais à coeur de donner à Molière autant de chances qu'aux autres auteurs. Les « lectures » se multiplient, les points de vue s'affrontent désormais sans que l'on puisse contester à la Comédie-Française sa place dans la recherche de ce qui nous touche encore aujourd'hui chez Molière. En trente ans, les plus grandes comédies ont connu des présentations contrastées. Classiques et en costumes historiques, les mises en scène de Jean-Luc Boutté (*Dom Juan*, 1979 ; *le Bourgeois gentilhomme*, 1986 ; *les Précieuses ridicules et l'Impromptu de Versailles*, 1993), de Pierre Mondy (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1987, aux accents boulevardiers) ; de Jean-Louis Benoît (*les Fourberies de Scapin*, 1997 ; *le Bourgeois gentilhomme*, 2000, avec usage du contre-emploi dans le rôle titre) ; de Simon Eine (*le Misanthrope*, 1989 ; *les Femmes savantes*, 1998), de Claude Stratz (*le Malade imaginaire*, 2001), de Jacques Lassalle (*George Dandin et la Comtesse d'Escarbagnas*, 1992 ; *Dom Juan*, 1993, repris en 2002 avec une profondeur renouvelée) ; tirant vers les faits de société, celles de Jean-Pierre Vincent (*le Misanthrope*, 1984) et de Catherine Hiegel (*les Femmes savantes*, 1987, fortement teintées d'un féminisme anachronique ; *George Dandin*, 1999) ; empruntée à l'univers du cirque, celle de Jacques Echantillon (*les Fourberies de Scapin*, 1973) ; à l'italienne et faisant part à l'improvisation, celles de Dario Fo (*le Médecin malgré lui et le Médecin volant*, 1990) ; carrément burlesque, celle de Gildas Bourdet (*le Malade imaginaire*, 1991, jouant sur le paradoxe d'un Béralde plus malade qu'Argan) ; psychologiques, celles de Philippe Adrien (*Amphitryon*, 1983 ; *Monsieur de Pourceaugnac*, 2001) et de Jean-Pierre Miquel (*le Misanthrope*, 2000) ; poétiques, celles de Thierry Hancisse (*l'École des maris*, 1999 ; *Sganarelle*, 2001) et d'Andrzej Seweryn (*le Mariage forcé*, 1999) ; transplantée dans le monde contemporain, celle d'André Serban (*l'Avare*, 2000) ; absurdement intellectualisée et vidée de sa chair, celle d'Éric Vigner (*l'École des femmes*, 1999) ou transformée en exercice d'atelier celle d'Anatoli Vassiliev (*Amphitryon*, 2002).

Quelles qu'aient été les réactions, tout aussi contrastées, du public et de la critique à ces diverses interprétations, avec leurs défauts et leurs qualités, elles témoignent en tout cas de l'incroyable vitalité des textes de Molière, de la source inépuisable d'humanité qu'ils constituent, de la richesse de sens qu'ils contiennent.

Avec un total de 32 746 représentations rien que sur la scène officielle de la Comédie-Française, au 31 décembre 2001, Molière paraît plus vivant que jamais, plus généreux envers ses héritiers qui, s'ils le malmènent quelquefois, lui rendent le plus beau des hommages, celui de le considérer comme un auteur vivant et de le traiter comme tel.

C'est à Jean-Pierre Miquel, qui vient de quitter la Comédie-Française après neuf ans d'administration, que je laisserai le mot de la fin : « Il est d'usage, depuis que ce théâtre existe, de remonter régulièrement les oeuvres majeures de celui dont la mémoire a inspiré l'existence même de cette Maison (...) Cela ne signifie en rien que telle ou telle mise en scène soit « dépassée » ou « démodée » au bout d'un temps. Cela signifie que le théâtre, art avant tout vivant, nécessite le plus souvent possible un nouveau regard, une nouvelle interprétation, précisément pour rester vivant. Il est bel et bon qu'à l'intérieur d'une troupe le flambeau soit transmis, de génération en génération, pour tenir des rôles devenus mythiques, pour interroger les textes aux significations inépuisables. Une nouvelle équipe d'acteurs, jouant ces personnages pour la première fois, prend donc en charge une pièce fondamentale du répertoire, continuant la chaîne qui transmet cette responsabilité à risques, fidèle à sa tradition de recherche, soucieuse de tenter une fois de plus de percer le mystère des grands oeuvres, avec amour et curiosité. »

Jacqueline Razgonnikoff

Ancienne bibliothécaire à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française
Juillet 2002