

L	E	S		F	E	M	M	E	S		D	A	N	S																
T	R	O	I	S		C	O	M	É	D	I	E	S																	
D	E		M	O	L	I	È	R	E																					
L	'	É	C	O	L	E		D	E	S		F	E	M	M	E	S	-	L	E		T	A	R	T	U	F	F	E	
L	'	A	M	O	U	R		M	É	D	E	C	I	N																

MARIE-LAURE BASUYAUX
CYRIL CHERVET
LAURENCE COUSTEIX



MARIE-LAURE BASUYAUX

Agrégée de lettres modernes, docteure en littérature française du xx^e siècle, Marie-Laure Basuyaux a publié en 2009 *Témoigner clandestinement*, aux éditions Classiques Garnier, une étude consacrée à l'œuvre lazaréenne de Jean Cayrol. Professeure de lettres et d'option théâtre au lycée Montaigne, à Paris, chargée de mission auprès de la délégation académique à l'action culturelle pour les enseignements de théâtre, membre de l'Association nationale de recherche et d'action théâtrale (Anrat), elle participe régulièrement aux publications de Réseau Canopé, en particulier pour les collections « Pièces (dé)montées » et « Théâtre en acte ». Elle a notamment conçu les numéros consacrés aux *Fourberies de Scapin* et au *Malade imaginaire*.

CYRIL CHERVET

Agrégé de lettres modernes, Cyril Chervet est professeur de chaire supérieure en classes préparatoires au lycée Molière, à Paris, où il enseigne les études théâtrales et les lettres. Il a consacré plusieurs mémoires universitaires et plusieurs articles au théâtre de Molière, et notamment à ses enjeux philosophiques.

LAURENCE COUSTEIX

Professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires au lycée Léon Blum, à Créteil, Laurence Cousteix travaille depuis cinq ans en étroite collaboration avec le service pédagogique de la Comédie-Française et rédige les dossiers d'accompagnement des pièces filmées pour Pathé Live (*Roméo et Juliette*, mise en scène par Éric Ruf, *Les Fourberies de Scapin* par Denis Podalydès, *Britannicus* par Stéphane Braunschweig, *La Puce à l'oreille* par Lilo Baur...).

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Déléguée aux arts et à la culture

Anne Gérard

Conseiller théâtre

Jean-Claude Lallias

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Coordination éditoriale

Marie-Line Fraudeau, Tania Lécuyer

Suivi éditorial

Nathalie Bidart

Iconographie

Adeline Riou

Mise en pages

Catherine Challot

Conception graphique

DES SIGNES

studio Muchir et Desclouds

Sous la conduite de l'Inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Patrick Laudet, inspecteur général de lettres, en charge du théâtre

Photographie de couverture

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace,

spectacle d'ouverture du Festival d'Avignon, cour d'honneur du palais des Papes, 6 juillet 2001. Agnès (Agnès Sourdillon).

© Pascal Victor/ArtComPress/Bridgeman Images

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-04034-3

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

S O M M A I R E

5	AVANT-PROPOS
7	INTRODUCTION
9	LA DÉCENNIE 1660 : CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET THÉÂTRAL
9	Des actrices et des spectatrices
10	Prostituée, entremetteuse ou courtisane
10	Les salons et l'invention de la galanterie
11	Une formation pour les hommes
12	Les « précieuses » n'ont jamais existé
13	Un comique de connivence à l'unisson du féminisme des salons
15	L'ÉTUDE DES FEMMES
16	Les femmes dans le système des personnages : où sont les mères ?
23	Structure dramaturgique : vers une émancipation ?
31	L'usage de la parole par les femmes : comment être entendues ?
33	LES MISES EN SCÈNE EN PERSPECTIVE
34	<i>L'École des femmes</i> Mise en scène de référence : Didier Bezace (2001)
34	Présentation générale
35	Captation audiovisuelle de la mise en scène de Didier Bezace
36	Mises en scène comparées
36	ACTE II, SCÈNE 5
44	ACTE IV, SCÈNE 4
51	<i>Le Tartuffe</i> Mise en scène de référence : Stéphane Braunschweig (2008)
51	Présentation générale
52	Captation audiovisuelle de la mise en scène de Stéphane Braunschweig
53	Mises en scène comparées
53	ACTE I, SCÈNE 1
60	ACTE II, SCÈNE 2
65	ACTE IV, SCÈNE 5

75	<i>L'Amour médecin</i> Mise en scène de référence : Jean-Marie Villégier & Jonathan Duverger (2006)
75	Présentation générale
77	Captation audiovisuelle de la mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger
78	Analyse des trois scènes
78	ACTE I, SCÈNE 3
83	ACTE II, SCÈNE 5
87	ACTE III, SCÈNE 6
91	CONCLUSION
92	RESSOURCES
94	DISTRIBUTIONS

Le quadricentenaire de la naissance de Molière, que nous fêtons en 2022, imposait bien sûr son inscription au programme des classes « théâtre ». Bien au-delà de cette commémoration, le répertoire de Molière tresse depuis longtemps un compagnonnage indéfectible avec l'École : dans le beau sérieux de nos études, au centre des humanités classiques – si nécessaires –, son théâtre a toujours placé au cœur de notre enseignement le plaisir du jeu et de la subversion, l'intelligence des situations humaines et des nœuds familiaux qu'elles génèrent, la nécessité et la fécondité salutaire du rire. Libre des modes et forte d'une dramaturgie de tous les calendriers, l'écriture de Molière est surtout celle d'un comédien et d'un chef de troupe animé par un véritable sens de la scène. Les élèves, évidemment, ne s'y trompent pas, eux qui s'engagent avec fougue et enthousiasme sur le plateau pour incarner ces textes classiques. D'autant que les trois pièces retenues – *L'École des femmes*, *L'Amour médecin* et *Le Tartuffe* – leur permettent d'explorer des modes de jeu très différents, les invitant à passer de la noble comédie en cinq actes au « petit impromptu », de l'exigeante diction requise par l'alexandrin au jeu farcesque inspiré par des personnages hérités de la commedia dell'arte. Dans cette trilogie (dont la durée d'inscription au bac est pour le moment programmée pour deux ans), l'introduction d'une comédie-ballet – avec *L'Amour médecin* – aux côtés de deux comédies plus classiques amènera aussi élèves et professeurs à envisager un spectacle total, ouvrant pour eux tout l'empan de la créativité, faisant possiblement intervenir de la danse et de la musique, conformément à l'esprit des nouveaux programmes. Les captations qui servent de référence pour les analyses dramaturgiques ont aussi été choisies pour la diversité des lieux et des esthétiques engagées : cour d'honneur du palais des Papes à Avignon (*L'École des femmes*), Comédie-Française (*L'Amour médecin*), Théâtre national de Strasbourg (*Le Tartuffe*) ; sobre et sombre mise en scène de Didier Bezace (tout récemment disparu), qui contraste avec l'univers coloré, enfantin (quoique parfois très inquiétant aussi), dans lequel évoluent les comédiens mis en scène par Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, accompagnés de l'ensemble baroque Les Arts Florissants ; espace très contemporain de Stéphane Braunschweig, et scénographie évolutive qui plonge comédiens et spectateurs dans une atmosphère de plus en plus malsaine et étouffante. Dans cette belle matière théâtrale et artistique, aussi riche et foisonnante, un nouvel axe d'étude s'imposait. Et c'est l'actualité – cette fois – qui nous le soufflait. Les personnages féminins, chez Molière, ont-ils quelque chose à nous dire aujourd'hui encore ? Si, comme le rappelait Antoine Vitez dans ses *Écrits sur le théâtre*, « les femmes dans les comédies de Molière ne sont pas peintes en elles-mêmes ni pour elles-mêmes mais pour lui, l'homme, le mari, l'amant, le père, pour son regard et son usage à lui » (Vitez, 1996, p. 129), alors il semblait important de décentrer le regard que nous pouvons habituellement porter sur ces pièces, afin de réinterroger leur dramaturgie sous cet angle. Structure dramaturgique commune de ces trois pièces, que Marie-Laure Basuyaux met si bien en évidence dans son dossier : « Un homme a tout pouvoir sur une jeune fille et la retient prisonnière pour la forcer à l'épouser alors qu'elle en aime un autre (*L'École des femmes*) ; un père refuse d'entendre que sa fille est éprise d'un jeune homme et veut la garder pour lui (*L'Amour médecin*) ; un père oblige sa fille à renoncer à son fiancé pour épouser l'homme qu'il a choisi pour elle (*Le Tartuffe*). » Il est bien ici question de cette terrible domination que des hommes exercent sur des femmes, et des stratégies qu'inventent les femmes pour échapper aux violences qui sont exercées sur elles. Pour autant, Molière est-il lui aussi misogyne ? Le rire invalide et ridiculise la violence de certains propos tenus sur la femme – telles ces *Maximes du mariage* qu'Arnolphe fait lire à Agnès –, parfois exprimés par de grotesques images (« La femme est en effet le potage de

l'homme / Et quand un homme voit d'autres hommes parfois / Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts, / Il en montre aussitôt une colère extrême », *L'École des femmes*, II, 2, v. 436-439)... Les jeunes premières sont souvent tenues de se taire, c'est vrai ; mais le mutisme ne se confond pas forcément avec le consentement. Comment jouer le silence de Lucinde, celui d'Agnès, de Marianne, tout en les rendant éloquentes ? C'est là théâtralement passionnant ! L'observation du jeu des comédiennes dans les mises en scène de référence (regards et mimiques révélateurs de Léonie Simaga dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, acte I, scène 2, par exemple), ou dans d'autres (magnifiques propositions scéniques de Suzanne Aubert-Agnès dans la mise en scène de *L'École des femmes* par Stéphane Braunschweig, démontrant aussi combien le corps silencieux peut hurler sa résistance), pourra aiguïser la sensibilité des élèves, tout en nourrissant leurs propres interprétations. Apparent mutisme des jeunes premières, mais qui évoluent en compagnie d'une multiplicité de figures féminines (Georgette, Madame Pernelle, Elmire...), parmi lesquelles résonnent tout particulièrement les vigoureuses voix roboratives de suivantes « un peu trop forte[s] en gueule » (Dorine et Lisette). En elles, tout un panel de stratégies pour contrarier le machisme ambiant, le mettre en déroute, et ne surtout pas lui laisser le dernier mot. *Mutatis mutandis*, gageons-le, nos élèves, filles comme garçons, sauront y expérimenter des ressources de vie et une foi dans la résilience et dans le salut par le jeu. Attendons donc encore un peu avant de déboulonner Molière et prêtons l'oreille à ce que ses comédies nous donnent d'irremplaçable pour mener au mieux l'aventure humaine. Une aventure bien âpre, qui plus est, en ces temps de contraintes sanitaires et de restrictions au sein desquels le théâtre n'a apparemment plus rien d'« essentiel »... Quel plaisir, quelle urgence, quel réconfort que de donner place et voix à l'art vivant, qui nous manque cruellement, et de faire entonner aux élèves ces vers essentiels – tirés de *L'Amour médecin* –, chantés de concert par la comédie, le ballet et la musique :

« Sans nous tous les hommes
Deviendraient malsains,
Et c'est nous qui sommes
leurs grands médecins. »

« À bon entendeur, salut ! »

Patrick Laudet,
inspecteur général de l'Éducation, du Sport et de la Recherche,
en charge des lettres et du théâtre

INTRODUCTION

« La décennie de 1660 a été marquée par l'avènement, dans le sillage de Madeleine de Scudéry, d'une génération d'auteurs féminins très en vue dans le champ littéraire mondain : M^{lle} Desjardins (M^{me} de Villedieu), poétesse, auteur dramatique et romancière ; M^{me} Deshoulières et M^{me} de Suze, poétesses ; et M^{me} de La Fayette. »

Claude Bourqui, in Forestier (dir.), *Molière, Œuvres complètes*, t. II, 2010, p. 1533.

Est-ce un fait exprès ? Les trois pièces du programme limitatif portant sur les femmes dans les comédies de Molière ont été créées pendant la décennie 1660, une décennie marquée – comme le rappelle Claude Bourqui – par l'avènement d'une génération d'autrices de renom.

L'École des femmes, créée en 1662, *Le Tartuffe* ou *l'Imposteur* en 1664, 1667 et 1669, au fil de ses versions successives, *L'Amour médecin* en 1665 : le choix de ces pièces nous indique pourtant d'emblée que ce n'est pas à la représentation de la préciosité, ni à celle des femmes lettrées au théâtre que nous sommes invités à nous intéresser – ni *Les Précieuses ridicules* (1659), ni *Les Femmes savantes* (1672) ne font partie de notre corpus –, mais plutôt à trois pièces unies par une structure dramaturgique commune.

Un homme a tout pouvoir sur une jeune fille et la retient prisonnière pour la forcer à l'épouser alors qu'elle en aime un autre (*L'École des femmes*) ; un père refuse d'entendre que sa fille est éprise d'un jeune homme et veut la garder pour lui (*L'Amour médecin*) ; un père oblige sa fille à renoncer à son fiancé pour épouser l'homme qu'il a choisi pour elle (*Le Tartuffe*) : on peut évidemment lire dans chacune de ces situations la reprise de l'inévitable intrigue matrimoniale héritée de la comédie à l'italienne – des amoureux empêchés par un père-obstacle qui veut marier sa fille à un autre prétendant. On peut aussi y voir trois pièces dans lesquelles il est question de la domination que des hommes exercent sur des femmes, de sexualité – puisqu'il est question de mariage – et des stratégies qu'inventent les femmes pour échapper aux violences qui sont exercées contre elles.

LA DÉCENNIE 1660 : CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET THÉÂTRAL

Bien sûr, comme le rappelle Nathalie Heinich au sujet de son propre corpus d'étude, ces œuvres « ne décrivent pas la réalité des rapports : ce sont bien les états de femmes tels que les construit la fiction », mais elles n'en offrent pas moins « une voie d'accès à l'expérience réelle, dont [elles sont] à la fois l'effet et le moteur » (Heinich, 1996, p. 17). Travailler sur ces trois textes peut donc nous rendre sensibles à ce que leur dramaturgie nous raconte de la place des femmes dans la société du XVII^e siècle, des limites qui leur sont imposées, mais aussi de leur manière de lutter pour déjouer les stratégies d'enfermement dont elles sont l'objet. Cela nous invite également à être attentifs à ce que ces pièces nous disent des débats de l'époque sur l'éducation, la galanterie ou le mariage, pour voir comment ces œuvres réfléchissent ces situations, pour mieux y réfléchir.

LES FEMMES DANS TROIS COMÉDIES DE MOLIÈRE

Si les trois pièces de Molière ont été créées au cours de la décennie 1660, on remarque que, par un bel effet de symétrie, les trois mises en scène de référence ont également été créées sur une même décennie : elles datent respectivement de 2001 (Didier Bezace), 2006 (Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger) et 2008 (Stéphane Braunschweig). Là encore, à travers leur variété de formes et d'esthétiques, on pourra interroger le regard que ces créations du début des années 2000 portent sur les personnages féminins de Molière, et se demander comment elles atteignent à l'équilibre que vise sans doute toute mise en scène d'un classique, un équilibre défini en ces termes par Stéphane Braunschweig : « J'essaie d'être extrêmement respectueux de ce qu'est la pièce, [...] mais avec une sensibilité qui est la nôtre aujourd'hui » (« Les enjeux pour mettre en scène *L'École des femmes* », interview de Stéphane Braunschweig par Jean-Claude Lallias).

LES MISES EN SCÈNE EN PERSPECTIVE

Didier Bezace, récemment disparu – et auquel ce programme rend aussi hommage –, avait le sentiment que sa mise en scène de *L'École des femmes* avait « joué sa note dans l'immense partition de toutes celles qui, depuis Juvet et tant d'autres artistes amoureux de la pièce et du théâtre, [avaient] su créer l'histoire d'une transmission » (Bezace, 2015, p. 87). Par ces mots, il nous invite à mettre en perspective les mises en scène de référence avec celles qui les ont précédées (ou suivies) pour comprendre la singularité de leur vision et mesurer l'infinie richesse de sens de ces trois textes. Car – Didier Bezace y insiste – « même [si elles sont] contradictoires et parfois inconciliables, chaque hypothèse enrichi[t] l'autre ». Les mises en scène de *L'Amour médecin*, de *L'École des femmes* et du *Tartuffe* appartiennent à une longue histoire, qu'elles ont aussi contribué à construire. Les archives vidéo accessibles sur la plateforme Théâtre en acte permettent de les explorer avec précision, afin d'inviter les élèves à comprendre comment l'audiovisuel fait œuvre filmique à partir de la représentation, mais aussi pour les aider à construire une relation réfléchie à la représentation absente et à ses traces.

Les élèves vont découvrir ces trois mises en scène en 2021, c'est-à-dire à la fois relativement près de leurs dates de création et en même temps très loin, si l'on songe à ce que les témoignages qui paraissent dans les médias depuis quatre ans ont modifié dans notre manière d'envisager la place des femmes dans la société ou la question des rapports hommes/femmes. Ce programme d'œuvres et cette entrée sur les femmes seront ainsi nécessairement lus dans l'élan du mouvement #MeToo, c'est-à-dire à la lumière de la prise de conscience mondiale que les faits de harcèlement et de violence à l'égard des femmes ne sont pas des actes isolés, mais bien des faits de société. Entrer dans ces pièces *par les femmes* est une invitation à les entendre autrement, elles qui sont tout entières construites autour de trois figures masculines, Arnolphe, Orgon et Sganarelle ; une invitation aussi à mieux entendre la part de violence qu'elles contiennent, tout en étant sensibles à ce que le rire de la comédie autorise en matière de subversion, de férocité et, surtout, de place accordée aux corps.

Toutes les questions que posent les pièces, et auxquelles les trois captations apportent des réponses scéniques, nos élèves vont aussi se les approprier pour en donner leur propre vision dans le travail de plateau. Nous allons découvrir la manière dont ils vont entrer dans le dialogue avec ces œuvres à partir de leurs expériences et de leurs références, la manière dont ils vont s'emparer concrètement de ces questions avec les mots de notre actualité, par lesquels ils sont nécessairement traversés – harcèlement, emprise, consentement –, pas seulement pour exposer ce qui opprime les femmes, mais aussi pour donner corps aux désirs qui les traversent, aux brèches qu'elles ouvrent, et à leurs manières de résister.

LA DÉCENNIE 1660 : CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET THÉÂTRAL

CYRIL CHERVET

C'est dans la première moitié du XVII^e siècle qu'a lieu, en France, un fait nouveau : les femmes entrent dans les théâtres. Cette entrée se fait par la coulisse – la professionnalisation des actrices date de 1629 – mais aussi par la salle, sous l'effet conjugué de la politique de « purification » des lettres, en particulier du théâtre, voulue par Richelieu et de la montée en puissance de la galanterie. Le théâtre français du Grand Siècle révèle ainsi, par de multiples aspects, sa rencontre avec les femmes de son temps. Imprégné de ce contexte, celui de Molière se révèle gouverné, éthiquement et esthétiquement, par les idéaux de la galanterie, nouvelle norme féminine qui a vu le jour dans les salons.

DES ACTRICES ET DES SPECTATRICES

La première marque de cette entrée des femmes dans les théâtres est sans doute la « féminisation » des œuvres théâtrales elles-mêmes. L'avènement des actrices modifie le personnel dramatique et, par conséquent, le style (puisqu'elles prennent la parole), les situations et jusqu'aux sujets (puisqu'elles y jouent un rôle) de pièces écrites par des hommes. Écrire *pour des femmes*, que celles-ci déclament ou écoutent, conduit à repenser des thèmes et des valeurs (celles de l'honneur et de l'épée) mais aussi des modes de jeu et des pratiques scéniques (costume, gestuelle, etc.) qui ne se destinaient jusque-là qu'à une société virile. À la « démolition du héros » observée par Paul Bénichou dans ses *Morales du Grand Siècle* (1948), semble répondre, durant ces années 1630 à 1660, la promotion nouvelle des « héroïnes » – et avec elles, des femmes qui les incarnent. À leur manière, l'invention par Corneille, dès 1630, d'une comédie pour la cour, la querelle du *Cid* (1637), les corrections, notamment lexicales, qu'il apporte à ses œuvres en 1660, les titres, le ton et les sujets des tragédies de Racine, structurées par le nouveau code galant, tous ces faits

témoignent de cette montée en puissance de normes et de valeurs féminines. L'invention de la règle de « bienséance » qui, par l'attention au public qu'elle manifeste – le respect de ses goûts, de ses attentes et de sa morale –, permet l'éclosion d'œuvres jugées plus chastes, peut encore être vue comme l'effet de cette féminisation du public de théâtre. La « civilisation galante », associée à l'émergence, dans la décennie 1650, du roman héroïque de Madeleine de Scudéry, qui intègre le modèle conversationnel (*Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649-1653 ; *Clélie, histoire romaine*, 1654-1660), permet ainsi l'adoucissement de la forme tragique (Racine délaisse la perspective féodale et politique de Corneille au profit des questions d'amour et du pathétique élégiaque) et la promotion de la comédie, qui propose une vision plus réaliste et modérée de l'homme rendu à la conscience de ses limites.

Le théâtre peut alors apparaître pour les femmes comme un instrument d'émancipation. Par l'accès à une culture dont elles étaient jusque-là exclues, actrices et spectatrices y trouvent un moyen de s'instruire et de s'émanciper intellectuellement. Les actrices y gagnent également en autonomie.

Ses trois mises en scène de référence ont également été créées sur une même décennie : elles datent respectivement de 2001 (Didier Bezace), 2006 (Jean-Marie Viégier et Jonathan Duverger) et 2008 (Stéphane Braunschweig).



Salle de spectacle sous Louis XIII. Gravure de 1848, d'après François Chauveau, XVII^e siècle.

© Roger-Viollet



Pierre Gobert, *Portrait d'une jeune actrice*, xvii^e siècle.
Huile sur toile, 73 cm × 50 cm, Rennes, musée des Beaux-Arts.
(C) MBA, Rennes, dist. RMN-Grand Palais/Adélaïde Beaudoin

financière, tandis que les spectatrices peuvent y manifester qu'elles ont les moyens, non seulement de payer leur place, mais de favoriser les artistes qui ont leur préférence. Dans ce haut-lieu du paraître, actrices et spectatrices parviennent à gagner en indépendance et en rayonnement social.

PROSTITUÉE, ENTREMETTEUSE OU COURTISANE

L'*Histoire des femmes en Occident* rappelle que, dès le xvi^e siècle, chasteté, silence, obéissance et réclusion domestique étant valorisés comme des vertus féminines, on était en droit d'accuser de prostitution « une

femme qui acceptait qu'on la vît à la fenêtre » (Duby, Perrot, 2002, p. 341). On imagine alors ce qu'il en était de femmes qui acceptaient de chanter, d'embrasser, de commettre l'adultère, voire l'inceste ou le meurtre, sur une scène de théâtre, et de celles qui payaient pour en voir le spectacle. Dans un article consacré à « la comédienne, femme de petite vertu », Sabine Chaouche note d'ailleurs que « le métier de comédien étant considéré sous l'Ancien Régime comme une émanation de l'esprit séducteur, c'est-à-dire du diable [...], la comédienne devint une allégorie de la concupiscence – de ce que l'on pourrait qualifier de sexe “endiable” ». Elle explique que le « discours axé sur la sexualité et la vie personnelle de l'actrice » faisait aussi d'elle « une figure idéale [pour] aborder la sexualité d'une manière subreptice ». Autour de la comédienne, fantasmée comme une « experte du coït (caractéristique de la prostituée) », se dessine l'image d'une « maîtresse-femme » qui exerce une sorte de domination sur l'homme (Chaouche, 2016, p. 55-57). Comme l'homme Molière lui-même, la comédienne devait donc souffrir d'une assimilation de sa personne à ses rôles – le type de la coquette dupant son mari existant de fort longue date dans la tradition farcesque (Molière le reprend dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* [1660], *Le Mariage forcé* [1664] ou *George Dandin, le Mari confondu* [1668]). Dans *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (1669), lorsque Tartuffe ordonne à Dorine de « couvrir ce sein qu'il ne saurait voir », peut-être faut-il entendre, sous la satire topique de la pruderie hypocrite, une défense morale du décolleté de l'actrice, alors considéré comme le signe le plus frappant de sa dépravation. L'obsécinité – que *La Critique de l'École des femmes* (1663) renvoyait à l'oreille du spectateur – ne serait ici que dans le regard (libidineux) de l'hypocrite dévot. Quoi qu'il en soit, l'actrice devient, au cours du siècle, à la fois objet de fantasmes et de réprobation, conjuguant les images de « la prostituée, l'entremetteuse et la courtisane » (Duby, Perrot, 2002, p. 344). En 1758, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau notera encore : « Je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes »...

LES SALONS ET L'INVENTION DE LA GALANTERIE

L'apparition du code galant, en France, s'explique par la naissance des salons, dont les premiers remontent au début du xvii^e siècle. Sans doute semblait-il nécessaire alors de réagir à cet esprit misogyne et

passéiste qui postulait, comme Chrysale dans *Les Femmes savantes* (1672), qu'« une femme en sait toujours assez / Quand la capacité de son esprit se hausse / À connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausses » (II, 7)... Au XVII^e siècle, le salon est en effet un espace de liberté, l'un des rares où la femme peut s'exprimer. C'est aussi un foyer de culture, qui a émigré hors de la cour pour se loger à la ville, chez une particulière. La mixité est son premier caractère – et peut-être sa raison d'être. Il ne saurait donc exister là où les interdits religieux et sociaux pèsent plus lourdement sur les femmes. Il contient également l'idée, peu admise ailleurs, que les femmes sont nécessaires à la vie en société, notamment par le ton qu'elles lui apportent.

C'est à M^{me} de Rambouillet (1588-1665) – qui tint le premier salon, et le plus renommé, sur toute la première moitié du siècle – que l'on doit d'avoir recréé, dans son hôtel particulier, une cour à son goût, en inventant notamment le terme de « ruelle » pour nommer ces lieux, en référence à l'espace situé entre un côté du lit et le mur. Les surnoms poétiques, à travers l'érudition qu'ils convoquent, incitent à ne pas se comporter comme dans une taverne (Malherbe composa celui de la marquise de Rambouillet, Arthénice, anagramme de son prénom Catherine). On y invite des poètes et des gens de lettres, qui servent parfois de précepteurs bénévoles, et dont le style est réformé pour se conformer à la bonne tenue de rigueur. Cette autocensure s'accompagne bientôt de la censure d'État, celle que Richelieu impose au théâtre, en en proscrivant « les actions malhonnêtes et les paroles lascives ».

On notera que, dans la dernière demeure du couple formé par Molière et son épouse, Armande Béjart – un petit hôtel particulier sis au début de la rue de Richelieu que le couple investit durant l'été 1671 –, le premier étage comprenait une immense salle de réception, avec trois fenêtres sur la rue, dont Armande avait fait sa « ruelle », en y installant un lit d'apparat de nombreux fauteuils et deux clavecins. Très enrichi, le couple vivait désormais noblement, et selon le code galant.

En un temps où moins de la moitié des femmes, dans les grandes villes, étaient capables de signer, on devine que ces salons ne comptent qu'une part infime de la population, issue d'une élite. Sociologiquement, les « Précieuses » se définissent comme parisiennes, favorisées par la naissance ou par la fortune, et dont les maris sont soit très libéraux, soit absents, ou morts. Parfois, orphelines suffisamment jeunes, elles



Pierre Corneille lisant sa tragédie *Polyeucte*, en 1641, chez la marquise de Rambouillet. Gravure de Félix Philippoteaux, XIX^e siècle.

© Albert Harlingue/Roger-Viollet

étaient restées vieilles filles, telle M^{lle} de Scudéry. Elles se caractérisent par leur indépendance, notamment financière, et une certaine culture, qu'elles ont souvent acquise dans le secret, à travers des stratégies propres – en écoutant les leçons destinées à leur frère, par exemple ; ou encore, telle M^{me} de Brassac, gouvernante du jeune Louis XIV, qui apprend seule le latin, langue indispensable pour accéder au savoir.

« Je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes »...

UNE FORMATION POUR LES HOMMES

Les salons sont aussi des lieux pédagogiques : tout en s'y formant, les femmes y forment les hommes, en retour. Leur action s'inscrit dans cette « coalition contre la grossièreté » (Maurice Magendie) qui fait triompher la politesse mondaine. Sous l'influence de *L'Astrée* (1607-1627), d'Honoré d'Urfé, l'expérience de l'amour devient l'instrument d'élévation et de formation par excellence. Dans *L'École des femmes* (1662), on voit comment la figure d'Agnès, sorte de bergère contemporaine tenue dans l'ignorance, réinvente cette idée chère aux milieux galants. « Ces premières

Gaston Mélingue, *Molière et sa troupe*, 1887.

© Neurdein/Roger-Viollet

hôteses auront accompli un exploit : celui d'arrêter au bord de leur lit des guerriers impulsifs qui arrivaient de la bataille et dont la fougue avait été sevrée de femmes durant les cinq ou six mois que durèrent les campagnes militaires » (Duby, Perrot, 2002, p. 472). La femme cesse donc d'être un objet de plaisir ; elle devient un objet de conquête, dont on doit respecter le rituel exigeant. La « préciosité » s'inscrit dans le processus de « civilisation des mœurs » décrit par Norbert Elias en 1939. Dans ce contexte, les salons apparaissent comme les laboratoires de la galanterie, cette nouvelle éthique indissociable d'une esthétique, ce « je-ne-sais-quoi » de gracieux et de charmeur, qu'on ne peut acquérir qu'auprès des femmes et qui s'étend bientôt à l'ensemble du comportement d'une élite (même un homme d'église comme Fénelon pouvait être crédité d'un « air galant »).

« Avatars du mouvement féministe » (Duby, Perrot, 2002, p. 473), ces femmes ont pour premier objet de lutte l'asservissement social et sexuel de la femme dans le mariage. « On se marie pour haïr. C'est pour cela qu'il ne faut jamais qu'un véritable amant parle de mariage », écrit M^{lle} de Scudéry. Le mariage étant comparé à un ensevelissement de la femme, les salons ne se consacrent plus qu'aux choses du cœur et se font alors une spécialité de la psychologie amoureuse en traitant de « questions d'amour ». On remet en cause les mariages arrangés, l'institution du mariage fondée sur une inégalité structurelle, l'éducation des filles qui les maintient en état de dépendance : on se défait, en somme, de l'idée d'une infériorité naturelle de la femme. Satiristes, pédants, femmes savantes et fâcheux constituent les repoussoirs de cette culture nouvelle qui fonde sa cohésion

sur le « code de l'honnêteté », capable de réguler les relations humaines de manière harmonieuse en alliant complaisance, modération d'esprit, naturel et enjouement, en faisant l'éloge de la mesure en tout, enfin en promouvant la raison, comprise comme l'ajustement aux concepts sociaux de convenance et de bienséance.

Les meilleurs savants du temps témoignent de cette place nouvelle des femmes dans le monde de la culture et de la science : Descartes rédige son *Discours de la méthode* (1637) en français, afin « que les femmes mêmes pussent entendre quelque chose » (*Lettre au Père Vatiér*, 22 février 1638, in Adam, Tannery, *Œuvres de Descartes*, Paris, 1897-1913, vol. I, p. 560). Le grammairien Claude Favre de Vaugelas observe que « dans les doutes du langage, il vaut mieux consulter les femmes et ceux qui n'ont point étudié [...] parce qu'ils vont tout droit à ce qu'ils ont accoutumé de dire ou d'entendre dire » (*Remarques sur la langue française*, 1647) – ce parti pris lui attirera bien des moqueries. L'enjeu de la querelle porte en tout cas de manière remarquable sur l'accès au savoir, sa transmission et sa diffusion. Doit-il rester l'apanage des doctes ? Non, répondent ces femmes avides de culture : il doit se « civiliser », pour descendre vers la société. Il fallait donc démystifier les prétentions des pédants qui, par réaction, ironisèrent sur ces femmes qui voulaient régner sur les auteurs.

LES « PRÉCIEUSES » N'ONT JAMAIS EXISTÉ

Si l'existence des « précieuses » ne fait pas de doute pour la plupart des historiens, leur appellation prête pourtant à confusion. Car le mot est apparu très tardivement (on le doit au marquis de Maulévrier qui signe, en 1654, une *Carte du Royaume des Précieuses*, parodie de la *Carte du Tendre*), à une époque où les salons se multiplient, avec l'ascension de la bourgeoisie d'argent ; et, surtout, son usage est d'emblée satirique : les « précieuses » sont celles qui donnent un prix à des choses qui n'en ont pas, à commencer par elles-mêmes.

Il y a donc un malentendu autour de la figure de la Précieuse. En créant *Les Précieuses ridicules* (1659) ou *Les Femmes savantes*, Molière ne cherche aucunement à « ridiculis[er] des femmes qui voulaient s'instruire et s'émanciper » (Duby, Perrot, 2002, p. 478). Lui-même était d'ailleurs entouré de femmes remarquablement instruites, comme le sont souvent les comédiennes que la profession amène à être de grandes lectrices (on

sait que Madeleine Béjart, pourtant d'origine modeste, composait des vers à l'âge de 16 ans – ce qui est exceptionnel en un temps où les filles de la bourgeoisie parisienne ne savaient pas toutes écrire – et qu'en 1636, à 17 ans, elle en envoyait même au dramaturge Jean de Rotrou, alors aussi célèbre que Corneille). On conçoit mal, en outre, ce qui, en 1658, aurait conduit Molière, de retour à Paris après quatorze années d'absence et chargé encore des dettes de l'Illustre Théâtre, à se moquer de son futur public, celui qui pouvait faire et défaire les réputations, et par là lui fournir des revenus indispensables à la survie de sa troupe, celui enfin qui donnait le « la » en matière de bon goût et de réussites littéraires. On ne voit pas plus comment les personnages de Cathos et Madelon, puis des trois Femmes savantes pourraient être considérées comme des figures d'émancipation féminine ! Ce sont plutôt des « visionnaires », au sens de Desmarets de Saint-Sorlin, c'est-à-dire des malades de l'imaginaire. On sait enfin que Molière est l'inventeur, avec *La Critique de l'École des femmes* puis avec *Le Misanthrope* (1666), du genre de la « comédie de salon »...

En réalité, non seulement Molière s'inscrit dans une satire déjà bien en place en 1658, mais les « Précieuses » qu'il dépeint n'ont jamais existé. Le marquis de Maulévrier, puis l'abbé de Pure dans un roman en quatre volumes (*La Précieuse ou le Mystère des ruelles*, 1656-1658), avaient contribué à donner à imaginer un royaume où vivrait un peuple de femmes, imbues d'une sorte de supériorité féminine,

dotées d'un jargon, de mines et de déhanchements ridicules... Peuple de femmes dont on imaginait l'histoire, les règles de comportement et bien sûr la langue, si obscures que cette dernière nécessitait un « grand dictionnaire des Précieuses » (lequel paraîtra un an après *Les Précieuses ridicules*, en 1660). Il revint d'ailleurs à Molière d'inventer ce « langage précieux », qui n'existait pas. Ce faisant, il inventa un comique de connivence avec la noblesse galante, qui pouvait rire du burlesque de ces caricatures d'elle-même sans craindre de s'y reconnaître. Cet idéal – qui avait nom « galanterie » – était donc tout autre que la préciosité, laquelle n'a jamais existé que dans le cadre de ces jeux parodiques.

UN COMIQUE DE CONNIVENCE À L'UNISSON DU FÉMINISME DES SALONS

Avant *L'École des femmes*, la rénovation moliéresque du genre comique s'élabore dans quatre petites comédies « révolutionnaires » qui, toutes, résonnent avec l'esthétique et l'éthique galantes : on y voit d'abord la préciosité défigurée par des provinciales et des valets (*Les Précieuses ridicules*) ; puis la question galante des rapports entre amour, mariage et jalousie est traitée (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, *L'École des maris*, 1661) ; enfin, Molière met en scène des figures importunes outrepassant systématiquement les codes de la civilité contemporaine (*Les Fâcheux*, 1661). D'emblée, le nouveau comique moliéresque repose ainsi sur la parodie des valeurs galantes par des personnages qui en dévoient l'usage. Molière crée par là une connivence avec la société mondaine ; il fait rire de ceux qui évoluent aux marges du système ; son art se caractérise alors par « le degré absolument inédit d'intégration des valeurs du public, que celles-ci fussent déclarées, parodiées ou bafouées » (Forestier, 2018).

Mais la critique s'accorde à octroyer à *L'École des femmes* une place à part, pour des raisons multiples. Tout d'abord, en impliquant un questionnement sur le travail de la nature dans le développement du sujet individuel (Agnès), la pièce conjugue l'ambition comique et la peinture des mœurs vues sous un angle *philosophique*. En outre, et tout en clôturant le cycle du cocuage, elle n'adopte plus ostensiblement le registre farcesque (en trois actes, comme dans *L'École des maris*) : elle polit la représentation du désir



M^{lle} de Brie dans le rôle d'Agnès (*L'École des femmes*), en 1680. Lithographie de Delpech, XIX^e siècle.

© Roger-Viollet

dans une forme littéraire qui répond en surface à l'idéal d'un théâtre purifié. Enfin, et surtout, première grande comédie en cinq actes et en vers, elle opère un recentrement sur une question de société abordée de front, celle de l'éducation des femmes (*L'École des maris* présentait un sujet comparable, mais la future épouse, Isabelle, était déjà éduquée à l'amour et au mensonge). L'innocence d'Agnès pose une question alors en débat dans les salons, celle de la nécessité d'éduquer les femmes pour pallier les inégalités de conditions entre sexes – question qui est aussi au cœur de l'histoire de Sapho dans *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) de M^{lle} de Scudéry.

L'École des femmes résonne donc avec les questions galantes de manière plus sérieuse que les précédentes. Que « l'amour soit un grand maître » (III, 4, v. 900) – comme le dit et l'illustre la pièce –, tel était le plus ancien (et le plus inoffensif) des motifs galants, que *L'Astrée* avait déjà formulé. Mais, pour être contestées par les milieux mondains, les vues rétrogrades qu'Arnolphe professe par ailleurs sur l'éducation des femmes – « Le profond respect où la femme doit être / Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître » (III, 2, v. 711-712) – étaient défendues par bien des traités contemporains d'« instructions chrétiennes ». La soumission totale de l'épouse à la volonté du mari, fondée sur le principe du *vir caput mulieris* hérité de saint Paul et à sa suite, de saint Augustin, était au fondement des contrats matrimoniaux, du type de celui que le Notaire vient ici établir. Arnolphe apparaît ainsi comme celui qui fait de la doctrine de l'Église la seule culture d'Agnès, réduisant son éducation à l'apprentissage de la soumission. En étant également celui qui convoque et révoque le Notaire, il affirme son droit à disposer d'elle comme bon lui semble. Sganarelle disait déjà, dans *L'École des maris* : « Mais j'entends que la mienne / Vive à ma fantaisie, et non pas à la sienne » (I, 2, v. 115-116). On comprend que les contrats matrimoniaux, en ce qu'ils réservaient aux femmes un « traitement inique et humiliant » (Forestier, 2010, p. 1365-1366) et postulaient toujours une vision de l'homme supérieur en droit à la femme, puissent avoir été mal perçus par les milieux galants. À leurs yeux, Arnolphe incarnait donc une légitimité passéiste. Et l'intrigue leur donne parfaitement raison, qui s'achève avec la dépossession totale de cet homme de 42 ans par une nouvelle génération : supplanté par Horace, emblème de la galanterie contemporaine, sur le plan amoureux, il l'est aussi par Enrique sur le plan paternel, c'est-à-dire légal. Cette pièce sur l'éducation et la place des femmes dans la société, et sur la pertinence du modèle matrimonial

en vigueur affirme donc, en filigrane, un idéal galant. Mais en touchant aux valeurs morales traditionnelles, fondées sur la religion (comme la doctrine paulienne du mariage), Molière se livre à une satire aigüe des valeurs jugées archaïques par les cercles galants les plus éclairés : sa pièce est alors plus susceptible de susciter la polémique, comme l'attestent la querelle de *L'École des femmes* et les réactions mises en scène dans *La Critique de l'École des femmes*.

Dans *Le Tartuffe*, le personnage d'Elmire illustre également le travail effectué par Molière pour adapter la tradition farcesque anticléricale, où il puise son intrigue, à l'éthique galante qui était celle de son public. Car ce dernier ne pouvait admettre qu'une femme dénonce à son mari les avances d'un séducteur, ce que l'intrigue léguée par la tradition semblait pourtant imposer. Molière le rappelle à trois reprises dans la pièce (par exemple v. 1031-1032 : « Une femme se rit de sottises pareilles / Et jamais d'un mari n'en trouble les oreilles »). L'honnêteté galante voulait qu'une épouse s'abstienne de troubler la quiétude de son mari par un incident de cette nature, et qu'elle laisse au coupable la chance d'une pénitence et d'un rachat. C'est ce qui explique que Molière ait inventé un témoin secret de la tentative de séduction (le fils). Le théâtre de Molière s'est ainsi élaboré dans la recherche constante, et parfois l'affirmation polémique, d'un comique de connivence avec le milieu mondain.

Dans un contexte d'oppression généralisée et quasi absolue des femmes, qui se révèle éminemment dans le mariage, les salons apparaissent comme un étonnant, presque un utopique espace de liberté féminine – d'autant plus singulier qu'il a entraîné l'invention et la promotion d'un code éthique et esthétique devenu dominant, et sans lequel il serait impossible d'expliquer les formes et significations des œuvres dites classiques. À leur suite, autant dans son contenu que dans sa pratique (les relations du directeur de troupe à ses comédiennes le confirment), le théâtre de Molière s'inscrit dans ce « féminisme » nouveau et que nous qualifierions aujourd'hui de « progressiste ». En effet, à côté des « ridicules », ces « pecques provinciales » qui méritent bien leur bastonnade, ou ces femmes savantes qui laissent trop voir, sous le masque de la *libido sciendi*, leurs pulsions érotiques ou tyranniques, des figures positives comme Agnès, Elmire ou Lucinde incarnent une indépendance féminine remarquable. Le théâtre de Molière a ainsi œuvré, par le comique et souvent la polémique, à faire admettre pour « naturelles » des formes et des valeurs d'abord féminines, issues de la société galante.

