
«Molière est comme le chocolat». Fortunes du dramaturge en Suisse romande (1997-2021)

Josefa Terribilini



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/54799>

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2023

Pagination : 381-394

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Josefa Terribilini, « «Molière est comme le chocolat». Fortunes du dramaturge en Suisse romande (1997-2021) », *Studi Francesi* [En ligne], 200 (LXVII | II) | 2023, mis en ligne le 01 septembre 2023, consulté le 18 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/54799>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

«Molière est comme le chocolat».
Fortunes du dramaturge en Suisse romande
(1997-2021)

Abstract

This paper examines the shared conceptions and current uses of Molière in Western Switzerland (or “Suisse romande”). It aims not only to analyze the reception of his theatre in a French-speaking theatrical field, but also to describe the way in which artists themselves conceive the heritage of this “héros national français”. Based on a series of interviews conducted in the spring of 2021 with seventeen directors based in the region, the contribution first shows that their interest with this playwright mainly lies in the “playfulness” that his theatre allows on stage, beyond any memorial or political question. By looking at some of their recent productions, it then examines how a large number of directors are inspired by the farcical and Italian heritages transmitted by his work in order to anchor their artistic research on the side of theatricality, or even a form of metatheatricality.

Riche aujourd’hui de ses nombreux théâtres, ses festivals, ses dramaturges et ses formations dramatiques d’importance internationale, la Suisse francophone, ou Suisse romande, n’a vu que tardivement se développer son activité dramatique professionnelle¹. Dans un pays quadrilingue où chaque région linguistique tend à «se tourner le dos» pour regarder vers l’extérieur, selon la formule de Beat Schlöpfer², la scène romande a longtemps été tributaire des tournées de troupes parisiennes. Entre le XVIII^e et la fin du XIX^e siècle, celles-ci y forment la principale offre professionnelle, tandis que, d’après Joël Aguet, l’expression d’auteurs et d’artistes locaux reste majoritairement le fait de privés (dans des salons) ou de sociétés d’amateurs qui reprennent régulièrement le répertoire français³. Il faut en effet attendre le début du XX^e siècle pour que «se développe une écriture théâtrale proprement romande et de créations indigènes» en réaction à «la force d’attraction de la métropole parisienne»⁴. Fleurissent alors les textes de René Morax, de Charles Ferdinand Ramuz, mais aussi les troupes de la Comédie de Genève et de Georges Pitoëff, avant que l’après-guerre ne

(1) Dans le cadre de cette synthèse, nous ne remontrons pas plus loin que le XVIII^e siècle, mais signalons toutefois l’importance des pièces que Théodore de Bèze écrit et monte à Lausanne au XVI^e siècle (voir notamment I. Backus [dir.], *Théodore de Bèze [1519-1605]*, Genève, Droz, 2007).

(2) La chercheuse remarque que «si le multilinguisme [helvétique], gage de diversité, est enrichissant, il pose aussi des problèmes et menace toujours de séparer les régions linguistiques les unes des autres. [...] Il semble bien souvent que la norme consiste plutôt à se tourner le dos. Ce phénomène est peut-être dû à l’absence d’une métropole commune ou au manque de volonté de parler la langue de l’autre... [Zurich, Berne, Lugano, Lausanne et Genève] se tournent donc davantage vers Paris, Milan, Francfort, Munich ou Berlin». B. Schlöpfer, *La Scène en Suisse: le théâtre et son public durant cinq siècles*, Zurich, Pro Helvetia, 2001, pp. 61-62.

(3) À propos du développement de la scène helvétique entre le XVIII^e et le XXI^e siècle et de l’influence du modèle hexagonal en Romandie, se référer à la récente mise au point de J. Aguet, *Histoire du théâtre en Suisse romande*, Lausanne, PPUR, 2022, «Savoir suisse».

(4) *Ibidem*, p. 11.

marque un nouveau tournant⁵: comme l'a étudié Anne-Catherine Sutermeister, le répertoire français se voit ouvertement contesté par des mouvements indépendants qui réclament un art plus politique et performatif, si bien que «la fin des années 60 marque une étape importante dans le processus d'autonomisation du théâtre en Suisse romande»⁶. À partir de là se développent les scènes permanentes, les compagnies indépendantes et l'aide à la création régionale, qui font éclater certains repères antérieurs. Marquée, donc, par l'hésitation à l'égard de l'héritage français, entre perpétuation et désir d'affranchissement, la Suisse francophone constitue un terreau riche pour interroger la réception actuelle de l'«écrivain national»⁷ français par excellence qu'est Molière.

L'enjeu de cette contribution sera ainsi de cerner les imaginaires et les usages du dramaturge par les artistes romands actuels. Nous nous fonderons, pour ce faire, sur une série de dix-sept entretiens semi-directifs réalisés au printemps 2021 avec des metteurs en scène professionnels, qui permettront de cerner des lignes de force générales – au-delà des inévitables exceptions⁸. Constituée d'une quinzaine de questions soumises à l'identique à tous les participants, cette enquête concernait d'une part leurs rapports personnels à Molière (du point de vue de l'œuvre et de sa figure d'auteur), et d'autre part leurs expériences de jeu et de mise en scène de ses pièces⁹. Toutes les personnes interrogées sont basées en Romandie: tel a été leur critère de sélection, qui demeurerait assez large pour inclure des personnes n'ayant (encore) jamais monté une comédie de Molière, mais aussi des artistes qui, bien que n'étant pas originaires de Suisse romande, y participent de l'actualité moliéresque. Au-delà de la polyphonie des entretiens, nous ferons donc saillir des aspects qui, à défaut d'être «spécifiques» à la région, y caractérisent du moins la vie culturelle.

