

La faiblesse humaine est d'avoir

Des curiosités d'apprendre

Ce qu'on ne devrait pas savoir.

Molière in *Amphitryon*, Acte II, scène 3

Molière

France / 1978

Réalisation > Ariane Mnouchkine

Scénario > Ariane Mnouchkine

Assistant-réalisation > Elie Chouraqui

Scripte > Many Barthod

Photographie > Bernard Zitzermann

Cadreur > Jean-Paul Meurisse

Son > Alix Compte, Jean-Pierre Besnard

Décors > Guy-Claude François

Costumes > Daniel Ogier

Musique > René Clemencic

Montage > Françoise Javet, Georges Klotz

Production > Les Films du Soleil et de la Nuit

Coproduction > Claude Lelouch Films 13, Antenne 2, RAI, La Sept-Arte

Interprètes > Philippe Caubère, Joséphine Derenne, Brigitte Catillon,

Claude Merlin, Jean-Claude Bourbault, Roger Planchon, Jean Dasté,

Odile Cointepas, Jonathan Sutton, Clémence Massart,

Armand Delcampe, Lucia Bensasson

Sélection officielle Cannes 1978

250 min, couleurs, 35 mm

Le voici donc ce film que le Festival de Cannes a boudé. Inexplicable malentendu. Ariane Mnouchkine l'a reconnu elle-même : ce n'est pas l'amour de Molière ni celui de son œuvre qui l'ont conduite à entreprendre ce film. Elle n'est pas une spécialiste de Molière, elle n'a monté aucune de ses pièces et ne semble pas près de le faire.

Alors pourquoi ce **Molière** de quatre heures, pourquoi cette aventure de deux milliards dans laquelle s'est risquée toute la troupe du Théâtre du Soleil, sinon pour raconter ce qu'Ariane Mnouchkine a de commun avec ce comédien ambulant, ce directeur de troupe devenu un auteur célèbre. Pour dire ce qu'elle avait envie de dire sur la société, sur les rapports d'un artiste avec le pouvoir, qu'il soit royal ou républicain.

Il ne faut donc pas attendre d'elle une de ces œuvres hagiographiques, empesées par le respect de l'Histoire ou de la tradition. Elle choisit ce qui l'intéresse et n'a cure du reste. Et quand elle ne sait pas, elle invente, sûre que si personne ne l'a dit, c'est tout de même ainsi que cela s'est passé. Parce qu'elle sait, elle, comment vit une troupe d'acteurs soudés pour le meilleur et pour le pire. Parce que son expérience et l'amour du théâtre, qu'elle partage avec Molière, lui font deviner ce qui n'est écrit nulle part. Et parce qu'elle n'a jamais peur de laisser libre cours à son imagination, à ses émotions, à son goût de la vie.

Grâce à cette liberté d'invention, à cette audace (pas la moindre vedette dans ce film-fleuve), à la foi qu'elle insuffle à sa compagnie, elle débarrasse Molière et son temps de la poussière des siècles et de l'ennui poli sous lesquels les avaient étouffés tant de commentaires scolaires, tant d'analyses savantes, tant d'auteurs bien intentionnés.

On voit ces quatre heures de film avec autant de curiosité qu'un western, chaque séquence est inattendue, foisonnante de vie et d'émotions, alors que nous croyons tout savoir sur Molière ! Ariane Mnouchkine sait tout ce que l'on peut savoir aujourd'hui sur lui. Et cette connaissance, elle la transpose en images, elle l'exprime par le rythme même de son film, jamais par les mots. Son **Molière** ne comporte presque pas de dialogues, en tout cas aucune de ces scènes à mots d'auteur qui font briller les acteurs et applaudir le public d'*Au théâtre ce soir*. Quand elle veut exprimer l'amour fou du petit Jean-Baptiste Poquelin pour sa mère, elle n'écrit pas quelques répliques bien senties, elle invente l'histoire du pou : Jean-Baptiste regarde avec envie un petit pouilleux blotti dans les jambes de sa mère qui cherche patiemment les parasites dans la chevelure de son fils ; soudain le petit bourgeois bien propre qu'est Jean-Baptiste demande un pou à son voisin et le dépose, plein d'espoir, dans ses cheveux... Quelques instants plus tard, installé lui aussi dans les jupes de sa mère, il lui prend la main et la pose sur sa tête...

