

Peut-on parler de contresens de mise en scène?

Autor(en): **Naugrette, Florence**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **62 (2015)**

Heft 1: **Fascicule français. Transitions**

PDF erstellt am: **06.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-587501>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Peut-on parler de contresens de mise en scène ?

Des émotions théâtrales, qui ont leurs goûts et leurs couleurs, inutile de discuter. Ce dont en revanche on peut débattre après coup, c'est de l'interprétation du texte par la mise en scène, telle que le spectateur, au bout du compte, la formule, l'ayant à son tour interprétée, c'est-à-dire mise en mots. La sémiotique théâtrale nous l'a appris, le texte de théâtre est par nature «troué», en attente de représentation, et l'esthétique de la réception a montré que le propre du chef-d'œuvre est de se prêter à de nouvelles interprétations. Cette double ouverture herméneutique du texte dramatique invite le spectateur à accepter un large éventail de propositions scéniques, et des écarts parfois considérables entre sa propre lecture de l'œuvre et celle que propose la mise en scène. Mais il est des écarts trop grands, trop douloureux, qui font souffrir le spectateur scandalisé par une torsion trop violente infligée au texte sans défense, lui faisant dire ce qu'il ne peut dire, et le brisant, tandis que le spectateur, lui, refuse qu'on force sa souplesse jusqu'à la déchirure : ce grand écart-là, c'est le contresens de mise en scène.

Mais peut-on en repérer les critères ? Comment le différencier d'une interprétation audacieuse, originale, nouvelle ? D'une resémantisation ? D'une trouvaille ? Dans le jugement qui mène à son repérage et à sa condamnation, la raison herméneutique est-elle totalement indépendante de la raison esthétique ?

Repérer un contresens de mise en scène, c'est partir du principe que quelque chose du texte préexistant au spectacle peut avoir été compris de travers, au bout du compte par le metteur en scène lui-même (car même si l'erreur d'interprétation est portée par l'acteur, le metteur en scène avait toute latitude pour la redresser pendant les répétitions). Notre propos ici n'est pas de prendre parti dans le stimulant débat entre Florence Dupont et Denis Guénoun sur cette question de la place du *logos* – et, par extension, du texte – dans la nature du théâtre. La question du contresens de mise en scène ne se pose, de toute façon, que d'un point de vue logocentrique : c'est selon ce dernier qu'on observe la production éventuelle du contresens dans le bâillement, le fossé, la distance permissive se creusant dans le passage du texte à la scène, qui dépossède l'auteur de son œuvre.

Tant que le texte de théâtre reste sous le contrôle de son auteur, nul contresens n'est concevable. Pas de contresens possible lorsque Eschyle, Shakespeare ou Molière participent à la création de leurs pièces. Pas davantage, aujourd'hui, lorsque Joël Pommerat met en scène ses propres œuvres, ou lorsque Hélène Cixous conçoit ses pièces en pleine collaboration avec Ariane Mnouchkine, ou Olivier Cadiot avec Ludovic Lagarde. Il le devient dès que l'auteur abandonne sa pièce à un metteur en scène indépendant de lui. Sa parole auctoriale s'exprime parfois – mais pas toujours – pour dénoncer les contresens dans la mise en scène de ses pièces : en témoignent les imprécations de Genet dans *Comment jouer Les Bonnes* et *Comment jouer Le Balcon*, et ses recommandations, tableau par tableau, dans la version imprimée du texte, pour monter *Les Paravents* ; en témoignent aussi les mises en garde de Beckett contre la tentation d'interpréter son œuvre comme la représentation du monde d'après l'holocauste ou la catastrophe nucléaire.

Cette dépossession, le temps la rend, de toute façon, inévitable. Elle est même à l'horizon du chef-d'œuvre. Le risque du contresens est la rançon immédiate de la postérité.

Produit par la mise en scène considérée comme une écriture seconde, le contresens est perçu comme d'autant plus insupportable qu'il annihile, renverse ou tord le sens du texte là où la mise en scène est censée le faire advenir. Ceux qui n'aiment pas véritablement le théâtre (ils sont nombreux, les raisons ne manquant pas de s'y sentir mal à l'aise) penseront que toute mise en scène, parce qu'elle choisit dans les possibles et détermine physiquement les personnages, ne peut que trahir, gauchir, abîmer ou appauvrir le texte. Ceux qui aiment le théâtre, au contraire, attendent précisément de la mise en scène qu'elle « libère » le sens du texte en le « délivrant » au public, dans l'épiphanie de sa profération ; ils vont au spectacle dans l'attente non pas de la re-présentation du texte, mais de sa réalisation. Ils partagent l'état d'âme du narrateur d'*À la Recherche du temps perdu*, impatient d'entendre la Berma dire les vers de *Phèdre* : « Je les connaissais par la simple reproduction en noir et blanc qu'en donnent les éditions imprimées ; mais mon cœur battait quand je pensais, comme à la réalisation d'un voyage, que je les verrais enfin baigner effectivement dans l'atmosphère et l'ensoleillement de la voix dorée »¹. L'édition imprimée

¹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 441.

du texte, dans cette perspective, n'est qu'un décalque asséché de la pièce, sa simple trace, ou sa partition en attente d'exécution.

