

dossier pédagogique



› Théâtre de l'Odéon

9 › 27 octobre 2007

Le Bourgeois, la Mort et le Comédien

(*Les Précieuses ridicules, Tartuffe, Le Malade imaginaire*)

de **MOLIÈRE**

mise en scène **ÉRIC LOUIS – La Nuit surprise par le Jour**



› Service des relations avec le public

scolaires et universitaires, associations d'étudiants

réservation : 01 44 85 40 39 ou 01 44 85 40 33 – scolaires@theatre-odeon.fr

actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 – emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr.

› Tarifs : 30€ - 22€ - 12€ - 7,5€ (séries 1, 2, 3, 4), tarif scolaire : 11€ - 6€ (séries 2, 3)

Tarif intégrale : 60€ - 45€ - 24€ - 15€ (séries 1, 2, 3, 4), tarif scolaire : 27€ - 15€ (séries 2, 3)

› du mardi au vendredi, en intégrale le samedi

relâche le dimanche et le lundi

Les Précieuses ridicules : 9 › 12 octobre 2007 à 20h

Tartuffe : 16 › 19 octobre 2007 à 20h

Le Malade imaginaire : 23 › 26 octobre 2007 à 19h

Intégrale : les samedi 13, 20 et 27 octobre à 13h30

› Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon – RER Luxembourg

Le Bourgeois, la Mort et le Comédien

de Molière

mise en scène Éric Louis

dramaturgie Pascal Collin

scénographie François Mercier

peinture Séverine Yvernault

costumes Thierry Grapotte

lumière Bruno Goubert assisté d'Anna Diaz

musique Fred Fresson, Paul Breslin et Issa Dakuyo

son Etienne Colin, Olivier Gascoin

production – administration Véronique Appel, Amélie Delcros

assistante mise en scène Maryse Meiche

avec Cyril Bothorel, Xavier Brossard, John Carroll,
Yannick Choirat, Yann-Joël Collin, Catherine Fourty,
Thierry Grapotte, Claire Harrison - Bullett, Éric Louis,
Elios Noël, Alexandra Scicluna

et les musiciens Paul Breslin, Issa Dakuyo

Production déléguée La Nuit surprise par le jour (conventionnée par la DRAC Ile-de-France) en coproduction avec La Comédie de Béthune, le Nouveau Théâtre de Besançon, la Maison de la Culture de Bourges et la Comédie de Valence avec la participation artistique du jeune théâtre national et du Théâtre national de Bretagne, avec l'aide de La Spedidam
Remerciements au Théâtre de l'Aquarium

Les Précieuses ridicules 1h30 (sans entracte)

Le Tartuffe 3h20 (1h50 / entracte 30 min / 1 heure)

Le Malade Imaginaire 4 heures (2h30 / entracte 30 min / 1 heure)

En intégrale (3 spectacles) : 13h30 – 23h30 / durée 10 heures

Les Précieuses ridicules 13h30 – 15h (sans entracte)

entracte 30 min

Le Tartuffe 15h30 – 17h20 / entracte 20 min / 17h40 – 18h40

PAUSE REPAS 1 heure

Le Malade Imaginaire 19h40 – 22h10 / entracte 20 min / 22h30 – 23h30

Les Précieuses ridicules, *Le Tartuffe* et *Le Malade imaginaire* sont joués à la suite, dans un même élan, pour souligner encore le génie comique de Molière et mettre à l'honneur l'art de l'acteur. La compagnie «La Nuit surprise par le Jour» fabrique sous les yeux du public une fresque épique d'une extrême théâtralité.

Certaines parties de ce dossier sont issues du dossier pédagogique réalisé par le Théâtre national de Strasbourg.
Nous remercions chaleureusement Arthur Lestanc pour sa précieuse collaboration.





J'ai essayé de retrouver le théâtre en lui-même, comme une œuvre proliférant, changeant de nature et se reconstituant sans cesse.

Antoine Vitez

› Note d'intention

Les Précieuses ridicules, Le Tartuffe, Le Malade Imaginaire. Dans le même mouvement, avec la même équipe : neuf comédiens pour trois pièces de Molière, jouées dans leur intégralité, et qui ne constituent pas une simple succession mais un parcours.

Car ce n'est déjà plus seulement Molière. Le travail a déjà commencé. C'est déjà «La Nuit surprise par le Jour». Nous nous sommes inventés une nouvelle équipée, une nouvelle «donquichottesque» tentative de dire le monde. Il nous faut cela. A chaque nouvelle aventure, à chaque nouvelle rencontre. Un pari de théâtre.

Ce sera cette fois avec Molière, dans cette trilogie imaginaire où le bourgeois, la mort et le comédien composent les principales figures d'un théâtre d'humanité et de carnaval. Molière n'est pas un auteur solitaire, mais le meneur d'une troupe. Il n'écrit pas seul. Nous avons appris ailleurs, avec des écrivains de notre temps, ce que les plus belles écritures de théâtre devaient à la relation vivante au plateau, combien l'écriture du texte était intensément nourrie du travail des vivants. C'est ce mouvement d'échange qui fait la richesse et la densité du théâtre que nous aimons (parce qu'il nous fonde) et que nous nous proposons de retrouver ici.

Car il y a peut-être une singularité de Molière qui échappera toujours à tout discours, quelle que soit sa pertinence, et qui pour nous est peut-être l'essentiel. Une chose qui ne relève pas de la place qu'occupe l'auteur si massivement dans l'Histoire – l'histoire littéraire/théâtrale de la comédie et de ses formes, l'histoire sociale/morale de la représentation, ou l'histoire politique des relations de l'art et du pouvoir. Et qui pourtant est présente en chacune d'elles et chaque fois qu'on représente Molière. Cette chose, aiguisée par la connivence, le rire (sur l'état du monde et sur nous-mêmes), c'est le fait que Molière, ce n'est pas qu'une œuvre, c'est une vie. Et que cette vie, ce n'est pas seulement celle d'une personne, c'est celle d'une troupe.

Entendons-nous. Il ne s'agit pas de ramener par la bande de vieilles supercheries, où l'œuvre vaudrait avant tout par l'homme, se comprendrait par lui, ni de raconter l'existence de Molière et de sa troupe. Au contraire, c'est toujours de texte qu'il s'agit pour nous : de mots, de prose et de vers, d'actes de parole, de structures, de dramaturgie. De langage. Mais ce langage-là est vivant. Riche des conditions de sa naissance. En abordant une pièce de Molière, on a presque tous comme en surimpression son visage, les silhouettes des comédiens, Paris, Versailles, la cour, le siècle (le grand). Un tourbillon. Tout cela n'existe plus. Reste ce que nous voulons retrouver, vivre et faire vivre : le mouvement de la création, l'entraînement des comédiens dans le désir d'unir toujours mieux le plaisir du spectacle et l'intelligence commune du temps. Celui d'aujourd'hui. En faisant de l'historicité une actualité, la nôtre, celle du public. Celle de la représentation.

Dans chacune de ces trois pièces, Molière, construisant ses intrigues, nous donne l'illusion d'actions réelles, tout en usant à plein des procédés de théâtre. Il n'a cessé

... / ...

d'explorer dans les termes de son temps les rapports de l'apparence et de l'identité. *Les Précieuses, Le Tartuffe, Le Malade* : le travestissement est au cœur de ces pièces. On s'y déguise, on y joue des rôles, on y fabrique des intrigues, bref on y fait du théâtre. Et si l'on sait cela, alors on voit que le fou est celui qui croit à la pure vérité du rôle, de l'apparence, de la comédie sociale. Il ne sait pas qu'il est au théâtre. Dans les fables de nos pièces, la raison utilise le théâtre comme l'arme majeure de la lucidité. Pour vaincre l'aveuglement ou la supercherie, il faut souvent produire un stratagème, prendre le faux à son propre jeu. Le théâtre est opérateur de vérité. C'est ici que notre recherche rejoint au plus près Molière : en jouant visiblement, sur le plateau, avec les moyens du théâtre, nous tentons d'instruire un rapport concret, constamment actif, aux êtres et aux choses... Le plateau de théâtre n'est pas la réalité, mais l'action qui s'y joue peut, elle, refléter cet effort pour participer au monde, pour le comprendre, cet effort de lucidité.

Les neuf acteurs des trois pièces passeront d'un personnage à l'autre, feront l'expérience de la transformation continue, et seront de fait, comme Molière, dans l'analyse du rapport entre théâtre et société. Ils seront aux prises non pas avec l'illusion du monde, mais avec l'acte de représenter. Les identités et leur mise à l'épreuve constitueront ainsi le grand jeu (de la troupe), où une microsociété met en crise comique le langage social, le dévoile, en dénonce l'artifice et le ridicule. Quand la réalité est le plateau, l'entreprise de théâtre, alors on peut voir à quel point la société est une comédie.

Molière a toujours tenté de plaire au monarque absolu par le *spectacle*, qui seul justifie la puissance de la satire. Il y a ici de la farce, de la grande comédie en alexandrins, encore de la farce, de la comédie-ballet, toujours de la farce... Ces trois pièces ainsi ordonnées forment un cheminement de créations qui ne témoigne pas d'un progrès constant vers le haut comique et la gloire posthume, mais qui semble plutôt aller vers toujours plus de séduction, de divertissement, qui manifeste en tous cas une confiance dans le pouvoir du théâtre et qui, même dans ses égarements, dit la nécessité du jeu... Pour nous – qui ne nous adressons plus au roi, mais à nos semblables – c'est en fabriquant du théâtre que nous pouvons répondre à nos interrogations sur le monde. Et ce qu'on voit, au travers de ces trois pièces si différentes dans leur facture, comme on dit, c'est un groupe qui invente à chaque fois autre chose du théâtre, avec du vieux et de l'inédit, qui, pour et avec le public, imagine ses propres règles.

D'autant que le jeu paraît finalement la seule morale de l'histoire. Si, comme il se doit à la fin de la comédie, l'ordre social se voit re-confirmé, ce n'est qu'au prix de trop visibles artifices, qui rendent assez vain son triomphe... Que nous reste-t-il au bout du parcours, à la fin du *Malade imaginaire* ?

Ce que dit Béralde : «Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun

... / ...

un personnage, et nous donner ainsi la comédie les uns aux autres. Le carnaval autorise cela. Allons vite préparer toute chose.»

Pas plus que dans les autres pièces, le malade n'est guéri. Tous en effet sont aveuglés par la peur de leur condition humaine, peur de la mort. C'est là, peut-être, le rôle du comédien et de la comédie de rappeler que tout cela n'est qu'un jeu, puisque la guérison est illusoire. Reste donc la fête, avec tous, où chacun peut obtenir le plaisir de jouer. Alors bien sûr, ce n'est plus le XVII^{ème} siècle qui sera ici mis en critique, en dérision, en fête. Puisque ce jeu de la folie et du vacillement des identités est universel, c'est notre société que ces trois pièces veulent entraîner, et le public avec elle, dans une mascarade au bord de l'abîme.

Notre fiction sera donc celle d'une troupe allant jusqu'au bout du jeu, par laquelle Molière devient *épique*, non pas en tant qu'il raconterait une aventure, mais en tant qu'il est théâtre, pleinement, et que ce théâtre est une aventure.

Éric Louis

› Entretien avec Éric Louis et Yannick Choirat

«La Nuit surprise par le Jour» est-elle une troupe, une compagnie, un collectif, une utopie ?

Éric Louis : On est en questionnement perpétuel par rapport à «La Nuit surprise par le Jour», comme on l'est par rapport à notre travail. C'est très difficile de lui donner un nom, car les noms comme «troupe» ou «collectif» ont des significations dans l'histoire du théâtre qui ne nous correspondent pas. Au départ, «La Nuit surprise par le Jour» n'est pas faite pour exister de façon permanente. C'est un endroit de rencontre autour d'un projet, à un certain moment, pour défendre une espèce d'utopie. Mais comme les conditions de production sont de plus en plus dures, et aussi parce qu'on a évolué, on commence à penser à de la permanence, avec des projets qui s'enchaîneraient un peu plus. Mais notre existence reste quand même uniquement liée à des projets.

Comment s'est constituée «La Nuit surprise par le Jour» ?

Éric Louis : Il y a un noyau «historique», avec ceux qui ont travaillé à Chaillot, avec Stéphane Braunschweig, avec Gabilly. Et il y a des gens qu'on rencontre sur des spectacles, dans des stages et qu'on sent capables de partager notre manière de travailler un peu particulière. Parce qu'on n'est pas seulement ensemble sur le plateau. On doit s'impliquer au-delà. Une aventure comme *Le Bourgeois* représente au moins un an et demi de vie. Ça engage plus que la part professionnelle de l'existence.

Yannick, tu ne fais pas partie du noyau «historique». Comment s'est passée la rencontre ?

Yannick Choirat : J'ai rencontré Yann-Joël Collin quand on a joué *Violences* à l'école du Théâtre National de Strasbourg. Éric collaborait avec Yann, et quand l'aventure Molière s'est montée, il m'a proposé d'y participer. C'est vrai que c'est un investissement énorme, mais ce sont aussi de grands moments de plaisir.

Ça a été facile de trouver ta place ?

