



*La nature des choses*, Sapajou Théâtre - MC93 Bobigny (création le 6/3/90). [Photo Claude Bricage]

d'autant plus de présence qu'elle est vacillante. Ils en ont surtout une *autre*, avec les lumières, la musique. Les éléments du théâtre, mis en jeu, se démontrent capables de métaphoriser puissamment et finement un discours non-théâtral et presque déshumanisé. En tout cas inhumain, selon les critères courants du théâtre. Ils ne tirent pas l'ampleur du poème à eux, ils s'en montrent dignes en amplifiant leur souffle. Les acteurs démontrent qu'on peut jouer des textes qui ne se réduisent pas aux objets et aux figures banalisés de la parole humaine.

Mais cette démonstration est d'abord du théâtre. Non seulement les éléments mis en jeu répondent au texte, mais ils sont eux-mêmes pris dans une force, une évidence théâtrales qui éclatent dès le premier instant. C'est cette puissance d'impact, ce premier degré sans ficelles, ce caractère sensible de l'ampleur de vue, qui fait mal au rabâchage théâtral, à la prétendue nécessité d'une reconnaissance spéculaire, comme à la pseudo-nouveauté.

La force suspensive de ce théâtre *sans images* au sens courant et à l'usage du plus grand nombre crevait celles de la guerre du Golfe. Ce n'est pas principalement que des bruits d'avion y passaient. Dans des têtes farcies par la hideur tournaute et complice des médias, cette trouée saisissante de lumière exigeait du théâtre de ne pas continuer à glisser vers la démission ambiante du spectacle. Au moment où la sale guerre nous mettait près de dégueuler face à la servilité des journalistes de masse et à l'imbécillité savante des experts, détonnait *violemment* ici la question de la parole. Dans l'inflation, nous en manquons *cruellement*, comme de théâtre. Comme d'idées-forces. A coups d'images et de bavardage, nous sommes livrés, nous nous livrons, à des dieux

moins divins que le moindre animal, à une fatalité mortellement prosaïque. Trop du théâtre nous y pousse, pour ne pas saluer l'autre. Un des autres.

Gérard Lépinos, janvier 91

• *La nature des choses*, d'après Lucrèce, mise en scène Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, décor Titina Maselli, musique Philippe Hersant, costumes Maritza Glicio, lumières Hervé Audibert, son Paul Bergel, avec Françoise Degeorges, Lila Green, Philippe Hersant, Benoit Régent, Jorge Silva Melo, André Wilms, Mohamed Achouri et Boucif Benmejahed. Coproduction Sapajou Théâtre/MC 93 Bobigny/C.N.R.S., création 6/3-1/4/90, reprise 8-27-1-91, MC 93 Bobigny.

## Le(s) Misanthrope(s)

Mise en scène de Christian Colin

Sur l'avant-scène, une valise. "Il" a fait sa valise. Partir donc. Mais sans se débarrasser de rien, est-ce partir ?

Qu'est-ce qui va se jouer entre cette valise en attente de départ et le rideau de théâtre en trompe-l'œil ?

*Le Misanthrope.*

L'homme — Christian Colin — qui s'assied sur la valise tourne le dos et ne veut pas nous voir. Il tient un mouchoir à la main, qu'il gardera toujours : c'est l'homme qui pleure.

Philinte — Eric Vigner — vient de parmi nous ; il descend les degrés de la salle avec un candélabre : il porte les

lumières. Il est en pourpoint et culotte. Nous sommes dans le théâtre, il se donne comme acteur, il joue le jeu. C'est justement cela que ne lui pardonne pas Alceste. Alceste, lui, ne "s'habille" pas. Ni ici, ni là, sur l'avant-scène, en complet-veston désuet, ni d'hier, ni vraiment d'aujourd'hui, inadéquat dans l'espace et dans le temps, il est différent. Le doigt levé de Philinte nous donne à bien entendre Alceste : « *Je veux qu'on me distingue* ». Il est autre : c'est sa condition de malheur et son titre de gloire.

Pourtant cette misanthropie qui lui fait refuser de jouer le jeu ... « *Partout où vous allez, donne la comédie* ». Et Alceste s'en réjouit.

Qu'on ne s'y trompe pas, Alceste se tournant plus tard vers le public : « *Tant pis pour qui rirait* ».

Entendons la mise en garde : le contre-sens serait de rire.

