



HAL
open science

**Deux façons de faire du cinéma avec du théâtre :
comparaison de l'utilisation du matériau théâtral de
Molière dans les Molière d'Ariane Mnouchkine et de
Laurent Tirard**
Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Deux façons de faire du cinéma avec du théâtre : comparaison de l'utilisation du matériau théâtral de Molière dans les Molière d'Ariane Mnouchkine et de Laurent Tirard. Corps, rythme, espace : transtextualité et opération sémiotique de transfert, Université de St Étienne; RADAC, Apr 2009, Saint - Etienne, France. hal-04095569

HAL Id: hal-04095569

<https://hal.science/hal-04095569>

Submitted on 11 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Titre : *Deux façons de faire du cinéma avec du théâtre : comparaison de l'utilisation du matériau théâtral de Molière dans les Molière d'Ariane Mnouchkine et de Laurent Tirard*

Auteur : Agathe Torti Alcajaga (CRIDAF – RADAC). IdRef : 160528305.

Événement : communication au colloque *Corps, rythme, espace : transtextualité et opération sémiotique de transfert*, à l'Université de St Étienne, 25 avril 2009.

Assez logiquement, les œuvres prenant les artistes pour sujet sont des espaces privilégiés pour étudier les problématiques liées à la « transtextualité et autres opérations sémiologiques de transfert ». Il est bien impensable, en effet, d'évoquer un artiste sans évoquer son œuvre, et la présence de celle-ci à l'intérieur d'une autre – la présence d'un art à l'intérieur d'un autre – permet de se pencher avec quelque intérêt sur ces questions. Nous voudrions ici traiter de deux arts « dioptriques »¹ dont l'opinion commune tient souvent le second pour le développement techniquement abouti du premier : le théâtre et le cinéma. Pour ce faire, nous nous pencherons sur deux œuvres cinématographiques ayant pour sujet le plus célèbre des dramaturges français : le *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), et celui de Laurent Tirard (2006). Ces deux films, en effet, font une large place au matériau théâtral de leur personnage principal (que pour des raisons de simplicité nous appellerons simplement ici « le Matériau »). Pour autant, cette place – et donc les modes de transtextualité auxquels Ariane Mnouchkine et Laurent Tirard font appel – diffère radicalement d'un film à l'autre. Cette différence révèle à son tour les enjeux esthétiques et idéologiques profonds qui sous-tendent les deux projets, et met en évidence d'intéressantes différences dans les attentes des instances réceptrices d'il y a trente ans et celles d'aujourd'hui.

À première vue, on pourrait croire que ces films se ressemblent. Il s'agit de deux reconstructions imaginaires de la vie de Molière² construites en flash-back. Le film d'Ariane Mnouchkine prend Molière au soir de sa mort puis, en une longue fresque épique (4h), retrace sa vie depuis le décès de sa mère, quarante et un ans auparavant, alors qu'il avait dix ans. Celui de Laurent Tirard, d'un format plus classique (2h), commence à la mort d'une ancienne maîtresse de Molière, figure maternelle elle aussi, puis évoque les quelques semaines qui précédèrent le départ du dramaturge pour la province avec l'Illustre Théâtre, treize ans auparavant. En apparence, le postulat des deux films est identique : ils supposent tout deux que le vécu de Jean Baptiste Poquelin – tout au long de sa vie pour Ariane Mnouchkine, pendant quelques semaines cruciales pour Laurent Tirard – a nourri son œuvre théâtrale, et que les personnages, les situations, et les paroles qu'il y rencontra se retrouvèrent dans ses pièces après qu'ils soient passés par le bassin de décantation de l'esprit de l'artiste. Dans les deux films, d'ailleurs, le spectateur jouit d'un sentiment de familiarité avec cette œuvre bien connue. Dans les faits, les deux films sont construits sur des modalités narratives basées sur des opérations de transfert du théâtre vers le cinéma parfaitement opposées, qui produisent, au bout du compte, des objets fort différents.