De même, quand Ariane Mnouchkine veut décrire la cruauté d'Armande Béjart et ses nombreuses infidélités, elle n'écrit pas la scène de jalousie d'un mari trompé par sa trop jeune femme, mais la poignante et muette douleur de Molière écoutant sans broncher la chanson qui le ridiculise publiquement. Quant à la belle Armande, elle est tout entière dans le coup final qu'elle assène à son mari. Pressée de rejoindre son amant, elle refuse de monter dans le carrosse de Molière, qui la supplie d'accepter au moins un compromis devant les ralleurs : qu'elle vienne avec lui et que le carrosse de l'amant les suive en attendant qu'elle puisse le rejoindre, plus tard, loin des curieux... Les deux équipages s'enfoncent dans la nuit sous les quolibets de la foule... Tout est dit en quelques images sur ce sujet qui a fait couler beaucoup d'encre.

Ariane Mnouchkine, qui révèle une science accomplie de l'image, n'oublie pas pour autant ses dons de dramaturge. Elle garde un sens du théâtre, et d'abord de l'effet dramatique, dont on trouve maints exemples dans son film : le carnaval d'Orléans, au plus fort de son délire, est brutalement interrompu par l'apparition d'une troupe de cavaliers noirs et casqués qui glace d'un seul coup la joie populaire... Molière annonce son mariage au beau milieu d'un dîner qui réunit tous ses acteurs...

Ce réalisateur qui refuse systématiquement de privilégier le héros, soit par des prouesses d'acteur, soit par le découpage, au point qu'on lui

reproche d'oublier son personnage essentiel, est, quand elle le veut, un prodigieux directeur d'acteurs. Quand elle le veut, c'est-à-dire quand elle pénètre dans le monde du théâtre.

Qu'il s'agisse des spectacles populaires qui fascinent dans la rue le jeune Poquelin, des expériences malheureuses de Molière tragédien, ou des bribes de répétition qui nous le montrent au travail, la maîtrise d'Ariane Mnouchkine éclate et les amoureux du théâtre jubilent. Le jeu subtil entre Molière amoureux d'Armande Béjart et le texte de *La Princesse d'Élide* qu'ils répètent, est un de ces moments de perfection théâtrale où toutes les ressources des acteurs s'épanouissent. Molière scrute l'émotion sur le visage impassible d'Armande et lui fait répéter à satiété le vers qui la définit si bien : "*Sans vouloir aimer, on est toujours bien aise d'être aimé.*"

Ariane Mnouchkine sait bien que c'est à ce piège que les critiques pensaient secrètement la prendre : "*Pendant toute la première partie, ils attendent la perruque, puis ils veulent le voir écrire ses pièces. Si j'avais fait ça, on aurait dit : 'C'est du théâtre filmé !'*". Eh bien, non, **Molière**, ce n'est pas du théâtre filmé. C'est du magnifique cinéma comme n'osent plus en faire les cinéastes français par peur de l'échec, par goût de l'abstraction et de l'intellectualisme. Du cinéma lyrique, plein de bruit et de fureur, de mauvais goût parfois (mais la vie n'a pas toujours très bon goût). Une telle audace, un tel souffle, une telle générosité, une telle liberté, on les admirerait chez Fellini et, quand on les rencontre ici, on ferait la petite bouche ?

Ariane Mnouchkine a pris des libertés avec la vie de Molière ? Tant mieux si, grâce à ces libertés, nous comprenons mieux le génie de Molière. Les paysans pauvres et ignorants, les grands seigneurs qui ont pouvoir de vie et de mort, les valets rossés, les dévots hargneux et hypocrites, les filles vendues à des vieillards libidineux ne sont pas sortis tout armés de la tête de Molière. Mieux que n'importe quelle savante explication littéraire, Mnouchkine nous fait comprendre de quelles expériences, de quelles souffrances, de quel poids de chair et de sang est faite l'œuvre que nous admirons sur commande et qui retrouve, dans ce film, une soudaine et frémissante jeunesse.

Il faudrait montrer **Molière** à tous les lycéens qui bâillent au cours de français pour les réconcilier avec l'auteur du *Malade imaginaire*.

Comme le char enflammé qui passe entre Madeleine Béjart et Jean-Baptiste Poquelin, brûlant symbole d'un amour difficile, le film d'Ariane Mnouchkine nous laisse éblouis, un peu effrayés parfois, mais certains d'avoir été témoins d'un phénomène rare : la naissance d'un cinéaste qui a le souffle épique. Nous savions déjà qu'Ariane Mnouchkine était capable de faire craquer les lois du théâtre traditionnel pour y faire entrer l'épopée. Son **Molière** démontre avec éclat qu'elle a le même don avec une caméra.