La métaphore musicale du texte comme partition est néanmoins forcée, car la simple lecture du texte de théâtre est accessible à (presque) tout un chacun, et procure un plaisir esthétique autonome², ce qui n'est pas le cas d'une partition musicale, dont la lecture n'est accessible qu'aux musiciens professionnels et aux amateurs suffisamment éclairés pour « entendre » mentalement la musique à la seule lecture de la partition. Mais cette métaphore possède au moins une vertu heuristique : faire comprendre que le livre imprimé est une promesse de spectacle, où est inscrite une variété d'interprétations possibles. Dans une certaine limite, cependant : de même que le pianiste qui « interprète » Chopin a pour latitude ses idiosyncrasies stylistiques, comme son *rubato* ou son toucher, mais doit néanmoins, au-delà même du rythme et de la mélodie, respecter par exemple le phrasé, les nuances et le *tempo* indiqué – en somme, jouer *tout ce qui est écrit* –, de même, la latitude d'interprétation du metteur en scène est restreinte.

Voici en quoi consiste, selon Gordon Craig, le rôle du « régisseur » :

À interpréter la pièce du dramaturge ; et pour ce, il promet en recevant la pièce des mains de l'auteur, de l'interpréter fidèlement selon le texte (je ne parle ici que des régisseurs d'élite). Puis il la lit, et à la première lecture toute la couleur, la tonalité, le mouvement et le rythme qui devront caractériser la pièce, surgissent nettement en son esprit³.

Pour que surgisse « nettement » à l'esprit du metteur en scène « d'élite » dont parle Gordon Craig « toute la couleur, la tonalité, le mouvement et le rythme qui devront caractériser la pièce », qui vont orienter le « discours de la mise en scène »⁴, un savoir préalable est nécessaire. Maintes

² Christian Biet & Christophe Triau analysent ce plaisir, dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, pp. 539 ss. : le lecteur « peut choisir une cohérence, un sens, ou en entrevoir d'autres, simultanément, sans être assigné à l'élaboration d'une mise en scène » ; il peut jouir d'occuper « toutes les places imaginaires de la représentation [...] Tour à tour acteur, scénographe, dramaturge, comédien, metteur en scène ou spectateur » ; lisant « un objet qui contient 'de la littérature' », il éprouve aussi les plaisirs propres à toute lecture littéraire.

³ Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, Paris, Librairie Théâtrale, 1916, p. 122. Les pages suivantes complètent la démonstration.

⁴ Cf. Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, et notamment les chapitres « Le texte et la scène » et « Le metteur en scène et sa représentation ». Voir aussi Patrice Pavis, « Discours », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 120.

déterminations culturelles du texte peuvent – doivent? – orienter son «interprétation»: elles vont des enjeux intellectuels, moraux, scientifiques et philosophiques de la pièce aux lois de son genre, à sa poétique, à son registre, aux emplois de ses personnages, etc.

Ce savoir ne remplace pas le sens artistique (Gordon Craig dit ailleurs qu'un régisseur dépourvu de sens artistique, aussi cultivé soit-il, est aussi peu utile à la scène qu'un bourreau dans un hôpital); mais le défaut de ce savoir – ou son abandon – est toujours en cause lorsqu'il s'agit de reprocher au metteur en scène un contresens sur le texte.

Là est le problème: car ce savoir historique auquel on se réfère comme pierre de touche du sens peut être lui-même, dans une certaine mesure, le produit d'une interprétation héritée de l'histoire littéraire, d'une tradition critique, ou d'une tradition de jeu. Si l'on admet que le propre du chef-d'œuvre réside dans ses virtualités anachroniques, il faut bien admettre aussi qu'il peut produire une partie de son sens sans que ce dernier s'y trouve d'avance inscrit. La limite entre ce que le texte «dit», ce qu'il «veut dire», ce qu'il «peut dire» et ce que le metteur en scène lui «fait dire» est difficile à cerner.

Le glissement de l'un à l'autre est une source de plaisir pour le spectateur, car comme l'explique Patrice Pavis, «ce qu'il est passionnant d'observer, c'est le travail scénique qui fait *dire* une multitude de choses aux énoncés textuels que l'on croyait pourtant clairs et univoques»⁵. Proposons ceci: ne sera pas considérée comme un contresens une proposition du metteur en scène qui, bien que ne se trouvant nulle part dans le texte, et étant donc entièrement inventée, surimprimée au texte, ne contrevient néanmoins pas à son sens global.

Ainsi, lorsque Ariane Mnouchkine monte *Tartuffe* (2000) dans un milieu oriental-méditerranéen de convention, les signes renvoyant aux trois grandes religions monothéistes dénoncent une forme d'intégrisme contemporaine en décalage avec le sens obvie du texte, puisqu'à l'évidence le Ciel au nom duquel prétend agir Tartuffe est, à l'époque où écrit Molière, le seul séjour du Dieu chrétien. Pour autant, l'argument du contresens ne tient pas: notre époque peut parfaitement tirer de la pièce de Molière matière à réfléchir sur toute forme d'intégrisme religieux. Nul

⁵ *Ibid.*, p. 121.

contresens, donc, avec cette transposition d'un univers culturel de référence dans un autre. Car cette transposition globale n'entre pas en conflit avec la logique interne du texte : elle ne le tord pas de l'intérieur.

