

Molière de Vassiliev la théorie comme pratique la pratique comme théorie

Cristina Marinho
Université de Porto / CETUP

«(...) On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir; dans la lecture, tout le jeu du théâtre. (...)»¹

Dans son ouvrage *Sept ou huit leçons de théâtre*, Anatoli Vassiliev établit «*cette sorte d'hesitation ironique*²» sur ce titre lui-même, tout en considérant que la dernière leçon constituerait un épilogue, étant donné l'importance de l'objet du chapitre, l'*Amphitryon* de Molière. Or, il est précisément question d'une «*Apologie*» de la comédie que la troupe du Téraence français représentait pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 13 janvier 1668. Lors des Rencontres théâtrales d'Avignon, le metteur en scène russe considèrera que ce spectacle était pour lui «*une oeuvre aboutie*»³, malgré les griefs d'une critique universitaire ayant «*une*

¹ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *L'Amour Médecin*, Comédie, «*Au Lecteur*», p. 311. La déclaration suivante d'Anatoli Vassiliev, dans l'ouvrage *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, page 198, a inspiré le titre de cet article:

«(...) En me consacrant à la théorie du théâtre comme pratique et à la pratique comme théorie, j'ai remarqué que l'acteur des systèmes psychologiques s'étudiait lui-même comme être unique de la nature des choses, (...)».

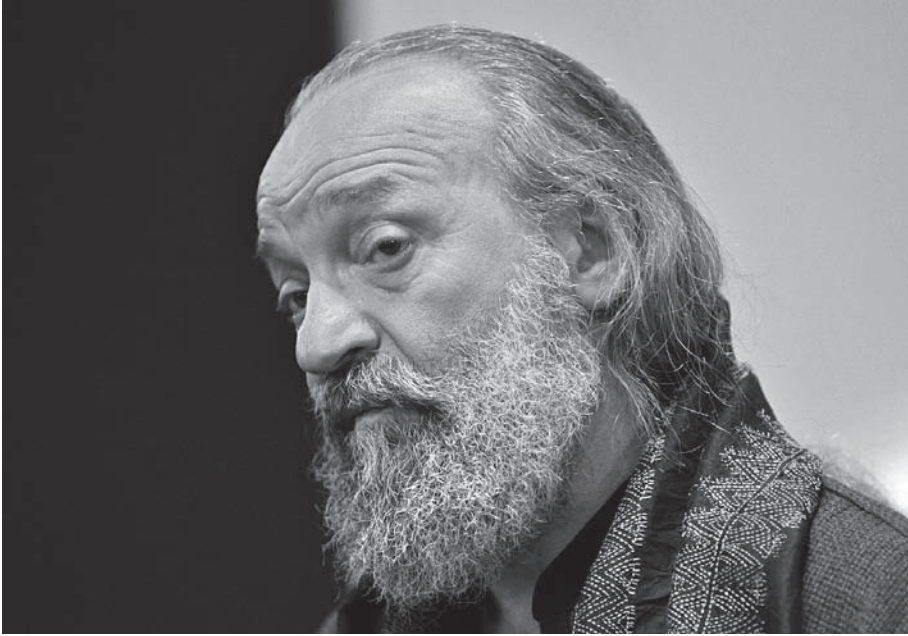
² VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Traduit du russe par Martine Néron, Paris. P.O.L., 1999, «*Avant- Propos aux Sept ou huit leçons de théâtre*», pages 15 et 16 où Anatoli Vassiliev commente le titre de cet ouvrage:

«(...)

La huitième leçon, qui donne au titre cette sorte d'explication ironique, n'a pas été prononcée devant l'Académie: elle y figure comme épilogue. Nous l'avons incluse pour deux raisons:

Amphitryon est une sorte d'incarnation pratique, de mise en oeuvre des discussions sur la possibilité d'une école de théâtre. Ensuite, lors de sa présentation au Festival d'Avignon, le spectacle a été – de manière injustifiée et irréfléchie, je le crois sincèrement – éreinté par la critique. Qu'elle reçoive ici cette «apologie» tardive, mais toujours d'actualité!»

³ Idem, *ibidem*, *Huitième Leçon (Épilogue)*, *Apologie d'Amphitryon*, *Rencontres théâtrales d'Avignon*, le 24 juillet 1997, pages 195-196. Page 197, Vassiliev soulignera que «(...) la première fois que j'ai senti que je pouvais m'y mettre vraiment, ce n'est qu'il y a dix



Anatoli Vassiliev, Paris, octobre 2010 * Photographie Laurecine Lot

conception classique, historique» de la pièce et n'y retrouvant plus ses repères.

En effet, Vassiliev avouera que *«pour aborder Molière, il m'avait fallu attendre vingt ans»*, il ajoutera que ce fut d'abord pour lui un choix théâtral et, par la suite, une motivation idéologique, mais le sentiment d'y puiser son dynamisme théâtral est même antérieur. Cette première expérience à Avignon s'est développée à la Comédie-Française en 2006, suite aux invitations de Marcel Bonnozet, de Jean-Pierre Miquel et d'Antoine Vitez qui voulaient accomplir le rêve du metteur-en-scène étranger⁴. Il sera question de se préparer longuement au *«genre noble»* de la comédie et

ans, au moment des Six personnages en quête d'auteur de Pirandello. C'était une étape: mon passage d'œuvres, disons, mineures (le drame, les pièces, les scènes de la vie) à un genre noble : les comédies et tragédies classiques. Elles requièrent une approche radicalement différente. (...)»