Janick Arbois-Chartier, *Télérama*, 26 août 1978

En abordant au cinéma la figure de Molière, alors que le Théâtre du Soleil n'a monté aucune de ses pièces, Ariane Mnouchkine était évidemment séduite et inspirée par l'itinéraire d'un homme : pour des acteurs, quel plaisir de retracer la course de l'illustre Théâtre, et de se retrouver, après 1793, comédiens du Roi... Pour déployer un spectacle d'Histoire, l'époque est exemplaire, et son intelligence, on le sait, a commencé d'être renouvelée largement ; et le théâtre y subit une mutation décisive. Tout cela fait la richesse d'un film dont quelque chose du tournage nous est rendu visible dans les couleurs du temps : une joie restituée, une ferveur.

Molière est donc, aussi, un portrait du siècle, du temps de la Fronde aux fêtes de Versailles. Décrire un moment historique en en dévoilant le sens : une telle entreprise impose d'emblée, comme l'hommage à un maître, le souvenir de Rossellini ; et ici, on ne peut manquer d'évoquer **La Prise du pouvoir par Louis XIV** ou encore l'admirable **Blaise Pascal**. Mais une analyse plus fine accuse des différences. Le propos de Rossellini était avant tout de récuser toute dramatique concertée, prétexte à exhibition d'acteurs, et où l'histoire s'abîme inévitablement dans la psychologie ou le spectacle ; il fallait plutôt donner à comprendre par la richesse sémantique du visible. D'où une certaine tentation, à laquelle il n'échappait pas toujours : la pédagogie visuelle se transforme parfois en didactisme un peu sévère ; tout est dit, tout n'est pas dit, et le spectacle s'aliène dans sa finalité. Contre une telle prédominance de l'"idée", mais sans renoncer à montrer et à faire réfléchir, Ariane Mnouchkine essaie de retrouver la fonction essentielle du jeu : telle nous paraît être la dimension caractéristique du **Molière**. Son auteur avoue d'ailleurs que son admiration pour Rossellini va davantage à des œuvres comme **Païsa** ou **Europe 51**.

C'est qu'elle ne conçoit point de véritable hiatus d'écriture entre l'art cinématographique et le spectacle de théâtre. Paradoxe ou naïveté, ces apparences se dissipent. Il ne s'agit pas de théâtre filmé même si le théâtre occupe parfois le devant de l'image ; mais plutôt de mettre en "mouvement" un jeu, qu'un recul imperceptible sépare de la réalité. À bien y réfléchir, l'expérience propre du Théâtre du Soleil avait déjà préparé cette approche cinématographique. On remarquera que *1789* ou *1793*, mais *Le Songe d'une nuit d'été* aussi, recueillant et recréant une tradition populaire et ancienne, avaient tenté de déplacer la frontière fixe de la scène et brisé l'espace clos pour lui substituer un va-et-vient, une exploration polymorphe. La représentation s'éclatait, se fragmentait pour se reconstituer en unités multiples. Le problème, au théâtre, est, avant tout, d'"envoyer" une image ; c'est l'inverse au cinéma, où le regard se projette pour choisir, élire, découper la réalité : il s'agit alors de "retenir", et pour cela, de trouver la distance juste. La leçon de Rossellini est encore ici transparente dans l'abondance des plans moyens et la rareté des gros plans, que seule justifie l'intimité du propos. Point de virtuosité, pas d'effets inutiles. Affaire de regard : scénographie complexe de la ville où la caméra se promène lentement au pas des promeneurs, s'attarde au spectacle des rues, ou s'immobilise dans une perspective. Vastes et longues vues statiques du pays de France, pour suivre la carrière de l'illustre Théâtre, qui parcourt champs et forêts. Dans cette odyssée de la jeunesse de Molière, le récit prend souvent des allures de western : on passe des rivières, on s'embourbe, ou, telle une sublime métaphore, la machine théâtrale s'emporte au vent du réel.

