

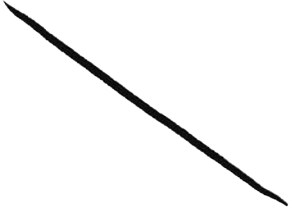
DEUX MISANTHROPE CONTEMPORAINS. DE MOLIÈRE À STÉPHANE BRAUNSCHWEIG ET CLÉMENT HERVIEU-LÉGER

DIANA NECHIT

“Lucian Blaga” University of Sibiu, Romania
diana.nechit@ulbsibiu.ro

ANDREI C. SERBAN

“Lucian Blaga” University of Sibiu, Romania
andrei.serban@ulbsibiu.ro



Abstract: This article proposes a parallel semiotic analysis of two contemporary stage adaptations of Molière's *The Misanthrope* by Stéphane Braunschweig (Théâtre national de Strasbourg, 2003) and Clément Hervieu-Léger (Comédie Française, 2017). Keeping the classic text unaltered, the two directors offer totally different perspectives, accessing new layers of the literary reference. While Braunschweig is more concerned with how the scenography and costume design can keep the stakes of Molière's play unaltered when transposing it in modern times, Hervieu-Léger applies a more radical reading, moving away from the demands of a comedy to provide the premises for a drama of ideas.

Keywords: Molière, *The Misanthrope*, contemporary performance, Stéphane Braunschweig, Clément Hervieu-Léger.

How to cite: Nechit, D., Șerban, A.C. (2022) "Deux *Misanthropes* contemporains. De Molière à Stéphane Braunschweig et Clément Hervieu-Léger," *Concept* 2(25), pp. 133-144.

Création de maturité de Molière, *Le Misanthrope*, jouée pour la première fois en 1665, s'inscrit dans la lignée des comédies de caractère, conservant pour autant un statut singulier dans la mesure où son enjeu n'est pas uniquement celui de mettre en évidence de la misanthropie et du ridicule de son personnage. Car Alceste constitue en effet un caractère ambivalent : au nom d'une exigence éthique et morale presque fanatique et qui se manifeste par le refus catégorique de toute concession et de toute hypocrisie, il déteste la nature humaine et peut apparaître comme un être humain détestable, incompris, à la limite de la déraison et du dérisoire pour son entourage. En parlant du personnage du *Misanthrope*, Antoine Vitez, lors de sa mise-en-scène au Théâtre National de Chaillot en 1988, voyait en Alceste « l'image de cet homme le plus seul, qui est, selon le mot d'Ibsen, l'homme le plus fort : l'ennemi du peuple, c'est-à-dire son ami, ayant essuyé toutes les rebuffades, accusé à tort et quittant la partie » (Vitez, 1997, p. 78). De ce point de vue, les exégètes de Molière ont cru trouver dans les affres d'Alceste l'amertume et le repli sur soi de Molière lui-même dans sa dernière étape de création et de vie :

[...] Molière, lui, ne semblait pas seul, il n'allait pas se retirer du monde, il continuerait à vivre, aimablement, au milieu de l'inextricable enchevêtrement des affaires d'amour, de politique, d'argent et d'art qui faisaient sa vie ; mais cela sans doute l'étouffait, lui donnait désir d'une autre vie, la vraie vie, où il pourrait enfin être soi-même. (Vitez, 1997, p. 80)

Ainsi, Molière projette de sa propre vie une image déformée, idéale, noble, comme celle d'Alceste, ou détestable, comme celle de Sganarelle. De cette

contradiction, entre un être poétique qui souffre et qui se donne en spectacle, naît le drame de ses comédies : « il y a toujours une maladie dans les comédies de Molière, c'est une maladie de l'âme, elle est incurable ; la dévotion est une imposture tout autant que la médecine. » (Vitez, 1997, p. 80) Si on continue et on adhère à cette hypothèse que le sujet de l'œuvre est son auteur lui-même, le poète et l'homme, et que la femme est privée ici d'un regard introspectif, n'étant regardée que de l'extérieur, on peut conclure que Molière opère une séparation entre le poète dramatique et le fabricant de dialogue : en dépit de son engagement évident pour l'un des personnages, son génie du théâtre, le poète dramatique qu'il est, ne peut faire autrement qu'investir l'autre, l'antagoniste, de toute les armes de l'éloquence et du persuasion du dialogue pour se défendre, pour préserver la dignité de son caractère.