⁴ *L'Avant-Scène, Théâtre*, n° 1106, pages 86-87:

«L'Art énigmatique d'Anatoli Vassiliev

Il retrouve la Comédie Française où Antoine Vitez l'avait invité en 1992 à mettre en scène Le Bal Masqué de Lermontov. Il retrouve Amphitryon de Molière à l'affiche du Festival d'Avignon 1997 sous forme d'une très particulière recherche basée sur huit dialogues brassés en un jeu vocal et spirituel impressionnant.» Vassiliev dira: *«Mettre en scène Molière au Français, c'était ma plus haute ambition, mon rêve. (...) C'est la première fois que je monte la pièce dans sa langue en entier. (...)*»

tragédie classiques qui exige une approche différente de la théorie théâtrale issue du drame des XIXe et XXe siècle. Stanislavski se serait confronté à ce problème lorsqu'il a été contraint de monter *Tartuffe*, il a, d'après Vassiliev, produit un spectacle magnifique, mais «dans le plus pur style du Théâtre d'Art»⁵. Non seulement Anatoli devait apprendre à faire, comme il a graduellement découvert, à partir de l'intuition d'étudiant, l'abstraction molièresque, point d'origine des divergences critiques: Molière ne serait pas le dramaturge de la petite vie des gens, «ses textes posant toujours le problème de la raison suprême»⁶. Le génie de Jean-Baptiste Poquelin aurait propulsé le metteur en scène russe vers «l'expérience philosophique primordiale du XXe siècle, ou de cette fin de XXe siècle» et cette crise de la raison interroge actuellement la portée même de la rationalité humaine. Si l'Homme a organisé le monde et s'est bâti lui-même sur la raison et que cette idée se trouve profondément ébranlée, l'idée et le sens d'une raison suprême dont l'humanité n'en serait que le passeur se poseraient. Indissociables, la théorie et la pratique du théâtre, chez Vassiliev, l'emmèneraient à (se) dépasser «l'acteur des systèmes psychologiques» dont il avait senti les limites pour se «dissuader de l'intérêt primordial, absolu, de nos sentiments» et

Dans *Le Figaro* du 9 février 2002, ce spectacle est mis en évidence, avec référence au premier effort d'Avignon, «huit dialogues en un mouvement envoûtant, très loin des fantaisies que l'on peut souhaiter entendre dans la comédie.» :

«Théâtre. Le metteur en scène russe monte *Amphitryon* à la Comédie- Française / Le rêve accompli de Vassiliev».

Adecourn, 13 février 2002, annonce «Anatoli Vassiliev: Molière, sa face cachée» et afin de conclure:

() De ces recherches – qui bousculent quelque peu notre approche habituelle de ce classique – Anatoli Vassiliev présenta plusieurs étapes, dont une qui perturba sensiblement le public lors de sa représentation, en 1997 au Festival d'Avignon. C'est donc armé d'expérience que le metteur en scène russe a abordé avec les comédiens du Français cette première mise en scène proprement dite de la pièce de Molière (...). Pendant les répétitions, nous avons travaillé sur cette évolution d'un Molière concret vers une vision plus abstraite du dramaturge. (...)

⁵ VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, éd. Citée, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p.197:

«(...)

Bref, le premier problème a été celui-là: apprendre à faire. Le second avait trait à l'idéologie que j'ai pressentie en étudiant la composition du texte. D'abord, je me suis aperçu (c'était devenu une connaissance, après avoir été une intuition), que Molière n'explorait pas le concret, mais l'abstrait. (...)

⁶ dem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 198:

«(...) Et c'est en tant que Russe que je lis le texte français de Molière. Mais c'est bien ce texte que je lis et pas un autre. Dans la traduction superbe, très fidèle, de Brioussov. (...)

exploiter son inconscient, «*d'autres entités, situées en dehors de nous*»⁷. Véritable parcours religieux, cette voie théâtrale est le résultat du refus conscient aussi bien de l'insuffisance de l'art de société que des arts de parti ou d'*intelligentsia*, dans le passé soviétique, le point de départ finalement de l'expérience pleine de l'esthétique, débarrassée de soucis intellectuels évidents. Si Vassiliev abandonne «*les idées citoyennes*», il renoncera également aux «*idées de ses sentiments*» et à Tchekhov⁸ avec elles pour se trouver changé et avec lui naturellement son avenir théâtral d'«*homme imparfait*» et de «*parfait pécheur*». À ce moment, sa lecture de Molière est révélatrice⁹, très nettement dans le remplacement du noeud de diamants par le globe surmonté de la croix qu'Alcmène tend à Amphitryon, à la fin du spectacle; d'ailleurs, comme il le notera, la traduction russe dit «*couronne*» et le noeud original serait un trophée, à la fois symbole du pouvoir et signe sacré, qui appartenait à Ptérelas, profonde offrande à Alcmène, fruit de la victoire de son mari et de l'intervention divine, complexe par nature. Si l'épouse le tend à Amphitryon et qu'il le refuse, criant guerre et vengeance, sa solitude, sans Dieu que l'Homme n'accueillira pas, est absolue. L'approche vassilievienne des oeuvres constitue, en effet, une aventure vers l'épiphanie, la connaissance se bâtissant par degrés lents dont l'attente et son épaisseur serait la première clé d'un mystère, sans invention. Entre *Les Lamentations de Jérémie* et *Joseph et ses frères*, ses répétitions étaient organisées pendant la lecture de la Bible, accompagnée de chants liturgiques, tout en intégrant la lecture des dialogues romanesques faite par les acteurs. Thomas Mann est interrompu au profit de la version scénique du compositeur Martynov, vraie nécessité ressentie par Vassiliev qui évoluait dans sa création comme dans un brouillard, sans pouvoir savoir. Et Molière surgit comme l'indicateur d'une problématique réalisée au XXe siècle, celle de «*l'homme de la tragédie*» à qui il faudra absolument croire à la substitution du noeud de diamants qui, pendant les répétitions, est

⁷ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p.199. Vassiliev décrit son parcours vers sa nouvelle méthode:

«(...) *Tel a été mon parcours humain, car comme artiste j'étais parvenu à une limite. Tel a été mon parcours philosophique, religieux, théâtral. Tout s'est sans doute retrouvé dans la pièce lorsque j'ai commencé concrètement le travail sur Amphitryon.* (...)»

⁸ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 200. Vassiliev précisera ici qu'«*il est/venu naturellement à la religion. J'ai compris que le seul chemin qui me restait (à moi, l'homme imparfait, mais le parfait pécheur), c'était le chemin qui conduit à Dieu.* (...)»

