

COMÉDIE DE GENÈVE



LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

de Molière

Mise en scène Benno Besson

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

de Molière

par la Comédie de Genève

Représentations du 26 février au 16 mars 1985

les mardis, mercredis, vendredis, samedis à 20 h.,

les jeudis à 19 heures.

Relâche: dimanche et lundi.



Direction:	<i>Benno Besson</i>
Adjoint:	<i>Emmanuel de Véricourt</i>
Direction administrative et financière:	<i>Ursula Petzold</i>
Relations publiques:	<i>Dominique Borel</i>
Documentation:	<i>Yvette Z'Graggen</i>
Chef de la technique:	<i>Gérard Mandonnet</i>
Secrétariat:	<i>Sylvia Sommer</i>
Comptabilité:	<i>Christian Pierre</i>
Service des abonnements et location:	<i>Andrée Faye</i>

Fondation d'art dramatique de Genève

La Comédie est l'un des deux théâtres dont l'exploitation est assurée par la Fondation d'Art dramatique, Fondation de droit public dont les statuts ont été adoptés par le Conseil municipal le 28 mars 1979 et approuvés par le Grand Conseil le 14 mars 1980.

Bureau : MM. Albert-Louis Dupont-Willemin, Président ; Michel Barde, Vice-Président ; Jacques Rufer, Secrétaire ; René Emmenegger ; Manuel Tornare.

Membres : MM. François Berdoz, Guy Chappuis, Jacky Farine, Noël Louis, Jean-Christophe Matt, Mmes Marie-Charlotte Pictet, Laurence Rochaix, MM. Laurent Sandoz, Bernard Schautz.

Location: Tél. 20.50.01 Administration: Tél. 20.50.00 et 20.50.02

Ouverture des guichets: les jours de représentation (du mardi au samedi) de 10 h. 30 à 13 h. et de 14 h. 30 à 18 h. 30.

En période de relâche, de 10 h. 30 à 13 h. et de 14 h. 30 à 18 h. 30 du mardi au vendredi, ainsi que le lundi après-midi de 14 h. 30 à 18 h. 30.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

de Molière

Mise en scène	<i>Benno Besson</i>
Décor et costumes	<i>Jean-Marc Stehlé</i>
Masques	<i>Werner Strub</i>
Eclairages	<i>Jean-Jacques Bouhon</i>
Adaptation et instrumentation au synthétiseur de la musique de J.-B. Lully	<i>José Berghmans</i>
Assistants de mise en scène	<i>Gisèle Sallin</i> <i>Dominique Serreau</i>

Distribution : (par ordre d'entrée en scène)

Sganarelle	<i>Nicolas Serreau</i>
Martine	<i>Françoise Giret</i>
M. Robert	<i>Michel Kullmann</i>
Valère	<i>Claude Vuillemin</i>
Lucas	<i>Alain Trétout</i>
Géronte	<i>Michel Kullmann</i>
Jacqueline	<i>Véronique Mermoud</i>
Lucinde	<i>Emmanuelle Ramu</i>
Léandre	<i>Antoine Basler</i>
Thibaut	<i>Jean-Marc Stehlé</i>
Perrin	<i>Emmanuelle Ramu</i>
Direction des chants	<i>Daniel Reichel</i>

Réalisation :

Costumes	<i>Raymond Bleger</i>
Régie	<i>Lucien Séni</i>
Eclairage	<i>Michel Beuchat</i> <i>Walter Pracchia</i> <i>Bernard Héritier</i> <i>Eva Heymann</i> <i>André Jecklin</i> <i>Olivier Lorétan</i> <i>Gérard Mandonnet</i> <i>Gérard Morlier</i> <i>Juan Penedo</i> <i>Joseph Weger</i>
Technique et décor	<i>Michel Braun</i> <i>Valérie Grosjean</i> <i>Jean-Marc Stehlé</i> <i>Daniel Hernandez</i> <i>Ivan Schepers</i> <i>Iris De Blaere</i> <i>Véronique Monighetti</i>
Brossage	
Assistant de Werner Strub	
Assistant technique de José Berghmans	
Au clavier du synthétiseur	
Habilleuse	

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

La pièce a été créée au Palais-Royal le 6 août 1666, deux mois après **Le Misanthrope** : pour la dernière fois, Molière s'identifiait à Sganarelle et, lors de cette création, l'acteur a partagé le triomphe fait à l'auteur. **Le Médecin malgré lui** a été donné cinquante-neuf fois du vivant de Molière et trois cents fois de 1674 à 1715. Depuis le XVIII^e siècle, c'est l'oeuvre de Molière le plus souvent jouée.

Sganarelle, un "fagotier", se dispute avec sa femme Martine qui lui reproche sa fainéantise et son goût pour la boisson : il n'hésite pas à la rosser. Pour se venger, Martine affirme à Valère et Lucas, deux valets à la recherche de celui qui saura rendre la parole à Lucinde, la fille de leur maître Géronte, que Sganarelle est un médecin miraculeux mais qu'il l'admet seulement si on lui donne des coups de bâton. Pour échapper à ces arguments frappants, et aussi parce qu'on lui promet qu'il va gagner beaucoup d'argent, Sganarelle accompagne Valère et Lucas auprès de Lucinde. Amoureux de sa bouteille qui ne le quitte pas, Sganarelle est fasciné par Jacqueline, nourrice d'un mystérieux rejeton de Géronte et épouse de Lucas : son adoration déchaîne la jalousie de Lucas. Sganarelle ausculte tant bien que mal Lucinde, en faisant appel à quelques rudiments de latin et à de vagues connaissances d'anatomie : il diagnostique que Lucinde est muette "parce qu'elle a perdu la parole" et il lui prescrit du pain trempé dans du vin qu'on donne aux perroquets pour les faire parler.

En réalité, Lucinde feint d'être muette parce qu'elle ne veut pas épouser Horace, que son père lui destine, mais Léandre dont elle est amoureuse. Moyennant finances, le faux médecin accepte de se faire le complice de cet amour en introduisant dans la maison de Géronte le jeune homme déguisé en apothicaire. Les amoureux prennent alors la fuite. La colère de Géronte s'apaise lorsqu'il apprend que Léandre vient de faire un héritage : il consent au mariage et tout finit bien, alors que Sganarelle, dont l'imposture avait été découverte, allait être pendu.

On a cité de nombreuses sources du **Médecin malgré lui**, mais il faut les examiner avec prudence car, pour cette pièce, les emprunts de Molière, conscients ou non, semblent plus oraux que livresques.

On peut citer pourtant un fabliau du Moyen Age, **Le Vilain mire (Le Paysan médecin)** où l'on retrouve l'histoire centrale du **Médecin malgré lui** : la mésaventure d'un paysan condamné par son épouse, lasse d'être battue, à pratiquer la médecine contre son gré. Il est peu probable que Molière ait lu ce fabliau, car le XVII^e siècle ne s'intéressait guère au Moyen Age ; en revanche, la tradition orale s'était maintenue et il n'est pas impossible que Molière l'ait recueillie de quelque habitué de ses tréteaux, pendant ses pérégrinations à travers la France. Il faut noter aussi que l'anecdote avait été reprise dans plusieurs textes littéraires, notamment dans **El Acero de Madrid** de Lope de Vega et dans **La Fingida Arcadia** de Tirso de Molina : Molière connaissait peut-être ces oeuvres, car la littérature dramatique espagnole avait alors en France un grand succès.

Quant à la deuxième "histoire" — la guérison d'une femme muette —, on la trouve au livre III, chapitre XXXV de **Pantagruel**. Fort cultivé, Molière lisait sans doute Rabelais.

Le troisième thème que l'on peut distinguer dans **Le Médecin malgré lui** — la satire de la médecine, ou plutôt de l'espoir en la médecine qu'engendre la peur de la mort — était de ceux auxquels Molière tenait : il l'avait déjà abordé dans deux de ses pièces précédentes, **Le Médecin volant** et **L'Amour médecin** (il apparaît aussi épisodiquement dans **Don Juan**).

* * *

Molière a sans doute assisté, sur le Pont-Neuf et aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, à des spectacles de tréteaux où se produisaient des bateleurs et des farceurs, des charlatans et des acrobates. Il a découvert aussi la *Commedia dell'arte* qui, à l'époque, triomphait non seulement à Paris et en France, mais dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique : il rencontra les Comédiens Italiens, les vit travailler (il fut l'ami, peut-être l'élève, de Tiberio Fiorelli, le fameux Scaramouche). Grâce à cette double ouverture, il a eu la révélation d'un théâtre basé sur la libération du corps, sur les lazzi, sur la précision du geste et de la mimique — un art qui plongeait ses racines dans la tradition issue des fêtes et des carnivals et auquel son génie d'écrivain, d'homme de scène, sut donner une forme nouvelle, superbement accomplie.

Le Médecin malgré lui, que certains littérateurs (Boileau et Voltaire en tête) ont traité avec dédain et ont opposé aux "grandes comédies" comme **Le Misanthrope** ou **Tartuffe**, porte la marque de cet héritage que Molière n'a jamais renié, lui qui n'établissait aucune hiérarchie entre les genres.

Pour marquer cette proximité du **Médecin malgré lui** avec la *Commedia dell'arte* et, de ce fait, avec certaines fables de Carlo Gozzi (lequel, à la fin du XVIII^e siècle, s'est efforcé, on le sait, de ressusciter la *Commedia* alors sur son déclin), Benno Besson a tenu à reconstituer largement l'équipe de **L'Oiseau vert** et à utiliser des moyens qui soulignent la parenté existant entre les deux oeuvres. "Un peu, dit-il, comme si les comédiens de **L'Oiseau vert** avaient l'impertinence d'aller jouer **Le Médecin** à Versailles, devant la Cour".

Comédie de Genève

JOSÉ BERGHMANS

Compositeur, chef d'orchestre, ethnomusicologue, José Berghmans est né en France, en 1921, de père belge et de mère française.

Après des études musicales en Belgique, il a été admis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il a obtenu le 1er Prix d'analyse (classe d'Olivier Messiaen) et le 1er Prix en composition (classe de Tony Aubin).

José Berghmans a composé la musique de plus de soixante films pour le cinéma et la télévision, ainsi qu'une trentaine de musiques de scène. On peut citer notamment **La Guerre des boutons**, **Meurtre dans la cathédrale** d'Eliot, la **Trilogie** de Claudel, **Le Deuil sied à Electre** d'O'Neill, **L'Enfer** d'après Barbey d'Aurevilly, **Les Paravents** de Genet, **Hamlet** (mis en scène par Benno Besson, à la Volksbühne), **El Danzante**, un oratorio-ballet pour le Ballet National d'Equateur.

Il est aussi l'auteur d'oeuvres symphoniques, d'oeuvres de musique de chambre, d'une quinzaine de ballets (parmi lesquels **Ecce Homo**, **L'Eloge de l'Amour** d'après **Le Banquet** de Platon pour le Festival d'Athènes, **Vendredi ou Les Limbes du Pacifique** d'après l'oeuvre de Michel Tournier pour le Chapiteau français de la Danse) et de deux oeuvres de musique électroacoustique : **Krokou**, divertissement funèbre à la mémoire d'un Iule (IPEM) et **Bjoroun**, ballet en un acte pour le BTPL (Electronique et percussion).

