



**HAL**  
open science

## Étude d'un genre littéraire : le théâtre. Syllabus propre à chaque cours.

Marine Deregnoncourt

### ► To cite this version:

Marine Deregnoncourt. Étude d'un genre littéraire : le théâtre. Syllabus propre à chaque cours..  
Licence. Étude d'un genre littéraire : Le théâtre. Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie  
classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVIIe siècle, Institut  
Catholique de Paris (Faculté des Lettres), France. 2024, pp.64. hal-04863513

**HAL Id: hal-04863513**

**<https://hal.science/hal-04863513v1>**

Submitted on 3 Jan 2025

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

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

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

### Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 13 septembre 2024 de 15h à 17h : CONTEXTUALISATION ET LA NOTION DE « CLASSIQUE » (1) :

- 15h : accueillir les étudiant.e.s avec *Je m'appelle Jean-Baptiste* de la comédie musicale *Molière, l'opéra urbain*, les saluer et leur souhaiter la bienvenue au cours, avant d'effectuer un tour d'horizon de présentation des un.e.s et des autres.
- Vers 15h15 : interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, relativement à leur compréhension de l'intitulé du cours.
- Vers 15h30 : présenter aux étudiant.e.s le corpus de lectures obligatoires.
- Vers 15h40 : parcourir avec les étudiant.e.s le « syllabus du cours » déposé sur *Moodle*. *Formation à l'ICP* et leur préciser que l'évaluation prendra la forme d'un « examen écrit » avec des points-bonus possibles grâce à un partenariat avec l'association théâtrale « Les Souffleurs de Vers », à qui laisser la parole.
- Vers 16h-10 : diffuser aux étudiant.e.s le « Prologue » du *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978) pour leur signifier que nous allons adopter une méthodologie à rebours dans le cadre de ce cours, tout en leur laissant, chaque semaine, la surprise du contenu des séances.
- Vers 16h20 :
  - Inviter les étudiant.e.s à énoncer la définition de Philippe Meirieu du « chef d'œuvre ».
  - Interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, relativement à leur définition de la notion de « classique ».
- Vers 16h30-35 : visionner une vidéo de quinze minutes environ, postée sur *YouTube*, par la doctorante Luce Roudier, proposant une définition de ce qu'est un « classique » et des explications y relatives → inviter les étudiant.e.s à prendre des notes au cours de la diffusion en vue d'en discuter ensemble au prochain cours.
  - **Définition de Paul Valéry : « Il y a une infinité de manières de définir, ou de croire définir le classique ».**

Vendredi 20 septembre 2024 de 15h à 17h : LA NOTION DE « CLASSIQUE »

(2) :

- 15h :
  - Saluer et souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s en disant :

« Il faut lire » voire « relire » les « classiques » !
  - Interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, relativement à leur prise de notes de la semaine précédente et en débattre avec elles / eux :

Le mot « classique » est problématique, car il est utilisé à tout-va.

En effet, le concept de « classique » est autant un nom qu'un adjectif. Par là même, il s'avère fluctuant et instable voire anhistorique.

Étymologiquement, « classique » vient du latin *classicus*, c'est-à-dire le citoyen de première classe, soit la plus riche → élitisme.

Dans le domaine littéraire, Aulu-Gelle a postulé l'existence d' *auctores classici*, autrement dit des écrivains de premier ordre.

L'œuvre classique est celle qui doit être abordée dans les classes et qui se doit de figurer dans les manuels scolaires.

Selon Martine Jey, l' « invention » de la discipline « classique » dans l'enseignement secondaire coïncide avec la quête d'une identité nationale au XIX<sup>e</sup> siècle, car le choix des « classiques » à aborder en cours est lié à des enjeux à la fois sociaux et culturels ainsi qu'à la question des valeurs.

Les élèves doivent absolument hériter de ces « œuvres patrimoniales », dans la mesure où il s'agit là du « bien commun », garant d'une culture commune → le patrimoine = ce qui se transmet.

- Martine Jey citée par Isabelle de Peretti dans : Isabelle PERETTI (de), « Introduction », in Isabelle Peretti (de) et Béatrice Ferrier (éds.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 11-23.

Soit le « portrait-robot » suivant d'un « classique » :

- Livre ancien et consacré par le temps ;

**ET** rédigé par un auteur décédé, pour mieux prendre de la distance vis-à-vis de son œuvre.

- À portée universelle ;

**Or**, l'universalisme = une utopie.

- À valeur transcendante ;
- Partagé par tout le monde.

Soit les biais de ce « portrait-robot » :

- La notion de « classique » n'est pas immuable, mais évolue avec le temps ;

La valeur littéraire n'est aucunement une valeur intrinsèque, permanente, indiscutable, transcendante, immuable et objectivable, qui viserait à établir une échelle ou une typologie de critères !

Il ne faut jamais oublier que l'histoire littéraire — construction *a posteriori* — fixe le canon.

Posons cette définition simple et basique de la littérature :

« Ensemble de textes possédant des qualités esthétiques que l'on peut discuter ».

À l'image d'un « classique » qui demeure un ODS = un objet à discours sociaux.

Qu'est-ce qui différencie un roman de Victor Hugo d'un roman de Marc Lévy ?

Les critères avancés ne concernent nullement la valeur des œuvres elles-mêmes.

Il va être question de :

- La nature du lectorat : les gens cultivés liront Victor Hugo et non pas Marc Lévy → discrimination et culpabilisation.

C'est exactement ce que souligne le sociologue Jacques Crinon : qui dit classiques, dit hiérarchie textuelle : Le « Panthéon littéraire » V.S. la paralittérature → cf. la théorie de Pierre Bourdieu : les héritiers V.S. les non-héritiers.

- Jacques CRINON, « Les textes du patrimoine, les didacticiens, les enseignants, les élèves », in Isabelle Peretti (de) et Béatrice Ferrier (éds.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 286-297.
- La place dans l'histoire littéraire : contrairement à Marc Lévy, Victor Hugo = un grand écrivain, alors qu'à son époque, il était connu davantage pour ses scandales — à l'instar de la « Bataille d'Hernani » en 1830 — que pour la qualité de ses œuvres littéraires !

Tout comme l'affirme le didacticien Jean-Louis Dufays, « les auteurs les plus dignes d'être tenus pour des classiques seraient moins ceux qui ont connu d'emblée la gloire que ceux qui ont commencé par être maudits, marginaux, voire condamnés, ceux qui ont osé de leur vivant braver les normes et les valeurs dominantes mais ont bénéficié par la suite d'un procès de réhabilitation ».

- Jean-Louis DUFAYS, « Le patrimoine : un objet à circonscrire, un savoir à transmettre. Vers une improbable synthèse », in Isabelle Peretti (de) et Béatrice Ferrier (éds.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 297-304.

La place dans l'enseignement scolaire : // avec l'argumentaire relatif à l'histoire littéraire, tant ces deux pans sont intimement liés.

- Le rapport à l'argent : tout écrivain a besoin de gagner sa vie avec ce qu'il écrit.
- Les qualités littéraires intrinsèques.

Si l'on revient à la définition précitée de la « littérature », il apparaît malaisé de distinguer Victor Hugo de Marc Lévy. Pour qu'il y ait distinction, il faut un système de valeurs fondé sur des critères, s'appuyant sur des institutions telles que l'école, les académies ou la recherche, laquelle, à force d'opter toujours pour les mêmes objets, accentue et perpétue cette hiérarchisation et cette exclusion.

La consécration d'un « classique » = la « consécration par un système culturel de l'entre-soi élitiste ».

Importance du goût, du plaisir et de l'esthétisme.

// à la conception moderne et kantienne du « beau » reprise par Vincent Jouve : un objet n'est pas « beau » en soi ! Un objet est considéré comme tel par le sujet qui y trouve un plaisir esthétique. Le « beau » n'est donc pas absolu mais résulte toujours d'une relation de convenance entre le goût subjectif d'un individu et les propriétés d'un objet. La relation esthétique se voit définie par le regard personnel et subjectif d'un individu sur l'objet évalué.

Le moment est ainsi venu pour moi de vous dire que ce cours de théâtre n'entend pas asséner une vérité — en l'occurrence, la mienne de jeune professeure à l'université — qui serait unique et essentialiste, car la vérité, en tant que telle, n'existe pas !

Au contraire, cet enseignement vise à vous rendre libres d'oser affirmer votre vérité, car elle vaut autant que celle de votre voisin.e, de vos proches ou de vos ami.e.s. C'est l'ensemble de ces vérités conjuguées qui importe.

Voilà pourquoi, dans le cadre des analyses que je vous proposerai, tant des textes théâtraux que des mises en scène, je construirai toujours mon argumentation à partir de vos représentations et votre ressenti de lecteur.trice.s et de spectateur.trice.s.

Le sociologue Alain Viala postule, quant à lui, quatre phases définitives du processus visant à classer les œuvres dites « classiques » :

1. la « légitimation » = être reconnu par ses pairs ;
2. « l'émergence » des critiques dans la presse, à savoir l'aura médiatique ;
3. la « consécration » par les institutions (ex. : l'Académie Française) ;
4. la « perpétuation » grâce à leur mention dans les manuels scolaires ainsi que dans les éditions des Belles-Lettres, sans oublier leur entrée au répertoire de la Comédie-Française.

- Texte de Cécile Michel dans Cécile MICHEL et Lucyle MASSU, « Revisiter les classiques », article disponible en ligne sur <https://www.theatrenational.be/fr/articles/2953-revisiter-les-classiques> consulté le 6 août 2024.

- Vers 16h10 : proposer aux étudiant.e.s de lire des propos issus du site cité ci-dessus :

Plutôt que de « relire » les « classiques », ne faudrait-il pas, suivant les pas d'Italo Calvino, s'interroger sur : « pourquoi lire les classiques ? » → telle est la question à poser aux étudiant.e.s en vue de connaître leur avis sur le sujet.

Le répertoire classique = un terreau fécond et fertile pour l'expression artistique de nombreux.se.s metteur.trice.s en scène actuel.le.s.

Choisir de se confronter aux œuvres patrimoniales revient à sonder l'histoire culturelle que nous partageons et à considérer ces textes garants d'une mémoire. À ce titre, ils joueraient un rôle éducatif.

Quant au public, s'il opte pour un texte dit « classique », c'est parce qu'il s'agit d'une « valeur sûre ».

Perpétuellement (re) jouées, ces œuvres traversent les époques par et pour leurs couches interprétatives → jouer un classique reviendrait, soit à pratiquer un « art de la variation » (Cécile Michel), soit à expérimenter et à proposer des déconstructions radicales, participant, *de facto*, et ce, de façon pour le moins paradoxale, au « renouvellement de la création théâtrale » (Cécile Michel).

Adopter des partis pris interprétatifs radicaux peut témoigner d'un souhait de remettre en question la notion de « monument » que revêtent ces œuvres du répertoire et de considérer celles-ci comme un moyen d'interroger non seulement les « formes théâtrales elles-mêmes », mais aussi le « rapport au texte » (Cécile Michel).

En fonction de la lecture choisie par l'équipe artistique, réinterpréter un classique peut certes lui faire dire tout ou son contraire, mais c'est également opter pour des œuvres qui paraissent transcender les époques, et ce, depuis l'Antiquité, car elles décrivent l'être humain avec vérité et profondeur.

« Ces textes fondateurs » deviennent ainsi mythiques et font l'objet de multiples réinterprétations qui disent toujours quelque chose de l'époque à laquelle ils sont revisités.

Revisiter le répertoire classique consiste également à garder les œuvres vivantes et à jouer avec leur caractère mouvant.

Dans cette perspective, le texte de théâtre s'avère un squelette habillable de différentes manières, et la mise en scène en apparaît le commentaire.



## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

### Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 27 septembre 2024 de 15h à 17h : *LE MALADE IMAGINAIRE* : UNE « COMÉDIE MÊLÉE » OU « COMÉDIE-BALLET » :

- 15h : accueillir les étudiant.e.s en chanson avec *Réver, j'en ai l'habitude*, final de la comédie musicale *Molière, l'opéra urbain*.
- 15h05 : souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s, avant de leur préciser que la comédie musicale est la digne héritière de la « comédie-ballet » et de leur indiquer la référence du « précis dramaturgique » à partir duquel elles / il devront des « fiches-mémos » → prendre le temps de répondre à leurs questions et à leurs interrogations.
- Vers 15h25 : interroger les étudiant.e.s sous forme de *brainstorming* sur la signification du titre de la pièce moliéresque, *Le « Malade imaginaire »*, maintenant qu'ils ont lu et vu la mise en scène, avant d'ajouter que :
  - Le titre de la pièce s'avère allégorique, car la fable concerne « l'homme victime des peurs que suscite en lui son imagination ».
  - « La maladie imaginaire » = « la métaphore idéale du rapport que l'homme entretient avec la religion » → **annonce du contenu de la seconde partie du cours.**
    - BOURQUI Claude et FORESTIER Georges, *Molière. Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, 2010, p. 1555.
- Vers 15h35 : énoncer aux étudiant.e.s la citation suivante de Georges Forestier dans sa biographie dédiée à Molière :

*Le Malade imaginaire* consiste en l'alliance entre « la réception bouffonne d'un bourgeois (devenu) médecin » et une satire de la médecine.

- FORESTIER Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 465.