La réception critique, ainsi que celle spectaculaire, s'obstine à « corriger » le personnage du misanthrope, afin d'offrir des relectures plus ou moins pertinentes. Ainsi, Marc Escola, dans *Le Misanthrope corrigé* (2021), réussit l'exploit de nous présenter une histoire de la critique envisagée surtout dans son rapport à la création, par l'intermédiaire de la notion de « texte possible » qui ne vise pas à conclure de manière définitive l'analyse, mais plutôt de faire le tour du problème et surtout de faire ressortir à travers l'analyse des critiques les raisons pour lesquelles la réception mais la création aussi ont eu ce désir de correction, de salut du personnage d'Alceste. L'intérêt génétique de cette approche critique repose sur l'analyse du processus d'écriture de Molière envisagé dans une perspective intertextuelle à travers les filiations du *Misanthrope* avec les textes italiens de l'époque et les versions et les corrections successives proposées par l'auteur lui-même. En effet, Molière a pas mal de sources d'inspiration pour cette pièce : parmi les autres, les plus visible sont les textes de La Mothe Le Vayer, de Ninon de Lanclos ou de Madeleine de Scudéry (Mongrédien, 1952, p. 218). Une tournure importante dans la réception est donnée par la lecture que fait Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*. Le philosophe, selon Marc Escola, en prétendant assimiler Alceste à un misanthrope, en est sur une voie fragile, car ce caractère, s'il existait, serait monstrueux et non ridicule. Pour le philosophe des Lumières, Alceste ne s'en veut aux hommes que par ce qu'il les aime : « c'est un philanthrope dont Molière a outré les excès pour faire rire » (Escola, M. in Delair, 2022, p. 177-178). Marc Escola, à l'aide des instruments de la théorie littéraire, mais aussi de la théorie de la critique, s'investit à déceler la valeur de cette œuvre, ses finitudes, sa réception au lecteur et au public, en gardant un grand respect au texte de Molière.

Cet exercice critique et la « fraîcheur » d'un sujet qui même après 400 ans après la naissance de son auteur stimule des débats vifs a suscité chez nous aussi l'intérêt pour un article qui, à travers deux versions scéniques égales d'un

point de vue qualitative, mais tout à fait divergentes en termes d'esthétique et de la mise-en-scène de la misanthropie, essaie de faire le point sur ce qui advient de la représentation de Molière de nos jours. À un écart de 14 ans, les deux versions scéniques nous proposent une réconciliation des tendances et des corrections successives apportées au texte du *Misanthrope* : la mise-en-scène de Stéphane Braunschweig pour le Théâtre national de Strasbourg (créée le 20 novembre 2003) et celle de Clément Hervieu-Léger pour la Comédie Française (2017, adapté pour l'écran par Don Kent). Dans cet article, on se propose une lecture sémiologique, c'est-à-dire on va essayer de transcrire les signes décelés dans la mise-en-scène du texte, dans la scénographie, les costumes, le jeu et les rapports, les tensions dramatiques qui se nouent entre les personnages. Comme il s'agit d'une captation vidéo, on va essayer de déceler la stylistique opérée par ce rapport nouveau à la scène et à l'image. Sans nous transformer dans un confident du metteur-en-scène, nous avons choisi de montrer aussi le prétexte de la mise-en-scène, en s'appuyant parfois sur les intentions avoués des réalisateurs.