L'ÉTUDE DES FEMMES

MARIE-LAURE BASUYAUX

« Les femmes dans *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *L'Amour médecin* » : plutôt qu'une invitation à les opposer aux personnages masculins ou à voir en quoi elles font l'objet d'un traitement spécifique, l'intitulé du programme limitatif du baccalauréat nous engage à déplacer le curseur de notre observation pour entrer dans ces trois comédies de Molière à *partir des femmes*, en interrogeant la dramaturgie complexe des personnages féminins.

Se demander, par exemple, dans quelle situation concrète elles se trouvent, ce qui contribue à les limiter, à les isoler, à les enfermer, mais aussi quelles stratégies elles déploient pour briser cet enfermement, quels liens elles nouent, de quel sens du collectif elles font preuve ; se demander comment elles sont empêchées d'agir et comment elles agissent malgré tout, quel trajet elles accomplissent, de quelle manière elles se construisent ; ou bien encore quels discours sont tenus sur elles et en quoi elles apparaissent comme des surfaces de projection pour les hommes, comme des fantasmes d'innocence ou de perversion, mais aussi quelles aspirations les traversent et quels désirs les agitent, elles ; interroger les formes de la violence qui s'exercent sur elles et la manière dont elles les déjouent, ou dont elles les renversent ; observer enfin l'esprit de sérieux auquel elles sont confrontées et la manière dont elles introduisent, de leur côté, du jeu et de l'humour.

Pour explorer ces questions, on interrogera successivement la place des femmes dans le système des personnages (Où sont les mères ?), la structure dramaturgique des pièces du point de vue des femmes (Vers une émancipation ?) et l'usage de la parole que font les femmes (Comment être entendues ?).

LES FEMMES DANS LE SYSTÈME DES PERSONNAGES : OÙ SONT LES MÈRES ?

LES FEMMES, AU PLURIEL

On peut s'arrêter sur ce pluriel, préalablement à toute analyse, pour se demander quelles sont les limites exactes de notre corpus. Combien de femmes apparaissent dans ces trois comédies ? Deux (Agnès et Georgette) dans *L'École des femmes*, quatre (Lucinde et Lisette, Aminte et Lucrèce) dans *L'Amour médecin*, cinq (Mariane, Elmire, Madame Pernelle, Dorine et Flipote) dans *Le Tartuffe* : un total de onze femmes, autant dire toute une petite compagnie que nous sommes invités à examiner avec une attention renouvelée. Onze femmes, c'est à la fois beaucoup et peu, si on rapporte ce nombre à celui des hommes présents dans le même corpus. Dans chaque pièce, en effet, les femmes sont systématiquement en minorité par rapport aux hommes : deux femmes pour six hommes dans *L'École des femmes*, quatre femmes pour onze hommes dans *L'Amour médecin* (sans compter les trivelins et scaramouches, dont le nombre n'est pas précisé), cinq femmes pour sept hommes dans *Le Tartuffe* ; soit un total de onze femmes pour vingt-quatre hommes.

Ces femmes sont plurielles par leur nombre mais aussi par leurs âges, puisqu'elles composent un ensemble qui va de la très jeune fille (Agnès a 17 ans, elle a été recueillie à 4 ans et « nourrie » pendant treize ans par Arnolphe, v. 130 et v. 1031) à la femme âgée (Madame Pernelle), en passant par des âges intermédiaires qu'il est plus difficile de déterminer avec précision mais qui représentent des enjeux dramaturgiques majeurs : quel âge a Dorine ? Quel âge a Elmire ? Quel âge a Lisette ? Comme le signale Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, le héros classique « n'est pas toujours aimé ; il n'est pas toujours amoureux ; mais il est jeune. Il l'est toujours, obligatoirement, et aussi jeune que possible » (Scherer, 2001, p. 20). Les enjeux liés à l'âge des personnages méritent donc d'être examinés à la lumière de l'étude de Scherer, en particulier pour *L'École des femmes*, qui nous informe sur l'âge d'Agnès mais aussi sur celui

d'Arnolphe, 42 ans, l'âge de Molière lors de l'écriture de la pièce. Scherer nous rappelle ainsi qu'aux yeux de ces jeunes héros, la quarantaine paraît « un âge extrêmement avancé, où les cheveux blanchissent, et dont ils se sentent encore si loin qu'ils ont peine à l'imaginer » (*ibid.*).

Les femmes sont plurielles également par leurs statuts, elles qui sont tantôt filles, tantôt épouses, tantôt suivantes ou grands-mères, presque toujours définies par leur rapport avec un homme, comme le dira un essayiste anglais, un siècle plus tard, dans une définition riche d'enseignements pour le programme qui nous occupe : « Une femme est une fille, une sœur, une épouse et une mère, un simple appendice de la race humaine » (Richard Steele, cité par Zemon Davis, Farge, 2002, p. 25), et comme le souligne Antoine Vitez en considérant la dramaturgie même de ces pièces : « Les femmes dans les comédies de Molière ne sont pas peintes en elles-mêmes ni pour elles-mêmes, mais pour lui, l'homme, le mari, l'amant, le père, pour son regard et son usage à lui » (Vitez, 1996, p. 129). Elles sont même plurielles de manière multiple puisqu'elles ont en général plusieurs identités, selon la relation que l'on retient pour les définir : Elmire est à la fois épouse, belle-mère et bru, tandis que Mariane est petite-fille, fille, amante et sœur.

UNE ABSENCE, LES MÈRES

Parmi ce personnel dramatique féminin, on remarque une absence, celle des mères. Sans constituer une spécificité de nos trois comédies (pas de mère dans *Le Médecin malgré lui*, ni dans *Le Mariage forcé*, ni dans *Les Fourberies de Scapin*, par exemple), cette absence oriente nécessairement la dynamique des relations entre les personnages. Pas de mère certes, mais tout de même une belle-mère, c'est-à-dire une femme plus jeune, épousée en secondes noces, qui n'a pas d'enfant, et sur laquelle pèse parfois le soupçon d'infidélité. C'est le cas d'Elmire, à qui Madame Pernelle

reproche de manière plus ou moins voilée sa frivolité et son désir de plaire à d'autres hommes.

Cette absence des mères doit être interrogée dans ce qu'elle permet dramaturgiquement, en particulier dans le fait qu'elle livre totalement les filles au pouvoir de leur père, conformément au schéma traditionnel de la comédie à l'italienne depuis plus d'un siècle (Forestier, 2018, p. 143). Cette relation père/fille est précisément celle qui se trouve placée au cœur de nos pièces, même si *Le Tartuffe* constitue un cas un peu particulier puisque la pièce contient une figure de belle-mère, Elmire; que cette belle-mère s'intéresse à Mariane et qu'elle cherche à la défendre comme le ferait une mère. La complexité du rôle d'Elmire l'éloigne en tout cas radicalement des personnages de marâtres issus de la comédie à l'italienne – dont se rapproche en revanche la Béline du *Malade imaginaire*. Malgré tout, Elmire n'est pas la mère des enfants d'Orgon, et il n'est pas interdit de se demander pourquoi. Être mère lui donnerait-il plus (ou moins) de pouvoir sur Orgon? Faut-il mettre cette question en relation avec celle de l'âge des personnages? Jacques Scherer cite opportunément la règle énoncée en 1674 par Samuel Chappuzeau, dramaturge et théoricien du théâtre, dans *Le Théâtre français* : « Il est de l'art du poète de ne produire des mères que dans un bel âge, et de ne leur pas donner des fils qui puissent les convaincre d'avoir plus de quarante ans » (Chappuzeau, cité dans Scherer, 2001, p. 21); impératif qui explique sans doute en partie le statut de belle-mère d'Elmire dans *Le Tartuffe*. Peut-être serait-il par ailleurs impensable de faire d'une mère l'objet de la convoitise de Tartuffe?

Dans nos trois pièces, dès lors qu'une fille se trouve placée au cœur de l'intrigue, on constate qu'elle est orpheline de mère : « Je n'avais qu'une seule femme, qui est morte », déclare Sganarelle dans sa première réplique, urne en main, dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier. Dès l'ouverture du *Tartuffe*, on parle également de la mère de Mariane et Damis, dont Madame Pernelle ne manque pas de faire l'éloge devant Elmire : « Votre conduite en tout est tout à fait mauvaise; / Vous devriez leur mettre un bon exemple aux yeux, / Et leur défunte mère en usait beaucoup mieux » (v. 26-28); l'éloge de la première épouse étant incontestablement la manière la plus efficace de lancer des piques à sa bru. Dans *L'École des femmes* aussi, on apprend (mais seulement à la toute fin de la pièce) que la mère d'Agnès (qui était aussi la femme d'Enrique) est morte, et que la femme qui l'a élevée pendant quatre ans avant de la céder à

Arnolphe était une paysanne lui servant de nourrice. Tout est dit d'emblée : manifestement, au théâtre, une bonne mère est d'abord une mère morte.

Une seule mère figure malgré tout dans l'ensemble de ce personnel dramatique, mais elle apparaît moins comme une figure de mère que de grand-mère, puisqu'il s'agit de Madame Pernelle, la mère d'Orgon, qui est aussi la grand-mère de Mariane et de Damis. Cet unique personnage de mère est donc une femme vieille, confite en dévotion, extrêmement autoritaire et peu intégrée au circuit des désirs – quoique sa passion pour Tartuffe puisse être interprétée comme une attraction de nature pas uniquement spirituelle. Incarnation du jugement moral, double domestique de Tartuffe et de Elmire, elle ne peut que servir de miroir à son fils, et elle ne peut que favoriser les mouvements des corps et le jeu des autres personnages. Le public sera ainsi invité au cœur de la représentation, témoin privilégié de l'histoire de cette famille, observateur de son intimité. Quoi de mieux qu'une jeune troupe pour à l'auteur dramatique de montrer un héros indépendant : c'est un acte de rébellion, car les obstacles dynamiques de la pièce sont excités par la curiosité de ses contemporains en intitulant une de ses comédies *La Veuve* [...]. Et quand Molière voudra peindre un monstre d'indépendance dans *Le Misanthrope*, il aura soin d'indiquer que Célimène est une « jeune veuve » » (Scherer, 2001, p. 32).

Le seul horizon de liberté et de pouvoir pour les femmes au théâtre réside donc dans le statut de veuve, ce qui s'accorde avec la réalité historique, tout au moins pour la haute bourgeoisie ou la noblesse, comme le révèle l'étude de Natalie Zemon Davis et Arlette Farge (2002, p. 59). Dans les comédies de Molière, malheureusement, ce sont les épouses qui décèdent et seuls les hommes ont l'occasion d'être veufs – comme c'est le cas de Sganarelle ou d'Orgon, ce qui leur assure une descendance et parfois également une femme jeune. Quant à Arnolphe, qui ne s'est pas marié par peur d'être fait cocu, il a d'une certaine manière fait son enfant tout seul lorsqu'il a décidé « d'acheter » Agnès à l'âge de 4 ans.

S'il peut être dramaturgiquement intéressant d'interroger l'absence des mères, on pourra aussi se demander dans quel état se trouve Elmire, cette belle-mère dont Dorine nous dit au début de la pièce qu'elle n'a pas l'air d'aller très bien, qu'elle souffre de migraines, de nausées et d'insomnies – ce qui ne semble pas préoccuper outre mesure son époux, dont la sollicitude



se porte exclusivement sur son hôte (« Et Tartuffe ? »). Il est difficile de ne pas voir en elle une épouse délaissée, sans doute frustrée et déprimée.

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018 ; Agnès (Suzanne Aubert) et Arnolphe (Claude Duparfait).

Captation : Alexis de Favitski. © Odéon-Théâtre de l'Europe, 2019

DES FILLES FACE À LEUR PÈRE

L'absence ou la disparition des mères laisse les filles face à leur père pour les livrer entièrement à eux, qu'il s'agisse de pères biologiques ou de pères adoptifs. Cette confrontation est l'un des principaux éléments de convergence de nos trois comédies. Elle en constitue l'assise dramaturgique, de manière centrale pour *L'Amour médecin* et *L'École des femmes*, de manière un peu secondaire pour *Le Tartuffe*; ce socle commun permettra certainement aux élèves de passer de manière fluide d'un texte à l'autre, dans le travail de plateau, de créer des passerelles entre eux pour mieux faire apparaître à la fois leurs similitudes et leurs singularités. Ce conflit père-fille est certes un héritage de la comédie à l'italienne, mais que Molière transpose au théâtre en une question galante, celle de la place de l'amour dans les mariages; c'est dans cette perspective qu'il oppose un « bourgeois hostile à la galanterie et une jeune fille qui incarne par contraste, et sans le ridicule des précieuses, les valeurs galantes mises au service de la fidélité amoureuse » (Forestier, 2018, p. 143).

Dans nos trois pièces, les termes dans lesquels est exposé le conflit suggèrent qu'il trouve sa source dans le désir incestueux des pères : « Ce n'est pas

mon dessein, comme on sait, de marier ma fille avec qui que ce soit, et j'ai mes raisons pour cela », confie Sganarelle à l'acte I, avant de refuser avec violence d'entendre le désir de mariage de sa fille. Pour cette scène, Jean-Marie Villégier imagine une colère à coups de peluches qui en dit long sur la vision que le père a de sa fille (voir l'extrait de [cette scène](#), à partir de 01:40).

Juste après cette scène, Sganarelle commente lui-même la réaction qu'il vient d'avoir et en explique les motivations, nous révélant qu'il a en réalité très bien entendu la demande de sa fille et dévoilant sa stratégie de manière absolument directe et assumée. À ses yeux, il est tout simplement impensable de donner sa fille à un autre homme (« à un homme qui ne nous touche de rien », I, 5), et il est encore plus inconcevable de le faire lorsqu'on est veuf : « Ce n'est pas la récompense de t'avoir élevée comme j'ai fait » (I, 3), lui déclare-t-il lorsqu'elle tente de protester, signifiant par là qu'élever une fille implique qu'elle ne devra jamais quitter son père.

Dans *L'École des femmes*, le motif incestueux – même s'il est d'ordre plus symbolique – apparaît aussi lorsqu'Arnolphe apprend à Chrysalde, dès l'ouverture de la pièce, qu'il a décidé d'épouser sa fille

adoptive, dont il est tombé amoureux lorsqu'elle avait 4 ans : « Un air doux et posé, parmi d'autres enfants, / M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans » (v. 129-130). À l'occasion d'une réflexion sur les personnages de petites filles dans le répertoire classique, Anne-Françoise Benhamou (2018) n'a pas manqué de souligner l'arrière-fond scabreux de la passion qu'a d'emblée éprouvée Arnolphe pour une enfant âgée de 4 ans, passion en laquelle il est difficile de ne pas lire aujourd'hui une attirance pédophile. La mise en scène de Didier Bezace ne creuse pas tellement ce sillon du désir incestueux, que l'on perçoit en revanche dans les mises en scène de Raymond Rouleau et de Jacques Lassalle, et qui devient très visible dans la mise en scène de *L'École des femmes* créée par Stéphane Braunschweig en 2018, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à la fois dans le jeu de Suzanne Aubert et dans l'utilisation du dispositif scénographique. *Le Tartuffe* offre un cas de figure assez différent dans la mesure où Orgon, qui est marié, n'a pas de vues sur sa fille mais désire toutefois la marier à Tartuffe, qui est devenu une sorte d'autre lui-même – ce qui est aussi une manière de la conserver chez lui et de se lier plus étroitement encore au faux dévot.

Poser la question en ces termes – inceste ou attraction pédophile, pour le dire brutalement – revient pourtant à interroger la pièce *du côté des hommes* et de ce qui les agite, eux. Aborder ces comédies *du côté des femmes* reviendrait plutôt à observer la manière dont deux désirs s'opposent, celui des pères et celui des filles, et comment cet affrontement se trouve biaisé, à la fois par la domination des pères et par la difficulté qu'ont les filles à exprimer leurs désirs. Entrer dans ces pièces *du côté des femmes* demanderait aussi d'être sensible aux injonctions contradictoires auxquelles elles sont confrontées puisqu'elles sont volontairement maintenues en enfance jusqu'au jour où on décide de leur donner un époux ; elles doivent tantôt rester des enfants (*L'Amour médecin*), tantôt être à la fois des enfants et des femmes (*L'École des femmes* et *Le Tartuffe*), en tout cas mortifier leurs désirs, y compris dans la perspective du mariage.

Dans les trois pièces, les pères refusent que leurs filles deviennent des femmes pour conserver une pleine maîtrise de leur existence. *L'Amour médecin* joue avec malice sur les équivoques grivoises pour faire apparaître le fantasme de pureté dont Lucinde est l'objet : « M. Tomès : [...] Nous avons vu suffisamment la malade, et sans doute qu'il y a beaucoup d'impuretés en elle. / Sganarelle : Ma fille est impure ? / M. Tomès : Je veux dire qu'il y a beaucoup d'impuretés dans son

corps, quantités d'humeurs corrompues » (II, 2). Dans le travail pratique, les élèves seront conduits à interroger la part d'enfance, d'adolescence et de femme adulte de ces personnages féminins, question centrale pour certains d'entre eux, notamment pour Agnès qui a été maintenue en enfance de manière artificielle et contre-nature, elle dont Arnolphe raconte qu'elle lui a demandé « si les enfants qu'on fait, se faisaient par l'oreille » (v. 164). Anne-Françoise Benhamou (2018) rappelle justement que c'est l'éducation imposée à Agnès par son tuteur qui a fait d'elle cette créature étrange, qui relève physiquement de la femme et intellectuellement de l'enfant, et dont la singularité est à la source de la fierté qu'éprouve Arnolphe devant son ami Chrysalde. En dépit de l'ignorance dans laquelle elle a été maintenue, Agnès est travaillée par le désir sexuel qui s'éveille en elle, au sujet duquel elle s'interroge et auquel elle cherche à répondre sans en avoir nécessairement conscience, comme le suggèrent certaines de ses répliques, en particulier sa plainte au sujet des puces (« Hors les puces qui m'ont la nuit inquiétée », v. 236), qui renvoie aux démangeaisons de la jeune femme en mal de mari. Arnolphe tire un plaisir trouble à la fois de l'ignorance dans laquelle se trouve Agnès des choses du sexe et de la manière dont elle aspire confusément à en pénétrer le mystère : « Arnolphe : Ah ! Vous aurez dans peu quelqu'un pour les chasser. / Agnès : Vous me ferez plaisir. Arnolphe : Je le puis bien penser » (v. 237-238).

À cet égard, on peut se demander de quoi rit le spectateur, dans cette scène 3 de l'acte I qui le place dans une position de surplomb par rapport à Agnès, position qui est précisément celle d'Arnolphe. Anne-Françoise Benhamou (2018), lorsqu'elle rappelle qu'Agnès est l'héritière d'une tradition farcesque dans laquelle la découverte de la sexualité par les jeunes filles est un objet de plaisanteries grivoises pour l'entourage, révèle que la dramaturgie de *L'École des femmes* – même si elle ridiculise Arnolphe – rend le spectateur complice de ce qui l'excite. Travailler ce texte au plateau avec les élèves conduira nécessairement à se poser la question du regard que l'on entend poser sur cette innocence d'Agnès : une forme de complicité grivoise avec le spectateur ou la conscience de la profanation de l'enfance.

LES SERVANTES : SUBSTITUTS MATERNELS

L'absence des mères a l'intérêt de laisser le champ libre aux servantes, qui se chargent bien souvent de protéger les filles, de porter leur voix ou d'imaginer des stratégies de défense. Georgette, Lisette et Dorine, les trois suivantes de nos comédies, forment un trio assez contrasté. À la différence des deux autres, Georgette est présentée dans la didascalie de personnage comme la « servante d'Arnolphe » (et non comme celle d'Agnès). C'est une paysanne limitée, plus simple encore qu'Alain qui lui fait la leçon, et elle n'est d'aucune aide pour Agnès. Ce qui frappe, d'ailleurs, dans la dramaturgie de *L'École des femmes*, c'est la solitude radicale d'Agnès, qui doit agir seule et trouver en elle toutes les ressources de son émancipation. Dans *L'Amour médecin*, en revanche, Lisette est présentée comme la suivante de Lucinde, dont elle défend les intérêts et s'efforce de faire entendre les aspirations. Ce qui la différencie de Dorine, la suivante de Mariane, c'est qu'elle ne s'oppose pas frontalement à Sganarelle et préfère recourir à des ruses, pour ne se moquer ouvertement de son maître que dans sa dernière réplique : « Monsieur, la bécasse est bridée, et vous avez cru faire un jeu, qui demeure une vérité. » Dans *Le Tartuffe* en revanche, Dorine, cette « fille suivante / Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente », qui « se mêle sur tout de dire son avis » comme le dit Madame Pernelle au vers 14,

s'oppose frontalement, et avec un plaisir manifeste, à Orgon (voir l'[extrait de la mise en scène de Braunschweig, acte II, scène 2](#)).

Les choix de distribution sont ici riches d'enjeux : on sait que, lors de la création de la pièce, les rôles de Georgette et de Dorine étaient tenus par Madeleine Béjart, et rien n'interdit de penser que cette même comédienne interprétait également celui de Lisette. Dans les mises en scène de Jean-Marie Villégier et de Stéphane Braunschweig, les deux suivantes sont incarnées par des comédiennes « à voix », Cécile Brune et Annie Mercier, dont les timbres graves de fumeuses imposent d'emblée l'autorité.

Ce qui est particulièrement réjouissant dans la parole de Dorine, c'est le caractère très cru de ses interventions, particulièrement dépourvues de tabous en matière de sexualité : elle parle sans détour du désir des femmes, du risque d'adultère, mais aussi de la responsabilité des hommes dans l'infidélité des femmes (II, 2). Elle affirme surtout l'importance du corps et du désir dans le mariage, là où Orgon annonce à sa

Le Tartuffe, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Théâtre national de Strasbourg, 2008 ; Orgon (Claude Duparfait) et Dorine (Annie Mercier).
Caption : Stéphane Braunschweig. © TNS, Seppia, Arte France, Alsatic TV, 2008



filles qu'avec Tartuffe, ils vivront « comme deux vrais enfants, comme deux tourterelles » (v. 534), comme en dehors de toute sexualité. Le travail de plateau permettra aux élèves d'explorer la manière dont la résistance des servantes et la résistance des filles se révèlent souvent inversement proportionnelles : lorsque les servantes ont « du coffre » et qu'elles sont redoutées, elles dispensent en partie les filles de se battre elles-mêmes, alors que lorsqu'elles sont limitées – comme l'est Georgette –, les jeunes filles doivent trouver en elles les ressources pour résister.

On pourra aussi s'interroger sur les raisons pour lesquelles les servantes résistent finalement plus, ou mieux, que les filles, se demander en somme pourquoi elles s'autorisent davantage à s'opposer, alors qu'elles sont plus exposées que leurs maîtresses puisqu'elles ne sont que des employées et qu'elles peuvent à ce titre être battues ou renvoyées sans ménagement, comme on le comprend à la fin de l'altercation entre Orgon et Dorine (II, 2). Ce motif de la résistance autorise de multiples hypothèses touchant notamment à la question de l'éducation : Mariane le dit très clairement, sans même le remettre en question, au début de l'acte II du *Tartuffe* : elle a été éduquée pour se soumettre, c'est-à-dire pour énoncer les phrases que son père désire entendre. C'est tout le sens de l'interrogatoire biaisé auquel la soumet Orgon : « Voyez bien comme vous répondrez » (v. 439). Dorine, elle, s'inscrit dans la tradition des servantes de farce qui aiment à provoquer leurs maîtres, mais c'est aussi parce qu'elle n'a pas été éduquée comme une fille de la bourgeoisie qu'elle a conservé intacte sa capacité à se rebeller. Elle est dominée socialement, mais moins soumise, d'emblée, sur la question du mariage que ne l'est Mariane.

JOUER COLLECTIF

Les mises en scène du *Tartuffe* et de *L'Amour médecin* donnent corps au duo que forment les filles et les suivantes pour résister au père. Dans *Le Tartuffe*, plus qu'un duo, c'est même une véritable petite équipe qui se met en place autour de Mariane pour contrer le projet d'Orgon. Ce que raconte la dramaturgie de ces deux pièces, c'est la manière dont les femmes en viennent à créer un jeu d'alliances avec d'autres femmes (suivante ou belle-mère) et parfois avec des hommes, pour mener un combat. N'ayant pas d'autre possibilité pour lutter contre l'abus de pouvoir que de s'unir, elles montrent une grande capacité à « jouer collectif ».

Avant d'entamer les répétitions, Benoît Lambert a fait une présentation générale des raisons pour lesquelles il avait choisi de mettre en scène *Le Tartuffe*, devant ses comédiens. À cette occasion, il s'interroge longuement sur les motivations qui poussent Dorine et Elmire à prendre autant de risques pour sauver Mariane. Il y voit une expression de l'émancipation féminine telle qu'elle commence à se développer à l'époque, une époque qu'Antoine Adam situe précisément au moment de la création de ces pièces¹. Aux yeux de Benoît Lambert, Elmire et Dorine sont, indépendamment de leur situation sociale qui les oppose, « des femmes libres, ou qui ont une forme de liberté en tout cas, l'une et l'autre. La liberté d'Elmire, c'est de régler ses problèmes sans en parler à son mari. La liberté de Dorine, absolument insensée, et qui a sans doute choqué à l'époque, c'est sa liberté de ton à l'égard de ses maîtres ». Derrière leur alliance, il voit « un stratagème de femmes » destiné à sauver non seulement Mariane, mais toutes les femmes de la maison dont la liberté est menacée par les menées de Tartuffe (Lambert, 2014, podcast, à 01:18:40).

La situation d'Agnès est complètement différente, dans la mesure où elle mène un combat solitaire ; elle n'a pas d'alliée femme et son unique allié est Horace, un jeune homme si maladroît qu'il détruit systématiquement, par ses confidences hasardeuses, ce qu'elle construit avec ingéniosité de son côté. Le coup de force de la mise en scène de Didier Bezace consiste précisément à renverser cette situation de solitude. Dans la scénographie qu'il a imaginée, bien qu'Agnès soit prisonnière sous sa trappe, ce n'est pas elle qui se trouve isolée, c'est Arnolphe, perché sur sa plateforme, campé dans sa folie, qui se rend inaccessible au monde et ne voit littéralement personne. Elle, en revanche, lorsqu'elle sort de sa trappe pour monter sur le plateau, fait signe à tous ses

1 « Mais les précieuses n'auraient pas protesté avec autant de force contre le joug si elles n'avaient pris une conscience nouvelle des droits de la femme, et d'abord de son droit à disposer librement d'elle-même. Ce n'est pas la tyrannie des lois et des mœurs qui est nouvelle, c'est la révolte des précieuses contre elles, contre la servitude à laquelle elles se voient condamnées. [...] Ne pouvant réformer le mariage, les précieuses préfèrent échapper aux servitudes de l'amour vulgaire en s'élevant jusqu'à ce qu'elles appellent le parfait amour : un amour dégagé de tout ce qui est bas, grossier, charnel. Plus volontiers, elles ont recours à la "tendre amitié". À la fin du siècle, on discutera beaucoup dans les salons sur les rapports de l'amour et de l'amitié. C'est entre 1650 et 1660, et très précisément chez les précieuses, que ces discussions ont pris naissance. [...] Amitié entre femmes sans doute. Mais pourquoi pas aussi entre hommes et femmes ? » (Adam, 1997, p. 30-31).



partenaires qui la regardent pour la soutenir depuis une fenêtre du palais des Papes. L'image raconte la solitude d'Arnolphe, en dépit de la présence de ses amis Chrysalde ou Oronte : solitaire, il l'est parce qu'il prétend se placer au-dessus des autres hommes, public compris, tandis qu'Agnès aspire à faire pleinement partie de la société et se trouve intégrée dans un collectif qui la soutient tout au long de la pièce – cette solidarité affichée venant équilibrer le caractère particulièrement sombre de cette mise en scène.

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001. En haut, de gauche à droite : Enrique (Thierry Gibault), Chrysalde (Christian Bouillette) et Oronte (Daniel Delabesse). En bas : Arnolphe (Pierre Ardit) et Agnès (Agnès Sourdillon). Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

STRUCTURE DRAMATURGIQUE : VERS UNE ÉMANCIPATION ?

Qu'il s'agisse d'un mariage forcé ou d'un mariage empêché, les trois pièces mettent en scène une décision paternelle imposée aux filles, qui engage à la fois leur corps et leur avenir, nie leurs aspirations et leurs désirs, et les met dans l'impossibilité de refuser ce qu'on leur impose. Dans chaque pièce, aussi, la dramaturgie bouleverse cette situation de départ au point qu'on peut interpréter *Le Tartuffe* comme le récit d'une expulsion, *L'Amour médecin* comme le récit d'un enlèvement, et *L'École des femmes* comme celui d'une fuite : à chaque fois, un mouvement vient mettre une situation de domination à mal. Peut-on dire pour autant que le trajet ainsi dessiné soit celui d'une émancipation pleine et entière ?

POSSESSIONS ET SURFACES DE PROJECTION

« Rien de plus impertinent et de plus ridicule que d'amasser du bien avec de grands travaux, et élever une fille avec beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui ne nous touche de rien. Non, non : je me moque de cet usage et je veux garder mon bien et ma fille pour moi » (I, 5) : de manière tout à fait évocatrice, Sganarelle met systématiquement sur le même plan le fait de détenir une fortune et celui de « posséder » une fille. Plus généralement, dans les trois pièces, quantité d'expressions traduisent l'idée que les femmes ou les filles sont la possession du père ou du mari, certaines fort savoureuses – en particulier les métaphores culinaires dont Alain détient assurément la palme, lui qui explique hautement à Georgette que « La femme est en effet le potage de l'homme / Et quand un homme voit d'autres hommes parfois / Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts, / Il en montre aussitôt une colère extrême » (II, 2), tandis qu'Arnolphe se vante de son côté d'avoir « mitonné » Agnès pour lui pendant treize ans (v. 1031). Les femmes seraient donc possédées, comme un tas d'or ou comme une belle pâtisserie, et vouées par statut et par éducation à la passivité. On attend d'elles qu'elles se laissent façonner avec docilité, qu'elles soient

comme un morceau de cire à qui le père ou le futur mari pourra donner la forme dont il rêve, pour en faire des créatures parfaites; Arnolphe raconte ainsi à Chrysalde quel bonheur fut le sien d'avoir trouvé Agnès « Pour [s]e faire une femme au gré de [s]on souhait » (v. 142).

Ce que redoutent et refusent par-dessus tout ces pères, qui entendent conserver leurs filles dans un état de complète innocence, c'est d'abord l'idée qu'elles puissent éprouver du désir pour un homme. Ce refus se traduit selon des modalités différentes d'une pièce à l'autre, tantôt par une forme d'aveuglement (Orgon), tantôt par une stratégie d'enfermement (Arnolphe), tantôt encore par le recours à la médecine (Sganarelle). De fait, ces « humeurs putrides tenaces et conglutineuses qui sont contenues dans le bas-ventre » (*L'Amour médecin*, II, 5) sont peut-être moins à interpréter comme le signe d'un état pathologique de Lucinde que comme les manifestations du désir que la jeune femme éprouve pour son amant, dans la vision qu'en ont les médecins et Sganarelle – pour qui toute forme de désir féminin est considérée comme une impureté destinée à disparaître à grands renforts de lavements.

Dans sa mise en scène de *L'École des femmes*, Stéphane Braunschweig a précisément choisi de détruire l'idée qu'une jeune fille puisse être maintenue dans un état de pureté ou d'innocence parce qu'elle serait coupée du monde. En imaginant une série de projections vidéo dans lesquelles on découvre, entre chaque acte, Agnès allongée sur son lit, il a donné corps aux pulsions troubles qui l'agitent et qui en font un personnage opaque, diamétralement opposé à celui que fantasme Arnolphe. C'est à cet endroit qu'il situe lui-même le principal élément d'innovation de sa mise en scène : « Suzanne [Aubert] fait vraiment exister le personnage comme un vrai autre, avec une vraie identité face à Arnolphe. [...] C'est là que la vidéo apporte quelque chose puisque on a créé trois petites séquences vidéo, dont deux qui sont ce que j'appelle les "bulles d'Agnès", des moments où on la voit seule et qui nous donnent un petit accès à

son intimité (« Les enjeux pour mettre en scène *L'École des femmes* », interview de Stéphane Braunschweig par Jean-Claude Lallias).

Les trois mises en scène de référence montrent, chacune à leur manière, comment les filles sont d'abord caractérisées par une sorte de passivité, de docilité ou de paralysie, qui se traduisent physiquement au début des pièces : Lucinde est déplacée dans une petite charrette, Mariane tient constamment le bras de son frère ou de sa suivante et, dans *L'École des femmes*, c'est le maintien d'Agnès qui frappe, son calme étrange et son visage impassible. Dans la mise en scène de *L'Amour médecin*, le fait que Lucinde se laisse conduire par Lisette fait ressortir, par contraste, l'hyperactivité que déploie son amant Clitandre pour séduire la fille et subjuguier le père, dans une démarche qui s'apparente à une prise d'assaut. Finalement, lorsque la volonté du père s'impose à ces filles, la seule action qu'elles osent véritablement entreprendre est une action dirigée contre elles-mêmes, dans une sorte de dramaturgie de l'autodestruction : Dorine nous apprend qu'Elmire est malade – ou qu'elle se rend malade –, Mariane annonce qu'elle compte se suicider (« De me donner la mort si l'on me violence », v. 614), et Lucinde se réfugie dans le mutisme. Quant à Agnès, elle adopte ce qu'on appellerait aujourd'hui une « conduite à risque », puisqu'elle fait une fugue et se réfugie chez son amant, ce qui équivaut à l'époque à un suicide social. Son amant en a parfaitement conscience, lui qui explique à Arnolphe qu'elle a agi de manière inconsidérée et qu'il pourrait, s'il était moins amoureux, la déshonorer (« Et quels fâcheux périls elle pourrait courir, / Si j'étais maintenant homme à la moins chérir », v. 1414-1415).

La dramaturgie de chaque pièce consiste ainsi à placer les femmes dans une situation sans issue qui les pousse dans leurs derniers retranchements et les oblige à se mettre en danger, parce qu'elles n'ont pas les moyens de s'opposer frontalement. Parmi toutes ces situations concrètes de violence, certaines seront certainement passionnantes à explorer, pour les élèves, dans le travail de plateau, en particulier celles où les femmes apprennent l'identité de leur futur époux ou reçoivent des recommandations sur le mariage : dans *L'École des femmes* en particulier (III, 2), mais aussi dans *Le Tartuffe* (II, 2). Comment exprimer, sans parler, tout ce qui les agite lorsqu'elles découvrent ce à quoi elles sont vouées ? Le défi est particulièrement intéressant à relever pour la scène des « Maximes du mariage » dans laquelle c'est à la fois Agnès qui parle – elle lit à voix haute – et Agnès



1. *L'Amour médecin*, mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, Comédie-Française, 2006 ; de gauche à droite : Clitandre (Loïc Corbery), Sganarelle (Nicolas Lormeau), Lisette (Cécile Brune) et Lucinde (Léonie Simaga).

Captation : Philippe Lallemand. © Agat Films et C^e, La Comédie-Française, 2006

2. *Le Tartuffe*, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Théâtre national de Strasbourg, 2008 ; Dorine (Annie Mercier) et Mariane (Julie Lesgages).

Captation : Stéphane Braunschweig. © TNS, Seppia, Arte France, Alsatic TV, 2008

3. *L'École des femmes*, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001 ; Agnès (Agnès Sourdillon).

Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001



L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018 ; *Arnolphe* (Claude Duparfait) et *Agnès* (Suzanne Aubert).

Captation : Alexis de Favitski. © Odéon-Théâtre de l'Europe, 2019

qui reçoit – puisqu'elle découvre ce qu'elle lit. La mise en scène de Stéphane Braunschweig pourra être ici convoquée avec profit, pour le travail corporel très évocateur qu'y propose Suzanne Aubert.

SURVEILLER ET PUNIR

Ce statut d'objet possédé et jalousement gardé, certaines scénographies le traduisent de manière très concrète en construisant des espaces d'isolement, de surveillance ou d'enfermement. Dans *L'École des femmes*, Arnolphe s'enorgueillit régulièrement du confinement qu'il a imposé à Agnès ; il a pris soin de l'élever « Dans un petit couvent, loin de toute pratique » (v. 135), et l'a ensuite placée sous la surveillance de deux gardiens, Alain et Georgette, duo qu'il compte bientôt transformer en trio en soudoyant le « savetier du coin de la rue » (v. 1133), pour en faire un espion. Lorsqu'on l'entend encore déclarer que : « Dans la maison toujours [il prétend] la tenir » (v. 1134), lorsqu'il ordonne à Agnès : « Rentrez » (v. 806), et surtout, lorsqu'on voit Agnès Sourdillon surgir de sa trappe pour y retourner quelques instants plus tard, on songe à Agnès comme à une sorte de Natascha Kampusch d'Ancien Régime, enlevée et séquestrée jusqu'à ce qu'elle réussisse à déjouer la surveillance de son ravisseur. Comme la jeune

Autrichienne, Agnès cherche constamment à s'échapper, elle passe l'essentiel de son temps sur le balcon, au point qu'Arnolphe finit par considérer qu'elle est littéralement « intenable » (« Venez, belle, venez, / Qu'on saurait tenir, et qui vous mutinez », v. 1719).

Dans *Le Tartuffe*, c'est Elmire qui fait l'objet de la stratégie d'isolement puisque Tartuffe crie au scandale dès qu'elle reçoit des visites, comme le déplore Dorine dès l'ouverture de la pièce (v. 80). La circulation des personnages entre intérieur et extérieur est d'ailleurs particulièrement révélatrice de leur situation et donne le sentiment que le monde hors scène ne semble exister que pour les hommes qui vont et viennent librement – Orgon rentre de voyage au début de la pièce, Tartuffe sort pour rendre ses devoirs pieux, Valère rend visite à Mariane puis vient proposer son aide à Orgon, quant à Cléante, il semble entrer et sortir à sa guise –, tandis que les femmes sont confinées – Elmire et Mariane ne sortent littéralement pas de la maison. Dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, les seuls objets présents sur scène sont d'ailleurs apportés par des hommes : croissants de Cléante, crucifix d'Orgon, champagne ou valise d'argent de Valère.

Dans *L'Amour médecin*, le rapport à l'espace fonctionne différemment mais on voit que lorsque sa fille doit être auscultée par Clitandre, Sganarelle refuse



L'Amour médecin, mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, Comédie-Française, 2006; de gauche à droite : Clitandre (Loïc Corbery), Lucinde (Léonie Simaga), Lisette (Cécile Brune) et Sganarelle (Nicolas Lormeau).

Captation : Philippe Lallemand.
© Agat Films et Cie, La Comédie-Française, 2006

absolument de quitter la pièce pour les laisser seuls, malgré l'insistance de Lisette. La scénographie conçue par Jean-Marie Abplanalp construit un espace hybride dont les frontières entre public et privé, dedans et dehors, sont floues, où les voisins apparaissent et disparaissent, où les intérieurs ont des allures de piste de cirque et où les maisons montées sur roulettes sont mobiles. La maison verte située en fond de scène est censée figurer la demeure de Sganarelle, pourtant on le voit surgir d'une trappe au centre de la scène, au début de pièce, ce qui donne l'impression d'un père omniprésent. Lorsque Sganarelle chasse sa fille en lui envoyant ses animaux en peluche au visage, on peut légitimement se demander dans quel espace Lucinde pourrait bien se réfugier puisque son père gouverne l'ensemble du plateau. À la fin de la scène, on la voit s'asseoir en bord de scène, comme retenue dans les

limites de cet espace dépourvu de vrai dehors, à la fois chassée et retenue prisonnière.

À chaque fois, les mises en scène proposent des traductions scénographiques qui mettent l'accent tantôt sur la surveillance – comme dans *L'Amour médecin* où les maisons deviennent des sortes de postes d'observation –, tantôt sur l'enfermement – comme dans *L'École des femmes* où le promontoire d'Arnolphe est aussi la prison d'Agnès, ou dans *Le Tartuffe*, où le vaste salon blanc d'Orgon se transforme en cave, puis

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001; Arnolphe (Pierre Arditi) et Agnès (Agnès Sourdillon).

Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001





1. *L'École des femmes*, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018; de gauche à droite : Alain (Laurent Caron), Agnès (Suzanne Aubert) et Georgette (Ana Rodriguez).

Captation : Alexis de Favitski. © Odéon-Théâtre de l'Europe, 2019

2. *L'Amour médecin*, mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, Comédie-Française, 2006; Clitandre (Loïc Corbery) et Lucinde (Léonie Simaga).

Captation : Philippe Lallemand. © Agat Films et C^{ie}, La Comédie-Française, 2006



en cachot, aux issues inaccessibles. Le comparatif des mises en scène proposé sur la plateforme Théâtre en acte permet de mettre ces scénographies en perspective et d'observer que l'espace imaginé par Stéphane Braunschweig pour *L'École des femmes*, par exemple, conjugue les deux types d'oppression (enfermement et surveillance) en inventant un espace fantasmatique, cage de verre ou vivarium, qui fait d'Agnès un animal de laboratoire.

OBJETS DÉSIRÉS OU SUJETS DÉSIRANTS

Face à ces stratégies d'enfermement, la dramaturgie des trois pièces raconte la manière dont le désir agit comme un élan émancipateur qui fait finalement passer les femmes du statut d'objets désirés à celui de sujets désirants. Elles montrent avec force, et parfois avec une forme d'impétuosité, des corps qui s'éveillent au désir. *L'École des femmes* joue à cet égard sur l'horizon d'attente du spectateur du xvii^e siècle, à travers l'intertextualité que construit la pièce avec *L'École des filles*, un dialogue érotique publié en 1655,

dans lequel une jeune fille bien informée en matière de sexualité apprend à sa cousine tout ce qu'il faut savoir sur le sujet.