- Tels vont être les deux grands volets de notre cours dédié au *Malade imaginaire* : l'un consacré à la « comédie mêlée » de théâtre, de musique et de danse, autrement dit la « comédie-ballet », et l'autre focalisé sur la « comédie médicale » et « testamentaire ».
- Vers 15h40 et jusqu'à la fin du cours, avant et après les dix minutes de pause : livrer aux étudiant.e.s les informations suivantes :

### 1. BREF HISTORIQUE DE LA « COMÉDIE-BALLET » :

- *Le Malade imaginaire* = une comédie-ballet mêlant le théâtre, la musique et la danse ; autant de plaisirs du roi Louis XIV, qui, depuis le 10 mars 1661, a pleinement accédé au pouvoir et est devenu « Le Roi Soleil ».
- **17 août 1661** : création des *Fâcheux* de Molière en association avec Jean-Baptiste Lully, grâce à Nicolas Fouquet, surintendant des finances du monarque, qui organise des festivités en l'honneur royal dans son château de Vaux-le-Vicomte ; ce qui lui vaudra d'être arrêté par d'Artagnan, sur ordre royal, le 5 septembre 1661.
  - **Extrait n°1** du documentaire *Molière et le jeune roi* diffusé en 2022 sur ARTE et disponible sur ARTE VOD (26 min. 45 sec.-33 min. 23).
- Qualifié par Molière de « comédie mêlée de danse et de musique », ce genre qu'est la « comédie-ballet » est né en quinze jours, fortuitement, par un concours de circonstances, en raison du nombre peu élevé de danseurs devant rythmer le ballet.
  - La comédie-ballet = un intermédiaire entre le ballet de cour, défini par la musique et la danse, et le ballet d'action, régi par la parole théâtrale.
  - La musique de Jean-Baptiste Lully et la danse de Pierre Beauchamp sont au service de la dramaturgie → ce sera l'objet de la discorde entre les deux Jean-Baptiste, après avoir créé ensemble sept comédies-ballets, dont la plus célèbre demeure *Le Bourgeois gentilhomme*.
  - **Extrait n°2** du documentaire *Molière et le jeune roi* diffusé en 2022 sur ARTE et disponible sur ARTE VOD (1h 18 min. 32 sec.-1h 24 min. 42 sec.).

- Après une dispute qui scellera leur séparation, dans la mesure où Jean-Baptiste Lully — nommé par le roi, en 1661, à la direction de l'Académie Royale de Musique — devient, en 1672, le seul détenteur du monopole de la création de l'opéra français, dit « tragédie mise en musique » ou « tragédie lyrique », Molière rédige *Le Malade imaginaire* aux côtés de Marc-Antoine Charpentier, compositeur de musique sacrée pour la Chapelle Royale à Versailles et concurrent direct de Lully.

## 2. LE MALADE IMAGINAIRE, DU TEXTE À LA MISE EN SCÈNE DE CLAUDE STRATZ :

- Molière et Marc-Antoine Charpentier recourent à la parole réaliste requise au théâtre en vue d'exprimer « l'aveuglement ébloui d'Argan ».
- *Le Malade imaginaire* = la seule et unique « comédie mêlée » qui ne fait pas l'objet d'une « commande royale » → désintéressé du monarque qui, lui, préfère, depuis le printemps 1672, Lully et ses opéras.
  - BOURQUI Claude et FORESTIER Georges, *Molière. Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, 2010, p. 1545 et 1548.
- Avec Marc-Antoine Charpentier, Molière compose, en priorité, l'intermède final duquel dépend l'ensemble de la comédie.
  - « le précédent du *Bourgeois* ne pouvait que l'inciter à proposer un nouveau spectacle couronné par une scène chantée et dansée aussi marquante que la cérémonie turque ».
  - « Aussi ne s'étonne-t-on pas de la parenté frappante entre les finales des deux plus grandes comédies mêlées de Molière. Comme la cérémonie turque du *Bourgeois*, celle des médecins est soulignée d'une majestueuse entrée et d'une sortie non moins solennelle, et utilise les chœurs comme de vastes ponctuations entre les interventions solistes : la dignité cérémonielle en est accentuée et toute la scène est placée sous le signe de la musique ».
  - BOURQUI Claude et FORESTIER Georges, *Molière. Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, 2010, p. 1548.

- L'ultime intermède est dû à Béralde, présentant le dénouement carnavalesque de la pièce au cours duquel Argan, revêtu d'une toge rouge, est porté triomphalement par une foule de médecins.
  - 1944 : intervention du chant et de la danse avec Jean-Louis Barrault.
  - Pour la mise en scène épurée et onirique de Claude Stratz, Marc-Olivier Dupin, compositeur de musiques de films et de scènes pour Brigitte Jaques-Wajeman, a façonné les trois intermédiaires en se référant : « à la musique vocale italienne, populaire et savante de la fin de la Renaissance et du baroque [...]. Le dernier intermède qui consacre la réception d'Argan en médecin suit assez fidèlement la structure du texte de Molière » (p. 29 du « Malade imaginaire. Pièce (dé)montée »).
  - Entre carnaval et danse rituelle, il y a une prise de risque lors de la scène finale pensée pour et avec des acteurs, et non pas des danseurs professionnels.
- Cette pièce = une parodie où la gravité devient légèreté → carnaval → « **carnavalesque** », concept théorisé par Michail Bakhtine, désignant le masque et le déguisement, et relatif à l'inversion des valeurs et des hiérarchies.
  - Le carnavalesque relève du ridicule, du grotesque et de la bouffonnerie.
- Musique et comédie mêlées apparaissent également à travers ? → Poser cette question aux étudiant.e.s avant de leur dire : l'opéra impromptu et improvisé par les jeunes amants, Angélique et Cléante (Acte II, scène 5, 47 min. 32-56 min. 46).
  - La musique jouée au clavecin par Cléante vient ponctuer et tendre la scène, comparable à une « **pastorale** » mettant en scène l'amour contrarié entre une bergère et un berger.
  - Des nuances musicales aigües désignent la bergère, objet de l'amour du berger.
  - Interprète de Cléante, Éric Ruf insiste sur les consonnes plosives (ex. : « p » ou « t ») pour densifier ses propos, leur donner de la force et convaincre non seulement Argan, mais aussi les autres convives du bien-fondé de son « vrai-faux » discours, qu'il donne l'impression d'improviser.
  - Jeux de regards entre les amants et les invités.

- Course effrénée et cris colériques de Cléante, entrecoupés de silences → à « rival triomphant », s'assied et se trouve ainsi au même niveau que Diafoirus fils (Alexandre Pavloff).
- Claude Stratz : « Les jeunes chez Molière arrivent toujours en courant ».
- Les voix s'entremêlent lors de l'aveu amoureux.
- Tandis qu'Angélique / Phyllis (Julie Sicard) dit « Je vous aime », soutenue par la musique jouée au clavecin, Cléante / Tircis lui avoue ses sentiments réciproques et partagés *a cappella*.
- À l'instar de Cléante prenant le visage d'Angélique entre ses mains, les gestes trahissent l'amour existant entre les deux amants.
- Cléante : « écrire des paroles avec des notes » → référence moqueuse à l'opéra → attaque vraisemblable envers Jean-Baptiste Lully.
- Les deux autres intermèdes sont improvisés.
  - Le compositeur Marc-Olivier Dupin compare volontiers les intermèdes rédigés en latin à du rap.
  - « Le premier intermède est situé à la fin de la scène 8. Un rideau blanc est tiré sur scène ; en ombre chinoise un Polichinelle effectue une danse au son d'un tambour de basque et d'une chanson italienne. Son arrivée a été mentionnée par Toinette qui compte utiliser cet amant comme messenger. Ce dernier assure également une transition temporelle : l'intermède a lieu la nuit et, à l'issue de la danse, l'action reprend au matin » (p. 27 du « Malade imaginaire. Pièce (dé)montée »).
  - Le deuxième intermédiaire est initié par Béralde qui souhaite divertir son frère. Telle une vision cauchemardesque, quatre Polichinelles blancs vêtus de masques noirs et un Brighella (valet bouffon de la *commedia dell' arte*) tournent autour d'Argan, angoissé.
  - Marc-Olivier Dupin : « Le premier [intermédiaire] est en forme de sérénade [...]; le deuxième est davantage un pastiche [...] classique, mais [avec] des rythmes et des dissonances à la mesure de l'exaspération du Malade » (p. 29 du « Malade imaginaire. Pièce (dé)montée »).

- Le prologue initial = une églogue à la louange et à la gloire de Louis XIV.
  - **Supprimé** dans le spectacle de Claude Stratz : pourquoi ? Poser cette question aux étudiant.e.s sous forme de *brainstorming* avant de leur dire que :  
le souci du metteur en scène était d'insister sur l'intemporalité de cette pièce sombre et crépusculaire qu'est *Le Malade imaginaire* et de mettre l'accent sur la fantasmagorie et l'imagination d'Argan.
- Citation conclusive du cours : « Les parties chantées permettent d'échapper à l'inquiétude qui pèse sur la maison d'Argan comme si la musique, par la joie qu'elle insuffle sur le plateau, apaisait, voire guérissait Argan de ses maladies imaginaires [...]. Marc-Olivier Dupin signe une musique contemporaine qui, grâce aux instruments du XVII<sup>e</sup> siècle et aux chanteurs lyriques, crée le trait d'union entre Molière et nous » (p. 12 du livret éducatif de la Comédie-Française).
- **Extrait n°3** du documentaire *Molière et le jeune roi* diffusé en 2022 sur ARTE et disponible sur *ARTE VOD* (1h 25 min. 21 sec.- 1h 30 min. 35 sec.) → **vers les deux prochains cours.**

[2425\_FDL\_LM\_L2\_S3\_CM\_ETUD\_GENRE\_LITTE\_THEATRE]

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 4 octobre 2024 de 15h à 17h : *LE MALADE IMAGINAIRE* : UNE « COMÉDIE MÉDICALE » :

- 15h : accueillir les étudiant.e.s et leur souhaiter la bienvenue avec une citation de Patrick Dandrey, assurant la transition entre le cours précédent et la présente séance, et avec l'annonce de la date, de l'horaire et de la durée de l'examen écrit en session plénière :

« de haute tradition médicale, chants, danse et musique instrumentales sont convoqués au même titre que les médicaments de la pharmacopée pour participer au rétablissement de la santé physique et mentale, notamment celle des patients atteints d'affections provoquant des troubles de l'âme : pacifiant l'humeur chagrine ou tendue, distrayant l'esprit obsédé ou fixant l'attention dissipée, ils sont supposés rasseoir l'âme, la purger de ses troubles, participer à l'apaisement des esprits et, de la sorte, à l'équilibre des fonctions physiologiques auxquelles ceux-ci sont chargés de pourvoir ».

- DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 80.
- Dès 15h05 jusqu'à la fin du cours, avant la pause : livrer aux étudiant.e.s les informations suivantes :
  - Une comédie médicale = la conjonction entre une satire de la médecine et un thème issu de la *commedia dell'arte* repris dans *Le Médecin volant* et *L'Amour médecin* : une jeune fille qui ne peut épouser l'homme qu'elle souhaite, lequel se déguise en faux médecin pour l'approcher, dans la mesure où elle fait croire qu'elle est malade.
  - Propos de Patrick Dandrey. 5 min. 02 sec.-6 min. 14 sec. *La Compagnie des Auteurs*. 2017. Émission radio. Animée par Matthieu Garrigou-Lagrange. Diffusée le 14 juin 2017. France Culture.

- Conflit entre un père et sa fille V.S. Conflit entre la fille et la belle-mère (Acte II, scène 6).
- Désir de la jeune femme doublement contrarié, dans la mesure où elle est contrainte par son père d'épouser un médecin et par sa belle-mère qui désire l'envoyer au couvent.
- Dans cette pièce, il existe trois types de mariage :
  - le mariage forcé (Angélique et Thomas Diafoirus → « dia » = préfixe grec, « foir » = « foire » et « us » = suffixe latin),
  - le mariage d'argent (Béline et Argan),
  - le mariage d'amour (Angélique et Cléante).
- L'intrigue principale axée sur la médecine se double d'une intrigue secondaire, également fondée sur les *cavenas de commedia dell' arte* : un « vieil avare malade » devient la « victime d'une seconde épouse » qui cherche à le déshériter grâce à un « notaire complaisant ». Pour qu'il ouvre les yeux sur sa condition et sur les sentiments ressentis non seulement par sa femme, mais aussi par son enfant, Louison, le vieillard feint la mort.
- FORESTIER Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 466.

## 1. ANALYSE DE LA SCÈNE INAUGURALE DE LA PIÈCE, après avoir visionné le début de la mise en scène :

- Entre notes de musique au piano comparables à une ritournelle et aboiements, Argan est placé **au centre** de l'attention dans une scénographique unique, autrement dit un seul lieu, sa chambre → identification immédiate au personnage.
- Argan = un homme-orchestre et un metteur en scène, s'adressant à l'apothicaire Monsieur Fleurant, recommandé par son médecin, Monsieur Purgon → regards du comédien vers le public.
- Alain Pralon met son crayon de papier entre ses dents → jeu sur la diction, en tournant les pages pour compter ses médicaments.
- Alain Pralon, premier interprète d'Argan, est éclairé à la bougie → lumières en clair-obscur, qui ne sont pas sans faire écho aux propositions artistiques de Giorgio Strehler.



- « Allons, qu'on m'ôte tout ceci » : Alain Pralon souffle sur la bougie pour qu'elle s'éteigne et se retrouve, dès lors, dans le noir → relever la toile n'y change rien.
  - Faible éclairage pour mettre en valeur le côté crépusculaire et testamentaire de cette pièce, qui est, par ailleurs, la dernière de Molière.
  - Selon Éric Ruf, Claude Stratz « a posé une équation d'une extrême justesse entre la comédie italienne et le crépusculaire de cette pièce ».
  - Propos d'Éric Ruf. 39 min. 20 sec. *Les chemins de la philosophie*. 2022. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 10 mars 2022. France Culture.
- Alain Pralon définit Argan comme un angoissé, un mélancolique et un égoïste.
- Selon le metteur en scène Claude Stratz :
  - Argan vit sa maladie avec angoisse, inquiétude et naïveté ; sentiment lié à l'enfance.
  - Son fauteuil s'apparente à une chaise haute, les jetons dont il se sert deviennent un jeu, le seau lui permet de récupérer ses selles et sa culotte blanche n'est pas sans évoquer une couche : les accessoires auxquels Argan recourt et les éléments qui composent son costume témoignent de son caractère infantile.
  - Gros bébé en couche-culotte, Argan est infantilisé — notamment par sa servante et par son épouse, qui le berce en l'appelant « Mon fils » — et paranoïaque, dans la mesure où il ressent l'angoisse de la mort : « N'y a-t-il pas quelque danger à contrefaire le mort ? » (Acte III, scène 11) → urgence et cavalcade.
  - *Le Malade imaginaire* = une comédie où la mort plane sur la fin de chaque acte ; d'où la fatalité.
  - Argan passe sa vie dans une immense solitude et dans un profond désespoir, car il se sent incompris par les autres qui ne le croient pas.
- Argan s'est emmuré chez lui, posé sur sa chaise percée — tel un trône dans tous les sens du terme — et en choisissant d'exposer, à la vue de tous, son ventre, ses excréments et ses fesses → juste comportement face à l'hypocondrie ; maladie parfaitement connue et décrite par Molière.