Yannick Choirat : Oui, parce que c'est le projet qui fédère, et que chacun le défend sur tous les fronts. Tout le monde participe à tout, discute tout et est écouté, de la dramaturgie jusqu'au plateau. C'est génial pour un acteur.

C'est effectivement très rare que les acteurs participent à toutes les étapes d'un spectacle. Vous pouvez expliquer le mode de fonctionnement de «La Nuit» ?

Éric Louis : C'est assez difficile... On demande à tous (comédiens, créateur lumière, scénographe, créateur costumes...) d'être présents tout le temps en répétition pour pouvoir tout discuter ensemble, pour que chacun ait conscience de la totalité du projet, ait l'intelligence maximum de l'aventure. Mais on n'est pas exceptionnels, on a quand même des problèmes de gestion de groupe. On essaie simplement d'en avoir conscience et de les gérer tous ensemble. On fait dans la vie comme sur le plateau : on met les choses

... / ...

sur la table et on essaie de trouver des solutions. Au départ, on était élèves comédiens à Chaillot. Et on s'est rendu compte, quand on a commencé à travailler à l'extérieur, que la place du comédien est relativement stéréotypée : on lui demande d'être intelligent quand il est sur le plateau mais pas beaucoup plus. Seuls le metteur en scène ou le dramaturge sont conscients de l'ensemble du projet. C'est assez frustrant. Or quand on est porteur de l'ensemble du projet, on joue mieux, on trouve plus facilement sa place, on est plus impliqué, plus intelligent dans ses propositions. On est parti de ce constat.

Éric, tu étais comédien et collaborateur artistique sur les projets précédents. Tu es passé à la mise en scène. Ça doit être assez difficile d'être metteur en scène quand tout le monde participe à tout.

Éric Louis : Une des choses les plus difficiles pour moi a été la gestion de la parole. Jusque-là, Yann-Joël était metteur en scène. On y était tous inconsciemment habitués et c'est vrai que ça n'a pas été évident de trouver ma place, autant de par l'histoire de Yann que par le regard qu'avaient les autres sur Yann, et aussi pour des histoires de confiance en moi. Encore une fois, ce qui nous réunit c'est le projet. On s'est recentrés là-dessus et ça a permis d'avancer. Mais oui, ce n'est pas évident. On se réunit pour des aventures artistiques mais aussi humaines, et l'humanité, ce n'est pas toujours simple.

Vos spectacles mettent en scène un texte, et l'équipe qui essaye de jouer cette pièce.
Éric Louis : C'est une convention, d'accord, mais on essaye de tout montrer, de fabriquer en direct, de jouer les rouages de l'écriture et de la mise en scène en même temps que les fables, pour que le public soit conscient de la construction. S'il y a des leurres, des inventions, tout le monde doit en être conscient. On met tout à vue parce que le sens n'est pas uniquement dans les apparences, dans ce qui se raconte mais aussi dans comment ça se fait. On choisit donc des auteurs, des textes qui permettent ça. Pour *Le Bourgeois*, en mettant ces trois pièces bout à bout, l'idée était de montrer l'évolution de l'écriture de Molière et de la troupe qui prend en charge cette écriture.

Comment est né ce projet ?

Éric Louis : Ça a un rapport avec Gabilly, avec qui on a travaillé. Quand il écrivait, on pouvait aller chez lui après les répétitions pour lire ce qu'il avait écrit la nuit précédente pour nous, pour les comédiens avec lesquels il travaillait. On retrouvait dans son écriture des choses de nos vies, de notre travail, de nos discussions, de nos rapports. C'était assez émouvant de voir comment le travail d'un auteur pouvait être empreint de nos relations. Et, alors que je travaillais sur Gabilly avec des élèves du Théâtre National de Bretagne, je me suis replongé dans les œuvres de Molière. Au-delà du monument de la littérature, c'était aussi un auteur, metteur en scène, chef de troupe, or je n'avais jamais entendu dans les mises en scène de ses pièces cet aspect-là de Molière. Évidemment, on parle de la troupe, de l'auteur, mais de façon anecdotique,

... / ...

archéologique. Ça me semblait intéressant de retrouver en quoi son écriture pouvait être empreinte des gens avec qui il travaillait, de son histoire ; de retrouver ce qui avait pu, du vivant de sa troupe, nourrir son écriture. J'ai donc relu Molière, j'ai fait des recherches pour retrouver les distributions originales, je me suis intéressé à l'évolution de son écriture en fonction des contraintes de l'auteur, du metteur en scène, du chef de troupe. Et je me suis dit qu'il y avait un parallèle possible avec notre histoire de troupe d'aujourd'hui. On pouvait peut-être raconter Molière et se raconter en même temps, notre histoire pouvait éclairer son écriture et son écriture pouvait nous permettre de dire notre histoire. J'ai donc choisi trois pièces qui racontent trois moments, trois types d'écriture différents. *Les Précieuses* sont issues de la farce, d'un théâtre assez simple qui repose beaucoup sur les comédiens et le jeu, *Le Tartuffe* est une pièce classique qui répond aux règles d'écriture de l'époque, avec une ambition politique très controversée, et *Le Malade* est le divertissement, le rêve du spectacle total, avec de la danse et de la musique. Après, comment la troupe peut s'approprier tout ça, que doit-elle inventer pour jouer tout ça et qu'est-ce que ça veut dire ? Comment passer d'une pièce pour faire rire la bonne société bien pensante parisienne à une critique de la religion, une pièce politique qui parle des comportements face au pouvoir ? Et enfin à une pièce qui donne le change à ce pouvoir en le divertissant, mais toujours avec la volonté de parler de la condition humaine.

Tu as construit des parcours pour chaque comédien à travers ces trois pièces.

Éric Louis : Oui, comme j'essayais de trouver des résonances avec l'histoire de la troupe de Molière, les distributions sont faites pour que chacun ait un parcours qui raconte aussi son trajet de comédien.

Le spectacle dure dix heures trente avec les entractes. C'est une expérience un peu folle, hors du commun pour les spectateurs et les acteurs, qui crée un rapport très particulier entre la scène et la salle. Est-ce que ce serait possible sur deux heures ?

Éric Louis : Oui parce que ce qu'on cherche, c'est le côté exceptionnel de l'aventure. Ça, tu ne le trouves pas que sur la durée. La folie, c'est de vouloir tout le temps s'étonner, s'exciter, c'est de toujours mettre sa vie en jeu. Il y a tant de choses à créer, à dépasser, c'est ça qu'on cherche. Et j'espère qu'il y aura des projets plus légers.

Vous faites en sorte que le spectateur soit d'une certaine manière acteur de vos spectacles.

Yannick Choirat : Le spectateur est au centre. On s'adresse toujours à lui. On essaye d'être aussi vierge que lui au début du spectacle, puis on joue à reconstruire les pièces au présent. On a donc le même rythme ; une histoire commune se crée. C'est beau

... / ...

parce qu'on éprouve ensemble une traversée. J'avais vécu ça sur *Violences* et là aussi on le ressent : au bout des dix heures, les gens ne parlent presque plus de théâtre, ils parlent d'humanité, de don réciproque.

Eric Louis : On fait du spectacle vivant et il est hors de question de faire comme si on était une toile de cinéma. De plus en plus, les jeunes ont dans les théâtres des attitudes de spectateurs de cinéma. Sur des spectacles comme ça, ils se rendent compte qu'on est dans le spectacle vivant. Et spectacle vivant, ça ne veut pas simplement dire qu'il y a du vivant sur le plateau, ça veut dire qu'il y a aussi du vivant dans la salle, et dans le rapport entre la salle et le plateau. Pour nous, le public est l'enjeu. On ne s'adresse pas à la salle parce qu'il n'y a pas de quatrième mur et qu'on parle dans leur direction : on s'adresse vraiment à eux. Quand il s'agit de convaincre d'un point de vue, il ne s'agit pas de convaincre un pseudo personnage ou le partenaire, mais le public. Il y a comme une espèce de combat entre les acteurs pour essayer d'amener les spectateurs au point de vue qu'ils défendent. On ne met pas les spectateurs devant une réflexion qui aurait déjà été élaborée, mais on leur permet de réfléchir, et pas seulement sur la fable mais aussi sur les mécaniques, sur la construction, sur la manière de mettre en jeu. C'est ça qui les rend actifs.

› «La Nuit surprise par le Jour», une aventure théâtrale collective !

La compagnie «La Nuit surprise par le Jour» mène depuis plusieurs années une réflexion active sur les enjeux du théâtre. Elle réunit, à l'occasion de projets de création, des techniciens, des acteurs, des metteurs en scène, des dramaturges, liés par une volonté de poser en acte, sur le plateau, les questions de la fabrication du théâtre, de la relation au public et à la cité par le langage théâtral. Des aventures humaines, vécues au travers de créations qui d'une certaine manière les racontent, qui traduisent la tentative toujours renouvelée de mettre en perspective et en critique la représentation au sein même de la représentation, et de le faire de manière ludique, afin de partager avec le public le plaisir des questionnements. Cet engagement commun a une histoire, commencée à l'Ecole de Chaillot d'Antoine Vitez. Parmi ses douze propositions pour une école, on trouvait cette phrase «Ils se seront au moins rencontrés là», pour nous décisive : notre formation s'est faite au travers d'un groupe, dans la création. Ce fut l'aventure du «Théâtre Machine» autour de Stéphane Braunschweig, et la représentation des *Hommes de neige* (*Woyzeck*, *Tambours dans la nuit*, *Dom juan revient de guerre*). Parallèlement, une autre expérience nous a réunis autour de Didier Georges Gabilly dans son atelier, et plus tard à la fondation du «Groupe T'chang» en tant qu'acteurs et associés. L'Atelier a été le lieu d'une recherche fondée sur la responsabilité de l'acteur par rapport à la langue, et a trouvé sa pleine dimension humaine et artistique dans les spectacles formés à partir des textes de Didier : *Violences*, écrit pour ses acteurs, est né de l'atelier, de cette humanité en jeu qui a produit la fiction de l'écrivain. Ces rencontres sont à l'origine de « La Nuit surprise par le Jour », qui réunit un groupe désireux de mener cette réflexion active sur le théâtre en y associant davantage le public, c'est-à-dire en inscrivant sa présence dans le processus de création, en le rendant non seulement complice mais partenaire. C'est ce que racontait notre première création, *Homme pour homme* : comment fonder la représentation sur le plaisir, commun aux acteurs et aux spectateurs, de la construction d'un théâtre à travers la fiction de la transformation d'un homme. *Henry IV* nous a permis d'aller plus loin encore dans notre relation au public en éprouvant, à travers Shakespeare, la démesure d'un théâtre qui contient le monde parce qu'il ne l'imiter pas, mais le recrée dans le présent. Nous avons alors constaté que la particularité de ce projet artistique avait des effets évidents sur l'identité des lieux qui nous ont accueillis et le travail des équipes qui nous ont reçus : il leur fallait repenser le fonctionnement du théâtre, la relation avec la compagnie, la réception du public. Alors le théâtre et le public se sont réellement mobilisés autour de la création, et *Henry IV* n'a plus été seulement notre projet mais celui de tous, redonnant une dynamique nouvelle au lieu d'accueil.

› Trois pièces de Molière présentées par la compagnie

Les Précieuses ridicules

Cette pièce courte présente deux hommes éconduits par deux jeunes bourgeoises provinciales, fraîchement arrivées à Paris, et qui étaient censées devenir leurs épouses dans un mariage arrangé. Ils vont se venger en profitant du goût des deux jeunes femmes pour la mondanité, de leur désir naïf de se conformer aux codes de la «préciosité», à la fois une mode et un mouvement de pensée définissant un langage, une apparence, un comportement social. Deux personnages trompés et le public dans la connivence : il s'agit bien d'une farce, et du premier grand succès de Molière débarquant lui-même à Paris en 1658. L'intention était d'amuser, mais en relation avec l'actualité : on fait rire non plus avec d'anciens archétypes, mais avec deux jeunes femmes contemporaines qui veulent être dans le mouvement du monde... leur revendication d'une nouvelle dignité pour la femme n'est pas ridicule, mais leur désir de paraître ce qu'elles ne sont pas sera, comme toujours chez Molière, sévèrement sanctionné par la comédie. Et pour nous, les précieuses sont d'aujourd'hui. La farce, et son théâtre de foire, de tréteaux, est le point de départ de notre histoire, où les actrices revendentiquent le plateau comme les précieuses la capitale, où la troupe se constitue, à vue, en s'initiant au travestissement, au faux semblant, au jeu de l'improvisation. Où, en «inventant» Molière, elle apprend, en l'éprouvant concrètement, le pur plaisir du théâtre.