1. La mise textuelle du *Misanthrope*

Dans *Le Misanthrope*, Molière renverse la leçon d'hypocrisie de Tartuffe et organise un système de défilé des caractères autour la figure centrale du protagoniste. Par apport à la dynamique des antagonistes, le caractère du misanthrope est figé dans un certain statisme, en opposition, par exemple, au système dramaturgique du *Dom Juan* qui repose sur un parcours à deux des exploits du noble chevalier et de son valet. On pourrait considérer la pièce comme un archétype de la comédie classique, puisque les enjeux dramaturgiques s'organisent selon un système centré sur l'attente d'un dénouement attendu et envisageable : Alceste a renoncé au monde dès la première scène. Afin de garder un contrepoint comique, Molière introduit le personnage de Philinte, le seul ami véritable d'Alceste, personnage raisonnable et raisonneur du protagoniste. C'est d'ailleurs à ce personnage que Molière lègue les mots de la fin de la pièce qui accompagnent les adieux au monde d'Alceste, afin de prouver le ridicule de l'excès de sa colère : « Allons, Madame, allons employer toute chose, / Pour rompre le dessin que son cœur se propose. » (Acte 5, scène 4). Même si Alceste déteste le monde, il est rempli d'un amour propre débordant envers lui-même, et qui se traduit dans la pièce par sa continuelle jalousie à l'égard de tous ceux si s'approche de Célimène, par la colère bruyante qui le prend à la perte de son procès contre Oronte dont il trouve le sonnet détestable. Même si le détachement du monde semble être son statut principal, l'action non lui est pas étrangère, maintes fois le personnage se manifestant héroïquement, voire quijottesque :

Comme le héros de Corneille, les protagonistes de Molière ne supportent pas d'être obligés de quelqu'un. Mais alors que les héros de Corneille se libèrent de leurs dettes par un exploit, les personnages de Molière manifestent leur crainte d'être débiteurs, en refusant les bienfaits ou en refusant de reconnaître quand leur a fait un cadeau ou rendu un service. (Force, 1994, p. 89)

Nous avons affaire à des personnages tout à fait différents qui ne se confrontent pas aux mêmes enjeux. Si, comme on l'a déjà dit, Alceste demeure toujours passif dans son mépris de l'humanité, les autres personnages ne cessent pas de lui offrir des initiatives d'amitié, d'échange, de négociation. Oronte, par exemple, ne cesse de renouveler ses propositions envers Alceste, même s'il est chaque fois repoussé. Chaque action est le fruit d'une négociation et elle n'est jamais spontanée, partagée :

L'humanité tout entière paraît mauvaise à Alceste. Son caractère si opposé à la politesse de l'honnête homme le rend insupportable en société. D'ailleurs, la première apparition du mot politesse, qui témoigne de l'idéal de l'honnête homme, remonte à cette époque. Au lieu de s'adapter à la société qui l'entoure, il s'enferme en lui-même ; il estime qu'il a raison tout seul contre le monde entier. Alceste vient d'affirmer qu'il faut toujours dire la vérité et voilà qu'un gentilhomme poète vient lui demander son avis sur son sonnet. Cependant, bien qu'Alceste exalte la sincérité et l'authenticité, il fait bel et bien des concessions à la société. Or, face à la proposition d'amitié d'Oronte, aux compliments de celui-ci, à la proposition de juger de la qualité du sonnet, au début de sa critique du sonnet, Alceste se livre à des négociations et/ou à du travail de figuration. (Manno, 2001, p. 174)

Si on est d'accord que le texte du *Misanthrope* est aussi une satire des habituels de salon du XVII^e siècle et des courtisans, ce côté marchand des relations humaines est envisagé comme tel par Molière, mais en degrés différents d'un personnage à l'autre. Comme Giuseppe Manno affirme, Alceste se dispute avec Oronte sur la signification du concept de l'autonomie ; ainsi, le protagoniste renonce aux apparences, à la valorisation – plutôt intéressée – des autres, tandis que son partenaire discursif adopte pleinement le prototype du courtisan qui, en ignorant l'autonomie des autres, aime être accepté ou adulé par la société (Manno, 2001, p. 175-176). Par la suite, Alceste incarne un paradoxe qui comporte, d'un côté, son désir de défier les normes mondaines et, donc, en s'assumant la sincérité