Il en va autrement de la manière dont Louis Jovet a monté et interprété lui-même *Tartuffe* (1951), comme un vrai dévot soumis à la tentation par la famille d'Orgon. Cette interprétation dérivait du « sous-texte » fourni par le jeu de Jovet, qui fut perçu comme un contresens. Pour légitimer sa mise en scène (qui fut vivement critiquée), Jovet a démonté point par point une notice de dictionnaire proposant un résumé analytique de la pièce, et exhibé tous les préjugés de lecture qu'une tradition scolaire et théâtrale y avait accumulés⁶. Il montre que rien ne nous oblige à croire à la fausseté de la dévotion de Tartuffe ; que cette vision de la pièce est due à la sédimentation de décennies de critiques scolaires ; que c'est Elmire qui le provoque, et Orgon, qui le recueille, qui lui propose sa fille et son bien, sans qu'il ait rien demandé ; qu'étant soumis par les autres à la tentation, il est, dans cette histoire, la victime, et non le traître. Mais quoi ? La condamnation généralisée du faux dévot dans les dialogues et la structure interne ne forment-elles pas un faisceau rendant parfaitement inadmissible l'hypothèse de Jovet ? Les portraits successifs de Tartuffe, la dénonciation de son comportement par le raisonneur et par tous les personnages sensés de la pièce, la fable elle-même, où sont désabusés tour à tour aux deux derniers actes Orgon et M^{me} Pernelle, le dénouement providentiel qui célèbre la clairvoyance du roi contre ce « fourbe renommé » coupable de « lâche ingratitude » et de « déloyauté », tout enfin semble donner raison à la tradition scolaire contre l'interprétation de Jovet. On comprend donc que cette dernière ait pu passer pour un contresens en 1951. Mais il relèverait alors de ceux qui faisaient dire à Proust que « dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux ». Parfaitement volontaire, et assumé, ce contresens supposé n'est assurément pas imputable à un manque de culture ou de discernement. Bien au contraire. Il rend compte d'un troublant possible du texte : faire crédit à Tartuffe. Oui, mais de quoi ? Vitez, en confiant le rôle au séduisant Richard Fontana (1978), lui fera crédit de sa force de

⁶ Louis Jovet, « Pourquoi j'ai monté Tartuffe », dans *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.

séduction sur une famille entière, comme dans *Théorème* de Pasolini, rendant d'autant plus méritoire la résistance d'Elmire et de Mariane. Jovet lui fait crédit de sa foi. Une tradition critique ancienne le faisait aussi. Elle a été récemment réactivée à nouveaux frais par la mise à plat de la genèse complexe du *Tartuffe* remontant à sa première version disparue de 1664, *Tartuffe ou l'hypocrite*, où le personnage serait un «hypocrite» au sens où l'Église l'employait alors, c'est-à-dire «un homme qui se croit dévot sans l'être»⁷. Selon cette veine critique, l'interprétation de Jovet, qui parut un contresens en 1951 (mais qui renoue elle-même avec une certaine tradition de jeu), serait donc en réalité la bonne. Et même ceux qui refuseront de les suivre sur ce terrain, en se fondant sur l'idée, accréditée par la préface de 1669, que Tartuffe est un «hypocrite» au sens d'«imposteur qui joue la dévotion», admettront néanmoins que l'un des moments où Tartuffe abuse le mieux son interlocuteur est précisément celui où il tient un discours de vérité (en s'accusant devant Orgon), et que la beauté sublime de ses deux déclarations à Elmire nous touche parce qu'on y croit.

Cet exemple nous confronte à la question trouble de l'«interprétation» du personnage, et au problème posé par le sens même du mot. Polysémie glissante. Dans la déclinaison d'une distribution, il dit simplement quel acteur est chargé du rôle («Cordélia est interprétée par Julie-Marie Parmentier»); dans l'appréciation du jeu de l'acteur, il est un critère de jugement («on admirera ici l'interprétation puissante de Salluste par Robin Renucci»); dans le commentaire de la mise en scène, il désigne l'orientation psychologique du personnage selon le sous-texte exprimé par l'acteur («Antoine Vitez interprète un don Ruy fou d'amour», «Juliette Binoche interprète une Mademoiselle Julie fragile et passionnée, mais nullement hystérique»). Le glissement sémantique se fait souvent par hypallage: on parlera de «l'interprétation angoissée et jubilatoire d'Harpagon par Denis Podalydès», de «l'interprétation énergique et fougueuse de la Reine d'Espagne par Rachida Brakni», par opposition à «l'interprétation diaphane et délicate» de Danielle Darrieux ou de Sarah

⁷ Voir la Notice pour *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, par Georges Forestier & Claude Bourqui dans Molière, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2010, pp. 1354-1389.

