

B i b l i o t h è q u e
des
I D É E S

Molière
une aventure théâtrale

par

JACQUES GUICHARNAUD

nrf
Éditions Gallimard

à P. B. A.

Avant-propos

Pour un pur érudit, Molière est avant tout le lieu de rencontre d'un texte et d'un ensemble de documents enfouis dans les bibliothèques. Pour un homme de théâtre, Molière est un prétexte à mise en scène (avec ou sans message), à rôles à succès, à querelles avec M^{lle} X qui a le physique d'Agnès — mais qui tient à ses idées, à la fois très fausses et très arrêtées, sur la signification du personnage et de la mort de son petit chat. Pour un professeur, Molière est une source infinie de surprises — plus précisément : de devoirs d'élèves où contresens et plagiats de manuels côtoient des intuitions bien souvent révélatrices à cause de leur fraîcheur même. Pour le spectateur, Molière est, selon les cas, le souvenir d'un énorme bâillement, ou au contraire d'un ravissement inattendu.

Érudit, homme de théâtre, professeur, spectateur, chacun, dans notre univers démocratique, a droit à son opinion, et même à l'expression de celle-ci. J'omets d'ailleurs mille sous-catégories : critiques, sociologues, psychiatres, bigots religieux ou combistes attardés, esthètes, etc. C'est pourquoi je me suis permis d'ignorer les ironies de certains, qui me demandaient : « Que faites-vous en ce moment ? », à qui je répondais : « Je fais quelque chose sur Molière », et qui me regardaient avec stupeur en murmurant : « Qu'est-ce qu'on peut encore dire sur Molière ? » Et, certes, on a énormément dit (dire = écrire) sur Molière ; cette décade a même été particulièrement riche et a vu la publication de quelques ouvrages très neufs et très importants sur le sujet — ainsi qu'une vigoureuse continuation de l'effort de renouvellement de la mise en scène moliéresque dont Jacques Copeau avait été le principal pionnier.

Voici, dira-t-on donc, un ouvrage de plus sur Molière... Mais le travail que représente le commentaire qui suit n'a pas été seulement l'objet des ironies de ceux qui en ignoraient l'intention et le contenu. D'autres, mieux éclairés, en ont chaleureusement

encouragé la composition — en particulier mes collègues de l'Université Yale. Parmi eux, c'est à Georges May et à Henri Peyre que vont mes remerciements les plus vifs. Ma gratitude s'adresse aussi à la Fondation John Simon Guggenheim — si efficace et si discrète dans sa générosité — qui a rendu possibles les quelques mois de totale liberté pendant lesquels fut conçu le gros de cet ouvrage.

J. G.

Introduction

On peut écrire un livre de critique contre un autre critique. On peut l'écrire aussi pour une œuvre littéraire. Les chapitres de l'ouvrage qui suit sont un risque, mais un risque pris vis-à-vis de l'œuvre de Molière, non vis-à-vis de l'énorme travail accompli dans cent directions différentes par d'autres — historiens, psychologues, gens de théâtre, etc. C'est pourquoi l'œuvre de Molière y est considérée le plus souvent indépendamment de ce qu'on a déjà dit d'elle. De temps en temps, certes, une citation d'une source secondaire apparaît : elle est invoquée pour confirmer le point de vue de cet ouvrage, ou pour être rejetée comme contre-sens ; sans de telles enclaves, ce qui suit serait sans doute d'une insupportable rigidité.

Mais l'appel à ces références favorables ou ennemies est accidentel. On remarquera par exemple que les projets de mise en scène de Jacques Arnavon y sont traités sans tendresse : notre but n'est pas de « démolir » Arnavon ; simplement, par allusion à certaines suggestions extrêmes de cet auteur, notre interprétation gagne en clarté. Les noms d'Antoine Adam, de Jacques Schérer, de René Jasinski, de Paul Bénichou, d'Eric Auerbach, comme ceux de Donneau de Visé ou de Jean-Jacques Rousseau, comme ceux de certains metteurs en scène, de certains acteurs, et de bien d'autres, apparaissent ici et là : ce n'est pas d'eux qu'il s'agit ; la réminiscence de telle ou telle de leurs interprétations est auxiliaire, elle n'a pour but que de mieux cerner ce que ce livre tente d'exprimer.