Trois temps marqueront ce parcours: après un point introductif sur la situation de Molière en Suisse romande, nous interrogerons les imaginaires associés au dramaturge, qui intéresse avant tout par le «ludisme» que permet son théâtre au niveau scénique, par-delà toute question mémorielle ou politique. Finalement, nous procéderons à quelques coups de sonde dans des productions récentes, pour montrer comment un grand nombre d'artistes s'inspirent des héritages farcesques et italiens transmis par son œuvre pour ancrer leur recherche artistique du côté de la *théâtralité*¹⁰, voire d'une forme de *métathéâtralité*.

Discretion du dramaturge dans les productions romandes

Avant toute chose, il faut observer que Molière occupe une place relativement discrète au sein des institutions et de la vie culturelle romande. Sur les scènes de théâtre,

(5) Cette période voit aussi l'essor d'importants auteurs dramatiques suisses alémaniques comme Friedrich Dürrenmatt et Max Frisch.

(6) A.-C. Sutermeister, *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*, Lausanne, En bas, 2000, p. 241.

(7) A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019. Sur Molière: voir pp. 101 et 157.

(8) Les artistes interrogés sont: Julien Basler, Chantal Bianchi, Isabelle Bonillo, Vincent Bonillo, Cyril Kaiser, Jean Liermier, Julien Mages, Lorenzo Malaguerra, Nalini Menamkat, Geneviève Pasquier et Nicolas Rossier, Omar Porras, Gisèle Sallin, Gianni Schneider, Valentine Sergo, Matthias Urban, Dominique Ziegler.

(9) Le questionnaire est reproduit ci-après (voir annexe 1).

(10) Nous entendons ce terme au sens que lui a donné Roland Barthes, à savoir une «épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène» (*Le théâtre de Baudelaire*, dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 [1954], p. 41).

d'abord, au regard des programmations, il ne se distingue pas fondamentalement d'autres auteurs du «répertoire»¹¹ comme Shakespeare, Tchekhov ou Musset, ni des créations contemporaines. En fait, on pourrait même aller jusqu'à parler de défaveur. Il faut dire que le théâtre professionnel romand se caractérise aujourd'hui par une ligne artistique peu portée sur les «classiques». Une grande partie du bassin lémanique, en particulier, privilégie, depuis un peu plus d'une quinzaine d'années, la performance et l'écriture de plateau¹². Cette perception est confirmée par plusieurs artistes, à l'instar d'Isabelle Bonillo, metteuse en scène d'un *Avare* dans la région lausannoise (2012) et qui travaille fréquemment en France et au Luxembourg. À ses yeux, cette tendance serait une spécificité romande:

La veine «contemporaine» s'est particulièrement développée à Lausanne. Les institutions y sont nombreuses à défendre un art dramatique expérimental à portée transgressive. Quoi qu'on en pense, il faut reconnaître que ce sont les productions de ce type qui sont les plus portées aux nues dans les salles de la région.

Sans doute cet accent institutionnel sur la création originale tend-il à se répercuter sur les projets des troupes. Même si certains établissements continuent de ménager une place importante pour les textes du répertoire (à l'image du TKM à Renens ou du Théâtre des Osses à Fribourg), les «classiques», en Suisse romande, sont rarement le fait d'artistes locaux.

Plusieurs directeurs et directrices de théâtre font ainsi état du caractère «rarissime» (Nicolas Rossier) des propositions de compagnies romandes en lien avec Molière. Jean Liermier souligne par exemple que, malgré la ligne artistique du Théâtre de Carouge qu'il dirige et qui est lui aussi identifié dans le champ romand comme un lieu des «classiques», aucun projet suisse sur une pièce de Molière n'a été soumis à sa programmation depuis 2008, en dehors de son propre *Malade imaginaire* monté en 2014:

C'est une tendance générale. Moi, je ne reçois presque plus de proposition d'équipes romandes qui mettent en scène des œuvres du répertoire. Les gens ne montent presque plus de textes, en-deçà même du classique.

Lorenzo Malaguerra, responsable du Théâtre du Crochetan en Valais, remarque en outre une évolution assez nette du point de vue de la valeur commerciale de Molière dans la région:

Depuis quelques années, les spectacles d'auteurs classiques ne sont plus du tout porteurs. À Monthey, que vous programmez du Molière ou un jeune auteur local, l'affluence du public sera plus ou moins la même. Ce qui fait la différence, ce sont les personnalités qui se produisent dans le spectacle ou qui le mettent en scène.

Les chiffres corroborent ces observations: depuis 2006, un peu plus d'une trentaine de pièces de Molière ont été représentées en Romandie sur des scènes profes-

(11) Shakespeare est quant à lui davantage mis à l'honneur avec, notamment, un festival annuel (depuis 2016) dédié à son œuvre, le Lausanne Shakespeare Festival, hébergé par le théâtre de La Grange (VD).

(12) L'une des impulsions pour le développement de ce type de productions a été la mise en place, au début des années 1990, du Théâtre de l'Arsenic à Lausanne et, à Genève, de la Maison des Arts et du Théâtre du Grütli. Ces établissements, comme le rappelle Beat Schläpfer, devaient servir de plateau aux compagnies indépendantes afin que les jeunes créateurs puissent se comparer et explorer de nouvelles voies (*La Scène en Suisse* cit., p. 123).

sionnelles, sur un total d'environ quatorze mille spectacles¹³. Et entre 2014 et 2021, onze d'entre elles étaient des productions en tournée, majoritairement françaises, voire belges ou canadiennes (voir annexe 2)¹⁴. Si bien qu'il semble que Julien Magez, auteur et metteur en scène d'une libre réécriture (ou «inspiration») du *Misanthrope*, voie juste lorsqu'il relève que «désormais, ce sont surtout les Français qui montent Molière»¹⁵.