Bernhardt⁸. Ces hypallages témoignent d'un paradoxe: d'un côté les personnages de théâtre ne sont que des nœuds de relations, des « êtres de papier » dénués de toute profondeur (*diktat* de l'explication de texte, horreur de la paraphrase psychologisante); de l'autre, leur « interprétation » par l'acteur nous plaît ou nous déplaît en fonction de l'investissement psychique que sa contemplation autorise. Résolution du paradoxe: la profondeur du personnage est moins la sienne que la nôtre, ce que formule ainsi Lechy Elbernon, l'actrice de *L'Échange*, décrivant son public :

Je les regarde, et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée. [...]
 L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.
 Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.
 Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux. Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller. [...]
 Et ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient. [...]
 Ils m'écoutent et ils pensent ce que je dis; ils me regardent et j'entre dans leur âme comme dans une maison vide⁹.

Cette projection psychique du spectateur dans le personnage, *via* le corps contemplé de l'acteur, est la condition de possibilité de la catharsis – si elle existe –, et en tout cas du plaisir du spectateur, même dans une esthétique brechtienne distanciée: rien ne m'empêche de sympathiser avec Groucha, l'héroïne du *Cercle de craie caucasien*, même sous le masque de Coline Serreau, dans la superbe mise en scène de Benno Besson (2001). Pour que cette projection psychique dans le personnage soit possible, il faut que je puisse en même temps m'identifier narcissiquement non pas au personnage lui-même, mais à l'acteur jouant le personnage. Dans la citation de Claudel, on ignore quel rôle joue Lechy Elbernon.

⁸ *Le Roi Lear* de Shakespeare, mis en scène par Luc Bondy, Odéon / Ateliers Berthier, 2005; *Ruy Blas* de Hugo, mis en scène par Christian Schiaretti, T.N.P. de Villeurbanne, 2011; *Hernani* de Hugo, mis en scène par Antoine Vitez, Théâtre National de Chaillot, 1985; *Mademoiselle Julie* de Strindberg, mise en scène de Frédéric Fisbach, Festival d'Avignon, 2011; *L'Avare* de Molière, mise en scène de Catherine Hiégel, Comédie-Française, 2009; *Ruy Blas* de Hugo, mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman, Comédie-Française, 2002; *Ruy Blas*, film de Cocteau et Billon, 1947; *Ruy Blas*, à l'Odéon en 1872, puis à la Comédie-Française en 1877 (mise en scène d'Émile Perrin).

⁹ Paul Claudel, *L'Échange*, dans *Théâtre*, édition dirigée par Didier Alexandre & Michel Autrand, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2011, pp. 549-550.

Peu importe, justement. Quel que soit le rôle qu'il interprète, c'est l'acteur qui entre en nous comme dans une maison vide.

Aussi, lorsqu'un personnage est interprété de manière inouïe, opposée à la tradition scolaire, critique, ou dramatique, en contradiction avec son emploi ou toute autre loi du genre, l'infraction à toutes ces autorités légitimantes ne me fera juger que l'acteur joue à contresens (comme on prendrait une route à contresens, en sens interdit) que si je refuse de me projeter psychiquement dans sa proposition. Si cette projection psychique est possible, c'est que je peux épouser le jeu de l'acteur, vouloir être l'acteur. Michel Bouquet, dit-on, répète à ses élèves : « Les spectateurs ne viennent pas vous regarder jouer, ils viennent jouer avec vous ». Jouer *avec* l'acteur, c'est-à-dire jouer le personnage par procuration. Que l'acteur suive ou non le sens obvie du texte n'y change rien : s'il déjoue mes attentes, je prendrai son invention pour une trouvaille ou pour un contresens selon sa (son in)capacité à me convaincre de jouer le personnage à sa manière, avec lui.

De ce point de vue, la première surprise, la première trouvaille ou le premier contresens possible dans l'interprétation du personnage vient de la personne même de l'acteur imposée par la distribution des rôles. Ainsi, quand Vitez confie en 1975 le rôle de Phèdre à Nada Strancar, il rompt avec une tradition de jeu stable depuis la création du rôle par la Champmeslé (elle avait trente-cinq ans en 1677) jusqu'à Marie Bell (quarante-deux ans en 1942) et Maria Casarès (trente-cinq ans en 1957-1958). Avec Nada Strancar (elle a vingt-cinq ans en 1975), l'emploi glisse : Phèdre n'est plus seulement une reine, mais aussi une jeune première. Sa faute n'est donc plus tout-à-fait la même : elle n'aime plus hors de saison le jeune éphèbe qui, par l'âge, pourrait être son fils, et dont elle est, par les liens du re-mariage, un avatar de mère ; elle aime un jeune homme de son âge, à qui elle pourrait plaire. Cette interprétation, à rebours d'une tradition qui ajoute au malheur de Phèdre la culpabilité d'un désir incestueux – sinon consanguin, au moins familial –, n'est pas pour autant un contresens : d'une part, rien dans le texte même ne contrevient à cette interprétation, l'âge de Phèdre n'étant jamais précisé ; d'autre part, en allégeant la faute de Phèdre, elle fait d'autant mieux entendre la souffrance de l'amour contrarié.