- GUTWIRTH Marcel, *Molière ou l'invention comique*, Paris, Minard, 1966 : « La solitude d'Argan porte [...] le masque d'une préoccupation indécente de lui-même - dont l'indécence est cruellement soulignée par le comique - qui le voue à l'amour de soi dans la fécalité ».
- Introduction de la pièce par le **soliloque** : le personnage narcissique qu'est Argan se dédouble pour dialoguer avec ses entrailles étalées sur une table et comptabilisées.
- Dès « le lever de rideau », la première scène pose les balises de « la nature du sujet traité — la maladie imaginaire — », et cela contribue à mettre à jour le « cas » Argan — quasiment au sens clinique du terme — de la folie propre au Malade imaginaire.
  - Argan = un faux malade qui ne jure que par les médecins et qui croit en sa maladie → un malade imaginaire.
  - L'énigme de « la lubie d'Argan » est posée d'emblée et *in medias res* (lecture des premières répliques d'Argan).
  - DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 6-7.
- *Maladie imaginaire* ou *Maladie des médecins* ? Les deux vraisemblablement en tant qu'elles correspondent à la folie d'Argan.
  - La folie d'Argan concerne la santé et la maladie, autrement dit le corps qui devient, dans ce cas précis, *matière*.
  - DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 11.
- *maladie d'imagination* ou *imagination de maladie* ?
  - La maladie imaginaire d'Argan =
    - une *mélancolie hypocondriaque*, laquelle désigne un homme sain qui se croit malade en raison d'une « bile noire » allant de l'abdomen au cerveau,
    - un *dérèglement de l'imagination*, où l'esprit est obsédé par « une souffrance imaginaire du corps », qui provoque une « dégradation des facultés mentales responsable de la hantise »,

- « l'effet d'une *passion* » corrélée à une peur de la mort ou à une « vénération pour la médecine ».

➤ DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 20.

• Vers 16h, après la pause :

▪ « si les médecins sont des imposteurs, ils le sont par essence puisque le savoir médical est en lui-même une imposture [défini par l'habit et les maquillages outranciers], et, de ce fait, ce sont des imposteurs souvent sincères : comment donc désabuser d'eux un héros [de surcroît, amoureux des médecins] qu'il faut en outre amener à se faire lui-même médecin ? ».

➤ FORESTIER Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 466.

➤ [Photo. de couverture de mon édition textuelle à l'appui.](#)

➤ Dénonciation de la maladie comme un faux savoir et comme une nouvelle religion avec ses croyants, ses disciples et ses crédules.

▪ Dévot de la médecine, Argan est tout autant malade que « bien-portant » = le paradoxe de la comédie.

➤ La façon selon laquelle la pièce est structurée définit l'état, le caractère et le comportement du personnage.

➤ De l'acte I à l'acte III : « si un homme assez bien-portant pour résister à tant de remèdes et de purges se croit malade, c'est parce que ces traitements créent à la fois de faux symptômes de maladie et l'illusion qu'ils sont la cause de sa bonne santé intermittente » → « efficacité comique des scènes centrales de l'acte III ».

➤ BOURQUI Claude et FORESTIER Georges, *Molière. Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, 2010, p. 1550.

▪ **L'acte I** est centralisé sur **Argan et sur sa maladie**.

▪ **L'acte II** = un acte d'écoute pour Argan, lequel subit l'action qui se passe autour de lui et qui concerne les « **affaires domestiques** ».

▪ **L'acte III** se voit focalisé sur **la médecine** → scène emblématique entre Argan et Béralde, qui prend une résonance particulière « *post Covid* ».

- De la vaccination Covid à Argan face au « diagnostic des Diafoirus » (Acte II, scène 6) : 19 min. 15-21 min. 40. *Les chemins de la philosophie*. 2022. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 10 mars 2022. France Culture.

## 2. STRATÉGIES CONJOINTES, faire participer les étudiant.e.s :

### BÉRALDE (Acte III, scène 3) / 1h 13 min. 17 sec.-1 h 22 min. 38 sec. :

- Face à face et duo-duel, sous forme de joute rhétorique, entre les deux frères, souligné par des aboiements.
- Quand Béralde évoque Molière, Argan se transforme en « monstre » plein de fiel et de rancœur à l'égard du dramaturge → crachats.
  - Lors de la création du *Malade imaginaire* en février 1673, Molière incarne Argan → **métathéâtre** → Vers le contenu du prochain cours : « *Le Malade imaginaire, une comédie testamentaire ?* ».
- L'arrivée tardive en scène de ce personnage, initialement masqué, est due à la diversion du divertissement → annonce de la scène où Toinette se déguise en médecin et du divertissement carnavalesque final.
  - Le discours de Béralde constitue une « étape intermédiaire » à la « stratégie thérapeutique » mise en place par Toinette, qui prône un « régime de santé » plutôt que « médicamenteux » et qui revendique le fait de s'en référer au médecin, une fois que l'on souffre et de considérer son diagnostic avec « bon sens » et « prudence ».
  - DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 91-92.

### TOINETTE (Acte III, scène 10) / 1h 30 min. 30 sec.- 1h 36 min. 50 sec. :

- « Construite en écho à la feinte leçon de musique du second acte bâtie sur un modèle assez proche », l'« imagination burlesque » de Toinette s'avère conforme à « une mascarade [...] » digne des « traditions comiques de la cure miraculeuse des feintes maladies par des valets travestis en médecins improvisés ».
- DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 73.

- Première interprète du rôle de Toinette, Catherine Hiegel a lu *La vie quotidienne des médecins au XVIIe siècle*, essai précisant que le pouls était régulièrement pris en compte et que les urines goûtées par les médecins du temps → la comédienne n'a donc rien inventé.
  - Dans la mise en scène de Claude Stratz, quand Toinette prend le pouls de son « patient », le public entend un « tic-tac ».
  - Dès que Toinette pose un diagnostic en goûtant les urines d'Argan, un échange vif de répliques, à savoir une **stichomythie**, apparaît au cours duquel le « médecin passager » ne cesse de répéter à son « patient » : « le poumon » et « ignorant » ainsi que les « variations latines » du terme.
- Toinette feint d'adhérer à la folie d'Argan en lui faisant considérer sa santé comme un remède à son angoisse de la maladie.
- La ruse propre à Toinette = un prélude à la mort éphémère d'Argan et à la cérémonie carnavalesque finale.
- Si ce n'est pas du foie ni de la rate, c'est du poumon qu'Argan est malade ; d'où cette « scène comique du poumon » avec Toinette, laquelle se définit comme un « médecin passager » → un faux diagnostic se révèle vrai. En cela, c'est vertigineux, d'après le metteur en scène, Claude Stratz.
  - BOURQUI Claude et FORESTIER Georges, *Molière. Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, 2010, p. 1549-1550.
  - DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 77.

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 11 octobre 2024 de 15h à 17h : *LE MALADE IMAGINAIRE* : UNE « COMÉDIE TESTAMENTAIRE ? » :

- 15h : accueillir les étudiant.e.s et leur souhaiter la bienvenue en chanson avec *Mourir sur scène* de Dalida.
- Vers 15h05, et ce, **jusqu'à la pause** : livrer aux étudiant.e.s les informations suivantes :

### 1. UN MYTHE : *MOURIR SUR SCÈNE* (DALIDA)

- Maladie imaginaire jouée par un vrai malade V.S. véritable mort de celui qui la simule sur scène, tel est le mythe pathétique qui s'est forgé au lendemain de la mort de Molière.
  - Cette légende s'est minéralisée au XIX<sup>e</sup> (1) et au XX<sup>e</sup> siècle (2) :
    - (1) : cf. « *Molière des Romantiques* » ;
    - (2) : *Molière d'Ariane Mnouchkine* en 1978.
    - (1) et (2) : les manuels scolaires comme *Lagarde et Michard*.
  - En 2001, quand Claude Stratz a mis en scène *Le Malade imaginaire*, il était imprégné par cette idée reçue et se définissait comme « bouleversé » par « ce qui est extratextuel » à la pièce, à savoir la profondeur de cette œuvre face à Molière qui se sait malade ; idée reçue que Georges Forestier a remis en perspective dans sa biographie dédiée à Molière, parue chez Gallimard en 2018 (photo. à l'appui).
  - Propos de Claude Stratz dans : *Profession spectateur*. 2001. Émission radio. Animée par Joëlle Gayot. Diffusée le 24 février 2001. France Culture.
  - Contrairement à une vision romantique répandue et enracinée dans l'imaginaire collectif, *Le Malade imaginaire* n'est pas une « pièce testamentaire », car Molière ignorait qu'il était malade.

- Le 17 février 1673, au soir de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, Molière tousse si fort que cela en devient une hémorragie.
- L'hiver 1672-1673 a été grandement régi par le froid, et ce, dès le mois de décembre → hiver meurtrier.
- Du vendredi 3 mars au mardi 21 mars 1673 : nouvelles représentations triomphales du *Malade imaginaire* avec le comédien La Thorillière dans le rôle d'Argan (photo à l'appui).
- *Le Malade imaginaire* = la dernière pièce jouée par Molière et la première à avoir été interprétée par la troupe devant le roi, Louis XIV, à Versailles, le 18 juillet 1674, soit un an et demi après le décès de Molière.

## 2. LA « CATHARSIS » COMIQUE (PATRICK DANDREY, photo à l'appui)

- Le rire vise à corriger les défauts des hommes et à purger la « maladie de l'âme » dont Argan est atteint → Le rire = « l'antidote naturel de la mélancolie ».
- De « l'intrigue comique » à « l'émotion tragique », il existe un phénomène d'attraction-répulsion dans le fait de se reconnaître, tout en se tenant à distance de l'action scénique.
- La maladie imaginaire d'Argan est liée au narcissisme et à la peur, c'est-à-dire à la « pitié pour soi ».
- « Ignorance, erreur, illusion — tout cela s'organise [...] autour d'une structure dramatique et comique centrale dans l'œuvre de Molière : celle de l'imposture ».
  - Double imposture dans le « cas » d'Argan : « maladie imaginaire » et « médecine imaginaire » = le revers d'une même médaille.
- Charles Baudelaire met sur un pied d'égalité « la compassion tragique » et le « comique absolu ».
  - DANDREY Patrick, *Le « cas » Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 83 et 85-86.

### 3. MOLIÈRE DES ROMANTIQUES (photo à l'appui)

- BARA Olivier, FORESTIER Georges, NAUGRETTE Florence et SANJUAN Agathe (dir.), *Molière des Romantiques*, Paris, Éditions Hermann, 2018.

LA « MAISON DE MOLIÈRE »

OU LA CONSÉCRATION DE LA COMÉDIE-

FRANCAISE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

par Marie-Clémence Régnier (p. 45-61) :

- « Maison » désigne au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle une « maisonnée » qui abrite des membres familiers, autrement dit par synecdoque, une famille patronnée par Molière, dont le répertoire constitue un véritable patrimoine.
  - Une telle vision des choses fait écho à la « Maison du Roy », autrement dit à la garde rapprochée du souverain.
- 1878 : l'historien René Delorme qualifie la Comédie-Française de « Musée-Molière » pour démontrer à quel point Molière occupe une place à part au sein de cette institution singulière.
- 1879 : création de la revue *Le Moliériste* par Monval (bibliothécaire-archiviste de la Comédie-Française, avant Agathe Sanjuan et Louis-Gilles Pairault) → cette revue devient un « musée de papier » (p. 52).
- Institutionnalisation de « l'hommage à Molière » tous les 15 janvier, à la suite de la découverte en 1821 de l'acte de baptême de Jean-Baptiste Poquelin par Beffara (commissaire de police) : le 15 janvier 1622.
  - Visible à l'entrée de la Comédie-Française, le fauteuil de Molière est utilisé comme objet de scène jusqu'en 1879 et Charlie Chaplin / Charlot s'avère le dernier à avoir touché cette relique en 1952.



LA CÉLÉBRATION DU  
15 JANVIER, ANNIVERSAIRE DE MOLIÈRE,  
SOUS LE SECOND EMPIRE

par Jean-Claude Yon (p. 377-393) :

- Parmi les pièces jouées dès le 15 janvier 1821, il y a *Le Malade imaginaire*, dernier temps de la commémoration :
  - Cette pièce permet à la troupe de venir sur scène et de se réunir autour du buste de Molière.
  - *Le Malade imaginaire* joué lors de cette célébration laisse supposer que cet hommage concerne autour la mort que la naissance de Molière.
- L'hommage à Molière, le 15 janvier = une date canonique au sein du calendrier théâtral et de la vie culturelle (au sens large) sous le Second Empire.
  - « Le 15 janvier est un moment d'union nationale et de fierté quant au sentiment de suprématie théâtrale qui caractérise les Français du XIX<sup>e</sup> siècle, une suprématie dont le génie de Molière est sans conteste l'un des symboles les plus éclatants » (p. 389).
- Vers 16h, après la pause, et ce, jusqu'à la fin du cours : expliquer aux étudiant.e.s les données suivantes :

MOLIÈRE DES ROMANTIQUES : LES TRADITIONS

DE JEU À LA COMÉDIE-FRANCAISE

par Julia Gros de Gasquet (p. 125-141) :

- Quel est le rapport que les traditions de jeu entretiennent avec la tradition, incarnée par Molière lui-même, dramaturge et comédien créateur de grands rôles ?