⁹ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), pages 200-201. Le metteur en scène conclut:

«(...) *C'est ce que j'ai compris pour moi-même.*

(...)»

devenu le globe surmonté de la croix. Ceci se revêt d'une telle importance pour Vassiliev qu'il a été, comme il le renforcera, consacré dans une église¹⁰, en accord avec le dialogue qu'il établit avec les grandes oeuvres, assez incompris par le préjugé d'une appropriation trop personnelle et surtout trop abstraite de la création et de son créateur¹¹. Confronté aux équivoques courants sur la diction de son spectacle, d'après lesquelles le texte de l'auteur n'y serait pour rien, Vassiliev réaffirme la primauté du texte de Molière tout en la fondant sur des arguments dont l'abstraction elle-même risque de prolonger l'incompréhension. S'il est possible de ne reconnaître, dans ce singulier travail de diction, que des sons, un texte qui se serait pulvérisé, au sens d'une certaine critique, Anatoli éclaircit, quoique brièvement, la cohérence de sa démarche théâtrale, à partir du principe de la parabole sur le plateau. Ainsi ne s'agirait-il plus de récit ou de comédie, il serait question de «*perdre la foi dans la raison et /de/ n'en trouver aucune autre*», d'une part, et de fracturer l'intégrité, le seuil de l'ère de la civilisation, d'autre part. Bref, l'axe dramatique résiderait dans «*la tragédie de l'amour et la tragédie de la raison*» inscrites dans la conjugalité où la supériorité de la femme molièresque prend un sens exceptionnel, celui de la Vierge. «*Protagoniste d'une parabole*»¹², l'acteur la réalise dans le verbe – le tissu dramatique – qui se fait entendre dans le mot, dans cette parole dont les restrictions de la sémantique semblent menacer la communication. Au contraire, l'essentiel, la mélodie de cette parole et de tout discours, l'intonation, la garantit dans la mesure où elle est porteuse d'information, à condition qu'elle soit radicalement changée afin de faire «*exister l'esprit*»¹³, à travers une autre mélodie chargée, par

¹⁰ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 202:

«(...)

A.V.: (...) *Le prêtre l'a porté sur l'autel, où il l'a béni et consacré. Ce n'est qu'après que je l'ai utilisé. Je vous dis cela pour que vous compreniez à quel point le signe porté par cet objet est important pour moi. (...)*»

¹¹ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 203:

«(...)

S: *Vous utilisez les oeuvres de certains créateurs pour votre cheminement intérieur personnel. Ce texte, vous allez l'assimiler, le digérer, le faire vôtre. Tout le spectacle, avec ce travail sur la voix, tend vers l'abstrait. Pourquoi alors garder le texte ? Pourquoi ne pas en conserver que les sons ?*

(...)

¹² Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 203-204.

¹³ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 205:

«(...)

S: *Une parole proférée, certes, mais vide de sens pour une spectatrice française, qui ne comprend pas le russe... Qu'est-ce qu'une parole si elle n'est pas accessible à un entendement qui tâtonne peut-être, mais qui va vers un sens? (...)*»

conséquent, d'un autre sens, selon un principe d'«universalité horizontale». Cet investissement dans une mémoire anthropologique d'une langue humaine unique, cosubstantielle au partage cosmique de la musique, rejoindrait la distance d'intonation – n'est-elle pas une méthode de dégagement de cette mémoire? –, absolument inféconde chez ceux qui la refusent sans savoir voyager¹⁴, espèce d'initiation au long mouvement abstrait de détachement quotidien. Ce parcours de Vassiliev me semble participer au sentiment et à la démarche d'Eugène Green, dans *La parole baroque*, (elle-même largement incomprise lors de sa parution), en ce qui concerne toute une matière à approfondir dont l'ensemble serait suggéré par l'extrait suivant:

«(...) À toutes les époques on a pratiqué la récitation orale de textes littéraires, mais la déclamation de l'époque baroque était un art spécifique, dont le but de faire exister, par la voix humaine, la réalité cachée de la parole. C'était seulement par la déclamation que la parole révélait au même instant les deux faces de sa nature, et c'était seulement sous cette forme qu'apparaissait son essence sacrée. (...)»¹⁵

Si l'on accepte finalement que Molière n'a pas été le défenseur du *naturel*, contrairement à ce que la tradition nous a voulu faire croire, ayant

A.V. : (...)

En changeant la rythmique et la mélodie de la langue française, je ne la prive pas nécessairement de contenu. Simplement, vous ne recevez pas l'information habituelle de la mélodie. Elle n'est plus la même. (...)»

¹⁴ L'édition universitaire d'Homage à Professeur Arnaldo Saraiva, à paraître en 2010-11, Porto, Faculté des Lettres de Porto, inclut et la systématisation des réactions critiques au spectacle vassilievien d'*Amphitryon*, Comédie-Française 2002, et une proposition d'interprétation de ces positions. Vide MARINHO Cristina, *Amphitryon de Molière, segundo Vassiliev / a vida além tûmulo da palavra (Amphitryon de Molière, d'après Vassiliev / la vie outre tombe de la parole)* dont je traduis la conclusion:

«(...) Le verbe génésiaque que le tonnerre de la voix de l'acteur a harmonisé dans le coeur du vers, le vers qui a transgressé dans la complexité qu'une poétique n'a pas disciplinée et que la critique a cristallisée dans une discipline prévisible, la supériorité d'une «francité» qui a emprisonné son Téreence français dans la narrativité de l'Histoire Littéraire confirmation peut-être l'intuition de Vassiliev: libre, Molière a définitivement placé la France dans l'univers. (...)»

¹⁵ GREEN Eugène, *La parole baroque / essai*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p.25. La suite est également importante:

«(...) Mais dans la déclamation, la parole n'est plus une idée abstraite et sans lieu, comme on peut l'envisager sous sa forme écrite: l'énoncé déclamé, et sa sacralité, existent à travers l'incarnation de la parole dans le corps et le souffle d'un homme. Ainsi la déclamation rejoint le mystère originel du christianisme, et devient un écho de l'Eucharistie. (...)»
Le rapprochement entre le travail de Vassiliev et celui d'Eugène Green est actuellement objet de ma recherche et j'en publierai mes conclusions prochainement.

été lui-même un praticant de la déclamation *ampoulée*, on devra être prêt à dynamiser d'autres présupposés de l'Histoire de la Littérature qui circonscrivent le comédiographe du roi à une trop claire poétique du Classicisme: à ce propos, Green, encore une fois, identifie l'obstacle français «non pas de leur ignorance, mais de ce qu'ils croient savoir»¹⁶. Or, *Amphitryon* a une place restreinte dans l'ensemble de la critique moliéresque¹⁷, n'ayant pas encore été l'objet d'une vaste étude, même si son intérêt

¹⁶ Idem, *ibidem*, «Artifice et «naturel»», pages 40 et 44:

«(...)