Le Tartuffe

Au début du *Tartuffe*, nous sommes en pleine crise familiale. L'objet du débat est un homme, Tartuffe, dont le chef de famille, qui vieillit et craint pour sa vie éternelle, a fait son directeur de conscience et son maître à penser. Mais Tartuffe utilise morale et religion à des fins purement matérielles : incrusté dans la famille, y décidant de tout, il veut profiter de la confiance que lui accorde le père, Orgon, pour tout lui dérober – maison, fille, femme, honneur, argent, dignité... Le *Tartuffe* de Molière, qui déchaîna une violente polémique à sa création en 1664 et qui fut d'abord interdit, est une charge contre les «faux dévots» de l'époque, aux discours très pieux et aux désirs très terrestres. La pièce est une dénonciation de l'hypocrisie comme vice social majeur, et du mensonge comme instrument de pouvoir. C'est au théâtre qu'il reviendrait de dire la vérité, c'est-à-dire pour nous de montrer comment se fabrique l'illusion, de prendre la manipulation au piège de la machinerie théâtrale. C'est le deuxième épisode de l'histoire de notre troupe, qui est maintenant constituée. Elle s'engage dans le combat critique, à visée politique, en épousant – et toujours comme en inventant – le mouvement de l'écriture. La comédie quitte ici la farce, acquiert des lettres de noblesse : elle est écrite en alexandrins, et le vers n'est pas qu'une forme, il est une arme... Les conflits entre les personnages sont ici le produit des relations de pouvoir au sein de la troupe, pour l'occupation et la jouissance du plateau. L'enjeu principal, alors, est le public. C'est l'instance critique suprême. Il y a très longtemps, à la naissance du théâtre, la représentation était à la fois fête et débat civique. Mettre en jeu l'assemblée des ... / ...

spectateurs dans la construction du spectacle peut nous permettre de retrouver cet acte politique qu'a constitué le théâtre à ses origines, et de restituer à Molière son actualité, comme s'il s'écrivait au présent.

Le Malade imaginaire

Le Malade imaginaire n'est pas qu'une pièce de théâtre. C'est une «comédie-ballet», avec parties théâtrales et intermèdes, un grand divertissement royal où la diversité des arts (danse, musique, théâtre) est mise au service de la fête de cour, de la monarchie absolue et triomphante. Mais l'œuvre de Molière, devenu ordonnateur des plaisirs du roi, ne donne pas lieu à un simple spectacle de circonstance, à consommer dans une heureuse béatitude... Si tel intermède du *Malade imaginaire* est pour le moins complaisant à l'égard du pouvoir, le divertissement porte cependant en lui-même sa propre critique, ne serait-ce que par le thème de la comédie : la maladie et, juste derrière elle, la mort. La fête et les plaisirs sont ici montrés inséparables de ce qu'ils ont mission de dissimuler à toute force : le tragique de la condition humaine. Molière est mort en 1673 en jouant Argan, le malade imaginaire, à l'issue de la quatrième représentation... Et, dans la partie théâtrale de la comédie-ballet, on ne cesse de répéter au vieil hypocondriaque qu'il interprétait que tout va bien et qu'il se porte comme un charme... Or, qui n'est pas malade ? La fausse maladie est le dernier masque, qui ne tombe que pour découvrir la vraie. Alors, puisqu'on ne saurait être guéri (pas plus Argan ou Molière que nous-mêmes), autant rire encore plus fort, et faire que la vie soit plus que jamais un jeu, jusqu'à épuisement de la folle mascarade... Le spectacle doit continuer. C'est devenu le principe vital de la troupe. Grâce à l'expérience du théâtre et de ses procédés, acquise dans les deux premières pièces, et au renfort de nouveaux membres musiciens, elle se lance à corps perdu dans ce spectacle total d'où naîtront, en cours de route, de nouvelles formes de théâtre. L'invention, sur le plateau, de l'écriture de Molière requiert alors plus que jamais un théâtre de la participation, où public et acteurs, une fois la partie lancée, sont conviés à aller jusqu'au bout du carnaval, quels que soient les accidents en chemin. Où tous finiront, sinon par «se donner la comédie les uns aux autres», du moins par partager, dans le présent et par le jeu, le plaisir du divertissement et, dans le même mouvement, l'interrogation critique sur notre humanité... par la comédie de la mort, la mise en dérision, lucide et joyeuse, de la vie.

La Compagnie *La Nuit surprise par le Jour*

› Molière et sa troupe «L'ILLUSTRE THÉÂTRE»

C'est dans l'enthousiasme de la jeunesse que naît cette troupe, sous l'impulsion du jeune Jean-Baptiste Poquelin et de sa maîtresse, Madeleine Béjart, de quatre ans son aînée. Madeleine est la seule, parmi les dix membres fondateurs, à être déjà montée sur les planches. Le 30 juin 1643 est établi le contrat de société fondant «L'ILLUSTRE THÉÂTRE». On y trouve, outre celles de Molière et de Madeleine, les signatures de Denis Beys, qui quitte ainsi la librairie paternelle, de Germain Clérin, futur chef de la troupe de Gaston d'Orléans, de l'honnête et érudit Joseph Béjart, de Nicolas Bonenfant, dit Croisac, à l'origine clerc de procureur passionné de théâtre, de Georges Pinel, dit La Couture, qui, plus âgé que Jean-Baptiste, lui a jadis donné des leçons d'écriture, de Magdeleine Malingre, dont on sait peu de chose, de Catherine Des Urlis, dont tous les frères et soeurs sont comédiens, ainsi que celle de Geneviève Béjart, plus effacée que sa soeur Madeleine et que son frère Joseph, mais fidèle à la troupe et au théâtre qu'elle n'abandonne qu'à la mort. On loue la salle du jeu de paume des Métayers, rue Mazarine, mais la rivalité de l'Hôtel de Bourgogne n'est pas facile à affronter pour des débutants. Comme l'abbé Olier, de la paroisse Saint-Sulpice, est très hostile aux comédiens, ceux-ci vont s'installer au jeu de paume de la Croix-Noire, sur l'emplacement de l'actuel 32, quai des Célestins. Madeleine Jurgens l'a montré : «L'ILLUSTRE THÉÂTRE» se défend bien durant les huit premiers mois de 1644, («L'aventure de L'ILLUSTRE théâtre», RHLF, 1972, 5-6), mais les créanciers — un marchand de chandelles, puis un linge — font jeter Jean-Baptiste à la prison du Châtelet. La compagnie se dissout donc, et, à sa sortie, son chef rejoint avec Madeleine la troupe de Dufresne, qui parcourt la province, et jouit de la protection du duc d'Épernon.

(texte téléchargé sur le site www.toutmoliere.net)

› Molière, auteur du théâtre de ville, face à la Préciosité

L'année 1659 est une date charnière primordiale dans la carrière de Molière et ce à plus d'un titre. Tout d'abord, il accède au statut de directeur d'une salle parisienne en alternance avec son maître de la comédie italienne, Scaramouche, qui n'est pas la moindre puisqu'il s'agit de la salle du Petit Bourbon, lieu historique depuis la fin du XVI^e siècle des ballets de cour et des Etats Généraux de 1614, sous la protection de Monsieur frère du Roi, Gaston d'Orléans. Mais il va aussi y écrire sa première pièce imprimée qui lui assurera l'accession à la dignité d'auteur : *Les Précieuses ridicules* qui consacre sur le mode comique de la farce sa rencontre avec un public parisien en mutation depuis le début des années 1650 par l'importance croissante de la présence féminine et bourgeoise. Ainsi, Molière va faire preuve d'un talent original relativement à ses prédecesseurs comme Thomas Corneille qui avait triomphé avec *Timocrate* en 1656, en explorant une autre veine que celle de la tragi-comédie (spectacle tragique à fin heureuse qui multiplie les péripéties sur le mode romanesque dont il tire ses sujets en résistant aux injonctions doctorales des trois unités classiques) prisée par le public précieux.

La Préciosité s'était affirmée depuis peu, au lendemain de la Fronde, grâce à la promotion intellectuelle permise par le mécénat de Fouquet à partir de 1656, à une période où le retour au calme permet un développement de la vie en société et la quête de l'instruction, de la dignité et de la valeur intellectuelle («*premium*» en latin signifie «prix») : valeur de cour, de l'esprit et des manières qui permet d'échapper au déterminisme social de la condition des femmes ; c'est pourquoi c'est un mouvement féministe. Dans les salons précieux de M^{lle} de Scudéry, romancière, et de M^{lle} de Montpensier, domine une conception amoureuse fondée sur le respect de la femme contre une conception patriarcale du mariage qui met l'épouse à la merci de son mari sans souci de ses sentiments. La quête de la distinction langagière poussant à l'abstraction recherchée par fuite de la trivialité, permet aussi d'élever la femme sublimée au rang d'abstraction littéraire, au-dessus des servitudes de la chair : ainsi naît chez leurs détracteurs mondain le sens péjoratif du terme défini au XVII^e siècle comme une prude outrancière. Alors que la précieuse dès 1656 devient une figure littéraire avec le roman de la précieuse de l'abbé de Pure, c'est sa représentation caricaturale sur la scène française qui servira de fondement dans les grands dictionnaires français de la fin du siècle, Richelet (1680) et Furetière (1690). La précieuse est donc tantôt une femme contestataire de l'autorité abusive du mâle ou une prude manierée et Molière utilise les deux sens dans ses pièces, selon le personnage : Arnolphe, le barbon tyrannique de *L'Ecole des Femmes*, l'entend dans le premier sens : «Voyez comme raisonne et répond la vilaine ! Peste ! Une précieuse en dirait-elle plus ?» (Acte V, sc. 4., v. 1541-1542). Au contraire Elise de la Critique de *L'Ecole des Femmes*, elle-même femme cultivée, précise la connotation en qualifiant une fausse prude : «Est-ce qu'il y a une personne qui soit plus véritablement qu'elle ce qu'on appelle précieuse à prendre le mot dans sa plus mauvaise signification ?» (scène 3). La qualification de «ridicules» pour les

... / ...

précieuses provinciales que sont Cathos et Madelon n'est donc pas un pléonasme : c'est une précision pour un substantif à double tranchant.

Bien que féconde en création poétique, la quête de la figure abstraite va aussi clore le langage précieux sur lui-même et programmer sa fin avec celle du courant galant en littérature. Le langage devient en fait pour la préciosité moins un outil de communication qu'un signe de reconnaissance pour faire preuve de ses qualités spirituelles. Ainsi l'usage des périphrases et des métaphores ne suffit pas, les néologismes abondent comme preuve de virtuosité.

Ce langage, ancré dans la situation de conversation des salons ne résistera pas aux mutations de la société de cour à partir des années 1660 et à la chute des grands cercles de mécènes comme Fouquet. Dès 1659, le dramaturge saura s'en moquer dans les perpétuelles incompréhensions et quiproquo qui marquent les relations entre les deux «précieuses» et les autres personnages étrangers à ce langage comme Almanzor, valet représentant du bon sens populaire et le pragmatique Gorgibus, père de famille bourgeois qui considère le mariage de sa fille comme une «affaire» à négocier.

Molière, dramaturge de la liberté amoureuse mais aussi de la juste mesure, ne pouvait rester indifférent à un mouvement polémique qui animait les milieux mondains parisiens entre 1659 et 1661, coïncidant avec l'écriture des *Précieuses ridicules* et de *L'École des Maris*. Il est à noter de plus que certaines grandes précieuses comme Catherine Desjardin qui fit un *Récit de la Farce des Précieuses*, furent dramaturges.

Au cours d'une actualité intellectuelle brûlante, l'axe directeur de la pièce en un acte est simple : proposer une parodie de l'univers féminin précieux familier au public mondain de la ville en développant un thème en débat, l'accession des femmes à l'éducation et au beau langage présenté sous un mode outrancier, bousculé par l'irruption de deux valets imposteurs se faisant passer pour des gentilshommes. La structure en un acte unique est celle de la farce mais le travail sur la langue qui densifie pour caricaturer l'usage des procédés d'écriture précieux (périphrases, métaphores néologismes) renforce la caractérisation des dialogues pour en faire une comédie satirique.

La longue scène centrale (sc. 9) parodie une conversation mondaine où après que les deux provinciales se soient extasiées sur les vertus d'écriture d'un poème impromptu de Mascarille, celui-ci vante les plaisirs de Paris et surtout celui de la «comédie» de l'Hôtel de Bourgogne, les rivaux intimes de Molière et ennemis de son esthétique du naturel : «les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit ; et le moyen de connaître où est le beau vers si le comédien ne s'y arrête et ne vous avertit qu'il faut faire le brouhaha ?». En praticien de la scène, le dramaturge règle ses comptes avec un public qui n'a pas su reconnaître son innovation dans le jeu tragique. Cette scène dominée par le comique verbal est encadrée par deux scènes bouffonnes où domine le comique gestuel : l'entrée en scène de Mascarille (sc. 7) et le bal grotesque où les deux lourdauds dansent à contre

... / ...

temps en attrapant maladroitement les deux pecques provinciales.

Ainsi les deux «farceurs» (trompeurs) révèlent leur identité par la grossièreté de leurs manières et leurs maladresses, installant ainsi sur scène une dimension burlesque du décalage entre la virtuosité gestuelle des deux plus grands zannis français de l'époque et la caricature verbale du langage précieux : cette pièce consacre aussi en effet le passage fugitif dans la troupe de Jodelet, farceur enfariné alors âgé de soixante neuf ans et qui mourra l'année suivante, issu de la troupe du Théâtre du Marais qui s'était spécialisé dans le théâtre à machines se partageant la vedette avec Molière dans un personnage inventé par lui, Mascarille («petit masque»).