- Molière = symbole non seulement de la tradition, mais aussi du répertoire classique  
→ La façon d'interpréter l'œuvre moliéresque ne s'est pas renouvelée depuis la reconstitution de la troupe, place Colette, en 1799, après s'être divisée lors de la Révolution française.
- Les traditions de jeu ont la vie longue, sont transmises de génération en génération et demeurent figées.
  - 1. Jeux de scène.
  - 2. Les costumes.
  - 3. La façon d'interpréter les rôles.
- 1. 1759 : la notion d' « emploi » se voit répertoriée dans les statuts de la Comédie-Française :
  - L'importance des rôles.
  - La qualité ou le rang social des personnages.
  - Le caractère des protagonistes.
  - Le costume.
- 2. En ce qui concerne la comédie, il existe des traditions dans l'usage des costumes, bigarrés et sans unité → dissociation entre le jeu et le costume. **Or, l'un ne va pas sans l'autre !**
  - Il est, dès lors, malaisé pour les acteurs « de se rendre contemporains de Molière » (p. 132).
- 3. Quand on parle de traditions d'interprétation, on en revient à la tradition des origines, autrement dit à la création des pièces par Molière lui-même et sa troupe.
  - Être fidèle à Molière = « la pierre angulaire des débats autour des traditions de jeu » considérées, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, comme des traditions d'interprétation.
- Le système des « emplois », très « efficace » pour administrer la troupe de la Comédie-Française, aurait pu revêtir un rôle « esthétique » et devenir le vecteur le plus sûr « d'une tradition vivante » par le biais d'une transmission entre un acteur, chef d'emploi et un comédien en prise de rôle.

- Pour autant, ce système a fait fréquemment l'objet de critiques tant il donnait lieu à des singeries, à des doublures et à des imitations dénuées de sens.
- Le système des emplois n'a pas de « méthode » qui puisse assurer la transmission de façon vivante et stable.
- Le système des emplois est également dû au « système d'enseignement théâtral en France » (p. 135). En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, le conservatoire est **LE** lieu où l'on recrute les futurs pensionnaires de la Comédie-Française, formés préalablement par les comédiens de la Maison, enseignants au Conservatoire → « Ce système clos a contribué à une forme de sclérose du jeu » (p. 135).

## LES GRANDS INTERPRÈTES DE MOLIÈRE

### À LA FIN DU SIÈCLE

par Anne Pellois (p. 159-176) :

- Deux types d'interprétation du répertoire moliéresque :
  - Sombre et tragique.
  - Comique jusqu'à la force et la bouffonnerie.
  - Les interprétations des acteurs n'ont pas radicalement le Molière comique et le Molière dramatique.
- Comment les interprétations masculines du répertoire moliéresque témoignent-elles de l'histoire des interprétations de Molière depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et d'une histoire du jeu pour soulever des interrogations propres aux pratiques de l'acteur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ?
- Coquelin cadet (photo. à l'appui) :
  - octroie une dimension farcesque à son interprétation des rôles du répertoire moliéresque, parfois jugée de « trop » dans le cas d'Argan par exemple. Il n'en demeure pas moins qu'il rencontre un franc succès auprès du public.
  - se distingue de son frère, Coquelin Aîné (photo. à l'appui), — avec lequel il partage l'idée selon laquelle Molière est un auteur comique — par son corps « hystérique et pathologique », // au « comique épileptique » qui fait scéniquement fureur à l'époque (p. 168).

- hystérise ses personnages, extériorise à outrance leurs manies et travaille « la frénésie névrotique » afin de susciter l'hilarité par la succession de gestes, de chutes, de fuites et de jeux scéniques (p. 168).
- L'interprétation peut s'établir à partir de critères dus à la lecture pertinente du personnage par l'acteur, divisé entre « deux injonctions contradictoires » (p. 169) :
  - S'inscrire au sein d'une lignée d'interprétation et devoir choisir entre deux directions : comique ou dramatique.
  - Proposer une interprétation qui soit *personnelle* de laquelle la singularité, la réussite et la pertinence assurent « l'illusion de l'incarnation parfaite » (p. 169).
- Le XIX<sup>e</sup> siècle = une époque divisée entre le souci d' (e) :
  - Conserver le système des emplois.
  - Individualiser le jeu de l'acteur.
  - Cette dualité s'avère toujours en vigueur actuellement à la Comédie-Française.

#### 4. DE « L'EMPLOI » À LA TRANSMISSION / PASSATION DES RÔLES :

- Jouée depuis 2001, cette mise en scène tient dans le temps, indépendamment des changements de distribution.
- Depuis le décès de Claude Stratz en 2007, la direction d'acteurs est assurée par Éric Ruf, témoin privilégié de ce spectacle qu'est *Le Malade imaginaire*, dans la mesure où il y a interprété, en premier, le rôle de Cléante → connaissance de l'œuvre grâce à une « traversée en sous-marinier » (paraphrase des propos d'Éric Ruf).
- Existence d'une mémoire de transmission de la création de ce spectacle par les acteurs :
  - Julie Sicard : d'Angélique à Toinette ;
  - Alain Lenglet : Béralde.
  - Propos de Guillaume Gallienne dans : *La Bande-Originale*. 2022. Émission radio. Animée par Leïla Kaddour et Nagui. Diffusée le 10 mars 2022. France Inter.
  - De la version de la création en 2001 à la dernière reprise en date (2024), il s'avère permis « de mesurer la vie de cette mise en scène dans le temps » et la façon selon laquelle les comédiens endossent un même rôle — d'Alain Pralon à

Guillaume Gallienne en passant par Gérard Giroudon (*attention à l'orthographe du nom propre !*) — ou passent d'un rôle à l'autre ; Julie Sicard est ainsi passée d'Angélique à Toinette.

- Il en va de même pour les interprètes du rôle de Louison :
  - En 1673, il est interprété par Louise-Geneviève Beauval, qui n'est autre que la fille de la comédienne interprétant Toinette.
  - En 1684, Louise est engagée à la Comédie-Française, où elle prête ses traits aux rôles de confidentes et de seconds rôles féminins.
  - Au XVII<sup>e</sup> siècle, les enfants de comédiens sont surnommés « **les enfants de la balle** » → à l'origine, cette expression renvoie aux fils des maîtres de jeu de paume, l'ancêtre du tennis, lieu où l'on apprenait le métier.
  - Au XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît une **réglementation** relative au travail des enfants → 1924 : Raymond Rognoni, sociétaire de la Comédie-Française, fonde la première École des enfants du spectacle parisienne, où les cours étaient donnés majoritairement l'après-midi pour permettre aux jeunes gens, sur scène le soir, de se reposer durant la matinée.
  - Actuellement, âgé de 9 ans minimum, l'enfant a le droit de participer à une représentation par jour et à trois représentations par semaine, avec l'accord indispensable des parents ou des tuteurs. La **rémunération** perçue est réservée aux parents à hauteur de 10 % et le reste est déposé sur le compte d'une institution publique, la Caisse des dépôts et consignations, en attendant la majorité du jeune interprète.
- Citation de Marie-Laure Basuyaux (*professeure de lettres et théâtre*), en guise de conclusion : « Cette pièce au statut singulier est présentée dans la mise en scène de Claude Stratz, qui a elle aussi une longue histoire. Créée en 2001, maintes fois reprise depuis [quasiment tous les ans], elle fait désormais partie du répertoire des mises en scène de la Comédie-Française. Cette reprise [démontre que] les mises en scène qui ont marqué l'histoire peuvent, comme les textes, entrer au "répertoire" et être (ré)interprétées au fil des distributions qui leur redonnent vie » (p. 5, « Pièce (dé-)montée »).

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

### Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 18 octobre 2024 de 15h à 17h : *LE MALADE IMAGINAIRE*, UNE « PIÈCE-SYNTHESE » :

- 15h : accueillir et souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s avec la voix de Denis Podalydès et la musique baroque des Arts Florissants, avant de leur énoncer la citation suivante et de leur préciser que les dires énoncés annoncent la seconde partie du cours :

« ce sont les peurs nées dans leur imagination qui jettent les hommes dans les bras de toutes les formes de dévotion. Et en référence au dévot Orgon de *Tartuffe*, Molière nomma son dévot de la médecine : Argan ».

Propos de Georges Forestier dans sa biographie dédiée à Molière :

FORESTIER Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 466.

- Vers 15h05 : proposer aux étudiant.e.s un premier jeu sous forme de six questions-réponses en rapport avec l'intitulé de la présente séance de cours.
  - « Monologue d'Harpagon » par Louis de Funès :  
<https://www.youtube.com/watch?v=JsPEChlyVHo>
- Vers 15h30 : enchaîner avec deux autres jeux, « Mots croisés » et « Mots pour maux », répertoriés dans le livret éducatif de la Comédie-Française (p. 10-11 et 31) et avec un glossaire médical contenu dans un dossier réalisé par le Théâtre Montansier (p. 9-10).
- Vers 15h45 : terminer le cours en ces termes :
  - « Dans le cadre d'une comédie », la médecine permet à Molière « d'illustrer le comportement de l'homme confronté à la compréhension de sa propre nature et à la crainte de la mort ; et, à ce titre, d'établir un parallèle subversif avec la religion ».

- Tout comme la religion, la médecine se relève une « fausse science [qui], avec ses directeurs de conscience et ses dévots, [se retrouve] aux mains d'individus qui exploitent la crédulité humaine sur une question aussi sensible que celle de la peur de la mort ».
- BOURQUI Claude et FORESTIER Georges, *Molière. Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, 2010, p. 1554.

[2425\_FDL\_LM\_L2\_S3\_CM\_ETUD\_GENRE\_LITTE\_THEATRE]

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 25 octobre 2024 de 15h à 17h : DE CLAUDE STRATZ À IVO VAN HOVE, L'OMBRE DE PATRICE CHÉREAU.

- 15h :
  - Souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s avec cette citation du journaliste Olivier Barot :  
**« [Patrice Chéreau] a laissé une œuvre qui [...] le dépasse aujourd'hui [...]. [P]our ceux qui ont travaillé avec lui [...], il est immanent [...]. Il y a peu de gens qui ont laissé une marque pareille et aussi durable [...], il est omniprésent ».**
  - Proposer aux étudiant.e.s un plan détaillé de ce cours de transition, avant d'en venir à deux citations comparant les mises en scène d'Ivo van Hove à celles de Patrice Chéreau ; l'une de la journaliste pour *France Inter*, Laure Adler et l'autre d'Éric Ruf, Administrateur général de la Comédie-Française depuis 2014 jusqu'en août 2025.
  - 1. Claude Stratz, l'assistant de Patrice Chéreau de 1981 à 1988 à Nanterre-Amandiers :

### LE THÉÂTRE DE CLAUDE STRATZ, UNE « ÉTHIQUE EN ACTES »

- Jeudi 5 avril 2007 : décès de Claude Stratz, suisse d'origine, « compagnon artistique de Patrice Chéreau de 1981 à 1988, puis directeur de la Comédie de Genève » de 1989 à 1999.

- Son décès : une crise cardiaque à l'âge de 60 ans — comme Antoine Vitez en 1990, alors qu'il était devenu Administrateur Général de la Comédie-Française depuis un an — dans « son bureau du Conservatoire ».

- Le jeu donne des « clés d'accès au monde » = objet de la transmission « aux élèves de l'Ecole supérieure d'art dramatique de Genève » — de laquelle il a été le doyen de 1999 à 2001 — et à ceux « du Conservatoire de Paris », qu'il a dirigé de 2001 à sa mort.



- Les répétitions permettaient à Claude Stratz, « psychologue de formation » et « assistant de Piaget au début des années soixante-dix »<sup>1</sup>, de (re-)chercher « la matière du désir et le sens d'une scène », la plupart du temps dans la douleur tant il « s'arrachait les cheveux » au sens propre du terme ; // avec Patrice Chéreau.

- Caroline Cons, actrice de la mise en scène de Claude Stratz de *Ce soir, on improvise* de Luigi Pirandello : « [Claude Stratz] travaillait ses acteurs au corps, nous susurrant ses conseils à l'oreille. Il était très proche de nous pendant le travail ».

- « Les héros des pièces qu'il choisissait étaient souvent écartelés, comme des projections de lui-même » ; // avec Patrice Chéreau, qui n'a jamais créé qu'à la première personne.

- À travers ses mises en scène, Claude Stratz tentait de faire comprendre « que l'intégrité se paie cher, que ceux qui s'arc-boutent à leurs idéaux risquent le précipice, qu'il faut être en mouvement, pour ne pas se trahir » ; // avec Patrice Chéreau.

- Argan = cas emblématique.

DEMIDOFF Alexandre, « Claude Stratz, la passion du théâtre d'un survolté », *Le Temps*, 7 avril 2007. Disponible en ligne sur : <https://www.letemps.ch/culture/claude-stratz-passion-theatre-dun-survolte>.

DOVER WILSON John, *Vous avez dit Hamlet ?*, Paris, Aubier, Dominique Goy-Blanquet (trad.), 1988.

NAGUI, « Guillaume Gallienne et Marina Hands pour *Le Malade imaginaire* », *La Bande Originale*, France Inter, 10 mars 2022.

---

<sup>1</sup> Né le 9 août 1896 à Neuchâtel et décédé le 16 septembre 1980 à Genève, Jean Piaget est un psychologue, biologiste et épistémologue suisse, renommé « pour ses travaux en psychologie du développement et en épistémologie à travers ce qu'il a appelé l'épistémologie génétique (ou structuralisme génétique) ».

Il considère l'intelligence « comme une forme spécifique de l'adaptation du vivant à son milieu, sur les stades d'évolution de celle-ci chez l'enfant », laquelle contribue à « sa théorie de l'apprentissage ». Cet éclairage influencera fortement non seulement la pédagogie, mais aussi « les méthodes éducatives ».

Beauté Jean, *Courants de la pédagogie contemporaine*, Lyon, Edit Chronique sociale, 1995.

ELSENEUR - CAMBRIDGE - NANTERRE

Un avant-propos à la traduction française [de Dominique Goy-Blanquet] par

Patrice Chéreau et Claude Stratz. Avril 1988.



Cette préface en duo offre une grille de lecture opérante pour approcher la mise en scène du *Malade imaginaire* que Claude Stratz proposera en 2001 à la Comédie-Française, sur invitation de Marcel Bozonnet, Administrateur Général de l'institution de 2001 à 2006.

- Demander à Dominique Goy-Blanquet, spécialiste du répertoire shakespearien, de traduire et de publier l'essai de John Dover Wilson à propos d'*Hamlet* résulte d'un désir commun de lire l'œuvre avant de la mettre en scène.

→ primauté du « théâtre à la table », dit aussi « travail à la table », consistant à rechercher le sens et les enjeux d'une pièce.

→ après la lecture, il y a les répétitions avec les acteurs qui vont être, dans ce cadre, « travaillés au corps ».