S'il y a une autre certitude aussi forte que l'opposition absolue et éternelle entre le baroque et le «classicisme», c'est l'opposition qui aurait existé au XVII^e siècle entre les «deux déclamations»: celle, ampoulée, outrée, abominable, de l'hôtel de Bourgogne, et celle, naturelle, mesurée, et juste, de Molière.

(...) Pour Molière comme pour ses rivaux, être «naturel» en scène, c'était, à chaque moment du spectacle, utiliser les codes de la rhétorique théâtrale pour représenter d'une manière convaincante ce dont la scène était l'imitation. ()»

Dans les pages 28 et 29, Eugène Green dénoncera les raisons de ces difficultés:

«(...)

Aujourd'hui, en France, tout discours sur le «sens» de l'époque baroque se heurte immédiatement à des opinions qui n'admettent pas de contradiction. Cela est vrai de la plupart des opinions, et ne devrait donc être ni très surprenant, ni constituer à terme, un obstacle à l'évolution de la pensée. Or, ce qu'il y a de particulier dans le cas présent, c'est qu'il s'agit d'opinions qui sont tenues pour des faits de la «culture commune», et qui portent une très forte valeur affective, puisqu'elles sont censées concerner des éléments essentiels de l'identité française, et se justifier par référence à des «vérités» historiques inamovibles. (...)

¹⁷ Jean Mesnard, dans son long article «Le dédoublement dans l'*Amphitryon* de Molière», inséré dans *thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles / Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, puf, ..., pages 453-472, offrira une énumération quasiment exhaustive des études vouées à l'*Amphitryon* de Molière, organisée chronologiquement, dans le sens de bien inscrire la singularité de sa proposition personnelle. Il référera, donc, les éditions traditionnelles de la pièce, depuis 1881, jusqu'à la première moitié du vingtième siècle et mettra en évidence l'absence d'une étude du dédoublement, lorsque deux voies pratiquement exclusives s'ouvrent: celle de l'étude de genèse et celle du rapport à l'actualité. «Une recherche», en outre, «de caractère proprement dramaturgique, sur la fonction et la portée du dédoublement dans la pièce, fut indirectement suggéré dès 1949 par le rénovateur moderne de la critique moliéresque, Will G Moore» et plusieurs articles, tous publiés à l'étranger (même s'ils étaient écrits par des Français), se sont concentrés sur la mise en place systématique des structures de la pièce. Jean Mesnard ajoutera les grandes contributions des chercheurs anglo-saxons et italiens dans ce domaine précis et accordera beaucoup d'importance, sans, pourtant, la développer, à l'«étude technique /.../ prolongée sur le terrain de la philosophie». Son article commencera, ainsi, par une analyse génétique, tout en profitant des brillantes suggestions surtout de Georges Forestier, dans ses *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Le déguisement et ses avatars, Genève, Droz, 1988, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, et de Paul Bénichou, dans ses *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

s'associe à la recherche multiple, articulée, sur et à propos de Von Kleist. Toutefois, des universitaires illustres se sont récemment concentrés sur cette comédie, en exploitant des perspectives fondamentales, à partir, je le suppose, d'une claire conscience de ce qu'il reste à faire. Par exemple, André Tissier approfondit la «*Structure Dramaturgique et Schématique de l'Amphitryon de Molière*»¹⁸ à partir d'un examen synoptique de cette comédie et de deux pièces de ses prédécesseurs, Plaute et Sosie, apportant une contribution très appliquée dans sa description comparative, moins développée dans des conclusions ponctuelles et prudentes. Molière ne prétendrait finalement «*offrir au public qu'un aimable divertissement comique*» en trois actes, en resserrant l'action le dramaturge retiendrait surtout les amours humaines de Jupiter et dévaloriserait le merveilleux mythologique. Il regroupe des scènes et des actes de Plaute- Rotrou et doublerait, comme grande innovation, «*le quiproquo Jupiter- Amphitryon et Alcène par le quiproquo Mercure-Sosie et Cléanthis*», épouse mûre que Mercure ne voudrait point, le rôle de Sosie se trouvant mis en relief. Molière engendrerait «*ce jeu de chasse-croisés*» afin de «*retarder une remise en ordre et de tirer parti de l'imbroglie en faisant rire de ceux qui ne comprennent rien à ce qui les dépasse*», tout en épargnant Jupiter- Louis XIV, par sage bienséance, aux «*rencontres vaudevillesques*», mais dans le but de montrer «*qu'il s'intéresse scéniquement plus aux hommes*»: le silence d'Alcène se revêt d'une densité singulière et le dieu des dieux aura besoin de se montrer dans les airs, majestueux. Anne Ubersfeld, dans son magnifique essai «*Le double dans l'Amphitryon de Molière*»¹⁹, non seulement remplit des lacunes avec son exceptionnelle argutie, comme ouvre beaucoup de voies à des recherches futures. Elle souligne, donc, que Mercure et le poète constitueraient «*le vrai couple de double de la fable d'Amphitryon*», Alcène ne connaissant qu'un seul Amphitryon qui, avec Sosie, sera confronté au double, «*pur artefact*» éphémère, car l'étrangeté indissociable

¹⁸ TISSIER André, «*Structure Dramaturgique et Schématique de l'Amphitryon de Molière*», in *Mélanges pour Jacques Scherer / Dramaturgies / Langages Dramatiques*, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres et de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1986, pages 225-233, *passim*. Page 232, l'auteur évalue Jupiter:

«*(...) Mais Jupiter, le héros d'Amphitryon, aura bien besoin à la dernière scène de se présenter dans les airs et dans toute sa majesté: il n'avait été jusque-là qu'un grand seigneur galant homme, paraissant toujours plus occupé à imposer sa présence et à ridiculiser le mari cocu qu'à posséder Alcène. Pourquoi d'ailleurs aurait-il effort pour la conquérir, puisque pour elle il était apparemment son bien-aimé mari?*»

¹⁹ UBERSFELD Anne, «*Le Double dans l'Amphitryon de Molière*», in *Mélanges pour Jacques Scherer / Dramaturgies / Langages Dramatiques*, édition citée, pages 234-244, *passim*.