José Berghmans a dirigé plusieurs missions de recherches sur la musique des Andes en tant que consultant-expert de l'UNESCO. Il est l'auteur d'un système universel d'écriture musicale pour les musiques extra-européennes, publié par la revue **Interface**, organe officiel des séminaires de musicologie des Universités de Gand et d'Utrecht.

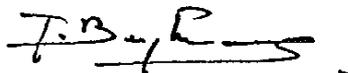
* * *

Le nouvel Ensemble des Violons du Roy : orchestre ou synthétiseur ?

Je n'ai pas l'intention d'énumérer ici les diverses étapes du cheminement qui conduit la musique enregistrée de l'orchestre à notre chaîne stéréophonique et je dois pourtant l'évoquer.

Si l'enregistrement nous restitue intégralement la ligne musicale originale, il n'en reste pas moins que la cascade des divers appareils par lesquels elle doit passer en affecte peu à peu les harmonies, et donc en transforme les timbres. En fin de compte, la musique que nous entendons à l'audition directe dans toute sa richesse naturelle est devenue une symphonie électrique porteuse de caractères harmoniques différents. Elle s'est apparentée au son électronique. Pourquoi donc, dès lors que certains synthétiseurs nous donnent une variété de timbres qui atteint l'infini, ne pas utiliser cette source nouvelle et contemporaine, l'électroacoustique, au nom encore rébarbatif pour certains mais très riche en possibilités, dont l'origine procède de la même matière qui la reproduit et souffre moins des transformations éventuelles ?

Il ne reste plus à "l'orchestrateur synthétiste" qu'à s'inspirer de l'analyse rigoureuse de l'oeuvre à reproduire pour lui conserver l'originalité de son expression et de sa destination en l'éclairant d'une couleur nouvelle et fidèle à la fois.



José Berghmans

MOLIÈRE ET LULLY

En 1661, trois ans après son retour à Paris, Molière participe pour la première fois à une fête de la Cour : sa comédie **Les Fâcheux**, commandée pour la circonstance, est représentée dans le château de Fouquet à Vaux-le-Vicomte, avec une danse que l'on avait demandée à Lully.

Mais c'est en 1664 que commence leur véritable collaboration qui se poursuivra pendant huit ans, jusqu'à la brouille qui les séparera. Il s'agit du **Mariage forcé**, une comédie-ballet représentée pour la première fois dans l'appartement bas de la Reine-Mère au Louvre, le 29 janvier, et à propos de laquelle Molière s'est exprimé ainsi :

"C'est un mélange qui est nouveau pour le théâtre et dont on pourroit chercher quelques autorités dans l'antiquité et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourroient être méditées avec plus de loisir".

En 1664, la troupe de Molière ne porte pas encore le titre de "Comédiens de Sa Majesté" et il est probable que le succès remporté par cette première comédie-ballet, et par celles qui ont suivi, a beaucoup contribué à son prestige. Quant à Lully, il occupe depuis longtemps auprès de Louis XIV une situation privilégiée : à peine sorti de l'enfance, le roi s'était attaché à ce jeune et brillant musicien florentin qui avait la tâche de guider ses pas, au cours des répétitions de ballets auxquelles il se complaisait. Plus tard, il a pris conscience du génie musical de Lully (qui avait composé de nombreux ballets, sérieux ou comiques) et, dès la mort de Mazarin, en 1661, il l'a comblé de faveurs, le nommant superintendant de la musique et lui confiant le soin d'entourer d'une atmosphère harmonieuse les divers actes de sa vie. Lully a été ainsi associé à son existence et il est devenu "indispensable à ses plaisirs", comme Louis XIV le dira plus tard à Colbert. Il est vraisemblable qu'au début de sa collaboration avec Molière, Lully a joué dans les comédies-ballets un rôle important et qu'il a été l'inspirateur des intermèdes. Il fallait d'ailleurs le génie conjugué des "deux grands Baptistes" (comme les appelaient les contemporains) pour lier ensemble ces deux genres a priori étrangers l'un à l'autre.

Après **Le Mariage forcé**, d'autres comédies-ballets naîtront de cette collaboration : elles seront représentées devant la Cour à Versailles, Chambord ou Saint-Germain. Il semble que, dès **L'Amour médecin** (1665), un équilibre parfait ait été réalisé entre la comédie, la musique et les ballets, avec, en octobre 1670, l'apogée du **Bourgeois gentilhomme**, la dernière oeuvre composée par Molière et Lully avant leur brouille.

Les intermèdes chantés, dont les paroles sont de Molière, mais parfois aussi, semble-t-il, de Lully, de poètes de la Cour ou d'amateurs, exaltent souvent la gloire de Louis XIV, lequel, on le sait, a cultivé avec faste ce que l'on a appelé plus tard "le culte de la personnalité". Ces couplets des **Amants magnifiques** en témoignent :

*Chantez, peuples, chantez en mille et mille lieux,
Du Dieu que nous servons les brillantes merveilles.
Parcourez la terre et les cieux :
Vous ne sauriez chanter
Rien de plus précieux
Rien de plus doux pour les oreilles.*

*A ce Dieu plein de force,
A ce Dieu plein d'appas
Il n'est rien qui résiste, rien ici-bas
Qui par ses bienfaits ne subsiste.*

*Toute la terre est triste
Quand on ne le voit pas.*

*Poussons à sa mémoire
Des concerts si touchants
Que du haut de sa gloire
Il écoute nos chants.*

Pour essayer d'imaginer l'atmosphère de ces fêtes royales, voici un écho donné par Henry Prunières (1) du Grand Divertissement royal de Versailles de l'été 1668, au cours duquel fut représenté **George Dandin** :

"Le programme des fêtes comportait une collation, une comédie-ballet, un souper, un bal, un feu d'artifice.

Des correspondances des ambassadeurs étrangers qui furent invités à Versailles à cette occasion prouvent que les impressions qu'ils emportèrent furent surtout d'ordre gastronomique... Ils ne tarissent pas sur la collation pantagruélique qui fut servie aux trois mille invités du Roi. Les montagnes de truffes et de champignons, les cavernes de viandes froides, les vallons de pâtés, les prairies de salades et les pyramides de confitures sèches leur ont laissé un souvenir beaucoup plus précis et durable que les infortunes du paysan marié..."

* * *

Le Médecin malgré lui ne comportait pas de divertissements : ceux qui figurent dans la mise en scène de Benno Besson sont empruntés à diverses comédies-ballets. La musique de Lully a été adaptée et instrumentée au synthétiseur par José Berghmans ; le mixage définitif a été réalisé grâce à l'aimable collaboration de l'Institut de psycho-acoustique et de musique électronique (IPEM) de Gand.

(1) **Oeuvres complètes** de J.-B. Lully, Ed. de la Revue Musicale, Paris 1933.

Figurines de Jean-Marc Stehlé
à propos du **Médecin malgré lui**

QUELQUES DATES DE LA VIE DE MOLIÈRE

- 1622 Naissance de Jean-Baptiste Poquelin.
1637 Jean Poquelin assure à son fils la survivance de sa charge de tapissier ordinaire du roi.
1642 Etudes de droit à Orléans. Obtention de la licence.
1643 J.-B. Poquelin constitue avec Madeleine Béjart la troupe de l'Illustre-Théâtre. Il renonce à la charge de son père, mais la reprendra en 1660 pour l'occuper partiellement.
1644 J.-B. Poquelin prend le nom de Molière. Il devient directeur de l'Illustre-Théâtre qui, après quelques représentations en province, s'installe à Paris et joue dans des salles de jeu de paume désaffectées.
1645 Difficultés financières. Un créancier fait emprisonner Molière pour dettes pendant quelques jours.
1645-58 Années passées en province.
1658 Retour à Paris. Grâce au succès de la représentation donnée le 24 octobre, devant le Roi, la troupe devient la "troupe de Monsieur" et obtient l'autorisation de s'installer dans la salle du Petit-Bourbon, près du Louvre. Elle y jouera en alternance avec les Comédiens Italiens.
1659 Succès des **Précieuses ridicules**
1661 A la suite de la démolition du théâtre du Petit-Bourbon, Molière et sa troupe s'installent au Palais-Royal qu'ils partageront avec les Italiens. Succès de **L'Ecole des maris**.
1662 Mariage de Molière avec Armande Béjart. **L'Ecole des femmes**.
1663 Querelle à propos de **L'Ecole des femmes**.
1664 Première comédie-ballet composée avec Lully: **Le Mariage forcé** présenté dans l'appartement bas de la Reine-Mère au Louvre. Interdiction du premier **Tartuffe**.
1665 **Don Juan**. Louis XIV donne à la troupe de Molière le titre de "troupe du roi".
15 septembre: **L'Amour médecin**.
1666 **Le Misanthrope** (4 juin). **Le Médecin malgré lui** (6 août).
1667 Condamnation du deuxième **Tartuffe**.
1668 **L'Avare, Georges Dandin**.
1669 Troisième version du **Tartuffe** autorisée: immense succès.
1670 **Le Bourgeois gentilhomme**, comédie-ballet (à Chambord).
1671 **Les Fourberies de Scapin**.
1672 **Les Femmes savantes**. Brouille avec Lully. Mort de Madeleine Béjart.
1673 **Le Malade imaginaire**.
A la quatrième représentation, le 17 février, Molière est pris d'un malaise en scène; transporté chez lui, il meurt presque aussitôt.
N'ayant pas renié sa vie de comédien devant un prêtre, il n'avait pas le droit d'être enseveli en terre chrétienne: après l'intervention du roi auprès de l'archevêque, on l'enterre de nuit au cimetière Saint-Joseph.

*Je hais les coeurs pusillanimes qui,
pour trop prévoir les suites des choses, n'osent
rien entreprendre...*

Molière

LE LONG VOYAGE ⁽¹⁾

Après la faillite de l'Illustre-Théâtre à Paris, Molière et Madeleine Béjart, ainsi que le frère et la soeur de cette dernière, se joignent, à la fin de l'année 1645, à la troupe de Dufresne, un comédien déjà expérimenté. Patronnée par le Duc d'Epéron, gouverneur de la Guyenne, cette troupe comprend vingt à vingt-cinq comédiens.

Molière a vingt-trois ans lorsqu'il quitte Paris : c'est au cours de cette période de pérégrinations qui va durer treize ans, qu'il apprendra son métier d'acteur, d'auteur, de metteur en scène. Et aussi de directeur de troupe, puisque, dès 1650 ou 1651, c'est lui qui remplacera Dufresne.

Il est difficile de reconstituer cette étape décisive de la vie de Molière : on sait que toute sa biographie a été plus ou moins escamotée au profit de la légende, et c'est encore plus vrai pour les années passées en province. Il n'existe que quarante-huit documents, réunis tardivement et à grand-peine, qui permettent de suivre Molière et ses compagnons sur les routes de France. Aucune lettre de Molière lui-même, peu de témoignages directs. Ce qui est certain, c'est que Molière, contrairement à Corneille et Racine, dramaturges en chambre, a vécu le théâtre comme une aventure qui s'est déroulée dans un pays où la population était éparpillée au fond des provinces, de ses villages, de ses bourgs, de ses cités entourées de murailles. Le décor : les chars, les cortèges et les jeux, représentés par Callot et par Waël ; des hôtelleries, chères et sans confort, où l'on répète ; des halles de jeu de paume où l'on donne des représentations. Des châteaux aussi où la troupe se produit devant un noble public et qui contrastent avec les pauvres salles des jeux de paume. Les municipalités sont tracassières, les gens d'église hostiles, les spectateurs versatiles, les routes infestées de brigands. Il faut compter avec la concurrence des autres troupes ambulantes de comédiens : les troupes françaises (il y en a douze à quinze, à cette époque), et aussi des troupes italiennes et espagnoles.