Puisqu'il s'agit de Molière, le saut peut paraître ainsi facilité qui mène du théâtre à sa représentation ; le danger de l'entreprise n'est pas moins grand pourtant de redoubler l'artificialité et de perdre tout naturel. Or le film d'Ariane Mnouchkine échappe largement à cet écueil, et cela, pour deux raisons étroitement liées : filmer l'aventure de Jean-Baptiste Poquelin, poser un regard sur le siècle imposent un ensemble de choix artistiques, qui se doublent nécessairement ici d'une réflexion sur le théâtre. Méditation active sur son destin, sur une certaine forme de théâtre, inséparable de la vie même, comme sa critique ou son prolongement. D'où un certain parti pris dans la vision : montrer ce qu'il y a de théâtre dans la vie, ce n'est pas isoler l'artificiel, le mécanique, opposés à une vérité ontologique irréductible du quotidien, mais plutôt la vie dans ce qu'elle comporte d'imaginaire, de cérémoniel, de communication



culturelle exaltée par le langage : Molière enfant, c'est d'abord un gamin de dix ans, plein des échos du *Cid*, et jouant des actions chevaleresques ; c'est l'espace resserré du moment familial où Jean-Baptiste sous la table distribue, par ordonnance malicieuse de son grand-père, les parts inégales du gâteau des Rois : la part de Dieu est pour les masques et bateleurs venus de la rue ; la fève est pour la servante, et la voici reine, qui couronne l'enfant... C'est encore le temps du Carnaval, et ce déchaînement irrationnel et fabuleux qui peuple soudain la rue de masques cornus et agite les corps comme dans un tableau de Goya. C'est encore, au soir de cette folle journée, où s'alternent jeux et répressions sanglantes, une charrette de feu qui scelle le destin de Jean-Baptiste et de Madeleine Béjart, traçant dans la nuit un chemin d'étincelles qui conduira aux embrasements de Versailles. Toute la densité d'un espace historique où la fête, partout présente ou possible, demeure éminemment populaire, car tissant l'ouvrage des jours et scandant la mémoire de chacun.

Le théâtre, c'est encore la vie des comédiens, l'envers parfois tragique de l'illusion, la galerie des coulisses, le frémissent du rideau, leurs amours de voyageurs. Peu de scènes de Molière : mais Jean-Baptiste déclamant *Nicomède*, et ennuyant la Cour ; continuant par le *Docteur amoureux* pour réveiller Mazarin et dérider le visage du roi. Ou ce subtil duo de comédie entre Molière et Madeleine, où la tendresse est la dernière parole de vie : il sort, elle meurt.

C'est en tournant en apparence le dos au théâtre — mais en récitant le théâtre filmé —, ne retenant que quelques moments significatifs,

qu'Ariane Mnouchkine retrouve une essentielle théâtralité, comme un devenir immanent à la vie même. C'est dire qu'est ici proposée, exaltée une certaine conception du théâtre, historiquement définie, à la source du génie de Molière, qu'il a lui-même illustrée, mais qu'il a aussi peut-être — contradiction de son destin — contribué à délaissier. Il faudrait sans doute nommer cette conception, le théâtre comme "expérience". Expérience humaine non point séparée, en marge de la vie, mais un redoublement presque sacré : il suffit de remarquer que la présence du théâtre, spécialement par les figures multiples du Masque, est très souvent liée à l'épreuve de la mort. Jean-Baptiste enfant est conduit par son grand-père au spectacle des bateleurs après l'agonie de sa mère : l'image de Scaramouche — qui joue avec la mort — efface par le rire le souvenir du sang. Plus tard, à Orléans, où il rencontre Madeleine, sa vocation se décide lors de la répression violente du Carnaval : tout près d'un théâtre, un masque meurt, comme une figure impassible de gisant d'où s'échappe la vie. Et enfin ce sens culmine dans l'ultime séquence de la fin de Molière, emporté hors du théâtre et du cercle des médecins. Visage blanc de cèruse dont la bouche crache le sang, maculant le costume : le cortège qui le porte dans une hâte désespérée se transforme progressivement — par une éternisation de la séquence, que trouent par instants des fulgurations du souvenir — en tressautements, frénésie dansante, images de Carnaval. Mais aucune morbidity, nulle dérision ricanante et macabre dans cette fin baroque scandée par le chant solennel du *Frost scene* de Purcell, le froid mortel est une dernière palpitation, une ultime célébration de la vie.

Le théâtre ou comment apprivoiser la mort : idée simple et ancienne où l'expérience vécue, le poids de la mémoire délivrent pour le regard un art simple et direct.