à toute fable où figurent des doubles n'est pas éprouvée par le spectateur averti. Les efforts comiques, noirs, de rationalisation, de la part du héros graduellement dépersonnalisé, – Sosie, d'après Ubersfeld, en ferait peu, puisqu'il accepterait le double comme «*un fait de la force, qui a pénétré dans son univers de référence à l'aide de coups de bâton.*» – aboutiraient au dépouillement radical des privilèges et des vertus du maître (que le serviteur ne subira pas jusqu'à la dépossession de sa femme). En outre, le fait que Jupiter opère l'union entre deux mondes qui s'excluent, précisément en cherchant sa reconnaissance en tant qu'amant auprès de la belle épouse, s'avère axial dans l'essai d'Ubersfeld²⁰ dans le but de conclure que «*le coup de génie de Molière*» consisterait à ne jamais confronter Alcène avec la révélation de l'imposture, dans un certain sens l'empêchant de (re) connaître la richesse de l'univers conjoint de la divinité suprême. Celle-ci subira la même dépersonnalisation dont il est l'origine, car l'épouse refusera de la vivre, et si elle peut «*bousculer l'ordre des mondes ne peut rien contre les conséquences bonnes et mauvaises de l'univers dont /elle / a accouchée, contre les suites logiques de sa propre fabrication*»²¹. Paradigme de la condition théâtrale, la fable d'*Amphitryon* réalise la fiction sur le plateau, comme «*une contre-sur-nature*», dans la belle formulation d'Anne Ubersfeld, accomplissant, ainsi, la fonction du *théâtre dans le théâtre*, aussi bien par le renversement des signes que par la transgression de l'incompatibilité entre gens, genres et sexes. Jean Mesnard²² cherchera à montrer la multiplicité et la diversité des effets de dédoublement dans cet *Amphitryon*, après avoir systématisé l'orientation critique (française, même concernant une production à l'étranger, dans le monde anglo-saxon et en Italie)

²⁰ Idem, *ibidem*, in édition citée, page 240:

(...) s'il y a dans l'*Amphitryon* de Molière une durée, c'est celle du travail de Jupiter pour transformer l'instant de désir en temps de l'amour. (.)»

²¹ Idem, *ibidem*, in édition citée, page 242. Anne Ubersfeld tient, d'une part, à circonscrire son interprétation aux limites nécessaires de notre condition actuelle, tout en mettant en évidence les naturelles projections socio-historiques du spectateur dans les années 1667-1668: la lecture allégorique de la pièce. D'autre part, elle insiste sur le fait que la condition de lecteur de théâtre n'a pas accès aux autres langages informationnels du théâtre, page 243:

«(...) Le travail de la voix est fondamental et devrait être pris en compte par une sémiotique. Mais aussi par une sémantique de la représentation. Le ton peut parfaitement différencier les rapports conjugaux; c'est tout le sens de la pièce qui bascule, par exemple si le phrasé de Jupiter est d'une tendresse bouleversante. Ce que nous avons essayé de montrer, c'est seulement le rapport des discours avec l'armature logique de la fable et avec l'univers du spectateur du temps de Molière (...).»

²² MESNARD Jean, «Le dédoublement dans l'*Amphitryon* de Molière», in *thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles / Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, puf, s/d, pages 453-472.

préexistante: partant d'un mythe héroïque vers l'exaltation du matrimoine, la virtualité comique s'exploiterait non sans tragédie dans l'amplification du dédoublement, le couple initial donnant lieu à un autre. Molière n'a pas permis à Jupiter de «supprimer, ni d'écarter pour longtemps *Amphitryon*, ni à le tenir dans l'ignorance. Il s'est laissé deviner peu à peu par son rival. Il a eu l'élégance de vouloir réparer le tort»²³ sur la réputation de dignité de l'épouse, tout en inscrivant ce sérieux dans le franc comique, raison d'être du couple Mercure / Sosie. Et si Rotrou, ajoutera Jean Mesnard, contrairement au grand comique, serait limité et n'aurait perçu les possibilités de dédoublement que dans le langage, le poussant même vers une rhétorique du dédoublement, Molière se situerait très près du modèle latin dont il a profondément renouvelé le sujet, tout en le débarrassant de ses éléments les plus primitifs, et il aurait exploité, comme Plaute l'avait fait, systématiquement le procédé du dédoublement entre groupes de personnages, en réalisant la nouveauté des effets de symétrie sur des registres opposés. Sosie opèrerait, d'ailleurs, plusieurs dédoublements intérieurs, pas assez analysés par la critique, jusqu'au point de devenir lui-même metteur en scène et *Amphitryon* ferait, ainsi, preuve d'une «*sorte d'universalité du dédoublement*»²⁴ que Jean Mesnard saura illustrer parfaitement dans son analyse jusqu'à y intégrer l'ironie ou un certain burlesque. L'auteur précisera des subdivisions variées du dédoublement externe, entre deux personnes, l'identique, par l'intervention surnaturelle, l'exploitation d'effets de symétrie dans des parallélismes produits avec des couples en rapport selon une logique de puissance, les dieux et les hommes, les grands et les petits. Quant au dédoublement interne, il s'exprimerait surtout, comme chez les prédécesseurs, par l'angoisse de la dépossession que Molière étend à Jupiter, gêné par son aliénation; ce procédé permettrait au dramaturge de dégager la frontière entre la personne et le rôle, à la limite entre le vrai et le faux²⁵. «*Admirable sujet de spectacle*», *Amphitryon*

²³ Idem, *ibidem*, page 455. Dans la page suivante, on lira:

«(...) Il a accepté de jouer un jeu humain, quitte à éclater de nouveau comme dieu lors du dénouement. (...)»

²⁴ Idem, *ibidem*, pages 460-462. Jean Mesnard considèrera que le dramaturge atteint, donc, «une conception romantique et moderne du double, de celui qui sent deux hommes en lui» et il ajoutera qu'à «un autre type de dédoublement intérieur, moins spectaculaire, mais plus profond, Molière procède à propos de Jupiter», mettant en valeur la rhétorique précieuse au delà du conventionnalisme thématique de la distinction entre l'époux et l'amant. L'auteur soulignera encore les expressions de dédoublement par le langage, partagé entre noble et familier, divin et humain et il en développera d'autres projections.