- John Dover Wilson entend restaurer le sens induit par les élisabéthains du XVI<sup>e</sup> siècle, intrinsèquement lié à la violence → aide précieuse pour le metteur en scène.

- Importance de la recherche contextuelle, autrement dit de « la connaissance [...] des coutumes, des mentalités ou des idéologies » (p. II).

- Théorisation des spectres :

- Marcellus croit aux fantômes ;
- Hamlet s'interroge sur leur nature ;
- Horatio doute de leur matérialisation.

Si nous appliquons cette tripartition aux médecins spectraux du *Malade imaginaire* – en tant qu'ils demeurent omniprésents dans les discours des personnages au point de les hanter, *comme Thésée dans Phèdre de Jean Racine, que Patrice Chéreau mettra en scène en 2003* –, nous obtenons :

- Argan croit fermement aux vertus de la médecine au point d'être *sous l'influence* des médecins (p. V) ;
- Toinette se fait passer pour un médecin et s'interroge par là même sur la nature des médecins, lesquels se définissent par leurs habits ;
- Béralde doute fortement des médecins et des bienfaits de la médecine.
- → « conflits entre des personnes » (p. III).
  - ✚ Qu'il s'agisse de la religion dans le cas de Tartuffe ou de la médecine en ce qui concerne Argan, ces thématiques donnent naissance à une pluralité d'opinions.

Le spectre intervient une heure après le début de la pièce mais l'on ne cesse, depuis le commencement, de lui dérouler le tapis rouge.

- Il en va de même pour les médecins dans *Le Malade imaginaire* : Les Diafoirus père et fils font leur entrée en scène au deuxième acte, alors qu'Argan ne cesse de louer les médecins, depuis la scène inaugurale.

- Les protagonistes se trompent sur les intentions des autres.

- Tel est également le cas d'Argan qui souhaite marier sa fille, Angélique à Diafoirus fils, alors que la jeune femme croit comprendre initialement que son père lui vante les qualités de Cléante (Acte I, scène 5).
- Une semblable situation se reproduit lors de l'apparition de Cléante, qui se fait passer pour un « maître de musique » en vue de connaître Angélique (Acte II, scène 5).
- → Effet miroir entre ces deux séquences.

- La folie d'Hamlet répond à la dialectique shakespearienne oscillant entre mensonge et vérité et entre réel et théâtre.

- Molière procède de la même manière avec le caractère proprement obsessionnel de ses personnages ; que ce soit Orgon vis-à-vis de Tartuffe ou Argan à l'égard des médecins.
- Molière recourt au procédé métathéâtral : lors de la séquence entre Argan et Béralde (Acte III, scène 3), Molière, interprète du rôle-titre, se souhaite de « crever ».

- Le travail du metteur en scène consiste à orienter le regard du public.

- Usage spécifique de la lumière dans la mise en scène de Claude Stratz du *Malade imaginaire* → jeux d'ombres significatifs → approche spectrale.
- Une source de première importance quand il s'agit d'analyser la dimension spectrale et fantomatique des œuvres théâtrales mises en scène :

Édy Delphine, Thomas Ostermeier. *Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*, Dijon, Les presses du réel, 2022.

- 2. Ivo van Hove = un héritier de Patrice Chéreau sur la scène contemporaine :

Ivo van Hove à la Comédie-Française :

Quand Éric Ruf devient, en août 2014, Administrateur général de la Comédie-Française, il pense à trois choses :

- **Mettre en scène une œuvre phare du répertoire** (l'un des trois piliers de l'institution qu'il dirige) : *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, en hommage à Patrice Chéreau et à son mantra, « raconter une histoire ».
- **Engager des comédien.ne.s**, aussi bien jeunes que confirmé.e.s. La première à laquelle il songe est **Dominique Blanc** → *Chantiers, je*.
- **Faire venir des metteurs en scène étrangers** — capables d'une vision novatrice des œuvres — parmi lesquels **Ivo van Hove**, figure majeure de la scène flamande belge, internationale voire mondiale, et profiter de l'occasion pour **faire revenir, en 2016, la troupe au Festival d'Avignon**, ne s'y étant plus produite depuis 1993 — **année au**

cours de laquelle Éric Ruf a été engagé comme pensionnaire de la Maison de Molière — pour monter le scénario du film de Luchino Visconti, *Les Damnés*. Cette œuvre s'avère d'importance aux yeux de Patrice Chéreau.

- Éric Ruf invite à nouveau, à deux reprises, Ivo van Hove :
  - a) En 2019, *Electre et Oreste* d'après Euripide : spectacle créé à la Salle Richelieu, avant quelques représentations exceptionnelles au Festival d'Épidaure en Grèce au mois de juillet.
  - b) En 2022, *Le Tartuffe* en trois actes pour ouvrir la Saison Molière, le 15 janvier, à l'occasion du 400<sup>e</sup> anniversaire du dramaturge.

→ Autant d'événements qu'Ivo van Hove n'a pu décemment refuser, d'autant qu'il demeure un fervent admirateur d'Éric Ruf, en tant qu'acteur. En effet, le metteur en scène a découvert ce comédien, sous les traits d'Hippolyte, dirigé par Patrice Chéreau, en 2003, aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon à Paris (XVII<sup>e</sup> arrondissement).

Existence d'une **filiation** :

Patrice Chéreau → Éric Ruf (Hippolyte) → Ivo van Hove → Dominique Blanc (Phèdre et Dorine) et Marina Hands (Aricie et Elmire).

### TOUT PART DE PATRICE CHÉREAU ET DE SA MISE EN SCÈNE DE PHÈDRE DE JEAN RACINE EN 2003 :

Dominique Blanc interprète le rôle-titre face à Éric Ruf, incarnant Hippolyte et à Marina Hands, prêtant ses traits à Aricie, l'amoureuse (réciproquement) éperdue d'Hippolyte.

Nouvellement directeur artistique de la Comédie-Française, Éric Ruf fait, **tout d'abord**, venir Ivo van Hove à la Comédie-Française, car il s'avoue fasciné par son travail, et le considère comme un héritier de Patrice Chéreau, « maître » avec lequel il a eu l'opportunité de travailler :

Il [Ivo van Hove] avait vu *Phèdre* et Chéreau est pour lui un maître absolu. Il ne le lui a jamais dit. Il a vu tous ses spectacles mais il n'a jamais osé l'approcher. D'une certaine manière, j'arrivais moi auréolé d'avoir fait, à un moment, partie de la famille de Chéreau. Donc, cela me donnait des épaules que d'y avoir participé. Et Ivo, il est vrai que, quand j'ai vu ses spectacles, j'ai compris pourquoi il se recommandait de l'héritage de Chéreau [...]. L'implication

du corps et cet équilibre entre le corps et le texte, qui est tellement dur pour les metteurs en scène et les acteurs français, lui [Ivo van Hove], il le trouve.

Entretien personnel avec Éric Ruf, le mardi 23 mai 2017, à son bureau d'Administrateur général de la Comédie-Française, Paris 1<sup>er</sup>.

**Ensuite**, Éric Ruf engage Dominique Blanc en tant que pensionnaire, laquelle accepte cette proposition uniquement parce que c'était lui qui en était l'initiateur :

« Je pense qu'avec quelqu'un d'autre, je n'aurais pas sauté le pas, certainement pas. Mais l'expérience de *Phèdre* a fait que. On ne se perdra plus jamais tous les deux, c'est évident [...], tous ceux qui étaient dans l'aventure sont liés » (p. 128, *Chantiers, je*).

**Enfin**, après avoir été pensionnaire en 2006 et avoir quitté l'institution en 2008, car elle était tentée par une carrière au cinéma, Marina Hands a souhaité, en 2019, revenir à la Comédie-Française, car Éric Ruf en est l'actuel Administrateur. Elle a, de surcroît, été « bouleversée » par l'engagement de Dominique Blanc en tant que pensionnaire, avant qu'elle ne devienne, en 2021, 538<sup>e</sup> sociétaire de la Maison de Molière :

« [...] quand Dominique [...] Blanc a été engagée par Éric [Ruf], ça m'a bouleversée ! On rapproche des petits atomes [...]. J'avais envie de me rapprocher ».

37 min. 05-37 min. 17, Fabienne Pascaud, « Épisode 15. Électriser les planches avec Marina Hands. Les podcasts du Rond-Point », mai 2021.

Marina Hands est elle-même devenue en janvier de cette année la 542<sup>e</sup> sociétaire de l'institution.

C'est ainsi que Dominique Blanc en est venue à jouer Dorine et Marina Hands, Elmire, et qu'elles se sont retrouvées toutes les deux sur scène dans *Tartuffe*, monté par Ivo van Hove.

▪ 3. Quels sont les liens de ces deux hommes de théâtre avec Patrice Chéreau ? :

1. Le legs de Patrice Chéreau à Claude Stratz :

- À l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine / Caen), il existe à la fois un « Fonds Stratz » — non consultable, à l'heure actuelle — et un « Fonds Chéreau ».

- Une source **incontournable** à propos de la direction de Patrice Chéreau de Nanterre-Amandiers, avec Claude Stratz, à ses côtés :

MORENO Cécile, *Patrice Chéreau et le Théâtre Nanterre-Amandiers (1981-1990) : S'installer dans un lieu qui existe déjà. Suivi d'un entretien inédit avec Gérard Desarthe*, Paris, L'Harmattan, 2023 [Prix scientifique L'Harmattan].

- Patrice Chéreau réfléchissait aux entrées des personnages qui se devaient d'être nerveuses et physiques ; d'où la création d'une chaîne humaine → « Les jeunes chez Molière arrivent toujours en courant » (propos de Guillaume Gallienne dans *La Bande-Originale* du 10 mars 2022 sur France Inter).

- Patrice Chéreau pensait conjointement l'espace scénique et scénographique avec Richard Peduzzi → Il en est de même pour Claude Stratz et Ezio Toffolutti, scénographe qui a réalisé la « chaise crissante d'Argan, plantée dans le couloir d'un palais **fant[o]matique**, pour *Le Malade imaginaire* à la Comédie-Française en 2001 » (Alexandre Demidoff).

- Patrice Chéreau choisissait minutieusement la bande son de chacun de ses spectacles → Claude Stratz induit, dans *Le Malade imaginaire*, une atmosphère de tension et d'urgence par le prisme de bruits et de sons spécifiques.

2. Pourquoi Ivo van Hove considère-t-il Patrice Chéreau comme son idole ? :

- Le travail artistique mené par Patrice Chéreau = une école et une leçon pour Ivo van Hove.

- Patrice Chéreau était parfaitement conscient de l'importance d'une scène et des entrées et sorties des personnages → Selon Ivo van Hove, le théâtre = quelqu'un entre sur le plateau et une autre personne lui répond. Comment la relation entre ces deux êtres évolue-t-elle au fil de la scène ?

- Patrice Chéreau avait une vision singulière de l'espace, en collaboration permanente avec son scénographe Richard Peduzzi → Ivo van Hove entretient également un dialogue constant avec son scénographe Jan Versweyveld afin de penser l'espace en fonction de la dramaturgie et de l'histoire à raconter.

- Patrice Chéreau apportait une importance prépondérante à la musique et à la bande son de ses créations. Il façonnait, en somme, un théâtre musical et total, caractérisé par une hybridité entre les disciplines artistiques → Ivo van Hove recourt toujours à la musique dans ses créations, car il la définit comme un langage propre à révéler ce que la parole ne peut exprimer.



## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 8 novembre 2024 de 15h à 17h : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE* DE MOLIÈRE : INTRODUCTION À LA « GÉNÉTIQUE THÉÂTRALE » :

- 15h : accueillir les étudiant.e.s par la lecture du bordereau rouge présent sur la couverture du *Tartuffe* en trois actes de Molière et la préface de la B.D. rédigée par Georges Forestier pour mieux entrer d'emblée dans le vif du sujet.

COMÉDIE-FRANÇAISE,

--- « Georges Forestier — Molière — QC ! s02e21 », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=D0mwofDXvKA> le 6 août 2024.

--- « 15 janvier 2022 — 22, v'la Molière ! », vidéo consultée en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=HLGoRMosgf4> le 6 août 2024.

Georges FORESTIER,

--- « L'Illustre Grenier : D'un Tartuffe l'autre », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=uYbu41EWP3w> le 6 août 2024.

--- « 15. Le premier *Tartuffe* (1664) », in *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 257-269.

--- *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Droz, 2004.

**12 mai 1664** : date de création de *Tartuffe ou l'Hypocrite* à Versailles face à Louis XIV, hilare → cf. p. 26-27 de la B.D.

- Après les « Trois Journées » des « Plaisirs de l'île enchantée » au cours desquelles s'est créée la comédie-ballet *La Princesse d'Élide*, Louis XIV propose à sa Cour un nouveau « Festival Molière » → cf. p. 19 de la B.D. :

- Soir du 11 mai 1664 : *Les Fâcheux* ;
  - 12 mai 1664 : *Tartuffe ou l'Hypocrite* ;
  - 13 mai 1664 : *Le Mariage forcé*.
- Distribution du *Tartuffe* originel :
- Orgon : Molière ;
  - Tartuffe : Du Croisy (comédien de la troupe de Molière qui deviendra le deuxième sociétaire de la Comédie-Française) ;
  - Elmire : « Mademoiselle Molière », surnom d'Armande Béjart ;
  - Dorine, la servante : Madeleine Béjart ;
  - Damis : Hubert ;
  - Cléante : La Thorillière ;
  - Madame Pernelle : Louis Béjart (Frère cadet de Joseph et de Madeleine Béjart) ;
  - Ph / Filippote, la servante muette : une gagiste du théâtre (gagiste = qui reçoit des gages pour des services rendus, sans pour autant être domestique) plutôt que l'épouse de Du Croisy, qu'une partie de la troupe de Molière voulait chasser.
- Le projet de *Tartuffe* est de faire rire des dévots en montrant l'hypocrisie des uns et le ridicule des autres → Pièce polémique sur la satire religieuse.
- L'ensemble des gens d'Église va être heurté par cette pièce, dans la mesure où les moines et les prêtres sont montrés du doigt : ils se disent pieux alors qu'ils se laissent gouverner par « les passions communes aux autres hommes » (p. 259 de la *Biographie de Molière*).

