

Introduction

L'histoire de la mise en scène des classiques se place dans un ensemble plus large de la mise en scène qui n'est pas notre propos. Pour autant, je commencerai par rappeler quelques grandes orientations présentes *in nuce* dès la première moitié du XX^e siècle, même si elles restent circonscrites à un nombre assez restreint de productions, car c'est sur ce socle que s'est édifiée l'histoire de la mise en scène contemporaine des textes de Racine, Molière et Corneille. De fait, la « rupture qualitative¹ » que constitue l'invention de l'art de la mise en scène, à la fin du XIX^e siècle, n'est sans doute qu'une des étapes de la grande transformation qui affecte le théâtre européen entre le siècle des Lumières et l'époque contemporaine : si cette mutation se manifeste de manière particulièrement éclatante tant par l'apparition d'une nouvelle fonction, celle du metteur en scène, que par l'irruption de nouvelles esthétiques scénographiques (le réalisme historique des Meiningen, le naturalisme d'André Antoine et de Constantin Stanislavski, le symbolisme de Lugné-Poe), elle constitue aussi la réponse à une demande de vérité locale et historique formulée dès le XVIII^e siècle, par Voltaire ou Diderot notamment. Par ailleurs, cette mutation s'accompagne d'une insatisfaction croissante devant la faible diversité sociale du public qui conduit écrivains, intellectuels et artistes à réclamer que le théâtre s'adresse à la collectivité tout entière. À ce titre, il est impossible de dissocier l'événement que constitue l'ouverture du Théâtre Libre ou celle du Théâtre Artistique de Moscou de cet arrière-plan historique qui voit redéfinir le théâtre dans ses aspects tant scéniques et dramaturgiques que sociologiques ou culturels.

Dans ce contexte, la question de la définition du répertoire n'apparaît pas dès l'abord au premier plan, si ce n'est à travers ce désir de voir représenter sur la scène

• 1 – Jean-Marie PIEMME, « Généalogie du projet dramaturgique », *L'Invention de la mise en scène, Dix textes sur la représentation théâtrale, 1750-1930*, Bruxelles, Labor, 1989, p. 27.

des réalités sociales qui en ont été jusque-là exclues. C'est donc surtout des écrivains contemporains que sont attendues les révolutions dramaturgiques capables de transformer radicalement le théâtre en l'arrachant à la seule sphère du divertissement où il se trouve alors confiné. À partir des années 1880 cependant, quelques voix se font entendre pour réclamer que les textes issus des temps les plus prestigieux de l'histoire du théâtre soient mis en scène : ainsi Henri Signoret² cherche-t-il à créer un Théâtre des Chefs-d'œuvre pour y faire jouer des pièces du théâtre sanscrit, des auteurs de l'Antiquité grecque, de l'époque élisabéthaine ou du Siècle d'or. Parallèlement, on voit des représentations de tragédies grecques à la Comédie-Française ou sur des sites archéologiques français ou étrangers (théâtre romain d'Orange, théâtres d'Épidaure ou de Syracuse), ainsi que la création de troupes spécialisées dans un répertoire historique comme la Compagnie française du Théâtre Shakespeare créée par Camille Sainte-Croix en 1909, prélude aux Théophiliciens de Gustave Cohen ou au Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, tous deux fondés dans les années 1930.

De plus, si durant cette première période de l'histoire de la mise en scène moderne, les réformateurs de la scène n'entendent pas privilégier d'entrée de jeu le répertoire classique, le manque de textes contemporains répondant à leurs attentes finit par les conduire souvent malgré tout à se saisir d'œuvres anciennes – de même que leur insatisfaction devant la façon dont celles-ci sont montées à la Comédie-Française et à l'Odéon. Mais une fois qu'ils s'emparent des textes de Corneille, Molière et Racine, ils découvrent un espace de liberté souvent plus grand que celui que leur concèdent des pièces contemporaines, car il leur est possible de jouer avec l'écart temporel qui les sépare du temps de la création de ces œuvres en s'appuyant sur les réalisations passées ou en les prenant au contraire comme repoussoirs.