Ce théâtre qui commence avec le procès de Philinte par Alceste, lui-même au centre d'un mauvais procès, est un théâtre d'affrontements. Les bruits de mitraillette et les chants de tourterelles — amour et guerre — d'entrée s'y disputent le champ. L'espace lui-même mêle deux réalités antagonistes, la nature et l'artifice. Le décor — Didier Braun — enchevêtre arbres feuillus et bois de porte, portes en trompe-l'œil entrouvertes, peintes sur de vraies portes — quelles issues ? — qui s'ouvrent et se ferment dans des loges ou entrepôts d'accessoires ; tout cela pris dans des traînées de brumes qui rendent indistincts les contours.

Alceste donc — nature ou artifice — « donne la comédie ». Et c'est juché sur sa valise qu'il va évoquer son affaire, tandis que Philinte, lui abandonnant la scène, marche dans la fosse, s'assied au bord, jambes ballantes, attendant que "ça" passe, un peu colère contre la colère, amusé et complice, vers le public : « *Quel homme !* »

Peut-être cette mystérieuse amitié qui lie Alceste à Philinte ne repose-t-elle que sur le besoin d'un spectateur, lucide et indulgent, vers lequel, même s'il querelle, Alceste tourne des regards furtifs et interrogateurs pour se convaincre que sa droiture a un témoin dont — quoi qu'il en ait dit — il sait l'intégrité.

Philinte n'a rien du juste-milieu un peu fade. Philinte est jeune, toujours en alerte, à sa place en tous lieux, la salle, la fosse, la scène. Le sourire constant avec une pointe d'humour, gai sans illusion, grave sans ostentation. Sans cesse, il fait glisser entre ses doigts une chaînette. Lui, tient bien en main les chaînes sociales et sait en jouer. Sa lucidité bienveillante fait de nécessité vertu. Il a pour Alceste l'attachement d'un fils pour « *Cette grande raideur des vertus d'un autre âge* ». Il trouve en Alceste le complément d'intransigeance à sa vertu « traitable ». Il a surtout la tendresse inquiète d'un adulte pour un vieil enfant qui n'a pas mûri. Il est l'ange gardien — « *... je ne vous quitte pas* » — veillant à ses intérêts, ses procès, ses amours. Le vieil enfant Alceste exige tout, ne donne rien. Il est dans cet égocentrisme monstrueux et inconscient de l'enfance. Et, comme l'enfant, a besoin, pour devenir le personnage de ses jeux, d'en extérioriser les gestes. Alceste, dans ses colères, joue à être lui-même avec un acharnement grotesque et désespéré (tout au long du spectacle, Christian Colin va radicaliser ce jeu enfant-comédien).

Mais à l'opposé des autres qui se donnent à voir, le regard critique qu'on porte à Alceste le conforte dans sa différence et son vice vertueux, quand eux se défont devant la vérité qu'on leur renvoie.

Ces portraits, dont Céli-mène décrit le dehors, la mise en scène en laisse pressentir le dedans ; et, entre les deux, montre la déchirure, l'insoutenable légèreté de l'apparence.

Ainsi Oronte — Gilbert Marcantognini —, cette apparition d'Oronte, sculpture blanche et or, perruquée de noir

sur laquelle se lève le rideau de scène et qui s'anime, extraordinairement théâtrale, mouvements d'automate, avec une voix qui enfle — grenouille qui veut se faire bœuf —, dont le ton se module en douceur ou menace. Oronte, à petits pas, mains ouvertes, presque timide, récite d'une voix devenue de fausset ce sonnet dont il connaît assez la valeur pour interrompre Philinte, visage sévère, doigt pointé : « vous me flattez ». Il sait que seul Alceste dira la vérité ; et veut pourtant l'en détourner par le chantage, les intérêts et dangers qu'il peut tirer de lui. Aussi, à la critique d'Alceste, le visage insensiblement se décompose, la pose se défait, la voix devient naturelle, uniforme, ténue, jusqu'au cri de rage, "Ah", qu'il ne peut retenir.

Oronte, dans sa fatuité d'homme de cour, n'est plus simplement le ridicule auteur du sonnet, mais celui qui voudrait posséder cette seule valeur que ne lui donna pas sa naissance : le talent. La blessure d'amour-propre devient, dès lors, une blessure d'honneur qu'il portera devant les juges.

« *Tant pis pour qui rirait.* »

Chaque être, ici, est un être blessé. Et cette blessure projette même le plus obscur au devant de la scène.<sup>1</sup>

Ainsi Clitandre, si indifférencié, généralement de son com-paire Acaste, est ici un amant tendu, exaspéré, harcelé de doutes, harcelant de questions pour connaître son infortune. Face à lui, Acaste, dans le miroir tendu par Basque, ne voit en se regardant que des raisons d'auto-satisfaction. Le rideau tombera comme un couperet sur le bloc de suffisance qu'est son monologue, occultant l'homme sans blessure qui continuera invisible l'insignifiante parole, isolant au-devant Clitandre et sa jalousie d'autant plus lourde qu'elle se doit, noblesse oblige, de se parer des dehors de la légèreté : il souffre.