Le comique de situation ne provient donc pas de la dénonciation d'un mouvement intellectuel contemporain qui serait ridicule, la Préciosité, et dont Molière épousera la cause deux ans plus tard avec *L'Ecole des maris* puis *L'Ecole des femmes* mais de la déformation de cette réalité par le ridicule de la fiction dramatique qui naît de l'usage outrancier et inapproprié qu'en font les deux «provinciales» (la distinction est importante pour le public parisien) Cathos et Madelon et surtout les deux valets dont les noms ramènent à une réalité scénique. Il est notable que les personnages soient désignés par des noms de scène (Jodelet), de personnages romanesques de l'époque (Almanzor) ou par ceux des comédiens eux-mêmes (La Grange et Du Croisy).

Ainsi le miroir déformant de la fiction est constamment mis en relief par la mise en abyme dramatique instaurée par l'onomastique et l'exploitation des réalités et des codes de la représentation. En effet, la «porte étroite» latérale, bien réelle, du plateau donne lieu à un comique gestuel des porteurs s'y heurtant lors de l'entrée en scène de Mascarille (sc. 7) qui évoquera plus tard le «visage pâle» (sc. 12) de Jodelet enfariné en l'expliquant par une longue maladie. Mais Molière joue aussi des conventions dramatiques pour surprendre le spectateur tout en conservant une connivence avec celui-ci : l'irruption des violons sur scène à la scène 12 avertit le public de la fin du «spectacle», c'est-à-dire de l'imposture tout en amenant le dénouement farcesque : les deux valets suivront le rythme des coups de bâton de leurs maîtres et celui de la maison, Gorgibus (anagramme approximatif de «bourgeois» dont la consonance latine en fait un épigône de la comédie antique) clôt la farce en renouvelant la tradition du «plaudite» de la comédie latine lorsque le personnage en bord de scène brise l'illusion théâtrale pour s'adresser directement au public : «Et vous, qui êtes la cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs [...] puissiez vous être à tous les diables !».

(Cette partie du dossier a été réalisée par Arthur Lestanc)

› La dénonciation de l'imposture : Les combats du *Tartuffe*

En août 1664, le curé de Saint Barthélémy fit paraître un pamphlet d'une violence extrême à propos du *Tartuffe* qui venait pourtant d'être approuvé en lecture par le légat du Pape, à Fontainebleau : dans *Le Roi glorieux au Monde*, Molière était fustigé comme «un homme ou plutôt un démon, vêtu de chair et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fut jamais dans les siècles passés avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique en la faisant monter sur le théâtre à la dérision de toute l'Eglise et au mépris le plus sacré de la fonction la plus divine. Il mérite par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer, pour expier un crime si grief de lèse majesté divine.».

Bien qu'ayant accepté l'interdiction publique de la pièce, Louis XIV fut mécontent de l'outrance du libellé et Molière dans son premier Placet au Roi du 31 août protesta de sa volonté de rendre service au royaume en dénonçant les hypocrites. Sa ligne de défense fut toujours la même, réitérée lors des trois Placets : ce n'est pas la religion ni ses serviteurs qui sont visés mais le vice humain de l'hypocrisie qui dévoie les valeurs sacrées de la religion. Boileau dès 1664 prit à nouveau la défense de la pièce contre les faux dévôts dans son *Discours au Roi* :

«Ce sont eux que l'on voit d'un esprit insensé
Publier dans Paris que tout est renversé
Au moindre bruit qu'un auteur les menaces
De jouer des bigots la trompeuse grimace.
Pour eux, un tel ouvrage est un monstre odieux.
C'est offenser les lois, c'est s'attaquer aux cieux :
Mais, bien que d'un faux zèle ils masquent leur faiblesse
Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse :
En vain, d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
Se couvre du manteau d'une austère vertu ;
Leur cour, qui se connaît, et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint Tartuffe et Molière.» (v. 91-102)

En septembre et octobre, des représentations princières privées eurent lieu sur ordre de Gaston d'Orléans puis du Prince de Condé mais la pièce demeurait interdite à la ville. Le 5 août 1669, Molière se hasarda à jouer sur sa scène du Palais Royal une nouvelle version en cinq actes intitulée *Panulphe ou l'imposteur* qui fut interdite dès le lendemain par Lamoignon, membre de la compagnie du Saint Sacrement et président du Parlement de Paris et responsable de la police en l'absence du Roi parti en conquête en Flandre sous motif «qu'il ne convient pas à des comédiens d'instruire les hommes sur les matières de la morale chrétienne et de la religion : ce n'est pas au théâtre à se mêler de prêcher l'Evangile». Un deuxième placet fut transmis par La Grange et la Thorillière au Roi qui tenait un siège devant Lille mais qui ne reçut pas les comédiens. Le 11 août,

... / ...

Hardouin de Péréfixe, archevêque de Paris, ancien précepteur du Roi et autre membre du Saint Sacrement publia une ordonnance contre «une comédie très dangereuse et qui est d'autant plus capable de nuire à la Religion que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui en font profession de la plus solide piété et les expose par ce moyen aux plus expresses railleries et calomnies continues des libertins». Il conclue en faisant «très expresse inhibition et défense à toutes les personnes de mon diocèse de représenter, lire ou entendre réciter la susdite comédie, soit publiquement, soit en particulier (...) et ce, sous peine d'excommunication».

Le Prince de Condé, libertin notoire, fit néanmoins représenter la pièce dans son hôtel particulier et dans son château de Chantilly en mars et septembre 1668. La *Lettre sur l'imposteur*, anonyme, attribuée tantôt à La Mothe Le Vayer, tantôt à Donneau de Visé, prend la défense de la pièce le 28 août : elle présente dans sa première partie un résumé de la pièce qui révèle que le personnage du Tartuffe n'est plus un ecclésiastique mais un homme du monde ; le dramaturge a donc choisi d'adoucir la virulence de sa critique tout en conservant la même ligne directrice, comme le montre le second Placet. Dans sa deuxième partie, la lettre établit une défense dépassionnée de la comédie à l'aune du rationalisme en traitant de la problématique générale de la moralité du théâtre : «jamais il ne s'est frappé un plus rude coup contre tout ce qui s'appelle galanterie en termes honnêtes que cette pièce et que si quelque chose est capable de mettre la fidélité des mariages à l'abri des artifices de ses corrupteurs, c'est assurément cette comédie». (OC, Pléiade, Tome I, p. 1172). La pièce est donc présentée comme une arme de défense des institutions chrétiennes.

Finalement, le roi autorisa la représentation d'une nouvelle version définitive du *Tartuffe* (la seule que nous connaissons aujourd'hui) le 5 février 1669 après que Colbert ait consulté Etienne Baluze, théologien en Sorbonne sur la validité de l'ordonnance de l'archevêque de Paris. Le succès fut triomphal et Molière remercia le Roi par un troisième Placet qui clôtra la série dont l'ensemble fut publié avec la pièce en mars 1669.

La fortune de la pièce, était tributaire des tensions entre la politique gallicane de la monarchie absolue depuis Richelieu et Mazarin, en opposition avec les mouvements ultramontains constitués par les jansénistes et le parti dévôt, très influent depuis les années 1630 du règne de Louis XIII. Il était appuyé par Anne d'Autriche, dont la mort en 1666 avec celle de Conti permit la dissolution officielle ; son plus illustre représentant était la «compagnie du Saint Sacrement», formée en 1627 de personnalités laïques (Lamoignon, le Prince de Conti) et religieuses (Saint Vincent de Paul, Pérefixe). Elle s'était déjà opposée à «L'ILLUSTRE THÉÂTRE» en 1643, période à laquelle Molière fréquentait les cercles libertins inspirés par Gassendi avec Cyrano et Chapelle. Les objectifs de la compagnie oscillaient entre charité publique et répression des mœurs

... / ...

jusqu'à des excès illégaux comme la séquestration de personnes entre 1658 et 1660. Certains de ses représentants, selon des témoignages notoires, s'immisçaient dans le gouvernement de grandes maisons pour en censurer les mœurs et allaient parfois jusqu'à des captations d'héritage pour motif charitable, comme le préconisaient certaines communications de la compagnie. On retrouve les péripéties dramatiques de la pièce : il n'y avait donc rien de surprenant que la compagnie chercha à profiter de la querelle sur le théâtre qui venait de se rallumer dans les années 1660 avec la publication des deux *Traité sur le Théâtre* de Nicole puis Conti, pour accuser Molière d'impiété surtout avec les antécédents de *L'Ecole des Femmes* et la récidive du *Dom Juan* en 1665.

Si les modèles contemporains du *Tartuffe* ne manquent pas et ont alimenté nombre de suppositions, les personnages et les situations de la pièce s'inscrivent sans conteste dans une tradition comique et farcesque intégrés dans une structure dramaturgique empruntée à la tragédie de la conspiration (aliénation mélancolique du paterfamilias ; Orgon, qui devient un véritable tyran domestique). La structure d'ensemble semble en effet provenir de la progression tragique : acte I, révolte et échec du complot face au corps étranger, perturbateur qui fait office de mauvais conseiller : acte II et III, péripétie et réussite du piège d'Elmire contre le traître enfin démasqué : acte IV, rétablissement du pouvoir légitime du maître de maison sur le destin des siens et l'ensemble de ses biens grâce à l'intervention clémence d'un *rex ex machina* dans le dénouement, équivalent moderne du *deus ex machina* de l'antiquité.

Les personnages, par ailleurs apparaissent comme les héritiers d'une tradition comique : la mère d'Orgon, M^{me} Pernelle était jouée par un Louis Béjart, boiteux, qui provoquait donc un jeu de scène bouffon ; le personnage du parasite goinfre provenait de la comédie antique et se retrouvait dans les comédies italiennes de la Renaissance : dans *Lo Ipocrito* de l'Aretin, un hypocrite avec un bréviaire sous le bras s'introduit dans la maison d'un vieil homme et convoite l'épouse de la maison. Dans l'héritage du bas latin, la «truffa» désignait la fraude, d'où l'usage que fait Rabelais du verbe «trupher» pour tromper dans *Le Quart Livre* (1542). Dès 1609, Antoine Fuzy, abbé apostat fustige dans un pamphlet un personnage d'hypocrite brutal comme «un tartuffe, un butor». L'emploi du substantif semble donc déjà attesté et sera consacré par Richelet dans son dictionnaire en 1680.

Les canevas de la *comedia dell'arte* s'inspirèrent du personnage de l'hypocrite jusqu'à en faire un entremetteur comme dans *Tartuffo* de Giulio Cesare Croce. La littérature satirique française du début du siècle avait aussi exploré largement la veine de l'hypocrisie depuis la satire XIII de Mathurin Régnier avec Macette, son personnage d'entremetteuse fausse dévote jusqu'au personnage du dévot hypocrite, habillé de noir dans la première Satire de Du Lorens en 1624 qui s'insinue dans l'esprit du mari tout en tentant de séduire la femme et Garaby de la Luzerne dans *Les Pharisiens du Temps* ou *Le dévot hypocrite*. Mais la tradition tragi-comique espagnole apporte aussi sa contribution. Une tragi-comédie récente (1638) mettait en scène un protagoniste

... / ...

hypocrite, les trahisons d'Arbiran de Le Mettel d'Ouville en s'inspirant de nouvelles espagnoles comme le fera Scarron en 1655 dans une de ses nouvelles tragi-comiques intitulée *Les Hypocrites*, dont le héros Montufar avec un costume sombre adopte une attitude d'auto-flagellation outrancière («si on lui demandait son nom, il répondait qu'il était l'animal, la bête de charge, le cloaque d'ordures, le vaisseau d'iniquités et autres pareils attributs que lui dictaient sa dévotion étudiée») ainsi que la consonnance en font bien l'ancêtre le plus immédiat du personnage de Molière. Le dramaturge puise ses situations aussi dans la farce comme à l'acte IV, (le mari caché sous une table assistant à son cocuage potentiel) ainsi que dans son propre théâtre : Marianne et Valère, les jeunes amoureux empêchés, rejouent une scène du *Dépit amoureux*, la disconvenance ridicule entre les affectations prudes et la sensualité verbale de *Tartuffe* est un procédé à la base du comique de caractère.

La structure équilibrée symétriquement entre deux actes préparant à l'entrée du fourbe et deux derniers actes qui le montrent démasqué en font un modèle de la comédie classique, respectant la règle des trois unités, au service d'une thématique et d'une mise en perspective baroque des pouvoirs de l'apparence et du jeu théâtral de l'hypocrite, c'est-à-dire aussi du comédien. Au cœur de la structure se trouve la péripétrie qui en constitue l'acmé dramatique, la déclaration amoureuse de l'hypocrite. La comédie de caractère se double d'une comédie d'intrigue dans une mise en abyme vertigineuse qui amènera au dénouement : pour amener le comédien à déposer son masque, la famille devra à l'acte IV sous l'égide d'Elmire (anagramme approximatif d'Elomire/Molière ?) monter une comédie qui révèlera la vérité en jouant sur les apparences.