Chaque metteur en scène met en avant ces corps désirants sur un mode différent : dans *L'Amour médecin*, Jean-Marie Villégier montre une Lucinde devenue capable de prendre des initiatives à l'égard de Clitandre, qu'elle déshabille de manière résolue. Stéphane Braunschweig imagine un prologue au *Tartuffe* en ouvrant la pièce sur un premier moment muet qui révèle les activités nocturnes de tous les membres de la famille : on y découvre la nuit d'amour de Mariane et Valère, le film pornographique que regarde distraitement Dorine et les discussions complices d'Elmire et de Cléante, un verre de vin à la main. Dans *L'École des femmes* surtout, dans la scène 5 de l'acte II, on voit Agnès montrer de manière absolument précise et concrète l'endroit de son plaisir (voir l'[extrait de cette scène dans la mise en scène de Didier Bezace](#)).



Le Tartuffe, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Théâtre national de Strasbourg, 2008; de gauche à droite : Elmire (Pauline Lorillard), Cléante (Christophe Brault), Valère (Thomas Condemine) et Mariane (Julie Lesgages).
Captation : Stéphane Braunschweig. © TNS, Seppia, Arte France, Alsatic TV, 2008



L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001; Agnès (Agnès Sourdillon) et Arnolphe (Pierre Arditi).
Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

Le quiproquo sur lequel repose la suite de la scène trouve à s'incarner dans la robe de mariée qu'Arnolphe lui offre et qui symbolise à ses yeux une promesse de liberté et de plaisir qui se mue bientôt en menace de domination et d'asservissement. Ce que ce moment nous montre aussi, c'est la manière dont la violence du désir chez les femmes, parce qu'elle est insupportable à entendre, va se retourner en désir de violence chez les hommes, dans une forme de dramaturgie de la pulsion où s'affronteraient d'un côté l'attraction sexuelle, et de l'autre, le désir de domination.

Loin d'être le seul instant de violence mis en scène par Didier Bezace, ce passage fait écho à la scène 4 de l'acte V, lorsqu'Arnolphe, après l'avoir suppliée, échoue à se faire aimer d'Agnès et la menace sans détours de lui donner la « gourmade » ou « quelques coups de poing » (V, 4). Si le costume d'Arnolphe l'inscrit sans ambiguïté dans le XVII^e siècle, l'association de son désespoir et de sa violence physique nous ramène en revanche avec force à la réalité bien connue des violences conjugales relatées quotidiennement par la presse, celles de ces maris qui tuent leurs femmes à coups de poing parce qu'elles veulent les quitter. Ce faisant, le texte de Molière et la mise en scène de Didier Bezace offrent l'occasion aux élèves de s'emparer de ces réalités avec force, mais sans accablement, avec la distance que permet le jeu, et de répondre ce faisant au vœu formulé par Yves Beaunesne au sujet de la mise en scène des classiques : « L'attention portée aux violences du passé, qu'elles soient révolutionnaires ou "ordinaires", devrait être pour nous l'occasion de réfléchir aux violences d'aujourd'hui.

[...] Ce qui est formidable avec les classiques, c'est que la mise en scène en fait des œuvres qui ne sont pas datées. [...] Les œuvres du répertoire n'ont jamais fini de dire ce qu'elles ont à dire » (feuille de salle de *Ruy Blas* de Victor Hugo, mise en scène d'Yves Beaunesne; propos recueillis par Malika Baaziz pour le Théâtre Gérard Philipe, CDN de Saint-Denis, novembre 2019, p. 7.

L'ÉMANCIPATION, À QUEL PRIX ?

Le dénouement de ces trois pièces fait coïncider la fin du pouvoir absolu des pères avec l'affirmation de la volonté des filles. Dans *L'École des femmes*, les derniers mots d'Agnès affirment avec force sa volonté, même s'il ne s'agit que d'une courte phrase (« Je veux rester ici »), tandis que la dernière réplique d'Arnolphe se réduit à une onomatopée (« Oh ! »), comme s'il était soudain frappé d'aphasie, après avoir largement dominé la répartition de la parole durant toute la pièce. Dans *L'Amour médecin*, Lucinde dit aussi clairement ce qu'elle désire, elle exige de son père qu'il signe à l'instant le contrat de mariage : « Non, non : je veux avoir le contrat entre mes mains » (III, 7). À la fin du *Tartuffe*, Mariane s'adresse au faux dévot pour dénoncer l'hypocrisie de sa manœuvre avec une ironie mordante, bien éloignée du ton suppliant qui était le sien jusque-là (« Vous avez de ceci grande gloire à prétendre / Et cet emploi pour vous est fort honnête à prendre », v. 1873-1874); et, après que l'hypocrite a été confondu, Orgon ne peut faire autre chose que d'accorder sa fille à Valère qui vient de lui porter secours.



L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001 ; *Arnolphe* (Pierre Arditi).
Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

Les filles obtiennent donc finalement ce qu'elles voulaient, elles se libèrent de l'emprise de leur père et vont pouvoir contenter leurs désirs. Tout est pour le mieux... sauf si l'on songe que chacune passe finalement d'une domination à une autre, de celle du père à celle du mari – aussi amoureux soit-il –, si l'on songe aussi à ce que les personnages viennent de traverser et au prix à payer pour conquérir cette émancipation. Agnès a découvert que son fiancé est un imprudent incapable qui n'ose pas affronter son père pour l'épouser et ne répond à sa supplication qu'en reconnaissant son impuissance et sa lâcheté : « Je ne sais où j'en suis, tant ma douleur est forte » (v. 1725). Certes, les retrouvailles opportunes d'Enrique et de sa fille permettent le dénouement heureux de *L'École*

des femmes ; la mise en scène de Didier Bezace traite cette scène dernière comme un moment de réparation où l'on voit Agnès entrer dans une communauté, puisqu'elle retrouve sa famille dans les personnes d'Enrique et de Chrysalde, tandis qu'Arnolphe se retire. D'autres mises en scène offrent pourtant une vision bien différente de ce dénouement, en particulier celle de Stéphane Braunschweig, qui montre une Agnès pleine de défiance à l'égard de ces hommes qui l'ont tour à tour enfermée, trompée ou abandonnée, et qui préfère s'enfuir plutôt que de rejoindre ceux qui prétendent lui venir en aide. Interrogé par Jean-Claude Lallias sur sa vision pessimiste de ce dénouement de comédie, le metteur en scène en nuance malgré tout la portée : « Je ne vois pas la fin comme quelque chose de si négatif. À la fin de la pièce, je lui fais fuir le plateau. Que va-t-elle faire en quittant le plateau ? Ça, on ne le sait pas. Mais peut-être l'expérience qui lui a été donnée de vivre pendant ces deux heures de représentation et pendant cette vie qu'elle a menée jusque-là va lui donner des armes pour se battre dans l'existence. [...] Que va-t-il advenir d'Agnès ? Je ne le sais pas. Ce qui est sûr, c'est qu'à un moment donné, elle dit "non" » à ce monde-là, et dire "non", c'est le début de l'émancipation » (« Les enjeux pour mettre en scène *L'École des femmes* », interview de Stéphane Braunschweig par Jean-Claude Lallias).

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018 ; de gauche à droite : Horace (Glenn Marausse), Oronte (Thierry Paret), Agnès (Suzanne Aubert), Enrique (Georges Favre), Chrysalde (Assane Timbo).

Captation : Alexis de Favitski. © Odéon-Théâtre de l'Europe, 2019





Le Tartuffe, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Théâtre national de Strasbourg, 2008 ; Orgon (Claude Duparfait).
 Captation : Stéphane Braunschweig. © TNS, Seppia, Arte France, Alsatic TV, 2008

Un autre dénouement mérite d'être interrogé, celui qui touche Elmire, car on peut se demander dans quel état elle va retrouver son époux : un Orgon libéré ? Ou un Orgon détruit ? Torse nu sous son pardessus, le visage ravagé par l'inquiétude, il apparaît complètement détruit à la fin de la mise en scène de Stéphane Braunschweig. Sera-t-il plus amoureux qu'avant ? Rien n'est moins sûr. Et dans quel état se retrouve-t-elle, elle, à la fin de la pièce, après ce que son mari l'a obligée à subir ? La question que soulève aussi la mise en scène, c'est de savoir si l'on peut ressortir indemne de ce genre d'expérience, si l'on peut aller aussi loin avec un homme qui vous désire sans y perdre quelque chose. Au moment où Elmire prépare son piège, elle dit à Orgon des paroles singulières : « Au moins, je vais toucher une étrange matière » (v. 1369). De fait, elle propose une expérience étrange, dangereuse, dans laquelle elle risque de laisser une partie d'elle-même.

C'est la voie qu'ouvre la mise en scène de Stéphane Braunschweig dans l'épisode de la table, et qui lui donne une profondeur nouvelle. On y voit Elmire obéir aux ordres de Tartuffe dans un état de peur et de sidération, jusqu'au moment où il l'embrasse longuement.

Au cours de ce baiser, quelque chose se passe en elle, qui se manifeste par le mouvement de son bras, puis de son buste. D'abord immobile et manifestement contrainte, elle finit par enlacer Tartuffe et par répondre activement à son baiser (*image p. 71* ; voir [l'extrait de cette scène dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, à 04:08](#)).

Ce geste approfondit le trouble que fait naître la scène puisqu'on voit Elmire commencer par subir l'entreprise de séduction que lui imposent à la fois Tartuffe et Orgon, pour se retrouver finalement comme débordée, ou comme réveillée, par le désir de Tartuffe. Le travail sur les lumières et l'univers sonore, qui nous plonge dans un espace verdâtre dominé par bruits d'écoulements, donne l'impression de nous faire entrer dans les égouts de la conscience.

Cette mise en scène, conçue en 2008, va être reçue en 2020 par des élèves évidemment marqués par le mouvement #MeToo, et l'on peut gager qu'elle suscitera des débats passionnés. Quel regard les élèves porteront-ils sur cette exploration des ambiguïtés du désir ? Serait-elle jouée ainsi aujourd'hui ? Le risque est grand de réduire cette scène à une situation de violence sexuelle s'achevant par le plaisir et le consentement de la victime. L'envisager ainsi ne serait pas rendre justice au fait que son traitement, inspiré de l'esthétique cinématographique de David Lynch, rend son statut indécidable et permet de voir en elle l'expression du fantasme, ou du cauchemar, d'Orgon plus que de celui d'Elmire (voir la partie « Les mises en scène en perspective », p. 33).

Si ces pièces construisent un trajet d'émancipation, elles en disent donc aussi le prix et nous rendent sensibles à ce qui s'est perdu dans l'épreuve, au point que le seul rapport vraiment harmonieux que les femmes expérimentent avec les hommes semble finalement être celui qu'elles entretiennent avec leurs frères – Cléante pour Elmire, Damis pour Mariane –, avec lesquels la relation échappe à toute entreprise de domination, et qui permet l'expression d'une parole libre et d'une véritable complicité.

L'USAGE DE LA PAROLE PAR LES FEMMES : COMMENT ÊTRE ENTENDUES ?

Les « graphes d'interlocution » réalisés par le « projet Molière » de l'Observatoire de la vie littéraire sont riches d'enseignements sur la répartition de la parole dans les comédies de Molière; on y observe les singularités de ces trois pièces en la matière : l'écrasante domination d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, la tendance au monologue de Sganarelle dans *L'Amour médecin*, et l'importance des échanges entre trois hommes (Orgon, Tartuffe et Cléante) dans *Le Tartuffe*. Si ces graphes nous montrent bien que les femmes parlent moins que les hommes, ils ne nous disent pas quels usages elles font de la parole, ni comment elles parviennent à être entendues.

SURDITÉS MASCULINES

Parce qu'au départ, les femmes ne sont pas entendues. Sganarelle, on l'a vu, refuse d'entendre le désir de sa fille d'avoir un époux; lorsqu'elle prend enfin la parole, renonçant à sa stratégie du mutisme, il lui coupe systématiquement la parole (« Sganarelle, *l'interrompant* : Va, fille ingrate, je ne te veux plus parler, et je te laisse dans ton obstination », I, 3);

Orgon n'entend pas la maladie d'Elmire lorsqu'elle lui est décrite par Dorine, il refuse ensuite de croire sa femme lorsqu'elle lui dit que Tartuffe la courtise (« Vous étiez trop tranquille enfin pour être crue, / Et vous auriez paru d'autre manière émue », v. 1320); quant à Arnolphe, il manifeste une sorte d'hyper-trophie de la parole qui rend le rôle redoutable pour tout interprète. Quand on observe la répartition de la parole entre hommes et femmes dans *L'École des femmes*, on mesure à quel point la parole d'Agnès est isolée au milieu d'une parole essentiellement masculine, et à quel point elle est limitée, puisque ses échanges sur scène concernent presque exclusivement Arnolphe, ce qui n'empêche pas ce dernier de lui jeter à la figure l'apostrophe, à ses yeux la plus infamante : « causeuse » (v. 1726). La mise en scène de Didier Bezace montre la brutalité avec laquelle Arnolphe cherche à empêcher Agnès de s'exprimer, en lui enserrant cruellement la mâchoire. Après l'épisode du grès, il rappelle qu'elle a appris à écrire contre son avis (« Et contre mon dessein l'art t'en fut découvert », v. 947), révélant ainsi que, plus que sa parole, c'est toute forme de communication entre Agnès et le reste du monde qu'il cherche à empêcher.



L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001; Agnès (Agnès Sourdillon) et Arnolphe (Pierre Arditi).
Caption : Don Kent.
© Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

[RETOUR P. 48](#)

Si les femmes ne doivent rien dire, les hommes ont en revanche beaucoup à dire sur elles, à l'image d'Arnolphe : « Tout le monde connaît leur imperfection : / Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion ; / Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ; / Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile, / Rien de plus infidèle ; et malgré tout cela, / Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là » (V, 4). Il y aurait sans doute un savoureux travail de chœur à mener pour faire entendre l'ensemble des définitions que les hommes donnent des femmes, dans les trois œuvres.

REPRÉSAILLES

On comprend que les femmes mesurent leurs propos car les rares fois où elles tentent de s'exprimer, elles sont très sévèrement punies. Quand Lucinde avoue son désir de mariage, elle se trouve confrontée à la fureur de son père qui l'insulte, la renie et fait résolument obstruction au dialogue (« Ne m'en parlez point ») ; quand Agnès raconte sa rencontre avec Horace, elle se fait morigéner par Arnolphe qui lui interdit de communiquer avec son galant et finit par l'empêcher de parler tout court (« Ah que de langage ! », « Point de bruit davantage », v. 639-640) ; quand Mariane essaie de protester contre le projet de son père qui veut lui faire épouser Tartuffe, en guise de représailles, il fait préparer son contrat de mariage dans la journée (v. 1277) et l'on comprend pourquoi la jeune fille parle de son père comme d'un père « absolu », au sens classique (« Contre un père absolu que veux-tu que je fasse ? », v. 589).

Seules les servantes refusent de garder le silence et opposent une résistance obstinée à leurs maîtres qui leur intiment l'ordre de se taire, à la manière de Dorine qui renoue avec la tradition des lazzis lorsqu'elle transgresse les ordres d'Orgon (« Taisez-vous », « Vous ne vous taisez point ? », « Te tairas-tu serpent, dont les traits effrontés... », « Et tout résolument je veux que tu te taises », II, 2), avant de finir par céder, non sans provocation, devant les menaces de coups.

LE JEU, INSTRUMENT D'ÉMANCIPATION

Les trois comédies nous apprennent finalement que la parole des femmes ne peut être entendue que si elle est mise en scène dans un dispositif théâtral, et que le jeu constitue l'instrument de leur émancipation. Ce qui unit en effet ces pièces, et qu'elles

déclinent dans des modalités évidemment très différentes, c'est une dramaturgie du vrai/faux. Dans chacune d'elles, les femmes utilisent le jeu théâtral pour déjouer le piège dans lequel elles se trouvent prises, répondant à la violence des hommes par cette stratégie de « violence douce », telle que la définit Pierre Bourdieu : « Toutes les formes de violence douce, presque invisible parfois, que les femmes opposent à la violence physique ou symbolique exercée sur elles par les hommes, depuis la magie, la ruse, le mensonge ou la passivité » (Bourdieu, 1998, p. 52).

Dans *L'Amour médecin*, Lisette et Lucinde agissent en metteuses en scène lorsqu'elles imaginent la machination théâtrale qui doit piéger Sganarelle : « Nous avons concerté ensemble une manière de stratagème qui pourra peut-être nous réussir », annonce Lisette à Clitandre (III, 3), ce qui prouve que ce n'est pas lui qui a l'idée du piège, même s'il concourt à sa réalisation. Lucinde est également comédienne puisqu'elle joue tour à tour la mélancolique, puis la folle, pour obtenir ce qu'elle désire. Et Elmire de même, à la fois metteuse en scène et comédienne quand elle organise la scène de la table et joue la séductrice avec Tartuffe pour déciller Orgon. Parce qu'elle joue, elle jouit d'une liberté particulière, qui est précisément la liberté du théâtre : « Ne vous scandalisez en aucune manière. / Quoi que je puisse dire, il doit m'être permis » (v. 1370-1371), dit-elle à Orgon, rappelant par là que l'on peut tout dire au théâtre. Quant à Agnès, qui ne met pas explicitement en place un dispositif de jeu théâtral, on peut toutefois se demander si elle joue le rôle de l'innocente, depuis le début, ou si elle s'éveille très progressivement aux possibilités du jeu. Toujours est-il que plus la pièce avance, plus elle est éveillée par l'amour, et plus elle joue à paraître ce qu'elle était avant le départ d'Arnolphe à la campagne.

C'est en tenant compte du pouvoir et de l'importance vitale du jeu théâtral qu'on peut finalement entendre de la manière la plus juste ce que nous disent les allégories de la Comédie, du Ballet et de la Musique dans les intermèdes chantés de *L'Amour médecin*. Si la scène dernière propose une sorte de thérapie par les arts, en rappelant que sans le secours des arts du spectacle « [...] tous les hommes / Deviendraient mal sains », le prologue revendique explicitement la recherche du plaisir : « Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde, / Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde. » On peut voir dans ce plaisir, chanté en ouverture de *L'Amour médecin*, ce qui unit, sans doute de la manière la plus réjouissante, le théâtre et l'émancipation des filles.

LES MISES
EN SCÈNE
EN PERSPECTIVE

MARIE-LAURE BASUYAUX ET LAURENCE COUSTEIX

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

« *L'École* est pour Arnolphe un véritable marathon, une course d'endurance, il tombe et se relève sans cesse, c'est d'ailleurs un des rôles les plus longs du répertoire français, il est présent sur scène pendant cinq actes, sauf durant une scène » (Bezace, 2015, p. 86). Lorsque Didier Bezace commente sa mise en scène de *L'École des femmes*, on comprend que la structure dramaturgique de la pièce en constitue la première difficulté, en raison de la place écrasante occupée par Arnolphe : le personnage ouvre la pièce, est présent dans 31 scènes sur 32, et s'adresse au public dans 13 monologues qui dévoilent sa solitude, son aveuglement et la noirceur de son projet. C'est ce rôle qui conduit Jacques Scherer à ranger *L'École des femmes* dans la catégorie des « pièces à vedette », apparues dans la seconde moitié du XVII^e siècle, dans lesquelles « le personnage principal est presque tout le temps en scène et accapare la meilleure partie de l'intérêt du public » (Scherer, 2001, p. 26). Mettre en scène *L'École des femmes*, c'est donc d'abord mettre en scène Arnolphe, une réalité dont Ève-Marie Rollinat-Levasseur rend compte dans l'étude qu'elle consacre aux mises en scène de la pièce, et qu'elle intitule significativement « *L'École des femmes* à la scène : pleins feux sur Arnolphe » (Rollinat-Levasseur, 2007, p. 134).

La seconde difficulté – qui découle naturellement de la première – consiste à faire exister Agnès. Dans les entretiens accordés sur theatre-contemporain.net, Stéphane Braunschweig met l'accent sur le paradoxe de ce personnage : bien qu'il soit un rôle mythique souvent travaillé dans les conservatoires, il n'en est pas moins un petit rôle en matière de texte et de présence scénique, plus petit que celui d'Horace alors même que « toute la pièce tourne autour d'elle » (« *Les enjeux pour mettre en scène L'École des femmes* », interview de Stéphane Braunschweig par Jean-Claude Lallias).

Comment faire exister le personnage d'Agnès ? Comment faire d'elle autre chose qu'un personnage fragmentaire, sans profondeur, une jeune première

naïve, ou le simple fantasme d'Arnolphe ? Anne-Françoise Benhamou a montré que la pièce peut être envisagée soit comme le récit de l'émancipation d'Agnès, c'est-à-dire comme l'épopée d'une jeune fille soumise à un monde violent et qui se bat pour conquérir sa liberté, soit comme le récit de la métamorphose d'Arnolphe, qui gagnerait progressivement en humanité en faisant l'expérience de la passion amoureuse et de l'impuissance, Agnès étant alors réduite au rang de fantasme ou d'objet (Benhamou, 2018, podcast).

Parce qu'il prend pour objet d'étude « les femmes dans trois comédies de Molière », le programme limitatif du bac théâtre conduit à se demander si la pièce autorise une lecture qui ne soit pas « arnolphocentrique », et si les grandes mises en scène de *L'École des femmes* ne seraient pas aussi, précisément, celles qui ont réussi à donner une véritable épaisseur au personnage d'Agnès. Celle de Didier Bezace, présentée à Avignon en 2001 et choisie comme mise en scène de référence, fait partie de cette dernière catégorie. Agnès Sourdillon – au prénom prédestiné – y a marqué les esprits par la singularité de son interprétation, dont elle a souligné à quel point elle avait d'abord désarçonné le public : « Agnès, on la voulait mûre, sage, et je sens que le public rit d'une Agnès sotte, celle qu'a écrite Molière. Je me fais rattraper par le texte » (Agnès Sourdillon, entretien, DVD, 2001). De fait, Didier Bezace propose une Agnès qui est tout sauf une jeune fille naïve ; c'est une femme dont l'innocence est devenue sagesse, et qui impose sa liberté « avec douceur et cruauté, de scène en scène, à celui qu'elle voudrait rendre lucide et tolérant, autant pour elle-même que pour lui » (Bezace, [note d'intention](#), Théâtre de la Commune, 2002).

La richesse de la mise en scène de Didier Bezace se révèle avec force lorsqu'elle est confrontée à d'autres, à la fois parce que le travail de comparaison permet de saisir ce qu'elle a de singulier, et parce que l'observation de différentes hypothèses dramaturgiques, même inconciliables, approfondit la compréhension du texte tout en ouvrant de nouvelles possibilités d'interprétation. Comparer différentes mises en

scène de *L'École des femmes* permet ainsi de découvrir d'abord une Agnès d'une étrange maturité, calme et sûre de sa victoire (Agnès Sourdillon dirigée par Didier Bezace), de la confronter à une Agnès fascinée par son propre récit et qui porte en elle une irréductible part d'enfance (Isabelle Adjani chez Raymond Rouleau), avant d'observer une adolescente d'aujourd'hui, possédant sa part d'ombre, de pulsions et d'opacité

(Marion Aubert dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig). Prêter attention à ces visages d'Agnès, si variés et contrastés, doit également permettre aux élèves de se sentir autorisés à inventer un personnage conforme à leur sensibilité pour tenter, avec modestie mais enthousiasme, de jouer leur note dans « l'immense partition de toutes celles qui, depuis Jovet, ont incarné ce rôle » (Bezace, 2015, p. 87).

La mise en scène de Didier Bezace (cour d'honneur du palais des Papes, 2001) est ici abordée par l'étude de deux scènes clés de la pièce :

- la scène 5 de l'acte II
- la scène 4 de l'acte V.

Ce sont tout à la fois des scènes de prise de parole d'Agnès, de confrontation avec Arnolphe, et des scènes où se disent avec une force toute particulière à la fois la violence du désir et le désir de violence. Ces deux scènes sont données à voir dans cinq ou six mises en scène différentes, choisies pour l'éclairage qu'elles apportent à celles de Didier Bezace, par contraste ou par proximité.

L'analyse de ces différentes mises en scène s'appuie sur des extraits de captations des pièces ainsi que sur des adaptations filmées.

Pour l'acte II, scène 5

- Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018
- Jacques Lassalle, Athénée-Théâtre Louis-Jovet, 2001
- Éric Vigner, Comédie-Française, 1999
- Raymond Rouleau, adaptation télévisée, 1973
- Gabriel Monnet, Théâtre de Nice, 1972

Pour l'acte V, scène 4

- Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018
- Christian Schiaretti, Château de Brangues, 2013
- Jacques Lassalle, Athénée-Théâtre Louis-Jovet, 2001
- Adaptation télévisée réalisée par Raymond Rouleau, 1973
- Pierre Gavarry ; émission de la télévision scolaire réalisée par Jean Fléchet dans la série « Du texte à la scène », 1966
- Molière et l'Amour, 1961 ; émission de la télévision scolaire réalisée par André Leroux, dans la série « Connaissance du théâtre », dirigée et présentée par Jean Frapat

Les analyses ici proposées portent à la fois sur les partis pris dramaturgiques de chaque mise en scène et sur la manière dont les modes de captation permettent de les mettre en valeur. Elles sont orientées par la question du programme limitatif – les femmes dans trois comédies de Molière – et pourront être utilement complétées par les pistes et les activités pédagogiques proposées par le dossier « Théâtre en acte » consacré à *L'École des femmes* et conçu par Rafaëlle Jolivet-Pignon.

CAPTATION AUDIOVISUELLE DE LA MISE EN SCÈNE DE DIDIER BEZACE

Captation marquante de la mise en scène de *L'École des femmes* par Didier Bezace en 2001, lors du Festival d'Avignon, le film est tourné en présence des 2000 spectateurs réunis sur les gradins de la célèbre cour

d'honneur du palais des Papes. Son réalisateur, Don Kent, qui a tourné auparavant un grand nombre d'émissions de télévision en direct (« Droit de réponse », « Les Enfants du rock ») avant de se spécialiser dans la captation de spectacles vivants (*Les Fables de La Fontaine* mises en scène par Robert Wilson en 2006, *La Traviata* mise en scène par Jean-François

Sivadier en 2011, plus récemment *Les Damnés* d'Ivo van Hove, en 2016), invente ici un dispositif de tournage singulier, avec une grande variété d'angles de prises de vues qui s'éloigne de la recette convenue de la captation théâtrale (laquelle peut se résumer à une alternance mécanique de plans larges et de champs/contrechamps). Le dispositif multi-caméras est pensé ici en fonction du spectacle : par les choix de cadrage, puis de montage, le réalisateur tente de traduire le point de vue du metteur en scène sur la pièce, tout en rendant compte de l'espace dans lequel le spectacle a été représenté. Le film témoigne ainsi des conditions concrètes de la représentation : le public nombreux est largement intégré sur le plan sonore (rires, tousotements, applaudissements) et visuel (ouverture et dénouement) ; le vent qui souffle dans la cour d'honneur et décoiffe les comédiens est une autre trace du hic et nunc de la représentation.

L'enchaînement des plans du film offre au téléspectateur non pas le point de vue d'un public idéalement placé au centre des gradins, mais une multiplicité de points de vue : les différents emplacements de caméra (de face, de côté, en plongée, depuis la scène) lui permettent à la fois de saisir l'ampleur du lieu où s'est jouée la pièce et d'avoir une vue d'ensemble du minimalisme et de l'austérité des choix scénographiques (un praticable nu, simple carré noir au centre de la cour d'honneur, entouré de quelques pinacles sombres) ; la variété de valeurs de plans, quant à elle, permet aussi bien d'envisager le rapport des personnages à l'espace dans les plans larges (la solitude d'Arnolphe sur le plateau nu, par exemple) que de se rapprocher des visages grâce aux gros plans très serrés sur les comédiens. La caméra adopte ainsi une forme d'ubiquité qui construit pour le spectateur du film un point de vue omniscient : elle lui permet d'observer et d'analyser ce qui se passe sur la scène, et qui peut aussi bien échapper au personnage sur scène (les gestes et regards complices des autres personnages qu'Arnolphe ne voit pas, par exemple) qu'au spectateur dans la salle (selon le fauteuil qu'il occupe, son degré d'attention, l'orientation de son regard, certains détails peuvent lui échapper). La caméra omnisciente met ainsi en abyme le principe sur lequel repose la mise en scène de Didier Bezace, qui voit dans *L'École des femmes* un dispositif inventé par les autres personnages pour mettre Arnolphe à l'épreuve et tenter de le déciller. Nous observons ainsi des personnages qui ont eux-mêmes créé les conditions pour en observer un autre, scruter et analyser ses réactions, dans l'attente d'une transformation dont ils espèrent qu'elle adviendra.

MISES EN SCÈNE COMPARÉES

ACTE II, SCÈNE 5

« Certain je ne sais quoi dont je suis tout émue »
(Arnolphe, Agnès)

ANALYSE DRAMATURGIQUE

« Des choses que jamais rien ne peut égaler :
Et dont, toutes les fois que je l'entends parler,
La douceur me chatouille, et là-dedans remue
Certain je ne sais quoi dont je suis tout émue. »

Stéphane Braunschweig y insiste : *L'École des femmes* est selon lui « la pièce de Molière qui parle le plus du désir. Il y a le désir d'Arnolphe pour cette jeune fille mais il y a le désir de cette jeune fille pour un jeune homme. C'est une pièce où le corps est très présent car le désir, c'est le langage du corps » (« Les enjeux pour mettre en scène L'École des femmes », interview de Stéphane Braunschweig par Jean-Claude Lallias).

De fait, Molière réussit la gageure de proposer au public une grande comédie en cinq actes et en vers qui aborde les questions d'éducation dans le respect de l'esthétique classique, tout en évoquant de manière directe la question de l'éveil au désir, à l'attirance amoureuse et à la sexualité en situant avec une précision troublante, dans la scène 5 de l'acte II, l'endroit du corps où Agnès sent sourdre son désir, alors même que, comme le rappelle Jacques Scherer, « les bienséances classiques proscrivent [...] l'expression de certains sentiments et toute allusion à la vie sensuelle ou sexuelle des personnages » (Scherer, 2001, p. 410).

Si Agnès apparaît peu dans la pièce, la scène 5 de l'acte II est l'un des rares moments où elle a la parole. À la demande d'Arnolphe qui a appris qu'elle avait reçu une visite en son absence, elle fait le récit de sa rencontre avec Horace et des moments passés avec lui, de son éveil (encore inconscient) à l'amour et de ses premiers émois. L'un des enjeux de la pièce porte sur la métamorphose d'Agnès, sur la nature de cette métamorphose, sa chronologie, et sur la manière concrète de la donner à voir. Le paradoxe est que cette métamorphose a déjà en partie eu lieu : lorsque la pièce commence, Agnès n'est déjà plus celle qu'Arnolphe connaissait avant de partir en voyage ; elle a rencontré Horace, et lorsqu'Arnolphe lui demande de rendre compte de ce qui s'est passé en son absence et qu'elle

se contente de déclarer que « le petit chat est mort », elle ment – au moins par omission. L'événement qui est à l'origine de cette première transformation, de cette perte d'innocence, a eu lieu avant le début de la pièce. On peut donc se demander comment la mise en scène de la scène 5 travaille ce motif de la métamorphose d'Agnès. Présente-t-elle Agnès comme une enfant ou suggère-t-elle qu'elle a déjà perdu une part de son innocence? Quelle conscience la jeune femme a-t-elle du désir qui l'agite? Comment cela modifie-t-il son rapport à Arnolphe?

On sait par ailleurs que les contemporains ont reproché à Molière, au cours de ce qu'on a appelé la « querelle de *L'École des femmes* », d'avoir construit une pièce dépourvue d'action, entièrement composée de récits faits par Horace ou Agnès devant Arnolphe et auxquels il réagit ensuite dans des monologues. On sait aussi que Molière – qui jouait le rôle d'Arnolphe – s'était fait une spécialité des rôles de mari ou de tuteur jaloux et excellait dans le jeu du lazzo d'émotion (Bourqui, Vinti, 2003, p. 273). On peut donc se demander comment chaque comédien s'empare de cette partition exceptionnelle d'Arnolphe-auditeur, partagé entre fascination et souffrance, et qui mène une enquête tragique pour lui. Quel lien établit-il, notamment avec le public, dans cette situation où il est à la fois confronté à une émotion insoutenable et contraint de dissimuler sa contrariété pour mener à bien son interrogatoire?

Cette scène pose en outre un certain nombre de questions relatives à l'espace. La rencontre entre Horace et Agnès a eu lieu alors que toute la précaution – inutile – d'Arnolphe visait à placer sa pupille dans une situation d'isolement pour la couper du monde. Comment le dispositif scénographique traduit-il cette volonté d'enfermement et de contrôle sans limites? Est-il envisagé comme un dispositif fantasmatique ou réaliste? Quelles articulations autorise-t-il entre intérieur et extérieur? Et quelles relations chacun des personnages entretient-il avec lui?

L'éveil du printemps : Agnès, de l'enfant à la femme

Si la rencontre avec Horace a eu lieu avant l'ouverture de la pièce, le récit qu'en fait Agnès en réactive l'intensité et permet à la métamorphose d'avoir à nouveau lieu sous les yeux d'Arnolphe – et les nôtres. Certaines mises en scène travaillent ce motif de la transformation en montrant une Agnès qui passe devant lui de l'état d'enfant à celui de femme.

Le motif de l'enfance d'Agnès est en partie lié à la distribution et l'on sent que c'est cette idée qui a présidé à certains choix de comédiennes. Agnès Sourdillon (Bezace) présente une certaine ambiguïté de ce point de vue puisque, si son jeu indique une forme de maturité et de calme réflexif, cette comédienne très menue porte pourtant en elle une juvénilité étroitement liée à sa voix très singulière, dont le timbre évoque celui d'une d'enfant. Une autre mise en scène est restée célèbre entre toutes en matière de distribution. Il s'agit de celle de Jean-Paul Roussillon, qui fit le choix d'une Isabelle Adjani de 17 ans (l'âge du rôle) pour jouer Agnès, et qui est aussi l'une des rares mises en scène pour lesquelles le public venait voir Agnès autant, ou plus, qu'Arnolphe.

Lorsqu'on visionne son adaptation pour la télévision, réalisée par Raymond Rouleau, on ne peut qu'être frappé par l'exceptionnelle part d'enfance, la puissance d'étonnement et la candeur qui se dégagent de la comédienne. Le choix de Bernard Blier pour lui donner la réplique rend l'idée du couple Arnolphe/Agnès encore plus dérangement, en montrant le désir d'un vieil homme pour une enfant. La poupée que tient Isabelle Adjani renforce cette image – poupée qu'elle donne symboliquement à Arnolphe au cours de son récit, et que ce dernier lui rend, comme pour la replacer en posture d'enfant.

Le costume contribue à la construction de plusieurs Agnès enfantines, dans des modalités très différentes. La robe bleu ardoise à col claudine et les cheveux nattés d'Agnès Sourdillon donnent l'image d'une enfant sage et docile, d'une petite pensionnaire de couvent dont le regard souvent amer trahit l'écart entre le costume (choisi par Arnolphe pour maintenir Agnès en enfance) et la réalité d'une conscience déjà avertie. Chez Stéphane Braunschweig, Agnès est une adolescente d'aujourd'hui, en short, baskets et T-shirt blanc, une jeune fille sexy mais inconsciente de la sensualité qu'elle véhicule, tout à son élan sportif. Certains éléments de jeu confirment la juvénilité d'Agnès : le rire espiègle, irrépressible, d'Agnès Sourdillon (Bezace) qui s'amuse du bon tour qu'elle a joué; l'attention intermittente de Caroline Piette (Lassalle), parfois entièrement absorbée par l'observation d'une coccinelle, comme une enfant qu'un rien suffit à distraire.

Alors qu'elle a d'abord instinctivement cherché à cacher la venue d'Horace à Arnolphe, Agnès lui vante bientôt ses mérites, son innocence la conduisant à décrire en des termes concrets la naissance en elle de

l'amour et du désir, l'éveil conjoint du sentiment et du corps. Elle passe insensiblement du plaisir de son récit au récit de son plaisir, ses mots la conduisant à éprouver à nouveau l'émotion qu'elle a ressentie en présence d'Horace, tandis qu'Arnolphe assiste impuissant au ravissement d'Agnès, emportée par ses paroles et par le souvenir qu'elles raniment. Le regard des comédiennes est l'indice de ce rapt : faisant face au public, complètement coupée de son auditeur, Agnès voit la scène qu'elle raconte, elle est à la fois à la source et à la réception de l'hypotypose qu'elle compose, tandis qu'Arnolphe la regarde, elle, comme un spectacle à la fois fascinant et douloureux. Certaines des interprètes indiquent par un geste le siège de leur émotion et de leur plaisir mêlés. Caroline Piette (Lassalle) déplace ses mains sur son ventre, à la recherche de l'endroit qu'elle cherche à nommer, mais c'est Agnès Sourdillon, l'interprète de Didier Bezace, qui donne à ce geste sa forme la plus précise, en réunissant ses deux mains l'une contre l'autre pour dessiner sur sa robe la forme symbolique d'une vulve, dans un geste très net et très évocateur (image p. 41).

Son émotion est également traduite par une dramaturgie du mouvement : Caroline Piette (Lassalle) interrompt son jardinage pour être toute à son récit, passant de l'agitation à la fascination, tandis que Marion Aubert (Braunschweig) se met à pédaler plus vite et de manière plus chaloupée sur son vélo d'appartement, en se soulevant sur sa selle, toute à l'excitation de son récit. Ces vélos, qui ont un effet comique indéniable, sont précisément là pour jouer avec la question du désir (« ça permet de faire exister ces corps, des corps qui ont chaud, qui suent, qui désirent, qui sont contraints car le désir est interdit », précise le metteur en scène (« Les enjeux pour mettre en scène *L'École des femmes* », interview de Stéphane Braunschweig par Jean-Claude Lallias).

En écho à l'équivoque du ruban pris par Horace (« le... »), Gabriel Monnet imagine une traduction concrète de la métamorphose d'Agnès en femme : d'abord coiffée d'un bonnet de coton, elle l'ôte devant Arnolphe pour lui montrer qu'elle a perdu le fameux ruban et libère une longue chevelure soyeuse, qu'il vient caresser avant de la repousser.

La mise en scène d'Éric Vigner tranche en revanche nettement avec les autres, à la fois par le choix d'une comédienne au physique plus imposant, la comédienne Johanna Karthals-Altes, par son jeu très séducteur, ses poses alanguies, et par sa longue

chevelure et sa robe à bustier qui font d'elle une femme d'emblée sensuelle et séduisante, une sirène au charme envoûtant.

Surveiller et (se) punir : souffrances d'Arnolphe

La dramaturgie très particulière de *L'École des femmes*, qui repose sur une succession de récits, a été l'objet de critiques des contemporains. Molière a fait référence à ce reproche dans *La Critique de l'École des femmes*, en le plaçant dans la bouche de Lysidas : « Il ne se passe point d'actions, et tout consiste en des récits que vient faire ou Agnès ou Horace » (*La Critique de l'École des femmes*, scène 6), et il y a répondu par l'intermédiaire de Dorante : « Les récits eux-mêmes y sont des actions, suivant la constitution du sujet ; d'autant qu'ils sont tous faits innocemment, ces récits, à la personne intéressée, qui par là entre, à tous coups, dans une confusion à réjouir les spectateurs. » La scène 5 de l'acte II illustre exemplairement l'art de l'écoute sur lequel repose l'interprétation du rôle d'Arnolphe, et la souffrance qui en résulte. C'est bien une enquête que mène Arnolphe, un interrogatoire passionné et qui a sa part de folie, que Pierre Ardit (Bezace) joue le nez collé au visage d'Agnès, tendu vers elle, cherchant par son regard inquisiteur à la surprendre (image p. 40). On peut se demander quelle conscience a la jeune femme d'être observée et quel regard elle porte sur cette scène d'interrogatoire. Agnès Sourdillon se laisse observer avec docilité, elle coud sagement, sans s'écarter ni changer de place, tandis que Caroline Piette (Lassalle) est beaucoup plus mobile : absorbée par son jardinage ou par les insectes du jardin, elle oblige Olivier Perrier à la suivre pour la regarder. Dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, la surveillance se mêle au regard désirant : Claude Duparfait, descendu de son vélo, observe le corps d'Agnès en action, s'échauffant à force de pédaler, existant pleinement au moment où elle dit son attrance pour Horace.

Le comique de la scène repose très largement sur la manière dont Arnolphe reçoit les déclarations d'Agnès et exprime sa souffrance. Chez Didier Bezace, il a toutes les peines du monde à se contenir et lui hurle ses questions au visage ; à chaque révélation qu'il reçoit, il prend le public à témoin, se tournant lentement vers lui et faisant naître un rire de connivence. À l'inverse, Bruno Raffaelli (Éric Vigner) se montre d'une grande douceur et comme d'emblée vaincu, résigné à perdre Agnès. C'est elle qui lui parle à l'oreille, qui se fait caressante, elle qui se déplace pour jouer avec les espaliers, tandis qu'il reste assis et semble abattu. Le

comique de la scène provient aussi du caractère délicat de cet interrogatoire qui éveille la curiosité d'Agnès sur tout ce qu'elle ignore de l'amour, mais qu'elle brûle de savoir (« Est-ce que l'on fait d'autres choses ? »). Laurent Perrier souligne sa maladresse en tapant du pied, tandis que Pierre Arditi enchaîne avec vivacité et autorité pour effacer la question.

On remarque que la proposition de Didier Bezace opère un renversement du regard : Agnès se laisse observer au début mais après l'équivoque du ruban, elle regarde l'état dans lequel se trouve Arnolphe, inquiète pour lui et pour sa capacité à évoluer, comme pour s'assurer qu'il est bien capable de supporter le traitement qu'elle lui inflige.