Ce répertoire occupe en effet une place privilégiée dans l'horizon d'attente des spectateurs, puisque, institué « lieu de mémoire » pour les Français, il constitue alors encore un pilier de l'enseignement primaire et secondaire. Ce fait n'est pas déterminant pour le public des théâtres parisiens à l'époque du Cartel, qui s'attachent peut-être davantage à la globalité du travail du metteur en scène et de sa troupe. En revanche, il est une donnée essentielle dans les années de la décentralisation théâtrale, pour un public souvent désireux de mieux connaître un patrimoine auquel l'arrêt précoce des études ne lui a pas donné suffisamment accès. On peut se souvenir à ce sujet que les années où se développent les centres dramatiques nationaux coïncident avec un allongement de la durée d'étude et une démocratisation de l'enseignement secondaire. Parmi les raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945, il faut donc compter sur le

• 2 – Rédacteur de *La Revue des chefs-d'œuvre* et fondateur en 1888 du Petit-Théâtre des Marionnettes de la galerie Vivienne, avec lequel il se propose justement de monter un répertoire d'œuvres anciennes (Aristophane, Shakespeare, Hroswistha).

besoin d'éducation et le désir de promotion sociale qui poussent alors les classes populaires vers la culture, considérée comme le vecteur d'une émancipation.

Les premières décennies du ^{xx}e siècle sont d'ailleurs celles où l'idée d'une fonction éducative du théâtre, héritée de la Révolution française, commence à retrouver (avec Romain Rolland, Maurice Pottecher, Firmin Gémier notamment), une audience que le Second Empire et les débuts de la III^e République lui avaient fait perdre. Dans cette perspective, le répertoire classique s'impose progressivement comme l'une des bases essentielles sur lesquelles doit reposer un théâtre qui se charge d'une fonction d'instruction publique. Eugène Morel par exemple, dans son *Projet de Théâtres populaires*, assigne pour mission aux établissements à mettre en place de jouer en particulier

« [...] quatre auteurs : Corneille, Racine, Molière et Victor Hugo, qui ont écrit de grandes choses pour le grand public.

Il y a d'autres auteurs qui ont écrit de belles choses, mais elles ne sont pas accessibles à tous.

Il y a d'autres auteurs qui ont écrit des choses accessibles à tous, mais elles ne sont point belles³ ».

Sur le plan artistique, la première moitié du ^{xx}e siècle voit les metteurs en scène, qui d'abord s'appuient sur des considérations historiques concernant l'établissement du texte ou ses modes de représentation, affirmer peu à peu leurs choix de façon plus singulière : les textes sont progressivement soumis à différentes expériences, allant de l'enquête philologique à l'actualisation, de la lecture paradoxale à l'historicisation.

C'est aussi précisément dans cette première moitié du siècle que s'opère une confluence entre théâtre populaire et théâtre d'art, ces deux utopies fondatrices de la scène au ^{xx}e siècle. La mise en scène tend à devenir son propre horizon, c'est-à-dire qu'elle se constitue en une œuvre artistique toujours plus autonome par rapport au texte littéraire et à ses traditions d'interprétation. Dans une conférence prononcée en 1964, « Le metteur en scène et l'œuvre⁴ », Roger Planchon entreprend de légitimer cette évolution en revendiquant pour le metteur en scène un statut de créateur. À l'écriture dramatique ferait ainsi pendant, selon le directeur du Théâtre de Villeurbanne, une « écriture scénique ». En prenant l'exemple du *Tartuffe* et de ses représentations considérées d'un point de vue diachronique (comme l'avait fait Charles Dullin de *L'Avare* en 1922), Roger Planchon montre

• 3 – Eugène MOREL, *Projet de théâtres populaires*, éditions de *La Revue d'art dramatique*, Paris, Librairie Ollendorff, 1900, p. 46.