Le choix, souvent pratiqué par Vitez, d'embellir ou de rajeunir le héros (Tartuffe, Phèdre, le don Carlos d'*Hernani*...) permet de le

décoller de son emploi. Il empêche ainsi cet effet de boucle neutralisant les effets et des causes qui consisterait à dire que Scapin est inventif et impertinent parce qu'il est un valet de comédie, ou que don Diègue tient le discours de l'honneur aristocratique parce qu'il est un père noble de tragédie ; explications justes, mais insuffisantes, qui reviennent à prendre au sérieux la boutade attribuée à Bernard Shaw, « *opera is when a tenor and soprano want to make love but are prevented from doing so by a baritone* ». Certes, identifier l'emploi d'un personnage est indispensable, pour ne pas attribuer vainement à une prétendue profondeur psychologique des traits distinctifs hérités d'une simple tradition de jeu et de composition. Inutile de s'appesantir sur la balourdise des premiers Arlequins de Marivaux : n'est-ce pas leur origine italienne même qui la commande (avant que Marivaux ne « polisse » Arlequin par l'amour) ? Même remarque pour la vivacité et la langue bien pendue des servantes de Molière. Mais rapporter l'ensemble du personnage à son seul emploi, c'est s'interdire paresseusement de sentir les beautés d'un personnage qui, tout en relevant de lui, l'excède. Le sens n'est pas tout entier dans la structure.

C'est ce qu'a bien vu Brigitte Jaques-Wajeman, dans sa mise en scène de *Tartuffe* (2009) où Dorine (Carole Bergen) n'est pas seulement une servante accorte, ingénieuse et efficace. L'amour qu'elle dit porter à Orgon (« DORINE : Si l'on ne vous aimait... / ORGON : Je ne veux pas qu'on m'aime. / DORINE : Et je veux vous aimer, Monsieur, malgré vous-même ! ») est pris au sérieux jusqu'au dénouement, où Orgon (Pierre-Stéfan Montagnier), détournant la tête quand elle s'avance pour l'embrasser, refuse de prendre en considération son désir de faire véritablement partie de la famille. Ce qui excite pour elle la compassion du spectateur, sans la priver de la *vis comica* consubstantielle à son emploi. Inversement, suivant en cela un mode de perception de la tragédie déjà en vigueur au XVII^e siècle, Brigitte Jaques-Wajeman sait aussi faire rire le spectateur au spectacle des bassesses de certains personnages tragiques, tels le roi Prusias (Pierre-Stéfan Montagnier) et la reine Arsinoé (Sophie Daull) dans *Nicomède* (2009), en montrant la lâcheté et la veulerie du premier, hypnotisé par sa femme qui le manipule par la séduction. On sait que les spectateurs de Racine percevaient les potentialités comiques d'*Andromaque*, dont l'intrigue, fondée sur une poursuite amoureuse circulaire, hérite de la pastorale. Et que les romantiques ont bien perçu, chez

Corneille, pour qui ils avaient une immense admiration¹⁰, une certaine porosité des genres. Mais porosité ne signifie pas indifférenciation, ni interchangeabilité. C'est pourquoi le renoncement complet au registre, et donc au genre comique ou tragique d'une pièce classique peut être perçu comme un contresens. On sait que Tchekhov, reconnaissant à Stanislavski pour l'audience qu'il donnait à son œuvre, se désolait néanmoins que la dimension comique de cette dernière ne soit pas suffisamment exploitée, et déplorait les contresens qui en résultaient. De même, les mises en scène tragiques de Marivaux ou de Molière me privent non seulement du plaisir de rire, mais aussi de l'efficacité même de la comédie. Pour qu'Arnolphe m'émeuve, encore faut-il qu'il me fasse d'abord rire, et que les effets comiques de son rôle ne me soient pas déniés. La signification qu'on m'impose ne peut en imposer à ma perception esthétique.

Aussi ai-je été gênée que, dans son *Mangeront-ils ?* (2002) par ailleurs magnifique, et l'une des plus belles mises en scène de Hugo qu'il m'ait été donné de voir, Benno Besson représente les deux amants comme un couple difforme et désassorti. Pourquoi l'ai-je perçu comme un contresens ? Pourquoi n'ai-je pas été complètement convaincue par la justification pourtant fort judicieuse de ce choix, entendue ensuite ?¹¹ La voici : qu'importe que Lady Janet soit massive et gironde, et que Lord Slada soit petit et malingre ? Ce que célèbre Hugo, n'est-ce pas la force toute-puissante de l'amour ? Tout le monde n'a-t-il pas le droit au bonheur ? Ne peut-on pas aimer et être aimé hors des canons de la beauté ?

Bien sûr que si.

Faut-il en conclure qu'il n'y avait nul contresens à sortir les deux amants de leurs emplois de jeunes premiers ?

Eh bien, peut-être que non.