totale, de ne pas plaire à personne ; d'un autre côté, l'attitude du personnage semble totalement contraire même à la vocation de la comédie dont il fait partie. Jean Mesnard (1972, p. 867) surprend cette tension autour « l'art de plaire » dans *Le Misanthrope* de Molière, dans le but de surprendre l'originalité de la pièce d'une richesse psychologique particulière. Le plaisir n'est plus juste un but en soi, mais aussi un moyen pour expliquer les mécanismes intimes qui contribuent à la délectation. Cette sorte de miroirs en parallèle se manifeste peut-être de la manière la plus évidente dans la scène où Oronte lit son sonnet : l'effort d'Oronte de plaire par le biais de son poème raté active l'ennui d'Alceste, qui, en exprimant son verdict honnête et acide, remet en cause l'art de plaire.

Ce même art devient un principe dans la mise-en-scène de Stéphane Braunschweig et un contre-principe dans celle de Clément Hervieu-Léger, même si les deux réalisateurs n'interviennent pas au niveau du texte de Molière.

2. *Le Misanthrope* comme comédie des mœurs contemporaines. La version de Stéphane Braunschweig

La mise-en-scène de Stéphane Braunschweig au Théâtre national de Strasbourg repose sur une grande proximité avec le public : à la fois par la scénographie – le plateau est traversé par un long miroir, plane, dans lequel le public se reflète et qui suggère qu'il est lui-même la société mise-en-cause dans la pièce ; et par les costumes qui sont un indice de la contemporanéité de la représentation. Ainsi, on se trouve devant des hommes en chemises ou en t-shirt et costume, des femmes en tailleurs, en robes ou en jeans. La mise-en-scène suggère ainsi que notre société doit se reconnaître dans le portrait qu'on lui fait sur scène. En conséquence, les costumes proposent une certaine homogénéité : ils relèvent d'une appartenance à une certaine catégorie sociale et font preuve de l'élégance et du bon goût des personnages. En même temps, par le biais du costume, on peut établir certaines symétries qui s'opèrent entre les personnages. Alceste et Philinte porte tous deux des costumes sombres et des t-shirts colorés : vert pour Alceste (allusion à la manière dont Célimène le décrit dans son billet : « l'homme au ruban vert ») et rouge pour Philinte. Ainsi, la similitude vestimentaire peut être considérée comme un indice de leur amitié, de leur appartenance sociale et la différence de couleur suggère leurs tempéraments distincts. En ce qui concerne les personnages féminins, elles sont construites par une suite d'oppositions : Célimène en robe, Arsinoé en tailleur et pantalon ; Célimène a les bras nus, Arsinoé des longues manches, Célimène porte ses cheveux dénués sur ses épaules, Arsinoé les a relevés dans un chinon. Ces oppositions sont les reflets des deux approches différentes de la stratégie amoureuse et féminines. D'un côté, on a Célimène la séductrice, la femme

libérée, la coquette, et de l'autre, Arsinoé, la prude, la contenue et l'insécure. De tous les personnages féminins, Célimène est la seule qui change de costume tout le long de la pièce : robe de chambre, robe courte, jeans et vestes, robe longue. Ce changement de tenue et de coiffure s'inscrit dans l'intention de la mise-en-scène de construire un personnage féminin bien ancré dans la contemporanéité et dans ces changements vise à délimiter les fonctions sociales que ce personnage déploie pendant la journée, en variant l'espace privé et l'espace public. C'est sur ce fond que les comédiens entrent en scène.