Les documents réunis, même s'ils sont fragmentaires, permettent de se faire une idée à peu près précise de l'itinéraire suivi par la troupe et de son répertoire.

L'itinéraire

En 1648, la troupe joue à Nantes. L'année suivante, on retrouve ses traces à Toulouse, Montpellier et Narbonne. Dans le Languedoc encore, de 1650 à 1651 : en effet, le Duc d'Epéron avait quitté sa charge et la troupe avait passé au service du Prince de Conti, gouverneur du Languedoc. Ce dernier baptise Molière "le plus habile comédien de France" et alloue une pension à la troupe qui porte désormais le titre de "Comédiens de Monseigneur le Prince de Conti". Elle prend part, notamment, aux fêtes et aux festins organisés par le Prince à Montpellier, où elle séjourne, semble-t-il, de décembre 1653 à mars 1654. Mais il est une autre étape peut-être plus importante encore : Lyon qui, dès 1652, deviendra son port d'attache, le lieu d'où elle rayonnera vers le Languedoc et vers d'autres villes, comme Dijon et Grenoble. C'est à Lyon que Molière entre en contact avec des milieux littéraires, qu'il rencontre des comédiens italiens et se produit devant un public nouveau : les bourgeois de la ville. C'est aussi à Lyon qu'il créera, en 1655, sa première comédie, **L'Etourdi**.

En 1657, le Prince de Conti se convertit et désavoue ses comédiens auxquels il reprend le titre qu'il leur avait donné. Mais Molière a maintenant un but précis : Paris. Après une dernière étape à Rouen, la troupe y arrive en 1658.

Le répertoire

En créant l'Illustre-Théâtre puis en rejoignant la troupe de Dufresne, Molière visait la tragédie. Il a donc commencé par tenir des rôles tragiques pour lesquels il n'était pas particulièrement doué, d'après tous les témoignages de contemporains. C'est pour répondre aux besoins de sa troupe qu'il s'est mis peu à peu à composer des pièces qui n'étaient probablement, au début, que de simples canevas sur lesquels les comédiens improvisaient à l'italienne. Avant **L'Etourdi**, il a écrit **La Jalousie du Barbouillé** et **Le Médecin volant**, deux farces dont on n'a retrouvé les textes qu'au XIX^e siècle : on ne sait pas où elles ont été créées. En revanche, on a pu établir que c'est à Béziers en 1656 que la troupe a représenté la deuxième comédie de Molière, **Le Dépit amoureux**. C'est sans doute aussi vers la fin du long voyage que **Le Docteur amoureux** a été composé : en tout cas, la pièce était prête pour la représentation que la troupe a donnée devant le Roi dans la salle des gardes du Louvre, le 24 octobre 1658, peu après son retour à Paris. Cette farce plaît à Louis XIV. Monsieur, frère du Roi, prend sous son patronage les comédiens qui s'installent quelques jours plus tard, le 2 novembre, au théâtre du Petit-Bourbon.

Molière a trente-six ans. Il est sûr de lui, en pleine possession de ses moyens. L'année suivante, en 1659, ce sera le grand succès des **Précieuses ridicules**. Mais la partie ne sera pas gagnée pour autant...

(1) Voir notamment Molière d'Alfred Simon (Ecrivains de toujours, Le Seuil, Paris 1957)

LES ANNÉES PARISIENNES

Lorsque Molière et sa troupe reviennent à Paris, la capitale est depuis une trentaine d'années chasse gardée pour deux troupes : celle de l'Hôtel de Bourgogne — les Grands Comédiens, comme on les appelle — et celle du Théâtre du Marais, auxquelles il faut ajouter la présence intermittente de troupes italiennes, qui ne jouent que dans leur langue, et les spectacles présentés occasionnellement dans les foires et les rues de Paris. En 1658, les Grands Comédiens sont en train de s'enliser dans une tradition médiocre. Quant au Marais, après avoir connu quelques brillantes réussites, il a essuyé de graves revers et il se cantonnera bientôt dans un théâtre à machines.

Alors que le théâtre est encore si pauvre en France, il a connu, au contraire, un essor extraordinaire en Angleterre et en Italie. Vers 1600, Londres comptait déjà plus d'une demi-douzaine de théâtres installés aux portes de la ville, ayant chacun un programme extrêmement varié et d'habiles comédiens. Des dizaines de milliers de personnes visitaient ces théâtres chaque semaine, venant applaudir notamment les pièces de Marlowe et les chefs-d'oeuvre de Shakespeare. En Italie, de grands auteurs, dès le XVIe siècle, s'étaient mis à écrire pour le théâtre : leurs comédies dites "érudites" n'étaient pas dépourvues de situations comiques et de qualités scéniques. Quant à la Commedia dell'arte, qui s'était développée dès le milieu du XVIe siècle, elle connaissait un immense rayonnement et ses troupes se produisaient partout en Europe, poussant des pointes jusqu'en Russie et en Amérique.

D'après Karl Mantzius, un auteur danois du début du XXe siècle qui a consacré une étude approfondie à Molière (1), la cause première de cet état précaire du théâtre en France est à chercher dans un privilège accordé en 1402 par le roi à une corporation d'artisans que l'on appelait "Confrères de la Passion", privilège qui leur donnait le droit d'empêcher toute représentation sur laquelle ils n'auraient pas perçu de droits. Au début du XVIIe siècle, les Confrères de la Passion étaient propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne et ils menèrent la vie dure à la première troupe qui vint s'y établir à demeure aux alentours de 1614, celle de Valleran Lecomte. Ce monopole ne fut aboli qu'en 1677, mais il subit heureusement plusieurs atteintes dans le courant du siècle, la première étant la création du Théâtre du Marais en 1634.

Pour mieux comprendre la situation du théâtre en France, on peut citer aussi ce passage de **L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français** de Victor Attinger (2) :

"En France, on constate dès les origines un divorce parfois total entre les tendances romanesques, lyriques, morales d'une part, et le grand courant réaliste de l'autre... Faute de s'unir totalement, comme en Italie, il aurait paru désirable que ces deux formes de théâtre si différentes se prêtent l'une à l'autre une part tout au moins de leur caractère : la première son universalité, la seconde son goût de la vie. Les nécessités de la représentation rendaient légitime, sinon nécessaire, cette influence réciproque".

Et Attinger ajoute :

"On n'admira jamais assez Molière d'avoir patiemment remonté le courant ; d'avoir, sans hésitation, emprunté sa vraie richesse au théâtre italien ; d'avoir compris cette simple vérité : le jeu d'abord. C'est sur ce fondement, et non sur des formes littéraires ou sur l'illusion chatoyante des décors, qu'on édifiera la vraie comédie. Revenir à la simplicité, comme l'avaient fait Lope de Vega et Shakespeare. C'est autour du jeu, en fonction de la représentation, que s'organisera le spectacle".

* * *

Si l'on sait aujourd'hui tout ce que l'on doit à Molière, il n'en reste pas moins vrai que sa carrière d'auteur et de directeur de troupe est faite d'une succession de batailles tour à tour gagnées et perdues. On a déjà vu ce qu'ont été les treize années qu'il a passées en province après l'échec

(1) Molière — Les Théâtres, le Public et les Comédiens de son Temps, Librairie Armand Colin, Paris 1908.

(2) Slatkine Reprints, Genève 1981.

de l'illustre-Théâtre. Mais les années parisiennes — entre 1658 et sa mort à l'âge de 51 ans, en 1673 —, malgré les succès qui les jalonnèrent, malgré les représentations devant la Cour, ont été dures elles aussi. René Bray, auteur de **Molière homme de théâtre** (1), les résume ainsi :

''L'histoire de ces quatorze ou quinze saisons est dramatique... Les moments les plus difficiles prennent place en 1659, 1660, 1664, 1666 et 1667 : en 1659, quand il faut s'implanter à Paris entre le Marais et l'Hôtel de Bourgogne ; en 1660, lors de la démolition du Petit-Bourbon ; en 1664, quand Tartuffe est interdit ; en 1666, quand Molière tombe gravement malade et que les recettes s'établissent régulièrement à des chiffres insuffisants ; en 1667, lors de la nouvelle condamnation de Tartuffe et de la nouvelle baisse des recettes. Par la suite, la lutte, sans cesser d'être sévère, fut moins pénible. Mais déjà le chef était usé... Car c'est lui qui supporta le fardeau de cet incessant souci. C'est à lui qu'incombèrent les décisions majeures. Pour conquérir le public, il diversifia le répertoire. Il maintint chaque année à un chiffre raisonnable le total des nouveautés, de façon à satisfaire la curiosité des amateurs sans écraser la troupe sous le faix ; il ne relâcha cet effort que dans les quatre dernières saisons, celles qui furent quasi faciles. Il tenta longtemps d'éviter une spécialisation qu'il estimait dangereuse : il monta des tragédies et des tragi-comédies, des pastorales aussi ; mais il dut se résoudre très tôt à faire fond sur la comédie à l'exclusion des autres genres et il finit par admettre que sa compagnie était une troupe comique. Il chercha le concours d'auteurs divers, jeunes et vieux, tragiques et comiques ; soit par la faute de ses comédiens, soit par celle des poètes, il n'y trouva pas grande satisfaction et il dut augmenter constamment sa part propre dans le répertoire au détriment de celle des autres, jusqu'à fournir dans certaines des dernières saisons la totalité des spectacles. Ainsi la politique qui gouverna les destinées de la compagnie fut sa politique.

Qui contesterait qu'elle fut heureuse ? C'est un splendide bilan que celui de ces quinze années : quatre-vingt-quinze pièces différentes, dont cinquante-cinq nouveautés ; vingt-cinq auteurs ; et la présentation au public parisien de l'oeuvre du maître ! ...''

Pierre Gaxotte, auteur lui aussi d'un livre consacré à Molière (2), nous propose une conclusion plutôt sombre :

''La maison où naquit Molière a été démolie au commencement du siècle.

Le jeu de paume de la rue Mazarine où il fonda l'illustre-Théâtre a été démolie après l'année 1818.

Le jeu de paume du quai Saint-Paul où il se réfugia avec l'illustre-Théâtre a été démolie.

La maison qu'il habita quai de l'Ecole, à son retour en 1658, a été démolie en 1854 pour la régularisation des abords du Louvre et de la place Saint-Germain-l'Auxerrois.

La salle du Petit-Bourbon où il joua de 1658 à 1660 a été démolie à la fin de cette dernière année pour la construction de la colonnade du Louvre.

Les maisons qu'il habita rue Saint-Thomas-du-Louvre ont été démolies successivement pour l'agrandissement de la place du Carrousel et la transformation de ce quartier sous Napoléon III.

La salle du Palais-Royal qui fut celle de ses chefs-d'oeuvre a brûlé en 1763.

La maison de la rue Richelieu dans laquelle il mourut a été démolie en 1767.