Le contresens que j'ai perçu, je le reconnais, n'est pas dans la démarche herméneutique du metteur en scène. L'intention de signifier n'est pas contraire au vouloir-dire de l'auteur : toute l'œuvre de Hugo dit en effet la possibilité d'aimer les êtres laids (Quasimodo, Gwynplaine, mais aussi

¹⁰ Voir les actes du colloque *Corneille des romantiques*, textes réunis et présentés par Myriam Dufour-Maître & Florence Naugrette, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

¹¹ Lors d'une fructueuse discussion à la journée d'études *Benno Besson, entre mythe et politique : un homme de théâtre en situation* (2008) organisée par Martial Poirson & Romain Jobez, actes publiés dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 1-2, 2009, pp. 241-242.

l'araignée ou l'ortie...). Il est dans la perception esthétique. Jeunes amants martyrisés par le tyran – qui convoite la première, et veut éliminer le second –, Lady Janet et Lord Slada sont les héros à sauver, menacés par le barbon, et donc désignés comme jeunes premiers par la convention théâtrale. Mais ils ne sont pas pour autant les personnages les plus originaux, les plus travaillés, ni les plus attachants de la pièce ; ce sont le génie shakespearien Aïrolo et la sorcière Zineb, leurs adjouvants sublimes. Ces personnages venus de la féerie portent les valeurs héroïques de courage humanitaire, de résistance politique, d'inventivité éthique, et de sensibilité métaphysique ; ce sont eux, les marginaux, qui fascinent le spectateur, le premier par son impertinence, son astuce et son désintéressement, la seconde par son grand âge, sa sagesse, son sens de la solidarité avec les faibles, l'art de déguiser sa ruse sous les apparences de la magie. À côté d'eux, le jeune Lord et la jeune Lady, affamés et assoiffés dans leur cloître où leur seul amour ne pourra pas éternellement les sustenter (d'où le titre de la pièce) peuvent paraître falots. Or leur rôle dans la pièce étant sans grande épaisseur, comment attirer sur eux la sympathie du spectateur s'ils n'entrent plus dans la catégorie des jeunes premiers, nécessairement jeunes et beaux ?¹² D'une part, dans le cas où un personnage se réduit – ou presque – à son emploi, l'en faire sortir produit un non-sens. D'autre part, je crois bien volontiers que, dans la vie, fort heureusement pour les autres et pour moi-même, on est aimé malgré ses disgrâces ; mais pour y croire au théâtre, mon sens esthétique commande ma raison morale. Pour que j'accepte un contresens, il faut qu'il soit beau.

Car c'est parce qu'il est beau qu'il fait sens, touche mes sens, ne heurte ni mon sens moral, ni mon « bon » sens. En revanche, dans telle mise en scène récente d'*Hernani*, que don Carlos, dans son monologue sublime de l'acte IV, se moque éperdument et parle avec condescendance du « peuple-océan » dont il tient son pouvoir, choque mes sens, mon bon sens, tout ensemble, et le sens du texte. Le but de la mise en scène était d'intégrer du « grotesque » dans une pièce que l'histoire littéraire a érigée comme archétype du drame romantique. Comme par ailleurs on ne retient souvent de la préface de *Cromwell* que l'injonction du mélange du

¹² Cf. Jacques Schérer, « Le charme des héros », dans *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, pp. 20-23. Que *Mangeront-ils ?* soit une pièce du XIX^e siècle n'enlève rien au fait que les héros puissent toujours se conformer à une grille d'emplois « classiques ».

sublime et du grotesque, on peut être tenté, avec les meilleures intentions du monde, de surajouter du grotesque où il n'est pas, notamment dans *Hernani*, qui, de toutes les pièces de Hugo, est d'ailleurs sans doute celle où il y en a le moins. Que le jeune Charles-Quint prenne avec ironie le monologue politique fondateur de son nouveau règne fait contresens. D'une part le renversement de son comportement à l'acte IV (il pardonne aux conjurés, rétablit son rival dans ses fiefs, et lui cède la femme qu'ils aiment) s'explique précisément par sa métamorphose en grand empereur (qui ne peut donc pas être ironique); d'autre part, sa grandeur politique ne tient pas seulement à son accession à l'Empire, mais aussi à la conscience qu'il acquiert de la fragilité de son pouvoir, et de la force agissante du peuple dans l'histoire. Là encore, la raison herméneutique et la raison esthétique se rejoignent: dans la mise en scène de Vitez (1985), tout contribuait à magnifier le sens du monologue, à en faire une scène sublime. Outre le jeu subtil de Redjep Mitrovitsa, le décor de Yannis Kokkos, une nuit étoilée de fibre optique, projetait le monologue sur une scène semblable au rêve, et la gestuelle de Redjep Mitrovitsa, somnambulique, lui donnait la dimension, non pas d'un discours (à qui adressé?), mais d'une vision. La vision, parfaitement anachronique dans la fiction (au début du XVI^e siècle), mais vivace, en 1830, d'un pouvoir démocratique en devenir, et pour les spectateurs de 1830 comme pour ceux de 1985, d'un avenir supranational des états européens. Cette vision, vectrice d'une grande idée, ne peut être portée par une intonation ironique. L'intonation peut faire contresens: le diable est dans les détails.