La pièce entre rigueur classique et réflexion baroque sur l'art du théâtre, fusionnant les traditions de la tragi-comédie baroque, de la tragédie classique, de la farce et de la comédie tout en posant un type de personnage qui amènera le traître de mélodrame de la fin du XVIII^{ème} siècle par son ouverture de sens a suscité une diversité évolutive des interprétations qui sera nourrie par la pluralité des mises en scène.

(Cette partie de ce dossier a été réalisée par Arthur Lestanc)

› Les représentations modernes du *Tartuffe* : entre interrogation baroque et constat politique

Si la querelle du *Tartuffe* qui peut être considérée à bien des égards comme le prolongement de la querelle de *L'Ecole des femmes* avec une résonance religieuse amplifiée par les enjeux dramatiques et moraux qu'elle mobilise est historiquement datée, la pièce, dont aucune autre n'a suscité autant de lectures divergentes, n'a cessé de faire débat à travers les multiples représentations qui sont autant d'échos et de reflets de cette peinture baroque d'un personnage insaisissable, mystérieusement demeuré indéfini. Au XVIII^{ème} siècle, l'interprétation n'avait fait qu'accentuer jusqu'aux dernières extrémités de la grossièreté le parti pris farcesque qu'avait pris initialement *L'ILLUSTRE THÉÂTRE* en confiant les rôles d'Orgon et Tartuffe à un duo bouffon composé de Molière et Du Croisy, comédien au physique poupin, spécialisé dans les emplois de valets et de gueux, avec une Dorine au jeu rude, incarnée par Madeleine Béjart et une M^{me} Pernelle jouée par un Louis Béjart boiteux. Vers 1780, le jeu des interprètes connaît cependant une nuance qui complexifie la psychologie des personnages et leur rapport de force. Cette rencontre sur scène entre un vocabulaire religieux et un code de jeu farcesque ne devait pas être étranger au scandale provoqué à la pièce (c'est un semblable effet qui avait causé dans les années 1540 l'interdiction des représentations publiques de *Mystères dans Paris*). Les excès grimaçants des comédiens qui exploitèrent jusqu'à épuisement la veine farcesque furent la cause d'une certaine désaffection du public docte pour la pièce. Vers 1780, cependant un tournant dramatique s'esquisse sur scène avec l'influence de la comédie de Marivaux et la naissance du drame avec Diderot et Beaumarchais : l'avènement de nouveaux répertoires influe sur les codes de jeux. François René Molé propose un Tartuffe distingué et séduisant ; le rôle d'Elmire s'en trouve alors reconstruit avec Louise Contat qui va proposer une Elmire coquette dont l'ambiguïté des rapports avec Tartuffe sera développée par le jeu d'Emilie Leverd avec qui Elmire, malicieuse, admet tous les sous-entendus de son soupirant. Parallèlement, les interprètes de Dorine font évoluer un jeu rude vers un emploi gracieux et spirituel, s'inspirant des personnages de soubrettes des comédies contemporaines de Régnard et Marivaux. Après un grossissement vers la farce, la fin du XVIII^{ème} siècle voit donc un affinement de l'interprétation comique dans le sens d'une complexification du rapport de force et de séduction nuancée entre les personnages.

Au XIX^{ème} siècle certaines interprétations vont provoquer un infléchissement vers le drame comme M^{me} Mars qui joue une Elmire réservée mais révoltée intérieurement et intimement bouleversée jusqu'au mutisme, la dimension farcesque étant cantonnée à Orgon. Stendhal, assistant à la représentation avouera «qu'on rit peu». Vers 1810, Alexandre Damas propose un Tartuffe pour la première fois véritablement inquiétant, froid et cynique, dangereusement retenu dans le désir de pouvoir qu'il laisse percer, dominant un Orgon soumis et une Elmire effrayée. *Tartuffe* devient un traître de mélodrame, genre qui naît à la même époque sur le Boulevard du Crime. En 1848, Perlet, comédien publia *De l'influence des mœurs sur la comédie* où il conseille aux interprètes de Tartuffe d'éviter toute boufonnerie pour traduire une force menaçante et à ceux d'Orgon de le jouer comme

... / ...

un dévot aveuglé par le fanatisme. A partir des années 1850-1860, des interprétations divergentes de Tartuffe se diversifient et coexistent : abbé de cour mondain ou croyant mystique, gentilhomme doucereux, grand seigneur cynique épigone de Dom Juan. L'influence du drame et du romantisme noir maintiennent la représentation dans un registre grave et inquiétant qui enrichit la représentation d'un Orgon partagé, obsédé passivement par un mauvais génie mais néanmoins capable de sursauts d'autorité courageuse. Cette persistance du tragique dans le code de jeu va provoquer un sursaut chez certains interprètes à la fin du XIX^e siècle comme Coquelin cadet qui vont renouer avec le jeu burlesque considéré comme un retour aux sources de la comédie : le personnage apparaît à la fois sournois, prétentieux et ridicule et Dorine redevient une servante fantaisiste. Le XX^e siècle, avec la naissance de la mise en scène, dispose dans la mémoire de la scène d'une palette d'interprétations riche et ouverte qui sont autant de portes d'entrée dans l'œuvre.

C'est en octobre 1907, au Théâtre de l'Odéon qu'Antoine, fondateur du Théâtre d'Art, propose une mise en scène contemporaine du *Tartuffe* qui marque la progression dramatique par le changement de décor par acte : l'acte d'exposition est représenté dans le jardin d'Orgon, les second et troisième dans une salle basse, le quatrième dans un boudoir permettant les entreprises du Tartuffe, l'acte du dénouement dans un vestibule ouvert à toutes les possibilités où les couloirs s'entrecroisent pour se réunir comme les fils de l'intrigue. Après une longue réflexion sur la pièce, comme en témoignent les cours du conservatoire des années trente publiés dans *Molière et la Comédie classique*, Louis Jouvet propose en 1950, à l'Athénée, sa vision de la pièce dans un décor composé de trois panneaux de couleur, représentant un salon bourgeois, et des costumes de Georges Braque volontairement sobres et austères, comme le veut l'exigence de dépouillement du metteur en scène. Au dénouement, le mur du fond s'élevait, laissant apparaître six magistrats outrancièrement costumés dans une couleur dont le rouge excessif soulignait l'artificialité.

La relecture de Jouvet dépouille la pièce de tous ses commentaires et revient sur les visions préalables du personnage comme un faux dévot : il propose un Tartuffe dévot mais abandonné par la foi et trahi par la chair dans un véritable amour pour Elmire, interprétée par Monique Mélinand ; il n'est plus un manipulateur coureur de dot mais comme un être pauvre qui prend ce qu'on lui offre. Ainsi, la vengeance d'un Tartuffe bafoué au dernier acte apparaît comme humainement compréhensible. Dans un refus de tout portrait psychologique préalable ni de tout jugement moral sur le personnage qu'il laisse au seul spectateur, Jouvet s'en tient au procès verbal de la fable et affirme dans sa conférence intitulée «Pourquoi j'ai monté *Tartuffe*» publiée en novembre 1950 dans la revue des Lettres Françaises témoigner pour le personnage :

«Je suis chaque fois différent. A chaque génération d'innombrables effigies (...) sont sorties de moi. Je suis un Autre à chaque fois qu'on me lit, qu'on m'écoute et qu'on me joue. Laissez Molière à ses intentions. Laissez la religion et la Politique de côté. (...)

... / ...

Ainsi parle Tartuffe.»

L'ambiguïté doit être maintenue sur le personnage qui doit être perçu comme multiple, voire contradictoire et fascinant. Ainsi le public comprend la sincérité des convictions d'Orgon, joué par un Pierre Renoir lent et impassible en fanatique naissant, qui n'apparaît plus comme un sot d'emblée mais qui devient ridicule par son aveuglement face à une Elmire partagée et troublée par les sentiments de Tartuffe. Suscitant le doute et l'interrogation, la mise en scène déconcerta par le vertige provoqué dans le public. Roger Planchon s'en souviendrait douze ans plus tard.

Sur les scènes des Théâtres de Villeurbanne en 1962 et 1973, Planchon présente deux versions successives d'une mise en scène qui inscrit le texte dans une vision plus large englobant le contexte de création et des données psychanalytiques comme une fixation homosexuelle inconsciente d'Orgon sur Tartuffe. Lors de la première version, Planchon à la recherche d'un réalisme critique charge le décorateur René Allio de créer une structure scénique conçue comme une boîte couloir qui se fermera progressivement, cloison après cloison, le mur de fond de scène étant le dernier à s'élever. Les murs latéraux enserrent des reproductions de toiles de la contre-réforme à sujet religieux peintes dans un style voluptueux où la souffrance s'allie à l'extase d'Orgon et l'influence de son directeur de conscience associant religion et plaisirs de la chair. L'arrivée finale de l'exempt se faisait sous la forme d'une descente de police secrète éliminant un arriviste indiscret et gênant pour le régime. La seconde version en 1973 montrait la maison d'Orgon comme un nouvel ordre social en construction sous la forme d'un hôtel particulier en chantier, comme le furent les châteaux sous une large part du règne de Louis XIV. Durant le Prologue, en fond sonore, la voix du metteur en scène lisait l'*Introduction à la Vie dévote* de François de Sales.

Lors du lever de rideau apparaissaient dans un jardin un ange exterminateur en bois suspendu dans les cintres et un Christ aux outrages de taille humaine assis sur une passerelle. Le salon d'apparat du troisième acte comportait une statue équestre de Louis XIV et une fresque inachevée du Massacre des Innocents au quatrième en arrière plan à la scène de viol : séduction. Lors de la scène finale, l'exempt apparaissait sur une passerelle en surplomb tel un *deus ex machina* pour prononcer une sorte de jugement dernier alors que ses hommes arrivaient par des trappes du sol dans la cour intérieure de la maison familiale. La mise en espace signifiait toujours le trouble du désir refoulé entre extase mystique et pulsion érotique ainsi et des pressions idéologiques du Pouvoir qui fait irruption dans le cadre familial, l'influence brechtienne se faisait aussi sentir.

Par les mises en scènes du XX^{ème} siècle, la pièce continue d'engendrer vertige ou crainte, surtout si elle est représentée dans un contexte totalitaire, comme le prouvent la fortune de la pièce en Union Soviétique. Dès 1936, sous Staline, Mikhaïl Boulgakov avait fait représenter au Théâtre d'Art de Moscou sa pièce *Molière ou la Cabale des dévots*, réflexion caustique sur les rapports entre l'écrivain et le pouvoir absolu, qui fut retirée

... / ...

de l'affiche après quelques représentations. En 1938, le metteur en scène et pédagogue Stanislavski répète la pièce avec une troupe choisie et volontaire sous une forme condensée en trois actes, afin d'explorer, indépendamment des exigences officielles, de nouveaux modes de jeu. Il exacerbe sur le plateau les tensions physiques par des actions violentes et une concentration sur le jeu des regards entre les personnages afin de faire réagir ses comédiens et accentuer la relation au partenaire qui passe avant la maîtrise du texte, le travail sur l'intonation et la forme versifiée arrivant dans un second temps. La maladie empêcha Stanislavski d'achever son travail sur la pièce mais Mikhaïl Kerdrov, interprète de Tartuffe proposa une mise en scène inspirée de son travail en 1939 au Théâtre d'Art de Moscou : un *Tartuffe*, dont Murnau avait réalisé une adaptation cinématographique en 1929, proche de l'expressionnisme si l'on en croit les images. Il n'est pas non plus anodin qu'une pièce qui traite de peur et de mensonge, de reniement des fils par les pères au nom d'une idéologie officielle attire des comédiens en même temps qu'elle inquiète un public questionné sous un régime totalitaire.

Le scandale du *Tartuffe* en Union Soviétique connut son heure de gloire en 1968 avec la mise en scène de Lioubimov au théâtre de la Taganka à Moscou qui faillit à nouveau être retiré de l'affiche. S'inspirant de la pièce de Bouïlgakov, le metteur en scène exposait dans deux loges dorées de chaque côté de la scène les marionnettes de Louis XIV et de Pérefixe. La représentation commençait par la lecture du Premier Placet au Roi par le comédien interprétant Molière/Orgon avec la troupe à genoux derrière lui alors que la marionnette refuse l'autorisation d'un signe de tête avant que les loges soient fermées par un rideau rouge. Les trois premiers actes étaient joués comme un filage en costumes ponctué par les interventions de Molière/Orgon. Puis l'arrivée prématurée de Mr Loyal porteur d'un message renouvelant l'interdiction royale interrompt la répétition : Molière/Orgon se tournant vers le Roi et lui adresse le deuxième Placet se terminant sur un refus qui amène l'entracte. La deuxième partie s'ouvre sur une nouvelle supplique acceptée par un geste de la main du roi acclamé par les comédiens criant en français «le Roi est là ! La représentation commence !» Ils miment mécaniquement les trois premiers actes de manière caricaturale avec le texte inintelligible sur un magnétophone ; Tartuffe a changé son costume d'ecclésiastique pour un habit civil. Puis la pantomime cesse et reprend sur un rythme normal avec le renvoi de Damis à l'acte III. La lecture finale de la condamnation provoque le sourire de la marionnette royale alors que celle de l'archevêque se retire. Au final, toute la troupe s'avance au pas cadencé en demandant aux effigies, au public, la clémence pour Tartuffe emprisonné et pour la mise en scène. Le seul décor scénique est composé de douze panneaux représentant les portraits stylisés des personnages en costume XVII^e en tissu élastique découpé, ce qui permet aux comédiens de passer la tête au travers ou de le traverser complètement ; les costumes de scène sont la réplique moderne des costumes peints. A la fois décor, accessoires de scène (la table du IV^e acte) ; ils sont aussi les doubles visualisés des personnages dans lesquels les comédiens entrent comme dans leurs rôles et

... / ...

permettent une présence obsédante de Tartuffe et de ses complices pendant les deux premiers actes mais aussi la permanence du cercle familial sur scène en même temps qu'un comique gestuel effréné qui renoue avec la farce burlesque.

