

## Sarcey et la notion d'interprétation : l'exemple de Molière

Julia GROS DE GASQUET  
Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle  
EA 3959 – Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET)

Longtemps, j'ai lu Sarcey pour ce que je croyais qu'il était, un critique dramatique. Longtemps, j'ai lu Sarcey comme un enregistreur des corps et voix en jeu sur les scènes de son temps, comme une caisse de résonance qui pouvait nous apporter un témoignage formidablement précis et surtout très drôle des habitudes, des travers et des réussites des acteurs de son temps. Grâce à lui le travail sur l'art de l'acteur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait trouver des clés et des appuis. Je me propose ici de ne pas m'en tenir seulement au caractère critique, à valeur documentaire, de ses feuillets, mais d'analyser l'interprétation qu'il produit notamment dans les pages qu'il consacre à Molière et de voir en quoi et comment cette interprétation produite est intéressante.

Dans l'ouvrage collectif dirigé par Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, *Le Miel et le Fiel*<sup>1</sup>, ouvrage consacré à la critique dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle, j'avais travaillé sur la figure de Sarcey « metteur en scène » essayant de comprendre comment ses critiques pouvaient servir les acteurs et leur jeu, le faire évoluer, le nuancer. En lisant les feuillets consacrés à l'œuvre de Molière, il m'est apparu que Sarcey ouvrait la voie à une pensée de l'interprétation. En montrant ce que le public d'amateurs de théâtre attend ou récuse dans l'interprétation des pièces de Molière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il nous livre à la fois une critique du goût de son temps et des conjectures. C'est cette « poétique de la scène » dessinée par les acteurs en jeu et réfléchi par Sarcey que je voudrais étudier, en montrant tout d'abord en quoi cette interprétation se constitue contre l'université, en montrant ensuite ce que Sarcey entend lorsqu'il commente et analyse le jeu dans le répertoire moliéresque.

### Le Critique « contre » les professeurs de son temps

Ce qui est frappant au fil des feuillets c'est de mesurer combien l'interprétation que produit Sarcey de l'œuvre de Molière tourne le dos à l'université de son temps : refus d'un discours érudite prononcé depuis le cabinet d'étude et affirmation d'un discours alerte, toujours dialogué, attentif avant tout au phénomène de la représentation. Sarcey livre une interprétation *in vivo* qui s'appuie sur la représentation. Pour Sarcey, en effet, on ne connaît bien une pièce et on ne peut en parler sans dire de bêtises que lorsqu'on la voit jouer :

Larroumet a pour moi ce grand mérite de juger du théâtre en homme de théâtre plus qu'en professeur. Tandis que beaucoup de ses collègues ne commentent le théâtre classique sans le connaître que par la lecture, il suit assidument la représentation de la Comédie-Française et de

---

<sup>1</sup> *Le Miel et le Fiel. La Critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

---

*Francisque Sarcey : un critique dramatique à contre-courant de l'histoire du théâtre ?*, actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en janvier 2014, publiés par Marianne Bouchardon (CÉRÉdi).

(c) Publications numériques du CÉRÉdi, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 12, 2015.

l'Odéon. Or, je maintiens, car je l'ai souvent éprouvé moi-même, que l'on apprend plus sur une pièce de Molière en la voyant jouer fût-ce sur un théâtre de banlieue, par des artistes de raccroc, qu'en pâliant sur le texte à l'étudier dans son cabinet, à travers des montagnes de commentaires<sup>2</sup>.

Cette posture « contre » l'université, même si elle est de principe, entend trouver un sens aux pièces dans l'événement théâtral et au cœur des propositions scéniques. Sarcey veut construire une « esthétique théâtrale », il emploie d'ailleurs lui-même ce terme, qui ne s'appuierait pas sur les exégèses érudites mais partirait du travail des acteurs et serait en prise directe avec le théâtre contemporain.