Les problèmes d'ordre économique rencontrés par les artistes peuvent également expliquer la discrétion de Molière dans les productions helvétiques: plusieurs metteurs en scène relèvent en effet la réticence des organismes de soutien, privés et publics, à financer des «classiques». Geneviève Pasquier, membre de la commission culturelle de Fribourg, souligne ainsi qu'en quatre ans, aucune subvention d'État n'a été accordée à une mise en scène d'une pièce du répertoire dans le canton. Et Lorenzo Malaguerra de déplorer le caractère «ringard» associé à ce type de spectacles par la commission valaisanne, à laquelle il participe:

Je crois que les artistes qui proposent du Molière ont moins de chance d'obtenir des subventions en Suisse romande. Et je le regrette: le discours sur le théâtre en Romandie est de moins en moins pluraliste. Dans les commissions, il est étonnant d'observer à quel point le terme de «théâtre de texte» est mal perçu.

Enfin, la défaveur semble s'étendre au-delà des salles de théâtre: les cursus scolaires (de même que les formations dramatiques) incluent peu ses œuvres. Cet article ne saurait être le lieu d'une étude approfondie sur les raisons de ce relatif désintérêt des écoles pour le dramaturge, mais signalons du moins que les programmes suisses n'étant pas centralisés comme en France, ni dictés par les cantons ou les communes, les auteurs mis à l'étude dépendent des choix des enseignants¹⁶. Aussi un grand nombre d'entre eux n'abordent-ils pas forcément Molière avec leurs élèves, au contraire des programmes français qui incluent toujours massivement le théâtre du «héros national de l'École»¹⁷. Et cette relative absence de Molière au cours des formations semble avoir une incidence directe sur les politiques culturelles; en Suisse, la question des représentations scolaires pèse assez peu dans la balance lors du choix des spectacles pour les saisons théâtrales. Certes, d'après la plupart des directeurs artistiques interrogés, Molière demeure une valeur sûre pour les programmations en termes de billets vendus, y compris auprès des écoles. Comme le relève Jean Liermier, «il y a quand même un "effet Molière" qui conduit les théâtres à renforcer leur service pédagogique lorsque ses pièces sont montées». Reste que l'argument commercial ne semble pas être décisif pour les programmeurs, ni même, d'ailleurs, pour les artistes qui choisissent

(13) Cette estimation se fonde sur les cinquante-huit théâtres romands recensés par l'Union des Théâtres Suisses, dont nous évaluons le nombre de spectacles à une moyenne de 15 par année (sans compter les tournées). À noter que ces chiffres, ainsi que le suggère Brigitte Prost, pourraient être augmentés en incluant les spectacles de théâtres amateurs, difficilement documentables (*La mise en scène des comédies de Molière au XX^e siècle: de la relecture du texte au spectacle de la parole*, dans *Les Mises en scène de Molière du XX^e siècle à nos jours*, dir. G. Conesa, J. Émelina, Pézenas, Domens, 2007, p. 16).

(14) À noter que ces chiffres ne prennent pas en compte les productions de l'année 2022 qui feraient certainement bouger les lignes, étant donné le nombre important de projets célébrant les quatre cents ans de Molière (mais il s'agit là d'un phénomène circonstanciel).

(15) Cette pièce, intitulée *Janine Rhapsodie*, a été créée au théâtre de l'Arsenic à Lausanne en 2015. Alceste y était échangé contre "une" misanthrope plongée dans un Enfer éditorial postmoderne.

(16) À ce propos, voir C. Ronveaux, *L'enseignement de la littérature en Suisse romande, au risque de la continuité des discours et de la littérature*, dans *Curriculum et progression en français*, dir. J.-L. Dumortier, J. Van Beveren, D. Vrydaghs, Namur, Presses universitaires de Namur, 2012, pp. 673-685.

(17) Il s'agit du titre de la récente étude d'Isabelle Calleja-Roque, qui démontre la présence continue de Molière dans les manuels scolaires français et son association incessante au «génie de la comédie classique» (*Molière, un héros national de l'École*, Grenoble, UGA, 2020).

de monter du Molière. Nalini Menamkat, porteuse d'un *Amphitryon* à la Comédie de Genève en 2013, évoque même l'ambivalence de l'argument scolaire et commercial:

Mettre en scène un Molière est à double-tranchant, car il est évidemment plus *sûr* de s'associer à un auteur connu (particulièrement lorsqu'on est jeune artiste), mais en même temps, on est attendue au tournant par le public comme par les enseignants.

Ainsi, les infrastructures culturelles, économiques et politiques ne semblent pas favoriser le déploiement des pièces de Molière en Suisse romande.

Molière, un «pas de chez nous»?

Or cette discrétion (scolaire et théâtrale) de Molière n'est pas pour autant synonyme de rejet, ni même d'indifférence de la part des artistes. Au contraire, le dramaturge reste une figure d'auteur valorisée en Romandie, particulièrement du point de vue de sa maîtrise technique, tout en étant fréquemment associé à un poids culturel parfois paralysant. Comme on va le voir, la tension entre confiance dans un modèle consacré d'inventivité scénique et méfiance envers une figure trop «classique», paraît caractériser les imaginaires de Molière à bien des égards.