Le lendemain ou surlendemain, vraisemblablement le 14 mai, Louis XIV fait interdire les représentations **publiques** de la pièce afin d'obéir aux recommandations du nouvel archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, son ancien précepteur → cf. p. 36-38 de la B.D.

- Contexte religieux houleux : Hardouin de Péréfixe veut faire signer aux Jansénistes de Port-Royal un « formulaire », dénonçant cinq propositions jugées hérétiques, et les soumettre par là même aux règles dues à l'autorité papale et royale (p. 266-267 de la *Biographie de Molière* et p. 14 de la B.D.).

- Diffusion d'une courte archive audio d'Alain Viala définissant le « jansénisme » ainsi qu'une brève vidéo présentant les jésuites.

Si les représentations publiques sont interdites, des lectures privées du *Tartuffe* ont lieu : Louis XIV assiste ainsi à une nouvelle représentation à Villers-Cotterêts (**Hauts de France**) chez Philippe d'Orléans, dit Monsieur, son frère.

- Dernière représentation privée (vraisemblablement) de la pièce : le 29 novembre 1664, c'est au tour du prince de Condé au château de Raincy, propriété appartenant à la Princesse Palatine, **seconde épouse de Philippe d'Orléans, dit Monsieur, le frère cadet de Louis XIV et premier mécène de la troupe de Molière.**
- Le 11 août 1667 : Hardouin de Péréfixe fait interdire les représentations aussi bien privées que publiques, sous peine d'être excommunié → interdiction pour cause de politique religieuse.

Comment Louis XIV, fervent partisan et défenseur de la religion catholique, peut-il admettre et tolérer de voir sur scène une critique acerbe de la dévotion, incarnée par le personnage de faux dévot qu'est Tartuffe ?

- Tartuffe est lié au sens du mot italien *tartuffo*, désignant une truffe et par là même la ruse et la tromperie.
- Le médecin Guy Patin dénonce les « faux dévots » en ces termes : « La religion est un grand manteau qui met bien des fourbes à couvert » (p. 1369 de la Notice de la version en 5 actes ; « *Lettres choisies de feu M. Guy Patin [...]*, lettre CXCI, du 6 août 1660, 2 vol., 1692, t. I, p. 461-462 »).
- Louis XIV se retrouve face à une contradiction :
  - D'un côté, il combat les dévots qui critiquent farouchement le libertinage en vigueur à la Cour ;
  - De l'autre, il se doit de défendre la religion catholique.
- Louis XIV et sa Cour vivent de plaisirs → cf. **p. 13 de la B.D.** :
  - Les un.e.s, au nom d'un libertinage athée qui les éloignent des valeurs chrétiennes ;

- Les autres considèrent la dévotion « militante » comme « un refus hypocrite des plaisirs de la vie et une manière indiscreète de vouloir s'ingérer dans la vie des autres » (p. 258 de la *Biographie de Molière*).

Cet « échec » pousse Molière à corriger théâtralement les vices des hommes et à pratiquer, *de facto*, un théâtre moral, s'attaquant à l'hypocrisie → cf. p. 40 de la B.D.

Pourquoi Molière a-t-il écrit *Tartuffe* ? :

- Sujets en vogue dans les salons mondains, tenus par des femmes, lesquelles réfléchissent sur l'éducation, la place de la religion face à des « dévots zélés » et les rapports entre les femmes et les hommes → jalousie et cocuage.
- 1662-1663 : *L'école des femmes* = une satire sur la peur d'un homme d'être trompé par sa jeune épouse ; ce qui vaudra à Molière d'être accusé de faire monter l'athéisme sur le théâtre.
- De la prude Agnès dans *L'école des femmes* au dévot Tartuffe, il n'y a qu'un pas, car ces deux figures s'avèrent le pendant féminin et masculin l'une de l'autre.
- Fin 1663 - début 1664 : Molière pense *Tartuffe* en fonction de *L'École des femmes*, car la question de la dévotion suit naturellement celle du statut de la femme, de son éducation et du mariage.
- 1660 : avec *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, Molière invente un jeu grimacier — influencé par Scaramouche, chef de file de la *commedia dell' arte*, avec lequel il partage, un jour sur deux, le théâtre du Palais-Royal — qu'il adapte au discours parlé.
- Orgon = nouveau Sganarelle, qui deviendra, *in fine*, un riche bourgeois parisien, trompé par un dévot.

Qu'est-ce que la dévotion ? → cf. p. 15 de la B.D. :

- L'équivalent français du puritanisme protestant, lequel se situe au cœur du Concile de Trente (vidéo à l'appui).
- = Vivre en Dieu, sans se retirer du monde.

- Régie par le *plaisir*, la vie mondaine existant dans des salons renommés sied mal à la vie dévote, qui se passe à l'abbaye de Port-Royal des Champs, sous l'influence janséniste.
- Faire preuve d'humilité, de pauvreté, faire acte de pénitence et faire vœu de chasteté s'oppose, en tous points, à la mondanité et à la galanterie, partisane de la modération, notamment quand il s'agit de religion.
- **1609** : *Introduction à la vie dévote* de (Saint) François de Sales avec un quatrième chapitre dédié à un directeur de conscience, c'est-à-dire celui à qui il faut impérativement se confier et non pas aimer → cf. l'interprétation homosexuelle entre Tartuffe et Orgon dans les mises en scène existant depuis les années 1970-1980.
- Hormis (Saint) François de Sales, il y a eu aussi le père Le Moyne et sa *Dévotion aisée*. Parue en 1652, cette réflexion tente également de concilier les pratiques mondaines avec la vie dévote.
- D'après les dévots et l'Église, Orgon adopte l'attitude à la lettre du comportement de celui qui entend se laisser guider dans la perfection de la « vie dévote » (p. 1379 de la Notice de la version en cinq actes).
- Orgon s'avère incapable de « voir » Tartuffe autrement que comme une personne sanctifiée et une incarnation de Dieu sur terre.
- Jeu sur la relation entre le directeur et le dirigé, désireux d'entrer en dévotion et demeurant aveugle non seulement sur lui-même, mais aussi sur le monde qui l'entoure.
- Ce qui provoque la colère de l'Église, c'est précisément cette relation entre Orgon et Tartuffe, car le second est présenté comme le directeur de conscience du premier → Molière est jugé « diabolique ».
- Réplique de Dorine : « gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille » = image du moine médiéval, correspondant au mauvais directeur de conscience, qui prie Dieu sans cesse, mais qui est soumis à la tentation gustative et qui est animé par le désir charnel, incarné par Elmire.

- La comédie de Molière dénonce les hommes qui, comme Tartuffe, « s'adonn[en]t au vice sous le couvert de la dévotion et que leur habilité à insinuer ou imposer leurs opinions » rend à la fois puissants et dangereux (p. 1366 de la Notice de la version en 5 actes).
- L'Église définit l'hypocrite comme celui « qui affiche le contraire de ce qu'il ressent dans le cœur, sans même en avoir conscience ». Autrement dit, l'hypocrite est guidé par l'intérêt et par la renommée, mais se convainc que ses actes relèvent de la dévotion (p. 1367 de la Notice sur la version en 5 actes).
- Dénoncer l'hypocrisie = « dénoncer la conception ordinaire de la dévotion » (p. 1373 de la Notice de la version en 5 actes).

Quelle histoire choisir pour faire une comédie ? :

Le sujet de la thèse de Claude Bourqui = les sources des pièces de Molière :

- Roman anonyme de la fin du Moyen-Âge titré *Valentin et Orson* : comment l'archevêque de Constantinople, devenu confesseur et dépositaire des secrets de l'empereur, tente-t-il de séduire l'épouse dudit empereur et se voit rejeté par cette dernière ?
- *Les Amours d'Aristandre et de Cléonice*, roman datant de 1626, dû à Vital d'Audiguier : réputé pour sa sainteté, un prédicateur, après avoir vainement lutté contre sa passion, tombe amoureux de la femme de son hôte. Celle-ci ne se laisse aucunement séduire et le somme de revenir dans sa chambre pour se flageller avec sa « discipline ». Il s'exécute, mais son désir est trop fort. Il revient donc à la charge. L'épouse se voit contrainte de devoir tout dire à son mari, qui ne la croit pas. En définitive, la femme est obligée de tendre un piège au « dévot personnage », en l'attirant dans la chambre conjugale, avec le mari censé être caché. Le saint homme s'était, en fait, méfié d'un possible stratagème et avait fait boire un filtre à son hôte, qui s'était endormi. L'épouse se défend alors en poignardant l'invité dévot et en le jetant par la fenêtre.

- « Il Pedante » de Flaminio Scala = scénario de *commedia dell' arte*, dans lequel le fils de Pantalone se propose de réconcilier son père avec son épouse, Isabelle. Au lieu de cela, il tente de séduire sa belle-mère. Isabelle va devoir dénoncer son beau-fils à Pantalone, qui ne croit pas sa femme. Dès lors, elle va fomenter un piège qui nécessite que Pantalone se cache pour permettre au fils d'entrer dans la chambre conjugale et refaire sa déclaration. Cela lui vaut d'être menacé de castration et d'être chassé ; d'où cette réplique de Damis : « je vais lui couper les deux oreilles ! ».



- Tartuffe tombe dans l'hypocrisie dans la **version en trois actes**, avant de devenir hypocrite de profession, dans la **version en cinq actes**.
- Le directeur de conscience fait place à un aventurier nommé Panulphe, individu dangereux, car il se sert du masque de la dévotion pour s'introduire au sein des familles afin de les ruiner et de violer les femmes de la maison → Il s'agit là, en tout état de cause, d'un hypocrite professionnel que seul le roi clairvoyant parviendra à démasquer.
  - Devenu « imposteur », Tartuffe, ou plutôt Panulphe, est un « hypocrite » au sens étymologique du terme, à savoir « un personnage qui joue un rôle, un comédien » (p. 1384 de la Notice de la version en 5 actes).
  - Bascule : d'une position d'humoriste à une position morale. Molière définit le but de la comédie comme étant la correction des vices des hommes → Obligation de « mettre sa pièce en conformité avec son argumentation », non pas une satire de la dévotion mais une attaque contre l'hypocrisie (« D'un Tartuffe, l'autre »).

### **Origine des trois actes**

La Grange, bras droit de Molière, postule que la version liminaire de 1664 = les trois premiers actes d'une comédie inachevée → cf. *Œuvres complètes de Molière* éditées en 2010 par Georges Forestier et Claude Bourqui.

Interprète de Valère dans la version en cinq actes, La Grange ment sur la version liminaire en prétendant qu'elle s'avère incomplète, car il ne joue pas dans la pièce.

Pourquoi a-t-il agi ainsi ?

Lors de la création de la Comédie-Française, il était vraisemblablement en rivalité avec Baron, le nouveau jeune premier âgé de 17 ans, qui se considère comme le fils spirituel de Molière, face à La Grange, se définissant comme le bras droit de Molière.

- Reprise du dossier « Tartuffe » lors de l'édition des *Œuvres complètes de Molière* en 2010.
- MOLIÈRE, « Tartuffe, ou l'Imposteur. Notice », in *Œuvres complètes. Volume 2*, Paris, Gallimard, Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), 2010, p. 1354-1389.

**Or**, les contemporains de la création du *Tartuffe* en trois actes affirment qu'il s'agissait d'une pièce achevée et unique, d'autant que la structure en trois actes prévaut également pour *L'École des maris* et pour *Les Fâcheux*.

#### ***Pour une reconstruction raisonnée***

L'analyse « génétique » permet de « gratter » la surface de la version définitive et de voir affleurer l'intrigue en trois actes (p. 10).

Actes I, III et IV = traditionnelle histoire d'un religieux, amoureux de l'épouse de son hôte, tentant vainement de la séduire. Il est néanmoins démasqué par la ruse de cette femme et se fait chasser de la demeure familiale où il a été accueilli.

Cela correspond non seulement aux structures romanesques précédant Molière, mais aussi aux versions dites « dell' arte » que nous venons d'envisager. Ces trois jalons constituent une action qui se suffit à elle-même, car il y a un « acte d'exposition », un deuxième axé sur la séduction et un troisième focalisé sur le piège fomenté par l'épouse.

Explosion et violente colère de la part de Damis, le fils d'Orgon : se justifie mal dans la version en cinq actes, quand le deuxième était dédié à Mariane, la fille d'Orgon, et à son mariage avec Valère.

Comment concilier les deux faces de Tartuffe et son évolution du début à la fin de la pièce ? Dans la version en cinq actes, Tartuffe intervient seulement à l'acte III = résultat d'un travail inopiné d'amplification d'une comédie initialement en trois actes.



Cléante = le frère d'Elmire et le beau-frère d'Orgon, dans la mesure où il ose tenir tête, dès la scène inaugurale, à la bigote Madame Pernelle.

L'acte I commence et l'acte III se termine dans la première version, équilibrée de 1664, par l'intervention de Madame Pernelle, la mère d'Orgon.

**+** p. 100, « lexique » de la B.D.

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

Vendredi 22 novembre 2024 de 15h à 17h : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE* DE MOLIÈRE VU PAR IVO VAN HOVE : LA RELATION AMOUREUSE ENTRE ELMIRE ET TARTUFFE.

→ **POSTPOSÉ EN LIGNE LE MERCREDI 27 NOVEMBRE 2024 DE 10H À 12H.**

- 15h (10h) : accueillir les étudiant.e.s en citant Louis Jovet ainsi que les propos d'Ivo van Hove :

Guy DUPLAT, « Le Tartuffe interdit par le Roi, monté par Ivo Van Hove : "Tartuffe est un drame social" », *La Libre*, 13 janvier 2022.

- Vers 15h10 (10h10) : rediffuser les extraits vidéo des deux scènes entre Elmire et Tartuffe  
//  
proposer aux étudiant.e.s un jeu consistant à associer des images de la mise en scène d'Ivo van Hove à des répliques phares de *Tartuffe* extraites des scènes 3 de l'acte II et 5 de l'acte III. Autant de points de bascule de la situation de séduction et de la relation amoureuse entre Elmire et Tartuffe.
- Vers 16h10 (11h10) : apporter quelques compléments d'informations quant à cette volonté du metteur en scène de rendre Elmire et Tartuffe amoureux :

- *Tartuffe*. Dossier pédagogique réalisé par Laurence Cousteix.