²⁵ Idem, *ibidem*, page 462. Jean Mesnard saura évidemment souligner la subtilité du dédoublement molièresque:

serait «une grande fête de la consonance et de la dissonance» et «une véritable exaltation de l'acteur» qui prolongerait la thématique de la naissance d'Hercule, apparentée à celle de l'Incarnation du Christ, au delà de la censure de la Contre-Réforme²⁶. Virtuose du procédé du théâtre dans le théâtre, Molière mêlerait inextricablement illusion et vérité et introduirait, en ampleur, un balancement quasi inaperçu dans les relations de pouvoir: des défauts qui sont profondément les mêmes chez les esclaves et chez les seigneurs, ces derniers tenant, toutefois, à la Raison. Jean Mesnard se concentrera, en outre, sur le débat molièresque entre mari et amant afin de conclure que Jupiter et Amphitryon sont les deux possibilités d'une même personne, en éclairant deux faces extrêmes. Il interprétera les singularités de la fin de la pièce: les dernières paroles sont déclarées par Jupiter et non par Amphitryon, comme chez Plaute ou Rotrou, dans le contexte particulier de l'absence non justifiée d'Alcmène, mais il y aura toujours le contrepoint amer de Sosie, sans que l'artiste prenne parti. Cet auteur évitera, donc, d'accorder, même s'il n'est pas question de pensée, une position sceptique à Molière, car «ce serait sans doute durcir les traits d'une vision du monde qui est surtout celle d'un homme de théâtre», par excellence créateur d'une fantaisie dont la profondeur est réaffirmée. Par conséquent, *Amphitryon* ferait preuve, non seulement d'une technique, mais d'une pensée esthétiquement réalisée dans le sens, selon Jean Mesnard, de reprocher le dérèglement clarifié par la confrontation d'attitudes philosophiques variées²⁷.

Olivier Bloch, dans son ouvrage très inspirateur (dont l'importance des presupposés fondamentaux il n'est pas question de développer ici), *Molière / Philosophie*²⁸, référera, par exemple, le «dialogue de la conscience dédoublée que met en scène *Amphitryon*» à propos de «l'institution du dialogue philosophique», dans le formidable cadre général de rapprochement interdisciplinaire que ce Professeur Émerite met en oeuvre. Molière, comme

«(...) Dans toute cette variété, un facteur puissant d'unité est introduit par le fait que le dédoublement ne se réduit jamais à la simple dualité. La ressemblance y est toujours présente, dont le contraste, lorsqu'il s'y associe, n'est que la transposition inversée. En même temps que comme structure, le dédoublement agit comme thème, sur lequel Molière effectue d'infinies variations (...)»

²⁶ Idem, *ibidem*, pages 463-464.

²⁷ Idem, *ibidem*, pages 471-472:

«() Dans tous les couples ainsi constitués, le choix apparaît problématique. L'homme est guetté par toutes les formes de l'illusion, le songe, les «vapeurs», l'ivresse, la folie. Mais Molière n'a aucune complaisance pour le spectacle du dérèglement. Dans l'instabilité des choses, sans doute n'est-il en quête que du juste milieu.»

²⁸ BLOCH Olivier, *Molière / Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, p.71. Voir également ce qu'Olivier Bloch avance dans la page 76:

cet auteur le soulignera, est habilité, par son métier, à interroger ce *Je* investi dans les masques baroques du *theatrum mundi* et il réfléchit effectivement dans son théâtre sur son ego qu'il met en scène aussi par des formules cartésiennes, comme il le fait d'une façon suggestive dans *Amphitryon*. Cette «comédie souriante» contient «toute une série de philosophèmes cartésiens, égologiques, anthropologiques, et théologiques, qui font les frais de l'opération», d'après Olivier Bloch qui renvoie à Vico, dans son *De Antiqua Italorum Sapientia ex Linguae Latinae Originibus eruenda* (chapitre I, II, «De la vérité première selon les *Méditations* de René Descartes») où le cogito cartésien est rapproché des plaintes de Sosie autour de son identité et de sa provocation extrême. Confronté à ses sources afin d'en dégager une vraie mise en question de l'anthropologie cartésienne, le dialogue entre le vrai Sosie et le faux se concentre sur les évidences de la connaissance de soi et de la nécessité pour lui-même d'être quoi que ce soit et si le rapprochement avec Plaute pouvait éloigner la pertinence du regard sur Descartes, une lecture très attentive permet, toutefois, à Olivier Bloch de conclure que le dramaturge, outre leur compréhension, se servait des textes de ses prédécesseurs pour aller très loin. Il mettra, donc, en situation le dialogue entre Mercure et la Nuit et proposera le réseau en perspective des trois natures (divine, humaine, animale). Il déplacera l'accent social sur l'identité de Sosie, toujours autour de sa condition de serviteur chez Plaute et chez Rotrou, vers le purement philosophique tendant à une intention d'inflexion cartésienne, investie, d'ailleurs, d'une «problématique de la substance»²⁹, et formulée, du reste, dans ses topiques: à savoir, le rappel du langage le propre de l'homme, l'expression d'un indifférentisme

«(...) Il y a lieu de réfléchir sur ce que cela peut impliquer de sa part comme point(s) de vue sur la philosophie – point de vue, tout particulièrement, sur une philosophie comme celle de Descartes, la place qu'y tient le Je, la conscience et la conscience de soi du sujet : (...).»

La référence au rapprochement fait par Vico se situe dans la page 168 où Olivier Bloch met en valeur l'identification de la protestation de Sosie, (*Amphitryon*, vv. 441-447) avec celle de Plaute («*Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui*»), tout en illustrant et avec quelle argutie, par cette identification même, le procédé mollièresque à son plus haut niveau.

²⁹ Idem, *ibidem*, «*Mais moi, qui suis-je?*», page 175:

«(...) la substance, est-ce (problématique aristotélécienne) la matière, la forme, ou le sujet concret composé de l'une et de l'autre ? et si (problématique cartésienne) il existe, sous la succession des mouvements d'une part, deux substances en général – la substance – étendue, dont l'idée claire est objet de la géométrie, qui fait l'essence de tous les corps, et la substance pensante qui fait celle des âmes, (...).»