Chez Ariane Mnouchkine, ce qui frappe de prime abord est la présence paradoxale du Matériau, dont les citations *verbatim* sont homéopathiques et qui plus est, toujours tronquées et/ou toujours légèrement déformées, alors que l'on a en permanence l'impression d'entendre ou de voir « du Molière ». On n'y relève que quatre ou cinq citations véritablement identifiables du Matériau, alors que sont omniprésents les moments qui sont « comme dans Molière » mais qui ne sont pas « du Molière ». Rappelons très brièvement les épisodes des médecins au chevet de la mère mourante, de la servante prenant la défense de Jean Baptiste contre son père, du serment des tapissiers, des dévots d'Orléans, du mariage forcé, etc.

¹ Jacques Araszkievitz, dans : Christine Hamon-Sirejols, ed, *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Arléas, 1994, p.24.

² Vie par ailleurs assez mal connue. Voir Roger Duchêne, *Molière*, Paris, Fayard, 1998.

Genette appelle « hypertextuel » ce mode d'incorporation d'un texte dans un autre (ici : l'incorporation du matériau théâtral dans la diégèse filmique). L'hypertextualité, « raconter une histoire à la manière d'une autre », est une opération imitative complexe, puisqu'elle présuppose « la constitution d'un modèle de compétence générique »³, c'est-à-dire un relevé du ou des traits caractéristiques de l'œuvre première, en d'autres termes, une analyse. Le Matériau est analysé, un trait générique en est isolé, puis il est réutilisé pour écrire le film *Molière*. Si Genette admet tout de go que les différents modes d'intertextualité sont poreux, et qu'un texte se trouve souvent à l'intersection de plusieurs d'entre eux, il oppose néanmoins dans *Palimpsestes* l'hypertextualité (à savoir : la relation entre deux textes autre que de commentaire – par exemple, la relation d'imitation sus-mentionnée) à la métatextualité qui, elle, est une relation de commentaire (un texte en convoque un autre sans nécessairement le citer, mais pour faire porter sur lui un jugement). Or il semble à nos humbles yeux brechtiens que, particulièrement dans les arts dioptriques, toute analyse est, en soi, un commentaire. Aussi scientifique que soit notre regard, poser les yeux sur un objet, c'est, avant toute chose, y déposer le cadre de sa subjectivité. Voir une chose n'est jamais simplement la décrire, c'est toujours d'abord dire : « voilà ce que je vois ». En cela, il nous semble que le mode hypertextuel (imitatif) de diégétisation du Matériau chez Ariane Mnouchkine rejoint le mode métatextuel, qui est celui du commentaire. Nous insistons sur ce point, car la nature du trait générique du Matériau relevé par ARIANE Mnouchkine et réutilisé dans son film est révélatrice de sa conception du théâtre telle qu'exprimée par son cinéma.

Quel est donc le trait générique de l'œuvre de Molière aux yeux de la réalisatrice ? Il est donné avec la première apparition du théâtre dans son film, lorsqu'elle fait commencer la vie de son héros à la mort de sa mère. Afin contenir sa douleur et celle de ses petits-enfants, le grand-père de Jean Baptiste, saisi d'inspiration, les emmène voir un spectacle (de Commedia dell'Arte) dans la rue. Le théâtre est montré comme la manifestation d'un réflexe primal, celui de la prise de distance, du pas de recul fondateur de tout processus spéculaire. En ce réflexe pulsionnel vital se tient la dignité humaine, qui n'est autre chose que de se tenir debout face à sa condition, même si on ne peut la changer. La condition ontologique, celle du scandale de sa nature mortelle, est la plus profonde, mais cette attitude vaut pour toutes ses déclinaisons - la condition sociale, notamment. Un tel réflexe, celui de la déshadérence au destin, est un mouvement de pur doute, une disposition de l'âme à examiner et à s'examiner, c'est à dire à être lucide. Les relations au sein des familles, les relations entre les classes, entre les sexes, entre les âges, entre la ville et la campagne, etc. sont toujours, chez Molière, décrites sans complaisance comme un jeu de forces dynamiques. C'est ce qui donne à ses pièces le caractère insolent qui lui valut les ennuis que l'on sait avec la censure lorsque cette insolence frisait trop la critique, comme dans le cas du *Tartuffe*. C'est ce trait générique, celui de la lucidité, de la pulsion à garder simplement les yeux ouverts, qui est décliné dans tous les épisodes du film et forme la trame du texte premier (qu'on choisisse finalement de l'appeler hyper ou méta texte). Le film est d'ailleurs sous-titré : *La vie d'un bonhôte homme*.