- COMÉDIE-FRANÇAISE,

--- « 15 janvier 2022 — 22, v'là Molière ! », vidéo consultée en ligne sur

<https://www.youtube.com/watch?v=HLGoRMosgf4> le 6 août 2024.

--- « Éric Ruf, Ivo van Hove et Christophe Montenez — Le Tartuffe ou l'Hypocrite — QC ! s02e15 », vidéo consultée en ligne sur

<https://www.youtube.com/watch?v=SqejUmkR3iA> le 7 août 2024.

- Laurent MUHLEISEN, « Rencontre avec Ivo van Hove et Jan Versweyveld », entretien consulté en ligne sur

<https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/mise-en-scene-scenographie-et-lumieres#> le 7 août 2024.

- Choix cohérent vis-à-vis de la structure dramaturgique dégagée par Georges Forestier avec son étude génétique du texte théâtral.
- Positionnement à l'égard de la double tradition de jeu des rôles d'Elmire et de Tartuffe, en privilégiant le second type d'interprétation : Elmire, séductrice et Tartuffe, attirant.
- Traitement à la fois surprenant et audacieux de la relation entre ces deux personnages.
- Elmire et Tartuffe sont réciproquement séduits l'un par l'autre et éprouvent de vrais et réels sentiments l'un pour l'autre.
- Initialement stratège rusée, Elmire se relève troublée par Tartuffe, et se sent *in fine* sexuellement et pulsionnellement attirée par lui : « [...] c'est capital [...] rien ne s'oppose à ce que la relation entre Tartuffe et Elmire vienne occuper le centre de la pièce. Si à la fin du deuxième acte, Elmire est dans une stratégie de séduction face à Tartuffe, rien n'empêche qu'elle ait, au troisième acte, une relation sexuelle avec lui » (Ivo van Hove à Laurent Muhleisen).
- Les scènes entre ces deux protagonistes sont érotiques et interrompues par Damis et Orgon.
- Rôle omnipotent de la musique, composée par Alexandre Desplat (*figure majeure du cinéma contemporain*) : la musique suit les répliques ainsi que le parcours des protagonistes → la douceur d'un piano solo — surnommé « piano questions » (*terme d'Alexandre Desplat dans « 15 janvier 2022 — 22, v'là Molière ! »*) — écoute les répliques des personnages et va avec la tension érotique existant entre Elmire et Tartuffe.

- Il y a, de surcroît, une évolution en miroir de ces deux personnages, au cours de ce spectacle, et cela se voit et se vit au présent, face au public :
  - Avec Tartuffe, Elmire peut se sentir libre de s'exprimer ; sa parole étant jusque-là étouffée (**preuves textuelles à l'appui**). Elle ressent qu'elle est aimée comme elle ne l'a jamais été et revit aux côtés de cet homme.
  - Tartuffe passe du statut de S.D.F. à celui d'homme respecté et respectable → selon Ivo van Hove, Tartuffe n'est pas un hypocrite. Ce sont les autres protagonistes qui le considèrent ainsi, alors que lui cherche à survivre.

**Mercredi 4 décembre 2024 de 14h à 16h** : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE* DE MOLIÈRE : « JOUER TARTUFFE EN 1664 » ET *ELMIRE ET TARTUFFE OU LA DOUBLE TRADITION DU JEU DE L'ACTEUR. TRICE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE.*

- 15h (10h) : accueillir les étudiant.e.s par une citation extraite de la préface de Georges Forestier relative à la structure de la pièce moliéresque en trois actes axée sur Elmire et Tartuffe.
- Vers 15h05 (10h05) : donner quelques informations aux étudiant.e.s sur :
  - « Jouer *Tartuffe* en 1664 », l'objet de la postface de Georges Forestier :
    - Le mode de diction pratiqué par Molière et sa troupe : la déclamation, autrement dit un discours tout particulièrement « artificiel ».
    - Ce système déclamatoire a une double origine :
      - I. L'éloquence oratoire du barreau (avocats) ou en chaire (prêtres). En d'autres termes, il s'agit de la rhétorique, visant à persuader. Cet art est divisé en six parties → interroger les étudiant.e.s à ce sujet :
        1. *L'inventio*, à savoir le fait de trouver les thèmes, les arguments et le sujet.
        2. La *dispositio* : l'agencement des idées.
        3. *L'elocutio*, c'est-à-dire la « mise en forme stylistique » par le biais des figures de style.
        4. La *memoria* : la « mémoire ».
        5. La *pronuntatio* : la « prononciation ».
        6. *L'actio*, autrement dit l'« action » théâtrale renvoyant à la gestuelle et à la vocalité → le « jeu » des comédien.ne.s.

L'invention du « théâtre moderne », au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle en France, est fondée sur les principes rhétoriques → *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle en 1553.

Dans les collèges humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle, dont l'ICP est héritier, tels que les collèges universitaires de la Montagne Sainte-Geneviève — là où se trouve actuellement Paris 1 Panthéon Sorbonne, de l'autre côté des Jardins du Luxembourg —, la « pratique théâtrale » était considérée comme un exercice oratoire à part entière.

Dans un tel contexte, les comédien.ne.s aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles se doivent d' « exprimer » un texte grâce à une technique leur permettant de capter l'audience et d'attirer l'attention du public en vue d' « imprimer » l'imaginaire.

- II. L'origine rhétorique dépend d'une origine poétique en raison de l'utilisation de l'alexandrin, vers de 12 syllabes et non de 12 pieds, comme en grec ou en latin.

Jusqu'à la fin du Moyen-Âge, la poésie est chantée et s'avère, dès lors, définie par la psalmodie : le mélodie s'élève au milieu du vers, avant de redescendre vers la cadence finale → système déclamatoire en accent circonflexe.

Toutefois, il est loisible de déroger à ce schéma intonatif : tout dépend alors de l'interprète, libre de faire des ruptures, et / ou de l'auteur qui se positionne vis-à-vis du rythme induit par la ponctuation ou par l'intonation, lors d'une exclamation ou d'une interrogation (**preuves textuelles à l'appui, p. 63-65**).

Si la gestuelle des comédien.ne.s est codifiée, il en va de même pour les expressions faciales : à chaque passion correspond, comme en peinture, des mouvements des yeux et des expressions du visage spécifiques.

→ diffuser aux étudiant.e.s deux vidéos de présentation du « Théâtre Molière Sorbonne » ainsi qu'un extrait du documentaire : *Molière et le jeune roi* avec Matthieu Franchin répétant *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (19 min. 04 sec.-20 min. 19 sec.).

Afin de servir les passions, la plupart du temps violentes, il y a lieu d'adopter une « déclamation véhémence », à l'image de celle pratiquée par Montdory perçu, en 1630, comme le plus « grand acteur tragique de son temps » (p. 108) et par Montfleury, lequel va être moqué par Molière et par Edmond Rostand, lecteur de *L'Impromptu de Versailles*, pièce moliéresque méta-théâtrale parue en 1663.

→ diffuser aux étudiant.e.s un extrait du film avec Gérard Depardieu, interprète du rôle-titre de Cyrano : <https://www.youtube.com/watch?v=Kno-krOo2IM>.

Molière considère Montfleury, tel un castrat d'opéra, capable d'instantanés de bravoure et de « surdéclamation » pour plaire au public et générer ses applaudissements.

*L'Impromptu de Versailles* suit *L'École des femmes*, pièce triomphale cristallisant une opposition entre le « naturel » — « un artificiel moins emphatique et + à l'écoute du sens » (p. 112) — prôné par la troupe de Molière, partisane de la comédie, et l'« artifice » du « récitatif tragique » revendiqué par l'Hôtel de Bourgogne, menée par Floridor. Ces opinions tranchées atteignent leur paroxysme, en 1665, lors de la création, à l'Hôtel de Bourgogne sur ordre royal, par la troupe de Molière, d'*Alexandre le Grand*, tragédie de Jean Racine. Molière et sa troupe conservaient une réputation selon laquelle ils prononcent les vers comme s'ils étaient de la prose.

Dans ce cadre, il existe des comédiens « transfuges », passant de l'une à l'autre troupe. Tel est, par exemple, le cas de :

1. Hubert (*Damis en 1664*) : fils des propriétaires du Théâtre du Marais, lié à la troupe de l'Hôtel de Guénégaud, spécialisée en pièces à machines, lesquelles s'apparentent fortement à l'opéra. Hubert œuvre là de 1659 à 1664, avant de rejoindre la troupe de Molière, en vue de remplacer Brécourt, venant d'intégrer la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, partisane des tragédies.
2. La Thorillière (*Cléante en 1664*) : comme Hubert, il a fait partie de la troupe du Marais entre 1659 et 1661, avant de faire partie de celle de Molière à partir du mois de juin 1662. Molière décédé, La Thorillière intègre la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avec Michel Baron, lequel se considère comme le « fils spirituel » de Molière.

- Les rôles d'Elmire (Armande Béjart) et de Tartuffe (Du Croisy) au XVII<sup>e</sup> siècle :

Georges FORESTIER,

--- « L'illustre Grenier : D'un Tartuffe l'autre », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=uYbu41EWP3w> le 6 août 2023.

--- « 15. Le premier Tartuffe (1664) », in Molière, Paris, Gallimard, 2018, p. 257-269.

--- MOLIÈRE, « Tartuffe, ou l'Imposteur. Notice », in *Œuvres complètes. Volume 2*, Paris, Gallimard, Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), 2010, p. 1354-1389.

- En 24h \*, il ne peut y avoir deux assauts de séduction de la part de Tartuffe face à Elmire, considérée comme une femme du monde — soit une mondaine au XVII<sup>e</sup> siècle — qui ne dit rien à son mari → invention d'un témoin, en l'occurrence de Damis — le fils — qui va tout révéler à Orgon, qui ne le croit pas et qui va vouloir le chasser.
- \* : le théâtre classique du XVII<sup>e</sup> siècle est régi par la règle des trois unités, c'est-à-dire l'unité d'action, l'unité de temps et l'unité de lieu. Par conséquent, il faut qu'une seule action se passe en une journée et un lieu unique.
- L'épouse de l'homme naïf et pieux est présentée comme étant, soit une femme rusée, soit une femme fidèle (cf. Notice de la version en 5 actes).
- Tant qu'il reste devant Elmire dans un lyrisme religieux qui le dépasse dans sa tentative de séduction, Tartuffe ne tombe pas dans l'hypocrisie.
- En se traitant d' « infâme » face à Orgon qui ne le croit pas, Tartuffe devient hypocrite.
- Face à Elmire, Tartuffe fait preuve de dévotion mystique, en cherchant à légitimer l'amour terrestre par l'amour céleste en inversant de manière subtile les termes mystiques. Grâce au divin, il entend ainsi justifier son amour charnel (preuve textuelle à l'appui).
- Par l'entremise de la dévotion, Tartuffe justifie l'adultère qu'il sent prêt à commettre avec Elmire, qu'il définit comme la « perfection divine » (p. 265 de la *Biographie de Molière*).



- Tartuffe recourt également à la casuistique jésuite (**preuve textuelle à l'appui**) : quand « l'épouse, après avoir feint de se rendre à son amour pour ouvrir les yeux de son mari, doit lutter pied à pied pour ne pas lui en donner de témoignage concret et finit par invoquer le péché mortel qu'est l'adultère », Tartuffe invoque la « science » qui permet des « accommodements » avec le Ciel, tant « l'intention » et « l'action » diffèrent l'une de l'autre (p. 265 de la *Biographie de Molière*).
- Avec le « cas du Tartuffe », Molière pose la question de la moralité au théâtre (p. 1388 de la Notice de la version en 5 actes).
- Vers 16h10 (11h10), et ce, jusqu'à la fin du cours : envisager avec les étudiant.e.s la double tradition de jeu des rôles d'Elmire et de Tartuffe, régie par le système des « emplois » à la Comédie-Française ainsi qu'un cas emblématique des querelles du *Tartuffe* au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à :
  - Florence FILIPPI, « VI. "Si Molière a créé Elmire, nous seul l'avons vue". Le Molière de Mlle Mars », in Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan (dirs.), *Molière des Romantiques*, Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 141-158.
  - Florence NAUGRETTE, « L'Illustre Grenier : Molière, idole des romantiques », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=TqHNC9mucxE> le 6 août 2024.
- *Tartuffe* (en cinq actes) = la pièce la plus jouée du répertoire moliéresque au XIX<sup>e</sup> siècle, car il y est question du désir féminin et des rapports entre religion et société.
- La presse de l'époque s'axe tout particulièrement sur le personnage d'Elmire et sur son modèle comportemental → Elmire doit-elle donner ou non un modèle ?
- Double tradition :
  - **Elmire prude face à un Tartuffe libidineux** → Charlotte Vanhove, veuve de l'acteur révolutionnaire Talma, revendique, dans un traité du jeu de l'actrice (**précision due à Florence Filippi dans l'un de ses articles**), la décence de l'interprète : Elmire doit être une « coquette-vertueuse » (p. 149 de l'article précité).

- **Elmire coquette** (Louise Contat au XIX<sup>e</sup> siècle ou Jany Gastaldi en 1977, sous la direction d'Antoine Vitez) **devant un Tartuffe séduisant** (Molé au XIX<sup>e</sup> siècle ou Richard Fontana en 1977, sous le regard d'Antoine Vitez) → Avant d'être l'auteur reconnu de *Mademoiselle de Maupin*, roman épistolaire paru en 1835, Théophile Gautier est un critique théâtral qui s'avère manifestement partisan de ce type d'interprétation, car il reproche à M<sup>lle</sup> Mars « un jeu trop sage » (précision due à Florence Filippi), alors qu'elle est perçue, par la plupart des critiques, sous le règne de Napoléon, comme la perfection du rôle d'Elmire, entre la femme prude et la femme dévergondée. Elle est également considérée comme l'actrice équivalente à Talma.
- Dans la première scène entre Elmire et Tartuffe, M<sup>lle</sup> Mars évite tout contact physique avec son partenaire. Elle ne retire pas pour autant la main du comédien, interprétant le rôle de Tartuffe, posée sur sa robe !
- M<sup>lle</sup> Mars parvient à brouiller le système des emplois :
  - L'ingénue, et ce, quel que soit son âge !
  - L'amoureuse.
  - La coquette, dont elle devient le chef d'emploi, notamment grâce au rôle d'Elmire dans *Tartuffe*.
    - ✚ Entrer à la Comédie-Française au XIX<sup>e</sup> siècle signifie convenir à un emploi, autrement dit à un type de rôles prédéfini.
- La « gageur paradoxale » d'un.e comédien.ne jouant le répertoire classique au début du XIX<sup>e</sup> siècle : se garder d' « exciter » le public et surtout éviter de le faire « rire ».
- Les effets du jeu de M<sup>lle</sup> Mars sont empruntés à la fois à la tragédie et au drame. Son interprétation atteste du fait que la comédie peut s'unir au drame, que le comique peut s'allier au tragique, et que l'on peut être non seulement classique, mais aussi romantique.
- Le jeu policé et « décent » de M<sup>lle</sup> Mars lui permet d'exprimer une « sensibilité romantique » novatrice qui repose sur la pudeur émotionnelle (p. 145 de l'article cité ci-dessus).