Mais Molière est dans le siècle : or la mort et la misère sont des composantes essentielles de ce temps. France de la faim, terre de la Fronde, des pillards, des violeurs. Paris ressemble au Tiers-Monde : non pas, comme on l'a écrit, vision tragique de Calcutta, où le drame rôde sous les arcades ; une image plutôt de la capitale d'un pays agraire, à la pauvreté splendide, où bourgeois et mendiants se confondent dans les marchés, où deux carrosses font un embouteillage qui finit dans la boue pour la joie des enfants. Lorsque l'illustre Théâtre quitte la Ville pour des années de périple, d'étranges rencontres attendent les comédiens : des forêts occitanes sortent aussi des hommes, la faim au ventre.

L'itinéraire de Molière, c'est aussi la rencontre avec l'esprit extrémiste du temps : la foi exacerbée des dévots qui veulent brider toute sensualité, traquer tout naturel. C'est le début d'une longue suite d'affrontements avec la puissante Compagnie du Saint-Sacrement, qui culminent dans le combat pour *Tartuffe*, dont l'arbitre est le roi. Car Molière, esprit libre, homme de progrès (il fut auditeur de Descartes), va trouver un appui dans la royauté, qui brise autour d'elle le pouvoir des Grands et de l'Église. Il y a un mouvement parallèle entre l'ascension du fils du tapissier du roi et la montée de l'absolutisme qui triomphe en la personne de Louis XIV. Mais le spectacle devient alors luxe de cour, dont la forme, encore ambiguë, oscille entre la farce et la pièce "intellectuelle". Cette contradiction est vivante en Molière : tragédien manqué, qui se résout à faire rire par des pitreries, il cherche un style noble, qui l'emporte et l'arrache à ses origines : l'hommage à Scaramouche, splendide minute d'émotion où la troupe de Molière rejoint et embrasse les comédiens italiens, ne doit pas faire illusion : il est davantage un aveu de reconnaissance de l'enfant ébloui qu'une fidélité au passé. Et en même temps que le spectacle s'intellectualise et s'épure de ses sources populaires, le Pouvoir se concentre et se théatralise davantage : les fêtes de l'Île Enchantée ont pour célébrant une étonnante figuration du monarque en costume de Mars, dont l'image rappelle la cuirasse rouge de Nicomède. Comble de l'artificialité, voici l'hommage de la république de Venise : des gondoles d'or, traversant la neige des Alpes, composent une fantastique métaphore ; tel est le prestige de l'ombre royale qui s'érige au-devant de la scène.

La farce pourtant ne perdra pas ses droits : ambiguïtés ou contradictions de Molière ? Elles sont nombreuses et pas seulement esthétiques. On sait que son mariage avec Armande Béjart fera naître de méchantes chansons. Et cependant, ralliant le parti féministe des Précieuses, autrefois raillées, il écrit l'étonnante *École des femmes* : c'est une autre noirceur morale du temps que Molière attaque, fournissant à Mnouchkine, grâce à Saint-Simon, l'occasion d'une sombre et terrible peinture ; orgueil et cynisme des courtisans, intrigues de Versailles : toute la seconde partie baigne dans une atmosphère oppressante et dure ; malgré le succès, Molière est seul en un combat incessant, attaqué, acculé comme Alceste.

De toutes ces images, retenons peut-être celles d'une répétition dans la cour de l'Orangerie. Visages rapprochés : Molière donne la leçon ; Armande est une élève attentive. Mais qui est le maître de l'autre ? Sous l'insistance du metteur en scène, se devine toute l'inquiétude du mari amoureux. Couleur de roses, entre sorbet et cerises de printemps, Armande écoute et répète ces vers de *La Princesse d'Élide* :

"... et sans vouloir aimer,
On est toujours bien aise d'être aimé."

Boudeuse, puis docile, et presque tendre. "*Répète*", dit Molière.

Homme solitaire, fragile, éprouvant le pouvoir des mots, seule grandeur qui lui est propre, et qui répond en écho à la solitude orgueilleuse du Roi-Soleil, seul dans la chapelle de Versailles, commandant à Lulli et à ses musiciens : "*Encore*."

Louis Audibert, *Cinématographe*, n°39, juin 1978



— Je ne veux pas être avocat.

— Que veux-tu faire ?

— Il veut être acteur.

— J'ai sans doute mal entendu. Jean-Baptiste, explique-toi !

— Je veux être acteur.

— Monte dans ta chambre, mon enfant, et va réfléchir ; réfléchis bien, et quand tu auras changé d'avis, tu redescendras.

— J'ai bien réfléchi : je serai acteur.

Jean-Baptiste Poquelin annonçant à son père son intention de faire du théâtre.