Il faut noter que, s'il est très souvent renvoyé à son pays d'origine par les artistes suisses qui le qualifient parfois avec humour de «pas de chez nous» (Chantal Bianchi), le dramaturge est plus largement associé à une forme d'universalité qui se loge dans sa compréhension du *jeu*, plus encore que dans la portée sociopolitique de ses œuvres. Si Dominique Ziegler, auteur d'une pièce en vers sur «l'affaire *Tartuffe*», relève «sa capacité analytique, vis-à-vis des maux de la société, des affres du pouvoir et des mécanismes politiques» pour souligner son intemporalité – ajoutant que Molière est, de ce point de vue, «un exemple pour toute personne qui se pique de faire ce métier»¹⁸ – c'est plus encore l'efficacité de sa dramaturgie qui retient l'attention des metteurs en scène. À l'instar de Julien Basler, co-directeur de la compagnie Les Fondateurs à Genève, qui indique qu'

avec Molière, on sent l'acteur derrière le texte. Et les origines farcesques de son théâtre transparaissent toujours. Il y a un point de désaccord entre les analystes, au sujet de ce qui prime dans ses comédies, du rire ou la morale: d'après moi, Molière écrit d'abord pour faire rire et, parce qu'il est génial, il touche à des points d'éthique. Mais ce qui l'animait était avant tout le jeu. Et moi, j'aime le jeu par-dessus tout.

Matthias Urban, comédien et metteur en scène lausannois, s'aligne lui aussi sur cette analyse:

La liberté de l'acteur m'est très chère dans le théâtre de Molière. L'auteur a un immense talent pour mettre les comédiens en scène et leur laisser la liberté de jouer, malgré un cadre solide, fondé sur des dialogues très structurés. Je trouve dommage, d'ailleurs, que l'héritage de la *commedia dell'arte* contenu dans son théâtre nous soit finalement assez peu parvenu. Tout se passe comme si le Molière institutionnel était un Molière très politique, un auteur du beau langage et donc réservé à une élite artistique.

(18) Cette pièce, écrite et mise en scène par Dominique Ziegler en 2017, s'intitule *Ombres sur Molière*.

Ces discours disent ainsi bien l'attrait pour la part spectaculaire de son théâtre, tout en soulevant, du côté de Matthias Urban, une réserve à l'égard de la dimension institutionnelle de l'auteur, ou du moins de sa récupération par une certaine tradition théâtrale. Une réserve qu'on retrouve chez une part importante des artistes interrogés.

Malgré une admiration largement partagée, plusieurs metteurs en scène témoignent en effet d'une gêne à l'égard du statut «patrimonialisé» de Molière. Tout en évoquant son «génie», Julien Mages se montre par exemple réservé sur la figure de l'auteur qui, dans son cas, charrie également des problématiques d'ordre socioculturel:

J'entretiens un rapport paradoxal à ce dramaturge car je viens d'une famille cultivée et Molière est associé à ce type de classe bourgeoise. Or, durant mon enfance, je me suis beaucoup révolté. Molière représentait alors une espèce d'entité littéraire interdite. Ce n'est que plus tard, en découvrant le théâtre, que j'ai étudié ses pièces en autodidacte. À présent, Molière est avant tout pour moi un archétype. C'est un peu comme Shakespeare, un trésor caché (tous deux ont d'ailleurs fait naître des doutes à propos de la paternité trouble de leurs œuvres).

Bourgeoisie, élitisme, fantasme identitaire: la figure de Molière se charge d'un certain nombre de valeurs qui peuvent générer des embarras idéologiques, de sorte que, pour certains artistes, ses textes en deviennent inabornables. Geneviève Pasquier, si elle évoque le plaisir pris à interpréter des comédies de Molière en tant qu'actrice¹⁹, se montre ainsi réticente à l'idée de les monter elle-même:

Je me suis récemment demandé quelle liberté je pourrais trouver dans ses pièces, pensant que j'en avais peut-être trop vues. Mais je n'ai toujours pas décelé la façon de m'approprier cette œuvre qui, à mes yeux, est déjà trop construite et dessinée, habile et efficace. Et puis, j'adore jouer avec le langage, mais cette langue-ci est tellement ciselée qu'elle donne implicitement un cadre dont il me paraît difficile de s'extraire.

Pour elle, l'aspect «trop vu» de l'auteur apparaît comme un *a priori* important. Mais ce sont également les caractéristiques textuelles du théâtre de Molière qui provoquent ses réticences. De fait, et de manière plus générale, une certaine pudeur à l'égard de la «langue» de Molière semble caractériser les productions romandes: lorsqu'ils mettent en scène ses comédies, les artistes font le plus souvent preuve d'un grand respect de leur composante textuelle. À l'exception, parfois, d'une ou deux coupes et de quelques incises²⁰, l'armature verbale et dramaturgique des pièces fait généralement office de partition «intouchable» – à tel point que la majorité des artistes insiste sur l'importance de «conserver la langue de l'auteur» (Cyril Kaiser), de «ne jamais réécrire quoi que ce soit» (Gianni Schneider). Pour Chantal Bianchi, les dialogues peuvent en réalité se suffire à eux-mêmes:

Je pense qu'avec Molière, on n'a besoin de rien d'autre que le texte. Et c'est fort. En montant mon *Tartuffe*, j'ai embêté longtemps les acteurs qui ont d'abord dû travailler bouche fermée pendant des heures, pour que les alexandrins roulent comme un moteur puissant. Il suffisait ensuite de se laisser conduire, et le corps devenait une ponctuation du vers.

(19) Geneviève Pasquier a notamment participé au spectacle *Le Tartuffe* monté par Benno Besson au Théâtre de Vidy en 1995, dans lequel elle tenait le rôle de Marianne.

(20) Chantal Bianchi fait lire des placets de Molière à Louis XIV entre les actes de son *Tartuffe*, Lorenzo Malaguerra insère quelques textes sur le mythe de *Don Juan* entre les actes de la pièce éponyme, Valentine Sergo et Vincent Bonillo ajoutent chacun de brefs prologues avant le début du *Malade imaginaire* et des *Précieuses ridicules*. Et Julien Basler, avec *Les Fondateurs*, ajoute des parties improvisées au cœur de son *Dom Juan*.