• 4 – Roger PLANCHON, « Le metteur en scène et l'œuvre » (1964), repris in Émile Copfermann, *Roger Planchon*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'homme, 1969, p. 245-255.

que l'on peut faire dire une chose et son contraire à une pièce sans que ce soit pour autant « n'importe quoi ». Mieux, on lui fait dire « autre chose ». L'erreur est de se croire fidèle au texte : pour Roger Planchon, servir un texte et non s'en servir reste une « légende papalarde et hypocrite des gens de théâtre⁵ ». Évoquant plus particulièrement les mises en scène du *Tartuffe* à la Comédie-Française, où l'on pourrait s'attendre à une certaine forme de continuité dans l'interprétation, Roger Planchon relève que toutes se contredisent : machines de guerre contre l'Église, elles deviennent cent ans plus tard machines de guerre pour l'Église.

Tout est donc en place pour que s'ouvre une époque où la relation aux textes anciens, définitivement affranchie de toute tradition, soit le lieu d'une réappropriation subjective. C'est effectivement ce qui se produit une dizaine d'années plus tard, lorsque de nouveaux metteurs en scène, prolongeant le travail de Roger Planchon, trouvent dans les classiques un espace de réinvention permanente : texte et action dramatique sont alors modifiés, les lectures les plus inattendues sont expérimentées, et l'on voit chaque réalisation proposer un univers scénique autonome, profondément original.

Lors de l'époque héroïque de la décentralisation théâtrale (de 1950 à 1965 environ), une période d'euphorie, l'accroissement des scènes, des troupes et des publics ne s'accompagnait d'aucun doute sur la légitimité de la mission entreprise : partager avec le plus grand nombre le patrimoine culturel autrefois réservé à l'élite, comme l'avaient rêvé le Front populaire et ceux qui sous l'Occupation avaient continué à entretenir les idéaux. À partir du milieu des années 1960 en revanche, ce modèle de démocratisation culturelle entre en crise : dix à quinze ans d'activité des théâtres nés de la décentralisation montrent que le brassage social des publics reste encore très insuffisant, même si le sévère jugement de Jean-Paul Sartre à l'égard du TNP mérite d'être nuancé⁶. Par ailleurs, la politique culturelle menée par les équipes de la décentralisation théâtrale commence à être soupçonnée, car trop encline selon certains à favoriser la consommation d'œuvres anciennes, plutôt que l'émergence d'une création contemporaine. C'est ainsi que l'on traite le Festival d'Avignon de « supermarché de la culture » et que tout héritage du passé est rejeté sous l'étiquette de « culture bourgeoise ». Certaines compagnies indépendantes, comme la Nouvelle Compagnie d'Avignon d'André Benedetto, sont particulièrement virulentes dans cette entreprise de dénonciation, proclamant par exemple que « les classiques font le jeu de la réaction » et que « Molière est un fasciste⁷ ».

• 5 – *Ibidem*, p. 249.

• 6 – Voir « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », entretien recueilli par Bernard DORT, *Théâtre populaire*, n° 15, Paris, L'Arche, septembre-octobre 1955, p. 4.

• 7 – André BENEDETTO, « Manifeste d'avril 1966 », *Travail théâtral*, n° V, Lausanne, La Cité, 1969, p. 30.

Cette opposition entre deux modèles culturels antagonistes, l'un visant à présenter le patrimoine culturel au plus grand nombre, l'autre à faire surgir de nouveaux modes de création, plus spontanés et plus collectifs, trouve son moment emblématique dans le conflit opposant Jean Vilar et Julian Beck durant le Festival d'Avignon de 1968. Très vite l'ensemble du milieu théâtral est amené à prendre position, et bien des directeurs de centres dramatiques se trouvent partagés entre le respect de leur mission et le désir d'accompagner les artistes dans leur contestation de la société et du pouvoir en place. Plusieurs d'entre eux payeront d'ailleurs très cher leur compréhension affichée aux mouvements contestataires et seront contraints de quitter leur fonction : Gabriel Monnet à Bourges, Jo Tréhard à Caen, Jean-Louis Barrault qui doit abandonner la direction de l'Odéon après l'avoir laissé ouvert comme tribune permanente pendant les événements de mai.