Olivier Bloch reprendra, dans les pages 176-177, l'analyse fondamentale du discours de Sosie, dans sa perspective du dialogue mollièresque avec la Philosophie de son époque. Dans la page 188, cet auteur soulignera, dans sa Conclusion:

inhérent à une, pour ainsi dire, éthique libertine et la possibilité de la position molièresque sur l'arbitraire quant au *cogito* à l'égard du rapport entre évidence et vérité. Dans *Molière: Comique et Communication*, ouvrage dont la richesse des projections reste à évaluer, Olivier Bloch commencera par synthétiser la série de ruptures communicationnelles dont *Amphitryon* fait preuve³⁰. Ensuite, l'auteur fondera la comicité de la pièce sur «*le dédoublement des personnes constitutif de l'intrigue qui, en multipliant la conflictualité, suscite des incompréhensions*»³¹ et il analysera cette oeuvre dans la perspective globale du dépit amoureux, la démultiplication engendrant la démultiplication d'effets comiques, dans les relations entre les personnages du monde molièresque³²: en effet, la distinction entre époux et amants élaborée dans le sens de la méfiance et de la mésentente s'avèrerait une des sources essentielles du comique. En ce qui concerne «*Molière et les Occasionalistes*», dans le cadre de l'analyse des formes de dialogue du dramaturge avec la conjoncture philosophique de son époque, Bloch insistera sur le fond de philosophèmes cartésiens que révèle la confrontation du texte avec celui de ses modèles et de ses sources surtout quant à la thématique de la communication entre les dieux et les hommes³³. En effet, il ne serait pas question d'une volonté délibérée d'appliquer les doctrines philosophiques à la production du comique, il s'agirait plutôt d'exploiter la mise en crise des modes de pensée et de représentations; héritier de Cyrano de Bergerac, Molière, son Théâtre, mettrait en scène d'une certaine façon l'éclatement, pour ainsi dire, de la notion de communication, en l'établissant par le rire et

«La présentation de philosophèmes sur le mode de l'humour, du demi-sérieux, de la distance, peut leur conférer un impact précieux: pensons à l'effet de style qu'illustre le cas du dialogue Sosie- Mercure dans Amphitryon, où l'usage du vers libre permet, en les laissant voir et en les dissimulant en même temps, d'introduire à la fois des ajouts relevant d'une anthropologie sceptique-relativiste-libertine, et des théologèmes cartésiens en vogue, et en débat, qui se trouvent ainsi mis en boîte»

³⁰ BLOCH Olivier, *Molière: Comique et Communication*, Paris, Le Temps des Cerises, éditeurs, 2009, I. Comédies Emblématiques, p.26.

³¹ Idem, *ibidem*, 3. Personnes et Personnages, p.45. Olivier Bloch spécifiera ici les scènes les plus évidentes à ce titre (scène 2 de l'acte I, scène 1 de l'acte II et scènes 2 et 4 de l'acte III).

³² Idem, *ibidem*, 3. Personnes et Personnages, p.53. L'auteur se centrera sur l'acte II, scène 2, v. 857 et scène 6. Dans la page 55, Olivier Bloch développera le sujet du mariage et de la possibilité du mariage heureux à propos de l'analyse d'*Amphitryon*, mais tout en élargissant sa réflexion à l'ensemble des pièces.

³³ Idem, *ibidem*, I. Molière et les Occasionalistes, p.150. L'auteur référera la scène 2 de l'acte I.

Voir également les pages finales 151-159 où le bilan de l'approche d'Olivier Bloch est fait.

toute sa force subversive. En 2005, Antony Mckenna introduirait dans son *Molière Dramaturge Libertin* un chapitre sur «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*» où l'auteur refuserait le statut de «*simple divertissement pour le repos des guerriers de Louis XIV*» et accorderait à cette comédie la valeur d'une pièce «*où la philosophie cartésienne, la véracité divine sur laquelle elle se fonde et la vérité chrétienne qu'elle prétend démontrer sont bafouées, parodiées, ridiculisées*»³⁴. Molière se révélerait lecteur dynamique des débats philosophiques contemporains et il serait conscient de l'opposition aussi bien à l'honnêteté antique qu'à l'héritage des humanistes. D'une part, des augustiniens découvriraient de l'imposture morale chez les Anciens et d'autre part, les cartésiens préféreraient l'évidence de l'intuition intellectuelle à l'autorité de la sagesse antique; le dramaturge, épris de Lucrèce et de Lucien, inspiré par La Mothe Le Vayer et Gassendi, dénoncerait, à son tour, la fausseté des augustiniens et des cartésiens. Aussi, selon Antony Mckenna se croyant éloigner d'Olivier Bloch, Molière dépasserait-il la condition de metteur en scène de philosophèmes et exprimerait évidemment que «*la philosophie doit déboucher sur la vie pratique, sur la vie sociale; elle doit aider les hommes à vivre ensemble*»³⁵. Or, *Amphitryon*, loin d'être un bijou mineur, constituerait «*une mise en scène de l'imposture divine et, sur le plan philosophique, de la critique de la véracité divine sur laquelle repose la certitude de l'évidence dans la philosophie cartésienne*»³⁶; les vers 144-147 prononcés par la Nuit dans le «Prologue» sont rapprochés du discours de M. Filerin devant ses confrères les médecins, aussi imposteurs que lui-même, dans *L'Amour Médecin* (Acte III, scène 1) afin de souligner la même stratégie de l'exploitation de la crédulité humaine, sous

³⁴ MCKENNA Antony, *Molière Dramaturge Libertin*, Paris, Honoré Champion, Essais, 2005, Chapitre VII: «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*», p.136.

Dans les pages 120-127, le chercheur identifiera des passages entiers de certaines pièces de Jean-Baptiste Poquelin, notamment *Dom Juan*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Les Femmes Savantes*, *Le Médecin malgré lui*, où le dramaturge remettrait en question Cordemoy, Rouhault, le dogmatisme en général de la «nouvelle philosophie», sa frivolité découlant de son divorce de la vie, les passions des philosophes qui tyrannisent les hommes faibles sans servir proprement à rien.