Mais ce respect du texte n'empêche pas, on va le voir, les metteurs en scènes de s'adonner à des recherches inventives sur le plan de la représentation.

Une machine à (méta)théâtraliser

La dimension ludique du théâtre de Molière qu'évoquaient Julien Basler et Matthias Urban est en effet souvent celle qui est retenue par les metteurs en scène et se répercute directement sur les projets dramaturgiques: de manière récurrente, les artistes optent pour des explorations artistiques qui interviennent sur le plan de la *théâtralisation* du texte, par-delà les thèmes traités. Une théâtralisation qui, ainsi que l'exprime Brigitte Prost à propos de certaines adaptations de Molière en France, «ne vise pas toujours à une meilleure lisibilité de l'action dramatique, mais se déploie presque indépendamment de cette dernière» et «instaure de nouveaux modes de présence du texte»²¹. Autrement dit, les artistes romands, lorsqu'ils s'emparent de Molière, s'intéressent surtout à ses pièces en tant que dispositifs de jeu où le texte apparaît sinon comme un prétexte, en tout cas comme un matériau au service d'un art scénique qui s'amuse de ses propres possibilités esthétiques²². Les raisons avancées par les artistes pour expliquer leur choix de monter ses comédies s'en font d'ailleurs l'écho; le plus souvent, le souhait «de rire et de s'amuser» (Valentine Sergo) se révèle décisif. Vincent Bonillo, au sujet de son adaptation des *Précieuses ridicules*²³ (2015), explique par exemple:

J'avais besoin de créer un spectacle qui tourne facilement et dans lequel, surtout, l'acteur soit au centre, dans sa capacité à proposer du jeu. Il fallait donc une pièce qui puisse se monter avec trois francs six sous. Ce sont ces raisons qui m'ont poussé à choisir *Les Précieuses ridicules*, qui est l'une des premières pièces de Molière, et dont la fraîcheur me plaisait.

Cette tendance se reflète aussi dans les pièces mises au programme des compagnies. Alors que, dans les pays non-francophones, le répertoire moliéresque apparaît souvent limité aux «grandes comédies» politiquement chargées, selon Brigitte Prost et Omar Fertat²⁴, ce sont les farces et les comédies mêlées en prose qui retiennent surtout l'attention des Romands. *Le Misanthrope* et *L'École des femmes* sont éclipsées par *Scapin*, *Psyché*, *Amphitryon* et, plus encore, *Le Malade imaginaire*; grande vedette des scènes helvétiques, cette pièce s'est vue quatre fois mise en scène depuis le début des années 2000 et constitue dès lors un cas d'étude intéressant pour examiner – plus concrètement – les usages de Molière dans la région.

La plus ancienne de ces productions est celle de Gisèle Sallin, qui crée un *Malade imaginaire* en 1997 au Théâtre des Osses (Fribourg), avec pour envie de proposer une réflexion à visée universelle sur la peur de grandir. Toutefois, c'est l'héritage de la *com-*

(21) B. Prost, *La mise en scène des comédies de Molière au XX^e siècle* cit., p. 33.

(22) Un tel attrait pour le «jeu» (au sens scénique du terme) n'est sans doute pas un hasard: entre l'École Serge Martin à Genève et le Teatro Dimitri au Tessin, le territoire suisse est riche de formations dramatiques professionnelles qui portent un accent particulier sur un théâtre de corps inspiré de la pédagogie de Jacques Lecoq, de l'art clownesque et de la *commedia dell'arte*. Plusieurs metteurs en scène interrogés ont d'ailleurs effectué leur parcours dans l'une de ces écoles. Plus d'informations: <https://ecole-serge-martin.ch/lecole/> (page consultée le 25.08.21); <https://www.accademiadimitri.ch/accademia/> (page consultée le 25.08.21).

(23) *Les Précieuses ridicules*, créé en 2011 à la Grange de Dorigny (VD), repris en 2019.

(24) Voir l'introduction du volume *Molière hors de l'Hexagone* par Brigitte Prost et Omar Fertat (https://www.fabula.org/actualites/molieres-hors-de-l-hexagone_97748.php, à paraître).

media dell'arte, tout autant (voire davantage) que les enjeux symboliques ou narratifs de la pièce, qui guide son travail dramaturgique. La metteuse en scène insiste d'ailleurs sur l'importance d'en maîtriser les codes pour rendre justice au théâtre du dramaturge :

Il y a, chez Molière, des séquences qui sont issues de la *commedia dell'arte* et qui nécessitent un respect de cette technique de jeu. *Le Malade imaginaire*, comme *L'Avare*, en est truffé. Or il s'agit d'un théâtre de masque et le masque ne fonctionne qu'à la condition qu'on joue face au public. Lors d'un dialogue, il faut que seul le corps se tourne vers l'interlocuteur, tandis que les yeux continuent de regarder le spectateur, pour que celui-ci puisse percevoir toutes les réactions des personnages.



Figure 1 (à gauche). m.e.s. G. Sallin, 1997 © Isabelle Daccord;
Figure 2 (à droite). m.e.s. V. Sergo, 2010 © Isabelle Meister



Figure 3 (à gauche). m.e.s. J. Liermier, 2014 © Marc Vanappelghem;
Figure 4 (à droite). m.e.s. C. Kaiser, 2019 © Loris von Siebenthal

Sans recourir à des masques, le jeu des acteurs se trouve, chez elle, innervé par cette interprétation «à l'italienne» (fig. 1)²⁵. Un accent particulier semblait ainsi être porté sur le plaisir de jouer et de régénérer des pratiques théâtrales.