Crise du projet de démocratisation de la culture, soupçonné de n'être qu'un instrument au service d'une idéologie de classe. Crise du texte que vient remplacer un théâtre du corps. Mais crise, aussi, de l'autorité du metteur en scène, auquel on préfère substituer des processus de création collective. Dès lors, c'est dans un paysage profondément modifié que le « retour des classiques » marqué notamment par les réalisations d'un Antoine Vitez ou d'un Gildas Bourdet emprunte les voies tracées par les générations précédentes ; le classique est devenu un espace privilégié pour l'expérimentation : en herméneutes, les metteurs en scène n'hésitent plus à y débusquer des signes latents, usent de la sociocritique et de la psychanalyse, décèlent des structures politiques, des supports pour une lecture marxiste... Certes, la « fidélité » au texte qui s'est progressivement constituée comme une valeur et une pratique au cours de la première moitié du siècle, reste prépondérante, mais circonscrite souvent à la lettre du texte : la plus grande liberté est prise avec l'interprétation de ce dernier. Sans doute Roger Planchon constitue-t-il la figure de proue d'une nouvelle approche des classiques, en modifiant notablement les textes, mais aussi en les soumettant à des grilles interprétatives venues des questionnements qui traversent alors les sciences humaines, telle l'approche psychanalytique : la mise en scène se fait commentaire du texte. Mais celle-ci peut aussi travailler sur la création de brouillages de genre, en teintant la comédie de tragique, ou inversement en la mêlant des emprunts à l'art de la marionnette, au music-hall ou au cirque. Enfin elle peut apparaître, dans cette même période, comme un commentaire du monde, optant pour l'historicisme, l'actualisation ou donnant aux classiques une dimension internationale qui repousse les frontières. Après la fin des années 1960, où la politique culturelle mise en place par la première vague de la décentralisation théâtrale est contestée, voire suspectée de ne reconduire que des modèles bourgeois, le retour aux textes accompli par Antoine Vitez marque un autre tournant, emblématique de ce temps qui voit l'affaiblissement d'une pensée

dialectique de l'histoire et de la temporalité au profit d'une approche mémorielle subjective, fragmentaire et hétérogène. Je m'attacherai donc à saisir, à partir de son travail, les grandes orientations des mises en scène des classiques de la fin des années 1960 à aujourd'hui en considérant l'axe de la théâtralité et celui de la redécouverte ou de la réinvention de la langue, la pluralité des incarnations et l'effacement des structures dramatiques au profit d'une recherche spécifique sur le rythme. Ces deux grands axes (dont le pivot est constitué par les années 1960) ne sont toutefois pas à penser comme deux étapes successives dans l'histoire de la mise en scène : si le second apparaît plus tardivement, il n'efface pas le premier, mais plutôt se superpose à lui. Choisir les années 1960 comme seuil d'une nouvelle approche des classiques sur la scène française se justifie quantitativement, par leur place dans les programmations, et qualitativement, par le type de relation construit par rapport à ces textes, notamment par le fait qu'ils sont de moins en moins pensés comme des instruments d'élucidation de problèmes propres à la société présente, mais davantage considérés en eux-mêmes pour la variété des écarts qu'ils permettent de mettre en jeu. C'est ce déplacement progressif des enjeux du travail artistique, déplacement lié à la lente érosion de la place du théâtre classique dans les apprentissages scolaires⁸ et dans la culture commune des metteurs en scène et de leur public, que je me propose de montrer dans cet ouvrage⁹. Quant à travailler sur des mises en scène d'œuvres de trois auteurs, réalisées par des personnalités très diverses sur plusieurs décennies, voilà qui relève non du désir d'être exhaustive, mais bien au contraire de mettre en valeur certaines grandes orientations, de trouver ce qui affleure dans la création théâtrale issue des classiques par-delà les spécificités liées aux auteurs singuliers ou aux questions génériques, de comprendre ce paradoxe posé dans mes premières lignes : au temps du théâtre post-dramatique, le théâtre classique, ce parangon de la forme dramatique, conserve une place royale. L'ensemble reste donc très lacunaire – et je prie par avance les artistes sur le travail desquels je ne m'arrête pas ici (ou trop peu) de ne pas trop m'en vouloir.