La prisonnière : dramaturgies de l'espace

Pour façonner une femme à sa convenance, la stratégie d'Arnolphe a d'abord consisté en un processus d'isolement : Agnès a été envoyée au couvent, puis elle a été placée dans la deuxième maison d'Arnolphe, sous la garde de deux domestiques. L'espace, entièrement contrôlé par lui, dit quelque chose de la relation qu'il entretient avec Agnès. Les modalités d'enfermement sont différentes d'une mise en scène à l'autre mais certains éléments de convergence apparaissent néanmoins : de hauts murs empêchent la jeune fille de s'échapper dans le téléfilm de Raymond Rouleau ainsi que dans la scénographie de Lassalle, qui reprend les maquettes de Christian Bérard pour la mise en scène mythique de Louis Jouvet. Agnès est ainsi retenue dans les limites étroites d'un petit jardin qui permet de jouer sur un rapport faussé entre intérieur et extérieur : la cour étant fermée, Arnolphe peut lui proposer de faire une promenade sans sortir, comme le ferait une prisonnière dans la cour du pénitencier, de faire une fausse sortie en somme, pour éviter de la mettre en contact avec le monde extérieur. La nature de ce jardin est également factice, décolorée et comme dénaturée. Seule Agnès, sensible à l'éveil du printemps en elle et autour d'elle, semble entretenir un rapport vivant avec la nature lorsqu'elle remarque une coccinelle et la prend dans sa main pour la faire s'envoler. Dans la scénographie de Stéphane Braunschweig, les vélos d'appartement permettent aussi, sur un mode comique, une fausse sortie : ils invitent Agnès à déployer son énergie sans sortir des strictes limites spatiales qui lui sont imposées. Cet espace joue sur le rapport entre l'intérieur et l'extérieur d'une manière toute particulière puisqu'Agnès est enfermée dans une cage de verre, à la manière d'un animal de laboratoire. Cette paroi invisible dit à

la fois l'enfermement et la surveillance, le fantasme de transparence et le voyeurisme d'Arnolphe, qui entend tout connaître et tout contrôler d'Agnès, et qui refuse l'idée qu'elle puisse conserver aucune part d'intimité ou d'opacité. Ce mur de verre permet également au spectateur de découvrir l'intérieur de la chambre d'Agnès, qui contient un lit à deux places, et de sentir que la sexualité est à l'horizon de tous les échanges entre Agnès et Arnolphe, et comme le fond de pensée de la pièce. Dans la mise en scène d'Éric Vigner, l'espace est en revanche pensé comme une cage labyrinthique qu'Agnès transforme parfois en espace de jeu, en s'accrochant aux espaliers.

Des planches et un espace vide : Didier Bezace et Gabriel Monnet ont tous deux choisi de placer leur scénographie sous le signe du plateau de théâtre afin de souligner le jeu que joue chacun des personnages, Arnolphe voulant paraître tolérant et compréhensif pour savoir la vérité, tandis qu'Agnès joue à paraître encore une enfant. Tous deux sont observés par les autres comédiens, depuis le plateau chez Gabriel Monnet, depuis une fenêtre de la façade du palais des Papes pour Didier Bezace. Chez le premier, ces regards semblent redoubler la surveillance d'Arnolphe, alors qu'ils fonctionnent comme un soutien et une solidarité en action chez Bezace. Le plateau imaginé par Didier Bezace est censé être situé à une hauteur vertigineuse, puisqu'il surplombe les clochers ; cette hauteur isole Agnès qui se voit à la fois contrainte de vivre avec un homme « perché », à tous les sens du terme, et forcée de vivre en sous-sol, en passant par une trappe. Cet espace vertigineux, qui est le signe d'une forme de folie, tout en entrant en cohérence, par ses clochers, avec la façade du palais des Papes, Didier Bezace l'a pensé comme « un plancher de comédie » et comme « le lieu d'un combat » où Arnolphe régnerait en despote « au-dessus des hommes et de la raison commune » (Bezace, 2015, p. 86), ce qui est

Le court essai est la forme obligatoire du devoir.
 Définir clairement le sujet et en analyser les termes.
 à sa résistance naïve et déterminée.
 Bien lire la marche à suivre proposée, sans offrir la question posée.

Quelles sont les compétences requises ?

- Réfléchir par rapport à sa fréquentation des spectacles (lycée ou personnels)
- Montrer sa capacité à analyser une séquence théâtrale (compte rendu de spectacles)
- Mobiliser le vocabulaire technique du plateau mais aussi celui de l'acteur
- Se référer aux cours théoriques sur l'œuvre mais aussi sur les grands théoriciens du théâtre (Brecht, Artaud, Barthes, Brook, Ubersfeld)

ANALYSE AUDIOVISUELLE

ACTE II, SCÈNE 5

L'émotion à la loupe : les visages d'Agnès

Dans la mise en scène de référence (Didier Bezace)

En choisissant Agnès Sourdillon pour jouer Agnès, Didier Bezace fait volontairement un choix audacieux qui tend à complexifier encore le personnage inventé par Molière. Par le recours fréquent aux gros plans, la captation réalisée par Don Kent rend manifestes les subtiles alliances des contraires qui affleurent dans l'apparence de l'actrice ainsi que dans son jeu. L'extrait compte en effet pas moins de dix gros plans et six plans rapprochés sur Agnès, les cadrages se faisant de plus en plus serrés à mesure que le dialogue avance et que l'on touche à la révélation. Ces gros plans permettent une observation, comme à la loupe, du visage d'Agnès : le réalisme photographique de l'image affirme l'âge adulte de l'actrice, la maturité de ses traits, tandis que les nattes et le costume la déguisent en écolière. Les gros plans renforcent

également la proximité entre le visage et la voix et, ce faisant, accentuent l'effet singulier de celle-ci : c'est une voix d'enfant sortant de la bouche d'une femme ; c'est aussi une voix androgyne, dont la tessiture est plus proche de celle d'un petit garçon que de celle d'une petite fille. Les gros plans renforcent ainsi l'inquiétante étrangeté de cette incarnation d'Agnès, qui n'est pas sans réactiver les motifs à la fois fascinants et inquiétants du *puer senex* (enfant-vieillard) et de la femme artificielle. L'étrangeté du personnage est également liée à l'instabilité de ses expressions et émotions, que les cadrages serrés donnent à scruter : tour à tour espiègle, ingénue, joueuse (« jurez donc votre foi »), le jeu de ses regards la sort ponctuellement de l'état d'enfance pour donner à voir une jeune femme se remémorant avec volupté un souvenir amoureux, les yeux détournés d'Arnolphe, ou bien au contraire, pleine d'un savoir mystérieux, fixant celui-ci comme pour analyser ses réactions.

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001 ; Agnès (Agnès Sourdillon) et Arnolphe (Pierre Arditi).

Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001



[RETOUR P. 38](#)



RETOUR P. 38

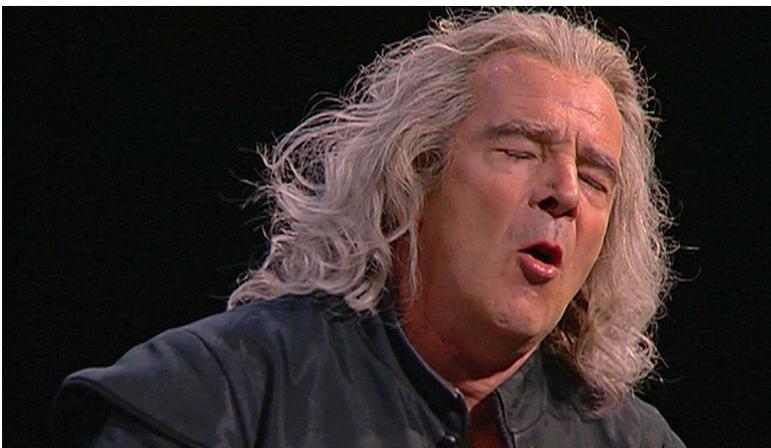
Dans cette scène où se dit le désir, Agnès est un visage, mais aussi un corps. Corps dont les sens ont été éveillés en l'absence d'Arnolphe, comme le révèle avec une brusquerie volontairement obscène le geste par lequel elle désigne le fameux « là-dedans » et que la caméra donne à voir en revenant à un cadrage plus large. Si le corps de la jeune femme est la plupart du temps effacé (par la robe, par le cadrage serré), il fait ici retour brutalement, comme un refoulé embarrassant.

Le comique contrarié de l'extrait repose sur la dimension presque sadique de l'aveu d'Agnès à son tuteur de l'émoi charnel qu'elle a connu avec un autre. Les syllabes de certains mots sont étirées (« des mots les plus gentils du monde », « des choses que rien au

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001; Agnès (Agnès Sourdillon) et Arnolphe (Pierre Arditi).

Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

monde ne saurait égaler »...), comme s'étire le bras qui coud pour tendre le fil; un autre mot est accentué de manière à le rendre équivoque (« et de me les baiser il n'était jamais las »). Dans ce jeu ambigu, la souffrance d'Arnolphe est palpable et apparaît nettement sur le visage déformé de Pierre Arditi, filmé lui aussi en gros plan, visage marqué par une bouche mauvaise et d'irrépressibles clignements d'yeux. L'acmé du dialogue, la fameuse stichomythie qui précède la



L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001; Arnolphe (Pierre Arditi).

Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

révélation du ruban (« eh, il m'a... / Quoi? / Pris... / Hein? / Le... / Plaît-il? »), est rendue par un champ/contrechamp au montage rapide, qui fait passer avec vivacité d'Agnès à Arnolphe tout en accentuant le contraste des émotions des deux personnages, exprimées par le jeu très opposé des deux acteurs (l'un riant et badinant, l'autre grondant et menaçant).

Le cadrage serré a pour autre effet de renforcer l'abstraction de l'espace où se fait l'aveu : dans cet extrait, le décor n'existe quasiment plus, le plateau, les pinacles sont absents, laissés hors-champ, les silhouettes se découpent sur un fond noir uniforme qui permet d'apprécier encore davantage l'intemporalité et l'universalité de cette scène où, à travers Agnès et Arnolphe, le désir se dit tout en se confrontant aux instances de sa répression.

Dans les autres mises en scène

Les films de théâtre ont cette double fonction de donner à voir la pièce autrement en même temps que de conserver l'empreinte des pièces du passé. À travers la comparaison des archives que constituent les films réalisés, on peut mener avec les élèves une étude rapide de l'évolution, à travers le temps, des incarnations d'Agnès.

Dans le **téléfilm de Raymond Rouleau**, un travelling avant donne à voir en gros plan le beau visage aux traits purs et juvéniles d'une Isabelle Adjani qui fait alors ses débuts au théâtre, et qui incarne une Agnès sensible, à l'innocence déssexualisée, faisant avec sidération le récit de son trouble amoureux, avant que Bernard Blier ne se retourne pour adresser son aparté au spectateur du film, par un regard-caméra. L'archive témoigne d'une vision du personnage d'Agnès très



L'École des femmes, mise en scène de Gabriel Monnet, Théâtre de Nice, 1972 ; Agnès (Nita Klein).
Captation : Pierre Gavarry. © Ofrateme 1974

éloignée de celle qu'en offre Didier Bezace : pour Raymond Rouleau, il s'agit davantage de charmer et d'émouvoir en donnant à sentir l'éveil de la sensibilité chez une jeune fille encore adolescente, et qui est l'archétype même de la jeune fille du fait de sa beauté, de sa candeur, de sa franchise, de sa fragilité, là où Agnès Sourdillon campe un personnage plus contradictoire.

La captation de la **mise en scène de Gabriel Monnet** rend compte d'une vision sensiblement plus adulte d'Agnès, jouée par Christine Verger, et que caractérise une certaine franchise face à un Arnolphe suspicieux. L'intérêt du document, outre qu'il nous donne à voir une autre incarnation d'Agnès, est qu'il rend compte, par le montage, de choix dramaturgiques qu'on peut rapporter à ceux de Didier Bezace : la scène de l'aveu se déroule en effet sous le regard d'autres personnages qui sont comme les spectateurs de cette scène du ruban, qui devient dès lors un moment de théâtre dans le théâtre (voir [l'extrait de cette scène dans la mise en scène de Gabriel Monnet \[1974\]](#)).

La captation de la **mise en scène de Jacques Lassalle**, qui rend hommage à la mise en scène de Louis Jouvet dans les décors de Christian Bérard, prend le parti d'un cadrage moins serré que le film de Don Kent : le réalisateur Philippe Miquel a favorisé les plans moyens, inscrivant les corps dans ce décor anti-naturaliste qui a à la fois pour fonction de représenter le lieu dramatique (le jardin clos où est retenue Agnès), et de



L'École des femmes, téléfilm de Raymond Rouleau pour Antenne 2, 1973 ; Agnès (Isabelle Adjani).
© AGIP/Bridgeman Images



L'École des femmes, mise en scène de Jacques Lassalle, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, 2001; Arnolphe (Olivier Perrier) et Agnès (Caroline Piette).
Captation : Philippe Miquel. © Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Copat, 2006

renvoyer à l'histoire du théâtre (en tant que reprise d'un décor existant). Cette théâtralité exhibée souligne l'artificialité du monde qu'Arnolphe a construit pour Agnès, et l'aspect sensiblement mécanique des mouvements de la jeune femme dont les cadrages moyens rendent compte s'accorde à cette artificialité.

Du fait qu'il s'agit d'une récréation (la pièce est jouée pour la caméra et non pour le public) et que le tournage est moins contraint par les conditions de représentation, le film de la **mise en scène d'Éric Vigner** présente des choix d'angles de prises de vues et de montage particulièrement stylisés qui peuvent nourrir un travail de comparaison avec la captation réalisée par Don Kent. La caméra suit les gestes langoureux d'une Agnès fantasque à la sensualité parfaitement assumée, à la fois Vénus, danseuse et poupée, tour à tour séductrice et farouche, et pour laquelle la structure de bois qui constitue le décor abstrait filmé

en plan large est aussi bien une cage, un boudoir ou un lit. Les plans rapprochés sur la femme mettent en valeur sa rousseur, sa peau, une féminité sensuelle qui se déploie sous le regard en surplomb de celui qui nous apparaît dès lors comme son créateur.

Dans la captation de la **mise en scène de Stéphane Braunschweig** réalisée par Alexis de Favitski, le privilège est accordé aux plans larges, qui cadrent l'ensemble du décor pour y inscrire pleinement les corps. C'est en effet sur le corps jeune et désirable d'Agnès (Marion Aubert), plus que sur son visage, que se manifeste la découverte du désir amoureux, désigné ici clairement comme désir sexuel (le vélo se substituant au corps masculin, le corps féminin semblant rééprouver sur la machine le plaisir ressenti lors de la rencontre avec Horace). Mais cette affirmation scénique du corps va aussi de pair avec sa virtualisation : les plans larges donnent à voir la grande vitre installée sur le plateau par le metteur en scène-scénographe, où se multiplient les reflets de la jeune fille (image p. 44). Celle-ci est par conséquent à la fois actuelle et virtuelle, présente face à nous et diffractée dans une série d'images, ce qui peut en retour interroger le désir d'Arnolphe : aime-t-il la jeune fille ou bien l'image qu'il se fait (que nous nous faisons) de celle-ci ?



L'École des femmes, mise en scène d'Éric Vigner, Comédie-Française, 1999; Agnès (Johanna Korthals Altes) et Arnolphe (Bruno Raffaelli), de dos.
Captation : Michel Favart. © France 3, Néria Productions, Euripide Productions, La Comédie-Française, 1999



RETOUR P. 43

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018; *Arnolphe* (Claude Duparfait) et *Agnès* (Suzanne Aubert).

Captation : Alexis de Favitski. © Odéon-Théâtre de l'Europe, 2019

ACTE V, SCÈNE 4

« Je n'entends point de mal dans tout ce que j'ai fait »

[Arnolphe, Agnès]

ANALYSE DRAMATURGIQUE

Les maladroites d'Horace et ses confidences indiscretes se poursuivent jusque dans l'acte V et ont pour conséquence qu'Agnès, censée être placée entre de bonnes mains pour échapper à Arnolphe, se retrouve... entre les mains d'Arnolphe. À peine est-elle sortie de sa cage qu'elle se retrouve prise au piège par son geôlier. Le texte indique, par une interjection et par une indication scénique (« *le reconnaissant* »), qu'elle est surprise de se retrouver entre ses mains. Sa stupeur et l'effroi qu'elle ressent en découvrant l'identité de ce protecteur choisi par Horace la conduisent à recevoir, dans un premier temps en silence, les violents reproches d'Arnolphe qui, encouragé par la situation de flagrant délit, se livre à un réquisitoire accablant : à ses yeux, cette Agnès dont l'éducation – et le prénom, qui la place sous la protection de la

sainte patronne des vierges – devait assurer la pureté, se révèle maligne, cette enfant naïve est en réalité une fourbe. Dès qu'elle prend conscience qu'elle ne recevra aucun secours d'Horace (« *Agnès regarde si elle ne verra point Horace* »), Agnès sort de son mutisme pour se défendre en exposant ses raisons. La « bête » se transforme en « raisonneuse » et met bientôt en accusation son juge, en lui prouvant qu'elle n'a fait que suivre « ses leçons ». Deux logiques s'affrontent : celle du patriarcat, de l'autorité et de la possession d'un côté ; celle du naturel, de l'inclination et du plaisir, de l'autre. Agnès affirme son droit au plaisir avec une spontanéité désarmante, en ignorant la morale plutôt qu'en s'insurgeant contre elle, comme le souligne Paul Bénichou : « Dans ses explications finales avec Arnolphe, elle incarne un défi si tranquille de l'instinct à toute contrainte, son ingénuité est si redoutable, qu'on a rarement osé regarder bien en face cette "inquiétante créature" » (Bénichou, 1988, p. 272).

L'écart qui sépare le discours d'Agnès aux actes I et II de sa prise de parole à l'acte V est frappant : la petite fille, dont on peut penser qu'elle était ignorante de tout, s'est métamorphosée en une femme qui défend avec feu ses désirs et son engagement. Les contemporains ont reproché à Molière l'in vraisemblance de cette métamorphose – pourtant préparée par plusieurs répliques d'Horace qui s'émerveille très tôt de découvrir l'intelligence stratège d'Agnès. En cela, la scène illustre exemplairement ce qui fit le succès de

la pièce et sa nouveauté au moment de sa création : « Pour la première fois, un personnage de théâtre illustre les débats menés dans les salons et reproduits dans les romans sur la puissance de l'amour et son rapport avec l'esprit » (Forestier, 2018, p. 197).

La métamorphose du personnage, sa signification et ses manifestations concrètes sont au cœur des enjeux dramaturgiques de cet extrait : si l'on entend raconter l'évolution psychologique d'Agnès, l'histoire de son émancipation, il importe de trouver les moyens de faire d'elle un personnage, avec sa cohérence mais aussi avec son épaisseur et ses zones d'ombre. Face à elle, Arnolphe découvre la souffrance que cause l'amour non payé de retour, et cette épreuve d'impuissance contribue à humaniser son personnage de barbon jaloux et dominateur. De qui raconte-t-on donc la métamorphose ? Et quelles conséquences ce choix a-t-il sur la représentation du personnage qui lui fait face ?

La scène repose par ailleurs sur une situation de domination et un rapport de force qui évoluent au cours de la scène. Qui domine ? À quel moment ? Dans quel domaine ? Comment violence verbale, violence psychologique et violence physique s'articulent-elles ? Comment enfin concilier l'ingénuité d'Agnès dont parle Paul Bénichou avec l'évolution accélérée que vient de lui faire accomplir la pièce : est-elle complètement inconsciente de la souffrance qu'éprouve Arnolphe ? En quelle mesure a-t-elle appris à « jouer » ? Mettre la mise en scène de Didier Bezace en perspective permet de mesurer en quoi elle s'écarte de toutes les autres, par son traitement de la surprise d'Agnès et par sa dramaturgie de la violence.

La femme piégée : mécanique d'une domination

Toutes les mises en scène, excepté celle de Didier Bezace, installent les signes d'un piège, voire d'un enlèvement. Arnolphe dissimule son identité en usant de différentes stratégies : en jouant de l'obscurité (Braunschweig), en modifiant sa voix et en se détournant, ou bien par le recours à des éléments de costumes – chapeau, masque, cape (Gavarry, Rouleau, Lassalle, Schiaretti). Ces ruses théâtrales sont parfois soulignées sur le mode farcesque, comme chez Christian Schiaretti où l'on voit Robin Renucci prenant un accent et se masquant avec un bonnet de femme, à la manière d'un *lazzo* de *commedia dell'arte* ; parfois, cette identité mystérieuse est traitée sur un mode plus inquiétant, en particulier à travers la manière dont certaines Agnès la perçoivent. La méfiance et

l'inquiétude sont manifestes chez Suzanne Aubert (Braunschweig) ainsi que chez Isabelle Adjani (Rouleau) qui résiste progressivement au trajet que lui impose Bernard Blier, obligé de la traîner derrière lui pour la faire entrer dans le réduit qui lui servira de nouveau cachot.

Ensuite tous les Arnolphe, excepté Pierre Arditi (Bezace), dramatisent le dévoilement de leur identité, la révélant brusquement pour mieux jouir de ce coup de théâtre – qui n'en est un que pour Agnès, Arnolphe et le spectateur étant un surplomb – dont le choc et l'effroi se traduisent par la perte des mots : l'interjection « Hay » devient un hurlement chez Isabelle Adjani et chez Suzanne Aubert, un cri muet et déchirant chez Caroline Piette. Les comédiennes traduisent aussi physiquement la peur panique d'Agnès : Nita Klein (Gavarry) et Suzanne Aubert (Braunschweig) jettent sur Arnolphe des regards terrifiés, Suzanne Aubert (Braunschweig) garde ses distances tout en cherchant désespérément une issue, comme le ferait un animal traqué ; les autres tentent de fuir et se retrouvent prises dans un corps à corps violent et désespéré avec Arnolphe (Lassalle, Gavarry, Rouleau). Face à elles, plusieurs Arnolphe montrent la jouissance qu'ils éprouvent à les voir réduites à l'impuissance.

À l'inverse de toutes les autres, la mise en scène de Didier Bezace ne dramatise pas le moment de la révélation, aucun signe concret n'est donné d'une volonté de dissimuler son identité : le plateau nu est entièrement éclairé, les deux comédiens se tiennent côte à côte et Pierre Arditi tient Agnès Sourdillon par la main, comme si elle était une petite fille. Des libertés sont indéniablement prises avec le dispositif précisé par les deux didascalies (« *le nez dans son manteau* », « *Agnès, le reconnaissant* ») : ici, pas de dissimulation, donc pas de reconnaissance ni de surprise de la part d'Agnès. Cet écart peut laisser le spectateur perplexe puisque l'extrait vidéo que nous commentons est coupé du mouvement que construit l'ensemble de la mise en scène. Il importe de rappeler que l'hypothèse dramaturgique formulée par le metteur en scène est qu'Agnès sait déjà qu'elle va gagner la partie et que c'est Arnolphe qu'il convient d'éduquer, en l'aidant à accepter la situation, pour le faire sortir de sa folie. De manière très évocatrice, c'est elle qui le regarde au début, qui l'observe – comme elle le fait depuis le début de la pièce –, soutenue par tous ses partenaires qui se penchent au balcon pour regarder les progrès de cette entreprise de guérison et l'évolution du cas clinique que représente Arnolphe.

La plupart des mises en scène placent l'acmé de la violence physique d'Arnolphe au cours de sa tirade, alors qu'il reprend tout pouvoir sur Agnès et se venge de l'inquiétude qu'il a ressentie en l'injuriant et en dénonçant sa nature vicieuse. Sa violence verbale se traduit physiquement : il lui serre le bras jusqu'à lui faire mal (Gavarry), la pousse sans ménagement à chaque reproche (Rouleau), la jette au sol et l'immobilise par une clé (Lassalle), gestes qui, associés au contexte de cette ruelle obscure et à la tenue d'Agnès, donnent à la scène des allures de viol. Seul Robin Renucci (Schiaretti) fait un autre choix que celui de la violence physique tournée contre Agnès : désarçonné par son calme imperturbable, Arnolphe finit par s'asseoir, comme elle, pour répondre à ses arguments.

La singularité de la mise en scène de Didier Bezace tient à la manière dont il ménage la progression de la violence physique dans la scène : contrairement aux autres interprétations, Pierre Arditi n'y a pas recours au début de la scène, il se contente d'une violence verbale – on sent toutefois qu'il lui serre la main avec une force inhabituelle. À l'inverse du mouvement que proposent les autres interprètes, ce n'est que lorsqu'Agnès prend la parole que sa violence physique se déchaîne.

La fin de l'innocence : dramaturgie d'un combat

La longue réplique d'Arnolphe lui a permis de se soulager en accablant Agnès, mais elle a parallèlement permis à Agnès de reprendre ses esprits, et d'être suffisamment indignée pour riposter. La suite de la scène installe donc le face à face : si Nita Klein (Gavarry) se détournait au début et n'osait pas regarder Arnolphe, elle lui fait désormais face ; il en est de même pour Caroline Piette (Lassalle) qui se relève alors qu'elle était au sol. Toutes deux sont encore tenues par les poignets et violemment secouées par Arnolphe avant de se libérer de son étreinte, mais leur détermination s'exprime nettement, tantôt par le calme, tantôt par l'emportement.

Jeanne Cohendy (Schiaretti) manifeste une grande assurance, son débit posé et sa voix forte traduisent un calme et une autorité qui désarçonnent Arnolphe, tandis que l'Agnès incarnée par Isabelle Adjani est portée par une colère qui entraîne une inversion des rôles : c'est elle qui fait des reproches à Arnolphe, qui contient avec peine son indignation et qui finit par lui hurler au visage « Oui, je l'aime », comme un défi. Suzanne Aubert renvoie elle aussi, en miroir, son

agression à Arnolphe, en criant comme lui et en le pointant d'un doigt accusateur.

L'écart est notable, une fois encore, avec le choix opéré par Didier Bezace qui construit, lui, une progression inverse entre domination verbale et domination physique. Plus Agnès domine l'argumentation, plus elle est violentée physiquement : Arnolphe lui attrape d'abord le visage, puis la tient par les cheveux, avant de la retourner et de lui infliger une clé au bras pour l'immobiliser en la faisant souffrir, pour la punir d'avoir osé lui répondre. Se montrer capable d'argumenter, de faire « l'impertinente », « la raisonneuse », « la vilaine » qui prétend lutter vers à vers avec lui et se hausser au niveau de la stichomythie est un plus grand crime, aux yeux d'Arnolphe, que de chercher à s'enfuir.

L'épreuve de l'amour : où l'élève devient le maître

Au vers 1531 (« Vous ne m'aimez donc pas à ce compte ? »), la question que pose Arnolphe à Agnès constitue un point de bascule de la scène : c'est le moment où la surprise change de camp, et où Arnolphe découvre sa dépendance à l'égard d'Agnès. Son ton jusque là impérieux devient suppliant : Pierre Gavarry a des larmes dans la voix, François Perrier (Lassalle) se tourne contre le mur lorsqu'il entend Agnès lui dire qu'elle aime Horace, sa voix exprime une impuissance douloureuse. Le renversement du rapport se traduit spatialement : Nita Klein (Gavarry) s'arrache à l'étreinte d'Arnolphe et retrouve sa liberté de mouvement dans la nature, qui lui permet de dire l'évidence de son amour, tandis que Jeanne Cohendy (Schiaretti) s'assoit calmement pour mieux se faire comprendre, adoptant un ton professoral et prenant le public à témoin. Face à elle, Robin Renucci donne un tour farcesque à la douleur d'Arnolphe qui se brûle par mégarde le bras à une lampe.

Progressivement, la violence passe du côté d'Agnès : Isabelle Adjani (Rouleau) montre à quel point l'idée d'aimer un vieillard comme lui la révolte (« Vous ? ») ; ce cri chargé d'incrédulité et d'horreur tire la mise en scène du côté de la dénonciation des pratiques pédophiles et des enfances salies. Sa colère et ses reproches montrent également à quel point elle est indifférente à la souffrance d'Arnolphe, et combien cet amour pour elle lui semble inconcevable. De la même manière, Marion Aubert (Braunschweig) s'agace de devoir expliquer l'évidence à Arnolphe, son geste de la main, qui vise à lui faire comprendre une évidence, suggère qu'à ses yeux, c'est lui la « bête » en amour.

Nul accablement en revanche chez Pierre Ardit : dans la mise en scène de Didier Bezace, ce moment de la défaite en amour est celui de la plus grande violence physique. Lorsqu'il entend Agnès dire son amour pour un autre homme, Arnolphe ne se maîtrise plus et, de fureur, il attrape la tête de la jeune femme comme pour y faire entrer quelque chose de force, pour la contraindre à l'aimer. En dépit des costumes qui ne cherchent nullement l'ancrage contemporain, cette interprétation frappe par ce qu'elle dit d'une violence d'aujourd'hui. On ne peut qu'être saisi par la force et la justesse de l'image – une femme explique les raisons de son départ à un homme qui lui répond par des coups – et par la manière dont elle fait écho à ce que nous connaissons aujourd'hui des mécanismes d'emprise et des violences faites aux femmes (voir notamment le dossier d'enquête du *Monde*, « Féminicides. Mécanisme d'un crime annoncé »).

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, Théâtre de la Commune, 2001 ; Agnès (Agnès Sourdillon) et Arnolphe (Pierre Ardit).

Captation : Don Kent. © Arte France, La Compagnie des Indes, Théâtre de la Commune, 2001

ANALYSE AUDIOVISUELLE

ACTE V, SCÈNE 4

La confrontation : échapper au corps à corps

Dans la mise en scène de référence (Didier Bezace)

La manière dont Don Kent choisit de filmer cette scène de confrontation mise en scène par Didier Bezace fait voir toute l'originalité des partis pris du metteur en scène, non seulement par rapport au texte (didascalies) mais également par rapport aux mises en scènes précédentes de *L'École des femmes*. Le plan large fait d'abord voir les deux comédiens sur le plateau nu, où ne se trouve que la valise d'Arnolphe. Les silhouettes se découpent sur un fond noir, abstrait, qui les affranchit de tout contexte spatial et temporel. Le réalisateur choisit ensuite de suivre l'affrontement verbal, puis physique, par une série de gros plans où l'abstraction du fond noir va mettre en relief l'expressivité des visages et la force des voix. Didier Bezace ne joue pas la surprise de la découverte du visage d'Arnolphe, le visage nous est donné d'emblée. La réalisation épouse ce choix audacieux de mise en scène en nous rapprochant du visage d'Arnolphe par le gros plan. Le romanesque



de l'enlèvement, de l'identité masquée puis révélée est aboli, les visages sont à nu. Dans un premier temps, ils offrent un combat d'expressions (le regard fixe et calme d'Agnès face à la colère qui se lit sur celui d'Arnolphe), dans un dialogue où les regards ne se croisent d'abord pas (Arnolphe discourt sans regarder Agnès, enfermée qu'il est dans sa passion dominatrice, tandis qu'elle l'observe, comme pour étudier ses réactions). Lorsqu'Arnolphe se tourne vers Agnès, c'est pour faire prendre à l'affrontement un tour encore plus inquiétant : aux cris, s'ajoute maintenant une violence physique, intensifiée par le choix d'un cadrage particulièrement serré qui expose le visage malmené de la jeune femme, serré entre les mains d'Arnolphe (image p. 31).

Ce double enserrement (par les mains de l'homme, par le cadre) rend ce moment d'empoignade particulièrement insoutenable (comme en témoigne le silence glacé du public) et révèle toute la noirceur du personnage masculin qui croit pouvoir ici l'emporter par le discours et par la force. La résistance de la femme – marquée par la force de la voix de l'actrice, le détachement de certains mots (« Oui, je l'aime »), une certaine rigidité du corps – puise sa force dans la connaissance qu'elle a en amont de la folie d'Arnolphe, fil qui guide toute la mise en scène

L'École des femmes, mise en scène de Jacques Lassalle, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, 2001 ; Agnès (Caroline Piette) et (le bras d') Arnolphe (Olivier Perrier).

Captation : Philippe Miquel. © Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Copat, 2006

de Didier Bezace, et qu'elle accepte de voir se déployer ici jusqu'à l'intolérable de la violence physique.

Dans les autres mises en scène...

On trouve cette même violence physique dans la **mise en scène de Jacques Lassalle**, intensifiée par le choix de cadrages serrés quand Arnolphe saisit Agnès et plaque son corps au sol. La lumière bleue, le débat des corps, la voix particulièrement rauque et puissante d'Olivier Perrier affranchissent définitivement la scène du monde de la comédie, pour la rapprocher ici de l'imaginaire du film noir. C'est l'argumentation d'Agnès qui permet ensuite la séparation des corps, soulageant le spectateur de ses craintes et marquant, par l'écart qu'elle maintient entre eux, la victoire d'Agnès quand elle proclame la vérité de son amour.

La captation de cette même scène **mise en scène par Stéphane Braunschweig** prend soin de rendre l'éloignement des corps sur la scène. Après avoir reconnu l'identité de son ravisseur dans un cri de terreur, Agnès échappe à son étreinte et se tient largement à distance de lui. Ce large intervalle entre les deux corps est régulièrement rappelé : lors de la joute verbale filmée en champ/contrechamp, par les plans moyens sur Agnès, qui l'isolent d'Arnolphe, ainsi que le plan de demi-ensemble qui cadre les deux acteurs et intègre le premier rang du public. On prend ainsi toute la mesure de l'espace scénique et de l'écart entre le corps de la jeune fille et celui de l'homme, qui est comme le gouffre qui sépare leurs désirs respectifs (image p. 49).





RETOUR P. 48

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2018; Arnolphe (Claude Duparfait) et Agnès (Suzanne Aubert).

Captation : Alexis de Favitski. © Odéon-Théâtre de l'Europe, 2019

La captation de la **mise en scène de Christian Schiaretti** repose sur un travail de réalisation moins élaboré, qui vise essentiellement à conserver la trace d'un spectacle joué dans un espace et un temps donnés. Mais les choix de cadrage prennent soin de rendre compte de l'écart voulu par le metteur en scène entre l'image convenue du personnage d'Agnès et l'incarnation qu'il a choisie (Jeanne Cohendy) : le décor, fait d'agrandissements de dessins d'écoliers, reste toujours présent tandis qu'Agnès, par opposition, semble une femme pleine de sagacité face au comportement plus outré et plus farcesque d'un Arnolphe parfois proche d'Arlequin. Nulle violence, nulle empoignade, nul rapprochement : la mise en scène maintient les corps à distance, mettant en valeur la qualité et la rationalité de l'argumentation d'Agnès, qui l'emporte ici nettement sur son tuteur.

Il est intéressant d'observer le rapport des corps à l'espace dans les films réalisés pour la télévision, où l'espace dramatique n'est plus déterminé par l'espace scénique. Dans le **film de Raymond Rouleau**, la caméra suit en travelling les déplacements contraints d'Agnès (Isabelle Adjani) dans un espace qui, s'il ne se limite pas à celui de la scène, rappelle toutefois le théâtre par le caractère ouvertement artificiel des décors. On passe ainsi par un raccord de la rue à la cour sur le mouvement d'Agnès, qui se voit

littéralement projetée par Arnolphe du dehors vers le dedans, puis de la cour à l'intérieur de la maison, toujours suivant le mouvement d'une Agnès effrayée, contrainte vers l'intérieur par son tuteur en colère. Ce n'est qu'au moment où Agnès parvient à reprendre la parole et à dire son amour que la caméra redevient stable, pour filmer en gros plan le jeune visage de l'amoureuse.

Les extraits des **films d'André Leroux et de Jean Fléchet**, tournés tous les deux dans les années 1960, constituent des archives particulièrement intéressantes pour apprécier en synchronie et en diachronie l'évolution des incarnations d'Agnès et le traitement de sa confrontation avec Arnolphe. Ces deux films, réalisés pour la télévision à des fins pédagogiques, présentent des différences marquées : le film d'André Leroux, *Molière et l'Amour* (1961), est tourné en studio pour l'émission « Connaissance du théâtre », de Jean Frapat, tandis que celui de Jean Fléchet (1966), mis en scène par Pierre Gavarry et réalisé pour l'émission « Du texte à la scène », est tourné en décors naturels, en plein air, comme le tournage du célèbre *Dom Juan* réalisé par Marcel Bluwal, qui le précède d'un an (voir l'extrait du film de Jean Fléchet sur Théâtre en acte : Pierre Gavarry (1966) [2 min 54 s]).

Chez Jean Fléchet, la caméra est plus mobile, la réalisation plus dynamique, de manière à suivre les mouvements de bête traquée de Nita Klein (la métaphore naturelle est induite par le choix du plein air, avec la présence de la végétation), jeune fille farouche qui tente d'échapper à son prédateur avant que le rapport



L'École des femmes, mise en scène de Pierre Gavarry ;
Agnès (Nita Klein) et Arnolphe (Pierre Gavarry).
Captation : Jean Fléchet. © IPN 1966

de force ne s'inverse et que la voix de celui-ci ne se brise dans un sanglot (« pourquoi ne m'aimer pas, Madame l'impudente ? »). La caméra panote pour suivre ainsi les déplacements rapides de la jeune femme échappant aux mains de l'homme pour trouver refuge contre un arbre, dont Arnolphe va ensuite se rapprocher, et autour duquel il va tourner.

Au contraire, le film d'André Leroux tend à vouloir produire l'illusion d'un espace scénique, tout en accentuant l'écart d'âge entre un Arnolphe paternel, grondeur puis affectueux, et une Agnès correspondant pleinement, par la hauteur de sa voix ainsi que par ses gestes, au stéréotype de la jeune ingénue. La caméra, plus sensible à la performance d'Arnolphe (joué fictivement dans le film par Molière lui-même, en réalité par Daniel Sorano), laisse la plupart du temps la jeune Agnès (Armande Béjart/Danièle Lebrun) au second plan, sans la séparer visuellement de son tuteur (voir [l'extrait du film d'André Leroux \(1961\) sur Théâtre en acte](#) [4 min 42 s]).



L'École des femmes, extrait de l'émission de Jean Frapat,
« Connaissance du théâtre » ; Arnolphe (Daniel Sorano)
et Agnès (Danièle Lebrun).

Captation : André Leroux. © IPN 1961

LE TARTUFFE

MISE EN SCÈNE DE RÉFÉRENCE : STÉPHANE BRAUNSCHWEIG (2008)

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Dans le récit qu'il fait de la réception du *Tartuffe* (« Enfin *Tartuffe* vint », in Forestier, 2018), Georges Forestier mentionne les critiques formulées par Gabriel Guéret, membre du cercle de l'abbé d'Aubignac et fin observateur de la vie littéraire de l'époque, à l'encontre de plusieurs aspects de la pièce, en particulier les déclarations peu vraisemblables du prudent Tartuffe à Elmire, la scène à ses yeux inutile du dépit amoureux, et le développement excessif du rôle de la servante. Georges Forestier commente son jugement en ces termes : « Guéret avait mis le doigt sur les tensions dues à la longue série de transformations par lesquelles Molière avait allongé sa comédie, bouleversé sa structure, ajouté un couple de jeunes amoureux, accru la présence de la servante, transformé son personnage principal [...] » (p. 402). En lisant ces lignes, on prend conscience que c'est à l'histoire mouvementée de la création du *Tartuffe* – la version initiale en trois actes, interdite en 1664, devint une comédie en cinq actes créée le 5 février 1669, après avoir connu une étape intermédiaire en 1667 – que l'on doit à la fois l'existence du rôle de Mariane et l'importance de celui de Dorine. Les difficultés rencontrées par Molière pour faire jouer sa pièce ont paradoxalement renforcé la place des femmes dans sa structure initiale.

La perspective choisie par le programme limitatif du baccalauréat théâtre (« Les femmes dans trois comédies de Molière ») est une contrainte de lecture – d'une tout autre nature – qui a aussi sa part de chance, puisqu'elle nous invite à décentrer notre regard pour analyser la pièce à partir des femmes, plutôt qu'à partir du couple Orgon-Tartuffe généralement placé au cœur des lectures. Ce programme nous conduit en somme à passer de la comédie originelle en trois actes, centrée sur les personnages de Tartuffe, Orgon, Elmire et Damis, à la pièce en cinq actes qui accorde une place accrue à Dorine et qui invente Mariane. Cette dernière version ajoute en outre à l'intrigue farcesque du trio mari-femme-amant, l'intrigue galante du couple d'amoureux contrariés par les

projets matrimoniaux du père ; or cet affrontement père-fille, au sujet du mariage, constitue précisément l'assise de *L'Amour médecin* et de *L'École des femmes*, les deux autres pièces du programme, ce qui permet de les rapprocher pour les comparer, tout en éclairant leurs singularités respectives.

Le choix des scènes ici proposées à l'analyse s'attache donc plus particulièrement aux rôles de femmes dans la pièce, chacune mettant en lumière un personnage féminin : Madame Pernelle dans la scène d'ouverture (qui permet dans le même mouvement de présenter l'ensemble de la famille), Dorine dans son affrontement avec Orgon pour défendre Mariane (II, 2), et Elmire face à Tartuffe dans la fameuse « scène de la table » (IV, 5). Si Madame Pernelle représente un cas particulier par rapport à l'économie des personnages féminins de la pièce, ces trois femmes n'en sont pas moins montrées en action, dans des situations d'opposition fortes, et défendant d'une manière ou d'une autre leur point de vue, leur place dans cette famille et leur influence.

Le programme de l'épreuve de théâtre s'appuie sur une mise en scène de référence, celle de Stéphane Braunschweig créée au Théâtre national de Strasbourg en 2008, dont l'exceptionnelle scénographie est notamment restée dans les mémoires, cette maison moderne et austère dont le sol semble s'affaisser au cours de la représentation pour découvrir des murs lépreux, une « maison-prison qui devient peu à peu cauchemardesque » et qui donne « la sensation qu'on est de plus en plus enfermé dans le rapport subjectif au monde, qu'on est dans la prison des affects et des rapports intimes, familiaux, et qu'on ne ferait que s'y enfoncer si, finalement, il n'y avait pas du dehors » (Benhamou, 2012, p. 184).