Dans le deuxième acte, au milieu du plateau, on a un vaste lit qui devient la métaphore du désir que les personnages éprouvent pour Célimène. Les miroirs agrandissent la scène et donnent à voir au public tous les mouvements des personnages et toutes leurs mimiques, même quand ils ont le dos tourné. Ils dédoublent le lit de la belle Célimène, soulignant ainsi la multiplicité de ses relations, en plus de celle qu'elle entretient avec le pauvre Alceste, qui manifeste une aversion profonde pour les Hommes mais se laisse manipuler par la jeune femme. Les miroirs se font aussi le reflet des rapports de pouvoir entre les personnages, tour à tour dominants puis dominés : Célimène, debout sur son lit, domine tous les hommes qui lui font la cour et s'assoient auprès d'elle alors qu'à la fin de la pièce, Célimène, assise sur une chaise, semble enfin vaincue par Alceste, qui se tient debout. De victime, il devient maître. Mais sa clémence ne séduira pas la coquette, qui n'est pas prête à se retirer si jeune du monde. La manière même dont l'amour est présentée dans le spectacle de Braunschweig est une qui reflète l'exhibitionnisme, le côté voyant des amours contemporains : Alceste accompagne Célimène chez elle et le spectateur les surprend dans une attitude intime – elle est allongée sur le lit et lui, il se rhabille. Cette sensation d'intimité exposée est accentuée par l'association du miroir dans lequel le regard du public se surprend regardant. De ce fait-là, *Le Misanthrope* est aussi une lecture de l'intimité contemporaine, exposé violemment au regard de tous. Mais la suite du premier acte confère une utilisation moins réaliste de ce lit : Célimène y reçoit beaucoup de gens, leurs sert du champagne et de petits fours et on devine de la sorte que l'espace privé est mué en espace public. L'alcôve est remplacée par le salon, le lit fonctionne aussi comme une métonymie du désir que les amants de la jeune femme éprouvent pour elle : tous passent sur ce lit, car tous désirent la posséder. Dans la progression scénographique de la pièce, l'objet-lit traverse une évolution tout à fait significative pour l'analyse de l'évolution des relations que cette jeune femme a avec ses admirateurs : si dans le deuxième acte il occupe une place centrale, il est imposant et multiplié par les reprises successives de son image par les miroirs, au fur et à mesure de la progression dramatique, il recule vers le lointain, il perd ses reflets pour disparaître complètement à l'acte cinq.

Pour en rester encore dans l'analyse des personnages, le spectacle s'ouvre sur une scène muette et comique : l'attente du galant. Alceste (interprété par Claude Duparfait) est portraitisé en situation d'attente amoureuse, grâce à la présence des deux objets-accessoires circonscrits à la signalétique de la passion : le bouquet de fleurs et une montre. L'impatience du personnage est comique, car elle est exposée de manière directe au public : Alceste est seul devant le public dans cette situation légèrement pénible du rendez-vous galant. Le jeu de symétrie qui accompagne cette scène est également source de comique. Le miroir qui se trouve sur le plateau surprend la réflexion du public qui attend l'entrée en scène du comédien et, en même temps, un personnage qui se trouve lui-même en situation d'attente. Alceste regarde le public qui le regarde, comme dans une mise-en-abîme dramatique de la mise-en-scène de l'attente. La misanthropie du personnage s'articule dès le moment où Philinte (Jean-Marc Eder) entre lui-même en scène et vient s'asseoir près d'Alceste. Alceste se lève et ne laisse pas le temps à Philinte d'achever son geste. Il se lève et déplace sa chaise, afin de s'éloigner de son ami, qui reste ainsi demi-assis au-dessus de sa chaise. Toute la coordination du jeu des comédiens vise à suggérer l'opposition de caractère entre les deux : Alceste est sombre, les sourcils froncés, Philinte est ouvert et joviale et répond d'un air étonné au regard foudroyant du premier. La tonalité sévère de l'un s'oppose à la jovialité de l'autre, Alceste n'écoute pas son interlocuteur, tandis que celui-ci fait preuve d'une grande attention à son égard, en dépit de son indifférence. Dans sa tentative à se sauver du manque de sincérité des gens, Alceste devient paranoïaque, en se réfugiant dans un monde idéal, pur, mais totalement utopique à mettre en pratique dans la société. Son rêve reste plutôt au niveau du langage, tandis qu'il se lance dans un discours quasi-philosophique autour des concepts abstraits et absolus comme c'est le cas de « la vérité ». De ce point de vue, l'idéalisme d'Alceste le condamne à une existence caricaturale ; en renonçant aux masques sociaux, il adopte, d'une manière apparemment tragique, la position du révolté, du paria par excellence. Quand même, cette attitude devient risible tandis que ses reproches envers les autres sont perçus non comme une raison d'être, mais comme une haine qui cache la jalousie ou l'orgueil. Mais Alceste à une vocation presque suicidaire, puisque s'en débarrassant des conventions et des protocoles artificiels il conteste même son statut social. C'est, donc, à Philinte, qui s'est assumé pleinement les rituels et les coutumes du mondain, d'essayer à sauver son ami d'un destin voué à la solitude implacable.

