

En Retournant Les Poubelles Un théâtre pour notre temps

Jean-Marie Villégier
Dramaturgiste

Molière est mort. *Suréna* met le point final au théâtre de Corneille. Racine expie ses péchés de jeunesse. En 1680, sur ordre du Roi, trois troupes, jusque-là rivales, ont opéré leur fusion. C'est l'acte fondateur de la Comédie-Française. Une société de comédiens, dont le rayonnement s'étendra sur l'Europe entière, est l'héritière universelle d'un prodigieux patrimoine. Corneille, Molière, Racine seront les dieux de ce temple. Les succès du théâtre n'étaient que feux de paille. Les voici qui s'inscrivent dans le marbre, promis à l'immortalité. L'art dramatique n'est plus voué à l'amnésie.

D'où cette bonne conscience, toujours répandue chez nous: la Comédie-Française est notre mémoire, notre passé lui est connu, ses richesses lui sont familières. Libres sommes-nous de relire, chacun à notre façon, les ouvrages du répertoire. Mais quant à leur sélection nous pouvons nous reposer sur elle. Tout ce qui, d'autrefois, peut nous parler encore, elle a su, jusqu'à nous, l'incarner au présent.

Je force le trait, afin de mieux cerner l'origine de notre paresse. Jusqu'en 1680, en France comme partout ailleurs, le temps faisait son travail d'érosion, le passé glissait doucement dans le clair-obscur d'un oubli naturel. Mais un livre de mémoire s'est ouvert, séparant le jour de la nuit, l'histoire de la préhistoire. Pleins feux sur les bustes. Ténèbres d'un oubli renforcé, institutionnel, sur la fosse commune de l'ancien théâtre.

Il n'est que de considérer le répertoire du Théâtre-Français au lendemain de sa fondation¹ pour se rendre à l'évidence d'un très prévisible constat: ce livre de mémoire, que l'avenir ne soumettra guère à l'examen, a la mémoire courte. Il n'est qu'un état des actifs aux dernières années du dix-septième siècle. Liste pragmatiquement dressée de ce que peut jouer la troupe nouvellement constituée, ce répertoire ne témoigne que de ses

¹ Reproduit dans l'album *Théâtre classique*, documentation réunie et présentée par Sylvie Chevalley, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

espoirs de recette et d'un goût strictement daté. Tristan L'Hermite, Mairet, Rotrou, Du Ryer, Montfleury, Quinault n'y figurent que par un ou deux titres chacun, promis à une prompte disparition. Thomas Corneille tient le haut du pavé: une dizaine de pièces, comédies ou tragédies. Les créations récentes sont nombreuses. Dancourt émerge. Racine est là tout entier, de *La Thébaine* à *Phèdre*. De Molière ne sont délaissés que *Dom Garcie* – recyclé dans *Le Misanthrope* – *L'Impromptu de Versailles* – peut-on le jouer sans Molière? – *La Princesse d'Elide*, *Les Amants magnifiques* – fêtes de cour – et *Psyché* – qui, sans doute aucun, ferait encore salle comble, mais dont la reprise, d'ailleurs trop coûteuse, braverait l'Académie de musique, jalouse de ses privilèges.

Quant à Corneille l'aîné, cette vieille gloire, il est déjà amputé de ses cinq comédies «de jeunesse» – dont aucune, au jour où nous sommes, n'a jamais été donnée à la Comédie-Française – amputé de *Clitandre*, de *Médée*, de *L'Illusion*, de *Théodore*, de *Pertharite*, de *Tite et Bérénice*, de *Pulchérie*. En ces années 1680-1690, quelques tragédies sont gratifiées d'une seconde chance: on reprend *Andromède*, *La Toison d'or*, *Sophonisbe*, *Agésilas*, *Attila*, *Suréna*. À l'exception des deux pièces à machines, autant d'échecs. Elles n'en sont que plus profondément, plus durablement ensevelies. La liste noire, désormais, ne cessera de s'allonger: la carrière d'*Othon*, celle d'*Œdipe*, s'achèvent dès l'orée du dix-huitième siècle. *Héraclius* et *Sertorius* survivront, non sans peine, jusqu'aux premières décennies du dix-neuvième. La Salle Richelieu a beau avoir affiché *L'Illusion* dans les années trente – mise en scène par Louis Jouvet – *Sertorius* ou *Suréna* dans l'après-guerre, *Clitandre* plus récemment; les Comédiens Français ont beau avoir risqué *Othon* à l'Odéon, *Tite et Bérénice* au Vieux-Colombier, ces reprises très éphémères et diversement reçues n'ont pas déclenché de véritable retour à Corneille sur notre première scène nationale². Le livre de mémoire a plongé dans l'oubli plus de la moitié de son œuvre.