La mise en scène de Stéphane Braunschweig est ici abordée par l'étude de trois scènes clés de la pièce :

- la scène de Madame Pernelle, acte I, scène 1 (v. 1 à 54), de « MADAME PERNELLE : Allons, Flipote, allons ; que d'eux je me délivre », à « MADAME PERNELLE : Et mon fils à l'aimer vous devrait tous induire. »
- la scène de Dorine, acte II, scène 2 (v. 541 à 584), de « Orgon : Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire », à « Orgon : Et je vais prendre l'air pour me rasseoir un peu. »
- la scène d'Elmire, acte IV, scène 5 (v. 1467 à 1528), de « Elmire : Mon Dieu, que votre amour en vrai tyran agit ! », à « Elmire : Et partout dehors voyez exactement. »

Elles sont confrontées à cinq ou six autres mises en scène, dont l'analyse ici s'appuie sur des extraits de captations des pièces ainsi que sur des adaptations et autres œuvres filmées.

- Peter Stein, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 2018
- Michel Fau, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 2017
- Brigitte Jaques-Wajeman, Château de Grignan, 2009
- Comédie-Française, 1997 (Dominique Pitoiset, non crédité au générique) ; captation de la pièce par Georges Bensoussan
- Ariane Mnouchkine, 1997 ; film réalisé par Éric Darmon et Catherine Vilpoux, *Au Soleil même la nuit* (répétitions au Théâtre du Soleil)
- Jacques Lassalle, Théâtre national de Strasbourg, 1984 ; film réalisé par Gérard Depardieu
- Maurice Béjart, Comédie-Française, 1980
- Roger Planchon, Teatro Cervantes, Buenos Aires, 1973
- Téléfilm de Marcel Cravenne, ORTF, 1971
- Jacques Charon, Comédie-Française, 1962 ; recréation de cette mise en scène dans le film de Pierre Badel

Pour une approche plus large des mises en scène du Tartuffe, nous renvoyons au n° 10 de la revue *Théâtre Aujourd'hui* : « L'Ère de la mise en scène » (2005), dont le troisième chapitre, très riche et documenté, propose une analyse détaillée de neuf mises en scène du *Tartuffe*. On pourra également consulter le dossier « Théâtre en acte » consacré au *Tartuffe*, qui propose des pistes d'activités pédagogiques, avant et après la découverte du texte et des mises en scène.

CAPTATION AUDIOVISUELLE DE LA MISE EN SCÈNE DE STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

La singularité de cette captation tournée en public lors de deux représentations en mai 2008 au Théâtre national de Strasbourg, consiste en ce qu'elle a été réalisée et montée par Stéphane Braunschweig lui-même. La démarche n'est pas inédite (Benoît Jacquot a par exemple réalisé lui-même la captation de sa mise en scène de l'opéra de Jules Massenet *Werther*, en 2010, Ariane Mnouchkine réalise elle-même également les films de ses pièces), mais elle est rare et témoigne d'une volonté, de la part du metteur en scène, de maîtriser les différents modes de diffusion de son spectacle, dans un geste « auteuriste » affirmé.

Les choix du metteur en scène-réalisateur concernant le cadrage et le montage sont d'une apparente simplicité : les plans sont tournés suivant un angle « normal », qui ne déforme par conséquent pas l'espace scénique, mais en souligne au contraire la

géométrie et la simplicité ; les valeurs sont dans l'ensemble moyennes (plans américains, plans moyens), sans recours aux gros plans ; l'enchaînement des plans est par conséquent fluide, serein, évitant les contrastes trop violents entre les images. En vérité, c'est la vision du *Tartuffe* de Molière du metteur en scène qui guide les choix de réalisation : la maison d'Orgon se révèle être une prison aux murs aveugles, comme le découvrira la scénographie évolutive à l'acte III (murs qui montent), et cet enfermement est doublement souligné ; par le plan large frontal qui filme l'ensemble du décor (une boîte grisâtre) d'une part, en inscrivant dans l'image son encadrement noir (l'effet de surcadrage sépare encore la maison d'Orgon du reste du monde), et par le maintien hors champ du public (qu'on ne voit jamais et qu'on n'entend que rarement), d'autre part. L'action se déroule ainsi dans un lieu littéralement coupé du monde et dans un temps suspendu, sans lien avec l'extérieur (extérieur de la maison, extérieur de la scène), métaphore de l'espace de l'enfermement physique et psychique d'Orgon, à l'intérieur duquel la volonté de puissance mortifère de Tartuffe peut se déployer.

MISES EN SCÈNE COMPARÉES

ACTE I, SCÈNE 1

« Votre conduite en tout est tout à fait mauvaise »
[Madame Pernelle, Flipote, Elmire, Dorine, Damis,
Mariane, Cléante]

ANALYSE DRAMATURGIQUE

« Le rideau se lève sur l'entrée tumultueuse d'une famille. Début célèbre par son rythme de parade, son mouvement, sa richesse, sa densité, l'entrée de la famille est une des plus vigoureuses attaques de tout le théâtre moliéresque » (Guicharnaud, 1964, p. 22). Comme le souligne Jacques Guicharnaud, *Le Tartuffe* s'ouvre sur le portrait pris sur le vif d'une famille entière, une scène collective chargée de sens car – la suite le montrera – c'est l'équilibre de toute cette petite communauté qui se trouve menacé par l'intrusion de Tartuffe.

Benoît Lambert, qui a mis en scène la pièce en 2016, aime en *Tartuffe* la « pièce de famille », ce qui implique une distribution particulière : « C'est une pièce assez équilibrée, je la trouve plaisante aussi pour ça, c'est intéressant de convoquer une troupe pour la jouer parce que toutes les partitions sont intéressantes, il n'y a pas de partition qui soit simplement utilitaire, elles ont toutes vraiment une place essentielle pour produire le récit, pour faire avancer l'action » ([présentation de la pièce sur theatre-contemporain.net](#)). Rappelons qu'à la création, Molière jouait le rôle d'Orgon, sa femme Armande interprétait Elmire, Dorine était campée par Madeleine Béjart et Louis Béjart travesti donnait son visage à Madame Pernelle... une distribution qui avait sa part de symbolique familiale.

Un des enjeux dramaturgiques de la pièce repose sur la manière de faire exister cette famille, de la rendre crédible, et peut-être aussi de faire deviner ce qu'était sa vie avant l'intrusion de Tartuffe. Orgon s'est remarié : quels équilibres et quels déséquilibres cette situation nouvelle a-t-elle introduits ? Dans sa note d'intention, Stéphane Braunschweig donne une idée de la manière dont il invente, avec ses comédiens, le « roman » des personnages, et comment il tente d'imaginer ce qui les traverse et les raisons pour lesquelles ils en sont arrivés à cette situation de crise : « Il faut arriver à se raconter ce qui s'est passé avant dans [la] famille [d'Orgon]. Si on se raconte que sa

première femme, celle qui plaisait à Madame Pernelle, était une sorte de bigote, qu'il ne devait pas avoir une relation très épanouie sexuellement avec elle et que, devenu veuf, il a choisi en Elmire une jeune femme avec un côté joyeux, sensuel et que là, tout d'un coup, il est sous une emprise sexuelle, on peut penser que c'est ça qui déclenche la crise. Sur la base d'une peur du sexe, d'une culpabilité qui lui est liée » ([Note d'intention](#), février 2008, sur [theatre-contemporain.net](#)).

La première scène, si conflictuelle, pose la question des signes concrets de la crise que connaît cette famille. Un corps étranger s'est introduit au milieu d'elle : quels indices en sont donnés dès l'ouverture par le personnage de Madame Pernelle ? Dans cette scène, la famille d'Orgon est présentée comme une communauté qui lutte collectivement pour son indépendance ; toutes les femmes sont présentées dans la même scène, comme un ensemble organique dont il importe de comprendre les relations, tandis qu'Orgon puis Tartuffe sont introduits de manière isolée. En quoi la manière dont la famille résiste à Madame Pernelle est-elle finalement programmatique de la manière dont elle va résister à Tartuffe ?

Une famille en son privé : scénographies et costumes

La vie privée des membres de la famille d'Orgon est caractérisée d'emblée par la scénographie et les costumes. Dès les premières secondes ou les premières minutes de la représentation, plusieurs mises en scène suggèrent la vie de cette famille avant l'arrivée de Tartuffe, et notamment son rapport au plaisir.

Stéphane Braunschweig en donne une idée dans une sorte de prologue où il donne à voir la nuit qui précède le début de la pièce : au tout début de la représentation, le plateau est plongé dans l'obscurité et les silhouettes des différents membres de la famille apparaissent à contre-jour, dans leurs chambres, qui composent autant de petites alcôves privées dévoilant leurs activités nocturnes : nuit d'amour, conversations complices, dégustation d'un verre de vin, visionnage d'un film X. En quelques secondes, comme en une image subliminale, la face secrète de cette famille placée sous le signe du désir, du plaisir et de l'érotisme est dévoilée sur le plateau ([image p. 54](#)). Un instant après, elle est remplacée par sa face publique : un salon blanc, lisse et propre, en pleine lumière. La succession des deux moments suffit à suggérer le poids de refoulements et de frustrations qui pèse sur les membres de cette famille, obligés de vivre clandestinement leurs plaisirs.

Ariane Mnouchkine fait elle aussi exister la vie de cette famille avant l'arrivée de Madame Pernelle par une séquence muette, manière de souligner sa vraie nature et de donner une idée de ce qu'était son plaisir de vivre avant l'intrusion de Tartuffe. Dans l'extrait du documentaire d'Éric Darmon et Catherine Vilpoux proposé (*Au Soleil même la nuit*; 4 min), qui montre un moment de répétition, on découvre l'intérieur lumineux d'une maison méditerranéenne, un univers féminin et joyeux animé par l'arrivée d'un marchand ambulancier qui suscite l'excitation générale. Elmire, Mariane et Dorine abandonnent leurs tâches ménagères pour se ruer sur les grilles qui donnent côté rue et faire leurs achats – « Mariane grimpe même sur le muret, mouvement qui témoigne d'une grande liberté physique », remarque Évelyne Ertel (2005, p. 117) – et l'animation atteint à son comble lorsque les femmes se mettent à danser au son de la musique de Cheb Hasni.

Chez Jacques Lassalle, le « monde d'avant » est dessiné de manière plus discrète et fugitive, dans les premières secondes de la scène, à travers la manière dont Damis et Mariane font irruption dans la pièce et se précipitent à la suite de leur grand-mère en riant aux éclats et en faisant un joyeux tapage. La scénographie sombre et austère de Yannis Kokkos crée pourtant d'emblée un contraste saisissant avec l'élan de ces corps jeunes et insouciant; lorsqu'il la décrit, Didier Méreuze choisit précisément de l'opposer à celle imaginée par le Théâtre du Soleil, expliquant que chez Lassalle, on est loin de « la demeure imaginée pour le *Tartuffe* d'Ariane Mnouchkine, résonnant des rires

de ses occupants bien décidés à vivre, même s'ils sont contraints d'étouffer leur joie dès qu'apparaît Orgon. Ici, si les pièces sont grandes, l'espace est froid et quasiment vide. Tout est glacé, jusqu'au sol noir qui réfléchit contre les murs blancs et nus la lumière sans chaleur du jour qui traverse les fenêtres, laissant dehors les bruissements du monde » (Méreuze, 2005, p. 101).

L'unité de la famille est suggérée par les costumes qui, chez Lassalle et Braunschweig, sont des vêtements de nuit, preuve que la famille a été surprise au saut du lit et qu'elle est montrée dans son intimité. Chez Lassalle, les costumes composent une harmonie de cotons blancs et de draps beiges tandis que chez Braunschweig, les différentes tenues, contemporaines, racontent la personnalité de chacun des membres de la famille – T-shirt rose et chaussettes pour Mariane, déshabillé de soie pour Elmire, torse nu pour Damis.

Scénographies et costumes indiquent aussi un niveau social (intérieur cosu chez Cravenne, vaste maison aux murs blancs chez Braunschweig, appartement bourgeois, tout en noir et argent chez Lassalle), ou un

Le Tartuffe, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Théâtre national de Strasbourg, 2008; de gauche à droite : Elmire (Pauline Lorillard), Cléante (Christophe Brault), Valère (Thomas Condemine), Mariane (Julie Lesgages), Damis (Sébastien Pouderoux) et Dorine (Annie Mercier).
Captation : Stéphane Braunschweig. © TNS, Seppia, Arte France, Alsatic TV, 2008



RETOUR P. 53

espace culturel – pour parler d’un certain intégrisme, contemporain, Ariane Mnouchkine choisit de placer la pièce dans un pays méditerranéen, en précisant son intention à la costumière durant les répétitions : « Il ne faut pas que ça devienne les costumes d’une époque, c’est les costumes d’un monde » (Darmon, Vilpoux, documentaire *Au Soleil même la nuit*, 1997).

Si la scénographie de Stéphane Braunschweig ne révèle que de manière très progressive sa dimension fantasmagique – lorsque le plancher s’affaisse pour transformer ce salon moderne en cachot, en cave ou en crypte –, deux scénographies sont en revanche pensées d’emblée comme des espaces métaphoriques : celle de Maurice Béjart se compose d’un ensemble de grands escaliers de plexiglas et dessine un espace qui tient de l’arène, ou de l’amphithéâtre, et au pied duquel les personnages se trouvent pris au piège dans une nasse de tulle noir qui entrave leurs mouvements. Rappelons que le *Tartuffe* de Maurice Béjart n’est que l’un des éléments d’une vaste composition rendant hommage aux trois journées des *Plaisirs de l’île enchantée*, la fête donnée par Louis XIV en mai 1664 dans les jardins de Versailles. Aussi, les spectateurs de la pièce – courtisans, princes de sang, le roi lui-même – se tiennent au sommet de ces volées de marches. Depuis cet espace à la fois spectaculaire et instable, ils observent les ascensions et les chutes de chacun des personnages. La scénographie conçue par Emmanuel Charles pour Michel Fau fait quant à elle de la maison d’Orgon une église baroque que les lumières découvrent de manière progressive et dont on voit les statues s’animer et sortir de leur niche pour devenir les membres de la famille. L’ensemble compose un vaste et riche retable qui, loin de donner une idée des plaisirs dont jouissait cette famille avant l’arrivée de Tartuffe, nous la montre prise au piège de cette chapelle dans laquelle chacun est prié de jouer au saint malgré ses habits de cour.

Une famille en crise : Madame Pernelle « tartuffiée »

« Il vient de se passer quelque chose. La tension a déjà dépassé le stade d’une rivalité ou d’un débat : elle est déjà tentative de rupture, car c’est le départ d’un personnage furieux qui nous est d’abord présenté » (Guicharnaud, 1964, p. 23) : comme le rappelle Jacques Guicharnaud, le départ de Madame Pernelle est l’indice de la crise sur laquelle s’ouvre la pièce et qui oblige chaque membre de la famille à se positionner par rapport à un Tartuffe par procuration. Séduite – comme son fils – par Tartuffe, la mère d’Orgon est aux avant-postes de la censure et agit comme un

émissaire du faux dévot, contribuant à délimiter les camps en présence : d’un côté Tartuffe, Orgon et elle-même, de l’autre, le reste de la famille.

Ce sont les corps qui installent visuellement ce clivage et qui en tracent les contours, par les costumes d’abord, qui dessinent un écart très net entre Madame Pernelle, vêtue de noir dans toutes les mises en scène, la tête souvent couverte, portant un crucifix en sautoir et dont le costume annonce ceux de Tartuffe et d’Orgon, et le reste de la famille, dont les tenues dénotent tantôt la coquetterie, tantôt le confort ou la sensualité. Dans la mise en scène de Michel Fau, les costumes de Christian Lacroix font de Madame Pernelle une nouvelle Anne d’Autriche en robe noire et fine dentelle blanche, et l’opposent tantôt à la tunique or d’Elmire, tantôt aux couleurs portées par Mariane, Dorine et Cléante.

Le contraste le plus frappant est celui qui oppose une Madame Pernelle vêtue de pied en cap à une famille en tenue de nuit, fragilisée par cette exposition de son intimité (Braunschweig, Lassalle). Chez Stéphane Braunschweig, les remarques que formule Madame Pernelle à l’encontre de Mariane et d’Elmire sont immédiatement suivies d’un geste de pudeur de la part des deux femmes qui tentent de cacher les parties de leur corps que dévoile leur chemise de nuit. Celle d’Ariane Mnouchkine exceptée, ces différentes mises en scène exploitent finalement assez peu le potentiel comique de la scène, lié notamment au jeu et à l’allure de Madame Pernelle – qui était interprétée lors de la création de la pièce, rappelons-le, par Louis Béjart, les spectateurs de l’époque étant friands des effets permis par les travestissements. Aucune des mises en scène sur lesquelles nous nous appuyons ici n’a fait ce choix, mais cette option a notamment été suivie par Benoît Lambert en 2016. Une autre source de comique réside potentiellement dans la confrontation des deux modèles de belle-mère que sont Madame Pernelle et Elmire, aux antipodes l’une de l’autre.

Si les costumes installent un premier clivage entre Madame Pernelle et le reste de la famille, c’est le mode de jeu qui donne surtout sens à leur opposition. La mère d’Orgon incarnée par Paule Annen (Lassalle) possède un regard et une voix d’une redoutable âpreté qui contraste avec la grande douceur émanant de cette famille attentionnée et enveloppante. Elle est arrêtée dans son élan par un léger malaise qui l’oblige à rester sur place quelques instants mais, en dépit de cette faiblesse, la vigueur de sa condamnation

reste entière. Le comique de la proposition d'Ariane Mnouchkine repose, lui, sur la manière dont s'exprime sa colère : son irruption sur le plateau, sa manière de prendre le public à témoin, puis sa course en tous sens pour frapper sans ménagement ceux qui ont eu le malheur d'acheter des objets au marchand ambulante.

Les mises en scène traduisent toutes l'effet de figement que provoque la présence de Madame Pernelle sur la famille. Sur un mode burlesque, le sifflet de Myriam Azencot (Mnouchkine) signale « la fin de la récréation », ou met les membres de cette famille « aux arrêts », annonçant sur un mode burlesque l'arrestation finale. Sur un mode funèbre, Catherine Samie (Maurice Béjart) incarne une femme d'une impressionnante puissance vocale qui occupe tout le plateau par ses déplacements, tandis que le reste de la famille se trouve pris dans le voile noir qui la paralyse.

Dans la mise en scène de Jacques Lassalle, Madame Pernelle agit comme un ferment de division : tout en critiquant l'ensemble de la famille, elle a une attitude physique très différente avec chacun. Son affection est sensible à l'égard de ses petits-enfants, qui la caressent ou l'embrassent, comme le fait Mariane, tandis qu'elle est tout en agressivité à l'égard d'Elmire. Le travail de direction d'acteur propre à Jacques Lassalle se signale par l'exploration pénétrante de ces nuances de jeu et par la subtilité du dessin de chaque relation. Chez Stéphane Braunschweig, la tentative de Mariane d'adoucir sa grand-mère par un baiser est reçue avec une grande dureté qui glace la jeune fille et lui fait trouver refuge auprès de son frère.

Une famille en lutte : liens et complicités

Au cours de l'affrontement, chaque membre de la famille reçoit son lot de critiques de la part de la mère d'Orgon, qui se révèle une virtuose du portrait-charge. La solidarité dont ils font preuve les uns à l'égard des autres est perceptible dans l'ordre de leurs prises de parole : on sent que chaque réplique adressée à Madame Pernelle pour tenter de la contredire est aussi une manière de venir en aide à celui qui a été agressé. Dorine ouvre la bouche lorsqu'Elmire et toute la maisonnée sont attaquées, Elmire prend la parole pour défendre Mariane, Cléante intervient lorsque sa sœur est à nouveau agressée.

Si elle installe le clivage qui divise la famille, cette première scène permet aussi de dessiner les complicités et les affinités qui en unissent les membres par

une série de signes discrets. L'ensemble du dialogue est accompagné de commentaires muets en forme de regards ou de sourires échangés par les comédiens : regard interrogateur de Mariane en direction de son frère (Braunschweig), regards entendus d'Elmire et de Cléante (Lassalle) ou sourire de Dorine, de Cléante, de Damis et d'Elmire, qui semblent se moquer de ces remarques pleines de fiel (Cravenne).

Ces regards s'accompagnent d'un jeu subtil de placements et de déplacements qui sont tous porteurs de sens. Dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, la disposition des comédiens traduit le degré de proximité ou de défiance qu'entretient chaque personnage avec Madame Pernelle : les petits-enfants se tiennent assez près d'elle tandis qu'Elmire et Dorine conservent leurs distances et que Cléante – que Madame Pernelle aimerait visiblement ne pas faire entrer – reste sur le seuil. Après son baiser mal reçu, Mariane s'écarte de sa grand-mère pour se rapprocher de son frère et retrouver leur complicité enfantine en lui donnant la main. La mise en scène de Lassalle obéit au même principe : Damis est assis aux pieds de Madame Pernelle et Mariane serre sa grand-mère dans ses bras, tandis qu'Elmire va s'asseoir plus loin sur une banquette, bientôt rejointe par Cléante. On sent entre eux une circulation fluide, une confiance et une grande complicité : ils semblent se comprendre sans se parler et, dans leur réaction de défense et leur manière de faire groupe instinctivement, on peut voir se dessiner l'alliance qui s'annonce contre Tartuffe.

La mise en scène de Béjart s'écarte notablement de toutes les autres par l'image qu'elle donne de cette famille face à Madame Pernelle : elle les place tous à distance les uns des autres, sans aucun contact physique ni aucune communication, prisonniers du voile funèbre qui les recouvre, comme des marionnettes figées.

ANALYSE AUDIOVISUELLE

ACTE I, SCÈNE 1

Portraits de famille : Madame Pernelle entre en scène

Dans la mise en scène de référence (Stéphane Braunschweig)

Dans la captation de l'ouverture de la mise en scène de Stéphane Braunschweig, après un fondu au noir

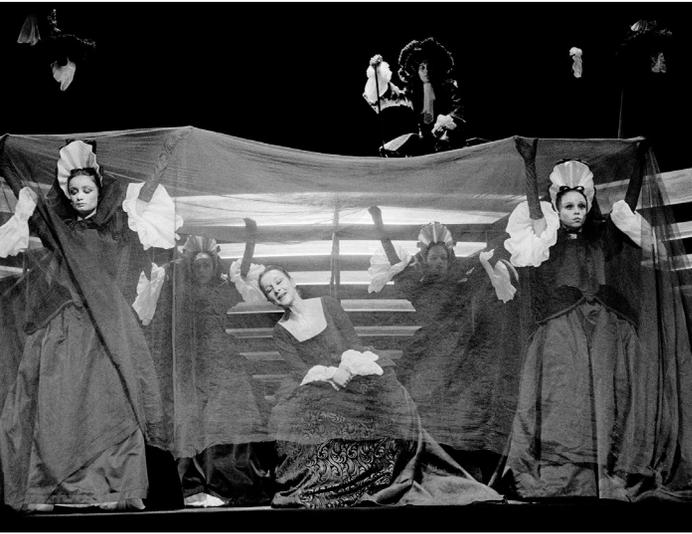


Le Tartuffe, mise en scène de Stéphane Braunschweig, Théâtre national de Strasbourg, 2008 ; Madame Pernelle (Claire Wauthion) et Damis (Sébastien Pouderoux), en arrière-plan. Captation : Stéphane Braunschweig. © TNS, Seppia, Arte France, Alsatic TV, 2008

rapide, le plateau se révèle dans une lumière froide tandis que le son s'interrompt brutalement, après avoir lentement gagné en intensité. Le décor minimaliste est celui d'une maison aux murs gris, dont les fenêtres ressemblent déjà à des fenêtres de prison ; le seul mobilier, un fauteuil moderne noir, est vide. L'austérité du décor, ainsi que sa clôture (en dépit des portes, la maison est une boîte fermée de tous côtés), sont renforcées par l'encadrement noir du plateau que le cadrage intègre volontairement, comme une bordure qui sépare le monde de la scène du monde réel. Le son du film X crypté et brusquement shunté (interrompu), comme censuré, laisse place au bruit des pas décidés de Madame Pernelle qui entre en scène pour dire sa volonté farouche de quitter cette famille, alors que la maisonnée n'est pas encore réveillée. La mise en scène de cette scène d'exposition accentue le conflit de valeurs qui oppose Madame Pernelle aux autres membres de la famille, et qui s'exprime ici non seulement par les répliques, mais également par les costumes et la position des corps dans l'espace. Ce conflit apparaît ainsi comme celui de la chair et de sa répression, du corps et de son « contrôle » pour reprendre un mot de Madame Pernelle elle-même. La scénographie repose sur cette tension, que la captation met en lumière. Ainsi le troisième plan, par son cadrage large, permet de mesurer la distance qui sépare Madame Pernelle de sa belle-fille Elmire, dont elle condamne le mode de vie et dont la fluide robe de chambre en soie bleue est la première note qui colore le plateau, en opposition avec le costume rigoriste et intégralement noir de Madame Pernelle

(auquel la veste noire de Flipotte et l'écran de télé significativement éteint font écho). Cette opposition se creuse encore dans le plan suivant, dont le cadrage rapproché associe visuellement des contraires : en arrière-plan de Madame Pernelle, une porte s'ouvre sur Damis, torse nu dans la lumière chaude d'une chambre. Si Madame Pernelle ne voit pas ce corps dénudé (que le spectateur voit), elle condamnera plus tard d'un regard réprobateur les jambes nues de Marianne et forcera par ses remarques Elmire à fermer sa robe de chambre.

Par ses répliques et ses invectives, Madame Pernelle fait entrer les personnages sur le plateau, suivant un déplacement centripète dont les choix de cadrage rendent compte : elle réunit malgré elle la famille au moment où elle entend la quitter. Force est de constater qu'un des grands absents de cette scène est celui qu'elle désigne par deux fois comme son fils, Orgon, le père de famille, qui devrait occuper la place centrale et qu'elle tient dès lors à sa place, dans cette scène. Le fauteuil vide désigne symboliquement cette place vide du père, laissée vacante par celui qui n'a plus pour préoccupation sa famille mais son directeur de conscience, pour qui il éprouve en outre des sentiments dont la mise en scène de Stéphane Braunschweig révélera plus tard toute l'ambiguïté. L'autre absent notable est Tartuffe, personnage hors-scène (il le restera jusqu'à l'acte III), dont Damis laisse entendre par la porte qu'il pointe (« ce beau Monsieur-là ») que, tout en proscrivant les plaisirs des uns et des autres, il est le seul à dormir encore lorsque



Le Tartuffe, Les Plaisirs de l'île enchantée, mise en scène de Maurice Béjart, Comédie-Française, 1980 ; Madame Pernelle (Catherine Samie), au centre.
© Marc Enguerand, Collection Armelle & Marc Enguerand

tout le monde est levé. Le retour au plan large, qui fait voir le décor, la famille sur le plateau et le geste de Damis, désigne ainsi le hors-champ de l'image pour le spectateur du film, et dote le personnage absent d'un pouvoir pour l'instant lié à son invisibilité et dont la famille d'Orgon, bien qu'elle refuse de s'y soumettre, ne connaît pas encore véritablement toute l'étendue.

Dans les autres mises en scène...

Une étude comparative des différents extraits vidéo proposés permet d'appréhender les diverses manières dont ce conflit familial a été mis en scène, en portant notamment l'attention sur les positions et les déplacements des différents acteurs dans l'espace.

Dans la **mise en scène de Maurice Béjart**, Madame Pernelle est la seule à se déplacer sur le plateau : la caméra de Dirk Sanders accompagne son entrée en scène, suit ses déplacements. La présentation des autres personnages, placés à distance en un arc-de-cercle et figés sous leur voile de tulle noir, est faite par une femme qui semble une reine cruelle. Elle s'adresse d'abord à eux sans les regarder, puis marche ensuite en leur direction de manière à les effrayer.

Dans le **téléfilm de Maurice Cravenne** réalisé en 1971 pour l'ORTF, l'espace dramatique n'est pas un espace scénique mais un décor de studio dans lequel la caméra se déplace. Elle accompagne ainsi

d'un travelling arrière l'entrée en scène de Madame Pernelle, puis prend soin de la laisser constamment dans le champ, confirmant sa place centrale dans cette scène d'exposition. C'est ici la proximité des acteurs entre eux qui s'impose : les membres de la famille font groupe autour de celle qui cherche à les fuir et, dans des cadrages serrés privilégiés par la télévision, le personnage dont Madame Pernelle fait le portrait est mis en relief, ainsi que les réactions amusées des autres personnages à chacune de ses attaques (voir l'extrait de cette scène du film de Maurice Cravenne).

Dans le film de la **mise en scène de Jacques Lassalle** réalisé par Gérard Depardieu, le portrait de famille est sensiblement différent. Un long plan moyen ouvre l'extrait et fait entrer dans le champ tous les personnages de la scène, donnant à voir les membres de la famille regroupés autour d'une Madame Pernelle (Paule Annen) affaiblie. Puis le cadrage et le montage isolent progressivement Elmire (Elisabeth Depardieu) et la filment dans une attitude songeuse, conférant un certain mystère à ce personnage – dont Madame Pernelle rappelle qu'elle est la deuxième femme d'Orgon –, et la maintenant à l'écart des liens affectifs qui unissent malgré tout les petits-enfants à leur grand-mère.

Les images que nous avons de la **mise en scène du Tartuffe par Ariane Mnouchkine** sont issues du documentaire *Au Soleil même la nuit (Scènes d'accouchement)* réalisé par Éric Darmon et Catherine Vilpoux, filmé pendant les répétitions de ce spectacle. Ces images gardent ainsi non seulement la trace de la mise en scène audacieuse d'Ariane Mnouchkine, mais également du travail de création dans sa durée. Ici, la caméra se déplace, hante les coulisses, filme le plateau depuis les gradins ou bien depuis le plateau lui-même, enregistre les rires de la metteuse en scène, première spectatrice de son travail théâtral. La caméra filme de manière dynamique la joie de vivre bouillonnante des personnages ; puis l'irruption comique de l'interdit, par l'entrée en scène de Madame Pernelle, d'abord filmée depuis le hors-scène puis en plan de demi-ensemble depuis les gradins. La caméra, très dynamique encore, zoome puis panote, de manière à rendre l'agitation du plateau et les mouvements de colère d'une grand-mère orientale volontairement pittoresques, plaçant d'emblée les choix scéniques sous le signe du burlesque et de la satire religieuse (image p. 59).

L'intérêt de l'ouverture dans la **mise en scène de Michel Fau** au Théâtre de la Porte Saint-Martin,



Le Tartuffe, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1997, extrait du documentaire *Au Soleil même la nuit* d'Éric Darmon et Catherine Vilpoux; Madame Pernelle (Myriam Azencot), au centre, en noir.
Caption : © Agat Films et C^{ie}, Théâtre du Soleil, La Sept, Arte, 1997

en 2017, est que la scénographie s'y expose en même temps que s'exposent les personnages, frappant le spectateur par son artificialité et son goût baroque du trompe-l'œil, dans un geste de célébration du théâtre, de l'art et de ses illusions. La réalisation de Dominique Thiel prend ainsi soin de tenir les acteurs et le décor ensemble, dans une alternance de plans larges et de plans plus rapprochés, de manière à donner à voir l'hyperthéâtralité des choix du metteur en scène et de son scénographe Emmanuel Charles. Les

acteurs, logés comme des statues dans les niches d'une chapelle richement ornée qui semble être vue dans un miroir de sorcière, sont ainsi éclairés l'un après l'autre et s'animent progressivement, au son de l'orgue, comme dans un théâtre de marionnettes. À mesure qu'ils sont présentés par Madame Pernelle, le polyptyque qu'ils forment se met en mouvement et le trompe-l'œil de la perspective déformée se voit dénoncé, dans un jeu d'illusion optique particulièrement plaisant pour le spectateur.



Le Tartuffe, mise en scène de Michel Fau, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 2017; de gauche à droite : Cléante (Bruno Blairet), Dorine (Christine Murillo), Elmire (Nicole Calfan), Madame Pernelle (Juliette Carré) et Damis (Rémy Laquittant).
Caption : Dominique Thiel.
© Le Théâtre de la Porte Saint-Martin, La Compagnie des Indes, 2017

ACTE II, SCÈNE 2

« De quoi vous plaignez-vous ? je ne vous parle pas »
 [Dorine, Orgon et Mariane]

ANALYSE DRAMATURGIQUE

Jacques Scherer nous en prévient : dans le théâtre classique, « le pouvoir paternel et le pouvoir royal sont en effet, selon les idées du XVII^e siècle, absolus et généralement indiscutés », notamment en matière d'union, car « il revient au père, selon les usages, au moins littéraires, du XVII^e siècle, de décider sans appel du mariage de ses enfants » (Scherer, 2001, p. 30-31). Toute résistance s'annonce donc inutile, ce dont Mariane a parfaitement conscience, elle qui se justifiera ensuite devant Dorine par une question oratoire : « Contre un père absolu, que veux-tu que je fasse ? » (v. 589). Toute opposition est vaine, et pourtant Dorine met en œuvre une énergie considérable pour lutter contre la décision d'Orgon. Elle échoue, certes, mais son combat n'est pas tout à fait sans conséquence puisque, bien qu'Orgon ne change pas d'avis, il a pour le moins perdu sa bonne conscience. L'opposition de Dorine le contraint à reconnaître que son projet de mariage est une violence faite à Mariane.

La dynamique de ce conflit à trois repose sur le rapport que chaque personnage entretient à la parole ; Orgon prétend être le seul à avoir le droit d'en user, Mariane se réfugie dans le mutisme, Dorine résiste, et devient de fait la voix de Mariane. Cette scène d'affrontement possède une indéniable dimension comique qui repose sur la manière dont deux obstinations s'affrontent ; mais elle peut aussi avoir son versant sombre, selon la place qu'y occupe Mariane. À la fois auditrice et sujet de l'échange, comment cette jeune fille qui garde le silence durant toute la scène existe-t-elle malgré tout ? Comment colore-t-elle la scène de sa présence ?

Un des enjeux dramaturgiques de la scène est également lié à la place qu'occupe Dorine dans cette famille et aux relations qu'elle entretient avec Orgon. « Dorine, on ne dit rien de sa vie, elle n'a pas d'amant, ou bien elle n'a plus de mari, ou que sait-on ? », note Antoine Vitez (1996, p. 130), nous invitant à nous interroger sur les raisons de ses prérogatives : comment expliquer son audace ? Quel passé autorise sa familiarité avec le père de Mariane ? Pourquoi prend-elle autant de risques pour venir en aide à sa maîtresse ?

Dorine ou la protestation

Cet acte II, qu'on appelle parfois « l'acte de Dorine », est celui où le rôle de cette servante fameuse atteint son apogée. Présente dans toutes les scènes, excepté la première (mais on comprendra qu'elle écoutait alors la conversation d'Orgon avec sa fille à la porte), elle affronte d'abord Orgon, avant de réprimander Mariane, et finit par régler le dépit amoureux de Valère et Mariane. Si elle a manifestement autorité sur les jeunes gens, il n'en est pas de même face à Orgon, au service duquel elle se trouve. Comme le souligne Alfred Simon, « la moitié du rôle de Dorine tient dans des apartés. Signe qu'elle ne peut s'empêcher de dire ce qu'elle pense. Signe aussi qu'elle ne peut le faire qu'en infraction. Elle peut se croire de la famille, elle ne peut pas braver de front l'autorité du maître » (Simon, 1977, p. 51).

Le combat est donc évidemment inégal et pourtant Dorine tient tête à son maître, par des arguments d'abord, par de pures provocations ensuite : « Le conflit Orgon-Dorine se vide de ses idées, il devient conflit pur : Dorine, par de faux apartés, s'oppose obstinément à l'obstination d'Orgon » (Guicharnaud, 1964, p. 59). Pourquoi Dorine prend-elle autant de risques ? Benoît Lambert, qui se pose la question devant ses comédiens, n'y voit pas uniquement l'expression de l'affection toute maternelle de Dorine envers Mariane, mais aussi le signe d'une alliance de femmes, fondée sur une communauté d'intérêts. Résister à l'intrusion de Tartuffe dans la famille, c'est résister à un ordre nouveau, profondément hostile aux femmes (Benoît Lambert, « Molière, un théâtre des circonstances », podcast, 102 min. © Théâtre Dijon Bourgogne, 2014).

La mise en scène de Jacques Lassalle et le jeu d'Yveline Ailhaud inspirent en revanche à Didier Méreuze une hypothèse très différente : « Aux corps de prendre le relais, de faire entendre les secrets inavouables et inavoués : la déception renfermée de Dorine de n'avoir pas été choisie pour épouse par Orgon, alors qu'elle gouverne sa maison depuis tant d'années et a élevé ses enfants » (Méreuze, 2005, p. 104). La proposition de Jacques Lassalle fait ainsi de Dorine non pas une vieille soubrette, mais une gouvernante au bord d'une possible ascension sociale, et dont le jeu est susceptible d'être coloré par cette aspiration ou cette déception.

Chaque mise en scène invente donc, avant tout par les corps des comédiens, les formes concrètes de l'opposition de Dorine à Orgon. En matière de

distribution, ce sont souvent des comédiennes au physique puissant qui sont choisies pour incarner Dorine ; c'était le cas de la comédienne Françoise Seigner, qui s'était fait une spécialité de ce rôle et qui l'incarna tour à tour chez Planchon, Cochet et Charon ; c'est le cas d'Annie Mercier (Braunschweig), grande, charpentée et flamboyante avec ses cheveux roux et son chemisier carmin – et qui fait paraître Claude Duparfait presque fluet en regard. Elle s'impose également sur le plan vocal par sa voix grave de fumeuse, qui lui donne une indéniable autorité sur Orgon-Claude Duparfait, dont le timbre est nettement plus clair. Toutes les Dorine sont des femmes d'âge mûr, la plupart plus jeunes qu'Orgon (Lassalle, Comédie-Française, 1997, Jaques-Wajeman), certaines plus âgées (Braunschweig), dont on imagine les relations avec Orgon : peut-être a-t-elle tenu quelque temps la place de sa femme après son veuvage ? On sait en tout cas qu'elle est à son service depuis bien longtemps puisque, à l'acte I, elle se souvient de son attitude pendant la Fronde (« Et pour servir son prince il montra du courage », v. 182).

Provocante, elle l'est surtout par ses gestes : elle montre Orgon du doigt (Comédie-Française, 1997), ou l'applaudit ironiquement et se signe lorsqu'il s'emporte (Jaques-Wajeman). Elle l'est aussi par sa manière de se déplacer : on voit qu'elle se rapproche d'Orgon tandis qu'il cherche souvent à s'éloigner d'elle ; dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, elle ose s'asseoir – alors qu'Orgon est debout – et occupe très naturellement le fauteuil de son maître, ce trône symbolique. Chez Lassalle, Orgon s'est placé sur une banquette à jardin avec sa fille tandis que Dorine est sur l'autre, à cour, mais elle franchit bientôt l'espace qui les sépare pour venir lui parler, ce qui incite Orgon à la prendre vigoureusement par le bras pour la conduire à l'avant-scène. Chez Brigitte Jaques-Wajeman, elle vient s'asseoir sans façon à table, près de lui, pour éplucher un fruit, puis se place derrière son dos pour adresser des signes en direction de Mariane.

Au cours des répétitions menées avec les comédiens du Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine a évoqué le souvenir d'une image éclairant, à ses yeux, ce combat inégal entre Dorine et Orgon, afin d'inciter ses comédiens à recevoir les mots de leur partenaire « avec tout le corps ». Son commentaire est riche d'enseignement sur la manière de construire, étape par étape, l'équilibre de la scène : « Ça me rappelle un documentaire extraordinaire que j'avais vu et qui s'appelait *La Fête sauvage* je crois, un film de Rossif où

on voit une petite guenon, un petit singe comme ça, tenir tête à un léopard [...]. À la fin, le léopard le tue évidemment, mais il tient tête, ce petit singe maigre, à ce léopard, il lui fait peur, il y a des moments où il l'attaque, où il revient, où il reste dans des immobilités comme ça... c'est vrai qu'il y a de ça. Et en même temps, il y a aussi des moments où elle le ridiculise, et il faut les trouver. Les moments de rires du public à ce moment-là, s'il y a cette violence, ce côté "de vie ou de mort" chez Dorine, [...] chaque rire du public à ce moment-là n'est pas une facilité, c'est une victoire de Dorine. Qu'elle arrive à faire rire le public de ce con, c'est une victoire à chaque fois » (Darmon, Vilpoux, documentaire *Au Soleil même la nuit*, 1997, à 17:20). Traduire physiquement le courage qu'a Dorine d'affronter plus puissant qu'elle permet dans un même élan de donner un plus grand espace au rire, à un rire libérateur et émancipateur face à la toute-puissance sociale d'Orgon.

Le lien qui unit Dorine et Mariane, et qui pousse la servante à assumer ce rôle de porte-parole, est parfois traduit par des gestes : les deux femmes se tiennent les mains au début de l'échange (Braunschweig), Dorine coud la veste de Mariane tout au long de la scène, comme si elle réparait la blessure qui vient de lui être infligée (Lassalle), et surtout, dans les dernières secondes de l'affrontement, elle pose ses mains sur les jambes de Mariane pour secouer la jeune fille, au propre comme au figuré, pour l'encourager à se révolter.

Orgon ou l'intimidation

Dans cette scène, Orgon exerce une double domination, à la fois comme père (de Mariane) et comme maître (de Dorine). Comme père, il tente d'effacer la violence de sa décision en obtenant le consentement de Mariane, mais l'intervention de Dorine – qu'il rabroue en tant que maître – a précisément pour effet de faire apparaître la brutalité de son procédé. La présence de Dorine oblige donc Orgon à jouer deux rôles à la fois, difficilement compatibles, celui de maître autoritaire et celui de père aimant. Excédé, il finit par abandonner le masque de père débonnaire pour exercer son autorité de manière brutale à la fois sur sa servante, qu'il menace de coups, et sur sa fille, qu'il oblige à se soumettre (« Enfin, ma fille, il faut payer d'obéissance », v. 577).