On trouve l'exemple de cette analyse des Classiques à l'aune du contemporain dans l'exemple suivant : pour faire comprendre comment il voit le personnage de Dom Juan, Sarcey passe par une analyse d'une œuvre contemporaine d'Émile Augier ; le théâtre classique gagne à être éclairé par autre chose que lui-même dans un jeu de comparaisons dont Sarcey prend le risque :

Lisez après le *Dom Juan* de Molière, *La Contagion* d'Émile Augier. Le baron d'Estrigaud est un arrière-petit-fils de Dom Juan. Tous deux se moquent également de l'homme et de Dieu ; mais l'ironie hautaine du grand seigneur se change chez l'homme de bourse en blague cynique ; Dom Juan garde à travers ses dérèglements l'allure d'un gentilhomme ; le loup-cervier perce sous la tenue apprêtée de d'Estrigaud. L'un et l'autre méprisent les femmes, mais le premier n'en use que pour son propre plaisir, il les adore ; le second s'en sert pour gagner une fortune, il les avilit. Dom Juan révolte ; mais d'Estrigaud écœure ; tous deux font froid<sup>3</sup>.

Pour construire cette « esthétique du théâtre », Sarcey revendique le fait de polémiquer et de laisser à ses contradicteurs la possibilité de se manifester et de prendre part à la réflexion. C'est que cette interprétation chez Sarcey se construit par le dialogue avec les comédiens. Deux exemples sont particulièrement frappants, il s'agit de deux échanges avec Coquelin dont Sarcey rend compte au cœur du feuilleton, instaurant par là un véritable dialogue. Le premier est un feuilleton qui concerne la manière de jouer de Dorine. Sarcey finit son feuilleton du 28 septembre 1885 avec ces mots :

Sentez-vous, à présent, quelle autorité doit avoir le personnage de Dorine ? Autorité d'âge, autorité d'aspect, de voix, de jeu.

Il reprend dans le feuilleton du 5 octobre 1885 :

L'étude que j'ai faite, dans mon dernier feuilleton du rôle de Dorine m'a valu la lettre suivante, qui m'a paru très intéressante. Elle est de Coquelin, et je me ferais scrupule d'y changer un mot :  
Mon cher Sarcey,  
Vous dites de bonnes choses sur Dorine. Mais pourquoi la vieillir de grâce ? Dorine, vieille nourrice ! [...] Si elle était vieille nourrice, est-ce qu'elle oserait montrer ce que Tartuffe la prie de voiler ? [...] Est-ce qu'elle porterait des rubans et du rouge ? Est-ce qu'elle mettrait des mouches ? Elle a trente-cinq ans au plus, et paraît moins<sup>4</sup>.

L'interprétation du rôle se construit ici par le dialogue, Sarcey finit par convenir que Dorine ne doit pas avoir plus de 30-35 ans mais refuse de faire d'elle une dame de compagnie comme le veut Coquelin, conversation dont le lectorat de Sarcey dans ses feuilletons est le premier destinataire.

Autre exemple toujours avec le même acteur, Coquelin, à propos des rôles d'Harpagon et Argan :

<sup>2</sup> Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, t. II, « Molière et la Comédie Classique », désormais noté *QAT II*, p. 57.

<sup>3</sup> *QAT II*, p. 96.

<sup>4</sup> *QAT II*, p. 158-159.

Vous vous rappelez peut-être ce que j'avais dit, en mon dernier feuilleton du jeu de Coquelin Cadet dans Argan du *Malade Imaginaire* ? Si vous l'avez oublié, la lettre qui suit vous le remettra en mémoire. Je viens de la recevoir, elle est de Coquelin Cadet lui-même. C'est un plaidoyer *pro domo*. Vous savez que j'aime à laisser la parole à mes contradicteurs. Coquelin Cadet est d'ailleurs un artiste très convaincu et il y a plaisir à parler avec lui des rôles qu'il a étudiés et qu'il joue. Voici cette lettre.

Mon cher Sarcey,

Cette fois-ci ce sera un peu long. Je lis dans votre feuilleton d'hier que je suis un destructeur de chefs-d'œuvre, un acteur faussant les traditions, un modèle abominable pour les élèves du conservatoire dans *L'Avare* et dans *Le Malade imaginaire*. Je viens de faire un voyage en Russie, en Roumanie, et en Serbie. J'ai joué ces deux pièces dans presque toutes les villes de ces pays et partout l'on a trouvé que j'étais dans la véritable tradition de Molière. Vous dites que je me trompe dans Harpagon. Huit ou dix rappels pour une erreur d'interprétation. Qu'eût-ce été pour la vraie interprétation ? Vingt-cinq rappels alors ? Voilà une trentaine d'années que je vis quotidiennement dans Molière. Je l'ai bien étudié et j'ai la certitude qu'Argan et Harpagon sont deux agités, chacun en proie à une idée fixe. Ces deux personnages sont deux types très intenses dans lesquels l'acteur doit chercher à donner le maximum de comique, sans quitter la sincérité et en restant dans le caractère des personnages. Car en voilà assez de cette idée fausse de jouer tragiquement *L'Avare*.