Construire un film à partir d'un matériau interprété induit certaines modalités de réception. Tout d'abord, la connaissance de l'œuvre de Molière est indispensable à la pleine appréciation du film. C'est la présence convoquée du Matériau qui donne leur profondeur à ses épisodes. (Ceci vaut également pour tous les autres intertextes, notamment picturaux, dont le film est truffé, mais que nous ne pouvons évidemment pas traiter dans cet article.) Bien que *Molière* soit absolument un film en soi, seule la mise en relation du texte cinématographique et théâtral permet d'éclairer le caractère inhabituellement sur-construit de l'espace (décors) et du temps (celui du jeu des acteurs, notamment), produisant cette étrange perturbation du naturalisme qui avait tant désarçonné les critiques à la sortie du film⁴.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p.16.

⁴ Rappelons ici que *Molière* est un des seuls films dont le succès auprès du public amena la critique à reconsidérer son opinion, très défavorable au départ.

En deuxième lieu, l'évocation indirecte du Matériau incite le spectateur à sa revisitation, à sa réévaluation rétrospective, ne serait-ce que pour vérifier son adhésion ou non à la proposition interprétative. En cela, ce film impose, construit une réception *active* : son spectateur en devient un interprétant. Il est partie prenante dans la construction du sens, le plaisir qu'il en retire est un plaisir créatif. Le regard spectral n'est pas pris en otage par le discours filmique, à travers la cohérence étanche des séquences qui lui sont présentées, il est *sollicité* par la présentation d'une interprétation.

Prenons l'exemple d'un épisode où, précisément, Ariane Mnouchkine choisit d'intégrer une des répliques emblématiques de l'honnêteté intellectuelle – une des déclinaisons de la lucidité – posée comme un acte face à l'hypocrisie des conventions : celle du *Misanthrope* où Alceste, pressé par Oronte, finit par lui avouer que son sonnet est bon « à mettre au cabinet »⁵. De toute la scène, Ariane Mnouchkine ne conserve qu'un fragment d'alexandrin dissimulé au cœur des répliques. Nul *verbatim* ostentatoire ici. De plus, ce fragment est soumis à un traitement particulier : là où chez Molière, il est dirigé vers un tiers et prend donc valeur de jugement (« Votre sonnet étant bon à mettre au cabinet, vous-même ne valez donc pas grand-chose »), Ariane Mnouchkine choisit de le faire porter par Molière sur lui-même. Cette réflexivité en dégage le fondement, l'essence, qui n'est nullement l'imposition d'un canon sur la production d'un tiers, mais bel et bien une interrogation (« D'après les réactions de la troupe, je me demande si ce préambule n'est pas bon à mettre au cabinet »). Cette interrogation sur l'objet et sur l'interrogateur est la marque du « pur doute » défini plus haut. L'épisode entier est d'ailleurs un épisode de doute : Molière y lit sa première pièce à ses camarades. Il s'interroge en tant que personne sociale (dans la troupe, restera-t-il simple comédien, ou accédera-t-il au statut d'auteur ?), en tant qu'écrivain (sa pièce est-elle bonne ?), et aussi en tant qu'individu, puisqu'il découvre son pouvoir de faire rire. C'est lorsqu'il en fait l'expérience sur lui-même, lorsqu'il se met à rire de sa propre gêne, à rire *de* lui-même, que s'installe enfin, avec la troupe, le rapport juste qui lui permettra de se montrer sans fausse honte : il se tiendra, tout simplement, debout. Enfin, la présence du théâtre dans cet épisode est co-substantielle à l'image cinématographique. Le théâtre contamine le cinéma : les décors, les costumes, le jeu ne sont pas naturalisés mais intensifiés par la caméra. Le décor est une simple toile de fond assez visible. Le jeu des acteurs est légèrement décalé, ce qui le rend visible aussi, notamment dans le rythme auquel les répliques s'enchaînent, fort différent du rythme cinématographique habituellement plus soutenu. Leur disposition spatiale délimite une cour et un jardin. Il y a peu de profondeur de champ, comme sur une scène. Cet épisode ne parle pas du théâtre : il est un moment de théâtre imprimé sur de la pellicule. Le velours rouge et les chandelles, attributs symboliques de la scène, y sont présents comme une signature dans le filigrane : velours rouge du pourpoint de Molière et des vêtements des principaux acteurs (châle d'Armande Béjart, ceinture de René Duchêne) et, sur la table, deux bougies reprenant en motif les yeux ouverts de l'artiste.