S'il commence par adopter la posture d'un père aimant, c'est qu'Orgon espère obtenir sans violence le consentement de sa fille, qui s'est toujours montrée

obéissante et soumise. C'est pour cultiver cette image qu'on le voit dans la mise en scène de la Comédie-Française (1997), assis près d'elle, par terre, dans une proximité de façade et un faux rapport d'égalité.

L'irruption de Dorine dans ce qui devait être une conversation secrète avec Mariane contrecarre les plans d'Orgon ; tout au long de la scène, il tente donc de les éloigner l'une de l'autre, la forçant à lâcher la main de sa fille (Braunschweig), les plaçant loin l'une de l'autre (Lassalle), s'interposant entre elles pour les maintenir éloignées (Comédie-Française, 1997). Claude Duparfait (Braunschweig), harcelé par Dorine, va et vient du fauteuil – qu'elle s'est approprié – à la porte où se trouve Mariane et finit écartelé entre les deux, paralysé par cette double opposition, un bras tendu vers Dorine et l'autre vers sa fille, les menaçant toutes deux à la fois.

Poussé dans ses retranchements par cette domestique qui lui tient tête, Orgon manifeste une agitation croissante : il parle fort, traverse le plateau pour la frapper – et n'est arrêté que par la remarque sur son comportement peu compatible avec celui d'un dévot –, saisit son bras avec brutalité (Braunschweig, Lassalle) et finit par la menacer avec un banc (Jacques-Wajeman). La question de la violence d'Orgon se pose avec force parce qu'elle emporte avec elle le sens de la scène : si la menace est réelle, on frôle le drame ; si Orgon est velléitaire, l'affrontement bascule du côté du comique. Dans certaines mises en scène, celle de la Comédie-Française (1997) notamment, Dorine montre qu'elle sait parfaitement qu'il n'ira pas au bout de son geste ; dans celle de Stéphane Braunschweig, en revanche, son attitude prouve qu'elle redoute d'être giflée, ce qui laisse supposer qu'elle l'a déjà été ; et chez Brigitte Jacques-Wajeman, Mariane doit intervenir pour arrêter le geste de son père. L'agitation d'Orgon a une dimension comique que certaines mises en scène exploitent plus que d'autres : si Jacques Lassalle maintient l'échange dans un climat sombre et tendu, Stéphane Braunschweig explore la folie d'Orgon en faisant la part belle à ses excès et à ses maladroites. Claude Duparfait finit la scène épuisé, hors d'haleine et en sueur, il veut s'asseoir dans son fauteuil mais est en réalité incapable de se reposer ou de tenir en place après que son incapacité à se faire obéir l'a ainsi tourné en ridicule sous les yeux de sa fille.

Mariane ou la prostration

Une des difficultés de la scène réside dans l'alliance qu'elle opère entre l'affrontement hautement comique qui oppose Dorine et Orgon, et la tragédie muette de Mariane. Certaines mises en scène illustrent la difficulté qu'il y a à faire exister Mariane dans cet affrontement si animé qui se déroule près d'elle, sans qu'elle y participe, et dont elle est pourtant l'objet. Comment sortir de ce rôle de figuration ?

Dans plusieurs mises en scène, c'est l'intensité avec laquelle Mariane suit les échanges qui opposent Dorine et son père qui modifie la tonalité du moment. Les mises en scène de Braunschweig, Lassalle et de la Comédie-Française (1997) montrent trois manières différentes pour Mariane de participer affectivement et physiquement au conflit. Chez Stéphane Braunschweig, Julie Lesgages paraît littéralement tétanisée : collée au mur, l'air terrifié, elle ressemble à une condamnée à mort qui attendrait d'être fusillée. Au moment où la dispute se tend parce que Dorine commence à parler pour elle (« Si j'étais en sa place », v. 563), elle se retourne contre le mur comme pour s'abstraire de la scène. À l'acmé de l'affrontement enfin, lorsqu'Orgon parle de frapper Dorine, elle se hausse nerveusement sur la pointe des pieds et fait un mouvement des bras comme pour se protéger elle-même des coups dirigés contre sa suivante ; tout en elle montre combien elle s'implique dans le combat de Dorine, qui est aussi le sien.

Hélène Lapiower (Lassalle), elle, se trouve encore sous le choc de ce qu'elle vient d'apprendre dans la scène précédente ; cette annonce l'a privée de force et la laisse prostrée, exsangue ; à la voir ainsi appuyée au mur, sans énergie, et si ses yeux n'étaient ouverts et ne suivaient l'échange, on pourrait la croire évanouie. Lorsqu'on découvre dans la scène suivante la résolution avec laquelle elle s'empare des ciseaux de couturière que Dorine porte sur son tablier pour tenter de se suicider, on comprend que sa décision était déjà prise dans la scène 2 et que c'est ce qui explique son air hagard, comme si elle n'était déjà plus tout à fait avec Orgon et Dorine.

Dans la mise en scène de la Comédie-Française (1997), la robe verte et les cheveux blond platine d'Anne Kesler font d'elle une poupée frêle et blonde, assise au sol, encore proche de l'enfance. Ses yeux traduisent une grande tension nerveuse à l'écoute de l'échange auquel elle fait pourtant mine de ne pas prêter attention dès que son père tourne la tête

vers elle. Oscillant entre le sourire quand Dorine lutte pour elle et l'abattement lorsqu'elle se retrouve seule, elle finit par s'écrouler au sol de désespoir et de fatigue.

Brigitte Jaques-Wajeman fait en revanche le choix de placer Mariane dos au spectateur. Effondrée sur la table, elle ne semble plus avoir la force de suivre l'échange qui oppose Dorine à son père, et ne sort de sa prostration que pour empêcher sa suivante d'être battue.

ANALYSE AUDIOVISUELLE

ACTE II, SCÈNE 2

Parler malgré tout : Dorine face au père

Dans la mise en scène de référence (Stéphane Braunschweig)

Dans cette scène où Orgon entend convaincre sa fille d'épouser Tartuffe, l'enjeu premier est celui de la parole dont le père aimerait avoir ici le monopole (« Cessez de m'interrompre »). Toute la saveur comique du dialogue tient aux commentaires intempestifs de Dorine qui coupent la parole d'Orgon, en dépit de ses menaces verbales et physiques. Le montage des plans épouse cette logique de l'interruption qui non seulement ridiculise Orgon, mais va aussi causer sa défaite symbolique, sanctionnée par sa sortie de scène.

La captation renforce en effet le dynamisme de l'échange en suivant les déplacements des comédiens en plans rapprochés : Orgon cherche à s'éloigner de Dorine et à tenir Marianne à distance, tandis que Dorine, dont la voix et le corps de la comédienne font une femme bien plus puissante physiquement qu'Orgon, cherche à se rapprocher pour poursuivre l'échange. Les plans rapprochés sur la comédienne Annie Mercier outrent encore ses mimiques et soulignent la théâtralité à la fois farcesque et menaçante de son jeu (« vous êtes dévot et vous vous emportez ? »). Les rires du public que l'on entend hors-champ marquent l'efficacité de ce jeu d'actrice, le plaisir pris au renversement du rapport de force qui conduit à l'exaspération d'Orgon, première victoire remportée ici par la femme sur l'homme, et par la servante sur le maître. La caméra rend d'ailleurs compte de cette victoire symbolique en suivant par un plan Dorine qui s'assied, de manière carnavalesque, dans le fauteuil même d'Orgon.

En aparté, et en dépit de ses mimiques grossièrement comiques rendues visibles par les plans rapprochés, elle va y faire entendre un discours sur le mariage forcé qui l'emporte en raison sur le discours d'Orgon, et qui plaide indirectement pour le mariage d'amour. Le montage, plus rapide ici, intègre les apartés de Dorine et souligne sa stratégie de recouvrement du discours d'Orgon (les apartés de Dorine empiètent sur la fin des phrases de celui-ci), stratégie portée à son comble par la phrase qu'elle crie en sortant de scène (« Je me moquerai fort de prendre un tel époux »), de façon à ce que Marianne entende davantage ses



Le Tartuffe,
mise en scène
de Stéphane
Braunschweig,
Théâtre national
de Strasbourg,
2008 ; Dorine
(Annie Mercier).
Captation : Stéphane
Braunschweig.
© TNS, Seppia,
Arte France,
Alsatic TV, 2008

paroles que celles d'Orgon. La réalisation donne à voir également le malaise moral grandissant d'Orgon face à Dorine, qui se manifeste par des symptômes physiques : les plans rapprochés soulignent le détail des gestes (doigts passés à plusieurs reprises dans le col roulé), les mouvements outrés d'un corps ridiculement grandiloquent qui n'a pas le pouvoir qu'il revendique et qui capitule littéralement en sortant de scène.

Dans les autres mises en scène...

Un parcours à travers les différentes mises en scène dont les films ont conservé la trace permet d'étudier le personnage de Dorine dans ses différentes incarnations. La manière dont son opposition à Orgon a été filmée rend compte de l'interprétation singulière que chaque metteur en scène, et chaque actrice qui la joue, a de cette « fille suivante, un peu trop forte en gueule et fort impertinente » (Madame Pernelle, acte I, scène 1).

Dans le film de Gérard Depardieu, la **mise en scène de Jacques Lassalle** semble par comparaison tout à fait singulière. Elle efface le comique pour complexifier les relations qui unissent les personnages à l'écran : Marianne (Hélène Lapiower) paraît perdue dans une rêverie qui la rend comme absente, insensible à une décision qui la concerne pourtant en premier lieu, tandis qu'Orgon (François Périer) et Dorine (Yveline Ailhaud) s'affrontent en chuchotant, comme pour ne pas être entendus de Marianne, faisant naître chez le spectateur un soupçon sur la nature de leur relation

et sur les intérêts que défend en vérité Dorine. Le cadrage, privilégiant les plans longs et moyens, laisse ces relations à leur opacité en refusant l'explicitation des émotions que pourrait engendrer un filmage en gros plans.

La captation de la **mise en scène de la Comédie-Française (1997)** de Georges Bensoussan s'intéresse dans un premier temps au seul échange entre Orgon et Dorine. L'abstraction du décor donne du relief à la diction particulière des acteurs, à la limite de la psalmodie, qui oppose la voix grave de Jean Dautremay au flux rapide, aigu et chantant des paroles de Catherine Ferran. Marianne (Anne Kessler), personnage muet de la scène et absenté d'abord par le cadrage, retrouve par la suite une place centrale : d'abord spectatrice mi-amusée de ce dialogue, une fois Dorine partie, la plongée finale montre la jeune fille abattue au sol, sans le secours espiègle de sa servante.

Une captation d'archive filmée depuis les gradins conserve la trace de la **mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman**, en plein air, au château de Grignan en 2009. Le plan large donne à voir la scénographie minimaliste (une grande table et des bancs dont la teinte s'harmonise avec les marches du parvis) et rend

Le Tartuffe, mise en scène de la Comédie-Française, 1997 ; Mariane (Anne Kessler), Orgon (Jean Dautremay) et Dorine (Catherine Ferran), de dos.
Captation : Georges Bensoussan. © France 3, Néria Productions, Euripide Productions, La Comédie-Française, 1997



compte de la distance entre Dorine (Anne Girouard) et Orgon (Pierre-Stefan Montagnier), qui se disputent, tandis que Mariane (Sarah Le Picard) reste prostrée, dos aux spectateurs. Le banc est ici l'objet scénique qui sert la variété des tons de l'échange : arme brandie pour frapper Dorine transformée en un instant en prie-dieu devant lequel Orgon s'agenouille, s'harmonisant avec l'architecture du château qui reste visible en arrière-plan, il manifeste les contradictions du personnage pris entre l'expression de ses pulsions et l'adoption d'une attitude conforme aux préceptes chrétiens.

ACTE IV, SCÈNE 5

« Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder »
[Tartuffe, Elmire, Orgon]

ANALYSE DRAMATURGIQUE

Scène clé de la pièce et qui en constitue le pivot, la scène 5 de l'acte IV est celle qui met en place le piège destiné à causer la chute de Tartuffe, en lui ôtant son masque. Parce qu'elle repose sur un art consommé du renversement (ici, ce n'est pas l'amant qui se cache sous la table, c'est le mari, et ce n'est pas Tartuffe qui porte un masque, c'est Elmire), Jacques Guicharnaud y voit une scène de « grand théâtre », un moment où sont mis en présence « trois êtres qui ne sont pas ce qu'ils paraissent : une coquette qui est une honnête femme ; un dévot qui est un parasite sensuel ; une table qui est un père de famille et un mari » (Guicharnaud, 1964, p. 117). Cette scène attendue entre toutes donne à voir la transformation d'Elmire, qui se trouve contrainte malgré elle de diriger le jeu, de devenir en quelque sorte la metteuse en scène de ce moment de révélation. Le dispositif très particulier imaginé par Elmire – qui la conduit à jouer pour deux « spectateurs » avec des objectifs différents pour chacun, qui incite ensuite Tartuffe à montrer un autre aspect de lui-même, et qui place enfin Orgon au cœur de la scène, tout en le rendant invisible – est à la source d'une dramaturgie du vrai-faux qui produit un fort sentiment de trouble et démultiplie les hypothèses dramaturgiques. Que donne à voir ce dévoilement de Tartuffe ? La scène oblige à questionner notamment la nature de son attirance pour Elmire : est-il un amoureux passionné, un amant plein de désir, un prédateur cynique ou un froid calculateur, persuadé de sa force de séduction sur une jeune femme mariée à plus vieux qu'elle ?

Quelle est par ailleurs la nature du rapport de force entre Elmire et Tartuffe, et sa part de violence ? Puisque ce passage met en présence deux entreprises de manipulation, on peut se demander qui force l'autre et comment Elmire vit ce piège dont elle est à la fois l'auteure et l'appât, dont elle peut sortir victorieuse ou victime, ou les deux à la fois. Quel danger encourt-on à se donner en appât au désir de l'autre ?

Que se passe-t-il enfin pour Orgon, ce personnage invisible mais *pour qui* la scène est jouée par Elmire, et dont la présence nous est rappelée régulièrement par l'indice codé de la toux ? Comment le jeu d'Elmire prend-il en charge cette double, voire triple énonciation, puisqu'elle s'adresse à Tartuffe mais aussi à Orgon, et enfin au spectateur, avec des objectifs distincts ? Quelle complicité se trouve établie avec le public, placé en position de surplomb, qui observe le comportement de Tartuffe à travers le prisme du piège et qui l'y voit tomber ?

Mettre la mise en scène de Stéphane Braunschweig en perspective avec celles d'autres artistes permet de faire apparaître l'extraordinaire variété de traitements dont cette scène a fait l'objet, notamment en matière de tonalité, et qui la donnent à lire tantôt comme une scène de vaudeville au comique ravageur, tantôt comme une scène de viol, brutale et glaçante, tantôt enfin comme une projection fantasmatique.

Lit, autel ou partenaire : variations autour d'une table

La table, élément scénographique indispensable de cette scène, seul objet présent dans l'espace vide conçu dans la mise en scène de la Comédie-Française (1997), est à la fois une table et beaucoup d'autres « choses ». Comment l'utilisation respective de la table par Elmire et par Tartuffe traduit-elle la nature de leur rapport et leurs objectifs propres ? Cette table est aussi la métonymie d'Orgon, qui est l'auditeur secret de la scène. Comment sa présence nous est-elle rappelée ? Comment la mise en scène nous renseigne-t-elle sur son état ? Tout au long de cet extrait, Elmire signifie à Orgon par différents procédés qu'elle attend qu'il mette fin aux assauts de Tartuffe, et Orgon ne réagit pas. Comment l'expliquer ? Et lorsqu'il apparaît enfin, comment sa manière de sortir nous renseigne-t-elle sur ce qu'il éprouve ?

La table installée par Elmire pour dissimuler Orgon est l'objet de multiples utilisations dans les différentes mises en scène ; elle est systématiquement détournée

de son usage habituel au point qu'elle sert finalement de tout, sauf de table. Le plus souvent, elle sert de rempart à Elmire afin d'éloigner Tartuffe : Claude Winter (Charon), qui se trouve d'abord acculée à la table par Robert Hirsch, se dégage lestement pour la placer entre elle et lui, puis l'oblige à tourner autour avant de venir s'y raccrocher pour soutenir les assauts de son fougueux assaillant. Anne Le Guernec (Jaques-Wajeman) a recours à la même stratégie d'esquive autour de l'immense table placée sur le perron du château de Grignan. Dans la mise en scène de Peter Stein, le jeu d'Isabelle Gélinas est plus ambigu face à Pierre Arditi : on ne sait si Elmire cherche à l'esquiver en tournant autour de la table ou, au contraire, à l'émoustiller en l'obligeant littéralement à lui tourner autour. Tous deux adoptent un régime de jeu qui s'apparente à celui du vaudeville.

À l'inverse d'Elmire, Tartuffe utilise la table pour assouvir plus commodément son désir. Dans la mise en scène de Roger Planchon – pour laquelle il interprète lui-même le rôle de Tartuffe –, la table recouverte d'une nappe blanche devient un lit sur lequel s'assoient les deux comédiens et où Tartuffe finit par s'allonger de manière lascive, incitant Elmire à l'imiter. Tous deux sont vêtus de blanc, une chemise pour Tartuffe, une robe sans manches qui évoque un vêtement de nuit pour Elmire. Dans l'étude qu'elle consacre à l'histoire des deux versions successives du *Tartuffe* mis en scène par Planchon, Christine Hamon-Siréjols souligne le sens de sa modification, en 1973, par rapport aux costumes de la mise en scène de 1962 – qui consistaient pour tous les personnages masculins en des vestes sans col, agrémentées d'un simple rabat blanc, nettement plus austères : « Pour cette seconde version, metteur en scène et costumier avaient eu le souci de montrer de quelle façon s'habillaient nobles et bourgeois dans leurs maisons. Les costumes de cour étant fragiles et très coûteux, on portait en famille des vêtements d'intérieur plus ou moins luxueux sur les chemises et les jupons » (Hamon-Siréjols, 2005, p. 93). Cet aspect constituait une des lignes de force de la mise en scène de Planchon qui, par des images à la fois réalistes et picturales, donnait au spectateur le sentiment d'entrer par effraction au sein d'une grande demeure bourgeoise du xvii^e siècle, dans une famille surprise dans son quotidien.

Le désir de Tartuffe s'exprime avec beaucoup plus de crudité dans trois autres mises en scène : celle de Brigitte Jaques-Wajeman, dans laquelle Tartuffe place Elmire sur la table pour la déshabiller plus

commodément, celle de la Comédie-Française (1997), où Tartuffe y couche Elmire sans ménagement, et celle de Stéphane Braunschweig, où il conduit Elmire à adopter la position la plus confortable pour lui, la voulant abandonnée, offerte, tandis que lui reste d'abord debout, pour jouir d'un rapport sexuel rapide et efficace. Avant d'être utilisée par Tartuffe pour assouvir son désir, cette table recouverte d'une nappe blanche et d'un crucifix figurait clairement un autel ; les enjeux liés à l'espace dans cette mise en scène sont si riches qu'ils méritent qu'on s'y arrête.

Placée dans une pièce aux murs gris dont le ciment est abîmé, la présence de cette table-autel transforme immédiatement le sous-sol en chapelle ou en crypte. Choisir d'installer la scène Tartuffe-Elmire sur cette table sacrée est une manière de souligner la puissance de transgression de Tartuffe et l'énormité de son hypocrisie, rendue visible par la manière dont il déplace familièrement le crucifix pour avoir les coudées plus franches, au prétexte que le Ciel permet des « accommodements ». Une manière aussi de suggérer le plaisir qu'il éprouve peut-être à posséder Elmire précisément sur cet autel, ou à l'y « sacrifier » ?

Dans cette association de l'érotisme à la profanation du sacré, on peut deviner le lien qui unit le Tartuffe imaginé par Stéphane Braunschweig à l'univers de Bataille. Tartuffe est-il un personnage de Georges Bataille ? Ne serait-ce pas plutôt Orgon ? Car si l'on y réfléchit, c'est en réalité ce dernier qui contraint Elmire à endurer cette scène, lui qui, par son incrédulité, conduit sa femme à subir les assauts d'un homme qu'elle n'aime pas, couchée sur la table d'une cave lugubre. Et si Stéphane Braunschweig, si respectueux du texte de Molière, choisit de faire sortir Orgon avant la fin de la scène pour lui faire contempler le spectacle de sa femme dans les bras de Tartuffe – contrairement à ce qu'indique le texte, dans lequel il n'est censé apparaître qu'après la dernière réplique de la scène 5 –, c'est assurément pour nous suggérer que cette scène est le fruit de la vision subjective d'Orgon, qu'elle est son propre fantasme ou son cauchemar, ce que suggère la lumière verdâtre qui baigne ce tableau. Lorsque Tartuffe remonte l'escalier, des bruits d'écoulement d'eau ou de canalisations se font entendre et le sol s'affaisse à nouveau de deux mètres, découvrant des murs lépreux, mangés de salpêtre : la cave se trouve privée d'issue et se transforme en cachot. Tout au long de la pièce, la scénographie aura donc progressivement transformé un espace réaliste, le salon lisse et blanc d'Orgon, en un espace mental, celui des désirs refoulés, des pulsions cachées et des



Le Tartuffe,
mise en scène
de Jacques
Lassalle, Théâtre
national de
Strasbourg, 1984;
Tartuffe (Gérard
Depardieu) et
Elmire (Élisabeth
Depardieu).
En arrière-plan,
Orgon (François
Périer).

© Brigitte Enguerand

fantasmes enfouis, nous dévoilant la face obscure du désir de pureté d'Orgon et les assises pourries de son couple.

Un dernier usage de la table, radicalement différent des précédents, peut être observé dans la mise en scène de Jacques Lassalle. Lorsqu'elle a aménagé l'espace pour prendre au piège Tartuffe, Elmire (Élisabeth Depardieu) a pris soin de fermer les volets pour assombrir la pièce, de couvrir la table d'une nappe de velours rouge, d'apporter un chandelier, une mise en scène censée favoriser le désir du faux dévot par la création d'un climat intime et sensuel. Pressée par Tartuffe (Gérard Depardieu), elle trouve refuge contre la table, s'agenouille près d'elle et semble lui parler. Le dernier plan de l'extrait fait alors surgir une nouvelle image : dans ce long rectangle recouvert de velours, posé dans cette pièce sombre éclairée à la bougie, caressé par une femme qui chuchote et qui est la proie d'une forte émotion, nous ne voyons plus une table mais un cercueil déposé là pour une veillée funèbre. La scène dit la mort symbolique d'Orgon, ou plutôt d'un Orgon épris de radicalité ou, plus vraisemblablement encore, la mort du couple Elmire-Orgon après cette épreuve.

Car cette table, on l'a dit, c'est aussi la métonymie d'Orgon, ce que tout le monde sait, sauf Tartuffe, et ce qu'Elmire nous rappelle par ses gestes, comme le souligne Jacques Guicharnaud : « Le texte et l'usage

veulent qu'à ce moment-là Elmire toussse pour avertir Orgon, pour attirer son attention sur les propos de Tartuffe et lui suggérer (selon la règle qu'elle s'est imposée, elle ne peut pas faire plus) de se manifester. Mais c'est aussi pour attirer notre attention, pour bien nous rappeler que cette scène se déroule en présence d'Orgon, qu'il en fait partie, car c'est pour lui qu'Elmire joue » (Guicharnaud, 1964, p. 119). Les coups d'Elmire sur la table sont donc chargés de nous rappeler qu'Orgon est là et qu'il n'intervient pas. Pourquoi ne le fait-il pas? Honte paralysante? Refus d'accepter la réalité (on peut l'imaginer se bouchant les oreilles)? Désir inconscient de voir sa femme être possédée par un autre? Désir de la dégrader?

La plupart des mises en scène maintiennent Orgon caché sous la table jusqu'à la fin de la scène 5, conformément à ce qu'indique le texte de Molière, à l'exception de celles de Stéphane Braunschweig, pour les raisons évoquées plus haut, et de Peter Stein, dans un esprit bien différent. Dans cette dernière mise en scène, à partir du vers 1515, on voit Orgon-Jacques Weber sortir la tête de sous la table et écouter la fin de la scène avec accablement. Ce jeu de scène, relevant de la farce ou du vaudeville, permet au public de profiter de son désarroi – qui se manifeste très précisément au moment où Tartuffe se moque de lui. Dans la mise en scène de la Comédie-Française (1997), la souffrance éprouvée par Orgon est traduite par un détail concret : le choc émotionnel qu'il a

subi a été si fort qu'il lui a causé un saignement de nez et lorsqu'il réapparaît, il achève d'en essuyer le sang avec un mouchoir. La mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman offre une situation différente : c'est le geste que fait Elmire avec la nappe pour se couvrir qui fait apparaître Orgon sous la table, et l'on voit qu'il s'efforce de tirer sur le pan de tissu pour tenter de se dissimuler à tout prix, avant de se résoudre à sortir.

C'est de sa propre initiative qu'Orgon sort de sous la table dans les mises en scène de Stéphane Braunschweig, de la Comédie-Française (1997) et, finalement, de Brigitte Jaques-Wajeman, ce qui n'est pas le cas dans celles de Planchon ni de Lassalle : dans ces deux derniers cas, c'est Elmire elle-même qui doit tirer la nappe pour forcer Orgon à sortir, et c'est ensuite elle qu'on voit s'effondrer au sol d'épuisement, de découragement ou de désespoir. Alfred Simon a présenté en ces termes l'hypothèse dramaturgique défendue par Roger Planchon : « Interprétant le retard d'Orgon à sortir de sa cachette alors que les premiers mots de Tartuffe auraient dû suffire à l'éclairer, Roger Planchon voit en Orgon un voyeur qui, sans le savoir, souhaite voir Tartuffe posséder Elmire et la posséder sous ses yeux, comme s'il ne pouvait plus communiquer avec Elmire qu'à travers Tartuffe » (Simon, 1977, p. 81). On voit que cette lecture entre en résonance avec la vision qu'en propose Stéphane Braunschweig. Dans cette dernière mise en scène, en effet, bien qu'Orgon sorte lui-même de sous la table, il regarde le spectacle offert par Tartuffe et sa femme sans en arrêter l'action. Lors du retour de Tartuffe dans la scène 7, il le laissera enlacer à nouveau sa femme pour les retenir ensuite lui-même serrés dans son étreinte, formant une étrange image de scène à trois dans laquelle on peut voir le fantasme ou le cauchemar d'Orgon, et qui n'est pas sans évoquer l'attirance trouble qu'Orgon entretient avec le couple Elmire-Tartuffe dans la mise en scène de Planchon.

Amant passionné ou prédateur cynique : le vrai visage de Tartuffe

Dans cette scène tant attendue, Elmire invite Tartuffe à montrer le désir qu'il a pour elle, ce qui n'est une découverte que pour Orgon car Elmire et le spectateur le connaissent depuis l'acte III. S'il dévoile son désir pour la femme d'Orgon, cela signifie-t-il pour autant qu'il ôte le masque face à Elmire ? Tartuffe ne porte-t-il pas plusieurs masques ? Son attirance pour Elmire n'est pas le seul élément que Tartuffe dévoile dans ce passage : dans le même élan, il révèle qu'il n'est pas le dévot intransigeant qu'il prétend être et, surtout, il se

vante de mépriser et de manipuler l'époux d'Elmire, ce qui est, pour Orgon, la révélation la plus fracassante de la scène, sans doute plus encore que le projet d'adultère avec sa femme. Dramaturgiquement, la nature de l'attirance que Tartuffe éprouve à l'égard d'Elmire demande à être questionnée. Il la désire, certes, mais est-il amoureux d'elle ou n'est-il qu'un prédateur ? A-t-il une longue habitude de séducteur ou est-ce une première fois ? Fait-il preuve de violence, ou d'une forme de retenue, ou de prudence ? Quelle est la part de maîtrise et la part d'emportement dans son entreprise de séduction ?

Gabriel Conesa le rappelle, Molière est avare d'indications scéniques : « Il ne signale que les gestes sans lesquels le texte lui-même deviendrait obscur. Molière ne nous dit rien non plus des attitudes et des gestes de ses héros dans les grands moments de son théâtre » ; il n'a jamais dit, par exemple « si Tartuffe était un fourbe habile et dangereux ou un rustre grossier, dont l'imposture est évidente, si Arnolphe était un clown grotesque (comme lui-même semble l'avoir interprété) ou un tyran inquiétant. Cette liberté laissée par Molière à ses interprètes à venir n'appauvrit guère son œuvre ; au contraire, elle en favorise la plasticité, en autorisant les conceptions les plus variées des grands rôles » (Conesa, 1992, p. 443). Dans l'acte III, une didascalie précise que Tartuffe touche le genou d'Elmire et qu'il rapproche sa chaise de la sienne. Dans l'acte IV en revanche, durant lequel on l'imagine pourtant plus entreprenant, aucun geste n'est indiqué. La seule didascalie externe de la scène concerne la toux d'Elmire ; s'y ajoute la didascalie interne relative au jus de réglisse que Tartuffe présente à Elmire. Comment agit le corps de Tartuffe durant cette scène de séduction ? Quels sentiments trahissent ses gestes, ses regards et la manière dont il agit avec le corps d'Elmire ?

Plusieurs mises en scène présentent Tartuffe comme un vieil habitué des liaisons adultères faisant preuve d'une assurance et d'une maîtrise qui signalent une longue pratique. Le Tartuffe incarné par Pierre Arditi entretient ainsi une forme de connivence avec Elmire, sa relation avec elle relevant d'un jeu complice, comme en témoignent ses soupirs et le petit rugissement qu'il pousse avant de partir. L'habitude de Tartuffe en matière de relations adultères est également sensible dans la mise en scène de Jacques Charon, où l'on voit Robert Hirsch manipuler sa partenaire avec dextérité et décision. Il se montre extrêmement entreprenant, la retient par les poignets et relève sa robe selon une mécanique à la fois très sûre et très enflammée, signalant un être sanguin et

dominateur tenaillé par l'urgence du désir. La mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman met elle aussi en scène un Tartuffe décidé et entreprenant, incarné par un Thibault Perrenoud dont la jeunesse tranche avec l'âge de Pierre Arditi, et qui tente obstinément de saisir Elmire, l'embrasse dans le cou, lui attrape le sein sans ménagement, avant de la déshabiller.

La mise en scène de Stéphane Braunschweig se situe dans cette ligne, à ceci près que l'interprétation de Clément Bresson se singularise par son extrême tension et par l'humeur beaucoup plus nerveuse, sombre et torturée qui le caractérise. La manière dont le comédien regarde sa partenaire Pauline Lorillard est troublante par la détermination absolue qu'on peut y lire. L'extrait donne à voir une prise de pouvoir inexorable sur un corps, menée par quelqu'un qui semble lui-même possédé. L'objection d'Elmire (« Mais comment consentir à ce que vous voulez, / Sans offenser le Ciel, dont toujours vous parlez? », v. 1480-1481) constitue un point de bascule de la scène ; après l'avoir entendue, Tartuffe reste silencieux pendant un assez long moment puis, manifestement convaincu que seule la crainte du péché arrête Elmire, fait preuve d'une détermination nouvelle et adopte un nouveau tempo, signe qu'il est certain de l'emporter. Sa manière de toucher Elmire se modifie pour devenir plus directe et crue ; il ne s'agit plus de la caresser mais de la positionner de la manière adéquate. Clément Bresson compose un Tartuffe dans la lignée de celui de Robert Hirsch, un Tartuffe sanguin, rendu fou de désir mais à qui l'habitude de ce type de situation donne une redoutable dextérité.

En matière de régime de jeu, une différence radicale sépare la mise en scène de Peter Stein de toutes les autres. Elmire s'y montre complice et légère, capable de s'amuser du tour qu'elle joue, avec distance et ironie, tandis que les autres interprétations donnent à voir des Elmire mal à l'aise, oppressées, se débattant désespérément pour échapper à l'emprise de Tartuffe. La mise en scène de la Comédie-Française (1997), en particulier, souligne toute la violence de la scène puisqu'elle la présente comme une scène d'agression sexuelle durant laquelle Elmire (Cécile Brune) se retrouve prise au piège de cette petite boîte étroite, plaquée contre le mur, le corps livré aux mains brutales d'un Tartuffe prédateur (Philippe Torreton) qui se déboutonne et remonte ses manches pour la violenter plus à son aise.

À l'inverse de la mise en scène de la Comédie-Française (1997) qui fait de Tartuffe un prédateur

violent, celles de Planchon et Lassalle donnent à voir un personnage moins sanguin et charnel, et beaucoup plus marqué par une forme de fascination pour le corps d'Elmire. Roger Planchon incarne ainsi un Tartuffe au désir obstiné, mais qui agit avec une lenteur patiente : tandis qu'Elmire parle, sans l'écouter vraiment, il se glisse près d'elle, concentré uniquement sur le bras qu'il cherche à caresser sans qu'elle y prenne garde, insistant et discret à la fois, cherchant – en vain – à l'émoustiller. Chez Lassalle, Tartuffe suit Elmire, l'éclaire, la contemple, tente de l'embrasser, se laisse repousser et en reste figé, tétanisé, sans opposer aucune résistance, comme fasciné par l'admiration qu'il lui voue.

Maîtrise ou malaise : le jeu dangereux d'Elmire

Saisir les enjeux dramaturgiques de la scène impose de questionner la manière dont Elmire vit ce piège dont elle est à la fois l'auteure et l'appât. Certes, la femme d'Orgon joue un rôle devant Tartuffe, ce qui lui donne une forme de supériorité et de pouvoir liés à Orgon, le destinataire de cette mise en scène. Or la maîtrise de la scène est enrayée par l'absence de réaction d'Orgon : son silence fait vaciller la machinerie et retourne le piège contre Elmire. Si son mari n'intervient pas, elle court en effet le risque de se trouver livrée à la convoitise de Tartuffe. Quelle est donc la nature du rapport de force entre Elmire et Tartuffe ? Et la part de violence de la scène ?

À la différence des autres propositions, Isabelle Gélinas (Stein) campe une Elmire rouée, à la voix forte, une femme décidée, pleine d'humour et qui n'a manifestement pas froid aux yeux. Elle tousse sans aucune gêne dans le nez de Tartuffe et boit sans hésiter une gorgée de la liqueur qu'il lui propose en guise de « jus de réglisse ». Cette Elmire assurée et énergique tire sa force du rapport de connivence qu'elle entretient avec le public – à défaut de l'entretenir avec son mari.

À l'opposé de cette vision, on trouve des Elmire violentées, traquées, qui montrent sans équivoque qu'elles ont peur (Jaques-Wajeman) et qu'elles souffrent (Comédie-Française, 1997), et dont certaines doivent aller jusqu'à frapper Tartuffe pour lui échapper (Charon). Dans un registre moins violent, mais qui n'en traduit pas moins une souffrance réelle, Planchon met en scène une Elmire qui, sans être l'objet d'aucune violence physique, trahit toutefois son accablement par sa posture et sa manière de regarder obstinément la table, de lui parler et de s'y

laisser tomber avec désespoir. Étonnamment, elle n'a pas recours au jeu comique de la toux, ce qui renforce l'impression qu'elle se trouve isolée et n'attend plus rien de son époux.

En dépit de l'affirmation catégorique et évidemment contestable de Jacques Guicharnaud (« Certes, cette tactique n'est pas une excuse inventée par Elmire pour se donner impunément à un homme qui l'attire. Tartuffe est répugnant, Elmire ne le désire pas. Toute interprétation de ce genre révélerait une totale incompréhension du sens de la pièce » (Guicharnaud, 1964, p. 115), deux mises en scène interrogent avec beaucoup de finesse la possibilité qu'Elmire soit elle-même troublée par le désir de Tartuffe. La première est celle de Lassalle, dans laquelle les longs regards d'Elmire, son feu intérieur, sa respiration agitée et ses efforts pour s'écarter de Tartuffe suggèrent l'attraction qu'elle éprouve. C'est en ce sens que Didier Méreuze interprète la scène, lui qui voit en Elmire une femme « qui résiste à son attirance pour Tartuffe, jusqu'à vivre l'humiliation de la scène de séduction lorsque Orgon se cache sous la table », et dans cette scène, « un moment fort de sensualité dans une mise en scène qui fait surgir, comme le diable de sa boîte, les questions de la chair et de la faute, du péché et de l'interdit » (Méreuze, 2005, p. 104). La distribution est certainement à mettre en rapport avec cette ligne interprétative dans la mesure où Jacques Lassalle a choisi de faire jouer les rôles d'Elmire et de Tartuffe par un véritable couple, Élisabeth et Gérard Depardieu, manière de suggérer qu'ils peuvent être attirés l'un par l'autre. Cette distribution joue également sur l'aura des personnages qui ont fait connaître Gérard Depardieu et que les spectateurs superposent nécessairement à son interprétation : en 1984, au moment où il incarne Tartuffe, Gérard Depardieu est à la fois le Loulou voyou de Pialat (1980) et le Bernard Coudray passionné de *La Femme d'à côté* (1981).

Vingt-quatre ans après la création du *Tartuffe* de Jacques Lassalle au Théâtre national de Strasbourg (TNS), la mise en scène de Stéphane Braunschweig semble reprendre le questionnement là où son prédécesseur à la direction du TNS l'avait laissé, pour explorer à son tour l'effet de cette expérience du piège pour Elmire. Lorsqu'on confronte les différents extraits, on remarque que l'interprétation de Pauline Lorillard et de Clément Bresson est la seule dans laquelle Tartuffe donne un baiser long et passionné à Elmire, et que la mise en scène explore les conséquences de ce geste comme aucune autre ne s'était

encore aventurée à le faire. On voit en effet qu'Elmire subit d'abord ce baiser en restant inerte sur la table, puis que son bras se relève doucement, comme inconsciemment, pour enlacer le cou de son partenaire, et que son corps se soulève finalement pour répondre activement à son étreinte. D'une manière que rien ne laissait présager jusque-là dans la mise en scène, ce baiser finit par provoquer en elle non pas une réaction de rejet mais plutôt d'adhésion, qui trahit son émotion et son propre désir. Cette action dure quelques longues secondes – durant lesquelles d'étranges bruits d'eau ou de canalisations se font entendre –, ce qui laisse le temps à Orgon de sortir de sous la table pour contempler le plaisir que prend sa femme avec un autre homme. Puis, brusquement, comme si elle reprenait à la fois haleine et conscience, Elmire s'écarte de Tartuffe, le repousse des deux mains et lui demande pour l'éloigner d'aller voir si son mari n'est pas dans la galerie.

Dans la scène précédente, Elmire avait averti son mari du danger qu'elle courait : « Au moins, je vais toucher une étrange matière », et lui avait demandé de ne pas trop l'exposer. La mise en scène de Stéphane Braunschweig explore ici le prix que paie Elmire pour le piège qu'elle a été contrainte de tendre à Tartuffe ; ce que l'on comprend en voyant la manière dont son corps réagit, c'est qu'on ne joue pas impunément avec cette « étrange matière » du désir, avec sa mystérieuse mécanique. La mise en scène suggère donc avec finesse que si le prudent Tartuffe est débordé par son désir au point de se trahir, Elmire est elle aussi susceptible de l'être, *dans certaines conditions*. La mise en scène ne suggère en effet nullement qu'Elmire désire Tartuffe depuis le début de la pièce car rien dans le jeu de Pauline Lorillard ne pouvait donner cette idée, pas même lors de la première tentative de séduction de Tartuffe ; elle montre en revanche que, contrainte de jouer avec lui une scène d'amour, elle en est troublée et finit par éprouver du désir – avant de se ressaisir quelques secondes plus tard. Elmire, qui a dirigé la scène comme « metteuse en scène » et qui l'a interprétée comme « comédienne », fait l'amère expérience que l'on ne joue pas impunément une scène d'amour, encore moins avec quelqu'un qui vous désire. Peut-on aller jusqu'à voir dans cette scène une manière d'interroger les risques qu'il y a à jouer les scènes amoureuses au théâtre ? L'« étrange matière » dont parle Elmire est-elle aussi celle du comédien qui met en jeu sa sensibilité et ses affects ? Sans doute pas, car Elmire – qui joue un « rôle » – est confrontée à quelqu'un qui la convoite véritablement, et c'est cette asymétrie qui déclenche sa réaction.

Cette exploration des ambiguïtés du désir que mène Stéphane Braunschweig avec ses comédiens n'est pas sans risque. Montrer sur scène comment une femme, contrainte par les circonstances de se donner à un homme, est troublée au point d'éprouver du désir pour lui est une image qui a toutes les chances d'être mal reçue; on peut se demander si la scène serait interprétée de la même manière en 2021, dans l'élan du mouvement #MeToo. Lui faire ce procès ne serait pourtant pas rendre justice à la richesse et à la finesse de cette approche, qui rend indécidable le statut des images qui nous sont données à voir et qui peuvent constamment être interprétées comme le fantasme d'Orgon. Ce serait aussi être aveugle à l'état dans lequel se retrouve Elmire à l'issue de la scène, qui en dit long sur son malaise, et sur l'épreuve qu'elle vient de subir.

On peut mesurer à quel point ces matières sont délicates à manier en écoutant les retours qu'Ariane Mnouchkine adresse à ses comédiens, durant les répétitions du *Tartuffe*, pour tenter de saisir les mouvements contradictoires qui agitent Elmire : « Ce qui était beau c'est quand tu as failli partir et que tu t'es rassise. Ça, c'était beau, parce qu'effectivement on sent qu'elle ne sait pas quoi faire et que c'est fascinant, et que c'est terrible, et que ça fait peur, et qu'en même temps... ça, je voudrais tellement le garder, sans qu'à aucun moment on ne commence à me raconter qu'elle est amoureuse de Tartuffe, tu vois, ça m'énerve ça ! » (in Darmon, Vilpoux, documentaire *Au Soleil même la nuit*, 1997, à 01:35:47).