Cette désaffection est le déplorable résultat de deux censures successives et complémentaires. La première et la plus ancienne ne retient de Corneille que le professeur d'héroïsme, expert à frapper des médailles; la seconde, plus récente, abandonne sur le bas-côté l'instituteur sentencieux, «redoutable raseur». Le tour est joué. Ne surnage plus que *Le Cid*, seul ouvrage de Corneille donné par la Comédie-Française à l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance.

Il y a donc malentendu. Nous rêvons la «Maison de Molière» telle qu'elle n'a jamais été, telle qu'elle n'a jamais pu être. Nous lui assignons une tâche qui n'a jamais été la sienne pour mieux nous exempter du soin d'explorer nous-mêmes notre histoire. Fondée au terme d'un âge

² La Bibliothèque de la Comédie-Française conserve le registre des représentations. L'histoire de chaque pièce peut y être suivie au jour près.

d'or dont Molière et Racine avaient marqué l'apogée, elle pouvait saluer en Corneille l'ancêtre et le précurseur – précurseur de génie, brut de décoffrage, ancêtre un peu gauche dans son uniforme classique. Mais elle avait d'autres soucis que de ressusciter *La Veuve*. Il lui fallait vivre avec son temps et, de génération en génération, créer des œuvres nouvelles, programmer des auteurs vivants, Crébillon, Destouches, Marivaux, Voltaire, tant et tant d'autres. Hugo pouvait bien s'être nourri de Théophile ou de Scarron, c'est *Hernani* qu'il fallait monter, non point *Pyrame et Thisbé*, non point *L'Ecolier de Salamanque*. Si, dans l'immensité des temps jadis quelques explorations, parfois, pouvaient être tentées, ce ne pouvait être que coups de sonde.

Et c'est d'un coup de sonde, en effet, que Jean-Pierre Vincent, alors administrateur de la Comédie-Française, me donna la chance en 1984. Je venais alors de mettre en scène, par deux fois, mais dans des contextes assez confidentiels, la *Sophonisbe* de Corneille³, que je tiens pour l'un des sommets de notre théâtre. Je souhaitais m'aventurer plus loin au-delà de la ligne d'ombre. Jean-Pierre Vincent voulait programmer *Cinna* (1640-41), l'un de ces chefs-d'œuvre que la Comédie-Française n'a jamais cessé de reprendre. Je lui proposai d'y adjoindre, en alternance, une autre tragédie de conspirateurs, composée par Tristan L'Hermite à l'intention de Madeleine Béjart et de Jean-Baptiste Poquelin qui plus tard deviendra Molière. Trois cent quarante ans après sa création et dûment tamponnée par le Comité de lecture, *La Mort de Sénèque* (1644) fit donc son entrée au répertoire⁴.

A supposer que son procès eût été alors instruit, la pièce était indéfendable en 1680. Mais ses «imperfections» d'alors sont ses vertus d'aujourd'hui. La scène est à Rome, en divers lieux. L'intérêt se partage entre deux actions, d'égale importance, qui se tressent sans se confondre. L'esclave affranchie, le marin, le mouchard côtoient l'empereur et le philosophe. Le ton s'élève jusqu'à la méditation transcendante, s'embourbe dans la trivialité. Le vieux dictionnaire a déjà mis son bonnet rouge: le *rasoir*, l'*étuve*, les *bandages*, la *rouille* se faufilent dans l'alexandrin. L'angoisse bégaie. Le cynisme ne s'embarrasse point de rhétorique et la rhétorique elle-même, tournée en dérision, rentre en sa niche comme un chien battu. Néron et Poppée, surchauffés, mènent l'enquête tambour battant: dialogues fulgurants où les conjurés, cédant au chantage, tentent de sauver leur peau. Espions, dénonciateurs, agents doubles. Cruauté, sans fard. Lâcheté, sans pudeur. Les corps parlent: jeux muets, regards subrepticement échangés, violences physiques. Epicaris, la *pasionaria* de l'affaire, nous est montrée, sanglante,

³ A l'Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, en 1981. Au Festival de la Rochelle, en 1982.