Dans la mise en scène de Robert Hossein, en 1974, c'est le décor qui faisait contresens: à la fin de l'acte II, au moment où le roi offensé par son rival fait sonner le tocsin pour qu'on arrête le bandit, « *le bruit de cloches augmente. Cris confus, flambeaux et lumières à toutes les fenêtres, sur tous les toits, dans toutes les rues* ». D'où l'exclamation de doña Sol « Saragosse s'allume », qui incite Hernani à fuir parce qu'on le recherche. Cette exclamation, dans le décor d'Hossein, est comprise comme une didascalie interne commandant un incendie. Ce dernier clôt l'acte sur un clou de mise en scène certes spectaculaire, mais gratuit: un événement naturel devient la cause fortuite de la fuite d'Hernani et de la séparation des amants, démotivant la rivalité amoureuse et politique qui oppose le roi et le proscrit. Le sens est plus qu'appauvri: il est perdu, car comme le vraisemblable, il était dans la motivation.

Il est pourtant des clous spectaculaires, surimposés au texte, qui peuvent tout au contraire en sublimer le sens. Patrice Chéreau (2000) introduit sur scène le jeune fils de Phèdre, que sa mère tient par la main, à l'acte II, scène 5. Manière de rappeler au public – qui, peut-être, aura reconnu trop vite la scène tant attendue de l'aveu à Hippolyte –, que Phèdre vient à l'origine trouver son beau-fils pour préserver son propre fils au moment de la succession de Thésée: «PHÈDRE: J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire. / OENONE: Souvenez-vous d'un fils qui n'espère qu'en vous.» Ces deux vers (et les suivants), qui disent la motivation première de Phèdre, resteront ainsi présents à l'oreille du spectateur tout du long de la scène, grâce à la présence de l'enfant. Que celui-ci assiste à la déclaration de sa mère à son demi-frère aggrave l'infraction du tabou. Venue pour protéger son enfant, Phèdre l'expose à une vision traumatisante. D'une pierre deux coups, ses deux pulsions incompatibles sont potentialisées l'une par l'autre grâce à cette pantomime d'invention qui, parce qu'elle éclaire le sens, n'est pas un contresens, mais une trouvaille.

Extension de la gestuelle jusqu'à l'action muette, la pantomime, quand elle n'est pas déjà prévue par une didascalie (la scène de cache-cache autour du fauteuil dans *Le Mariage de Figaro*, par exemple), est l'un des lieux privilégiés de la trouvaille, ou du contresens, parce qu'elle tient un discours autonome, qui se greffe sur le dialogue. Comme en botanique, la greffe peut servir à produire une autre variété, un autre texte. Voire revendiquer ouvertement le droit à la sur-interprétation du texte. À son interprétation abusive comme un contresens nécessaire. C'est le cas du sens donné par Bruno Bayen, dans sa mise en scène des *Femmes savantes* (2010), au «Sonnet à la Princesse Uranie, sur sa fièvre». Le sonnet que Trissotin déclame à son public féminin file la métaphore de la fièvre en hôte indésirable, et indique la nécessité de se débarrasser de ce parasite qui menace l'intégrité du corps et met la vie en danger. Molière reproduit presque tel quel, pour s'en moquer, le sonnet de Cotin (cible de la satire), intitulé «Sonnet à M^{lle} de Longueville, à présent duchesse de Nemours, sur sa fièvre quarte»¹³. Le titre, modifié, rend fictive la destinataire, et

¹³ Charles Cotin, *Œuvres galantes*, 1663. Cf. l'édition des *Femmes savantes* par Georges Forestier & Claude Bourqui, dans Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 1520 ss., et note 7, p. 1535.

vague la pathologie. Tandis que Trissotin (Pierre Louis-Calixte) dit son sonnet, aux cris d'admiration des trois précieuses s'ajoute une pantomime de Philaminte (Clotilde de Bayser) qui livre une interprétation toute personnelle du sonnet: sa gestuelle fait clairement comprendre que la «fièvre» qui parasite et menace la Princesse Uranie est une grossesse non désirée (Philaminte mime son ventre rond), dont on se débarrassera («Noyez-la de vos propres mains») en provoquant la fausse couche (Philaminte fait le geste d'évacuer par le bas, sous la jupe, l'hôte indésirable). On pourrait, bien sûr, crier au contresens, dans la mesure où le sonnet ne dit explicitement rien de tel. Il y est question d'une fièvre, rien de plus. Rien de plus, mais rien de moins non plus. La pantomime de l'actrice opère – et c'est en quoi il s'agit en réalité d'une vraie trouvaille – une resémantisation jubilatoire du sonnet de Trissotin. Dans le sonnet, la fièvre fait déjà l'objet d'une mise en image: elle est personnalisée («votre plus cruelle ennemie») par une métaphore filée faisant allégorie. D'une part la pantomime inventée duplique la métaphorisation (fièvre = parasite = enfant), d'autre part (et comme inversement) elle ne fait que prendre l'allégorie à la lettre: si cette fièvre *est* une personne qui se développe dans le corps sans y être la bienvenue, alors de quoi peut-il s'agir, si ce n'est d'une grossesse non désirée? Le rendement herméneutique de ce jeu de scène est considérable. Entendons par «rendement herméneutique» le rapport économique du coût de l'hypothèse à son bénéfice. Selon cette modélisation, le coût est minime (quatorze vers d'un sonnet que l'on considère habituellement comme la satire d'une poésie précieuse abusant de la métaphore ornementale), et le bénéfice important: le sonnet se met à signifier, et qu'il le fasse par l'intermédiaire de la métaphore est lui-même signifiant. La hantise de la grossesse non désirée, commune à toutes les femmes, devient, dans une perspective féministe, non plus seulement une angoisse, mais aussi une cause à défendre, et donc un discours à tenir. Mais difficile à tenir. Armande, dans la première scène de la pièce, a déjà cherché vainement à dissuader sa sœur de se «claquemurer aux choses du ménage», de s'asservir «aux lois d'un homme» et de borner ses soins «à des marmots d'enfants»; les projets de traités et d'assemblées savantes nourris par Philaminte, Bélise et Armande ne sont encore que fantasmés. «Geste» herméneutique, à tous les sens du terme, la pantomime de Philaminte exprime ce qu'elle ne peut précisément pas formuler explicitement: le droit des femmes à disposer de leur corps, à