Comme Arsinoë. Arsinoë — Madeleine Marion — est dans « l'affreuse solitude ». Et la méchante prude n'est qu'une femme terrorisée par le vieillissement, qui tente à coups de dents de déchirer l'insolente grâce de Céli-mène. Elle aussi s'avance dans le paraître, droite, sans raideur, voix distinguée qui s'alanguit sur les syllabes, maîtresse d'elle-même, mondaine à tout prix, jusqu'au bout refusant sa défaite, dans cet assaut dérisoire et pantelant de dignité à travers ce combat de la « bonne figure » et sa quête d'amour sans issue, sa jalousie, son impuissance.

Eliante — Agnès Sourdillon —, seule, ne joue pas. Et c'est ce qui la fait vulnérable et émouvante. D'abord, elle joue faux : surprise générale et gêne lorsqu'elle débite sa première tirade d'une voix éraillée, mal accrochée, niaise, après la vivacité aiguë des « portraits » par Céli-mène.

Comme Alceste, son double masculin dont elle rêve d'être la moitié quand elle n'en restera que la pâle doublure, elle est inadéquate. Et ce n'est qu'en évoquant son amour que, hors du jeu social, elle trouvera sa voix juste. Elle est, parmi tous, la seule "touchante", prenant, baisant la main qu'Alceste cruellement lui offrira pour se venger de Céli-mène, tentant d'attirer à elle ce fiancé impromptu tandis qu'Alceste, affolé de la portée de ses paroles, tire à l'opposé et tente de la repousser — personnage pour lui secondaire — dans la coulisse.

Cette sincérité qui « *A quelque chose en soi de noble et d'héroïque* », on n'en devinera la violence que lorsqu'elle répondra à sa cousine : « *Et je suis pour les gens qui disent leur pensée* ». Et ses larmes discrètes ne se donneront pas plus qu'elle en spectacle.

Comme en contre-point, Céli-mène (Claire-Ingrid Cottencau). De quel mariage ingrat l'a délivrée le veuvage pour qu'elle porte si ardents en elle le désir d'être aimée et la féroce envie de vivre libre qui la poussent à la fois à faire le gros dos et à déchirer tout le monde ?



Claire Ingrid Cottanceau et Christian Colin dans *Le Misanthrope*. [Photo Eric Didym]

Lorsqu'elle écrit à Clitandre : « *Mettez-vous donc en tête que je ne me divertis / Pas toujours si bien que vous pensez* », on peut la croire (« Encore là ! », dit-elle exaspérée aux deux marquis). *Misanthrope*, Célimène ? Est-elle si différente d'Alceste ? Qui plus et mieux qu'elle dit la vérité ?

A qui veut l'entendre ou la provoque, Alceste, Arsinoë, elle renvoie la leur. Et si elle se joue des autres qui trouvent... « *Madame sans défauts* », c'est qu'elle sait leur refus de l'entendre. Dans la scène avec Arsinoë, se concentre ce mélange de terreur et d'audace où se débattent sa lucidité et sa fureur de vivre. A l'arrivée de la prude, Célimène se plaque contre le mur, regarde vers nous avec angoisse. Elle fait la moue, le menton tremble un peu, elle relève la tête. Et c'est dans l'énergie de la colère et du désespoir qu'inversant les rôles, elle interpelle Arsinoë — celle-ci, ne se départit jamais de son maintien. Lorsque tout est dit, Célimène souffle comme un bûcheron après la cognée. C'est mains aux hanches qu'elle va vers le public assumer la séduction qu'on lui reproche.

Et pourtant, on la sent entre triomphe et défaite, au bord de la rupture. Elle aussi a quelque chose d'héroïque à porter haut ses armes de femme, si fragiles, si brèves, si solitaires, les armes de son charme.

Célimène, toujours au bord des larmes, sans cesse accueillie à la comédie. Etonnante mise en scène des « portraits » où insensiblement Célimène est contrainte à devenir l'actrice qu'on applaudit, repoussée au fond de la scène, seule, quand sur le devant s'installent les présents, les Acaste, les Clitandre, et Philinte et Eliante, tantôt tournant le dos, tantôt regardant avec fixité et ostentation le public pour y observer ces caractères vilipendés par Célimène. « *Et*

*Timante ? ...* » « *Et Géralde, Madame ? ...* » « *Et Belise ? ...* », « *et Adraste ? ...* », « *et le jeune Cléon ? ...* »

Célimène, loin d'être dans la suffisance joyeuse de qui est applaudi, semble un animal aux abois, harcelée de toute part, et contrainte à la parole qu'on attend d'elle, qu'on exige et dans laquelle, effarouchée, hagarde, elle se réfugie comme on prend la fuite. Célimène toujours est forcée, par Arsinoë, par Oronte, par Alceste. Jusqu'à la scène de l'hallali où elle se laisse abattre dans un silence de louve.