Nous aurions pu citer, aussi bien, certains de nos élèves (américains, donc non prévenus par les anciens impératifs scolaires français) — mais, hélas, ils n'ont pas encore acquis la célébrité des érudits mentionnés ci-dessus, et le lecteur n'aurait aucun moyen de vérifier l'authenticité de telles citations. Nous aurions pu aussi farcir le tout d'anecdotes vécues : quand on s'est essayé, sur une scène d'amateurs, à la mise en scène de quelques pièces

de Molière, on s'est trouvé en face de problèmes, d'impasses même, que tantôt une réinterprétation du texte, tantôt le recours aux mouvements scéniques, aux « trucs » de théâtre permettaient de résoudre quand il s'agissait de simples problèmes, de défoncer quand il s'agissait de véritables impasses. Mais il convenait d'éviter au lecteur l'étalage de fatuité dont font si souvent preuve les non-professionnels pris d'enthousiasme devant leurs propres demi-réussites.

Ces allusions à ce que nous avons cité, à ce que nous n'avons pas cité, à ce que nous aurions pu citer ou évoquer ont pour but de souligner le fait que les chapitres qui suivent sont un résultat — le résultat d'une rencontre entre une réflexion sur la bibliographie moliéresque, une lecture scolaire des textes, des étonnements (parfois indignés) devant l'irrespect d'étudiants très intelligents et non corrompus, des abîmes d'incertitude creusés par l'amateurisme théâtral, le souvenir de représentations professionnelles, etc. Cette rencontre pourrait faire le sujet d'une *Moralité* hautement intellectuelle : il suffirait de mettre une majuscule en tête de chaque mot abstrait ou semi-concret de la phrase qui précède, et de « personnifier » le tout ; cette *Moralité* aurait tout le charme et toute l'incohérence fondamentale de la plupart des pièces qui appartiennent à ce genre...

Ce qu'on va lire, c'est en fait un commentaire possible après la chute du rideau, à la fin de cette *Moralité* (métaphore discutable, puisque, au temps des *Moralités*, le rideau !...).

On s'en doute, Molière lui-même, ou plus exactement le Molière des Biographies, n'est pas notre sujet. Cet homme-là est l'objet d'une discipline autre que la nôtre. Il est certain que, sur le plan de la curiosité humaine, un grand auteur mérite qu'on fasse son portrait. Puisqu'il a à la fois vécu et créé, il se situe au-delà d'une humanité ordinaire dont en même temps il épouse le contour. Les aventures du jeune Rimbaud comme la vie bourgeoise de Mallarmé ont le privilège d'être à la fois peu différentes des comportements de certains de leurs contemporains, et infiniment plus lourdes de significations. Que par exemple un adolescent de province quitte sa famille et s'acquine avec un ivrogne barbu, il n'y a là rien de très original ni de particulièrement intéressant, si l'on n'est ni sociologue ni psychiatre. Mais si ce jeune homme écrit *Les Illuminations*, à l'intérêt purement documentaire qu'offre la biographie s'ajoute le prestige que l'œuvre confère à la vie. Non que tout ce que fait ou touche l'artiste se trouve du même coup sanctifié. Le fétichisme, mystique ou simplement sentimental,

qui s'attache à la canne de Balzac ou même au clavecin de Mozart ne dépasse guère l'émotion que nous éprouvons devant les souvenirs de famille. Mais toute œuvre, même la plus « objective », révèle une aventure intérieure, communicable seulement par les moyens de l'art, à laquelle il est permis de ramener les événements d'une vie (anecdotes ou objets). Aussi peut-on souvent à juste titre tenter d'expliquer, non pas l'œuvre par la vie, mais la vie par l'œuvre, et de bâtir ainsi une biographie « possible », dont l'exactitude historique est peut-être douteuse, mais qui atteint souvent à des vérités intérieures beaucoup plus passionnantes que les vérités de comportement.

La reconstitution, historique ou intérieure, de la vie d'un auteur, pour légitime qu'elle soit en elle-même, n'en reste pas moins en marge de la critique littéraire. Nous n'allons certes pas jusqu'aux rigueurs de certains « new critics » anglo-saxons, pour qui le point de départ de toute critique est l'ignorance absolue de tout ce qui n'est pas le texte lui-même. Une telle attitude est en fin de compte une impossible gageure. On nous verra souvent faire appel aux découvertes des historiens ; pour ne citer qu'un exemple, la connaissance des âges de Molière et de Lagrange au moment de Dom Juan, ainsi que celle de leurs rapports professionnels, seront bien utiles pour préciser un des thèmes fondamentaux de la pièce. Mais qu'on remarque bien, toutefois, que c'est de ces deux hommes en tant qu'acteurs que nous parlons ici ; vice versa, nous ne mentionnerons pas les difficultés maritales de Molière et d'Armande pour expliquer Le Misanthrope. Notre appel à l'histoire est fondé sur l'aide que celle-ci apporte pour comprendre l'œuvre de l'intérieur, non sur les agréments qu'elle apporte pour l'embellir de l'extérieur.