Cette interprétation subversive, qui n'hésite pas à couper dans le texte, d'un grand classique déclenchera une campagne de presse violemment hostile, organisée par le pouvoir dans un contexte de grave conflit entre le théâtre et les autorités transposé (Lioubimov avait écrit plusieurs lettres à Brejnev après l'interdiction d'un de ses spectacles) dans l'allusion à la querelle du *Tartuffe* intégré à la dramaturgie de la représentation. Il n'est peut être pas anodin que ce soit à Moscou qu'Antoine Vitez ait mené son travail sur la pièce avec une troupe russe avant de la prolonger par sa mise en scène au festival d'Avignon l'année suivante sous la forme d'une tétralogie avec *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, et *L'Ecole des Femmes*, où chaque pièce est l'histoire d'une journée, avec une seule troupe et une seule gamme de costumes, dans un décor unique de Claude Lemaire comme une «machine unique» du théâtre dont les éléments se décomposent pour se recomposer, selon l'expression de Vitez dans *Le Théâtre des Idées*. Dans une mise en scène dépouillée avec des accessoires réduits au minimum pour «témoigner du caractère précaire du théâtre», comme du temps de Molière, le personnage du Tartuffe devient un avatar du Dom Juan qui aurait pris le masque du dévot après avoir fait l'éloge de l'hypocrisie ; il est l'étranger de passage qui bouleverse tout sur son passage pour permettre un retour à l'ordre, à la fois imposteur mais aussi rédempteur. La relation entre Dorine (Nada Strancar) et Orgon (Daniel Martin) est rapprochée de celle de Molière avec Louis XIV : le valet avertit le père des risques encourus tout en amusant la maison mais ils ne doivent pas aller trop loin sinon ils sont frappés. Vitez propose une lecture athée de la pièce en rupture avec toutes les précédentes : «*Tartuffe* est une pièce contre la vraie religion et non contre la fausse. Elle dit que c'est le salut lui-même qui est une imposture, que l'imposture, c'est l'idée du salut» affirme-t-il dans la revue *Europe* en juillet 2000 ; dès lors, «qui nous dit que l'Imposteur n'est pas le Christ lui-même ?». Ainsi était motivé le choix d'un interprète jeune pour *Tartuffe*, Richard Fontana qui jouait par ailleurs un jeune amoureux, Horace dans *L'Ecole des Femmes* pour faire un Tartuffe privé de dévotion, de ridicule et d'hypocrisie. Symboliquement, le metteur en scène dans le rôle de l'exempt venait clore la représentation.

Jacques Lassalle, au Théâtre National de Strasbourg en 1984 confie le rôle à Gérard Depardieu pour être le «Christ noir», un «barbare raffiné» inventé par les visions mystiques d'un homme du passé, Orgon (François Perrier) cherchant à fuir la désillusion face à une société en mutation dont les moeurs l'inquiètent dans la passion pour un «homme-femme» maquillé et livide, un hypocrite qui est métaphore de théâtralité mais aussi un ange du mal séducteur qui est le révélateur du désespoir d'une famille divisée. Le décor de Yannis Kokkos, d'une nudité janséniste, installait les personnages dans une froide insécurité crépusculaire en permettant un jeu de clairs obscurs au sein d'une maison dont les cloisons mouvantes la font apparaître comme un organisme vivant mais

... / ...

agonisant. La scène du dépit amoureux allant même jusqu'à une tentative de suicide de Marianne.

En 1990, au Théâtre de Gennevilliers, Bernard Sobel expose sa vision politique de la pièce comme l'expression de rapports de forces sociaux entre le père de famille, son épouse et ses enfants mais aussi entre la royauté et le pouvoir religieux. Un roturier, hypocrite par nécessité se sert de la religion comme un ascenseur social et va nourrir le rêve spirituel d'un grand bourgeois devenu impuissant sur le terrain politique. Le rôle sensuel de Tartuffe était confié à André Marcon, amoureux de la langue, qui jouait le personnage comme une victime humiliée par la famille, par la folie d'Orgon, interprété par Andrej Seweryn comme celle d'un roi Lear dans sa maison. Orgon était joué comme un hypocrite qui prenait le ciel comme alibi pour justifier ses pulsions tyranniques, soit le véritable imposteur de la pièce. La folie de la dévotion était considérée aussi comme une maladie sociale qui compense son rêve impossible d'action économique et politique par la religion. Orgon mêle en lui la vulgarité farcesque et la violence tragique comme les héros shakespeariens face à une Elmire Dominique Reymond, lucide et tolérante bien qu'épouse négligée, symbole d'équilibre qui doit briser la chimère illusoire que représente Tartuffe en risquant son propre corps pour lui enlever son jouet. La scénographie à l'italienne permettait l'entrée théâtrale de Tartuffe avec une avancée vers le public rappelant l'espace de jeu élisabéthain permettant d'accentuer la mise en abyme comme une boîte à illusion qui piège l'idolâtrie des images pour en permettre la délivrance.

En juillet 1995, au festival d'Avignon, Ariane Mnouchkine présente un *Tartuffe* méditerranéen au service de la dénonciation du fanatisme actualisé dans l'intégrisme islamiste. Sa distribution internationale mêlant accents et dictions variés visait à élargir la portée de manière universelle. Le décor et les costumes orientalisants (femmes voilées, Orgon coiffé d'un fez) permettaient de renouveler l'approche politique de la pièce en mêlant réalisme et théâtralité. Le décor figure la vaste cour d'une demeure aisée avec des niches remplies d'objets du quotidien maghrébin, avec des tapis orientaux qui délimitent les espaces de jeu selon les scènes. C'est un espace ouvert, éclairé en pleins feux pour suggérer la chaleur du soleil. L'espace scénique frontal n'est pas en rupture avec la salle, un personnage peut donc franchir l'espace fictif pour entrer dans l'espace réel.

Une séquence muette avec les trois femmes de la maison montre une scène gaie du quotidien précède l'amorce de l'action : un marchand jovial arrive avec un transistor dont la musique fait danser les femmes aux costumes composites (suggestifs et non naturalistes). L'Ecuménisme syncrétique des symboles religieux portés rappelle qu'aucune religion n'est visée en priorité comme un ensemble de signes métaphoriques. L'accentuation des maquillages permet de créer une distance qui dénaturalise les visages, ainsi que par une gestuelle amplifiée. Le blanc habille les membres de la maison d'Orgon, à l'exception de lui-même, vêtu de noir comme Tartuffe et Pernelle : la

... / ...

vie innocente contre la destruction mortifère. Orgon portant une moustache de dictateur, Tartuffe en chef de bande accompagné d'hommes de main barbus (un homme prenant le pouvoir avec un parti organisé derrière lui) à longues redingotes noires qui rappellent la soutane et dont certains sont cagoulés représentent l'oppression masculine ayant le monopole de la violence physique face à une douce Elmire, figure d'espoir d'une délivrance possible par sa malice et sa fermeté. Le jeu relève de la farce et du mélodrame mais laisse éclater des scènes de violence qui rappellent les exactions des guerres civiles. La fête de mariage qui conclue le spectacle exprime cependant la permanence des forces de vie et de résurrection.

Le *Tartuffe* n'a donc pas fini de susciter interrogations et scandales, ce qui souligne son actualité persistante, à travers des représentations toujours renouvelées, de telle manière que les mises en scène de la pièce en viennent à se référer aux représentations précédentes. Ainsi, Dominique Pitoiset en 1997 à la Comédie Française axe sa réflexion sur la récurrence institutionnelle de la pièce sur la scène du théâtre français, concrétisée par le numéro variant chaque soir au dessus du décor et signalant le nombre de représentations depuis 1680. Le décor dépouillé désigne le théâtre lui-même comme objet central de la représentation sous la forme d'une boîte fermée à laquelle donne accès une seule petite porte en fond de scène, telle une cage vitrée où prennent vie des personnages marionnettes outrageusement maquillés en costumes d'époques face à un Tartuffe/Torreton en animal prédateur.

Entre comédie farcesque, mélodrame et tragédie politico-sociale, le *Tartuffe* a donc permis à chaque époque du théâtre de retrouver l'écho de ses préoccupations comme un miroir prismatique de la comédie humaine. La comédie de l'imposture connaît dans l'œuvre de Molière une seconde vie après avoir pris la forme de la grande comédie de mœurs, elle deviendra l'axe centrale de la satire médicale au sein d'un genre dont Molière se fera l'inventeur : la comédie-ballet.

(Cette partie du dossier a été réalisée par Arthur Lestanc)

› *Le Malade imaginaire* : la comédie-ballet ou le fantasme du spectacle total

1) La comédie ballet contre l'imposture médicale : l'invention d'une forme nouvelle de spectacle total

A partir de 1669, une ultime période s'amorce dans la carrière de Molière dont le *Malade imaginaire* peut apparaître comme l'aboutissement. Alors qu'auparavant, le dramaturge avait équilibré sa production entre le théâtre de ville et celui de la cour ; c'est celle-ci qui va devenir le destinataire privilégié. Le 17 août 1661, quelques mois après *L'Ecole des maris*, Molière avait représenté pour les fêtes de Vaux-le-Vicomte au château du surintendant des finances Fouquet une première comédie-ballet en trois actes et en vers à laquelle le Roi assista, séduit par une forme qui intégrait le ballet de cour sous forme d'intermèdes dans une action dramatique à laquelle elle devait se relier : «pour ne point rompre le fil de la pièce par ses manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet (...) et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie» dit le dramaturge dans l'avertissement de la pièce. Le monarque qui se voulait absolument comprendre l'intérêt d'un spectacle total mêlant lyrisme, danse et comédie à sa propre gloire. Après l'arrestation de Fouquet, Molière fit publier la pièce en la dédiant au roi, présenté comme l'inspirateur : le coup de force réussit et le monarque fit de Molière son fournisseur attitré de divertissement jusqu'en 1672, date à laquelle le privilège décerné à Lully pour la tragédie lyrique allait limiter le métissage de l'intermède lyrique et de la progression dramatique. Molière utilisa cette forme pour le tiers de son œuvre totale, qui mourut avec son inventeur : en effet, le monopole de l'opéra sur la musique se renforça à la mort de Molière, lorsque Lully se fit symboliquement attribuer la salle du Palais royal devenue «académie royale de musique» au détriment de la troupe de «L'illustre Théâtre».

Molière choisit cette forme pour dénoncer un nouveau visage de l'imposture : l'imposture médicale dont la plus virulente attaque se trouve dans *L'Amour médecin*, comédie-ballet médicale en trois actes représentée à Versailles le 15 septembre 1665 et qui forme avec *Monsieur de Pourceaugnac*, jouée au château de Chambord en septembre 1669 une trilogie dont *Le Malade imaginaire* est le troisième volet. Dans *Pourceaugnac*, un jeune amoureux intrigant, Eraste déclenche une série d'impostures avec l'aide du valet Sbrigani dans le but d'éliminer son rival qu'il fait passer pour mélancolique, hypocondriaque, et qu'il livre en pâture à des médecins obsédés par sa guérison : «sa maladie qu'on m'a donné à guérir est un meuble qui m'appartient et que je compte entre mes effets (...) je le condamnerai par arrêt à se faire guérir par moi (...) il faut qu'il crève ou que je le guérisse» (II, 2). *L'Amour médecin*, véritable satire contre la croyance en médecine semble établir l'articulation entre les grandes comédies morales du *Tartuffe* et *Dom Juan*, pièce à laquelle elle succède dans la chronologie de l'écriture, et l'intrigue du *Malade imaginaire*.

L'articulation entre dénonciation de l'imposture médicale et incroyance s'était déjà exprimée dans la bouche de Sganarelle déguisé en médecin et qualifiant son maître athée

... / ...

«d'impie en médecine» :

«Don Juan - Par quelles raisons n'aurais-tu pas les mêmes priviléges qu'ont tous les autres médecins ? Ils n'ont pas plus de part que toi aux guérisons des malades et tout leur art n'est que pure grimace (...) et tu peux profiter comme eux du bonheur du malade, et voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard.

Sganarelle - Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ?