Dans le *Molière* de Laurent Tirard, la démarche est inverse. L'intertextualité directe constitue la base même de son projet cinématographique. Ce film est une joyeuse mosaïque de tessons moliéresques. Les personnages, les épisodes, les dialogues sont le fruit d'un montage de citations *verbatim* prélevées brutes dans le Matériau, et arrangées de façon à composer une histoire non point reconstruite (à l'instar d'une biographie), mais tout simplement inventée. Qu'on en juge : Monsieur Jourdain (du *Bourgeois gentilhomme*), y sort Molière de la prison où il a été jeté pour dettes afin qu'il lui enseigne les artifices théâtraux susceptibles de toucher le cœur de la belle Célimène dont il est amoureux (mélange de la Célimène du *Misanthrope*, de la Dorimène du *Bourgeois gentilhomme*, et de la Philaminte des *Femmes savantes*). Pour ce faire, il l'introduit dans sa maison sous la fausse identité d'un ecclésiastique-précepteur appelé Tartuffe, engagé pour donner des leçons à sa fille cadette Louison (du *Malade imaginaire*). Sa fille aînée, Heriette (des *Femmes savantes*) est éprise de Valère (de *L'Avare*) qui se fait passer pour son maître de musique (comme dans *Le Malade imaginaire*). Mais son père veut la marier au fils d'un noble, en

⁵ Deuxième époque, 20'53 – 22'58.

l'occurrence Dorante (du *Bourgeois gentilhomme*) qui, désargenté, flatte allègrement Jourdain pour lui soutirer de l'argent et des bijoux qu'il offre à Célimène à sa place (comme dans le *Bourgeois gentilhomme*). Dans une inversion de la scène de révélation du *Tartuffe*, Madame Jourdain (Elmire, du *Tartuffe*) perce Molière à jour. Ils ont une aventure, et, afin de lui plaire, Molière utilisera en fin de compte ses talents de dramaturge pour dévoiler la vilénie de Dorante et favoriser le mariage des jeunes amants au cours d'un guet-apens digne des *Fourberies de Scapin*. Il dessillera ensuite les yeux de Jourdain vis-à-vis de Célimène lors d'un *Deus ex machina* directement prélevé aux *Précieuses ridicules*, puis, fort de ces expériences douces-amères, mais ayant appris à respecter son talent comique, il partira inventer la « comédie de genre », celle « qui fait rire avec des choses qui font pleurer »⁶, comédie de genre dont le *Tartuffe* sera donné pour exemple à la fin du film. Les dialogues sont à l'avenant de la macrostructure brièvement décrite ici : la majeure partie du texte est directement prélevée dans Molière et souvent organisée pour clore les séquences sur de bons mots, ce qui, non sans une certaine virtuosité, donne un peu l'impression d'un *best of*.