Nous croyons avoir fait preuve de beaucoup de souplesse dans la méthode. Mais nous croyons aussi avoir été fondamentalement fidèle à un principe de véritable critique. Nous analysons trois pièces de théâtre, et nous les analysons comme pièces de théâtre. C'est-à-dire que nous les considérons, non comme textes purs, non comme confessions personnelles, non comme simples documents sur une époque, mais comme objets d'art qui ont une destination et un sens particuliers au genre d'Art auquel ils appartiennent.

Ce que nous appelons la « destination », c'est, dans le cas présent, la scène, la représentation. Dans notre théâtre classique, il est vrai, presque tout est dans le langage. Presque tout, mais pas tout. Bérénice ou Hermione disent tout ce qu'elles ont sur le cœur, — mais elles le disent à quelqu'un. Trop souvent, au cours d'une explication purement textuelle, on ne s'attache qu'au contenu de la tirade ; mais pour l'auteur dramatique, pour le

spectateur, cette tirade n'est pas suspendue dans la solitude des beaux poèmes : elle est dialogue, car elle est écoutée, et l'écouteur joue, et la tirade ne prend tout son sens que grâce à ce jeu de l'autre. Or le rôle d'écouteur est de la plus grande importance chez Molière, — d'une importance telle qu'il se l'est très souvent réservé, à partir de *L'École des Femmes*. Tâchons donc, en disséquant le texte, de n'oublier ni les mouvements qui l'accompagnent (ou pourraient ou devraient l'accompagner), ni le rapport des « masses » scéniques — même si telle ou telle masse n'a rien à dire. Si la scène des portraits, au deuxième acte du *Misanthrope*, est d'une vraie richesse dramatique, et non d'une richesse simplement satirique, c'est parce que le groupe des bavards occupe le plateau d'une balance dont l'autre plateau est occupé par un *Alceste* silencieux, mais d'un très lourd poids scénique.

Quant au sens, nous le cherchons non dans quelques conseils pratiques, plus ou moins philosophiques, qui parsèment les pièces et qui sont d'ailleurs souvent en contradiction les uns avec les autres (ce qui prouve qu'ils ont une fonction dramatique, non didactique), mais dans la vision de base que suggèrent les pièces. Tout dramaturge authentique a nécessairement une vision dramatique de l'homme et du monde, c'est-à-dire une vision « déchirée ». Truisme, dira-t-on ; mais comme beaucoup l'oublie, il nous semble bon de le rappeler. Cette vision déchirée, nos analyses ont pour but de la décrire, dans le cas de Molière.

Weltanschauung moliéresque ? Le terme est peut-être trop coloré de cosmisme germanique pour convenir à une littérature et à une société dont les horizons étaient en fin de compte assez restreints, — ce qui n'exclut pas l'audace de l'investigation en profondeur, à l'exclusion de la hauteur et de la largeur. Les *Nibelungen* ou *Faust* seraient certes à l'étroit dans le salon de Célimène, et le finale de *Dom Juan* paraît bien étrié à côté d'un crépuscule des dieux. Il n'empêche qu'à notre avis, malgré le désaccord entre l'essentialisme du XVII^e siècle et les visions du XX^e siècle dont nous nous savons teints, les comédies de Molière, à la fois par leur esthétique et par le choix des anecdotes qu'elles racontent, expriment avec une perspective qui leur est propre le Drame humain par excellence. Or c'est en envisageant ces comédies de l'intérieur que la vision dramatique de Molière — c'est-à-dire sa véritable philosophie, implicite et du coup authentique, car Molière n'était pas un « philosophe » — se révèle et rejoint à l'occasion celle de certains de ses contemporains pour créer la véritable image du XVII^e siècle français, en même temps qu'une des images possibles de la condition humaine. Bien entendu, répétons-le, celle-ci ne peut qu'être indissolublement liée au drame, au théâtre, à une vocation de comédien.

Il ne s'agit dans cette étude que de trois pièces majeures : Tartuffe, Dom Juan et Le Misanthrope. Personne ne niera qu'elles occupent le centre de la carrière de leur auteur. Elles sont nées, à notre avis, de la réussite esthétique de L'École des Femmes, mais sans doute et surtout d'une méditation sur l'essence de la comédie provoquée par la querelle et les polémiques qui ont entouré le drame d'Arnolphe. Elles seront suivies de compromis, d'exploitations des révélations contenues dans leur structure et leurs thèmes, de ce qu'Alfred Simon appelle « la Scapinade providentielle¹ », enfin de la bouffonnerie macabre.