Maurizio MELAI, « IX. Les querelles du *Tartuffe* à Paris et en Province sous la Restauration », in Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan (dirs.), *Molière des Romantiques*, Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 201-212.

- Un dramaturge nommé Étienne insiste sur l'actualité de *Tartuffe en cinq actes* au XIX<sup>e</sup> siècle lors de la Restauration, période caractérisée par le retour en force de la religion et du « royalisme dogmatique, dans une collusion dangereuse du politique et du religieux » (p. 203) → *Tartuffe* permet aux libéraux de s'opposer aux représentants de l'Église.
- Le 18 avril 1825 à Rouen, l'archevêque Croy — **nouvel Hardouin de Péréfixe** — fait vraisemblablement interdire la représentation de *Tartuffe* → soulèvement populaire de la part des libéraux avec une chanson qui ressemble à *La Marseillaise*.
- Morel, le directeur du théâtre victime de cette interdiction, affirme que son théâtre ne rouvrira ses portes qu'à condition de faire jouer cette pièce moliéresque. Il se rend donc à Paris chez le ministre de l'Intérieur afin d'abroger cet interdit.
- C'est Charles X lui-même, roi nouvellement au pouvoir, qui accepte et permet la représentation de *Tartuffe*, le 6 mai 1825 → Ce souverain — **équivalent de Louis XIV** — est alors considéré comme le *deus ex machina* parvenu à déjouer le complot fomenté par l'archevêque Croy.
- **Or**, cette pièce participera à la destitution de Charles X en 1830 : **c'est dire la dangerosité de cette pièce !**

## Étude d'un genre littéraire : Le théâtre.

### Histoire des genres dramatiques et de la dramaturgie classique, à partir d'un groupement de textes et de l'étude d'une pièce du XVII<sup>e</sup> siècle.

DEREGNONCOURT Marine

**Vendredi 6 décembre de 15h à 17h** : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE*, DE MOLIÈRE À IVO VAN HOVE : DE LA SCÈNE D'EXPOSITION AU PROLOGUE ET DE LA SCÈNE FINALE À L'ÉPILOGUE.

- 15h :
  - Accueillir les étudiant.e.s en leur lisant une citation, extraite de la préface de Georges Forestier, relative à la structure cyclique entre la scène d'exposition et la scène finale grâce au personnage de Madame Pernelle.
  - Visionner avec les étudiant.e.s une vidéo annonçant le contenu du cours ainsi qu'un *trailer* de la mise en scène d'Ivo van Hove.
- Vers 15h20, et ce, jusqu'à la fin du cours : analyser avec les étudiant.e.s, sous forme de tableaux comparés, la scène d'exposition en regard du prologue et la scène finale à l'égard de l'épilogue :
  - « Scène d'exposition », du texte (1, p. 21-28) à la mise en scène (2) :
    - Filipote = servante de Madame Pernelle.
    - Madame Pernelle semble excédée, et cela se ressent à sa démarche ; d'où la réaction d'Elmire qui s'étonne de tels agissements.
    - Madame Pernelle se dit énervée du comportement de sa « bru » et, plus généralement, des membres de sa famille.
    - Dorine et Damis veulent prendre la parole mais sont, tous deux, interrompus par Madame Pernelle, tantôt critiquant farouchement Elmire, tantôt fustigeant son petit-fils en le traitant de « méchant garnement », qui ne cesse de faire du tort à Orgon.
    - Elmire voulant réagir se fait sévèrement recadrer par sa belle-mère, la qualifiant de « princesse » dépensière ; tout le contraire de sa précédente belle-fille.

- Cléante souhaite, à son tour, s'exprimer, mais Madame Pernelle ne lui en laisse aucunement le temps.
- Damis parle alors de Tartuffe que Madame Pernelle s'empresse de louer ; ce qui a le don d'agacer le petit-fils.
- Dorine réagit également, et cela provoque une réaction de Madame Pernelle, laquelle incite tous les membres de sa famille à suivre le comportement d'Orgon à l'égard de Tartuffe.
- Damis préfère, quant à lui, « écouter son cœur » et ne souhaite nullement du bien à Tartuffe.
- Dorine s'étonne qu'un « gueux » désargenté devienne ainsi maître des lieux.
- Madame Pernelle affirme que la vie se déroulerait mieux, si l'on suivait les « ordres pieux » de Tartuffe.
- Dorine rétorque que Tartuffe « passe » pour un saint auprès de Madame Pernelle, alors qu'il n'est en fait qu'« hypocrisie ».
- Madame Pernelle pense que Tartuffe est sévèrement critiqué, car il révèle à tou.t.e.s des vérités.
- Quand Dorine traite Tartuffe de « jaloux », Madame Pernelle la fait taire.
- Cléante réagit, lui, en philosophe.
- Dorine et Madame Pernelle s'entretiennent, par la suite, sur les rumeurs médisantes de leurs voisin.e.s, et tout particulièrement au sujet de Daphné, qui, de prude, devient coquette, en délaissant le voile pour satisfaire ses désirs.
- Madame Pernelle estime que cela convient parfaitement à Elmire, et à sa demeure où il vaut mieux se taire que d'être victime de calomnies. Elle n'omet aucunement d'affirmer qu'avoir recueilli ce « dévot personnage » est la plus belle action qu'Orgon ait réalisée, avant de faire des remontrances à sa servante, Filipote.

#### Dossier pédagogique. *Tartuffe ou L'Hypocrite.*

- (2) « Quelques semaines plus tard » :

- À l'exception de Christophe Montenez, incarnant Tartuffe et de Denis Podalydès, prêtant ses traits à Orgon, l'ensemble de la distribution arrive sur scène, dans une vive lumière, par un escalier central métallique noir.

- Rituel autour de Madame Pernelle, debout, une fois que les acteur.trice.s, toutes vêtues en noir et tous habillés en costume cravate noir et blanc, se sont salué.e.s et qu'ils ont avancé dans un « carré blanc sur fond noir » (p. 21) → « **Distanciation** » théorisée par **Bertolt Brecht** (homme de théâtre allemand), soit l'insistance sur la convention théâtrale par la création d'un « espace dans l'espace » (p. 21).
- D'entrée de jeu, Madame Pernelle agresse verbalement à la fois sa servante et les membres de sa famille ; à commencer par Elmire, paraissant très essoufflée → **Vérité du jeu** dans un décor circulaire, figurant un ring de boxe et une lutte à mort entre des désirs contrariés.

- Prologue muet, « Qui est cet homme ? » = intertitre typique du cinéma muet :

- Le rideau se lève sur une atmosphère noire et lugubre → Lumières nocturnes et sombres.
- L'individu qui deviendra Tartuffe = un S.D.F., soit un « sans domicile fixe », couché et recouvert d'une couverture brune, semblable à une peau de bête.
- Orgon le repère dans la rue et appelle, au moins à deux reprises, sa « maman », Madame Pernelle, laquelle, à son tour, fait appel à Dorine, la servante.
- Tous trois déshabillent le futur Tartuffe et lui font prendre un bain, tel un rite purificateur destiné au Christ → cérémonie.
- L'individu se relève alors « homme civilisé », vêtu en costume cravate noir.
- « Cette ouverture [est] pleine d'ambiguïtés, et rendue digne d'un film gothique par la musique et les flambeaux qui éclairent le plateau : nous assistons à une sorte de baptême sacrilège ou à la naissance d'un monstre qui va contrefaire l'homme et accélérer la destruction d'une famille déjà moribonde » (p. 26).
- Simultanément, le décor se monte à vue, face au public, notamment avec des « vases de fleurs » déposés de part et d'autre de l'escalier, situé au centre de la scène : « une grande feuille de papier blanc est disposée par quatre techniciens au centre de la scène après le prologue. Une femme vient ensuite tracer en son centre un cercle noir » (p. 21 et 26) → La scénographie évolue ainsi en fonction de la transformation du S.D.F. en Tartuffe, car la feuille de papier, située au centre du plateau de théâtre, définit non seulement « une aire de jeu protéiforme », mais

aussi un espace d'observation et de confrontation, dépendant de chaque scène et des relations unissant les protagonistes ; « tour à tour tatami, tapis de salon, ring de boxe, berceau de Damis, lit de l'adultère, cachette d'Orgon, linceul pour Mme Pernelle » (p. 21). En d'autres termes, cet espace accueille tous les types de passions, d'attirances, de violences et de désaccords, nés avec l'arrivée inopinée de Tartuffe — tel Théorème, héros du film éponyme de Pasolini — au sein de la cellule familiale, soumise à une expérience sociale. Il s'agit de l'> entre Orgon et Cléante, de l'amour mystique qu'Orgon voue à Tartuffe, de la réciprocité de l'attirance entre Elmire et Tartuffe, de la lutte filiale ainsi que de l'antagonisme de Madame Pernelle avec les autres membres de la famille.

- « Scène finale », du texte (1, p. 97-99) à la mise en scène (2) :

- Madame Pernelle vient d'apprendre des « mystères », qu'Orgon s'empresse d'éclaircir, en rappelant les faits : après avoir recueilli un homme pauvre et désargenté, l'avoir considéré comme son frère et lui avoir légué l'entièreté de ses biens, il découvre que ce dernier n'a pas hésité à séduire son épouse.
- Dorine ironise alors sur Tartuffe : « Le pauvre homme ! » ; ce qu'Orgon n'a eu de cesse de répéter à son retour de villégiature.
- Madame Pernelle ne croit nullement son fils en affirmant que : « [...] chez vous on vit d'étrange sorte » et les « hommes de bien » sont toujours enviés et jaloués.
- S'ensuit une stichomythie — un échange rapide et vif de répliques — entre la mère et le fils :
  - ❖ Madame Pernelle refuse de croire Orgon qui s'est, d'après elle, laissé aveuglé par les discours calomnieux à l'égard de Tartuffe.
  - ❖ Quant à Orgon, il lui répète à l'envi qu'il a « vu, de [s]es propres yeux, vu » ce qui s'est passé entre Elmire et Tartuffe.
- Quand Madame Pernelle dit à son fils qu'il faut attendre pour voir les choses sûres (ce qu'Elmire a également dit à son époux), Orgon, poussé à bout, réagit violemment.
- Dorine a alors beau jeu de rétorquer à Orgon : « Vous ne vouliez pas croire, et l'on ne vous croit pas ».

- Orgon fait taire la servante en priant le ciel qu'il raisonne sa mère et souhaite que Damis suive les élans de son cœur.
- (2) Rituel autour de Madame Pernelle, debout et d'Orgon, assis sur une chaise.
- La stichomythie devient un combat au corps à corps entre la mère et le fils.
- Tout.e.s les acteur.trice.s assistent à ce qui se passe sur scène, mais restent muet.te.s, à l'exception de Dorine.

- Épilogue muet, « Neuf mois plus tard » :

- Situation renversée au profit d'une inversion des hiérarchies :
  - ❖ Madame Pernelle vient d'être brûlée vive, dans le décor circulaire blanc — tel un ring — déstructuré → abolition du schéma familial traditionnel.
  - ❖ Dépossédé de tous ses biens qu'il a légués à Tartuffe, Orgon devient S.D.F., à son tour.
  - ❖ Tartuffe = nouveau maître des lieux.
  - ❖ Enceinte de Tartuffe, Elmire apparaît souriante et lumineuse, et cela se voit par le fait qu'elle paraît vêtue d'une robe rouge, alors qu'auparavant, elle était systématiquement habillée en noir.
  - ❖ Dorine semble, quant à elle, désormais devenue maîtresse de la maison d'Elmire et de Tartuffe (p. 28).
  - ❖ Damis = « transgenre ».
  - ❖ Cléante, en vêtements décontractés, apparaît un mégaphone à la main ; ce qui laisse présager qu'il s'est vraisemblablement engagé dans le militantisme politique (p. 28).
- En veillant à interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstormings*, pour connaître leur avis sur ces partis pris de mise en scène :
  - (1) PROLOGUE : Tartuffe avait fait vœu de pauvreté et de chasteté → Trouvé dans la rue.
  - (2) ÉPILOGUE : cf. « Il Pedante » de Flaminio Scala = scénario de *commedia dell' arte* où Tartuffe est menacé de castration et d'être chassé ; d'où cette réplique de Damis : « je vais lui couper les deux oreilles ! ». Cela aurait été dommage pour l'Elmire d'Ivo van Hove !



- (1) et (2) : souhait d'une **narration**, autrement dit de **raconter une histoire** au **propos clair et cohérent**, en héritage de Patrice Chéreau.
- Le « choix scénographique » d'ajouter des intertitres revêt deux fonctions (p. 23) :
  - ❖ Temporelle : × à l'unité de temps pratiquée par Molière où l'action s'avère limitée à une journée, Ivo van Hove étend les événements sur plusieurs mois.
  - ❖ Réflexive : grâce à un effet de distanciation brechtienne, il s'agit de commenter l'action dramatique et d'interroger le public sur le drame qui est en train de se jouer sous ses yeux. Ainsi, « Amour ou soumission ? » appelle l'assistance à se questionner sur la relation existant entre Orgon et Tartuffe, d'autant que cet intertitre donne le « la » à un dialogue entre le dirigé et le directeur de conscience prenant la forme d'un rituel exorciste, d'une transe, voire « d'une extase charnelle homosexuelle » (p. 23).