Tout comme le personnage Molière qui, lors d'un exercice, reproche à Jourdain de lui montrer « un homme qui fait le cheval, pas un cheval »⁷, la trace de la subjectivité inhérente à la démarche analytique est récusée au profit d'un naturalisme psychologisant que Tirard donne comme fondement de la comédie de genre évoquée à l'instant.⁸ Ce qui compte, c'est la vérisimilitude : « paraître vrai ». En conséquence, le texte et les nombreux hypotextes ne se trouvent pas dans une relation construite, médiatisée par une conception de l'art qui s'exprimerait à travers une attitude intellectuelle ou morale. Texte et hypotextes entretiennent entre eux une relation utilitaire, les extraits du Matériau les plus compatibles étant sélectionnés pour construire une structure actancielle cohérente. Ici, le cinéma utilise le théâtre : Jourdain, riche et crédule, est un bon destinataire, Dorante est un bon opposant, Elmire est une bonne adjuvante, etc., et ces éléments permettent le développement linéaire d'une intrigue rocambolesque, mais cinématographiquement crédible, portée par des personnages bien campés. De fait, texte et hypotextes entretiennent également une relation ludique gratuite. Il est par exemple amusant de remplacer Orgon par Jourdain, ou d'aboucher un faux Tartuffe à une Elmire, mais aucune réflexion n'est tirée du remplacement d'un homme pieux par un bourgeois, ni de la rencontre de deux amants que les circonstances ou les conventions obligent à se dissimuler. Cette légèreté dans le traitement du Matériau est indiquée dès l'incipit, où ne meurt que la lointaine figure maternelle de Madame Jourdain. Un de ses effets est également de présenter le *Tartuffe* comme ... une comédie de mœurs dont seuls certains extraits à teneur romantique sont présentés.⁹

Les modalités de réception appelées par un film ainsi construit sont fort différentes des précédentes. En premier lieu, la connaissance de l'œuvre de Molière n'est pas indispensable. Personnages, situations et dialogues se suffisent à eux-mêmes. Les extraits hétérogènes du Matériau sont bien ajustés les uns aux autres, les personnages sont crédibles, l'intrigue progresse et se dénoue sans incongruités ni temps morts. Le regard spectral est maintenu dans le cadre étroit de cette cohérence. Si, de surcroît, le spectateur possède une connaissance préalable de Molière, il aura un plaisir supplémentaire : celui de retrouver les pièces d'où sont tirés les différents fragments qui composent le film. Il s'agit là d'une activité participative ludique, distrayante, du même ordre que celle mise en œuvre dans le jeu de *Trivial Pursuit* : elle amène à un résultat univoque et quantifiable, rassurant parce que débouchant sur des certitudes, des

⁶ Cette définition est de Laurent Tirard : *Molière*, Nathan, 2007, p.9.

⁷ 47'10.

⁸ « La théorie (toute personnelle) que nous avons ... décidé de soutenir ... c'est qu'en rejetant l'aspect mécanique et lourdaud de la comédie telle qu'elle se pratiquait à l'époque, et en allant puiser dans la tragédie ce qui le fascinait (la psychologie), Molière avait tout bonnement inventé la comédie de genre telle qu'on la connaît aujourd'hui, cette comédie où l'on rit de choses qui, dans la vraie vie, auraient de quoi faire pleurer. » (*Ibid.* p.9.)

⁹ AII Sc4, 1.41'30" ; 1.49'45".

réponses, et non sur des spéculations.¹⁰ La construction de cette attitude réceptrice révèle ce que Brecht appelait une conception « culinaire » de l'art, qui doit trouver les plus efficaces recettes afin d'accrocher le spectateur. Le film de Laurent Tirard est efficace. A l'instar de ce que son Jourdain demande à l'art de Molière, il produit « du résultat »¹¹. Mais l'utilisation du théâtre qui y est faite, comme des briques de choix dans un jeu de construction, disqualifie son discours de surface qui le présente comme « un métier du sentir et non pas du paraître »¹². Art de l'illusion mimétique, le théâtre, chez Laurent Tirard, sert bel et bien à fabriquer un cinéma « du paraître ».