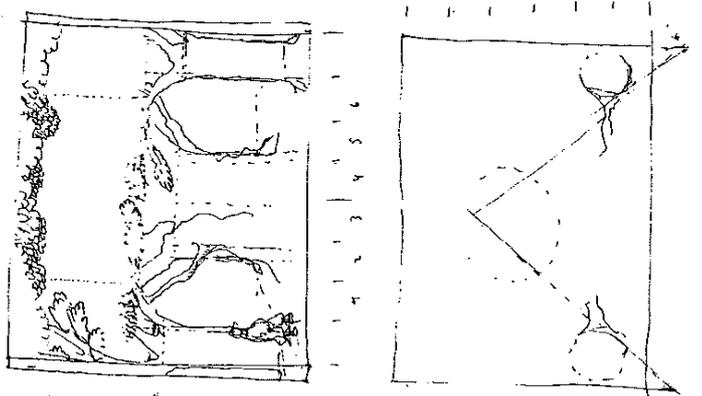
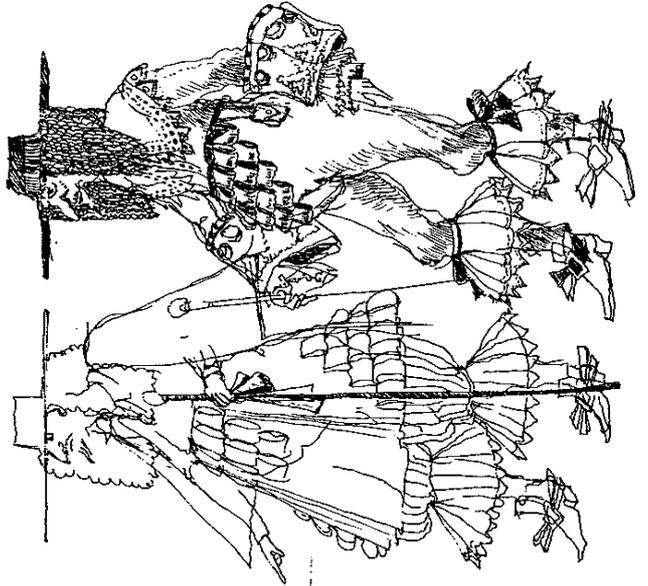
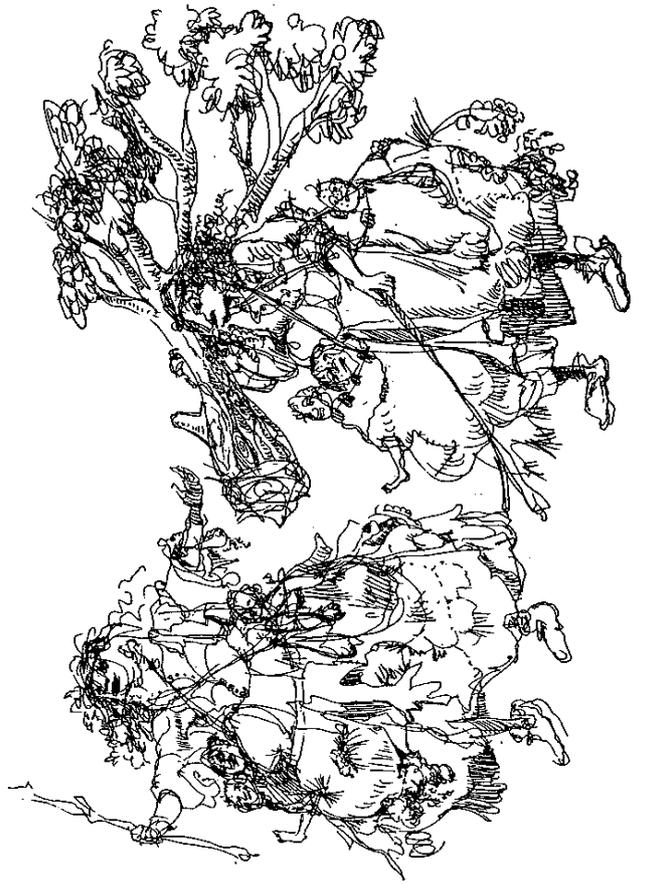
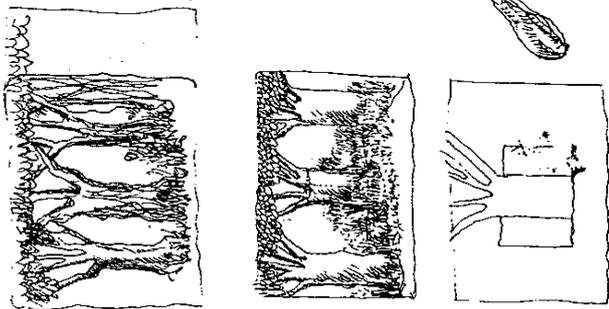
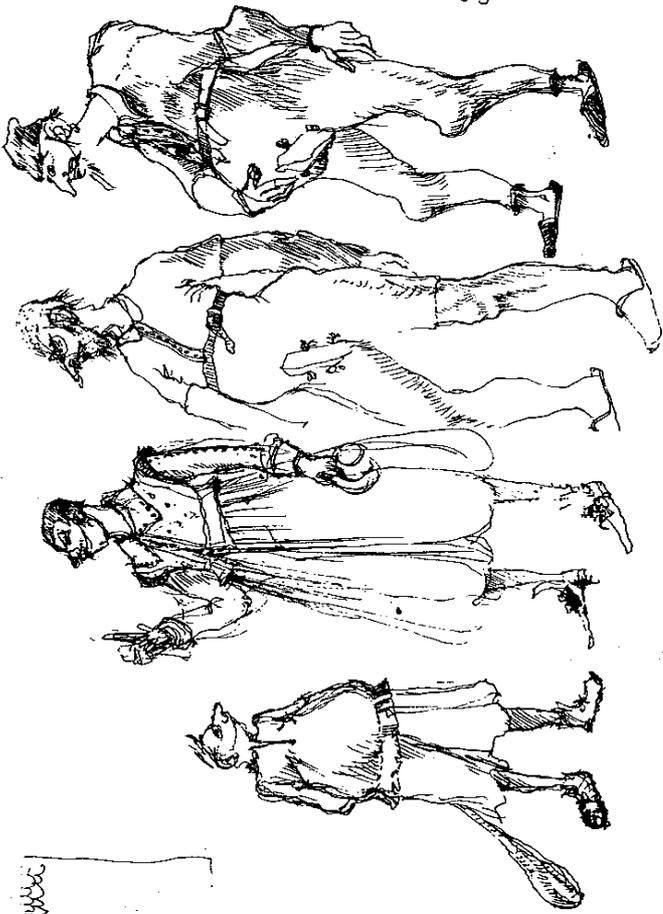
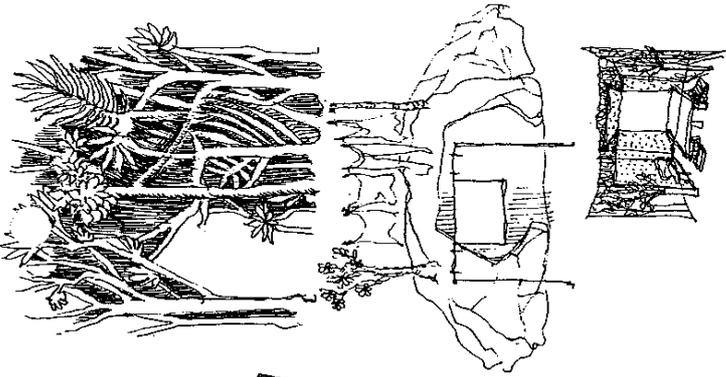
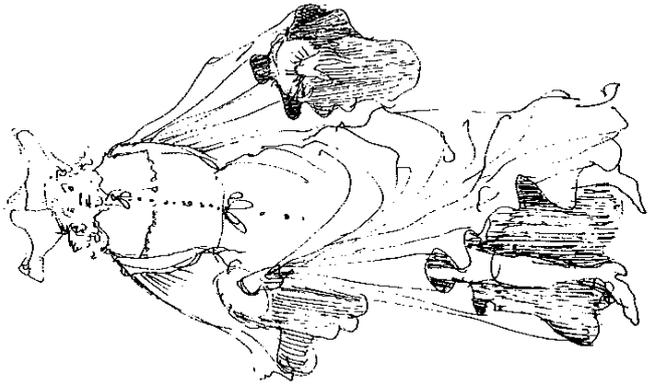
Ses papiers ont disparu.

Et sa tombe nous est inconnue.''

Ne faudrait-il pas ajouter, pourtant, que ses pièces nous restent, chargées de nouveauté aujourd'hui comme lors de leur création, il y a trois siècles ?

(1) Mercure de France, Paris 1954.

(2) Molière, Pierre Gaxotte de l'Académie française, Ed. Flammarion, Paris 1977.



Figurines de Jean-Marc Stehlé
à propos du **Médecin malgré lui**

LES SGANARELLE : Unité et diversités d'une lignée poétique

Dès les premières années de son retour à Paris, Molière créa par l'écriture et par le jeu un personnage qu'il baptisa Sganarelle. Cet être énigmatique nourrira de sa présence sept comédies (1) du dramaturge étroitement apparentées aux techniques de la farce de 1659 à 1666.

Hormi ces points communs, l'unité du nom (nouveau malgré son étymologie italienne) ne recouvre pas d'identité concrète. La position sociale, l'âge et la situation familiale de Sganarelle varient d'une pièce à l'autre. Valet, bourgeois ou paysan, il apparaît sous les traits de père, de fiancé, de mari ou de veuf. Malgré la variété de ses états, Sganarelle reste reconnaissable. Tout d'abord force est de concéder à son nom une qualité incantatoire susceptible d'ouvrir un espace imaginaire qu'après lui sont venus alimenter d'autres grands rôles moliéresques (2). Ce personnage boulimique se sert des particularités des types de la farce française et de la **commedia dell'arte** sans se laisser entièrement cerner par ces influences.

Dans **Le Médecin volant**, Sganarelle fait sa première prestation, un valet proche des zanni de la **commedia dell'arte**. Il se révèle comme une synthèse élaborée du couple traditionnel de valets, le rusé et le sot. Il adopte d'abord un déguisement de médecin pour arranger les affaires amoureuses de son maître. Mais cette supercherie l'accule à assumer les rôles antagonistes du médecin et du frère jumeau qu'il invente à ce personnage imaginaire. Il doit jongler de plus en plus vite avec les deux identités jusqu'à leur révélation comme une seule et même identité. Cette stratégie du dédoublement dont Molière use abondamment nous met sur la voie de la signification comique de Sganarelle.

Avec les Sganarelle, le rôle du personnage comique atteint en effet d'impressionnantes dimensions sociales et poétiques. Le bouffon révélateur et régulateur se nuance en contradictions internes. **L'Ecole des Maris** présente Sganarelle et Ariste en frères au tempérament opposé et de philosophies divergentes. Mais la propre fonction de Sganarelle dans la pièce se dédouble. Il agit comme le fiancé qu'Isabelle, sa protégée, essaie de berner et devient le messager entre les deux amants qu'il croit séparer. Le double rôle du bouffon se trouve ainsi intégré dans le personnage même. La vitalité et la richesse de Sganarelle proviennent de ce qu'il est bien davantage que le contrepoint comique de caractères "sérieux". Il contient en lui-même les pôles qu'il incarne socialement.