DJ - C'est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes.» (III, 1)

La même année, *L'Amour médecin* au sein d'une intrigue farcesque intégrant la forme de la comédie-ballet présentait trois figures médicales alliant les registres farcesques et la satire grinçante. Elle peut apparaître comme une transposition de la querelle du *Tartuffe* dans une forme destinée à plaire au souverain. L'intrigue est simple : Sganarelle, bourgeois, cherche à faire guérir sa fille Lucinde atteinte de mélancolie alors que le remède est simple : elle désire se marier. Lisette, la servante, mène le jeu pour manipuler le père qui veut garder sa fille au foyer : celui-ci se résout à convoquer des médecins qui apparaissent lors du premier intermède en marionnettes de pantomime, avant d'apparaître à l'acte suivant en comédiens (masqués avec des effigies des médecins réels de la reine mère qui mourait alors d'un cancer). L'acte central s'ouvre sur une parodie de délibération médicale où les médecins parlent de tout sauf de la pseudo-malade. La scène 4 où Sganarelle vient recueillir le diagnostic se termine par un pugilat farcesque entre Des Fonandrès («tueur d'hommes») et Tomès («saigneur») avant que les deux autres, Macroton et Bahys («aboyant») se livrent à un duo bouffon, l'un bredouillant et l'autre découpant chaque syllabe si bien que Sganarelle finit par recourir à la consultation d'un opérateur d'orviétan, ce qui constitue le deuxième intermède. Après le médecin de pantomime et le médecin bouffon, c'est une troisième figure médicale, beaucoup plus noire et inquiétante, véritable *Tartuffe* de la médecine qui ouvre l'acte, Filerin («qui aime la chicane») invitant ses comparses à ne pas dévoiler au peuple la forfanterie de l'art médical pour profiter de leur superstition. Foi en la médecine et croyance religieuse sont explicitement rapprochées par le même réseau lexical : «Ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes et profitons de leur sottise le plus doucement que nous pourrons (...) le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie et nous en profitons nous autres par notre pompeux galimatias et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir nous donne pour notre métier. Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis et soyons de concert auprès des malades pour nous attribuer les heureux succès de la maladie et rejeter sur la nature toutes les bavures de notre art.» (III, 1) Cléante, l'amoureux empêché déguisé en faux médecin, finit par dénouer le problème que représente Sganarelle, tyranneau domestique fixé sur sa marotte, en lui présentant un mariage feint comme une thérapie. Sganarelle est finalement pris à son propre jeu : «vous avez cru faire un jeu qui demeure une vérité» lui déclare la servante Lisette, ancêtre de la Dorine du *Malade imaginaire* lorsque le final a déjà commencé, au cours duquel les

... / ...

allégories de la musique, de la danse et de la comédie chantent leur supériorité sur la médecine en refermant en boucle la comédie qui avait commencé par un prologue utilisant les mêmes motifs. La véritable guérison contre la mélancolie est bien l'art dramatique : «Sans nous tous les hommes/ deviendraient mal sains/ Et c'est nous qui sommes/ leurs grands médecins». Cette comédie présentée comme un «simple crayon» par le dramaturge dans son Avertissement, par la forme et son axe central intégrant le fil de l'intrigue cousu aux intermèdes (la supériorité du divertissement et du plaisir dramatique sur l'art médical), semble bien esquisser le projet qui donnera forme à l'ultime œuvre de Molière au sein d'un contexte de maladie bien réelle qui s'aggrave à cette période.

Le 4 janvier 1670 est publié l'un des pamphlets dramatiques les plus violents contre lui : c'est *Elomire hyponcondre ou les médecins vengés* d'un incertain Boulanger de la Chalussaye.

Par son titre explicite qui annonce le dénouement (Elomire qui, déguisé pour n'être pas reconnu de ses ennemis les médecins, cherche par une série de consultations à guérir son mal, la mélancolie hypocondriaque, est finalement démasqué et malmené grâce à la trahison de son valet), la pièce se présente comme un témoignage sur la véritable nature du chef de troupe, présenté comme tyrannique : Elomire serait donc lui-même un tyranneum domestique en proie à la mélancolie hypocondriaque, comme Argan, le paterfamilias et Malade Imaginaire. L'ultime pièce de Molière apparaît donc comme une réponse dramatique à ce pamphlet en mettant en scène un tyran domestique qui trouve une guérison à l'hypocondrie par une absorption totale dans sa chimère représentée par la mascarade finale du *Malade Imaginaire*.

2) La structure à double niveau

La pièce avait été écrite pour constituer un divertissement royal, d'où la forme choisie de la comédie-ballet mais la rupture avec Lully qui obtint, contrairement à l'accord passé avec Molière, le monopole pour les pièces à musique, limite la représentation au théâtre de ville du Palais royal le 10 février 1673. La musique était donc exceptionnellement composée par Marc-Antoine Charpentier. Ce monopole ne faisant que s'accentuer après la mort de Molière le 17 février, lors du final de la quatrième représentation, il était inévitable que le genre de la comédie-ballet né avec Molière mourût avec lui. Après l'ordonnance du 30 avril 1673 qui interdisait aux comédiens d'avoir plus de deux chanteurs et six violons, la troupe fut contrainte de représenter un autre prologue plus restreint que l'élogue initiale (courte pièce pastorale) composée de quatre entrées de ballet et d'une dizaine de personnages chantant la louange du souverain pour ses triomphes dans la guerre en 1672 contre la Hollande.

La structure d'ensemble dans l'alternance entre intermèdes et comédie parlée reprend l'architecture du *Bourgeois Gentilhomme* : un prologue pastoral, deux intermèdes à la fin de l'acte I (les amours de Polichinelle burlesquement contrariés par une vieille se moquant de l'inconstance des amants puis dialoguant avec des violons qui l'empêchent de chanter avant d'être interpellé par des «archers» en chair et en os : «est-ce que c'est la mode de parler en musique ?» demande-t-il comme pour se moquer de l'opéra) à la fin de l'acte II (des «égyptiens», c'est-à-dire des bohémiens, chantant la nécessité de se laisser aller à l'amour, sont convoqués par Béralde pour divertir son frère Argan comme véritable remède supérieur à l'art médical) et un intermède final burlesque qui constitue en une mascarade carnavalesque à laquelle prend part la famille d'Argan une intronisation parodique d'Argan en médecin. Chaque partie dansée et chantée se rattache donc à l'action de la comédie selon les exigences du genre qui met en scène Argan (doublet d'«Orgon», le tyranneau domestique de *Tartuffe*) un père maniaquement tyrannique, interprété par un Molière véritablement malade, qui court le risque de marier par force sa fille pour satisfaire sa passion et sa dévotion obsessionnelle pour la médecine, comme Orgon voulait marier Marianne à Tartuffe par dévotion aveugle. Le personnage d'Argan, obsédé par la mort et sa propre santé ne cesse d'aller et venir à sa chaise percée : personnage obsessionnel qui lie le motif farcesque du bas corporel à l'amour de soi. Le schéma dramatique et actanciel de la pièce semble donc être puisé dans la propre œuvre antérieure du dramaturge. La comédie d'intrigue à l'italienne, qui peut conditionner la structure en trois actes, sert de progression dramatique à une peinture morale des caractères qui détermine l'agencement des intermèdes. Après une scène d'ouverture Argan fait ses comptes du mois donnant lieu à un véritable ballet verbal des remèdes, l'entrée en scène de Toinette donne lieu à une première querelle avant l'arrivée d'Angélique, la fille aînée qui expose en secret ses sentiments à la servante qui lui promet son aide : l'annonce d'Argan à Angélique d'un prochain mariage (I, 5) amène un

... / ...

quiproquo entre le père et sa fille qui ne parlent pas du même prétendant. L'arrivée de Béline, seconde épouse d'Argan suite au bruit de la querelle donne lieu à une scène de manipulation. Comme dans *Tartuffe*, la présence d'un corps «étranger» et imposteur qui a pour stratégie de flatter l'obsession du père tyrannique, Béline («petit bâlier : «bâlier» en argot de l'époque signifiant duper, tromper par référence aux cornes), la belle-mère met en péril l'unité familiale en ayant pour but de détourner l'héritage des deux filles de son mari, grâce à l'aide d'un notaire au nom antiphrastique de «Bonnefoy». Toinette charge son amant, Polichinelle d'avertir l'amant d'Angélique, Cléante, du péril encouru.

Au second acte, le noeud se resserre et le conflit s'exaspère avec l'arrivée inopinée de Cléante le lendemain, dans la maison, déguisé en maître de musique. Les père et fils Diafoirus («Dia» étant un préfixe grec signifiant «traverser» et «foire» en termes médicaux signifiant «cours de ventre») arrivent pour la présentation officielle des mariés qui permettent une série de péripéties comiques provoquées par les maladresses verbales de Thomas Diafoirus (scènes 4 et 6). Entre ces deux scènes, Cléante, sur demande d'Argan, fait chanter Angélique devant l'assemblée : mais c'est en fait un duo amoureux auxquels se livrent les deux jeunes gens, sous couvert d'une églogue prétendue qui renvoie le spectateur au prologue de la pièce en légitimant ainsi leur amour (II, 5). Mais la supercherie est découverte et Cléante prié de partir. Béline informe Argan des entrevues d'Angélique avec un amant, confirmée sous la menace par sa petite soeur Louison. L'acte se clôt sur l'arrivée du frère d'Argan, Béralde, l'honnête homme de la pièce, tentant de remédier aux abus tyranniques du barbon, qui amène un divertissement constituant le deuxième intermède. Le troisième acte montre le passage à l'offensive des opposants au monde médical et défenseurs de la liberté amoureuse. Ainsi la délibération entre Argan et son frère à propos du mariage d'Angélique dérive vers la question de l'importance des médecins et de la croyance dans l'efficacité de la médecine (III, 2), inspirée des *Essais* de Montaigne. Béralde entend critiquer non tous les médecins mais les excès outranciers d'une médecine qui s'enlise dans le verbalisme, «le ridicule de la médecine» qui se targue de remédier à tout sans effet. Béralde propose comme nouvelle thérapeutique «quelques-unes des comédies de Molière», ce qui déchaîne la colère d'Argan. Par un effet de mise en abyme et de dédoublement troublant, le comédien Molière/Argan se lance alors dans une série de malédictions contre l'auteur dramatique dont il en vient à souhaiter la mort ; la réponse de Béralde, porte-parole de Molière, apporte la réplique du dramaturge au pamphlet des médecins vengés :
«Argan - Tant pis pour lui s'il n'a point recours aux remèdes.
Béralde - Il a ses raisons pour n'en point vouloir et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux (...) mais que pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal» (III, 3)

... / ...

L'apothicaire Fleurant (celui qui «sent, qui flaire» pour voir si la matière «fleure bien») arrive pour le lavement d'Argan mais est congédié par Béralde ce qui entraîne un catalogue de malédictions du médecin Purgon, obsédé de la purgation relevant plus du registre de la sorcellerie avec un effet comique d'accumulation verbale qui terrorise Argan, mettant en valeur sa dévotion aveugle et magique en la médecine. Toute la deuxième partie de l'acte, après le renvoi des représentants de la médecine dans le hors-scène montre la contre-offensive de Toinette et Béralde qui par l'art du déguisement et de la mise en scène vont dénouer le problème en pénétrant dans la chimère du malade de l'imagination.

3) Déguisements et obsessions : intermèdes carnavalesques et théâtre dans le théâtre

Pour retourner la situation et dénouer le problème entraîné par les fixations obsessionnelles d'Argan, le dramaturge va démontrer la supériorité thérapeutique de l'art dramatique en ajoutant un niveau supérieur de théâtralité : le déguisement carnavalesque ou théâtre dans le théâtre qui permet de soigner la chimère du protagoniste par la mise en scène d'une illusion : là où Toinette et Béralde ont échoué à persuader Argan par l'argumentation dans le dialogue, ils réussiront par la mise en scène carnavalesque. Lors de l'acte III, scène 10, Toinette déguisée en médecin réussit à terroriser Argan pour le dégoûter de la médecine. Il est à noter que son raisonnement quelque comique qu'il puisse produire par des répétitions verbales, est tout à fait vraisemblable dans le cadre de la médecine de l'époque comme l'est d'ailleurs la référence à la querelle sur la circulation du sang à l'acte précédent. C'est justement la référence documentée aux thérapeutiques médicales du temps qui renforce la puissance de la satire, ce sont les conséquences ou conclusions radicalement outrancières des raisonnements qui sont ridicules : un médecin ne peut décentrement souhaiter la mort du patient pour des raisons de procédure, comme les Diafoirus ou Purgon.

Les scènes 11 à 13 où Toinette pousse Argan à contrefaire le mort pour éprouver l'affection de sa fille et révéler l'imposture et la cupidité de Béline utilisent le même procédé que la scène de la table dans *Tartuffe*. Il ne s'agit plus ici de consommation sexuelle mais de mort feinte : le jeu sur les apparences au service de la manifestation de la vérité intérieure des êtres, qui amènera à la réunion du père et de ses enfants et à l'expulsion de l'imposture amenée par un corps étranger ; la cellule familliale est ainsi purgée, purifiée grâce au jeu sur la mort feinte, au jeu avec la mort auquel Argan a réussi à se prêter malgré sa peur («n'y-a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ?» demande-t-il). L'intrigue amoureuse est ainsi résolue mais l'obsession d'Argan n'est pas guérie. La seule solution est alors de pénétrer dans la chimère d'Argan et de s'en faire les acteurs : Béralde, porte-parole de Molière a compris qu'on ne peut guérir la manie obsessionnelle du maître de maison sinon en sublimant son fantasme par l'illusion théâtrale, comme le faisaient les ballets de cour pour le souverain.