[À quoi Sarcey répond :]

Mais laissez-moi dire aux élèves du Conservatoire pour qui vous êtes un modèle et un flambeau : – Gardez-vous de ce modèle, jeunes gens ! Il faut pour tousser, cracher, tomber par terre en s'asseyant à côté de son fauteuil et s'envoler aux cabinets, de longues réflexions, de patientes études dont vous n'êtes peut-être pas capables, sans compter un je ne sais quoi de génial dans le talent que tout le monde ne saurait avoir. Contentez-vous de suivre modestement, humblement, la tradition du vieux papa Provost qui était un assez bon comédien quoi qu'il comprît Molière autrement que Coquelin Cadet. Vous ne serez peut être pas rappelé huit fois par les Serbes. Mais vous aurez l'approbation de quelques vieux amateurs comme moi qui vous serreront discrètement la main en signe de remerciements<sup>5</sup>.

Jeu de voix étourdissant où l'on entend l'acteur, le critique, où les adresses de Sarcey sont multiples : au lectorat, à Coquelin, aux jeunes acteurs du Conservatoire... il en résulte une effervescence qui donne à cette « poétique » de la scène selon Sarcey un rythme, une vitalité qui signent sa singularité et qui en font aussi son intérêt. Reste au-delà de la charge ironique très claire, du jeu des oppositions de générations, à comprendre ce que Sarcey entendait véritablement dans l'interprétation de Molière. Au-delà de l'ironie, de l'humour, que peut-on comprendre aujourd'hui ? Lorsque Sarcey dialogue avec les comédiens, ce que l'on entend, c'est une prescription : il montre ce qui lui semble juste, il outrepassé le métier de critique dramatique pour frayer ici avec celui de dramaturge, si ce n'est de metteur en scène comme je me plaisais à le dire dans le travail cité. Reste à comprendre quelles sont ses idées par rapport à l'interprétation de Molière. À la lecture du recueil des feuilletons consacrés à Molière pendant plus de quarante ans, il apparaît quelques points récurrents que je vais développer à présent.

### **Qu'est-ce qu'interpréter Molière selon Sarcey ?**

Il y a chez Sarcey un refus assez net d'une interprétation psychologique des personnages. Je ne prendrai qu'un exemple ici, mais d'autres existent. Quand il commente le jeu d'Angélique, la fille d'Argan dans *Le Malade Imaginaire*, il déplore le jeu de mademoiselle Baretta dans la dernière scène où Angélique croit son père réellement mort :

<sup>5</sup> *Le Temps*, 27 janvier 1896, repris dans *QAT II*, p. 207-212.

M<sup>lle</sup> Baretta a cru devoir jouer la scène avec tout le pathétique que comporte la situation. Il est très vrai qu'une fille sensible qui aime son père et qui vient d'apprendre sa mort a le droit de se répandre en sanglots, en larmes ; les hoquets même de la convulsion lui peuvent être permis. Cela c'est la vérité. Mais le vraisemblable, c'est au théâtre ce qui semble vrai à 1200 spectateurs réunis. L'auteur prend son point de départ non dans la nature mais dans la disposition d'esprit où se trouvent les 1200 personnes en question<sup>6</sup>.

Il n'est donc pas question pour Sarcey, de trouver des accents de vérité à ce moment de la pièce, puisque le public sait qu'Argan joue au mort. Il faut que la comédienne sache doser les accents de son chagrin, pour ne pas « colorer » le tableau de couleurs qui ne lui conviennent pas. Contre le vérisme psychologique, Sarcey préconise ici le respect du vraisemblable, norme définie en fonction du public : ce qu'il peut recevoir et accepter.