Les échecs réitérés des projets matrimoniaux et les déboires conjugaux de ce "caractère puissamment désadapté" l'isolent de la communauté. Les raisons de cette mise à l'écart sont à la fois d'ordre individuel et social. Il est l'artisan actif de sa propre exclusion par son égoïsme effréné et sa suffisance infantile. Paradoxalement, sa solitude répond à l'exigence de sa position marginale de bouffon et fait partie de sa dimension sociale comme bouc émissaire. Son égocentrisme sème le désordre et fait en même temps office de signe de ralliement pour les autres, à l'issue des conflits. Sa transgression des règles n'en souligne que mieux leur présence.

Il est utile de signaler la différence entre le rayonnement ambigu de ce personnage d'un nouveau genre et le brio d'un Mascarille. Sganarelle se démarque de ce type de valet. Mascarille, meneur de jeu brillant et fourbe, remplit une fonction nette et efficace. A son habileté correspondent les hésitations pataudes de Sganarelle dont les réactions se situent aux confins de l'intuition lucide et de l'opacité inconsciente. Sganarelle met en crise l'intentionnalité du personnage comique. Le raffinement de l'esprit de la farce chez Sganarelle accroît la subtilité de son action.

(1) **Le Médecin volant**, Sganarelle ou le Cocu imaginaire, **L'Ecole des Maris**, **Le Mariage forcé**, **Don Juan**, **L'Amour médecin**, **Le Médecin malgré lui**.

(2) Sur les affinités de Sganarelle avec les grands rôles voir **Les Métamorphoses de Sganarelle : la permanence d'un type comique**, J.-M. Pelous, Revue d'Histoire littéraire de la France, 72, 1972.

Une pièce telle que **L'Amour médecin** montre qu'un mal d'origine sociale comme le conflit de génération, ne se soigne pas par la médecine, mais par le traitement comique émergeant du sein même du désaccord. Dans **L'Amour médecin**, les trois arts (la Comédie, la Musique et le Ballet) se posent en alternative à la médecine. Or, les "opérateurs" et les comédiens de foire jouaient et se succédaient sur les mêmes tréteaux. Partenaires et rivales, la farce et la médecine se partageaient le même public. L'inclusion de la médecine dans la cérémonie comique ne fait que pressentir l'action autonome de la farce.

A la vacuité dangereuse du rituel médical, la farce moliéresque fait correspondre l'efficacité de l'intervention comique dans le rituel social. Si la médecine présente sa farce comme une vérité grandiloquente, la comédie ne met en avant sa vérité que comme un jeu de théâtre. Le passage de la maladie à la santé représente plus qu'un thème dans le théâtre de Molière. La médecine n'est pas simple miroir de l'époque, mais l'un des éléments mis en jeu dans l'esthétique farcesque. Personnages inclus dans la comédie, les médecins se présentent comme vaniteux, dogmatiques et dangereux. Leur initiation est d'ordre bouffon. Le Sganarelle du **Médecin malgré lui** passe par une bastonnade pour pouvoir officier comme médecin. Les coups de bâton, procédé purement burlesque, s'enrichissent ici d'une signification solennelle et, par contraste, produisent un comique puissant. Le farceur endosse dès lors son rôle de "grand médecin", le répète devant les valets Valère et Lucas et donne sa représentation devant Géronte. Par ailleurs, par une intuition sûre, Lucas évalue ses chances de réussite à son caractère bouffon. Loin d'atténuer l'aspect prodigieux de ses talents, la rhétorique bouffonne renchérit sur ses aptitudes.

Si dans les sociétés primitives les médecins se confondaient avec les sorciers, notons que Sganarelle du **Médecin malgré lui** se voit métamorphosé en médecin comme par magie. La peur ancestrale des tours de passe-passe miraculeux le trouble profondément. Dans sa fonction de clown, il révèle le jeu désordonné des identités et des désirs, mais il est gagné par le glissement des identités.

L'essence burlesque chez le Sganarelle de **Don Juan** atteint une ambiguïté inextricable. La structure double se retrouve dans le couple du maître et du valet, inséparables et dépendants l'un de l'autre.

Personnage démesuré, Sganarelle reste imprégné de l'esprit de la farce. Les procédés qui le révèlent appartiennent à ce registre. Le soufflet de Don Juan qu'il reçoit à la place de Pierrot le situe comme bouffon souffre-douleur. La conclusion de ses raisonnements est devancée par une chute burlesque et montre que la contamination de la farce se fait diffuse.

Les facettes alternatives du bouffon se transforment en manifestations simultanées et deviennent problématiques en tant que préfiguration de résolution de conflits sociaux. La figure comique se complique jusqu'à la sophistication. Rien ne signale mieux le fantasme de mort dans cette comédie que les coups comme substitut de la peine de mort infligée au bouc émissaire. L'épisode burlesque des assiettes pleines que l'on ôte à Sganarelle symbolise la menace de perte d'une substance vitale pour le personnage comique. La position centrale de Sganarelle le livre aux tumultes de cette inquiétude délirante.

A la fin, le sacrifice de Don Juan, le clown blanc, laisse Sganarelle aux prises avec ses origines de la **commedia dell'arte**, suspendues en points d'interrogation : "Mes gages, mes gages".

Sima Dakkus

RÉFLEXIONS SUR LE GROTESQUE

(extraites de l'Introduction de *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1) de Mikhaïl Bakhtine)

La conception du corps du réalisme grotesque et folklorique se trouve, évidemment, en contradiction formelle avec les canons littéraires et plastiques de l'Antiquité "classique", qui a été à la base de l'esthétique de la Renaissance, et auxquels l'art n'a pas été indifférent dans son évolution. Tous ces nouveaux canons (qui se sont cristallisés à partir de la Renaissance et qui sont ceux de l'époque moderne) considèrent le corps de manière toute différente, à des moments totalement différents de sa vie, dans des rapports totalement différents vis-à-vis du monde extérieur (non corporel). Pour ces canons, le corps est avant tout rigoureusement achevé, entièrement prêt. De plus, il est isolé, seul, démarqué des autres corps, fermé. C'est la raison pour laquelle on élimine tout ce qui pourrait faire croire qu'il n'est pas prêt, tout ce qui touche à sa croissance et à sa multiplication : on lui retire toutes les saillies et pousses, on efface toutes les protubérances (qui ont la signification de nouveaux rejetons, bourgeonnements), on bouche tous les orifices. L'impréparation perpétuelle du corps est en quelque sorte passée sous silence, dissimulée : d'habitude la conception, la grossesse, l'accouchement, l'agonie ne sont pas montrés. L'âge préféré est celui qui se situe le plus loin possible du sein maternel et de la tombe, c'est-à-dire éloigné au maximum du "seuil" de la vie individuelle. L'accent est mis sur l'individualité achevée et autonome du corps en question. Seuls sont montrés les actes effectués par le corps dans le monde extérieur et dans lesquels des frontières nettes et bien tranchées séparent le corps et le monde : les actes et processus intracorporels — absorption et besoins naturels — sont passés sous silence. Le corps individuel est présenté sans aucun rapport avec le corps populaire qui lui a donné le jour.

Telles sont les tendances primordiales des canons de l'époque nouvelle. On comprend aisément que, de leur point de vue, le corps du réalisme grotesque soit quelque chose de monstrueux, de hideux, de difforme. Ce corps n'a pas de place dans l'«esthétique du beau» forgée à l'époque moderne.

.....

A cette époque (à proprement parler, dès la seconde moitié du XVIIe siècle), on assiste à un processus de rétrécissement, d'abâtardissement et d'appauvrissement progressifs des formes des rites et spectacles carnavalesques dans la culture populaire. D'une part, il y a *étatisation* de la vie de la fête qui devient une vie d'*apparat* ; d'autre part, elle est ramenée au *quotidien*, c'est-à-dire qu'elle est reléguée dans la vie privée, domestique et familiale. Les ex-privileges de la place publique en fête sont de plus en plus restreints. La vision du monde particulière, carnavalesque avec son universalité, ses hardiesses, son caractère utopique et son orientation vers l'avenir, commence à se transformer en simple humeur de fête. La fête a *quasiment* cessé d'être la seconde vie du peuple, sa renaissance et rénovation temporaires. Nous avons souligné l'adverbe "quasiment" parce qu'en réalité, le principe de la fête populaire du carnaval est indestructible. Rétréci et affaibli, il n'en continue pas moins à féconder différents domaines de la vie et de la culture.

.....

(1) Traduit du russe par Andrée Robel, Bibliothèque des Idées, Gallimard 1970.

Ayant perdu ses liens vivants avec la culture populaire de la place publique, étant devenue une pure tradition littéraire, le grotesque dégénère. On assiste à une certaine *formalisation* des images grotesques du carnaval, qui permet à diverses tendances de les utiliser avec des buts divers. Mais cette formalisation n'a pas été uniquement extérieure, la richesse de la forme grotesque et carnavalesque, sa vigueur artistique et heuristique, généralisatrice, a subsisté dans tous les phénomènes marquants de l'époque (XVIIe et XVIIIe siècles) : dans la *commedia dell'arte* (qui plus que toute autre a conservé son lien avec le carnaval qui lui a donné naissance), dans les comédies de Molière (apparentées à la *commedia dell'arte*), dans le roman comique et les travestissements du XVIIe siècle, dans les romans philosophiques de Voltaire et Diderot (*Les Bijoux indiscrets*, *Jacques le Fataliste*), dans les oeuvres de Swift et d'autres encore. Dans tous ces phénomènes, quelles que soient leurs différences de caractère et d'orientation, la forme du grotesque carnavalesque a des fonctions similaires ; elle illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible.

.....

Le motif du *masque* est le motif le plus complexe, le plus chargé de sens de la culture populaire. Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier, et qui caractérise les formes les plus anciennes de rites et de spectacles. Il est évidemment impossible d'épuiser le symbolisme extrêmement compliqué et significatif des masques. Il faut simplement noter que des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les simagrées, les singeries ne sont au fond que les dérivés du masque. C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque.

Mikhaïl Bakhtine

Association des amis de la Comédie

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

de Molière

Dossier



ASSOCIATION DES AMIS DE LA COMEDIE

Ce dossier a été réalisé avec la collaboration
bénévole des auteurs et l'aide financière de
la Comédie de Genève

<u>Pages</u>		
1	- <u>Molière et la Comédie</u>	Lya Syngalowski
3	- <u>Sganarelle ou le triomphe du Carnaval</u>	Florence Scaramiglia
6	- <u>A la recherche d'une combinatoire de plaisirs...</u>	Bernard Schautz
12	- <u>A propos du film "Molière" d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil</u>	

* * *

Responsables du dossier : Maya Schautz
Edith Rudaz

FEVRIER 1985

"Molière", "comédie" ... et instantanément nous entendons dans notre mémoire une voix lointaine de professeur (ou la nôtre?) qui débite les petites "grandes phrases": "La comédie marche sur les bords de la tragédie", "Lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer", sur une petite musique de 1x1.1, 2x1.2, 3x1.3 ...