Dans l'économie du texte et de la représentation, la scène du sonnet d'Oronte fait partie des grands moments comiques que le spectateur attend à chaque mise-en-scène du *Misanthrope*. Stéphane Braunschweig crée par ce moment un personnage gonflé d'orgueil à l'aide d'une gestuel parodique et

volontairement répétitive : il souligne ses propos, en fléchissant les genoux et en ponctuant son interlocuteur du doigt, il écarte ses bras en signe de stupéfaction, par des mouvements stéréotypés pour exprimer ses sentiments, par des grands rires qui accompagnent son admiration de soi-même. L'acteur Philippe Girard transforme ce personnage dans un type de comédien cabotin, par les effets de pose, par l'affectation et le ridicule. Son portrait est achevé par un air de prétentieux, les cheveux collés sur la tête, chemise largement ouverte sur la poitrine, bague immense sur le doigt, sourire très large, comme pour attester sa grande confiance en soi et la connivence avec le public.

Dans la dernière scène, la disposition des personnages, toujours en opposition, sur le plateau est susceptible de rappeler celle d'un procès : Célimène (Claire Aveline) se trouve en opposition aux autres personnages et le rapport de forces est totalement déséquilibré. Restée seule, Célimène doit rendre compte de sa conduite. On assiste à une sorte de présentation des pièces à conviction par Arsinoé (Maud Le Grévellec), qui serait le juge d'instruction, devant le public transformé en jury. La force de cette dernière scène est due surtout à l'équilibre entre la tension dramatique liée à l'humiliation finale de Célimène et la force comique de la lecture publique des lettres qu'elle a adressées à ses amants. Ce que montre Molière c'est surtout le parcours d'un amoureux qui devient misanthrope. Alceste est mal aimé par Célimène et, par les yeux de ce personnage, il découvre un monde totalement différent à ses désirs, à ses chagrins. Les preuves du réel que la souffrance d'amour lui révèle lui montrent toute la cupidité du monde.

3. Le *Misanthrope* comme drame d'idées. La version de Clément Hervieu-Léger

La version de Clément Hervieu-Léger nous porte dans une adaptation plutôt sombre du texte de Molière, en s'appuyant non seulement sur le jeu parfois grave, tragique des comédiens, mais aussi sur l'atmosphère transposée par le concept scénographique. Ce choix nous apparaît à une première vue paradoxale, presque contradictoire ou incompatible à l'univers proposé par le dramaturge français. Pourtant, comme le metteur-en-scène l'a avoué lui-même, la misanthropie d'Alceste comporte un fond tragique, dépressif par ses rapports au monde. Alceste (interprété par Loïc Corbery) se trouve, donc, dans une impossibilité idéique d'accepter la nécessité des masques sociaux, en se doutant de la possibilité qu'une vraie amitié puisse exister. Au début de la pièce, il se trouve seul sur la scène : son impatience est doublée d'un frisson quasi-hystérique, implosif, et, en attendant, il chante au piano un morceau dramatique et suggestif pour son état d'esprit. Ce n'est que la confrontation discursive entre le protagoniste et Philinte (Éric

Génovèse), une fois arrivée sur la scène, qu'ouvre des voies inédites dans l'âme du personnage : en attendant la femme qu'il aime, il se sent trahi et, par la suite, adopte la haine contre les gens autant comme forme de hyper-lucidité et forme d'autodestruction. On assiste à un débat dialogué colérique, désespéré entre un Alceste angoissé et un Philinte froid, calculé à un air presque méphistophélique. En d'autres mots, on assiste aux prémices d'un drame existentialiste centré sur un personnage qui plonge dans un combat contre soi-même, tandis qu'il essaie à comprendre des notions absolues.