Certes, nous analysons le Tartuffe de 1669 comme s'il avait été joué, et sous la forme que nous connaissons, dès 1664. Mais enfin, ou bien la pièce était déjà conçue à cette date-là avec la vision qu'elle suppose, et seuls les trois premiers actes étaient achevés. Ou bien il s'agissait, comme l'a démontré John Cairncross², d'une pièce complète en trois actes, fondée également sur la même vision. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait du conflit simple entre des natures saines et le couple corrompu constitué par un tyran et son mauvais génie. En 1669, le sens profond de la pièce n'a pas changé. En partie chronologiquement, et en tout cas logiquement, cette simplicité précède, dans la carrière de Molière, l'étonnement que représente Dom Juan devant une complexité à peine entrevue dans Tartuffe, et l'impasse à laquelle conduit cet étonnement et dont Le Misanthrope est la métaphore. Voilà l'acheminement que nous tentons de suivre par l'examen des mécanismes internes.

C'est en se mettant dans l'état d'esprit, fictif sans doute, d'un lecteur-spectateur, qu'on peut espérer faire apparaître ces mécanismes. Le système n'étant pas intransigeant, des projections dans l'avenir de chaque pièce, des rapprochements avec d'autres œuvres sont permis. Mais c'est en accompagnant d'une marche parallèle, malgré quelques détours, le déroulement de ces trois comédies, que nous essayons d'en faire un portrait fidèle et, dans une certaine mesure au moins, révélateur.

1. Bien que notre interprétation soit fort différente, voir Alfred Simon, *Molière par lui-même*, Le Seuil, 1957.

2. John Cairncross, *New Light on Molière*, Droz, Minard, 1956.

PREMIÈRE PARTIE

Tartuſſe

CHAPITRE PREMIER

Avant la pièce

Dans les théâtres d'aujourd'hui, le programme de la soirée, vendu ou donné au spectateur, est un moyen, non seulement d'offrir à la reconnaissance du public les noms des artisans et des artistes responsables du plaisir qu'il va éprouver, mais aussi de le faire participer dans une faible mesure aux secrets du théâtre. Renseignements biographiques et historiques sur l'auteur, parfois note explicative de celui-ci, distribution de la pièce, noms des acteurs, du metteur en scène, du décorateur, du costumier, du chef électricien, des administrateurs, etc., ces détails mettent en quelque sorte le spectateur dans la confiance de la fabrication d'un objet d'art.

Avant le lever du rideau, l'affiche et le programme de la salle Richelieu nous apprenaient, il y a quelques années, que *Tartuffe* serait interprété par Jean Marchat. D'autres programmes, d'autres affiches nous avaient appris que derrière tel visage de traître ou de banquier, au cinéma, se cachait M. Marchat; que sous le masque de tel amant tourmenté, au théâtre des Mathurins, vivait également M. Marchat. Outre le plaisir que nous procurait, ou l'intérêt qu'éveillait en nous, le film ou la pièce, nous éprouvions la satisfaction d'être un peu mêlés à la création de cette pièce ou de ce film. Les programmes des théâtres américains, qui jouent beaucoup plus sur cette curiosité du public que les nôtres, contiennent, sous la rubrique « *Who's who in the cast* » une notice biographique sur chacun des acteurs de la pièce, avec la liste des films et des pièces où il a tenu un rôle. De la sorte, une pièce n'est plus un objet isolé, jailli d'un mystérieux néant et offert miraculeusement au spectateur pour son plaisir absolu; c'est au contraire le résultat de la rencontre de plusieurs séries, de plusieurs carrières : celle d'un auteur et celles de plusieurs acteurs et techniciens. La pièce est ainsi « située » pour le grand public, comme elle l'est pour l'érudit : l'un et

l'autre considèrent sa place dans les histoires qui leur sont familières. L'érudit ne se sent satisfait que s'il est au courant des circonstances historiques de la composition de la pièce, de ses sources, de sa place dans l'évolution d'une certaine école. Le grand public n'est rassuré que s'il est au courant de la biographie des acteurs qui l'interprètent, parfois de la carrière du metteur en scène. Un certain public français a boudé *Le Cid* jusqu'au jour où Gérard Philipe a interprété le rôle de Rodrigue. Les érudits traitent *Ubu-Roi* de farce de collégien dans la mesure où cette pièce ne se rattache à rien de ce qui leur est connu. Dans les deux cas, la reconnaissance d'une œuvre est fondée en grande partie sur la connaissance des fils qui rattachent l'œuvre à des domaines familiers.