Mais, hélas! (ou tant mieux!) nous ne sommes plus à l'école et notre sensibilité adulte, notre vécu, notre culture font que Molière nous apparaît plus proche, plus réel, plus simple (et plus complexe à la fois) dans ses rapports entre l'être et le paraître, dans son jeu de l'ombre et de la lumière, dans son désordre suivi d'ordre. Sa "philosophie", qui se résume à l'apologie de la nature, la "Juste nature", le "Goldene Mittelweg", nous la comprenons enfin, parce que nous avons déjà un parcours social derrière nous. Tout comme nous saisissons enfin la vérité des "lieux communs" et des proverbes, après les avoir "éprouvés". La "sagesse raisonnable" de Molière (qui nous fait penser à Montaigne), son entreprise phénoménale de salubrité publique, sa dénonciation des dangers, des injustices (la jeunesse sacrifiée, les victimes d'une passion, etc.), tout cela n'est plus seulement littérature ou théâtre divertissant. C'est la vérité de tous les jours, pour vous, pour moi, pour l'étranger inconnu du bout du monde. De façon empirique nous sommes "devenus" nous aussi - il faut l'espérer - ces personnages-témoins de Molière qui parlent soit le langage du balcon et des loges (le Cléante du Tartuffe), soit celui du parterre (la Martine du Médecin malgré lui). Le "Deus ex machina" justicier - triomphateur n'est plus la justice royale et (ou) divine, mais la forme théâtrale moliéresque n'en reste pas moins un véhicule idéal de la perception du bien et du mal. A tous les âges de la vie.

Molière pose le caractère de ses personnages dès le début: caractère qui est une fois pour toutes ce qu'il est, prévisible, car les surprises qu'il nous réserve sont de degré, non de nature, caractère qui à une essence ne faisant qu'épuiser son propre concept au cours de la pièce.

Molière maintient la prééminence du comique parce que l'imperfection, les contradictions d'un membre de la "Comédie humaine" ressortent plus fortement ainsi. Ses prédécesseurs et inspirateurs sont ceux du théâtre grec et latin, de la commedia dell'arte et de la commedia sostenu-to espagnole. Ainsi, Molière est multiple, son oeuvre traitant de tout ou presque (religion, église, médecine, pouvoir, famille, condition féminine... plus "tous les défauts de la création..."). Il est conseiller de la bourgeoisie, défenseur du peuple et aussi, par le truchement de la "correction des moeurs", réformateur de la société - sans toutefois trop bousculer l'ordre établi duquel il dépendait. Soubresauts et déchirements de groupes sociaux antagonistes ont également leur

place dans ce théâtre - démonstration qui fait appel à notre conscience aussi souvent qu'à notre raisonnement. La réalité historique de l'époque est présente, mais elle va plus loin dans le temps et dans l'espace, ce qui permet une infinité de mises en scènes possibles, plus ou moins graves et profondes, accentuant ceci ou cela. Le théâtre de Molière est un théâtre tonique et ouvert.

Parlons un peu du genre dramatique "comédie". Il y a d'abord la comédie de type "farce" mais qui la dépasse, parce qu'elle n'est pas uniquement gestuelle ni fondée sur une situation et un canevas inscrits dans la mémoire collective, sans texte précis. Une comédie simple, sans grande épaisseur psychologique, le comique populaire y relevant de l'action directe. Cette comédie-farce reste grotesque.

Vient ensuite la comédie de moeurs et de caractère qui s'adresse à la classe moyenne. Elle est plus subtile, décrivant et analysant avec des vues intellectuelles et morales. Elle suppose donc le détournement d'une quête spirituelle consistant à exciter et à contrôler l'imagination. Les caractères campés dans cette comédie sont typiques, grossis, ce qui les rend presque atypiques... La société peut difficilement les admettre et doit donc les détruire, les réduire ou les neutraliser. En fait, le caractère est le produit et l'instrument de la comédie de moeurs. Il faudra alors ménager entre le modèle, le portrait et ceux qui le regardent une distance qui permette d'en rire et d'en juger.

"C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens", telle est la conclusion d'une tirade célèbre. Elle définit la comédie de moeurs.

Cette citation nous ramène à Molière. Molière qui en prime nous offre aussi du romanesque, du sentimental dont Marivaux et Musset feront leurs complots et leurs dentelles.

Ainsi, le théâtre de Molière est avant tout un théâtre d'intervention idéologique dans la sphère comique.

Violent, lumineux, mobile, essentiel, Molière, acteur-écrivain ou écrivain-acteur, une fascination permanente pour les comédiens et le public.

Lya Syngalowski
(Directrice du Théâtre INDIGO)

SGANARELLE OU LE TRIOMPHE DU CARNAVAL

On dit "tête de Turc", mais jamais "tête de médecin"... Il pourrait se venger alors qu'on a besoin de lui, aujourd'hui comme naguère ! On sait que tel médecin peu chanceux fut enfermé dans un sac et jeté dans le fleuve parce que le roi de France était mort de ses soins; mais tous les malades ne sont pas rois et ce genre de mésaventure appartient à l'univers des fables.

"Tant que les hommes pourront mourir et qu'ils aimeront à vivre, le médecin sera raillé et bien payé", affirme La Bruyère. C'est bien l'avis de Sganarelle, ravi de sa nouvelle situation, à la fin du Médecin malgré lui.

Raillé, en tant que vilain, c'est à peine si on le prenait, au Moyen âge, pour un être humain. Victime de tous les fléaux, responsable de tous les crimes, même de la crucifixion du Christ. Honni des seigneurs, des aristocrates, des bourgeois - comme de la plèbe citadine quand il cédait au mirage des enceintes protectrices de la ville et venait lui disputer taudis et haillons - il était le vaincu exemplaire, le renard miteux qui rêvait de rouler Ysengrin dans la farine, et, qui sait, de venger ses semblables, cul-terreux atterrés et terrassés par le Pouvoir aux blanches épees.

Pourtant, dans les nuits glacées et interminables de décembre, se réchauffant les engelures dans le rougeolement des bûches volées au Seigneur - qui lui aurait fait trancher les mains s'il l'avait surpris - il chuchotait une histoire si captivante que l'auditoire oubliait la peur, la faim, les loups, le gel et la cruauté des étoiles. Une histoire très ancienne, qui errait d'Espagne au Danemark, d'Italie en Suède, d'Angleterre en Perse. Histoire traduite du latin, qui avait été elle-même traduite de ... on l'ignore : "Dialogus Salomonis et Marcolphi". Un dialogue ? Non pas, un duel plutôt, au dernier sang. Entre le roi, Sage parmi les Très Sages et une créature des bois inexplorés, étrange, velue, monstrueuse comme l'Enfer, qui risque sa peau maculée de taches fangeuses - et celle de sa femme, sa moitié, tout aussi bestiale. Marcolphe, lui, ne possède qu'une arme : la ruse, l'à-propos, la réplique cinglante; sagesse des peuples contre sagesse des rois dont les sentences s'exécutent sur l'heure... par l'intermédiaire du bourreau. Il y a d'une part Salomon, passé maître dans le jugement expéditif, et d'autre part Marcolphe, passé maître dans les subterfuges. Ainsi, le vilain sauve sa peau. Condamné à la pendaison, il n'en meurt pas moins de vieillesse. Un ancêtre de Sganarelle...

Un saut dans le temps : Bologne vers la fin du 16ème siècle. Une ville scénographique et théâtrale, où se cotoient docteurs et étudiants,

saltimbanques et charlatans, riches marchands et voleurs à la tire, académiciens et proxénètes. Le Carnaval y triomphe de Carême, les Carrache croquent le menu peuple dans son contexte journalier : vendeurs d'eau, de vent, de poésie, de chapeaux de paille, de fromage, d'âmes et de corps. Le comique populaire accède à la littérature par Giulio Cesare Croce, un fils de forgeron, étudiant en ville et artisan à la campagne, qui vend textes et chansons à la petite semaine pour nourrir ses quatorze enfants. Pourvoyeur généreux et sans droits d'auteur des Fêtes du Carnaval et de la commedia dell'arte, il récrit les "Dialogus Salomonis et Marcolphi" à la bolognaise. Salomon devient Alboino, roi des Lombards, un des plus cruels occupants de l'Italie livrée aux barbares, qui avait assassiné sa femme en 572, - méfait peu original...

Marcolphe, lui, devient Bertoldo, un nom qui traînait déjà par les campagnes pour désigner le benêt victime du sort et de ses voisins. Mais ce demeuré a plus d'un tour dans son sac et feindre l'idiotie était pour lui encore le meilleur moyen de s'en sortir en provoquant l'hilarité (que l'on dit franche, pourquoi?), le rire à gorge déployée, celui qui fait digérer les gibiers qui faisaient dans les tripes et sont noyés par des vins lourds - le rire guérisseur, celui qui soigne déprimés et hypocondriaques, malades imaginaires ou vrais malades.

A Bertoldo, arrière-cousin de Sganarelle, Giulio Cesare Croce donne un frère - ennemi, bien sûr - un antonyme : Graziano de Marcolino, originaire d'un trou perdu de la campagne bolognaise, qui se prétend né à Bologne où il obtint - dit-il - son doctorat en toutes sciences : lettres, droit, astronomie, astrologie, alchimie, médecine. Son langage (d'où son nom Graziano) est un latin de cuisine, celui des étudiants bolognais que fréquente Croce dans les tavernes malfamées où on se passe de bouche à oreille les détails truculents de la dernière exécution capitale, celle du bourreau peut-être. Un langage qui n'exprime pas le comique mais le crée directement, dans un feu d'artifice de correspondances sonores entre homonymes, synonymes et paronymes, un déluge verbal de signifiés sans signifiants, le langage de la régression, celui du chaos primordial, le langage carnavalesque, celui de Sganarelle-médecin.

Comme son frère antithétique Bertoldo, le Docteur Graziano appartient au même monde et ses racines sont identiques : les fêtes saturniennes, les anciens rites agraires, qui devinrent le Carnaval, fête du bas-clergé, mais aussi, fête des paysans, des gueux, des crève-la-faim, la transgression totale qui fait basculer le monde cul par-dessus tête, où le prédateur devient proie, boucher écartelé par ses agneaux, seigneur serf de ses serfs et chevauché par sa femme. C'est l'heure où la cathédrale s'emplit d'êtres sans origines, où l'âne, vêtu des ors et des dentelles papales, dit la messe - à l'envers.

Le Carnaval, fête de l'impossible, c'est aussi l'instant où le paysan Sganarelle, grâce à une rencontre fortuite et au prix de quelques coups de bâton, accomplit une ascension sociale inespérée et devient Docteur - bourse arrondie et verbe haut - sans études ni examens.

Un conte mis en scène par Molière.

Florence Scaramiglia

A LA RECHERCHE D'UNE COMBINATOIRE DE PLAISIRS... (1)

Dans le plaisir théâtral, tout est à la fois contradictoire et concomitant.

Il faut une préparation (2), alors que la surprise et l'étonnement sont indispensables.

Chaque spectateur veut être personnellement concerné par l'aventure théâtrale et pourtant le même message s'adresse forcément à l'ensemble du public.

Tout un chacun s'attend à être bien accueilli, voire même attendu dans la maison du théâtre, mais le maître de maison sait que son accueil se doit de ne pas être obséquieux ni manipulateur (puisque le théâtre a pour mission d'être ouvert à tous les publics, le programme de la saison doit être dosé avec subtilité).