La démarche retenue consiste à examiner successivement les deux dimensions de l'« écriture scénique », selon l'expression qu'a popularisée Roger Planchon et que Jean-Marie Piemme définit comme « autant un mode de questionnement du texte que son expression dans un univers physique des corps et de la scène¹⁰ ».

• 8 – Voir Brigitte PROST, « Les classiques à l'école », art. cité, p. 22-27.

• 9 – Cet ouvrage est issu de la thèse préparée sous la direction de Didier Plassard et soutenue (mention très honorable avec félicitations du jury à l'unanimité) en 2004 avec (outre mon directeur de thèse) Robert Abirached, Sylvie Chalaye, Béatrice Picon-Vallin et Alain Viala, comme membres de jury.

• 10 – Jean-Marie PIEMME, s. v. « Mise en scène », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 562.

Ces deux aspects sont bien sûr présents dans toute mise en scène, mais selon un équilibre différent en fonction des périodes. Le premier, le questionnement du texte, est celui auquel les metteurs en scène des années 1960 à 1980 accordent la plus grande importance ; pour les deux dernières décennies en revanche, dans le sillage des réalisations d'Antoine Vitez, le traitement de la parole et les modalités de la présence scénique constituent les dimensions privilégiées du renouvellement de la mise en scène des classiques.

Et puis la principale transformation qui affecte l'interprétation des classiques à l'âge de la mise en scène est peut-être avant tout d'ordre quantitatif : à la première génération des animateurs de la décentralisation théâtrale qui continuent d'inscrire ces textes à leurs répertoires afin de favoriser l'accès à la culture, s'ajoutent bientôt des personnalités désireuses de renouveler leur compréhension en prenant appui sur de nouveaux instruments critiques et théoriques – tout en connaissant les pratiques théâtrales existantes à l'étranger et en souhaitant s'en inspirer. Aussi les metteurs en scène s'imposent-ils également sur le terrain de l'exégèse critique des œuvres et de l'affirmation de choix esthétiques toujours plus revendiqués, comme sur celui des programmations : dès les années 1960, nommés directeurs de centres dramatiques ou de maisons de la culture, ils disposent d'un pouvoir décisionnel de plus en plus important qui relègue au second plan les responsabilités de l'acteur et de l'auteur. Toutefois, Roger Planchon considère que « le metteur en scène n'est pas quelqu'un qui a pris le pouvoir, mais quelqu'un à qui on a donné le pouvoir¹¹ ». Comme le rappelle en effet Guy Brajot, il y avait alors « vingt troupes de la décentralisation et une dizaine de maisons de la culture en préfiguration, certaines se recoupant avec les troupes. On a trouvé vingt-cinq individus sans avoir à chercher très loin. À Bourges il y avait Gabriel Monnet, à Caen il y avait Jo Tréhard. Les gens se sont naturellement imposés, on n'a pas eu recours à des cabinets de conseil en recrutement¹²... »

« À partir de là, la plupart des metteurs en scène sont devenus mégalomanes », conclut Roger Planchon, car « ils co-signent avec les plus grands auteurs¹³ », et notamment Corneille, Molière ou Racine. Mieux connu que tous les autres textes en raison de l'accès d'un plus grand nombre d'élèves à l'enseignement du second degré, ce répertoire permet d'ailleurs de distinguer aisément les parts respectives de l'écriture scénique et de l'écriture dramatique. Il constitue donc un espace privilégié pour la reconnaissance symbolique et institutionnelle du metteur en

• 11 – Roger Planchon, entretien avec G.M., *La Croix*, 21-11-1980.

• 12 – Guy BRAJOT, in « Le théâtre en changement », Robert ABIRACHED (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, vol. 2 : *Les Années Malraux, 1959-1968*, Arles, Actes-Sud – Papiers/ANRAT, 1993, p. 81.

• 13 – Roger Planchon, entretien avec G.M., *La Croix*, 21-11-1980.

scène, lequel, dans un contexte marqué par des débats idéologiques de plus en plus périlleux, ne peut plus se contenter de porter simplement le texte à la scène, mais se doit de prendre position dans le champ de son interprétation. Sa lecture du texte se fait directement ou indirectement lecture du monde et de l'histoire. Comme telle, elle tend à s'émanciper des grandes traditions herméneutiques – celles-là mêmes que continue à entretenir l'école – et à multiplier les effets de signature.