ANALYSE AUDIOVISUELLE

ACTE IV, SCÈNE 5

Seule avec Tartuffe ? Le jeu dangereux d'Elmire

Dans la mise en scène de référence (Stéphane Braunschweig)

Pour filmer la fameuse scène de la table, Stéphane Braunschweig fait des choix de réalisation qui tendent à souligner le caractère à la fois blasphématoire et angoissant qu'elle revêt dans sa mise en scène. À l'image, les crucifix (celui que Tartuffe porte au cou, celui qui, posé sur la table, la transforme en l'autel d'une chapelle sinistre et dépouillée) sont presque toujours présents et marquent le caractère hautement transgressif de l'entreprise de prédation sexuelle à laquelle se livre le faux dévot. Le cadrage, souvent serré, rapproche dangereusement Elmire de Tartuffe, et fait constamment de la femme l'objet du regard à la fois désirant et menaçant de l'homme. Le changement d'axe (à 01:34:59) produit par exemple une image particulièrement inquiétante où au premier plan, Elmire offre au spectateur son visage effrayé, tandis qu'en arrière-plan, Tartuffe la fixe d'un regard qui pourrait être celui d'un tueur psychopathe dans un film d'horreur. Cette caractérisation de Tartuffe fait de chacun des gestes lents et méthodiques qu'il a en direction d'Elmire (les doigts avec lesquels il lui caresse l'oreille, puis force son visage à se tourner vers lui, la manière dont il l'assoit sur la table pour ensuite caresser son sein, le bâton de réglisse qu'il lui propose après l'avoir passé dans sa propre bouche) des gestes qui mêlent le désir et le danger, la sexualité



Le Tartuffe,
mise en scène
de Stéphane
Braunschweig,
Théâtre national
de Strasbourg,
2008; Tartuffe
(Clément Bresson)
et Elmire (Pauline
Lorillard).

Captation : Stéphane
Braunschweig.
© TNS, Seppia,
Arte France,
Alsatic TV, 2008

[RETOUR P. 30](#)

et l'effroi, tous rendus particulièrement visibles par le cadrage rapproché.

Ce piège qu'Elmire a tendu à Tartuffe afin de déciller Orgon se mue ainsi en une situation particulièrement dangereuse pour la femme. La captation souligne le traitement singulier qu'en fait la mise en scène : en l'absence de réaction d'Orgon, malgré les appels répétés de sa femme, l'étreinte se transforme en scène à la fois fantasmagique et ambiguë. Par deux fois, par exemple, le réalisateur utilise un léger zoom avant : le premier, qui resserre le cadre au moment où Elmire renvoie Tartuffe aux contradictions de son discours (« Mais comment consentir à ce que vous voulez, / Sans offenser le Ciel, dont toujours vous parlez? »), renforce nettement le sentiment du danger, tandis que le deuxième, qui resserre le cadre au moment du baiser, vient comme observer de plus près toute l'ambiguïté de l'étreinte en suivant le mouvement du bras d'Elmire qui vient étonnamment enlacer son séducteur. La durée de ce baiser est amplifiée par le deuxième plan qui lui est accordé (suivant un changement d'axe) et le fondu enchaîné qui lie la vue des amants (plan rapproché) à la vue de la scène (plan large). L'usage de ce fondu, suffisamment rare dans les captations théâtrales, mérite qu'on le commente : il a non seulement pour effet de métamorphoser le temps en créant un léger effet de suspension, mais il opère également, en association avec la lumière devenue verte et le surgissement de bruits humides étranges, une forme de déréalisation cauchemardesque de la scène, comme si l'on basculait dans un espace non plus réel mais mental, une autre scène, imaginaire et fantasmagique. Le surgissement lent d'Orgon torse nu, en arrière-plan des amants enlacés sur la table-lit, prend une coloration plus fantastique que comique ici : loin du mari trompé et risible du vaudeville, Orgon devient spectateur (voyeur?) tardif de ce qu'il ne devrait pas voir, découvrant peut-être ici le secret de ses propres fantasmes.

Dans les autres mises en scène...

Un parcours à travers plusieurs extraits vidéo permet de mener une étude comparée de l'importance donnée à la table dans les différentes mises en scène de la scène 5 de l'acte IV. Si la table reste visible en permanence pour le spectateur de théâtre, ce n'est pas nécessairement le cas pour le spectateur du film. La réalisation joue ainsi de la présence ou non de la table dans le champ, occulte ou souligne sa présence, en cohérence avec les partis pris de chaque metteur en scène.

1



2



1. *Le Tartuffe*, mise en scène de Jacques Charon, Comédie-Française, 1968 ; Tartuffe (Robert Hirsch), Elmire (Claude Winter) et Orgon (Jacques Charon).
© Marc Comte, Collection Armelle & Marc Enguerand

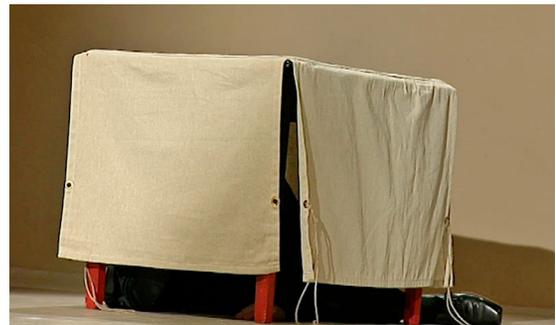
2. *Le Tartuffe*, mise en scène de Roger Planchon, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1977 ; Elmire (Nelly Borgeaud) et Tartuffe (Roger Planchon).
© Marc Enguerand, Collection Armelle & Marc Enguerand

Le **film de Pierre Badel** (recréation de la mise en scène de Jacques Charon à la Comédie-Française) prend soin d'inscrire la table, recouverte d'un drap de velours vert et de livres, dans le cadre : ainsi le spectateur n'oublie pas la présence d'Orgon, bien qu'il soit ici caché. Sa présence nous est rappelée par les paroles, les toussotements et les gestes d'Elmire, qui en vient à taper sur la table pour appeler son mari. Mais au moment où Elmire, épuisée, semble céder à l'entreprise de Tartuffe (mise en scène ici comme une véritable prédation sexuelle), le cadre se resserre par un travelling avant pour cadrer l'homme et la femme



Le Tartuffe, mise en scène de la Comédie-Française, 1997 ; Elmire (Cécile Brune), Orgon (Jean Dautremay), sous la table (on voit son pied).

Captation : Georges Bensoussan. © France 3, Néria Productions, Euripide Productions, La Comédie-Française, 1997



sans la table, portant au plus haut degré le risque encouru par Elmire.

Les images de la **mise en scène de Roger Planchon**, tournées en 1977 pour l'émission de télévision « Ces messieurs vous disent », témoignent de l'intimité que le metteur en scène a voulu donner à l'échange entre Elmire et Tartuffe. Le cadre est limité au couple qu'ils forment, installé sur la table dont on ne voit que la nappe qui semble le drap d'un lit. Sous la table, Orgon est ainsi maintenu dans le hors-champ, de manière à ce que l'embarras d'Elmire, qui confine au désespoir, soit au premier plan. Ce n'est qu'après la sortie de scène de Tartuffe – qui, par ses gestes, sa démarche et ses attitudes, fait davantage penser à un libertin du XVIII^e siècle – et un panoramique qui fait retour sur le champ de l'action que la caméra cadre Elmire et la table dans son entier, rappelant ainsi la présence d'Orgon.

Dans la **captation de Georges Bensoussan de la mise en scène de la Comédie-Française (1997)**, le cadre prend soin de laisser la table hors champ, de manière à concentrer l'attention sur la relation de Tartuffe (Philippe Torretton) à Elmire (Cécile Brune), relation qui apparaît ici nettement comme une tentative de viol dont les effets de terreur sont renforcés par les ombres portées accentuées par les angles de caméra (plongée, plongée totale) et le caractère claustrophobique du décor. Les regards effrayés d'Elmire vont en direction d'un hors-champ qui ne réagit pas, et dans lequel se trouve la table.

Chez Brigitte Jaques-Wajeman, filmée alors que la nuit est désormais tombée sur le château de Grignan, la scène fait l'objet d'un traitement ouvertement sexualisé, comme dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig. Tartuffe (Thibault Perrenoud) y est un jeune homme mû par un désir particulièrement



entreprenant, forçant le corps d'Elmire à adopter différentes postures au cours d'un déplacement chorégraphié autour de la table. Le caractère presque diabolique du directeur de conscience s'entend dans la manière dont il rit de Dieu et se donne à voir dans les grandes ombres portées qui rampent le long des marches du parvis. La grande précision de la synchronisation des mouvements et le goût pour le métamorphisme des objets scéniques font ici de la nappe un objet central : en même temps qu'Elmire s'en sert comme d'un drap pour couvrir son corps dénudé par le jeune homme, cette grande nappe blanche permet de découvrir le mari caché sous la table, au moment où Tartuffe dit sans fard ce qu'il pense véritablement de lui, dans un mouvement de voilement/dévoilement particulièrement plaisant pour le spectateur. Les panoramiques qui suivent rythment les déplacements des deux acteurs et épousent les tensions et les effets de surprise créés par cette chorégraphie.

La captation de la **mise en scène de Peter Stein** choisit au contraire d'inscrire la table au cœur du filmage, de même qu'elle occupe une place presque centrale sur le plateau. La table est ainsi filmée dans les premiers plans, et lorsque le cadre se resserre pour

Le Tartuffe, mise en scène de Peter Stein, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 2018 ; Elmire (Isabelle Gélinas), Tartuffe (Pierre Arditi) et Orgon (Jacques Weber) sous la table.

Captation : Dominique Thiel.

© Le Théâtre de la Porte Saint-Martin, La Compagnie des Indes, 2018

filmer les visages des acteurs, le spectateur n'oublie pas sa présence (donc, celle du mari) et sait que c'est autour d'elle qu'Elmire et Tartuffe tournent. Le cadrage retourne au plan moyen pour filmer la table au moment où Orgon en émerge, qui correspond, dans un double mouvement synchronisé, au moment où Tartuffe allonge Elmire sur elle.

Les rires nourris du public témoignent en faveur de l'efficacité de cette lecture tendanciellement moins complexe de la scène de la table, qui tire la comédie moliéresque vers le vaudeville de l'adultère surpris.

L'AMOUR MÉDECIN

MISE EN SCÈNE DE RÉFÉRENCE :
JEAN-MARIE VILLÉGIER ET JONATHAN DUVERGER (2006)

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Petite comédie-ballet composée dans l'urgence pour répondre au désir de Louis XIV de présenter une nouvelle comédie lors des réjouissances offertes à l'occasion de l'ouverture de la chasse, *L'Amour médecin* a été « proposé, fait, appris et représenté en cinq jours », comme le souligne le dramaturge dans son avis « Au lecteur ». Cette pièce si rapidement composée et répétée n'en reçut pas moins un accueil remarquablement favorable : Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus précisent qu'elle fut reprise à la ville huit jours seulement après sa création à Versailles, le 14 septembre 1665, et qu'elle est, avec *Les Fâcheux*, la comédie mêlée la plus souvent jouée par Molière devant son public parisien : « Entre septembre 1665 et février 1673, elle fut représentée soixante-trois fois, c'est-à-dire aussi souvent que *Le Misanthrope* » (in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1414). *L'Amour médecin* présente en effet l'avantage d'être une comédie mêlée dont la forme légère ne mobilise que peu de danseurs et de chanteurs pour ses quatre intermèdes.

En dépit du succès réservé à la pièce lors de sa création, *L'Amour médecin* ne fait pas partie des

comédies-ballets de Molière les plus jouées aux xx^e et xxi^e siècles : la seule archive filmée qui existe est celle de la mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger (2006), contrairement à *L'École des Femmes* et au *Tartuffe*, pour lesquelles les archives sont d'une grande richesse.

Dans l'étude qu'elle consacre aux représentations des comédies-ballets à la Comédie-Française, Jacqueline Razgonnikoff recense trois mises en scène de *L'Amour médecin* au xix^e siècle : après une longue éclipse, la pièce est présentée en janvier 1850, sous l'impulsion du nouvel administrateur de la Comédie-Française Arsène Houssaye, avec ses intermèdes chantés et dansés, ses trivelins et ses scaramouches – ce qui ne sera pas toujours le cas au fil de sa carrière, qui apparaît comme une longue suite de mutilations ; elle est donnée en 1862 sans la scène de Filerin (mise en scène d'Édouard Thierry) et en 1891, sans les intermèdes (mise en scène de Jules Claretie). On voit qu'au xix^e siècle, mis à part *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, les Comédiens Français jouent rarement les autres comédies-ballets de Molière, et s'ils les jouent, c'est bien souvent sans leurs « divertissements ». Deux gravures présentées sur la base La Grange de la Comédie-Française donnent à voir



Eugène
Hillemacher,
L'Amour médecin,
1866. Gravure
(5,50 cm × 9 cm).
© Coll. Comédie-
Française



Eugène Hillemecher, *L'Amour médecin*, 1866.
Gravure (5,70 cm x 9 cm).
© Coll. Comédie-Française

l'imaginaire de *L'Amour médecin* dans l'esprit du XIX^e siècle : la consultation des médecins (II, 3) et la scène du notaire (III, 7).

Au XX^e siècle, on ne trouve trace que de six mises en scène dans les Archives du spectacle et dans la recension de Jacqueline Razgonnikoff, dont quatre à la Comédie-Française. Ce théâtre, que Roland Manuel considère avec justesse comme le conservatoire de la comédie-ballet, choisit en 1920 d'inaugurer l'intégrale des œuvres de Molière, présentée à l'occasion du tricentenaire de sa naissance, par la représentation de

L'Amour médecin, dans une mise en scène de Georges Berr. La comédie-ballet est ensuite successivement dirigée par Jean Croué en 1931, et par Pierre Bertin en 1939, également interprète de Sganarelle; en 1956, le metteur en scène Jean Meyer choisit de faire jouer les intermèdes par les élèves du conservatoire, dont faisait alors partie Michel Aumont. Si l'on trouve peu d'archives de ces interprétations, il existe une photographie de la mise en scène de Jacques Copeau au Vieux-Colombier en 1913 (ci-dessous), dont la distribution dans les rôles de médecins fait rêver : Charles Dullin en Fonandrès, Louis Jouvet en Macroton et Jacques Copeau en Filerin. Sur la photographie page suivante, on devine dans les cinq comédiens assis face au public, devant le rideau, le Notaire, Lucinde, Sganarelle, Lisette et Clitandre travesti en médecin.

En ce début de XXI^e siècle, les Archives du spectacle recensent sept mises en scène de *L'Amour médecin*, soit plus que pour tout le XX^e siècle, dont une seule est présentée à la Comédie-Française, celle de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger. Sans doute faut-il y voir le signe d'un regain d'intérêt pour la comédie-ballet et pour les formes courtes. Faute d'archives

L'Amour médecin, mise en scène de Jacques Copeau,
Théâtre du Vieux Colombier, sans date.
© Geneviève Allemand/Société d'histoire du théâtre





filmées, les trois scènes analysées ci-après ne pourront pas être comparées avec d'autres mises en scène de *L'Amour médecin*; en revanche, elles pourront être mises en perspective avec d'autres œuvres ou d'autres esthétiques avec lesquelles elles entretiennent des liens, notamment avec *Ubu roi*; elles permettront, surtout, conformément au programme limitatif de l'épreuve de théâtre, de s'interroger sur les principaux enjeux dramaturgiques liés aux femmes dans cette mise en scène.

La mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger est ici abordée par l'étude de trois scènes clés de la pièce :

– acte I, scène 3 : « C'est un mari qu'elle veut » ;
de « LISETTE : Hé bien ! Monsieur » à « LISETTE : Un mari, un mari, un mari. »

– acte II, scène 5 : « Des. hu-meurs. pu-tri-des. te-na-ces. et. con-glu-ti-neu-ses » ;

de « SGANARELLE : À qui croire des deux ? » à « SGANARELLE : de la peine que vous avez prise. »

– acte III, scène 6 : « Ma coutume est de courir à guérir les esprits, avant que de venir au corps » ;
de « LISETTE : Tenez, monsieur, voilà une chaise auprès d'elle. » à « SGANARELLE : Voilà un habile homme ! »

L'Amour médecin, mise en scène de Jacques Copeau, Théâtre du Vieux Colombier, sans date.

© Geneviève Allemmand/Société d'histoire du théâtre

CAPTATION AUDIOVISUELLE DE LA MISE EN SCÈNE DE JEAN-MARIE VILLÉGIÉRIER ET JONATHAN DUVERGER

Tournée en public en juillet 2006 à la salle Richelieu de la Comédie-Française et réalisée par Philippe Lallemand, cette captation a pour gageure de filmer une comédie-ballet, c'est-à-dire un spectacle hybride constitué de scènes jouées, d'intermèdes musicaux et de danse. Le réalisateur a choisi de multiplier les angles de prises de vues, s'affranchissant des premiers rangs de l'orchestre (place du spectateur idéal) pour filmer aussi bien depuis la salle que depuis la scène, notamment en filmant dans un même plan en plongée les musiciens des Arts Florissants dirigés par William Christie et étonnamment placés sur la scène elle-même, derrière les chanteurs et les danseurs, d'une part, et le public de la salle Richelieu en arrière-plan de l'image, d'autre part. Le spectacle est ainsi inscrit dans son lieu concret de représentation, et relié visuellement aux destinataires du divertissement. En dehors des intermèdes, le spectacle est filmé depuis la salle,

de manière à restituer son mode de communication avec le public : les regards des acteurs vont en effet dans sa direction, les corps lui font face. La mise en scène accumule ainsi une série de numéros plaisants directement adressés à l'assistance pour proposer un spectacle aux accents forains qui tire toute son efficacité de l'abolition du quatrième mur. La récurrence des rires que l'on entend hors-champ témoigne en faveur de la réussite comique de la mise en scène.

Tout en laissant aux plans la durée nécessaire pour donner à sentir les mouvements des corps, dans les intermèdes chantés et dansés notamment, le réalisateur fait en outre le choix d'une certaine expressivité dans le filmage, en accusant les angles (les plongées mais aussi les contreplongées sur Sganarelle filmé depuis la rampe, par exemple), en cohérence avec la stylisation presque expressionniste de la mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger.

ANALYSE DES TROIS SCÈNES

ACTE I, SCÈNE 3

« C'est un mari qu'elle veut »
(Sganarelle, Lisette, Lucinde)

ANALYSE DRAMATURGIQUE

Si *Le Médecin volant* reprend certaines des critiques habituelles adressées à la médecine, *L'Amour médecin* est considéré comme la première véritable satire des pratiques médicales dans l'œuvre de Molière. Les contemporains ne s'y sont pas trompés, eux qui désignaient la pièce sous le titre *Les Médecins*, faisant disparaître l'intrigue galante au profit de la satire médicale, particulièrement présente dans le deuxième acte. Choisir de travailler sur les femmes dans *L'Amour médecin* conduit à inverser le mouvement de réception du texte pour rendre aux « Médecins » le premier mot de leur titre, « L'Amour », et considérer ainsi avec attention le premier et le troisième acte, qui mettent en scène le conflit entre un père, sa fille et sa suivante, là où la tradition se concentre en général sur le deuxième.

Au début de l'acte I, Sganarelle, un veuf, père d'une fille unique, Lucinde, qui est malade et dont il ignore la cause du mal, demande conseil à ses voisins pour la guérir. Peu convaincu par leurs remèdes intéressés, il questionne alors sa fille, qui garde le silence

sans refuser pour autant de communiquer : elle fait comprendre qu'elle désire se marier. Le père n'entend pas sa demande – ou plutôt refuse de l'entendre – et prétend l'abandonner à son sort. Deux obstinations s'affrontent donc, un désir et un refus, et la situation serait bloquée si Lisette, la suivante de Lucinde, ne se décidait à intervenir à la scène 3 pour mener à son tour l'enquête.

On voit que, pour tourner la médecine en ridicule, Molière choisit de mettre en scène une jeune fille empêchée de dire son désir de se marier, et que ce désir rend métaphoriquement « malade », comme le soulignent Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus : « Au sein du corpus des comédies médicales, *L'Amour médecin* occupe cependant une place à part, qui tient non pas à l'existence d'une thèse personnelle du dramaturge sur la mélancolie mais à la manière dont Molière a traité, dans cette pièce, le motif traditionnel du désir de mari et, partant, celui du mariage. Car Lucinde n'est pas malade au sens où l'entendent les disciples d'Esculape, mais elle est bien *en mal de mari*, comme l'assène Lisette à la fin de la scène 3 de l'acte I, et sa "maladie d'amour" s'inscrit dans cet entre-deux labile qui sépare l'interprétation littérale stricte (Lucinde n'est pas malade) de la lecture purement métaphorique » (in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1425).

Au début de la scène 3, la question est donc moins de savoir de quel mal souffre la fille – elle le dit elle-même on ne le peut plus clairement – mais de comprendre pourquoi le père refuse d'entendre son désir. Dans sa préface, Georges Couton répond sans doute un peu vite à ce mystère en affirmant que « Sganarelle refuse pour n'avoir pas à payer une dot » (Couton, 1978, p. 38). Au cours de la pièce, ce dernier ne semble pourtant pas avare de son argent lorsqu'il s'agit de guérir sa fille : il paie d'avance les médecins, en dépit de la coutume, et achète de l'orviétan pour une coquette somme. Dès l'ouverture de la pièce, les raisons de son refus sont à la fois mentionnées et éludées lorsque Sganarelle nous apprend au détour d'une phrase que ce n'est pas son « dessein, comme on sait, de marier [s]a fille avec qui que ce soit », et qu'il a « [s]es raisons pour cela » (acte I, scène 1).

Qui est donc le vrai malade dans *L'Amour médecin* ? Et de quelle pathologie doit-il être guéri ? Quelle est la nature du rapport entre ce père et sa fille ? Le spectateur peut avoir le sentiment de se trouver face à un Œdipe d'un type nouveau, qui convoite non pas sa mère mais sa fille, et cherche la solution d'une énigme

dont il est lui-même la réponse. Doit-on plutôt voir, dans son obstination à vouloir conserver sa fille auprès de lui, l'égoïsme des veufs dont parlent Natalie Zemon Davis et Arlette Farge dans *Histoire des femmes en Occident* ? « Le père pouvait éventuellement confier le rôle de mère et de ménagère à sa fille aînée », un tel arrangement réduisant les chances de la fille de se marier et la mettant « en situation de pouvoir aux besoins de son père tant que celui-ci resterait en vie » (Zemon Davis, Farge, 2002, p. 59).

Quelles conséquences cette relation a-t-elle sur Lucinde, sur son développement et sur sa conduite ? Doit-on voir en elle une cousine d'Agnès, c'est-à-dire une jeune femme contrainte par son père de rester une enfant ? Une différence notable sépare toutefois les deux personnages : à la différence d'Agnès qui a été maintenue dans l'ignorance de tout, Lucinde sait très bien ce qui lui manque. Quelle place occupe par ailleurs la suivante de Lucinde dans cette relation père-fille ? Est-elle un avatar de la Georgette de *L'École des femmes*, ou de la Dorine du *Tartuffe* ? Quelle stratégie met-elle en place pour faire entendre le désir de Lucinde et pour rétablir une communication qui, manifestement, dysfonctionne ? Comment la scénographie traduit-elle enfin les dysfonctionnements de cette famille ?

Monstrueux enfants

Quatre médecins vont être appelés au chevet de Lucinde par son père, mais on est en droit de se demander qui est le vrai malade de la pièce, et de supposer que le plus malade n'est pas celui qu'on croit. Le jeu de Nicolas Lormeau (Sganarelle) et de Léonie Simaga (Lucinde) rend visible cette inversion monstrueuse, celle d'un père qui se conduit comme un enfant et d'une jeune femme contrainte de rester une fillette. Cet état contre-nature se traduit par un jeu outré, qui renvoie à l'inspiration farcesque de *L'Amour médecin* : silence boudeur et colère paroxysmique, cris, courses, réactions appuyées dessinent les contours de deux adultes capricieux au comportement infantile – pour des motifs opposés.

L'acte I est celui de Sganarelle : ce personnage de bourgeois obtus venu du *Cocu imaginaire* et de *L'École des maris*, où il faisait déjà figure de mari ridicule et jaloux, apparaît dans toutes les scènes de cet acte, excepté la scène 4 ; c'est lui qui assure le lien, assez lâche, d'une scène à l'autre. On retrouve en lui l'emportement qui le caractérisait, ainsi que sa tendance à se tromper lui-même, comme le rappelle

Georges Forestier en s'appuyant sur la formation de son nom, à partir de l'italien *ingannare* : tromper (Forestier, 2018, p. 144). Mais si son caractère semble être le même que dans les comédies précédentes, son statut a changé : il est désormais père et veuf. Figure d'autorité et d'expérience au comportement paradoxalement infantile, Sganarelle est vêtu d'un costume qui le ridiculise d'emblée et qui évoque à la fois un enfant ou un écolier, par sa grenouillère à col plat et ses hautes chaussettes rayées, mais aussi un évêque clownesque, par le violet de son habit de soie. Cet enfant tout-puissant se donne littéralement en spectacle en exposant ses problèmes sur cette « piste aux étoiles », tout en restant irrésolu : il interroge son entourage tout au long de la pièce, comme le Panurge de Rabelais qui se demande s'il doit se marier, pour trouver le moyen, lui, de ne pas marier sa fille.

Ce père capricieux et colérique, qui tarde à sortir de l'enfance, tient les pans de son habit pour se donner une contenance près de Lisette, à l'image d'un garçonnet embarrassé qui aurait dénoncé son camarade et attendrait qu'il soit puni. Comme une adulte appelée pour régler un différend entre deux enfants obstinés, Lisette se place entre le père et la fille, qui lui tournent successivement le dos. Au comble de la colère, Sganarelle exprime son mécontentement en jetant une série de projectiles sur sa fille, en choisissant symboliquement des peluches : on ne saurait signifier plus clairement son immaturité.

Face à ce père infantile, Lucinde fait figure de femme artificiellement maintenue au stade de petite fille : sa prise de parole étant réduite à une seule réplique, c'est par son corps qu'elle nous est présentée. Si son costume affiche clairement son désir de mari, son jeu fait d'elle une enfant capricieuse, tantôt effrayée, tantôt boudeuse, qui tourne le dos à son interlocuteur, soupire bruyamment pour exprimer sa désapprobation, secoue vigoureusement la tête plutôt que de faire des phrases, se réfugie dans les bras de sa nourrice, ramasse ses peluches et, de découragement, finit par s'asseoir au bord du plateau. La suite de la pièce montre combien cette posture enfantine est liée à la présence de son père ; l'entrée d'un autre homme dévoilera un tout autre visage de Lucinde.

Dialogue de sourds

« Lorsqu'on se reporte aux indications scéniques qui accompagnent le texte, on est d'abord frappé par leur rareté [...]. Molière est avare d'indications gestuelles proprement dites : il ne signale que les gestes sans

lesquels le texte lui-même deviendrait obscur » : en rappelant l'une des caractéristiques du texte moliéresque, Gabriel Conesa (1992, p. 442) souligne l'importance des deux didascalies présentes dans la scène 3 : « *l'interrompant* », et « *faisant semblant de ne pas entendre* ». De fait, la dramaturgie de la scène repose tout entière sur un problème de communication : un père interroge une fille qui refuse de parler ; une fille adresse une demande à un père qui refuse d'entendre.

Sans l'intervention de Lisette, qui fait fonction de médiatrice, la situation tournerait court. Toutefois, on ne connaît pas au début de la scène sa position dans ce conflit : est-elle une suivante soumise à son maître, sur le modèle de Georgette (*L'École des Femmes*), ou une servante alliée des filles comme Dorine (*Le Tartuffe*) ? L'échange confronte trois stratégies de communication : Lucinde prend le parti du silence, mais d'un silence éloquent ; si elle tourne le dos à son père et refuse de s'exprimer verbalement, elle ne refuse pas absolument de communiquer, comme le prouvent les signes qu'elle adresse en réponse aux questions de Lisette (de vigoureuses dénégations disent qu'elle ne désire rien de matériel, un mouvement d'épaule dénonce son manque de liberté et un hochement de tête signifie très clairement son envie d'être mariée). Lorsqu'elle enlace finalement sa suivante, elle traduit son soulagement d'avoir été comprise sans avoir eu à ouvrir la bouche. Ce silence est-il une obligation de fille éduquée, tenue de cacher son inclination, le signe d'une résignation, ou une stratégie pour être mieux entendue ? Sans doute tout cela à la fois : à la scène 4, le dialogue entre Lisette et Lucinde nous apprend qu'elle plaiderait pour un libre aveu devant Sganarelle, ce que Lucinde ne manque pas de lui reprocher : « Hé bien ! Lisette, j'avais tort de cacher mon déplaisir et je n'avais qu'à parler pour avoir tout ce que je souhaitais de mon père ! »

Si le silence n'est pas une stratégie concertée entre les deux femmes, cela n'empêche nullement Lisette d'utiliser le mutisme de Lucinde pour assurer un rôle de médiation entre le père et sa fille. Au début de l'échange, elle adopte un positionnement surprenant en choisissant de faire des reproches à Lucinde, alors qu'elle s'est d'abord présentée comme sa confidente. La surprise vient de ce que, dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier, elle formule ses questions en hurlant alors que rien dans le texte n'indique un tel rapport de force, l'outrance de ce jeu farcesque contribuant au comique de la scène. On peut y voir une stratégie pour s'assurer la confiance de Sganarelle : violenter la fille est une manière d'apparaître comme

le prolongement du père, vers lequel elle se retourne d'ailleurs régulièrement, au cours de l'échange, et qui opine du chef à chacune de ses affirmations pour confirmer ses propos. Une fois le souhait de la malade éclairci, elle révèle sa véritable intention : elle entend servir Lucinde en étant son porte-parole, voire son bouclier contre les projectiles de son père. Son obstination est sensible à la manière dont elle répète sur tous les tons, puis hurle sa réplique : « Un mari. » Entre la fureur du père et le désespoir de la fille, Lisette introduit une forme de légèreté par ses déplacements vaguement dansés, elle est résolument du côté du jeu et de la distance ironique à l'égard de la situation.

Quant à Sganarelle, qui semble d'abord attendre une réponse de sa fille, comme le suggère l'attention anxieuse qu'il prête au dialogue des deux femmes, la réplique de Lisette (« Ah ! Je vous entends ») déclenche en lui une réaction immédiate de fuite pour ne pas « entendre ». Réfugié dans sa maison en fond de scène, il fait figure d'assiégé contre-attaquant à coups de projectiles et de vociférations, à la manière d'un Guignol dans son castelet. La scène s'achève par un concert de hurlements : Lucinde crie son unique réplique avant d'être interrompue, Lisette martèle son message avec obstination et Sganarelle interrompt systématiquement les répliques en hurlant à pleins poumons pour ne pas entendre, avant de quitter le plateau en courant.

L'échange aboutit donc à nouveau à un échec, mais il a malgré tout permis une double révélation : on comprend que Sganarelle est viscéralement opposé au mariage de sa fille, qu'il n'assume pas ce refus puisqu'il ne le formule pas en tant que tel, et que si sa fille joue à la malade, lui-même joue au sourd. Loin d'être une réaction spontanée et irréfléchie, les consultations qu'il a entreprises sont la stratégie d'évitement d'un père égoïste, ou incestueux, ou les deux à la fois. Par les situations de fausse incompréhension et d'excès sur lesquelles il repose, ce dialogue de sourds offre surtout aux comédiens une formidable machine à jouer qui leur permet de déployer toute leur virtuosité.

L'espace mental de Sganarelle

« La scène est à Paris, dans une salle de la maison de Sganarelle », précise Molière à la fin de la liste des personnages. Dans son édition de la pièce, Georges Couton n'a pas manqué de relever l'incohérence de cette indication lorsqu'on la confronte à la suite des scènes et il considère que Molière « n'a pas fait

attention, en indiquant le lieu de la scène, que l'opérateur se tient dans la rue » (Couton, 1978, p. 304, note 7). En termes plus feutrés, Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus constatent eux aussi que le dramaturge n'a pas tenu compte de la localisation de certaines scènes situées à l'extérieur de la maison de Sganarelle, mais ils préfèrent voir dans cette conception de l'espace un « dispositif hybride, qui mêle au modèle de l'intérieur bourgeois des éléments issus du carrefour urbain, soit les deux décors traditionnels de la comédie classique, et notamment moliéresque » (in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1418).

Le caractère conventionnel et elliptique des indications scéniques de Molière, pour lesquelles – héritage de la *commedia dell'arte* – la situation prime sur le souci de cohérence spatiale, permet une grande liberté d'interprétation. Jean-Marie Villégier a fait le choix d'un espace stylisé, tout en à-plats de couleurs, qui affirme d'emblée son artificialité et sa théâtralité. La scénographie conçue par Jean-Marie Abplanalp construit un espace dont les frontières entre public et privé, dedans et dehors sont floues, où les voisins apparaissent et disparaissent, où les intérieurs ont des allures de piste de cirque et où les maisons montées sur roulettes sont mobiles. Les scènes censées se dérouler dans la maison de Sganarelle semblent plutôt se situer sur une place de village, comme pour souligner la tendance de ce père à exhiber sans pudeur un problème privé (voire psychanalytique), à en débattre sur la place publique et à donner ainsi sans ménagement sa fille en spectacle. Les fenêtres des étranges maisons des voisins ont une vue plongeante sur la place où se déroulent des scènes de vie privée et chacun est autorisé à donner son avis sur l'état de Lucinde dans cette « consultation généralisée » qu'est *L'Amour médecin*. Faut-il voir dans cet espace étrange aux limites floues le reflet de l'incapacité de Sganarelle à mettre une distance entre sa fille et lui, ou bien un reflet de sa confusion mentale ? Cet espace traduit-il son fantasme de contrôle ?

Dans la scène qui nous occupe, la maison verte située en fond de scène est censée figurer la demeure de Sganarelle. Pourtant, au début de la pièce, on l'a vu surgir d'une trappe au centre de la scène, tel un diable sortant de sa boîte, ce qui donne l'impression d'un père omniprésent. Dans la scène 3, on le voit se précipiter dans cette maisonnette et signifier à sa fille son bannissement à coups de peluches, mais on peut légitimement se demander dans quel espace Lucinde pourrait bien se réfugier, dans la mesure où son père

gouverne l'ensemble du plateau. À la fin de la scène, on la voit s'asseoir en bord de plateau, comme retenue dans les limites de cet espace sous contrôle dépourvu de vrai dehors, à la fois chassée et retenue prisonnière.

L'esthétique expressionniste dont relève cette scénographie – avec ses formes dominées par le déséquilibre, son paysage crépusculaire, ses silhouettes sombres se découpant à contre-jour sur un fond de ciel orange et menaçant – confirme l'impression que cet espace est le reflet de la perception tourmentée de Sganarelle. Cette scénographie, qui puise dans l'imaginaire de l'illustration enfantine et du conte, peut être mise en relation avec la nature étrangement infantile de ce petit tyran domestique, comme si ce paysage crépusculaire et vaguement cauchemardesque était perçu à travers l'esprit inquiet d'un enfant malade. Et de même que le conte n'est jamais loin du cauchemar, le « petit papa mignon » de la scène 2 peut se transformer en ogre violent à la scène 3, faisant naître chez le spectateur autant de rire que de malaise.

ANALYSE AUDIOVISUELLE

Le plan de demi-ensemble qui ouvre l'extrait donne à voir chacun des trois personnages à une place et dans une posture d'emblée significatives. Tandis que Lisette est à la fenêtre, comme une voisine qui interpellerait Sganarelle sur la place d'un village, celui-ci est agenouillé devant sa fille en robe de mariée, comme s'il venait lui-même de lui demander sa main. Le possible désir incestueux de Sganarelle est ainsi donné à voir, bien qu'il constituera pendant toute la pièce le tabou sur fond duquel les emportements du père grossiront. La réalisation souligne, par le retour du plan de demi-ensemble, le figement de la pose de Sganarelle, comme si son corps, lent à quitter la posture du chevalier servant, témoignait d'une forme d'hypnose amoureuse, confirmée par le regard constamment dirigé vers sa fille.

À partir de la proposition que Lisette fait au père de sonder l'âme de Lucinde, la réalisation va accorder, par les choix de cadrage et de montage, la première place à la servante, qui s'impose en outre visuellement par les vives oppositions chromatiques (robe rouge sur fond vert). Lisette prend ainsi le relais du père, dans une posture ambiguë qui fait d'elle aussi bien une mère autoritaire liée à Sganarelle qu'une amie complice de Lucinde jouant une farce à celui-ci. Son jeu est marqué par la discontinuité, qui fait de chacune de ses réactions une surprise, soulignée



1. *L'Amour médecin*, mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, La Comédie-Française, 2006 ; de gauche à droite : Sganarelle (Nicolas Lormeau), Lisette (Cécile Brune) et Lucinde (Léonie Simaga).

Captation : Philippe Lallemand. © Agat Films et C^{ie}, La Comédie-Française, 2006

2. *Le Cabinet du docteur Caligari*, film expressionniste allemand de Robert Wiene, 1920.

© Decla-Bioscop/Bridgeman Images

par les angles de prises de vues : ainsi, lorsque Lisette commence son interrogatoire en criant (« quoi, Madame ? »), la caméra privilégie les contre-plongées qui déforment la perspective et accentuent les lignes obliques du décor expressionniste – qui n'est pas sans rappeler les décors peints du *Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920). Le cadrage épouse ainsi l'outrance du jeu et sert les excès caricaturaux d'une farce où le père se voit déviriliser (par la place que prend Lisette, par la manière dont il tient son costume, comme une jeune fille tiendrait sa robe de bal). Lorsque Lucinde avoue à travers une mimique son désir de se marier, ceci déclenche la colère du père qui se réfugie dans la maison, tandis que le plan rapproché nous montre Lucinde enlaçant Lisette, révélant ainsi le rôle que joue véritablement

la servante. La réalisation rend compte à ce moment de la grande agitation du plateau : Sganarelle jetant les peluches, Lucinde et Lisette parcourant en cercle la scène transformée ici en arène de cirque, dans les cris mêlés et les bruits de pas. Les plans rapprochés sur Sganarelle à la fenêtre viennent grossir encore sa rage de savoir sa fille en désirer un autre. Le plan de demi-ensemble qui cadre Sganarelle sortant de la maison en tenant une peluche à la place de son sexe tandis que Lucinde est assise sur le devant de la scène, affaissée comme une poupée mécanique, unit des éléments qui nourrissent la lecture psychanalytique que la mise en scène nous invite à faire de la relation entre le père et la fille, tandis que Lisette, comme ivre, répète à l'envi le mot-même que refuse Sganarelle : « Un mari ! »

ACTE II, SCÈNE 5

« Des. hu-meurs. pu-tri-des. te-na-ces.
et. con-glu-ti-neu-ses »
[Sganarelle, Messieurs Macroton et Bahys, Médecins]

ANALYSE DRAMATURGIQUE

L'acte central de *L'Amour médecin* est consacré à la très attendue consultation des médecins. Structuellement, les quatre médecins à qui Sganarelle demande conseil à l'acte II font écho aux quatre voisins et amis qu'il a consultés à l'acte I ; mais les contemporains y ont surtout vu une allusion aux quatre médecins attachés au chevet de Mazarin, restés célèbres pour leurs disputes. Selon Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus, ce contexte explique que *L'Amour médecin* ait fait l'objet d'une « réception toute particulière, en donnant lieu à ce qu'on appelait au XVII^e siècle des "applications" ». Au lendemain de la création de la pièce, en effet, le bruit circula que les médecins introduits sur scène n'étaient autres que les médecins de la cour » (in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1421). Selon Georges Forestier, ce sont plutôt les « grandes consultations » organisées par Louis XIV pour lutter contre le cancer d'Anne d'Autriche qui soufflèrent à Molière, lors d'une phase de rémission du cancer de la reine mère, le sujet de sa pièce : « Le soulagement de la famille royale et le contraste entre l'incapacité des médecins de la cour et ce quasi-miracle (tout provisoire) donnèrent l'idée à Molière – chez qui le sens de l'opportunité était décidément très affûté – de proposer au roi une comédie-ballet qui ferait la satire des médecins tout en jouant sur le thème de la consultation » (Forestier, 2018, p. 308).

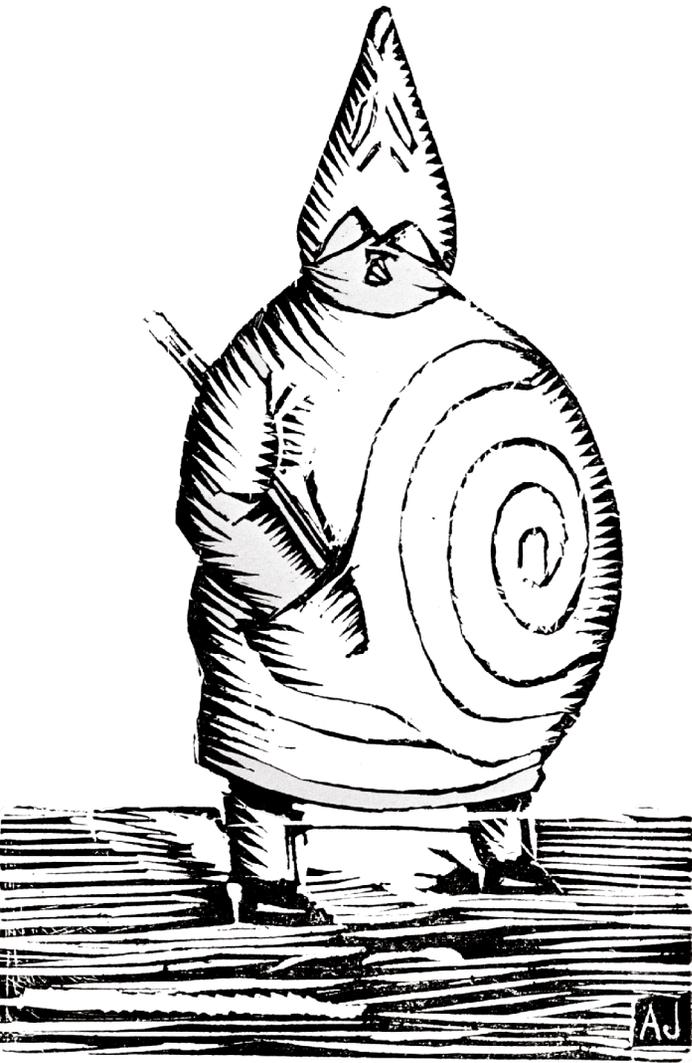
L'auscultation de Lucinde par le quatuor médical n'est pas mise en scène : elle a lieu hors scène durant la scène 1 de l'acte II, tandis que Lisette met Sganarelle en garde contre le danger des médecins. Durant la scène 2, les médecins déclarent qu'ils ont vu « suffisamment » la malade et qu'il y a « beaucoup d'impuretés en elle », expression que Sganarelle entend au sens moral (« Ma fille est impure ? »), et qui fonctionne comme un effet de connivence avec le spectateur, qui sait quel désir agite Lucinde. Les médecins annoncent qu'ils doivent « consulter ensemble », ce qu'ils font sans le faire véritablement à la scène 3, puisqu'ils discutent sans s'entretenir aucunement de l'état de la malade. Interrogés par Sganarelle sur leurs conclusions, des Fonandrès et Tomès se disputent sur

le traitement à appliquer (saignée ou émétique) avant de sortir, laissant Sganarelle face à Bahys et Macroton.