Cette insistance sur le jeu, on la retrouve aussi dans les *Malade imaginaire* de Valentine Sergo et de Cyril Kaiser. Tandis que la première use d'un tréteau pour représenter un *Malade* «festif», mêlant costumes *seventies* et gestuelle outrée (fig. 2)²⁶, le second choisit de recourir à des marionnettes pour rendre compte du caractère «charnel» de Molière [sic] (fig. 4)²⁷. Et si Valentine Sergo dit souhaiter creuser les problématiques du profit et de la croyance par le biais de cette recontextualisation, c'est une fois encore l'attrait du *lazzi* qui fonde la plus grande partie de sa recherche, jusqu'à déterminer l'esthétique du spectacle. Elle explique:

Je voulais grossir le trait de chaque personnage, puisque Molière s'inspire de la *commedia dell'arte*, sans toutefois passer par le masque. Nous avons choisi d'intégrer des perruques, afin de travailler avec des silhouettes caricaturales, et c'est en les observant ensemble que l'idée des années 70 nous est apparue.

Quant à Cyril Kaiser, son usage des marionnettes révèle bien l'insistance de son travail sur la *théâtralité* de la représentation. Conjuguant volonté de perpétuer la tradition marionnettique et désir d'en exploiter les possibilités herméneutiques, il se sert de pantins et marottes pour représenter les «méchants» de la pièce, tandis que les quatre héros sont incarnés par des comédiens. Ces derniers alternent habilement entre manipulation de marionnettes et jeu frontal, si bien que, comme chez Gisèle Sallin et Valentine Sergo, la comédie mêlée de Molière donne lieu à un spectacle pittoresque où scénographie, jeu et costumes sont mis au service d'un art scénique qui révèle qu'il est, fondamentalement, un pur spectacle. Autrement dit, si un point commun peut être trouvé entre ces différentes mises en scène, c'est peut-être une forme de *métathéâtralité* où la comédie moliéresque apparaît comme un matériau privilégié pour s'amuser de ce que permet le théâtre.

À noter que cette tendance connaît évidemment des exceptions et que le choix d'une comédie mêlée en prose n'implique pas forcément un traitement (méta)théâtralisant. Dans son *Malade imaginaire* créé en 2014 au Théâtre de Carouge, le metteur en scène d'origine haut-savoyarde, Jean Liermier, choisit de son propre aveu de «prendre Molière au sérieux». En transposant l'intrigue dans un salon luxueux et sans âge, avec en son milieu un lit d'hôpital contemporain (fig. 3)²⁸, la mise en scène fait le choix d'une «multicontextualisation»²⁹ pour creuser la peur d'Argan comme un symptôme de l'angoisse humaine face à la mort. Interprété dans son rôle-titre par Gilles Privat, le texte est délivré dans une diction impeccable, les intermèdes étant pour leur part supprimés au profit de séquences cauchemardesques

(25) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Gisèle Sallin, créé au Théâtre des Osses à Givisiez en 1997.

(26) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Valentine Sergo, créé au Théâtre de l'Alchimie à Genève en 2010.

(27) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Cyril Kaiser, créé au Théâtre de Marionnettes de Genève en 2019. Très intéressé aussi par l'héritage de la *commedia dell'arte* dans le théâtre de Molière, C. Kaiser ajoute: «Molière rend un bel hommage au théâtre italien; il en est l'héritier. De la *commedia* à Molière, il n'y a qu'un pas. Son théâtre est une mémoire à la fois de l'art dramatique et des humains».

(28) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Jean Liermier, créé au Théâtre de Carouge à Genève en 2014.

(29) Typologie empruntée à D. Plassard, *Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques*, «Littératures classiques» 48, 2003, pp. 247-248. D. Plassard définit la «multicontextualisation» comme le fait de détacher la fiction dramatique de son ancrage spatio-temporel, à travers un «empilement de states historico-culturelles qui ne dessinent plus la cohérence d'une époque ou d'un lieu privilégiés» (p. 248).

matérialisées par d'immenses pantins articulés. Tirant la comédie de Molière vers un «mélange de réalisme et d'onirisme», selon les mots du journal “Le Temps”³⁰, J. Liermier se donne ici pour but d'exploiter le texte comme un instrument d'éluclidation de problématiques anthropologiques – avec toutefois, là encore, un goût pour un art scénique qui célèbre ses traditions au travers des marionnettes.

Enfin, on relèvera que le traitement métathéâtral des comédies moliéresques s'étend bien au-delà du seul *Malade imaginaire*, à l'image de la mise en scène de *Psyché* (devenue *Amour et Psyché*) créée par Omar Porras en 2017. Celle-ci s'inscrit bien dans la lignée des démarches de G. Sallin, V. Sergo et C. Kaiser, avec un plaisir du jeu qui va cette fois jusqu'à des effets scéniques particulièrement spectaculaires. Le metteur en scène d'origine colombienne, qui dirige depuis sept ans le TKM à Renens, compare Molière à «du chocolat», en ce qu'il fait, selon lui, «converger dans son œuvre l'Europe du XVII^e siècle, la source latine, mais aussi le monde africain et ses légendes par le biais d'Apulée». Et c'est cette hybridité que lui-même souhaite valoriser. Passionné des traditions théâtrales mondiales, Omar Porras raconte:

J'aime beaucoup les mythes. Or *Psyché* est un mythe gréco-romain sur l'origine et j'ai tenté d'interroger ce thème en mêlant différents points de vue, avec mon accent, ma manière d'agir et de voir les choses. Molière, d'ailleurs, incorpore à sa pièce d'autres mythologies. Elle est le résultat de toute une chaîne de connaissances et de traditions théâtrales.