Si l'on regarde, dans ce film, la reprise de la scène du *Misanthrope* évoquée dans le film d'Ariane Mnouchkine, on voit que les choses sont bien différentes. Quantitativement, d'abord : la quasi-totalité de l'échange entre Alceste et Oronte est reprise sans en changer une ligne. Dans le traitement du Matériau, ensuite, qui, simplement transposé dans des bouches différentes, établit le rapport de forces qui va conditionner le développement de l'intrigue : Molière écrit mieux que Jourdain, mais c'est Jourdain qui paye Molière. En outre, il est amusant (un peu lourd, mais amusant), dans une deuxième partie de scène construite en miroir, de voir Jourdain rendre à Molière la monnaie de sa pièce, et ainsi souligner à nouveau ce rapport de force, rapport de force qui transparait naturellement dans la psychologie des personnages dont les états d'âme sont soulignés par le jeu des plongées et contre-plongées alternées sur le dominant et le dominé. C'est le discours cinématographique, la façon de filmer, psychologisant et narrativement appuyée, qui s'impose ici au théâtre. Celui-ci n'est qu'un matériau identique à celui dont on se servirait pour fabriquer un décor. Il est d'ailleurs ostensiblement mis en avant dans celui de la scène, sous sa forme symbolique de gros chandeliers, de lourdes tentures pourpres et d'encadrements dorés surnuméraires. Le premier niveau du texte et de l'image dit avec force : « Je suis du théâtre » - le traitement de l'hypotexte murmure : « Je suis du cinéma grand public ».

Le cinéma n'est pas l'aboutissement évolutif du théâtre. C'est un art de plein droit dont la nature photographique, finalement assez souple, lui permet de réagir de manière sensible à ce dont on le nourrit. Ne dit-on pas que l'image « impressionne » la pellicule, tout comme on dit que contempler de beaux paysages donne de beaux yeux ? Les yeux du public pour lequel Ariane Mnouchkine a fait son *Molière* il y a trente ans n'étaient pas pensés comme ceux de celui pour lequel Laurent Tirard vient de faire le sien. Une œuvre, certes, se définit par un texte de qualité, mais également par une réception de qualité. Or, dans les arts dioptriques, cette réception est largement construite par l'œuvre elle-même. Là où Laurent Tirard déclare que le Molière qui lui est sympathique est « l'homme pragmatique évoluant dans un monde ... ultralibéral ... où il faut divertir, plaire et séduire pour gagner sa vie », et dont « la seule préoccupation [s'il avait vu le film] serait ... les chiffres du box-office »,¹³ Ariane Mnouchkine pose un signe égal entre l'artiste et « l'honnête homme », celui qui, par son absence de mensonge ou de flatteries contribue, en enseignant au public l'art de regarder en face, à humaniser le monde.

Agathe Torti Alcayaga

Université Paris13 CRIDAF / RADAC

¹⁰ Il n'y a que deux instances où le Matériau est utilisé à contre sens – ce qui ne constitue pas un commentaire de la part du réalisateur, mais appelle un travail de « remise à l'endroit » de celle du spectateur, travail toujours ludique, mais un peu plus complexe que celui de la simple identification des pièces d'où sont extraites les citations. Il s'agit de la scène de révélation du *Tartuffe* (55'21") et de celle de la galère des *Fourberies de Scapin*. (1.20'06").

¹¹ 17'05".

¹² 18'20".

¹³ *Molière*, Nathan, 2007, p.9.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

Ariane Mnouchkine, *Molière*, 1978, BEL AIR CLASSIQUES vidéo, 2004.

Laurent Tirard, *Molière*, 2006, WILD SIDE vidéo, 2006.

Sources secondaires :

Bertold Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, in Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre 1 & 2*, Paris, L'Arche, 1963.

Roger Duchêne, *Molière*, Paris, Fayard, 1998.

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

Christine Hamon-Sirejols, ed, *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Arléas, 1994.

Laurent Tirard, *Molière*, Paris, Nathan, 2007.