Si *L'Amour médecin* reprend le canevas du *Médecin volant* – celui d'une jeune fille qui s'oppose à son père en feignant la maladie et qui se trouve examinée par un faux médecin –, il s'en écarte sur plusieurs points : dans *Le Médecin volant*, c'est un valet, et non l'amant de Lucile, qui se travestit mais, surtout, cette fausse malade est examinée par un faux médecin. Dans *L'Amour médecin* en revanche, Lucinde est d'abord auscultée par quatre véritables médecins avant d'être examinée par son amant travesti en médecin, à l'acte III. Il s'agit là pour Molière d'une nouvelle stratégie d'invalidation : non seulement un faux médecin passe aisément pour un vrai, mais de vrais médecins se décrédibilisent complètement en ne distinguant pas une vraie malade d'une jeune fille qui simule la maladie. Fait nouveau, Molière place cette fois dans la bouche de ses médecins un discours vraisemblable, énoncé de manière relativement cohérente et émaillé de termes spécialisés – Georges Forestier rappelle qu'il avait « sur les rayonnages de son cabinet de travail les *Œuvres* du médecin La Framboisière » pour lui servir de modèle en matière de langage médical (Forestier, 2018, p. 310). La scène 5 de l'acte II présente donc l'intérêt de ridiculiser des figures de médecins en plaçant dans leur bouche un discours médical qui semble d'abord recevable. Comment le contexte de ce discours et son énonciation contribuent-ils donc à l'invalider ? Comment la mise en scène joue-t-elle, en particulier, sur le ridicule d'un discours savant formulé à propos de l'état de santé d'une femme, par des hommes qui ne semblent pas capables de maîtriser leur propre corps ?

Deux baudruches farcesques : les pères Ubu de la médecine

La mise en scène de Jean-Marie Villégier tranche avec la représentation habituelle des médecins moliéresques généralement vêtus d'une chasuble noire, d'un chapeau et d'une fraise. Sans faire le choix d'inscrire ce costume dans l'époque contemporaine (comme a pu le faire Georges Werler en 2008, dans sa mise en scène du *Malade imaginaire* peuplée de médecins en charlottes, masques et gants blancs), le costumier Patrice Cauchetier a imaginé deux séries de costumes de médecins : les premiers apparaissent lors du premier entracte, au cours duquel les médecins dansent et entrent chez le père de la malade. La chorégraphie de Jean Guizerix et Wilfriede Piollet choisit de montrer une jeune fille malade obsédée par un groupe de



Alfred Jarry, *Véritable Portrait de Monsieur Ubu*, 1906.
Gravure sur bois, Paris, Bibliothèque nationale.
© AKG-Images

médecins effrayants, vêtus de longues capes noires, la tête dissimulée sous un grand masque à bec d'oiseau qui évoque les masques des médecins de la peste. La scène est traitée comme une scène de cauchemar, une enfant sans défense cherchant à échapper aux oiseaux de malheur qui la persécutent.

Les quatre médecins font leur apparition dans la scène 2 en arborant des costumes également noirs, mais d'un esprit tout différent des précédents : plutôt que d'évoquer les médecins du XVII^e siècle, ils rendent hommage à une farce d'une autre époque, celle de l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, dont ils reprennent le ventre arrondi, la spirale et la tête pointue. Par ce costume, on passe en somme d'un imposteur à l'autre.

Macroton et Bahys arborent donc cet uniforme de la médecine qui les ridiculise d'emblée, faisant de ces praticiens cousins du père Ubu des baudruches grotesques. Et « baudruches », elles le sont à plus d'un titre : par la spirale qui orne leur ventre et qui évoque un intestin, par leur forme de ballon, par leur réputation surfaite et par leurs théories dépourvues de fondements. Ce costume contribue pour beaucoup à la puissance comique de la scène par l'embarras de mouvement qu'il donne aux comédiens.

Ces médecins ont également la face maquillée de blanc, un effet qui renvoie à la tradition des farceurs enfarinés de la troupe de Molière – Jodelet, Gros-René (du Parc), ou Villebrequin (de Brie) – et renforce leur allure de clowns effarés. Lors de la création de la pièce devant le roi, les médecins de Molière portaient des masques qui ont donné lieu à bien des hypothèses. L'édition de Georges Couton (1978) ainsi que celle de Georges Forestier (2010) rapportent, témoignages à l'appui, l'effet que provoquèrent ces masques sur le public : « Deux témoignages contemporains établissent que Molière avait fait faire pour ses médecins des masques qui ne permettaient pas d'hésiter sur leur identité. Témoignage de Langeron écrivant à M. Desnoyers, 19 septembre 1665 : "Ce qui faisait encore plus rire, c'est que les masques ressemblaient tellement particulièrement à M. Guénaut, à M. Esprit, à M. Des Fougerais, qu'il n'y a personne qui ne les ait pris pour eux" » (Couton, 1978, p. 302., note 5); « On a pu, dès lors, considérer que *L'Amour médecin* était effectivement une satire *ad hominem*, d'autant que Guy Patin, repris par Cizeron-Rival, allait jusqu'à indiquer que les médecins moqués par Molière étaient représentés "avec des masques faits tout exprès" » (respectivement dans les lettres des 22 et 23 septembre 1666, *Lettres de Gui Patin*, p. 555 et 556, in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1421).

On ne peut s'empêcher de songer à ce que cette inspiration parodique pourrait donner, à notre époque agitée de houleux débats scientifiques, sur le traitement à apporter à des épidémies devenues désormais mondiales...

Dans sa biographie de Molière, Georges Forestier revient pourtant sur cette interprétation, pour l'invalidier : « [Molière] avait pourtant pris soin, semble-t-il, de pourvoir ses médecins de masques à l'italienne, grimaçants et ridicules, mais il obtint l'effet inverse : les amateurs d'"applications" voulurent reconnaître dans ces masques plusieurs médecins de la famille royale ou en faveur à la cour, et ils n'hésitèrent pas

à mettre des noms. [...] si Molière avait vraiment fait réaliser des masques à ressemblance, l'initiative eût été si nouvelle qu'elle eût fait s'exclamer tous les contemporains, et en premier lieu Enghien, qui n'en dit mot, non plus que les gazetiers » (Forestier, 2018, p. 321).

Plutôt que des individus précis, il semble que ce soit toute une profession qui se trouve visée, désignée comme une « espèce » par son costume, par son mode de déplacement (entrée « avec cérémonie » lors du premier entracte), par sa gestuelle (« chacun, en recevant l'argent, fait un geste différent », scène 2) et surtout, par sa diction. Le spectateur contemporain, à qui ces « applications » échappent, demeure sensible au comique de ces clowns médecins qui le renvoient à d'autres figures de théâtre – le père Ubu de Jarry, comme on l'a vu, mais aussi le langage mécanique et détraqué d'un Lucky, chez Beckett – et qui inscrivent la pièce dans une tradition de grotesque ou de jeu de massacre visant toutes les formes de pouvoir pédant.

Langue savante et élocution pathologique

Georges Forestier note qu'à la création de la pièce, les spectateurs ont été très frappés de découvrir que ces quatre médecins de théâtre s'exprimaient de manière crédible et naturelle, à la manière de véritables médecins (p. 1420). De fait dans la scène 3, à l'inverse de leurs deux collègues des Fonandrès et Tomès, Macroton et Bahys s'entendent sur le diagnostic de Lucinde ; au lieu de s'invalider, leurs répliques se complètent, ils décrivent tous deux les symptômes de la mélancolie et prescrivent des remèdes identiques (lavement, purgation, saignée) dans une langue qui s'apparente de très près à celle des médecins contemporains.

Ici, le ridicule des médecins ne provient pas de leur conflit en matière de diagnostic et d'ordonnance mais de leur prononciation, qui rend incompréhensible le contenu de discours pourtant globalement conformes à ce que de véritables médecins pourraient déclarer. En affectant ses deux personnages de défauts d'élocution à la fois très marqués et inverses (« L'un va en tortue, et l'autre court la poste », déplore Sganarelle), Molière crée l'un de ces couples burlesques aux personnages à la fois identiques et différents, chamailleurs et inséparables, annonceurs de Vladimir et Estragon, Laurel et Hardy, ou Dupont et Dupond. Ce comique de diction – que Jean Tardieu exploitera notamment dans *L'Île des lents* et *l'Île des vifs*, cette « comédie du langage » qui est aussi un lointain

avatar de la farce moliéresque – conduit ici à présenter la médecine comme une machine absurde et grippée.

Toute la saveur de ce type de comique repose sur l'art du comédien et sa capacité à réaliser une performance vocale. Le texte donne deux indications de jeu (« il parle en allongeant les mots », « celui-ci parle toujours en bredouillant »), mais il reste au comédien à trouver son « bredouillement » personnel et sa dynamique dans l'allongement des mots. Dans la mise en scène de Jean-Marie Villégier, on voit que les deux comédiens ont opéré un travail d'appropriation de l'indication de diction pour en approfondir l'effet comique. Christian Blanc, qui interprète Bahys, réussit le tour de force d'articuler nettement tout en étant incompréhensible ; il y parvient en parlant par saccades, dans un état de grande tension, et en opérant des reprises de termes comme s'il patinait sur les mots. Certaines expressions, latines notamment, sont dites dans un éternuement. Cette diction est mise en lien avec un état marqué tantôt par une nervosité panique, tantôt par un enthousiasme sautillant, et qui fait de lui un étrange personnage, à la fois inquiet et directif, toujours effaré et comme étonné de ses propres paroles.

Grégory Gadebois, l'interprète de Macroton, apporte lui aussi sa part d'invention en proposant une transposition du rythme suggéré par le texte : là où Molière a indiqué par un système de points et de tirets des pauses et des allongements de syllabes, à la manière d'une partition musicale, le comédien a proposé une rythmique personnelle. Plutôt que de ménager une pause entre chaque syllabe, il choisit d'énoncer son texte d'une voix forte et assurée qui, à certains moments, perd toute sa puissance pour se dégonfler littéralement, suggérant une perte d'énergie de tout le corps. Sa voix descend dans les graves comme le ferait un disque ou une bande ralenti. Si leurs costumes les uniformisent, leurs dictions les opposent donc nettement et confirment les suggestions de l'onomastique, que les contemporains ont utilisées pour étayer leurs « applications » : « Macroton le "traîne-syllabe" (*macr- + ton* : "long-ton") désignerait Guénaut, qui "parlait fort lentement" et Bahys le "jappeur" (du verbe *bauds*) serait Esprit, "qui bredouillait" » (in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1421).

Si le traitement indiqué par les deux hommes de science est absolument classique (lavement, purgation et saignée sont aussi préconisés à Argan dans *Le Malade imaginaire*), la fin de leur discours se donne pour ouvertement absurde par son éloge paradoxal du

« respect des formes » : « Vous aurez la consolation qu'elle sera morte dans les formes. »

Discours médical sur le corps féminin : histoire d'un fantasme

L'une des sources du comique de la scène – et de sa portée critique – réside aussi dans le déséquilibre qu'elle met en scène; on y voit en effet trois hommes manifestement peu sereins (Sganarelle est inquiet, Bahys affolé, et Macroton en proie à un épuisement récurrent) dissenter au sujet du corps d'une jeune fille dont nous savons qu'elle est en parfaite santé. La dissymétrie de la situation prête évidemment à rire et vaut dénonciation : la pathologie n'est pas où l'on croit, et il semble que ce soit le fait d'examiner un corps féminin tout à fait sain qui soit source d'interrogation, ou de panique, voire d'effroi, chez ces trois hommes.

La scène joue aussi sur un comique grivois lié à la description de l'affection dont souffre Lucinde : son cerveau serait agité par des vapeurs causées par « des humeurs. pu-tri-des. te-na-ces. et. con-glu-ti-neuses. qui. sont. con-te-nues. dans. le. bas-ven-tre ». La jeune fille est obstruée et aurait besoin d'une « purgation. vi-gou-reu-se ». De fait, son état est bien lié à celui de son cerveau et de son « bas-ventre », mais le spectateur interprète ces symptômes bien différemment des médecins, lui qui perçoit le double sens de ces paroles, après avoir été mis dans la confiance des aspirations de Lucinde.

La menace de mort énoncée à la fin de la scène souligne l'impuissance et l'incompétence des médecins : lorsqu'ils tentent de purger une femme du « désir

dépravé d'être mariée », ils ont toutes les chances de la faire mourir. En l'annonçant à Sganarelle, Macroton finit lui-même au sol, illustrant les conséquences du traitement qu'il préconise, et doit être traîné hors de scène par son collègue.

Ces deux médecins donnent ainsi une image singulièrement paradoxale des pouvoirs de la médecine, eux qui prétendent traiter le mal de Lucinde alors qu'ils se montrent incapables de contrôler leur diction et qu'ils sont manifestement victimes d'accès d'épuisement à force de parler d'une malade qui est la grande absente de cette consultation (nous n'aurons ni entendu sa voix ni vu son corps durant tout l'acte II) : Bahys peine à se soutenir et s'affaisse régulièrement, et Macroton finit par ramper au sol. L'image scénique ainsi construite donne à entendre que leur raisonnement ne tient littéralement pas debout – et fait écho à la scène de *Dom Juan*, créée la même année, dans laquelle Sganarelle déguisé en médecin entend démontrer l'existence de Dieu et finit par tomber sous les yeux de Don Juan : « Bon, voilà ton raisonnement qui a le nez cassé » (*Dom Juan*, III, 2).

ANALYSE AUDIOVISUELLE

La captation souligne la dimension hautement burlesque de la mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, qui pousse ici à son paroxysme la satire attendue des médecins. Elle donne à voir les figures ubuesques, situées de façon symétrique à cour et à jardin, face au public, formant un duo comique et composant avec Sganarelle à la fenêtre une composition triangulaire sur le plateau. L'aspect graphique de la mise en scène est particulièrement

L'Amour médecin,
mise en scène
de Jean-Marie Villégier
et Jonathan Duverger,
Comédie-Française,
2006; de gauche à droite :
M. Bahys (Christian
Blanc), Sganarelle
(Nicolas Lormeau)
et M. Macroton
(Grégory Gadebois).
Captation : Philippe
Lallemand. © Agat Films et C^{ie},
La Comédie-Française, 2006



manifeste ici. Les plans rapprochés sur Macroton (Grégory Gadebois) renforcent l'outrance de son jeu (mimiques, gestes, voix), véritable numéro d'acteur délivré pour le plus grand divertissement du public. Le cadre s'élargit pour accompagner le premier affaissement de son corps, qui vient discréditer le sérieux de son discours, pour ensuite se resserrer sur le deuxième médecin, Bahys (Christian Blanc), qui livre à son tour un numéro farcesque reposant sur un défaut pathologique de prononciation. Les rires du public hors champ témoignent de l'efficacité hautement comique de la mise en scène et augmentent à mesure que le burlesque du jeu d'acteurs va crescendo. Le gros corps de Macroton s'affaisse en effet de plus en plus, tandis que sa voix connaît des mues grotesques qui colorent son jeu de fantastique. Cette figure du savoir, comme écrasée au sol par sa fausse science, consacre, à mesure que s'accumulent les termes médicaux, la défaite du discours médical lui-même, toujours soupçonné chez Molière de charlatanisme. C'est à propos de la mort que la mise en scène s'autorise le plus de gags, dans un moment d'humour noir particulièrement mordant : tandis que Macroton semble agoniser au sol, en même temps qu'il envisage la mort de sa patiente, Bahys guérit miraculeusement (mais très furtivement) de son défaut d'élocution pour énoncer une maxime dont la sagesse reste fort douteuse : « Il vaut mieux mourir selon les règles que d'en réchapper contre les règles ! » Le plan large donne à voir enfin la sortie de scène des deux médecins, l'un traînant l'autre au sol comme un criminel déplacerait un cadavre, ou bien comme un Shadok tirant son compère dans une ultime action absurde.

ACTE III, SCÈNE 6

« Ma coutume est de courir à guérir les esprits,
avant que de venir au corps »
(Lucinde, Lisette, Sganarelle, Clitandre)

ANALYSE DRAMATURGIQUE

Si l'acte II a montré tout le ridicule des quatre médecins appelés au chevet de Lucinde, l'acte III achève de discréditer la médecine, que ce soit à travers le cynisme du sermon de Filerin, qui en révèle la profonde hypocrisie à la manière d'un « Tartuffe de la médecine », ou par la facilité avec laquelle Clitandre se fait passer pour un médecin auprès de Sganarelle.

Après avoir fait la satire des vrais médecins, la pièce ménage donc l'entrée en scène d'un faux médecin qui se déguise par amour. Cette stratégie du travestissement de l'amoureux en homme de l'art pour s'introduire chez celle qu'il aime apparaît ici pour la première fois dans l'œuvre de Molière. Le procédé a une histoire toute récente : « Ce déguisement de l'amoureux en professionnel semble être une spécificité française – inaugurée sur la scène parisienne par une pièce de Boucher intitulée *Champagne le Coiffeur* (1662), et où l'amoureux se faisait passer pour le plus célèbre des coiffeurs de l'époque. Le théâtre italien, lui, privilégie les déguisements du valet au service des amours de son maître » (in Forestier, 2010, t. I, notice de *L'Amour médecin*, p. 1417).

La scène 6 met donc aux prises le père et l'amant, tous deux désireux de posséder Lucinde, et conduit Clitandre à séduire non seulement Lucinde mais aussi Sganarelle. Après la satire des vrais médecins, on assiste au succès du faux médecin – vrai amant –, c'est-à-dire au triomphe du jeu contre l'esprit de sérieux, des mots d'amour sur le jargon, et de l'élan amoureux sur le formalisme, la satire de la médecine se mêlant à la défense des valeurs galantes. Pour en saisir tous les enjeux, il importe de se souvenir que cette victoire sur une autorité abusive est le fruit d'une union entre trois personnages, d'un jeu de rôle qui, s'il est mis en œuvre par Clitandre, a été imaginé par Lisette et accepté par Lucinde.

La scène 6 de *L'Amour médecin* met ainsi en œuvre une dramaturgie du vrai-faux qui permet une réflexion sur le pouvoir du théâtre : jouer le médecin permet à Clitandre de faire entendre à Sganarelle une vérité sur Lucinde qu'il a jusqu'ici refusé d'entendre (sa fille est obsédée par l'idée de se marier), et de *feindre* d'utiliser une *feinte* pour la guérir. On peut donc se demander comment la mise en scène travaille le motif du jeu de rôle et la métaphore théâtrale : comment Clitandre assume-t-il simultanément un double discours, une double énonciation et une double séduction ? Comment les partenaires de jeu construisent-ils leur complicité ? Et quelle part prennent les femmes à cette entreprise qu'elles ont, rappelons-le, contribué à concevoir ?

Lisette, metteuse en scène

C'est à Lisette, véritable cerveau de l'opération, que revient l'idée de jouer une petite comédie à Sganarelle. On le comprend à la scène 3, lorsque Clitandre se présente à elle et qu'elle lui annonce avoir imaginé

« une manière de stratagème » et avoir pris toutes ses mesures pour le réaliser. Dramaturge de cette petite comédie du faux médecin, elle poursuit son entreprise pour en assumer aussi la mise en scène, puis la régie puisqu'elle indique aux comédiens leur place sur le plateau et leur fournit les accessoires nécessaires à son déroulement : « Tenez, Monsieur, voilà une chaise auprès d'elle. Allons laissez-les là tous deux. » Après avoir conduit Lucinde dans sa chaise (roulante), elle organise ainsi, en rapprochant les amants, la mise en espace de cette scène de duo amoureux dissimulée en consultation médicale.

Afin d'éloigner Sganarelle, elle se place avec lui à une certaine distance, ce que le texte ne précise pas mais que la logique du dialogue suggère, puisque Sganarelle n'entend pas le contenu de l'échange. Elle se tient derrière la façade verte qui figure la maison de Sganarelle, le conduisant à voir la scène à travers le cadre de la petite fenêtre carrée de cette maison. Cette mise en espace inverse la logique du duo galant puisque c'est Sganarelle qui se trouve dans un espace privé – ce castelet qui fait de lui une figure de Guignol –, tandis que les deux amoureux doivent rester sur la place publique, ce qui est une façon de dénoncer l'absence d'intimité dont ils souffrent. Se tenant près de Sganarelle, elle surveille sa propre activité de surveillance et interprète pour lui le sens du spectacle qui lui est offert pour désamorcer ses soupçons (« C'est qu'il observe sa physionomie et tous les traits de son visage »).

Sganarelle, spectateur

La petite comédie du faux médecin est interprétée pour un unique spectateur, Sganarelle. Fait notable, alors que l'auscultation de la malade n'a pas été présentée sur scène lors de la visite des quatre médecins, et que Sganarelle n'a pas paru vouloir y assister, il est cette fois bien décidé à rester près de ce jeune médecin et de sa malade. Le comédien met en valeur cette détermination par deux jeux de scène : l'étrange voix grave avec laquelle il affirme qu'il veut « demeurer là » et le lazzo de la chaise. Alors que Lisette la destinait à Clitandre afin de lui permettre de s'installer commodément près de Lucinde, Sganarelle veut s'emparer, avant de se faire voler la place par Clitandre. L'étrange voix qu'il prend pour défendre son droit à assister à l'auscultation – et qui provoque le rire du public – le transforme pourtant l'espace de quelques secondes en une figure d'ogre et nous rappelle que sous ses dehors grotesques, il s'agit d'un père qui refuse catégoriquement l'idée que sa fille appartienne

à un autre homme que lui. C'est bien en ce sens que son obsession de la proximité doit être entendue. Lisette doit le convaincre de s'éloigner du médecin et de sa malade pour des raisons de convenances.

La suite de la scène révèle pourtant que ce père qui refuse de quitter sa fille des yeux est aussi paradoxalement un père aveugle, qui ne la voit littéralement pas. La mise en scène traite en effet sur le mode burlesque la pulsion scopique de ce père jaloux et voyeur qui observe de loin, mais avec des jumelles – cassées –, l'examen médical de sa fille. Le contraste entre les baisers enflammés des deux amants et la remarque du père (« Il me semble qu'il lui parle de bien près ») produit un effet comique irrésistible et souligne l'aveuglement de ce père, incapable de voir la réalité du désir de sa fille, parce qu'elle est impensable pour lui – de même qu'il est aveugle au costume de jeune marié du prétendu médecin, qui s'assortit immédiatement avec le costume nuptial de Lucinde.

Lucinde et Clitandre, partenaires de jeu

Le dialogue de Lucinde et Clitandre est à la fois une scène galante et une scène de théâtre : il s'agit pour les amants de se parler pour la première fois mais aussi de jouer – tout au moins physiquement – une auscultation, puisque la scène est surveillée par Sganarelle qui, s'il n'entend pas l'échange, le voit à distance. La situation implique une sorte de dissociation de la parole et du corps : les mots peuvent traduire leur amour puisqu'il s'agit d'un aparté, les corps ne doivent rien laisser transparaître, puisque le père les observe. L'attitude figée des deux personnages au début de la scène peut donc être mise en relation avec le regard suspicieux du père, autant qu'avec l'embaras des amants qui se parlent pour la première fois.

La mise en scène adopte pourtant un parti bien éloigné de celui que le texte pourrait laisser imaginer car, dès lors qu'ils ont échangé leur premier regard, les deux amants se ruent l'un sur l'autre pour se couvrir mutuellement de baisers, donnant un sens bien particulier à la « grande joie » et aux « mouvements de joie » qui les empêchent selon eux de parler.

À la suite de ce premier regard, on observe une Lucinde à l'opposé de l'enfant pleurnicharde de l'acte I, encombrée de peluches et passive au point d'être déplacée en chaise roulante : face à Clitandre, la jeune femme révèle sa fougue, son désir passionné et son audace, en déshabillant énergiquement et joyeusement son partenaire. Le contraste est comique entre



RETOUR P. 90

ce que le texte dit de leur attitude (« je demeure interdit ») et ce que traduisent leurs corps. On découvre également la voix d'adulte de Lucinde, que l'on n'avait jusque-là entendue que sur le mode du cri ou de la plainte. Guérison miraculeuse par l'amour.

Cet aparté montre que les deux amants sont bien faits l'un pour l'autre, à travers leur fougue amoureuse, leur langue galante et leurs costumes qui les unissent déjà. La robe de mariée, chargée de traduire en signes clairs le désir de Lucinde, trouve ici son complément vestimentaire dans le smoking de Clitandre, qui fait de lui tantôt un mannequin (par la démarche de son entrée en scène), un crooner de comédie musicale, et surtout un marié. Ces deux costumes tranchent de manière très nette avec tous les autres. À travers son physique de jeune premier, son costume et l'énergie de jeu qu'il déploie, le comédien construit un personnage de médecin à l'opposé de ceux que la mise en scène nous a donné à voir. Là où Macroton et Bahys ont fini à genoux, Loïc Corbery incarne un Clitandre d'une énergie exceptionnelle, s'emparant du tabouret avec une extrême vivacité, le jetant dans les coulisses avec force et se relevant d'un bond lorsque Sganarelle l'interroge.

Sa réaction s'apparente à celle d'un amant surpris en pleine action par le mari jaloux, et qui cherche à cacher son état de panique sous des phrases pleines d'assurance. Le comique de ce jeu de scène est renforcé par l'adresse au public qui en fait un partenaire



L'Amour médecin, mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, Comédie-Française, 2006.

En haut : Lisette (Cécile Brune) et Sganarelle (Nicolas Lormeau).
Ci-dessus : Clitandre (Loïc Corbery) et Lucinde (Léonie Simaga).

Captation : Philippe Lallemand.

© Agat Films et C^o, La Comédie-Française, 2006

complice, en surplomb par rapport à Sganarelle. On voit que l'intervention du père conduit Lucinde à reprendre sa posture d'enfant lorsqu'il est question d'elle (langue tirée, mains en l'air) et que Clitandre campe un médecin qui a tout d'un prestidigitateur, ce qui est précisément conforme aux attentes de Sganarelle. L'habileté de Clitandre se mesure à sa capacité à charmer le père par son discours médical autoritaire, tout en déclarant sa flamme à la fille, avec de beaux accents de sincérité lorsqu'il est question du mariage.

ANALYSE AUDIOVISUELLE

Dans le premier plan, filmé en contre-plongée de sorte que les lignes obliques du décor sont accentuées et la stylisation de la mise en scène particulièrement soulignée, l'agitation du plateau est sensible : après différents mouvements, Clitandre tire Sganarelle par le bras pour l'empêcher de prendre sa place auprès de Lucinde. À travers cette frénésie burlesque, se dit encore le désir incestueux du père qui veut occuper sur le plateau la place de l'amant. La réalisation donne à voir que l'un des enjeux de la mise en scène, ici, est celui de la place (spatiale et symbolique) du père. Son désir de proximité (« Je veux demeurer là ») se dit dans un plan rapproché qui grossit encore la voix grave qu'il prend soudainement et qui, par son autorité parodique, suscite le rire complice du public que l'on entend hors-champ. Mais ce désir est contrarié par Lisette (« il faut s'éloigner ») qui convainc Sganarelle de laisser le couple seul. Le cadrage laisse croire à la solitude du couple sur scène : un plan rapproché sur Loïc Corbery isole son visage qu'il présente au public, tel un acteur du cinéma burlesque des années 1920, un plan de demi-ensemble donne à voir le reste du plateau vide, autorisant le baiser des jeunes amants et leur rapprochement physique joyeux et passionné filmé en plans rapprochés ([images p. 89](#)).

Cette liberté dont croient jouir les amants est illusoire puisqu'un plan rapproché sur la fenêtre de la maison donne ensuite à voir l'entrée dans le champ d'un Sganarelle armé de jumelles. Cette manifestation presque cartoonesque de la pulsion du père suscite irrémédiablement le rire du public et le montage, articulant les plans suivant le principe du raccord-regard, va souligner le lien comique entre le regardeur et les regardés, en abolissant la distance qui les sépare en vérité sur le plateau. Le voyeur scrute ainsi ce que précisément il ne veut/peut pas voir : l'amour et le désir charnel de sa fille pour un autre que lui. On peut noter à cet égard que la captation rend compte d'un détail qui n'est pas nécessairement visible depuis la salle : un des verres des jumelles semble tout à fait opaque et fait du voyeur, en vérité, un possible aveugle.

La révélation de la présence du père donne lieu de la part de Loïc Corbery à un numéro d'acteur (filmé dans une alternance de plans moyens et rapprochés) joué pour le père mais adressé, sur le plateau, aux spectateurs. Si l'agilité physique et le cabotinage de l'acteur rappellent à ce moment-là le jeu d'un Jean-Paul Belmondo jeune, la scène du faux diagnostic médical va prendre les aspects d'un numéro de théâtre de

magie fin de siècle, où le corps féminin se voit manipulé par les mouvements ostentatoires d'un prestidigitateur jamais très éloigné de la figure du bonimenteur, comme dans cet [extrait du film *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* de Georges Méliès \(1896 ; à 01:25\)](#). La captation de Philippe Lallemand rend ainsi pleinement manifeste l'esthétique du « numéro », qui est l'un des aspects majeurs de la mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger.

CONCLUSION

À ce programme limitatif du baccalauréat, qui propose aux lycéens de spécialité théâtre d'entrer dans trois comédies de Molière *par* les femmes en travaillant sur les mises en scène de Didier Bezace, Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, et Stéphane Braunschweig, il manque sans doute d'offrir une mise en scène conçue *par* une femme... à moins que cette entrée du programme ne vise précisément à donner aux jeunes filles, qui sont nombreuses en spécialité théâtre, l'occasion de s'emparer de ces comédies pour un jour les porter à leur tour à la scène en formant, à la suite d'Ariane Mnouchkine ou de Brigitte Jaques-Wajeman, une nouvelle génération de metteuses en scène des pièces de Molière ?

De fait, la formidable actualité dont va bénéficier ce programme « Molière » est de nature à susciter des vocations. En 2022, le 400^e anniversaire de la naissance de Molière sera célébré. Les hommages s'annoncent nombreux et les lycéens de spécialité vont ainsi se trouver au cœur d'une fête du théâtre dont ils seront aussi les acteurs. Peut-être pourront-ils éprouver à cette occasion la force du lien de fraternité qui se crée entre un auteur et ceux qui le portent sur scène ; peut-être pourront-ils surtout reprendre à leur compte les mots par lesquels Didier Bezace a si bien rappelé la réciprocité du don qui nous lie à Molière : « On lui doit tout, et il nous doit d'être toujours parmi les hommes et de faire entendre sa voix » (Bezace, 2015).

On le sait, « les comédies ne sont faites que pour être jouées », et Molière ne conseille de les lire « qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre » (in *L'Amour médecin*, « Au Lecteur »). Qui mieux que les élèves de spécialité, dont toute la formation vise à permettre le passage du texte au plateau, en serait capable ? En explorant ces comédies de Molière à travers l'entrée des femmes, les élèves trouveront à n'en pas douter l'occasion de porter un regard sur des enjeux résolument contemporains, de se découvrir en les découvrant, et de répondre ce faisant au vœu de Roger Planchon, l'inoubliable metteur en scène du *Tartuffe* :

« Ce qui est essentiel dans nos rapports avec les classiques, c'est notre passion de les questionner. Nous répondent-ils ? Ou est-ce nous qui répondons à travers eux ? Dans les deux cas, chaque génération part à sa découverte à travers leur découverte, alors que notre passion de les interroger est encore plus vive. »

Planchon, 2015, p. 53, texte paru initialement dans le programme de la Compagnie du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, XXI^e Festival d'Avignon, 1967.

RESSOURCES

PUBLICATIONS

Adam Antoine,

Histoire de la littérature française au XVI^e siècle, t. II : L'époque de Pascal, L'apogée du siècle (Boileau, Molière), Paris, Albin Michel, 1997.

Benhamou Anne-Françoise,

Dramaturgies de plateau, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

Bénichou Paul,

Morales du Grand Siècle [1948], Paris, Éditions Gallimard, 1988.

Bezace Didier,

« À l'école de l'École » (d'après un entretien avec Jacques Téphany), in *Molière par les siens, Cahiers Jean Vilar*, n° 118, février 2015, p. 85-87.

Bourdieu Pierre,

La Domination masculine, Paris, Seuil, 1998 (nouvelle éd. augm. Points, 2014).

Bourqui Claude, Vinti Claudio,

Le création moliéresque. Le lazzo dans la création moliéresque, Paris, L'Harmattan, 2003.

Chaouche Sabine,

« De l'anecdote croustillante à l'allégorie pornographique : la comédienne, femme de petite vertu », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 269 : « Scènes de l'obsène », janvier-mars 2016, p. 55-66.

Conesa Gabriel,

Le Dialogue moliéresque. Étude stylistique et dramaturgique [1983], Paris, © Armand Colin, 1992.

Couton Georges,

« Molière, la farce et la comédie italienne », in *Molière, Les Fourberies de Scapin, précédé de L'Amour médecin*, Paris, © Éditions Gallimard, « Folio. Classique, n° 996 », 1978, p. 7-33 (nouv. éd. 2019).

Ertel Evelyne,

« Un Tartuffe méditerranéen », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 10 : « L'Ère de la mise en scène », CNDR, 2005, p. 114-121.

Forestier Georges (dir.),

Molière, Œuvres complètes, Paris, © Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et t. II, 2010 (nouv. éd.).

Forestier Georges,

Molière, Paris, © Éditions Gallimard, « NRF Biographies », 2018.

Guicharnaud Jacques,

Molière, une aventure théâtrale, Paris, © Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964.

Hamon Siréjols Christine,

« D'un Tartuffe à l'autre », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 10 : « L'Ère de la mise en scène », CNDR, 2005, p. 86-93.

Heinich Nathalie,

États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale, Paris, Éditions Gallimard, « NRF Essais », 1996 (éd. « Tel », n° 442, 2018).

Louvat-Molozay Bénédictte,

Bourqui Claude, Piéjus Anne, notice de *L'Amour médecin*, in Georges Forestier (dir.), *Molière, Œuvres complètes*, t. I., Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1413-1426.

Méreuze Didier,

« Tartuffe peint au noir. Jacques Lassalle », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 10 : « L'Ère de la mise en scène », CNDR, 2005, p. 101-106.

Planchon Roger,

« Le Tartuffe », *Cahiers Jean-Vilar*, n° 118 : « Molière par les siens », février 2015, p. 49-53 (texte paru initialement dans le programme de la Compagnie du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, XXI^e Festival d'Avignon, 1967).

Rollinat-Levasseur Eve-Marie,

« L'École des femmes à la scène : plein feux sur Arnolphe », in Gabriel Conesa, Jean Émelina (dir.), *Les Mises en scène de Molière du XX^e siècle à nos jours. Actes du 3^e colloque international de Pézenas, 3-4 juin 2005*, Pézenas, Domens, 2007.

Scherer Jacques,

La Dramaturgie classique en France [1950], Paris, A.-G. Nizet, 2001.

Simon Alfred,

« Le Tartuffe dans la mise en scène de Roger Planchon », *L'Avant-scène théâtre*, 1977.

Sourdillon Agnès,

« Entretien », in *Molière, L'École des femmes, mise en scène Didier Bezace*, film réalisé par Don Kent (2001), La Compagnie des Indes, DVD, 2001 (bonus).

Théâtre Aujourd'hui, n° 10 : « L'Ère de

la mise en scène », CNDR, 2005, chap. 3 : « Tartuffe de Molière, 9 mises en scène », p. 55-126.

Vitez Antoine,

Écrits sur le théâtre, 3. *La Scène* (1975-1983), Paris, POL, 1996.

Zemon Davis Natalie, Farge Arlette (dir.),

Histoire des femmes en Occident, t. III : *XVI^e-XVIII^e siècle*, in Georges Duby, Michèle Perrot (dir.) [1991], *Histoire des femmes en Occident*, Paris, © Perrin, 2002.

RESSOURCES EN LIGNE

Benhamou Anne-Françoise,

conférence « Savoirs ENS » : « Ce que le théâtre fait à la petite fille : aventures et mésaventures scéniques de l'Agnès de Molière », Colloque « L'épopée des petites filles », 2018, podcast (34 min).

Bezace Didier,

« Note d'intention sur *L'École des femmes* », theatredelacommune.com, 2002.

Braunschweig Stéphane,

« Note d'intention (sur *Le Tartuffe*) », extraits d'un entretien avec Anne-Françoise Benhamou », theatre-contemporain.net, vidéo, février 2008.

Braunschweig Stéphane,

« Les enjeux pour mettre en scène *L'École des femmes* », interview de Jean-Claude Lallias, theatre-contemporain.net, vidéo, 2018 (4 min 20).

Braunschweig Stéphane,

« Le personnage d'Agnès dans *L'École des femmes* », theatre-contemporain.net, vidéo, 2018 (2 min 30).

Braunschweig Stéphane,

« Les choix scénographiques et dramaturgiques de *L'École des femmes* », theatre-contemporain.net, vidéo, 2018 (3 min 50).

Darmon Éric, Vilpoux Catherine,
*Au Soleil même la nuit (Scènes
 d'accouchements)*, film documentaire
 (2 h 43), 1997.

Lambert Benoît,
 « Molière, un théâtre des circonstances »,
 propos recueillis au parvis Saint-Jean
 autour de la création de *Tartuffe*
 ou *l'Imposteur*, 28 octobre 2014 (© Théâtre
 Dijon Bourgogne), podcast (1 h 42).

Le Monde,
 « Féminicides. Mécanique d'un crime
 annoncé », dossier d'enquête constitué
 sur la base des 120 féminicides qui
 ont été perpétrés, en France, en 2018.

Observatoire de la vie littéraire
(Obvil – Sorbonne-Université),
 Textes et « graphes d'interlocution » des pièces
 de Molière.

Razgonnikoff Jacqueline,
 « La représentation des comédies-ballets de
 Molière à la Comédie-Française "avec tous
 leurs ornements" », article,
 sur www.comedie-francaise.fr

D I S T R I B U T I O N S

L'École des femmes,

mise en scène de Didier Bezace (2001)

Pierre Arditi, Jean-Claude Bolle Reddat (en alternance)
(Arnolphe)

Christian Bouillette (Chrysalde)

Gilles David (Alain)

Daniel Delabesse (Oronte)

Thierry Gibault (le Notaire et Enrique)

Agnès Sourdillon (Agnès)

Martine Thinières (Georgette)

Olivier Ythier (Horace)

Mona Vellery, Alexia Pio ou Gaïa Falvisaner
(la Petite Fille, en alternance)

Collaboration artistique : Laurent Caillon

Assistante à la mise en scène : Dyssia Loubatière

Scénographie : Philippe Marioge

Lumière : Marie Nicolas

Costumes : Cidalia da Costa

Coiffures et maquillage : Cécile Kretschmar

Le Tartuffe,

mise en scène de Stéphane Braunschweig (2008)

Jean-Pierre Bagot (Monsieur Loyal)

Christophe Brault (Cléante)

Clément Bresson (Tartuffe)

Thomas Condemine (Valère)

Claude Duparfait (Orgon)

Julie Lesgages (Mariane)

Pauline Lorillard (Elmire)

Annie Mercier (Dorine)

Sébastien Pouderoux (Damis)

Claire Wauthion (Madame Pernelle)

François Loriquet (l'Exempt)

Odille Lauria (Flipote)

Daniel Masson (Laurent)

Collaboration artistique : Anne-Françoise Benhamou

Collaboration à la scénographie : Alexandre de Dardel

Lumière : Marion Hewlett

Son : Xavier Jacquot

Costumes : Thibault Van Craenenbroeck

L'Amour médecin,

mise en scène de Jean-Marie Villégier

et Jonathan Duverger (2006)

Christian Blanc (Lucrèce, M. Bahys)

Cécile Brune (Lisette)

Michel Favory (M. Josse, M. des Fonandres, l'Opérateur)

Laurent Natrella (M. Filerinet Don Père)

Laurent Stocker (Aminte et Adraste)

Alain Lenglet (M. Guillaume, M. Tomès, un Notaire)

Léonie Simaga (la Comédie, Lucinde et Climène)

Loïc Corbery (le Ballet, Clitandre)

Elsa Lepoivre (la Musique et Isidore)

Grégory Gadebois (M. Macroton)

Shahrokh Moshkin Ghalam (Hali, le Sénateur)

Nicolas Lormeau (Sganarelle et Tircis)

Scénographie : Jean-Marie Abplanalp

Collaboration artistique : Alison Hornus

Chorégraphie : Jean Guizerix

Chorégraphie : Wilfrid Piollet

Création lumières : Franck Thévenon

Avec l'ensemble Les Arts Florissants

Création costumes : Patrice Cauchetier

Assistant(e) costumes : Jean-François Gobert

Maquillage : Danièle Guéry

Maquillage : Suzanne Pisteur