Mais la plus grande familiarité du public avec les textes classiques permet aussi au metteur en scène d'intervenir directement sur ceux-ci en développant un véritable travail de recomposition dramaturgique : sans commune mesure avec les coupes que réalisaient les praticiens de la scène au siècle précédent, les modifications qui affectent la lettre même de ces œuvres prestigieuses participent à la construction du sens de la mise en scène et nécessitent par conséquent d'être examinées avec précision. C'est pourquoi un premier chapitre sera consacré à l'étude d'un certain nombre de réalisations où ces transformations jouent un rôle crucial. Les deuxième et troisième chapitres, en revanche, viseront à montrer comment la mise en scène peut proposer une lecture renouvelée des œuvres tant sur le plan d'une approche immanente que sur celui d'une interprétation du monde, de l'histoire et de la société¹⁴.

Les sources dont je dispose sont variées et diffèrent en quantité selon le metteur en scène ou le spectacle considérés : selon les cas, il s'agit de documents d'archives (presse, photographies, captations audiovisuelles, maquettes de décor...), de propos tenus par les créateurs eux-mêmes et de textes qu'ils ont pu écrire, comme d'entretiens que j'ai pu réaliser. Autant qu'il m'a été possible pour la période la plus récente, j'ai aussi été directement spectatrice des réalisations dont je parle. Cette étude, qui s'inscrit dans une perspective historique, nécessite l'analyse de multiples mises en scène et se veut donc le prolongement de travaux déjà réalisés dans le champ de la recherche sur cette question, parmi lesquels les ouvrages de Maurice Descotes, celui de Michel Corvin¹⁵ consacré à Molière ou la thèse de Anne-Françoise Benhamou intitulée *La Mise en scène de Racine, de Copeau (1937) à Vitez (1981)*¹⁶, des articles se proposant d'esquisser une typologie de ces mises en scène¹⁷, ou les considérant sous un aspect plus spécifique, notamment socio-

• 14 – Nous verrons alors dans les trois derniers chapitres comment la scène peut devenir le lieu de l'exhibition de la convention jusqu'à déconstruire la fiction et quel travail sur la langue a pu se faire sur ce répertoire durant les dernières décennies.

• 15 – Michel CORVIN, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.

• 16 – Anne-Françoise BENHAMOU, *La Mise en scène de Racine, de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, thèse de III^e cycle, université Paris III, 1983.

• 17 – Voir Bernard DORT, « Un nouvel usage des classiques », *Théâtre/Public*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 65-101 ; Bernard DORT, « Les classiques à la scène ou la métamorphose sans fin »,

logique¹⁸. Tous ces travaux m'ont été très précieux et m'ont aidée à construire une réflexion dont l'ambition serait de mettre mieux au jour les enjeux artistiques liés à la notion même de théâtre classique, lesquels ne se confondent pas avec ceux d'un apport monographique. Le corpus de mises en scène retenues, je l'ai dit, n'est pas exhaustif et court le risque d'une certaine subjectivité. J'ai toutefois essayé d'atténuer les effets de ce danger dont j'ai conscience en choisissant des réalisations scéniques d'esthétiques très diversifiées.

in Pierre ABRAHAM et Roland DESNÉ (dir.), *Histoire littéraire de la France*, t. IV, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 155-165; Bernard DORT, « Un âge d'or ou : sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *loc. cit.*; Patrice PAVIS, « Le jeu des classiques », *Théâtre/Public*, n° 69, Gennevilliers, mai-juin 1986, p. 70-73; Didier PLASSARD, « Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques », *Littératures classiques*, n° 48, Paris, Champion, 2003.

• 18 – Voir Patrice PAVIS, « Quelques raisons sociologiques du succès des classiques au théâtre en France après 1945 », *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990; Richard DEMARCY, « L'aspiration au théâtre classique », *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, UGE, 1973, p. 115-177.