A Alceste, seul, elle reconnaît le droit à l'insulte. Et ce serait un assez beau témoignage d'estime, sinon d'amour, si Alceste savait entendre et pouvait accepter la vérité de Célimène et son furieux sens de vivre. Philinte : « *Mais croyez-vous qu'on l'aime aux choses qu'on peut voir ?* »

Ici, on dit qu'elle l'aime.

Sa colère panique et sa peur de le perdre qui lui font prendre la mesure de son pouvoir : « *Demeurez je le veux* »... « *Je le veux...* » « *Je le veux...* » (Aux marquis c'était : « Encore là ? ... »)

Le sourire mutin, rayonnant lorsqu'Alceste déclare : « *Morbleu ! faut-il que je vous aime !* »

Si Alceste n'avait pas été dans l'impuissance d'aimer, probablement l'aurait-il conquise. Mais Alceste, masochiste immature, pleurniche, veut se pendre. Alceste se traîne à quatre pattes, Alceste se voile la face, Alceste se bouche les oreilles. Alceste ne veut que ses propres raisons et n'aime que pour lui-même.

Alceste est tragique car il souffre. Et ne sait pas que ce n'est pas d'autrui mais de lui-même que lui vient sa douleur. Alceste cultive la souffrance et le sens de la faute —

fût-elle celle d'autrui — comme Célimène cultive le plaisir. Ces deux êtres vivent dans la fatalité d'eux-mêmes. « *Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.* »

Au centre du *Misanthrope* : la faute.

La pièce, nous l'avons dit, s'ouvre sur le procès de Philinte par Alceste.

Alceste et Célimène tous deux sont en procès. Jamais on ne saura de quelle faute ils ont à se défendre. Mais leur comportement opposé sera, pour chacun, déterminé par cette chose obscure qui leur est reprochée.

Célimène : « *Ne savez-vous pas bien pourquoi je le ménage/Et que dans mon procès, ainsi qu'il l'a promis, Il peut intéresser tout ce qu'il a d'amis.* »

Alceste : « *J'ai tort ou j'ai raison.* »

Philinte : « *Et mon esprit n'est pas plus offensé/De voir un homme fourbe, injuste, intéressé./Que de voir des vautours affamés de carnage/Des singes malfaisants et des loups pleins de rage.* »

Dans ces vices unis à l'humaine nature, il y a : la fourberie, l'injustice, l'intérêt.

Peut-être la société du XVII<sup>e</sup> porta-t-elle au plus haut cette humaine nature, pour que, dans une sortie d'apothéose scolaire, elle exaltât ces vices privés au point d'en faire des vertus publiques. La Cour allie, comme agent du pouvoir, l'intérêt et la fourberie.

La Justice, dans laquelle devrait se magnifier l'équité, n'est pas encore une idée mais une institution.

En elle, se cristallise ce qui s'engendre à la Cour de veuleries, de rivalités, d'après soumissions, de hiérarchies jalouses, de feintes admirations, de déférences troubles. Le procès devient le signe et le corollaire de l'ambiguïté officielle où tout repère se perd.

La Justice inégale est sereine : c'est le poids des épices qui fait pencher la balance. Cela est chose acquise, acquittée d'avance par une société qui ne se jugera elle-même qu'un siècle plus tard.

En ce sens, Alceste est en avance sur son temps, et plus notre contemporain que Philinte.

Il exige « la raison, le bon droit, l'équité ». Alceste, rousseauiste avant l'heure, rejette dans le passé l'âge d'or de la bonne nature et du sentiment vrai — son goût pour « la chanson du roi Henri » —, et revendique les valeurs lumineuses, insensées en son temps. Elles font de lui l'homme qui pleure et dont on rit.

Le pouvoir repose tout entier sur la théâtralisation (on pense à *La prise du pouvoir par Louis XIV*). L'Etat est théâtre. Il faut trouver dans le théâtre son état.

Célimène, qui sait bien qu'elle ne saurait vivre qu'en société, poussera jusqu'à l'holocauste la logique du masque.