Cette froideur calculée est surprise par la scénographie d'Éric Ruf, sombre et lourde malgré les objets peu nombreux qui occupent cette salle d'attente dans l'alcôve de Célimène. Un espace crépusculaire, mélancolique aux nuances bleuâtres, à plusieurs escaliers comme pour suggérer le labyrinthe existentiel des personnages. Les meubles sont recouverts des draps, le grand lustre sur le sol, la tuyauterie et les fils électriques apparents—rien de ce décor et rien de l'allure des personnages ne laissent soupçonner le spectateur qu'il pourrait s'agir d'une comédie. Le dispositif didascalique de Molière, autant interne qu'initial, nous donne comme espace de l'action le salon de Célimène et l'on comprend d'après certaines répliques qu'il se trouve entre deux étages. En ce qui est de l'espace raconté, Célimène parle également d'une galerie. Afin de restituer l'espace de la représentation, on peut conclure qu'on se trouve dans un entre-deux : entre le bas et le haut, avec une galerie sur le côté. En parlant de la jeunesse de son spectacle, le metteur-en-scène affirme qu'il lui a été bien difficile de résoudre théâtralement cette multiplicité des lieux, tout en gardant un espace unique :

Et pourtant, en relisant la pièce, j'ai eu l'impression que l'action ne se passait pas toujours dans le même lieu. Que l'on pourrait parfois être dans une chambre, ou dans un autre endroit plus intime. Je me suis donc demandé comment, théâtralement, résoudre cette question-là en gardant un lieu unique, tout en le faisant évoluer au fur et à mesure des scènes et des actes. (Hervieu-Léger, 2022)

Le scénographe Éric Ruf et le metteur-en-scène tombent d'accord sur le choix de représenter le pallier d'un hôtel particulier parisien. Célimène rentre dans un endroit qui lui appartient et qu'elle veut changer selon son goût et selon la mode du temps, en voilà la métaphore du mouvement, du changement qui s'opère autant sur les lieux, mais aussi sur le texte et la perspective du jeu. La proposition du réalisateur vise exactement cette volonté de renouvellement d'un texte inscrit dans le répertoire français qui devient chez lui presque un devoir. En répondant à la question pourquoi monter les classiques, Hervieu-Léger reprend

la réponse d'Antoine Vitez qui considère que la lecture sociologique, le travail sur la mémoire sociale est plus important que la perspective historique. Si dans la plupart des textes de Molière le conflit peut être résumé par un conflit de classes entre les riches et les pauvres, les nobles et les rudes, dans *Le Misanthrope*, le conflit est tout à fait personnel. Le protagoniste est confronté à la mêle classe que la sienne et il entre en dispute avec des antagonistes du même aloi. Cela permet à Molière d'insérer finement les prémices du drame d'idées, d'une dialectique qui oppose l'individu à ses propres limitations et contraintes.

Le premier acte commence très lentement et nous confronte avec toute la colère noire et le désespoir glaçant d'Alceste. Philinte devient le raisonneur compréhensible et bienveillant de son ami dans une dialectique de l'argumentation qui fait ressortir chaque intention, chaque nuance du texte de Molière. Apart la mélancolie, le metteur-en-scène a créé aussi des zones de jeu en contrepoint, afin de mettre en évidence les ombres et les lumières des personnages. Ainsi, au mélancolique Alceste s'oppose la fatuité d'Oronte (Serge Bagdassarian) et la gaité insouciante de Célimène (Adeline d'Hermy). Le metteur-en-scène a le même souci pour l'actualité de la représentation, les comédiens sont en habits d'une élite atemporelle qui contribue à renforcer l'actualité de Molière, une gentry à la française. Le dernier acte nous fait témoins de l'acte de la mort sociale d'Alceste et de Célimène, pire que la mort physique pour ces intellectuels bourgeois du XXème siècle. La scénographie suit de près cette mort sociale, la scène se vide, le salon n'étant peuplé que par des lueurs crépusculaires. La solitude règne désormais sur tout.