Cette chaîne de connaissances, lui-même la (re)vivifie en incorporant à la pièce divers éléments, verbaux et non-verbaux, empruntés à La Fontaine, Calderón, Cavalli ou encore Apulée. Dévoilant ouvertement l'artifice théâtral, usant de masques, d'échasses et de pyrotechnie, Omar Porras tisse différents héritages, non seulement pour perpétuer ce mythe littéraire, mais pour régénérer, surtout, un mythe théâtral. Le titre du spectacle n'est d'ailleurs pas anodin: alors que Molière avait représenté sa pièce sous le nom de *Psyché*, le metteur en scène, en y adjoignant la référence à «Amour», annonce un syncrétisme littéraire et artistique (souvenons-nous qu'*Amour et Psyché* était notamment le titre d'un tableau de Van Dyck en 1640). C'est donc une pièce de Molière bigarrée de diverses traditions qu'élabore Omar Porras en insistant tout particulièrement sur la spectacularisation de la représentation – célébrée, dans sa mise en scène, au même titre que le récit légendaire (fig. 5)³¹.

(30) M. Descombes, *Un “Malade imaginaire” sautillant au Théâtre de Carouge*, blog “Polars, Polis et Cie” sur [blog.letemps.ch](https://blogs.letemps.ch), URL: <https://blogs.letemps.ch/mireille-descombes/2014/01/16/un-malade-imaginaire-sautillant-au-theatre-de-carouge/> (consulté le 28.04.22).

(31) *Amour et Psyché*, m.e.s. Omar Porras, créé au TKM à Renens en 2017.



Figure 5. *Amour et Psyché*, m.e.s. O. Porras, 2017 © Maria Del Curto

Dans un article datant de 2007, Noël Peacock remarquait la puissance de décomposition et de recomposition des textes de Molière qui caractérisait, selon lui, l'héritage du dramaturge en dehors de l'Hexagone³². Force est de constater qu'une telle tendance correspond assez peu aux usages romands. Très riches sur le plan spectaculaire et souvent inspirées du théâtre masqué, ces productions, dans une région qui tend à privilégier l'écriture de plateau, préfèrent tendanciellement ancrer leurs recherches du côté de la (méta)théâtralité, sans pour autant toucher à la partition verbale livrée par Jean-Baptiste Poquelin. Ce respect du texte ne peut alors manquer d'interroger et nous souhaitons, pour finir, proposer quelques hypothèses à ce sujet: est-ce que la présence relativement discrète du dramaturge au sein de la vie artistique romande pourrait être cause de cette réticence à démanteler le texte moliéresque? Ou bien, trouverait-elle sa source dans une possible rigidité des structures langagières du français classique – en comparaison avec l'anglais shakespearien qui, de son côté, se voit souvent transformé par les artistes anglo-saxons³³? Ou encore, faut-il l'interpréter à l'aune de certaines caractéristiques culturelles des territoires francophones qui accorderaient une sacralité particulière au texte original? Nul doute, du moins, que la proximité linguistique des romands à Molière influence fortement leurs rapports à ses écrits.

Cette dernière observation est corroborée à rebours par les déclarations des artistes qui, au terme de l'entretien, étaient invités à imaginer librement un lieu dans lequel créer une future mise en scène d'une pièce de Molière. Et alors que la plupart

(32) N. Peacock, *La textualisation de la mise en scène et la place de l'auteur: mort barthésienne ou spectre derridien?*, dans *Les Mises en scène de Molière du XX^e siècle à nos jours* cit., p. 39. Martial Poirson en fait également l'observation dans l'introduction d'*Ombres de Molière* (op. cit., p. 49).

(33) Au sujet du goût anglo-saxon pour l'iconoclasme textuel dans le théâtre shakespearien, voir R. Smallwood, *Twentieth-century performance: the Stratford and London companies*, dans S. Wells, S. Stanton (dir.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 98-117.

d'entre eux avait précédemment insisté sur l'importance de rester fidèle à la lettre de ses pièces, plus de la moitié des personnes interrogées admet rêver de monter ses comédies à l'étranger, avec des artistes non-francophones. Ainsi, Lorenzo Malaguer- ra imagine une expérience asiatique, avec des acteurs coréens, parce que «la langue créerait un décalage, une étrangeté qui donnerait beaucoup de richesse au projet»; Dominique Ziegler, lui, se projette «n'importe où en Amérique Latine ou en Afrique» pour «tester l'universalité de Molière à travers les cultures»; de même, Nicolas Rossier, tout comme Vincent Bonillo, rêve d'un projet moscovite (il faut signaler que l'entretien date d'avant les troubles qu'on sait):

J'aurais envie de le monter à Moscou, avec des acteurs russes, explique Nicolas Rossier. Parce que j'adore leur manière d'aborder le théâtre, leur énergie, leur rapport au monde, aux auteurs. Ce serait évidemment au détriment de l'alexandrin, il faudrait l'interpréter en russe, et cela me plairait beaucoup: j'ai vu des *Misanthrope* en allemand et en flamand, et j'avais l'impression de pouvoir réellement m'intéresser aux enjeux de mise en scène, à la substantifique essence de ce que les artistes voulaient nous dire, bien plus que face à certains *Misanthrope* en français où je me suis franchement ennuyé³⁴.

Fatigués, peut-être, des contraintes et des habitudes demeurant attachées au nom même de Molière, tant par l'institution théâtrale que par le public, nombreux sont donc ceux qui souhaitent changer de culture pour explorer des chemins nouveaux. Reste encore à savoir si un tel ressenti concerne uniquement les pièces de Molière – ou si l s'étend à l'ensemble du répertoire dramatique de langue française.

JOSEFA TERRIBILINI
Université de Lausanne

(34) Vincent Bonillo raconte pour sa part: «Il y a deux ans, j'ai tourné à Moscou avec *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza, et j'ai adoré cette expérience. En Russie, il y a un rapport extraordinaire à la culture, au théâtre, aux comédiens. La place de l'artiste dans la société n'est pas la même. Et je suis sûr que j'aimerais jouer du Molière là-bas».