L'un s'intéressera particulièrement ce soir-là au texte même de la pièce, à la déclamation proprement dite, tandis que son voisin aspirera au rêve, au transport par l'image et la musique des mots dans son propre imaginaire, peuplé de bribes de souvenirs nostalgiques, obsessionnels, sentimentaux...

On se veut critique, mais on réclame un souffle, une adhésion, un emportement.

On aime retrouver ses acteurs préférés, chaque spectateur est séduit par tel ou tel comportement de tel ou tel acteur, mais l'idée d'une troupe homogène, toujours identique peut fatiguer et lasser...

Je pourrais continuer à l'infini à opposer et à réunir tout à la fois les moteurs du plaisir théâtral.

Sur le plan philosophique, la définition du plaisir - en général et en particulier - est à elle seule tout un programme (3). Et je puis affirmer sans me tromper que parmi les plaisirs de la vie le plaisir théâtral est l'un des plus complexes et des plus ambigus qui soient.

Rien ne rapproche les spectateurs et pourtant tout les unit. N'avez-vous jamais écouté, à l'issue de la représentation, les applaudissements, tous dirigés, dans un bel ensemble, vers la scène et les acteurs ? Or, ils sont tous différents soit dans le volume, soit dans le rythme, soit dans le ton : il n'y a pas deux mains qui émettent le même son. Les acteurs d'ailleurs savent bien discerner les applaudissements critiques de certains spectateurs du parterre de ceux, enthousiastes, de trois jeunes inconnues de la 2ème galerie... Ils vous diront même que pendant la représentation ils savent entendre votre respiration.

Ainsi donc le théâtre reste-t-il le lieu privilégié de l'échange, du patch-work, du melting-pot, comme certains stades ou comme certaines salles de musique rock. Les salles de cinéma sont anonymes (du moins chez nous) et celles des concerts de musique dite classique ont un pouvoir on ne peut plus paralysant - toujours chez nous évidemment... A cet égard La Comédie, de par sa situation architecturale, restera, cela va sans dire, inévitablement plus proche du Victoria-Hall que de la Cour des Miracles (4) ... Mais il y a eu Torito ! il y a eu Zeza ! il y a eu King Lear ! On se rappelle ainsi la fête, le jeu, le rythme, les couleurs vives, l'étourdissement, la joie vécue. C'est le plaisir théâtral dans son acception première, la plus généralement répandue. Parce que le théâtre ne peut se contenter de satisfaire "les intellectuels de service"... Et sur ce plan l'on peut dire que "l'expérience Besson" a débuté par un coup d'envoi revigorant avec L'Oiseau vert et ses satires qui ont fait mouche à tout coup !

- Au fait, que vous reste-t-il, après trois ans, de ce feu d'artifice ? L'image seulement d'un feu d'artifice ? (5) Le plaisir théâtral est en effet fort différent selon qu'on l'envisage sur le plan du vécu immédiat ou sur celui du souvenir catalogué quelque part dans notre mémoire sélective. Aussi vous réjouissez-vous peut-être déjà de revoir le spectacle en juin, "pour comparer"... Mais pour comparer quoi ? Vous constaterez en fait qu'aucun spectacle n'est "comparable" : les acteurs auront changé comme vous avez changé. L'expérience théâtrale est unique, irréversible, irremplaçable. Inutile de courir après un plaisir passé : la rencontre ne sera pas la même - et ce n'est pas un des moindres charmes du plaisir théâtral.

Je me suis toujours étonné de la déception du spectateur qui n'a pas retrouvé la mise en place attendue, c'est-à-dire celle de l'esprit et de la lettre du texte cent fois répétée par les manuels de littérature. A cet égard La Comédie française a été, à une certaine époque, un réservoir de poncifs et de clichés on ne peut plus vides (même si le texte était parfaitement - justement ! - redit). La reconstitution historique n'existe pas, sur aucun plan. Certes la représentation n'est pas forcément bonne parce qu'apprêtée selon les recettes d'une nouvelle mise en scène, mais elle est à coup sûr ratée, sur le plan dramatique, si elle n'a pas la griffe d'une nouvelle patte, l'éclat d'un nouveau regard. Et notre plaisir intellectuel dépend surtout de ce nouveau regard. A condition évidemment que ce nouveau regard ne trahisse pas le sens ou les sens possibles de la pièce. A condition que les signes de la mise en scène soient lisibles et percutants, sans devenir démagogiques ou réducteurs. Il faut une griffe, certes, mais à condition qu'elle ne suive pas une "mode" ou qu'elle ne prétende par avance vouloir en instaurer une nouvelle...

Le Délire du Tavernier Bassa (pour prendre précisément une pièce très controversée auprès des spectateurs) ne nous aurait rien dit si elle avait été montée selon la tradition du vaudeville italien des années

30. Or pour cette pièce les metteurs en scène (Padoan et Toffolutti) avaient choisi de mettre en image le délire - en rapport avec l'époque fasciste, le style pompier et le sado-masochisme des relations humaines. Celui qui venait au théâtre pour écouter seulement et non pas voir se crispait sur le principe de l'écoute en passant à côté du plaisir "satanique" d'assister à la ruine d'une prétendue honnête et sage petite société bourgeoise. L'intérêt résidait uniquement dans la mise en jeu des images du délire (jeu de miroirs, de voiles, d'appareils photographiques, de lumières crues, de vrais Italiens et de fausses putains...). Le spectateur devenait voyeur - à condition évidemment d'accepter ce rôle, peut-être ingrat pour certains, mais générateur de plaisirs cachés...

Il y a aussi le plaisir trouble du "dégoûtant", dans Jacke wie Hose, où la mise en scène joue sur la séduction de l'inesthétique, de la réalité crue (vomissements compris); le plaisir de la mise à nu cruelle des rapports humains (La Cerisaie), rapports nimbés habituellement de fausse humanité - selon la béate tradition slavophile; le plaisir cynique entretenu par Flaubert dans le texte volontairement ambigu du Sexe faible (est-ce une apologie féministe ou la mise en pièces du sexe faible? est-ce la critique en règle d'une société absurde? est-ce un texte-piège à l'adresse de la bourgeoisie ou un texte "plat"?) Chaque moment théâtral, par ses divers aspects, contribue ainsi à élaborer une combinatoire de plaisirs.

Le plaisir théâtral n'est pas lié aux critères esthétiques des siècles antérieurs: il se situe ici et maintenant, dans une société qui éclate et se cherche. Si je veux revivre à l'époque de Molière, je ne vais pas voir ses pièces représentées, je les lis. (Et encore! on ne relit jamais un texte dans les mêmes conditions d'un lecteur de l'époque - mais la lecture individualiste, solidaire et égoïste est encore le meilleur moyen de ne pas se croire manipulé!...)

Si je vais au théâtre, c'est parce que j'aime justement l'art de la représentation, c'est-à-dire les décors - l'architecture, les toiles peintes, les faux-semblants, les objets décoratifs, les accessoires, la qualité du sol -, les costumes - les étoffes, la coupe, les chapeaux, les chaussures, les bijoux -, les éclairages - la qualité de la lumière, le clair-obscur, l'éblouissement, le naturel, le pastel -, les mouvements - les entrées et sorties, la danse des corps, les gestes, les regards, les luttes -, les maquillages ou les masques, le son des voix - la tonalité, le timbre, le flou, le chuchotement, l'in audible, le cri, les pleurs, les rires -, des vraies voix qui sont devant moi et me parlent à moi: je peux penser ce que je veux, je ne suis pas forcé d'acquiescer (le masque social tombe, alors même que je participe à une manifestation sociale), je suis libre. Le théâtre est aussi l'espace sacré de la liberté. Je peux privilégier ce qui me plaît: mon regard, mon entendement, mon coeur, mon émotion, mon intellect, mon inconscient; je peux fermer les yeux, pleurer, crier même à

la fin d'une réplique, serrer la main de ma compagne, donner un coup à mon voisin gêneur, bref ici tout est encore permis (dans les limites d'une certaine bienséance évidemment!). Je suis moi. Je ne "pense" pas à moi mais je vis. N'est-ce pas un des plus beaux plaisirs? (6)

Bernard Schautz

Notes

- (1) Suite et fin de l'article intitulé "A propos du plaisir" paru dans le dossier Alceste (oct. 84)
- (2) D'une manière générale, on ne va pas voir une pièce de théâtre comme on va voir un film (à moins d'être un cinéphile averti). Si la lecture préalable de la pièce n'est pas indispensable - parce qu'on préfère être séduit par ce que l'on appelle "la magie du théâtre", ou parce que tout simplement ce n'est pas toujours possible - il est évident qu'on "se met en condition d'écoute". Il y a de toute façon une attente et un espoir.
- (3) Quelques questions (en guise d'inventaire !):
 - A propos de la place du plaisir dans la morale occidentale : faut-il l'éviter ou le rechercher ? Et si l'on décide de le rechercher, jusqu'où "peut-on" aller ?
 - Quelle plage occupe-t-il dans la vie quotidienne ? Et cette plage n'est-elle pas de nos jours, sous nos latitudes, de nature esthétique surtout ?
 - Comment le rencontrer ? quelles sont les motivations psychologiques qui nous poussent à le rechercher ? Ce plaisir est-il d'abord de nature individualiste ou réclame-t-il toujours la présence de l'autre ?
 - Comment saisir l'essentiel d'une notion aussi floue et complexe dans son épanouissement ?
 - Est-ce un état de conscience ou dépend-il surtout d'une disposition inconsciente ?
 - Ses effets sont-ils avant tout de type comportemental ?
 - Est-il lié à la poursuite d'une fin, d'un objectif philosophique ?
 - Permet-il surtout de réduire les tensions, de diminuer les douleurs existentielles ?
 - N'est-il pas plutôt - aussi - un stimulant de l'existence ?
 - Contient-il à la fois - comme l'affirme le freudisme - des pulsions de vie et des pulsions de mort ?
 - Quels rapports établir entre un plaisir dit existentiel et une prétendue "sagesse" existentielle ?
 - Y a-t-il encore sagesse si l'on envisage le plaisir comme la satisfaction de besoins vitaux ?
 - Quelle frontière établir entre des besoins vitaux qui risquent de s'autodétruire dans l'épuisement mais qui apparaissent essentiels dans les sentiments de relaxation, de détente ?

- Le plaisir - ou les plaisirs (les deux notions ne sont pas identiques), implique-t-il le désir ? Un désir à satisfaire ?
- Quels liens se tissent entre le plaisir et l'imagination ? le plaisir et la représentation ?
- Le plaisir dépend-il d'un rapport subtil entre le corps et son environnement ? entre les battements du coeur (l'intérieur) et le rythme des mouvements environnants (l'extérieur) ?
- Quelle différence y a-t-il entre un plaisir "enfantin" et un plaisir "adulte" ?
- Le plaisir adulte est-il un plaisir intellectuel surtout ? un plaisir rêvé ? ou un plaisir de jeu ?
- Est-ce par le biais de l'esthétique que le plaisir peut s'épanouir en toute bonne conscience ?
- Comment le plaisir conduit-il au bonheur ?