⁴ Tristan L'Hermite, *La Mort de Sénèque*, présentation et notes de Jacques Scherer, *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, t.II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1986.

au sortir d'un interrogatoire musclé. Peinture amère et féroce, prodigieuse énergie.

Que le théâtre français du dix-septième siècle soit riche de si troubles merveilles, c'est ce que les spécialistes, les chercheurs nous enseignent depuis longtemps. Ils ne cessent d'en exhumer: la communication de Christian Biet, en marge du recueil qu'il vient de publier, en déterre un nouveau filon. Mais nous autres, gens de théâtre, ne nous faut-il pas convier le grand public aux joyeuses surprises qu'ils nous mettent à portée de main? Car ce serait une fête, une fête riche de sens, que de se découvrir *autres* dans le miroir qu'ils nous tendent. Sommes-nous voués à refouler, encore et toujours, cette part de nous-mêmes sur quoi le goût régnant en 1680 jetait le voile de Noé. Devons-nous estimer encore que Sophonisbe, la reine aux deux maris, «*fait concevoir des pensées contraires à la bienséance*» (Donneau de Visé) et qu'elle doit, en conséquence, épargner nos chastes oreilles? Que la politique est «froide» si elle n'est panachée d'amour? Que les atrocités de l'histoire – «invraisemblables», n'est-ce-pas? – doivent être tempérées pour s'accommoder à «nos mœurs». Qu'une comédie ne peut être noire? Une tragédie, n'offrir aucun héros à notre appétit d'identification? Que toute trace de libertinage – sexuel, politique, philosophique – entraîne mise à l'index? Bref, que toute infraction aux normes formelles est signe d'archaïsme et de maladresse? Toute infraction aux normes de fond, aveu de barbarie? Et si ces allergies, depuis belle lurette, ne sont plus les nôtres, quelle raison nous reste-t-il de nous aveugler obstinément?

Allergies d'un autre âge, donc, et qui ont joué leur rôle dans la suite de mes choix et de mon travail – leur rôle, mais à l'envers. Avec ma compagnie, L'Illustre-Théâtre, fondée en 1985, puis, durant trois saisons, à la tête du Théâtre national de Strasbourg (1990-1994), j'ai retourné quelques poubelles dans l'espoir, bientôt confirmé, d'en retirer des perles. Perles de la Renaissance tardive: *La Troade*, *Antigone*, *Les Juives*, *Bradamante*, de Robert Garnier; *Le Fidèle*, de Larivey. Perles baroques, surtout: tragi-comédies, tragédies, pastorales et comédies d'Alexandre Hardy (*Alphée*), Théophile (*Pyrame*), Mairet (*Les Galanteries du duc d'Ossonne*)⁵, Rotrou (*Agésilan de Colchos*, *Cosroès*), Brosse (*Les Innocents coupables*), Lambert (*La Magie sans magie*), Quinault (*Le Fantôme amoureux*). Je ne m'arrête un moment que sur ces trois derniers, auxquels je dois de grands bonheurs⁶.

Garnier était à l'école d'Euripide, de Sophocle et de Sénèque; Larivey, des Italiens. En ces années 1630-1650, D'Ouille, Rotrou, Boisrobert,

⁵ Jean Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, présentation et notes de Jacques Scherer, *Théâtre du XVII^e siècle*, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ *Le Fidèle*, *Alphée*, *Pyrame et Thibé*, *Agésilan de Colchos*, *Cosroès*, *Les Innocents coupables*, *La Magie sans magie*, *Le Fantôme amoureux* sont au nombre des titres édités dans ma «Collection du Répertoire», Paris, Cicero éditeurs, 1989-1992.

Scarron, Hauteroche, Thomas Corneille, pour ne citer que les plus féconds, se mettent à l'école des Espagnols. Ils s'abandonnent aux voluptés de l'oxymore, s'épouvantent de *morts vivants*, s'éprennent de *dames invisibles*, mordent au hameçon de *fausses vérités*. Les scènes parisiennes se peuplent de «belles infidèles» et se parfument de jasmin.

Si le théâtre espagnol du Siècle d'or est si peu fréquenté chez nous, la faute en est peut-être, non aux traducteurs, mais au principe même de la traduction scrupuleuse. Les traits d'esprit de Shakespeare n'approchent point en abondance ceux de Lope ou de Calderón, perpétuel jaillissement d'images, ruissellement de la langue en état de verve, de dansante exubérance, et qui s'enivre de musique. Le mot-à-mot ne peut rendre compte de ces prestiges. Les miroirs s'y ternissent, la danse y prend des semelles de plomb, la musique s'évapore. Nos copies, «belles infidèles», collant moins aux originaux, s'en écartant parfois pour folâtrer, sont plus près d'en capter le charme.