Annexe 1: Questionnaire semi-directif sur Molière en Suisse romande

1. Que représente Molière pour vous?
2. Qu'est-ce qui explique à vos yeux la longévité de son œuvre?
3. Molière, en tant qu'auteur français canonique, est souvent comparé à Shakespeare du côté anglo-saxon: qu'est-ce qui fait à vos yeux la spécificité de Molière et de sa dramaturgie, par rapport à d'autres auteurs «du répertoire» (y compris français, comme Racine ou encore Musset)?
4. Pourquoi avoir monté l'une de ses comédies? Qu'est-ce qui vous intéressait dans son théâtre?
5. Dans le cadre de votre mise en scène, comment avez-vous procédé vis-à-vis du texte?
6. La possibilité d'organiser des scolaires a-t-elle compté au moment de choisir la pièce?
7. Vous-même, avez-vous étudié Molière durant votre parcours scolaire? Et au cours de votre formation dramatique?
8. Dans quelle mesure la réception de la pièce par le public changeait-elle en fonction des lieux de représentation?
9. Du point de vue de la programmation, selon votre expérience, le fait de monter une pièce de Molière facilite-t-il la prise de contact avec les théâtres, en comparaison avec les créations contemporaines et/ou d'autres textes du répertoire?
10. Qu'en est-il des subventions?
11. Y a-t-il selon vous des particularités «romandes» dans les mises en scène de Molière?
12. En tant que spectateur, quels types d'approches affectionnez-vous dans ce genre de spectacles?
13. L'année 2022 marquera les 400 ans de la naissance de Molière: est-ce une date importante à vos yeux?
14. Quelle autre pièce de Molière aimeriez-vous mettre en scène?
15. Et si toutes les places, tous les parvis et tous les théâtres du monde vous étaient ouverts, où rêveriez-vous de la monter?

Annexe 2: Tableau des mises en scène professionnelles de Molière en Suisse romande (2006-2021)

Année	Spectacle	M.E.S.	Lieu
2006	L'Avare	Gisèle Salin	Fribourg (Théâtre des Oses)
2007	Le Médecin malgré lui	Jean Lerrrier	Carouge (Théâtre de Carouge)
2009	Le Tartuffe	Chantal Bianchi	Lausanne (Chapiteau/Le Petit Théâtre)
2009	Les Fourberies de Scapin	Orrar Porras	Genève (Forum Meyrin)
2010	Le Malade Imaginaire	Valentine Sergio	Genève (Théâtre Alchimic)
2010	L'École des femmes	Jean Lerrrier	Carouge (Théâtre de Carouge)
2011	Les Femmes savantes	Gisèle Salin	Fribourg (Théâtre des Oses)
2011/2019	Les Precheuses ridicules	Vincent Bonllo	Lausanne (Strange de Dorigny)
2012	L'Avare	Isabelle Bonllo	Genève (Chapiteau/Comédie de Genève)
2012	Tartuffe	Eric Lacascade	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2013	Amphitryon	Nalini Manankal	Genève (Comédie de Genève)
2013	Les Femmes savantes	Denis Marleau	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2014	L'Avare	Ghanni Schneider	Lausanne (TKM)
2014	Le Malade Imaginaire	Jean Lerrrier	Carouge (Théâtre de Carouge)
2014	<i>(Dom Juan) C'est une affaire entre le ciel et moi"</i>	Christian Geoffrey Schlitter	Lausanne (Théâtre de l'Arserie)
2015	<i>(Le Misanthrope) Janine Rhapsodie</i>	Julien Magas	Lausanne (Théâtre de l'Arserie)
2015	Dom Juan	Luca Franceschi	Slon (Théâtre de Valère)
2015	Le Malade Imaginaire	Michel Didym	Monthey (Théâtre du Corchetan)
2016	Monsieur de Pourcaugnac	Clement Hervieu-Léger	Genève (Forum Meyrin)
2016	Le Misanthrope	Michèle André	Slon (Théâtre de Valère)
2016	Dom Juan	Jean-François Swedler	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2017	Amour et Psyché	Orrar Porras	Renens (TKM)
2017	<i>Ombres sur Molière</i>	Dominique Ziegler	Genève (Théâtre de l'Alchimic)
2017	Les Molière de Vitez	Gwenaél Morin	Genève (Théâtre Saint-Gervais)
2017	L'Avare	Ludovic Lagarde	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2018	Dom Juan	Julien Basler et Zoa Caddasch	Genève (Théâtre Piloteff)
2019	Dom Juan	Lorenzo Mlaquerra	Monthey (Théâtre du Crochetan)
2019	Le Malade Imaginaire	Cybil Kaiser	Genève (Théâtre de Marionnettes)
2019	<i>(L'École des femmes) Fraternel Agrès</i>	Florence Minder	Genève (Poche)
2020	Le Tartuffe	Julien Basler et Zoa Caddasch	Carouge (Théâtre de Carouge)
2020	<i>(La Critique de l'École des femmes) Molière-19</i>	Joseta Terribilini et Marek Chojdecki	Genève (Comédie de Genève)
2020	Le Misanthrope	Alan Françon	Lausanne (Grande de Dorigny)
2020	Poquelin II	Peter Stein	Monthey (Théâtre du Crochetan)
2020	Tartuffe d'après Tartuffe ... d'après Molière	TG-Slan	Chaux-de-Fonds (TPR)
2021	Les Fourberies de Scapin	Guillaume Baillet	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2021		Jean-Denis Monroy	Neuchâtel (Théâtre du Pommier)

** Ce tableau recense les pièces de Molière représentées en Suisse romande depuis quinze ans – à notre connaissance – il est susceptible d'amendements.
 ** Les entrées en italiques correspondent à des réécritures ou créations inspirées des pièces de Molière