maîtriser les naissances. Et soudain, le cacophonique « quoi qu'on die » (« Faites-la sortir, quoi qu'on die, / De votre riche appartement »), sur lequel les femmes s'extasient à qui mieux mieux, ne paraît plus du tout ridicule. Au contraire, il faut prendre au sérieux leurs commentaires émerveillés et mystérieux sur la profondeur de son sens, comme « Mais en comprend-on bien comme moi la finesse ? » ou « J'entends là-dessous un million de mots » ou « Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros ». L'invention de Bayen remotive le fameux « quoi qu'on die » ; dès lors, sa paraphrase par Philaminte (« N'ayez aucun égard, moquez vous des caquets ») n'est plus une glose frivole, mais la revendication cryptée d'une levée du tabou qui pèse sur l'avortement. Ce que le discours articulé ne s'autorise pas à dire, un discours muet le dira à sa place. Et son mutisme même dénoncera la répression dont il est l'objet. Lui-même parasite du sonnet de Trissotin, le discours gestuel de Philaminte, en motivant de manière militante la métaphore du parasite qui le structure, s'articule non pas en contresens, donc, mais en contrebande.

On conviendra ainsi qu'un sens inventé, surimprimé à une partie du texte, ne saurait être considéré comme un contresens si, au lieu d'aller *contre* son sens global, il en révèle au contraire un non-dit, invitant le spectateur, au bout du compte, à prêter l'oreille pour mieux l'entendre encore.

Qu'une mise en scène fasse dire au texte ce qu'apparemment il ne dit pas n'est en soi nullement répréhensible. Inscrite dans le devenir du chef-d'œuvre, l'interprétation évolutive du sens, et donc la possibilité du contresens est même, comme l'anachronisme, la condition de sa postérité. Pour autant, tous les (contre)sens ne se valent pas. J'aimais, chez Vitez, qu'Elmire ait du mérite à résister à Tartuffe, parce qu'il me plaît que le désir féminin résiste aux faux-semblants. J'aime, chez Ariane Mnouchkine, la dénonciation, *via* Molière, de tous les intégrismes. J'aime, chez Brigitte Jaques-Wajeman, que les sentiments de la servante ne soient pas quantité négligeable. J'aime, chez Bruno Bayen, que le sonnet de Trissotin plaide pour le droit à l'avortement. J'aime qu'on puisse au moins faire crédit de leur discours aux personnages suspects ; c'est pourquoi j'aime, chez Jovet, que le traître ne soit pas désigné à la vindicte du public. En revanche, je n'aime pas qu'une détermination psychologique, historique ou sociale soit remplacée par le hasard ; qu'on dégrade une aspiration sublime ; qu'on m'interdise de rire à la comédie. Ces goûts ne sont pas

arbitraires : de leurs colorations (idéologiques, politiques, morales...), je veux bien discuter. Le contresens, ce n'est pas le sens que le texte n'aurait pas, ni celui que je n'avais pas imaginé, qui me surprend ou me déroute, mais le sens qui ne me plaît pas. Celui que je ne saurais ni admettre, ni ressentir ; dont je refuse qu'il passe par moi en circulant d'un spectateur à l'autre, et qui, donc, m'exclut *de facto* du public ; auquel je ne saurais consentir, en somme ; celui dont Hélène Merlin-Kajman dit qu'il « ne m'intéresse pas, ne fait pas sens pour moi, et même, blesse mon plaisir »¹⁴. Ce critère n'est pas purement subjectif : au contraire, il repose sur la possibilité d'un partage du sens que je viens précisément chercher au théâtre. À la trouvaille, en revanche, aussi extravagante soit-elle, je ne demande qu'à applaudir : à y souscrire, et à la partager.

Florence NAUGRETTE
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

¹⁴ Cf. « Ce qui cloche », *Transitions*, <http://www.mouvement-transitions.fr/intensites/le-contresens/sommaire-des-articles-deja-publies/284-qce-qui-clocheq>.