Le public cultivé qui assiste à la représentation d'une œuvre célèbre du passé se conduit à la fois comme un érudit et comme le grand public des œuvres modernes. Pour lui, une représentation de *Tartuffe* n'est certes pas la découverte d'un astre nouveau suspendu dans le vide des espaces. S'il essaie de se mettre dans un état de virginité en face de la pièce, le programme s'empresse de lui rappeler tout ce qu'il doit savoir : les interdictions de la comédie au xvii^e siècle, quelques détails sur la cabale des dévots, la vie de Molière, d'une part ; de l'autre, les intentions du metteur en scène du présent spectacle, le nom des acteurs, etc. La pièce est à la fois phénomène historique, phénomène social, et elle-même. A tel ou tel moment de la représentation, le spectateur cultivé dispersera son intérêt dans les trois directions : il jouira de la pièce proprement dite, mais aussi il pensera par exemple à ce qu'il sait de la casuistique jésuite au xvii^e siècle telle que l'a résumée Pascal : en même temps, il fera des comparaisons entre le jeu de Jean Marchat et celui de Louis Jouvet, ou bien pensera que Jean Marchat a fait bien des progrès depuis *Le Pavillon brûle* de Stève Passeur... Il n'existe pas, dans la réalité, de plaisir théâtral pur. Le spectateur est toujours « averti », plus ou moins profondément, sur un plan ou sur un autre.

On peut — et c'est en partie le but de cet essai — tenter d'élaguer les intérêts secondaires d'une pièce, s'efforcer de la connaître en elle-même, quitte à examiner ensuite comment elle est porteuse de significations qui la dépassent. Encore faut-il s'entendre sur ce qui est la pièce et ce qui ne l'est pas. S'il est possible de tout ignorer de la genèse de *Tartuffe*¹, il est difficile d'oublier ce qui annonce la représentation elle-

1. On trouvera, à la fin de ce volume, un très bref résumé des recherches faites sur ce sujet. Voir Appendice : *Genèse de Tartuffe*.

JACQUES GUICHARNAUD

Molière

une aventure théâtrale

Il ne s'agit pas ici d'un « Molière, l'homme et l'œuvre », mais exactement de l'analyse neuve, minutieuse et raisonnée de trois pièces — *Tartuffe*, *Dom Juan* et *Le Misanthrope* — qui représentent à la fois le centre d'une œuvre et le sommet d'une carrière. En ces années les plus difficiles de la vie et des luttes de l'auteur — 1665-1669 —, elles marquent un moment d'extrême concentration artistique et posent en termes complexes mais précis tout le problème de la création comique. Dans l'étude de Jacques Guicharnaud, c'est bien du drame de Molière qu'il est question, mais surtout, et en sa période la plus aiguë, du drame de Molière le dramaturge, le poète.

Petit à petit, fragment par fragment, en faisant appel à la naïveté d'un spectateur idéal, Jacques Guicharnaud démonte méticuleusement le mécanisme d'un théâtre en train de se faire et de se défaire. La grande comédie se nourrit de l'échec des hommes, mais, quand elle devient théâtre complet, ne se nourrit-elle pas aussi de son propre échec ? Fondamentalement, la philosophie dominante du Grand Siècle (un essentialisme fort noir, malgré des élans de générosité) commande cet art de dérision ; or le rire s'épuise devant la conscience trop lucide de « la prison de l'être » ; sinon, il porte à faux. Derrière les masques de la farce ou sous les rubans des jeunes premiers d'intrigues élégantes, se révèlent des entités redoutables dont la comédie pure ne veut s'embarrasser. A force de postuler un certain théâtralisme de la vie, le théâtre bute contre sa propre matière : il atteint du coup ses œuvres les plus hautes, mais débouche aussi dans le silence d'un Racine ou, ce qui revient au même, sur la scène dépeuplée sur laquelle tombe le rideau du *Misanthrope*. Molière, comme Racine, est allé très loin dans une vision du monde qui, à bien des égards, est le contraire de la nôtre ; son exaspération nous parle cependant mieux de nous-mêmes et des dangers qui nous guettent, que ne peuvent le faire bien des poètes plus proches de nous.



9 782070 230266



Extrait de la publication

64-1

A 23026

ISBN 2-07-023026-0