Une autre question se pose quant à l'interprétation c'est le rapport à l'histoire et à la question de la tradition : Sarcey respecte-t-il l'idée de tradition ? La notion de tradition se pose chez Sarcey d'une manière particulière ; il en parle sans véritablement la définir. Par tradition, il entend ce passage de relais d'une génération à l'autre, notamment par le biais de la pratique des emplois, pratique courante à la Comédie-Française. Un acteur hérite en quelque sorte du savoir-faire de ses prédécesseurs et se trouve le dépositaire d'une façon de jouer. Mais la tradition, c'est aussi pour Sarcey tout ce que, d'après lui, Molière a voulu. C'est du coup un argument d'autorité, bien souvent, qui manque de nuance et de fondement. Ainsi lorsqu'il parle de l'interprétation d'Arnolphe :

Et je dirai à l'acteur : Non, vous ne devez pas sauver ces contrastes. Non, il ne vous est pas permis d'être noble et digne aux premiers actes, d'être pathétique au dernier. Non, vous ne devez pas appeler sur votre rôle la sympathie et la pitié. Vous ne devez pas, quand vous vous écriez « écoute seulement ce soupir amoureux » soupirer de façon à tirer les larmes des yeux. Vous devez être ridicule ; ainsi l'a voulu Molière, ainsi le veut l'éternel bon sens ; car tout ce qui est disproportionné est comique, et vous êtes bossu, mon bon. Ne dissimulez point votre bosse ; montrez-la hardiment, comme faisait le maître, et laissez rire le parterre<sup>7</sup>.

Arnolphe doit faire rire, Molière l'a voulu. Mais lorsqu'il parle d'Alceste, le discours de Sarcey est bien différent, voire contradictoire. Alceste dont Molière fait un atrabilaire, un mélancolique, autrement dit un fou, Sarcey le voit comme le champion d'un monde livré au mensonge. Et le couplet qu'entonne Sarcey pour parler de l'interprétation d'Alceste est un morceau d'anthologie, véritable hymne à Alceste, victime de la société de Cour, né trop tôt dans un monde qui ne pouvait pas le comprendre :

Alceste est un homme logique. Il raisonne toujours et très droit et très net et va d'un bond aux dernières conséquences. De la pensée, il passe à la parole, et de la parole à l'acte, sans que rien ne l'arrête jamais, ni conventions sociales, ni mœurs, ni préjugés, ni habitudes. [...] Alceste est le premier et le plus radical des républicains. Relisez son rôle je vous prie, avant de me rire au nez, et de trouver que je cherche l'esprit. [...] Molière t'a voué au ridicule pauvre et noble Alceste, mais nous qui t'aimons comme un modèle, comme un père, nous qui savons ce qu'il y a de généreux et de chevaleresque dans tes boutades et qui les adorons même dans ce qu'elles ont de puéril, comme notre admiration te venge des sots dédains de cette cour ridicule ; viens chez nous tu es des nôtres<sup>8</sup> !

On voit que Sarcey ici ne se préoccupe pas comme pour Arnolphe de ce qu'a voulu Molière. Il n'y a plus de tradition qui tienne mais plutôt une lecture du personnage d'Alceste qui accompagne l'époque : le feuilleton est daté du 17 février 1868,

<sup>6</sup> *Le Temps*, 6 juillet 1875, repris dans *QAT II*, p. 220-221.

<sup>7</sup> *Le Temps*, 20 juillet 1861, repris dans *QAT II*, p. 81.

<sup>8</sup> *Le Temps*, 17 février 1868, repris dans *QAT II*, p. 97.

l'opposition républicaine au Second Empire est alors de plus en plus forte. Et Alceste est selon Sarcey, « le premier des Républicains<sup>9</sup> ». La notion de tradition présente ainsi des contours assez flous dans les feuilletons de Sarcey. C'est sans doute que selon Sarcey, le rapport que l'œuvre classique de Molière entretient avec l'histoire est un rapport labile, marqué par l'instabilité. Tantôt la tradition permet de se référer à Molière comme maître faisant autorité. Tantôt c'est la postérité et l'usage qu'elle fait du patrimoine moliéresque qui importe. Cette instabilité est visible lorsque Sarcey évoque la question de l'archéologie dans la mise en scène de certaines pièces de Molière, notamment *Le Bourgeois Gentilhomme*. Il fait état de son désaccord avec Théophile Gautier et s'explique sur son refus de l'archéologie :