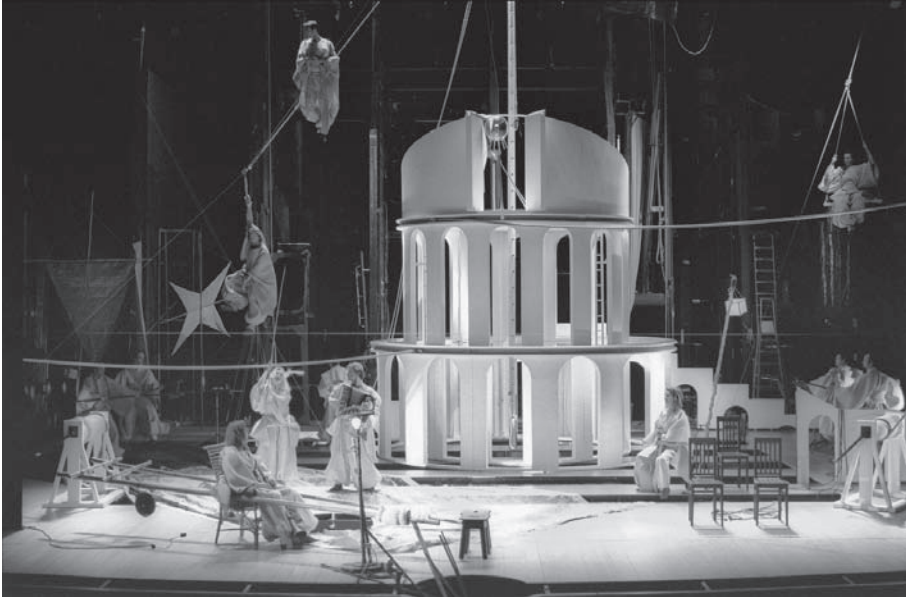
³⁵ Idem, *ibidem*, Chapitre VII: «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*», page 127. Une longue note rend compte des réserves de l'auteur quant à la prudence d'Olivier Bloch dans cette matière.

³⁶ Idem, *ibidem*, Chapitre VII: «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*», pages 127- 128. Le jugement critique de Georges Couton sur la pièce, aussi bien que l'identification de Jupiter avec Louis XIV, proposée par Antoine Adam et suivie par nombreux chercheurs, sont refusés par Mckenna dont l'analyse globale repose sur la mise en scène de la victoire de l'imposture, tous les dieux, création des poètes, étant des imposteurs qui «*viennent sur terre pour goûter au plaisir «divin» des homes* »

laquelle se dissimulerait la conscience dénoncée de la ruse cartésienne dans ses *Méditations métaphysiques*. En effet, l'autoritarisme du maître, la force brutale de ses coups, subis par Sosie, témoin de ses sens, dans son processus absurde de dépouillement de soi, remplacerait l'intuition intellectuelle, véritable parodie du débat entre Descartes et Gassendi où le divin serait bafoué et le corps faussé par le social et le politique. Antony Mckenna voit même dans le silence d'Alcmène concernant la suggestion de la singularité absolue de chaque homme dans l'intimité qu'une femme retiendrait la confirmation de la parfaite imposture. Question de foi, à son tour mise en scène dans le dialogue Amphitryon- Sosie (vers 771-776 et vers 778-788), le mystère, auquel il nous faudrait croire, reconnu par les spectateurs comme mystification, serait défait par la simple rationalité et l'incarnation serait pur cocufiage, source de désarroi humain. Les commentaires ironiques de Sosie, surtout les vers 1934-1943, rejoignant les vérités de Mercure, dans les vers 128-131 du Prologue, reprendraient, d'après cet auteur, les scepticismes d'un La Mothe Le Vayer, développés dans les *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*; la complexité d'une comédie réfléchie ne resterait point à prouver³⁷.

Les critiques récentes s'éloignent, par conséquent, avec Vassiliev, d'une conception simpliste de l'Histoire du Théâtre Français sur *Amphitryon* et parcourent ensemble des chemins toutefois divers, en apparence, dans l'abstraction. Leurs regards se croisent, soit dans l'oxymore méthodologique du metteur en scène russe, soit dans les précautions des autres langages informationnels théâtraux, selon Anne Ubersfeld, encore dans la valorisation que Jean Mesnard accorde à la voix, où Vassiliev me semble se réunir avec Eugene Green, sa métaphysique quasi quotidienne de la parole baroque. En plus, se retrouvant moins dans la géométrie peu aventureuse d'un tableau synoptique, prétexte d'une généalogie non dangereuse, ils se retrouvent aussi bien dans les conclusions d'un «contre-sur-nature» du renversement des signes d'Ubersfeld, que dans cette sorte d'universalité du dédoublement, comprise dans sa multiplicité et dans sa diversité afin de reprocher le dérèglement, que Jean Mesnard dégagera. Au-delà de l'incalculable identification des philosophèmes prégnants dans l'Œuvre Théâtrale du Tércence Français, outre les jugements sur un dramaturge plus

³⁷ Idem, *ibidem*, *Chapitre VII: «Molière et la Philosophie: Amphitryon»*, pages 130-136. Antony Mckenna révèle, en effet, une remarquable érudition et philosophique et critique: toute l'analyse des points fondamentaux du texte moliéresque est fondée sur des références très précises aux ouvrages de Descartes et de Gassendi, comme aux Épîtres bibliques. La longue note érudite de la page 134 rend compte de la recherche de E. Bury sur La Mothe Le Vayer, notamment de celle qui approfondissant la polémique autour *De la vertu des payens* considère, comme J-M Gros, les masques du scepticisme chrétien.



“Amphitryon” Molière / Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002 * copyright Photo Lot

ou moins systématiquement penseur, ils s'accordent sur le transport de Molière vers très loin dans la vie des idées humaines, qu'elles soient, avec Olivier Bloch, la mise en crise des modes de pensée et de représentation, l'éclatement, par conséquent, de la notion de communication, le rire subversif, ou les tragédies vassilieviennes de l'amour et de la raison que constitue l'axe dramatique de cette pièce. Superficiellement ils se quitteraient sur le carrefour déroutant de la lumineuse mise en scène de l'imposture divine, ne serait-ce que par la certitude moins inquiète d'Antony Mckenna, mais pour se saluer, unanimes, troublés dans l'enchantement, lors de l'annonce faite à Alcmène, sûrs de la transcendance de cette création. Homme de théâtre, comme Molière, Vassiliev demande Dieu dans son travail qu'il entreprend en tant qu'homme imparfait, parfait dans le pêché qu'il avoue, contraire à cette présomption, que Green dénonce, non de l'ignorance, mais de ce que nous croyons savoir, sans faire.