- (4) Cour des Miracles : quel nom de théâtre riche en symboles ! Songeons aussi à la salle Pitoëf, à celle des Amis de l'instruction (quel programme !), au Grütli (quelle légende !), à la salle dite de l'Espérance, et peut-être demain à l'Alhambra ! Décidément les noms des théâtres ne sont pas innocents...
- (5) Dans mon précédent article, j'avais écrit à propos de L'Oiseau vert "train fantôme", parce que ce spectacle m'avait apporté plein de surprises féériques. Un plaisir presque enfantin... D'autres ont prétendu que les spectateurs avaient pris "un faux train" ("parce que Gozzi trahi"...), d'autres qu'ils étaient montés dans un "train sans destination" ("parce que sans trajectoire définie"...); tandis que les gestionnaires ont parlé de "spectacle-locomotive" et se sont frotté les mains...
- (6) Le plaisir cinématographique est certainement tout aussi riche que le plaisir théâtral mais il est fort différent parce qu'il est projection, fiction; le comédien n'est pas "en vrai" devant moi, les spectateurs ne forment pas une communauté spécifique comme au théâtre, le noir me force à vivre isolé des autres, et par la bande filmique je suis entraîné dans une mécanique définitivement fixée.

Quant au plaisir lyrique, il dépend d'un code extrêmement strict (tous les essais tendant vers une libéralisation des codes de l'opéra ont pratiquement échoué jusqu'à ce jour) : j'accepte d'être soumis à une sorte de rituel (cf. notamment les thèses de Catherine Clément). Un ami me disait justement : je vais à l'opéra le col serré, au théâtre le col ouvert !...

B.S.

L'Association des Amis de la Comédie présente, en collaboration avec le C.A.C. - Voltaire

MOLIERE

un film d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil

Lundi 4 mars 1985

au C.A.C., 27 rue Voltaire

1ère partie : 18 h. 30 - 20 h. 30

Pause : 20 h. 30 - 21 h. 15

(Petite restauration possible au bistrot du C.A.C.)

2ème partie : 21 h. 15 - 23 h. 25

Prix unique pour toute la soirée : Fr. 10.-

Prix pour les Amis : Fr. 5.-

Dans ce film, construit en deux parties, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil ne restituent pas seulement la vie de Molière : à travers l'existence mouvementée de cette illustre figure du XVIIème siècle, ils cherchent à comprendre la vie d'un homme, créateur de surcroît, dans la société de son temps, dont il est à la fois le miroir et le reflet. Ainsi sommes-nous aussi amenés, indirectement, à nous interroger sur notre propre époque : "Molière est un homme de progrès, un homme nouveau. S'il a été déchiré, il l'a été comme toute la France. Il a voulu sortir de l'obscurité et de l'obscurantisme du temps de sa jeunesse. Il a été attaqué, vilipendé, mis en danger parce qu'il disait des choses qui ne pouvaient pas encore être dites. Il a été broyé entre deux terro-rismes : le despotisme éclairé du roi et le fanatisme des dévôts" (A. Mnouchkine in "Le Nouvel Observateur", 22 mai 1978).

MOLIERE

France. 1978. 4 h 10. Eastmancolor. Prod.: Films du Soleil et de la Nuit, Films 13, Antenne 2, RAI (Télévision italienne). Prod. dél.: Claude Lelouch. Dir. de prod.: Nicole Carmet. Dist.: Artistes Associés. Réal.: Ariane Mnouchkine. Scn.: Ariane Mnouchkine. Dial.: Ariane Mnouchkine. Dir. art.: Guy-Claude François. Déc.: Christian Siret. Img.: Bernard Zitzerman. Son.: Alix Comte. Mus.: René Clemencic et extraits musicaux de Jean-Baptiste Lulli, Jean-Philippe Rameau, Claudio Monteverdi, Henry Purcell. Mon.: Georges Klotz, Françoise Javet. Cons. adapt.: Catherine Mounier. Cons. dial.: Myrrha Donzenac. Int.: Philippe Caubère (Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière La Mort), Joséphine Derenne (Madeleine Béjart), Brigitte Catillon (Armande Béjart), Claude Merlin (Joseph Béjart), Jean-Claude Bourbault (Louis Béjart), Françoise Jamet (Geneviève Béjart), Roger Planchon (Colbert) Daniel Mesguich (Philippe d'Orléans, "Monsieur", frère du roi), Jean-Claude Penchenat (Louis XIV), Mario Gonzalès (Lulli/Scaramouche), Maurice Chevit (curé de l'école), Hubert Gignoux (l'évêque), Roland Amstutz (frère de Molière), Frédéric Ladonne (J.B. Poquelin, enfant), Jean Dasté (grand-père Cresse), Jonathan Sutton (La Grange), Marie-Françoise Audollent (La Forest), Louba Guertchikoff (Marie Hervé, veuve Béjart), Serge Coursan (Dufresnes), Daïna Lavarenne (Mme Dufresnes), Gérard Croce (lieutenant de police Nèfle), Guy-Claude François (l'homme-oiseau), Armand Delcampe (père de Molière), Christian Colin (Descartes), Marilu Marini (la reine), Fabrice Herrero (Mazarin), Odile Cointepas (mère de Molière), Julien Maurel (Mollier), Yves Gourville (prince de Conti), Norbert Journo (Gros-René du Parc), Clémence Massart (Marotte Ragueneau), Lucia Bensasson (Thérèse Marquise du Parc), Nicole Félix (Catherine de Brie), Rémy Carpentier (Edmée de Brie), etc. Sortie Paris: 30 août 1978.

Résumé succinct :

- 1ère époque : L'enfance de Jean-Baptiste Poquelin, fils d'un tapis-sier du roi. D'abord destiné à prendre la succession de son père, il passe une enfance heureuse, assombrie par la mort de sa mère et com-blée par la présence de son grand-père Cresse. Refusant le métier de tapis-sier, il fait des études à Orléans, ce qui lui vaut sa première confrontation aux "dévôts", maîtres répressifs qui par exemple inter-disent le carnaval. Puis un jour, la décision est prise : "Je veux être acteur !" Malgré la colère de son père, il part avec quelques amis vers le sud.

- 2ème époque : En ce XVIIe siècle de lumière et de misère, la petite troupe rejoint celle de M. Dufresnes et tourne dans les villages avec des spectacles de farces plus ou moins bien reçus d'un public peu abondant. Survient un jour une convocation du prince de Conti, fron-deur exilé dans sa province. Est ainsi joué "L'étourdi ou les

contretemps", au ravissement du prince. Mais, après un séjour auprès des dévôts, celui-ci revient fanatisé et chasse la troupe. Par une recommandation auprès de "Monsieur", frère du roi, cette dernière est accueillie à la Cour. "L'école des femmes" est conspuée. "Tartuffe" vaut à son auteur d'être convoqué par Colbert, ministre du roi, contraint, dit-il, à en référer au souverain pour ne pas compromettre un équilibre fragile entre les diverses pressions. En outre, certaines dissensions et jalousies se font jour entre les acteurs, Molière est mis en cause par eux. Mais Louis XIV se laisse convaincre par celui en qui il décèle un génie, et lui confie même l'organisation de fastueuses fêtes au château de Versailles. C'est sur scène que Molière est frappé par la mort. Il n'a que le temps d'être ramené chez lui avant d'expirer...

Analyse :

Il tenait véritablement de la gageure de vouloir porter à l'écran la vie de celui qui, à l'instar de Shakespeare en Angleterre, a donné son nom à la langue française. Le cinéma du pays de la langue de Molière ne s'était jamais encore consacré à ce génie, c'est maintenant chose faite.

Le plus séduisant a priori est que cette épopée biographique soit réalisée par une femme de théâtre, Ariane Mnouchkine, connue elle aussi pour n'avoir jamais travaillé qu'entourée de toute une troupe fidèle, le Théâtre du Soleil, ici encore présent aux côtés de grands comédiens "invités", comme Roger Planchon ou Daniel Mesguich, autres grands noms du théâtre français "culturel" des années 70... sans oublier bien sûr Jean Dasté. Rien de mieux, pour rendre hommage à un travail collectif, qu'un autre travail collectif. Et cette élaboration particulière marque profondément le film d'un bout à l'autre, lui conférant une constante dignité, un sceau indélébile d'honnêteté, de sérieux, et de chaleur, même dans son apparence de réserve distante. C'est donc moins l'individu, et encore moins le phénomène Molière, qui intéressent la réalisatrice, que l'approche imagée d'un type de relations dans le travail de théâtre, d'un type de relations entre le théâtre et son public, entre le théâtre - et dans un sens plus large : toute création artistique - et l'Histoire. Point la peine par conséquent d'attendre une biographie classique, dès le début le ton est donné. La mise en scène s'annonce comme celle d'une épopée intimiste à intentions analytiques. Peu à peu, au fil de séquences du quotidien en apparences anodines, se dessine l'image d'un siècle, l'image d'un pays, l'image d'une situation historique et sociologique, plus que celle d'un homme. Aucun psychologisme dans ce regard.

Rigoureuse distanciation, où le baroque est décrit sans concession à l'effet baroque, où l'amour, la douleur et les joies sont restitués avec émotion sans jamais être autonomes... Echappent d'ailleurs à cette merveilleuse cohérence les scènes cherchant le beau pour le beau,

l'émotionnel pour l'émotionnel, ou la signifiante et la symbolique à tout crin. Si l'image de l'homme-oiseau ou celle du tréteau emporté au gré du vent s'accordent au mieux avec l'esprit général du film et introduisent une heureuse dimension d'irrationnel, par contre crient comme des hiatus la séquence des gondoles d'or venues de Venise et traversant les Alpes sur une neige au blanc resplendissant, ainsi que celle du curieux ballet mortuaire des amis et de la troupe de Molière lors de sa mort (les personnages montent les escaliers de la maison avec la précipitation et l'angoisse que l'on devine aisément, mais piétinent sur place, gravissant une marche pour mieux la descendre aussitôt). Concessions au "beau" et au symbole plutôt malvenues, dans un film dont les qualités sont par ailleurs grandement suffisantes sans nécessiter le recours à de tels points sur les "i".

Gilles Colpart
"La Saison" 1979

N.B. Toute personne désirant citer un extrait du présent dossier dramaturgique mentionnera l'auteur de l'article en question, avec les références d'usage.

Débat autour du "MEDECIN MALGRE LUI"

Diverses approches de Molière

Lundi 11 mars 1985

à 18 h. 15

à la Buvette de la Comédie, 1er étage

avec la participation de M. Adrien Kuhne et de quelques artisans du spectacle.

Table ronde dirigée par B. Lescaze.

Notre association permet aux amis du théâtre et de la culture d'être régulièrement informés des activités organisées à la Comédie et de faire mieux connaître leurs désirs.

Elle encourage les artisans du spectacle à préciser leurs intentions lors d'entretiens publics.

Elle favorise ainsi une participation réelle du public à la vie du théâtre.

En tant que membre vous pourrez participer :

- à des conférences-débats sur les pièces de l'année,
- à des rencontres avec des comédiens, des dramaturges, des metteurs en scène, des décorateurs,...
- à certaines répétitions générales.

Pour le Comité 84-85

Président:	Vice-Présidente:	Trésorière:
B. Lescaze	S. de Agostini	F. Mouchet

Cotisation annuelle: Fr. 25. - (pers.) Fr. 35. - (couple)
Fr. 10. - (étudiants) Fr. 100. - (collectivités)
Compte de chèques postaux: 12-12130

Pour tout renseignement, s'adresser à
Mme Edith Rudaz, tél. 57.48.60