Je me souviens que c'était un des thèmes favoris de Théophile Gautier de regretter que l'on ne reprît pas certaines pièces de Molière avec tous les accessoires qui en avaient jadis relevé la saveur. [À propos du *Bourgeois Gentilhomme* représenté en 1880 pour le deux-centième anniversaire de la Comédie-Française]. Il est certes difficile de voir un plus beau spectacle que celui qu'a tiré M. Perrin des fouilles profondes exécutées par les archivistes dans la poudre des vieux documents : voilà les costumes du temps de Lully, voilà la musique de Lully, voilà les ballets tels qu'on a pu les restituer : tout cela est exquis, charmant, délicieux, admirable, étonnant, prodigieux, entassez tant qu'il vous plaira, toutes les épithètes de M<sup>me</sup> de Sévigné. Mais il n'y a pas à dire : jamais on ne s'est ennuyé à plus de frais. Un soupir de soulagement s'est exhalé discrètement de toutes les poitrines quand le rideau est tombé. On n'en pouvait plus<sup>10</sup>.

À travers ce refus de l'archéologie, c'est le refus d'une certaine « histoire » que montre Sarcey. Les musiques du passé, les divertissements qui accompagnent certaines pièces comme *Le Malade Imaginaire* ne font pas partie du patrimoine qu'il est possible de léguer à l'époque. Il faut opérer des choix, il s'agit d'une mutilation nécessaire. Et même si Sarcey le dit avec humour, cette nécessité d'opérer, de tailler, de choisir ce que l'époque peut encore écouter est bien présente dans sa pensée des classiques et de Molière en particulier.

En conclusion, je souhaiterais poser la question de la postérité. Combien d'analyses de Sarcey peuvent renvoyer à des choix de mise en scène faits au XX<sup>e</sup> siècle ? Combien de propositions faites par Sarcey n'ont encore jamais vraiment été tentées sur un plateau contemporain ? Je repense à Dorine. Quand Stéphane Braunschweig met en scène *Tartuffe*<sup>11</sup> avec la troupe qu'il a alors réunie au TNS, c'est naturellement à la femme sans âge, forte et à la gouaille célèbre, Annie Mercier, qu'il confie le rôle de Dorine. Rien qui aille contre la « tradition » ou du moins l'habitude qui consiste à faire de Dorine une vieille nourrice. Et même si la mise en scène de Stéphane Braunschweig n'est pas réductible à cette distribution du rôle, bien des détails soulevés par Sarcey mériteraient d'être revus aujourd'hui. Montrer ou ne pas montrer la tragédie d'Harpagon qui était l'enjeu du dialogue de Sarcey et Coquelin, c'est bien aussi la question que se pose Ivo van Hove lorsqu'il monte le classique français en 2006. Le suicide d'Harpagon apporte une réponse radicale à cette question. Sans chercher à brouiller les pistes temporelles et en laissant chaque chose à sa place, il me semble que les propositions

<sup>9</sup> On sait que le positionnement politique de Sarcey est plutôt du côté de l'ordre bourgeois et républicain, pas du côté des révolutionnaires, en témoignent ses prises de position anti-communardes en 1871.

<sup>10</sup> *QAT* II, p. 170.

<sup>11</sup> *Tartuffe* de Molière, mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig. *Costumes* Thibault Vancraenenbroeck, *Lumière* Marion Hewlett, *Son* Xavier Jacquot, *Collaboration artistique* Anne-Françoise Benhamou, *Collaboration à la scénographie* Alexandre de Dardel, *Assistanat à la mise en scène* Célie Pauthe, avec Jean-Pierre Bagot, Christophe Brault, Clément Bresson, Thomas Condemine, Claude Duparfait, Julie Lesgages, Annie Mercier, Sébastien Pouderoux, Claire Wauthion. Production Théâtre National de Strasbourg, 2008.

d'interprétation de Molière par Sarcey, si elles sont résolument et définitivement ancrées dans leur temps, datées, et parfois obsolètes, ont le mérite de montrer que les questionnements ne sont pas neufs. Seules les réponses, c'est à dire la nécessité au théâtre d'opérer des choix, le sont.