Plus qu'une preuve de la résistance du canon classique à des visions scéniques variées, cette analyse essaie de surprendre deux scénarios où les mutations contemporaines comportées par la dramaturgie de Molière nous offres deux relectures fraîches, différentes et symptomatiques pour les exigences du théâtre français récent. Si Stéphane Braunschweig monte un *Misanthrope* qui garde son esprit comique, tout en se connectant aux apparences de la société moderne, Clément Hervieu-Léger préfère une lecture plus radicale, en changeant le registre psychologique des personnages, tout en créant un air atemporel qui encadre la révolte existentialiste du protagoniste. Les tensions inhérentes entre les couches discursives des caractères de Molière représentent, toutefois, un but en soi, tandis que chaque metteur-en-scène opère des choix qui recalibre les connexions textuelles latentes à l'actualité.

References:

1. Cîntec, O. (2010) *Hermeneutici teatrale*. București: Niculescu.
2. Corvin, M. (1985) *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
3. Delair, H., (2022) "Marc Escola, *Le Misanthrope corrigé*. Critique et création, Paris, Hermann, 2021, 198 pp.", *Genesis*, 54.
4. Escola, M. (2021) *Le Misanthrope corrigé. Critique et création*. Paris : Hermann.
5. Force, P. (1994) *Molière ou le prix des choses*, Paris : Nathan.
6. Manno, G., (2001) "Alceste et Oronte : un dialogue de sourds. La politesse et la négociation de la relation interpersonnelle dans le *Misanthrope*", *Vox Romanica* 60.
7. Mesnard, J., (1972) "*Le Misanthrope*, mise en question de l'art de plaire", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 72e Année, No. 5/6 (Sep.-Dec 1972).
8. Molière (2013) *Le Misanthrope*. Paris : Flammarion.
9. Mongrédien, G. "René Jasinski (1952) *Molière et le Misanthrope*. Un vol. in-8° de 327 pages. Paris, Armand Colin (1951)", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 52e Année, No. 2.
10. Vitez, Antoine (1997) *Écrits sur le théâtre*. Tome 4. Paris : POL.

Online references:

1. Biet Christian, Braunschweig Stéphane, « Entretien avec Stéphane Braunschweig. Juin 2017 », *Littératures classiques*, 2018/1 (N° 95), p. 25-31. DOI : 10.3917/licla1.095.0025. Available at : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-1-page-25.htm> (Accessed: 14 February 2023)
2. « **Le Misanthrope** » de Molière Mise en scène Clément Hervieu-Léger (2022) Clément Hervieu-Léger, Propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, Available at : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/le-misanthrope-par-clement-hervieu-leger#> (Accessed: 7 January 2023)

Diana Nechit is Associate Professor at the Department of Drama and Theatre Studies of the Faculty of Letters and Arts, "Lucian Blaga" University of Sibiu. She has a PhD in French literature, with a thesis on the theatre of Bernard-Marie Koltès. Her areas of expertise focus on theatrical studies, the relationship between text and image, contemporary French dramaturgy, and French language for the performing arts. She writes reviews and studies on dramatic literature, theatre, and film, in numerous national publications. She has translated contemporary French plays, having already published several texts in anthologies, but also texts to be performed on Romanian stages.

Andrei C. Șerban is Lecturer PhD at the Department of Drama and Theatre Studies of the Faculty of Letters and Arts, "Lucian Blaga" University of Sibiu. He has published theatre and film chronicles, but also studies in national specialty journals. He is reviewer and jury member at The Monthly Film Festival in Glasgow. For some special screenings, he has moderated meetings with film directors and with actors at ESTE Film Festival and TIFF Sibiu, being responsible for the Neorealism and New Realisms section at the ASTRA Film Festival 2015.