Philinte l'accepte avec sérénité, sachant bien que chacun sait, et que peut-être l'hypocrisie des grands embrassements n'est pas si grande puisque chacun connaît chacun et lui-même, en parole et en parure. Même cette justice aléatoire sait distinguer le vrai du faux : elle fait payer à Alceste le prix de ces épices qu'il lui a refusées, ces 2 000 livres qu'il perd, mais pas plus ; pas cette arrestation que les fausses rumeurs lancées contre lui auraient pu lui valoir.

Alceste lui-même, bon gré, mal gré, rentre dans le jeu — il enfilera lui aussi le « costume ». Qui pourrait donner raison à ses colères sinon ceux avec qui il partage la scène et dans le jeu desquels il trouve l'aliment de sa misanthropie ? C'est pour cela qu'il aura sans cesse à faire avec les feux de la rampe, les allumant, les éteignant, les détournant.

C'est pour cela que tout se joue entre les loges et la scène, qu'on ne sort jamais du théâtre. Et que seules les voix trahissent la vérité de chacun, vérité du paraître ou vérité du

cœur, vérité qui s'étouffe ou survit dans la contrainte permanente du masque. Théâtre de la cruauté, certainement, dans lequel les caractères, quel que soit leur poids d'humanité, ne sont que les multiples visages d'une tragi-comédie où chacun est en procès.

Que se passe-t-il d'autre, dans *Le Misanthrope*, qu'une succession de plaidoiries ? Chacun argumente pour un sonnet, sa qualité ou son amour, mettant son statut social dans le plateau si la conviction n'est pas assez forte. Chacun a besoin de témoins, chacun exige des preuves. Chacun, grave, inquiet ou désinvolte, fait le procès de chacun, se tient dans une haine latente, n'acquittant jamais que lui-même.

Le ou les misanthrope(s) ?

Et ce n'est que lorsque ses causes sont poussées au bout et perdues, son procès, son amour, qu'Alceste (conscient d'entrée qu'il est l'homme des causes perdues : « *Je voudrais, m'en coûtât-il grand chose/Pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause* » — et à Célimène : « *Tôt ou tard, nous romprons indubitablement* ») peut enfin quitter la scène, les faits ayant rendu justice à sa misanthropie.

Le sac est vidé, plus besoin de valise.

Adulte enfin, peut-être, puisque procureurs et témoins lui sont désormais inutiles, il va, délivré, joyeux, quitter les singes, les vautours et les loups, courir vers le désert où il jouira sans remords de sa nature.<sup>2</sup>

Geneviève Brun

1 - Il faudrait parler des deux valets : *Basque* — J.-R. Girard — ressemble à un vieux chinois, toujours sourire et petits pas, témoin effacé, toujours présent, automate impénétrable dont on découvre l'humanité par un sourire plus affirmé, une lueur de malice dans le regard, et enfin, le sourire perdu, lorsque Célimène, vaincue, se retire, appuyée sur son bras fidèle. Et *Dubois* — J.-F. Delacour —, austère comme son maître, tenant un bouquet maladroit qu'Alceste rejette, attachement infirme de celui qui, en complet-veston, se veut à l'image du seigneur.

2 - *Le Misanthrope* de Molière, mise en scène Christian Colin, décor Didier Braun, costumes Patrice Cauchetier, lumières Serge Derouault, son Jean-Marie Bourdat, avec Christian Colin, Claire-Ingrid Cottanceau, Jean De Coninck, Jean-François Delacour, Jean-Pierre Girard, Gilbert Marcantognini, Madeleine Marion, Agnès Sourdilhon, Jean-Philippe Vidal et Eric Vigner. Théâtre de Gennevilliers 20/11-20/12/90.

## Le roi Lear tel qu'en elle-même

### Deux mises en scène américaines : Breuer, Wilson

*Je me suis refusé à la littérature classique excepté Lear.*

Thomas Bernhard (*Minetti*)

De la mise en scène considérée comme un art de la greffe ou de la bouture, on trouverait des exemples éloquentes dans diverses productions américaines de Shakespeare. *Macbeth*, plus qu'aucune autre pièce, a été maintes fois transplantée : en pays vaudou par Orson Welles en 1936, chez les cannibales par Richard Schechner et le Performance Group en 1969, ou encore dans le Japon shogunal par John Briggs en 1986. Plus récemment, *La tempête* a elle aussi bourgeonné au gré de l'éclectisme postmoderne et s'est épanouie en images de fable écologique (Liviu Ciulei), d'exploitation coloniale (Robert Woodruff) ou bien de travestissement baroque dans le one-man-show de Fred Curchack, *Stuff as Dreams Are Made on*<sup>1</sup> : Pour qualifier ce type de concrétisation scénique, le terme d'adaptation paraît simpliste et con-