La mascarade finale qui parodie la cérémonie d'intronisation des médecins dans un latin macaronique permet une allusion au final des comédies latines, mais aussi la création d'une atmosphère magique, voire inquiétante, que certaines mises en scène comme celle de Jean le Poulain à la Comédie Française en 1983 ou celle plus récente de Claude Stratz en 2004 ont exploitées jusqu'à en faire un quasi-rituel de sorcellerie. Ce final, le dernier écrit par le dramaturge et au cours duquel son agonie commença, apparaît comme une apothéose vertigineuse où l'illusion dramatique absorbe définitivement le personnage qui ne sait pas qu'il n'est que comédien.

... / ...

L'ultime revanche de la pièce lorsqu'elle fut rejouée après la mort de Molière en 1674 avec La Thorillière dans le rôle d'Argan fut la représentation dans le lieu auquel elle avait été destinée devant la grotte de Téthys à Versailles, devant la cour, dans un ultime hommage du Prince au dramaturge.

Dans une tension entre sa fonction de chef de troupe à la ville et de valet démiurgique de théâtre de cour qui l'a poussé à fusionner les héritages de la farce, du ballet de cour et de la tragédie pour élaborer des genres nouveaux, Molière sut rendre possible scéniquement le fantasme du spectacle total que le XVII^e siècle a poursuivi avec le théâtre à machines et la tragédie lyrique : sa collaboration en 1661 avec Torelli et Le Brun pour *Les Fâcheux* en 1661, en 1671 pour *Psyché* avec Corneille, Quinault et Lully et Vigarani en sont les preuves les plus grandioses.

Mais c'est aussi l'interrogation que la représentation de ses grands caractères continue à poser pour la mise en scène contemporaine ainsi que le renouvellement dramaturgique et les germes de genres nouveaux présents dans ses pièces et destinés à éclore les siècles suivants (l'opéra, le drame) qui expliquent la fascination indémodable du premier homme de théâtre aussi complet qu'insaisissable de notre histoire.

(Cette partie du dossier a été réalisée par Arthur Lestanc)

› Repères biographiques

Cyril Bothorel

De 1987 à 1989 il participe aux ateliers du Théâtre National de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez.

Au théâtre, il a joué : *La Puce à l'oreille* de G. Feydeau, m/s de S. Nordey ; *Batailles* de Raynald Goetz m/s Françoise Delrue ; *La Nuit surprise par le Jour* m/s par Y.J Collin ; *Comme il vous plaira* et *Macbeth* de W. Shakespeare m/s par C. Esnay ; *Henry IV* de W. Shakespeare première et seconde parties, m/s de Y.J Collin ; *Noli me tangere* texte et m/s de J.F Sivadier ; *Italienne avec orchestre* texte et m/s de J.F Sivadier ; *Partage de midi* de P. Claudel dans une m/s de S. Travnouez ; *Homme pour Homme et l'Enfant d'Eléphant* de B. Brecht. m/s par Y.J Collin ; *Phèdres et Hippolyte*, atelier de D.G. Gabilly ; *Ajax* de Sophocle dans une m/s de S. Braunschweig ; *Trilogie des Hommes de neige* spectacle regroupant *Don Juan revient de guerre* de O. Von Horvath, *Tambours dans la nuit* de B. Brecht et *Woyzeck* de G. Büchner dans une m/s de S. Braunschweig ; *Le professeur Taranne* d'A. Adamov dans une m/s de F. Rodinson

Au cinéma : *La lune rouge* d'après *Woyzeck*. Un film de Guy Marignane (92)

Ateliers : A Montluçon au théâtre des Fédérés, au conservatoire de Montpellier, au C.D.N de Poitiers, ainsi qu'à l'Université de Tunis en collaboration avec Y.J. Collin, C. Esnay, E. Louis et D. Guihard .

Musique : *Les Challengers* groupe de rock auquel se joint Cyril Bothorel afin de servir «d'agiteur». Spectacle créé en Mai 2003 au théâtre du Rond-Point.

Yann-Joël Collin

Au théâtre, il a joué : *L'Apocalypse Joyeuse* de Olivier Py, mise en scène par O. Py ; *Etre sans père* (*Platonov*) de A. Tchekhov m/s de C. Lasne ; *Othon* de P. Corneille m/s de A. Torres ; *L'Histoire qu'on ne connaîtira jamais* de H. Cixous m/s D. Mesguich. Avec le groupe T'chan'G, m/s D.G. Gabilly : *Enfonçures* de D.G. Gabilly ; *Les Cercueils de Zinc* de S. Alexievitch ; *Violences I et II* de D.G. Gabilly ; *Phèdres et Hippolytes* de Euripide, Sénèque, Garnier, Racine, Ritsos ; *Travaux sur l'Orestie d'Eschyle / Claudel* Avec le Théâtre Machine m/s S.Braunschweig : *Trilogie Allemande Imaginaire* : *Les Hommes de Neige* : *Don Juan revient de Guerre* d'O. Von Horvath, *Tambours dans la Nuit* de B. Brecht, *Woyzeck* de G.Büchner. En 1989-90, à la Comédie Française avec J.P. Vincent, G. Lavaudant, A. Vitez 1987-89 Ecole de Chaillot - Direction A. Vitez

Il a **mis en scène** : *La Marche* de B.M. Koltès, (création radiophonique) ; *Ces personnages qui voulaient faire du théâtre*, ou *Faire avec* d'après Shakespeare ; *Violences, reconstitution* de D.G. Gabilly ; *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux et *Enfonçures* de D.G. Gabilly ; *La Nuit surprise par le Jour*. Création collective ; *Le Jeu du Songe* de W. Shakespeare (trad. A. Markowicz) ; *Henry IV* de W. Shakespeare (trad. P. Collin) ; *Homme pour Homme* et *L'Enfant d'Eléphant* de B. Brecht (trad.B. Besson et G. Serreau) ; *La Nuit des Rois* W. Shakespeare (trad A. Mnouchkine).

... / ...

Eric Louis

Elève comédien à l'école du Théâtre National de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez de 1987 à 1989. A la même époque, il rencontre avec Didier-Georges Gabilly. Il participe au travail d'atelier sur *Phèdres et Hippolytes*. Avec Stéphane Braunschweig, de 1990 à 1992, il crée les premiers spectacles du Théâtre Machine.

Comédien dans *Woyzeck* ; *Tambours dans la nuit* ; *Don Juan revient de guerre* ; *Ajax*. Associé à la création du groupe T'CHAN'G de Didier Georges Gabilly. De 1991 à 1997, **comédien** dans *Violences*, *Enfonçures*, *Les Cercueils de Zinc*, et dans le diptyque *Dom Juan – Chimères*. Cofondateur en 1992 de la compagnie « La Nuit surprise par le Jour ».

Collaborateur artistique et/ou comédien dans *Homme pour Homme* et *L'enfant d'Eléphant* de B. Brecht, *Henry IV* (1ère et 2nde partie) de Shakespeare, *La Nuit surprise par le Jour* (le spectacle) et dans *Violences* (reconstitution) mis en scène par Yann-Joël Collin.

Comédien sous la direction d'Oskaras Korsunovas, Martine Charlet, Eric Lacascade, Paule Annen, Michel Didym.

Assistant à la mise en scène sur *Le Monologue Héroïque*, théâtre lyrique, création d'Isabelle Van Brabant avec Joëlle Léandre et Nicholas Isherwood.

Animation de stages : *Tandis que j'agonise* de W. Faulkner, théâtre et vidéo, en collaboration avec Pascaline Simar au Théâtre de la Cité Internationale. Coordination de stage : Le Théâtre Parlé – Chanté, dirigé par Matthias Langhoff (ISTS, Avignon). Théâtre National de Bretagne et la Faculté de Rennes : *Les Bacchantes d'Euripide*.

En 2000 et 2001, **Ecriture et Jeu** dans le cadre d'Avril des Auteurs, CDN de Montluçon (en collaboration avec Jean-Paul Wenzel, Dominique Guihard, Arlette Namiand, Eugène Durif). Ecole du TNB, *Enfonçures* de D.G. Gabilly et *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux.

Cours et ateliers pour l'Espace des Arts de Chalon sur Saône ; la Maison du Geste et de l'Image, Paris ; le CDR de Poitiers ; le Théâtre de la Cité Internationale ; le CDN de Montluçon.

Pascal Collin

Avec la compagnie «*La Nuit surprise par le Jour*» : *Homme pour Homme* et *L'enfant d'éléphant* de B. Brecht, *Henry IV* (1ère et 2ème parties) de W. Shakespeare, *Violences reconstitution* de D.-G. Gabilly.

Avec la Comédie de Caen : *Platonov* de Tchekhov, mise en scène Eric Lacascade. Conception et mise en scène pour *Les Sonnets de Shakespeare* chantés par Norah Krief, *Les Challengers* avec Frédéric Fresson.

Stages et enseignement : Enseignant d'études théâtrales en hypokhâgne et khâgne (Caen) ; Encadrement de stages de théâtre pour la Comédie de Caen

Ecritures : *Ceux d'ici*, *L'imromptu des cordes* et *La douzième* : pièces de théâtre créées à la Comédie de Caen ; *La Nuit surprise par le Jour*, création au Théâtre National de Bretagne, mise en scène Y.-J. Collin

Traductions : *Henry IV* (1ère et 2ème parties) de Shakespeare, *Richard III* de Shakespeare, *Les Sonnets de Shakespeare* ; *Massacre à Paris* de Marlowe.

› Bibliographie

- Arnavon Jacques, *L'Ecole des femmes de Molière*, Paris, Plon, 1936
- Baumal Francis, *La Génèse du Tartuffe : Molière et les dévots*, Edition du Livre mensuel, 1919
Même auteur-*Tartuffe et ses avatars : de Montuffar à Dom Juan*, , Livre mensuel, 1925
- Même auteur-*Le féminisme au temps de Molière et Molière, auteur précieux*, Paris, La Renaissance du Livre, 1926
- Benichou Paul, *Morales du Grand siècle*, Gallimard, 1948
- Biet Christian, *Les miroirs du soleil*, Gallimard, 1989
- Bourqui Claude, *Les sources de Molière*, Paris ,SEDES, 1999
- Bray René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1956
- Cairncross John, *Molière, bourgeois et libertin*, Nizet, 1963
- Collinet Jean Pierre, *Lectures de Molière*, Paris, Armand Colin, 1974
- Conesa Gabriel, *Le dialogue molièresque : étude stylistique et dramaturgique*, SEDES-CDU, 1992
- Couton Georges, *Oeuvres complètes de Molière*, Gallimard, la Pléiade, 1971
- Corvin Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Presses Universitaires de Lyon, 1985
- Descottes Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1976
 Molière et sa fortune littéraire, Ducros, 1970
- Dandrey Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992
 Le cas Argan : Molière et la maladie imaginaire, Klincksieck, 1993
 La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière, Klincksieck, 1998
- Defaux Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique*, Klincksieck, 1992
- Forestier Georges, *Molière*, Bordas, 1990
- Guicharnaud Jacques, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963
- Gutwirth Marcel, *Molière ou l'invention comique*, Paris, Minard, 1966
- Horville Robert, *Le Tartuffe de Molière*, Paris, Hachette, 1973
- Jouvet Louis, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965
- Jurgens Madeleine et Maxfield-Miller Elisabeth, *Cent ans de recherches sur Molière* , Paris, Imprimerie Nationale, 1963
- La Grange, Charles Varlet dit, *Le registre de La Grange (1659-1685)*, Genève, Slatkine, 1977
- Lathuilière René, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966
- Louvat Bénédicte, *Théâtre et Musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français ((1550-1680))*, Paris, Champion, 2002

- Mazouer Charles, *Molière et ses comédies ballets*, Paris, Klinsieck, 1993
- Mc Kenna Anthony, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005
- Michaut Gustave, *Les débuts de Molière à Paris et les luttes de Molière*, Paris, Hachette, 1923
- Mongrédiens Georges, *La vie privée de Molière*, Hachette, 1950
 - Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1961
 - Recueil de textes et de documents relatifs à Molière*, CNRS, 1965
- Pelous JM, *Amour Précieux, amour galant : essai sur la Représentation dans la littérature et la société mondaine (1654-1675)*, Paris, Klinsieck, 1980
- Pommier René, *Etudes sur le Tartuffe*, SEDES, 1994
- Rey Flaud Bernadette, *Molière et la Farce*, Genève, Droz, 1996
- Schérer Jacques, *Structures du Tartuffe*, SEDES, 1974
- Simon Alfred, *Molière, une vie*, Lyon, La Manufacture, 1987
- Timmermans Linda, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*, Paris, Champion, 1993
- Truchet Jacques, *La Thématique de Molière*, CDU

(collaboration d'Arthur Lestanc)