*Ici, par un chaos agréable et nouveau,
Le ciel et le soleil se rencontrent dans l'eau
Et l'œil même, abusé d'une apparente image,
Voit un poisson perché vers un oiseau qui nage.*

... ..

- Que vous arriva-t-il en ce lieu de délices?

- Du bonheur, du malheur, des plaisirs, des supplices.

Les feuillages cachaiient un aimable voleur

Qui sans m'ouvrir le sein m'en arracha le cœur.

Deux exemples, entre mille, tirés des *Innocents coupables* – Brosse, en 1643, y démarque *Peor está que estava*, une *comedia* de Calderón – où le jeu des rimes et des rythmes est essentiel au *rendu*. Le monde est un labyrinthe de reflets; la parole, un labyrinthe d'échos. Le *galán* et les deux *dames* de cette *comédie de cape et d'épée* sont les personnages d'un théâtre populaire, d'une dramaturgie du *suspense*, embarqués dans un toboggan d'aventures, captifs des jardins nocturnes où ils ont aimé l'illusion, frôlé la mort. Clandestins, masqués, dédoublés, ils subissent une épreuve dont le *happy end* ne gommara point les cicatrices. Théâtre d'ombres incertaines, d'identités indiscernables. L'amour, sujet aux mirages, s'égare dans le crépuscule où se dissout son objet.

On comprend que l'âge classique ait rangé en série B un ouvrage de cette espèce et l'ait laissé moisir sur les étagères. La Comédie Italienne, Maison de Marivaux, fut le refuge des scénarios «à l'espagnole». La Comédie-Française travaillait alors à illustrer un goût national qui, rejetant les influences anciennes, prétendait à les inverser, à prendre son tour de suprématie. Elle effaçait la dette contractée envers l'Italie et l'Espagne,

séparait le bon grain de l'ivraie, le régulier de l'irrégulier, le conforme du non-conforme. Brûler ce que l'on adora, secouer le joug des hégémonies révolues, briser les idoles étrangères, ce fut l'affaire de Chapelain avec les Espagnols, de Voltaire avec Shakespeare, comme, par ailleurs, de Lessing avec Corneille et de Richard Wagner avec «le Roi danseur».

L'heure n'est plus à ces vanités ombrageuses. Le théâtre d'aujourd'hui est européen. Il nous revient de rappeler combien il l'était déjà aux dix-septième siècle, comme il le fut toujours ensuite, malgré les querelles de clocher. Le Théâtre de l'Europe, institution récente, a toujours, de fait, existé. A nous de suivre les sentiers qui, se jouant des frontières, ont alimenté nos auteurs, nos salles de spectacles, en produits d'importation. A nous de voir Quinault s'approprier le *Galán Fantasma* de Calderón. De voir son *Fantôme amoureux* (1656), vite oublié en France, triompher en Allemagne dans l'adaptation de Gryphius (1660). De voir Guillen de Castro se faufiler en Angleterre avec Corneille et son *Cid. Pertharite* voyager en Italie, s'y déguiser en *libretto*, pour tomber enfin aux mains de Haendel. D'abord boudée à Paris, Rodelinde prend une revanche éclatante sous le nom de *Rodelinda*. Londres la porte aux nues.

La singularité des cultures nationales ne se brouillera pas pour autant. Molière n'est pas moins Molière quand *Psyché* recouvre sa *plainte italienne*, *La Mariage forcé* son *concert espagnol*, ou *Le Bourgeois* son *ballet des nations*. C'est son Dom Juan, et non le *burlador*, qui se décide à l'aumône «pour l'amour de l'humanité». Racine n'est pas moins Racine s'il oublie un instant le grec pour faire un clin d'œil au Bernin. Toute baroque qu'elle est, *L'Illusion* n'en respecte pas moins l'unité de temps et de lieu. Corneille, à son *Menteur* témoigne une indulgence que n'avait point Alarcón. *La Magie sans magie*, de Lambert, toute imprégnée de Calderón, ne lui emprunte que son titre: l'inspiration est flagrante, mais se passe de modèle.

Nos dettes sont nos richesses. Puisseons-nous ne pas rester seuls, *happy few* de ce colloque, à reconnaître ces dettes, à nous éblouir de ces richesses. Offrons-les à tous sur les scènes de nos théâtres.