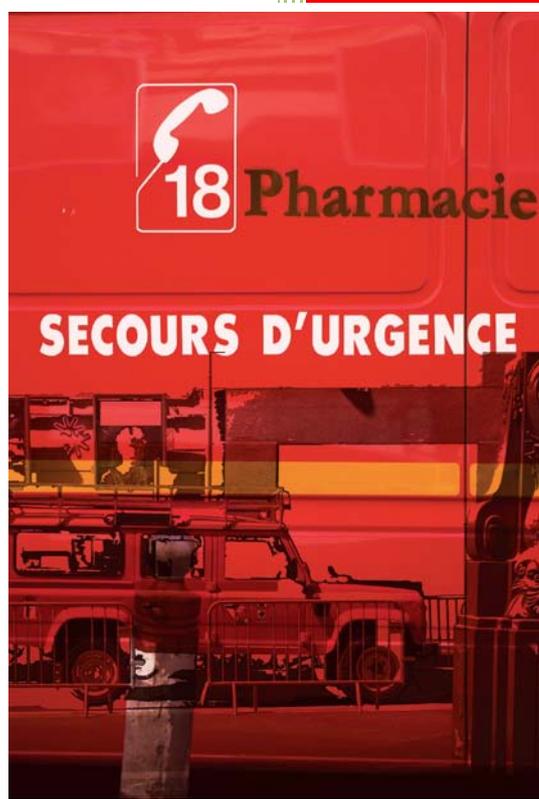


DOSSIER PEDAGOGIQUE

Réalisé par Anne-Marie Bonnabel



Le Malade Imaginaire

Mise en scène Renaud-Marie Leblanc

Création - Coproduction

Le Malade Imaginaire

De **Molière**

Mise en scène Renaud Marie Leblanc

Assistant Vincent Franchi

Scénographie Olivier Thomas

Lumières Erwann Collet

Costumes Patrick Murru

Avec

Richard Mitou > *Argan*

Anne Lévy > *Toinette*

Roxane Borgna > *Béline*

Olivier Barrère > *Béralde*

Sharmila Naudou > *Angélique et Louison*

Samir El-Karoui > *Cléante*

Renaud Marie Leblanc > *Mr Diafoirus et Purgon*

Mathieu Tanguy > *Thomas Diafoirus, Le notaire, Mr Fleuran*

* **Calendrier des représentations**

*

* **Du vendredi 30 septembre au samedi
8 octobre à 20h30**

* sauf mercredi 5 octobre à 19h

* Relâche dimanche 2 et lundi 3 octobre

*

* Durée du spectacle : 2h30 environ

* **Prix des places** de 8 € à 34 €

*

* **Réservations** 0 820 000 422

* + d'infos www.lestheatres.net

Création le 30 septembre 2011 au Théâtre du Jeu de Paume à Aix-en-Provence.
Compagnie accueillie en **résidence** du 5 septembre au 29 septembre

Production déléguée Didascalies and Co.

Coproduction Théâtre du Jeu de Paume [Aix-en-Provence], La Passerelle, scène nationale des Alpes du Sud, Gap.

Renaud-Marie Leblanc sera Artiste associé à La Passerelle en 2011/2012.

AVANT-PROPOS

Ce dossier vise à fournir quelques éléments sur la pièce ainsi que sur les partis pris de mise en scène. *Le Malade Imaginaire* est une œuvre patrimoniale que tout le monde connaît ou croit connaître mais qui reste encore à découvrir ou redécouvrir et qui ne manquera pas d'intriguer et d'intéresser tant la mise en scène exigeante de Renaud- Marie Leblanc est à même de la révéler dans sa richesse et sa diversité.

La pièce en effet appartient tout entière au mythe Molière, œuvre ultime, pièce testamentaire qui parle de maladie et de mort, indissolublement liée à la mort réelle de Molière survenue à la quatrième représentation alors qu'il jouait le personnage même du Malade imaginaire jouant sa propre mort ! La pièce apparaît également paradoxale : non seulement il s'agit de faire rire sur des sujets tels que la maladie, fût-elle imaginaire, mais de surcroît, la comédie proprement dite est écrite en enchâssement et entrecroisement de musique, de chants et de danses, ce que l'on sait moins ou qu'on occulte le plus souvent .

Accompagnant la représentation, ce dossier se propose d'abord de revisiter brièvement la pièce et de soulever des questions qui trouveront un écho dans la seconde partie consacrée à une interview du metteur en scène. Sans pour autant révéler ce qui fera la surprise et le plaisir du spectacle, en amont ou en aval de la représentation, ce dossier invite à aller à la rencontre de Molière par le jeu du théâtre.



Molière

INDEX

Première Partie : La pièce

I *Le Malade Imaginaire* : Une « comédie mêlée de musique et de danse »

I 1 Molière invente la comédie ballet

- 1.1 Les Fâcheux ou l'acte de naissance de la comédie-ballet
- 1.2 La collaboration avec Lully pour le plaisir du Roi.
- 1.3 Le cas particulier du *Malade Imaginaire*

I 2 Diversité des formes de comédie-ballet et composition du *Malade Imaginaire*

II *Le Malade Imaginaire* : une comédie domestique

II 1 Une situation de comédie aux registres divers

II 2 Une constellation familiale

II 3 Un personnage de monomaniac

III *Le Malade Imaginaire* : une comédie satirique

III 1 Satire des médecins et de la médecine

III 2 Satire de l'obscurantisme à l'œuvre dans le corps social

IV *Le Malade imaginaire* : une pièce autobiographique

IV 1 La maladie de Molière

IV 2 La mort de Molière

V *Le Malade imaginaire* : une comédie métaphysique

V 1 La question de la mort

V 2 Le comique, envers du tragique

VI *Le Malade imaginaire* : une œuvre composite aux multiples interprétations

VI 1 Quelle unité entre les parties chantées et la comédie proprement dite ?

VI 3 Le comique et le théâtre comme dénominateurs communs.

Deuxième partie La représentation : Questions à Renaud Marie Leblanc

Annexes

Chronologie de Molière

Elements biographiques de l'équipe de création

Bibliographie

I Le Malade Imaginaire : Une « comédie mêlée de musique et de danse »

I-1 Molière invente la comédie ballet

I-1-1 Les Fâcheux ou l'acte de naissance de la comédie-ballet

En août 1661, pour la somptueuse fête donnée par le surintendant Fouquet en son château de Vaux Le Vicomte, Molière crée *Les Fâcheux*. La magnificence de la fête – qui entraîna d'ailleurs la jalousie du jeune Louis XIV et contribua à l'arrestation de Fouquet – conduit à convier la musique, en la personne de Lully, et la danse si fort prisée par le Roi, en la personne du chorégraphe Beauchamp.

Ce qu'il est convenu d'appeler la comédie ballet, c'est-à-dire une comédie mêlée de danse et de musique, naquit de contraintes spécifiques que Molière expose au début de l'édition de la pièce : « *Le dessein était de donner un ballet aussi ; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de Danseurs excellents, on fut contraint de séparer les Entrées de ce ballet , et l'avis fut de les jeter dans les Entractes de la Comédie afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins [c'est-à-dire aux danseurs] de revenir sous d'autres habits. De sorte que pour ne point rompre le film de la Pièce ,par ces manières d'intermèdes, on s'avisade les coudre au sujet du mieux que l'on put , et de ne faire qu'une seule chose du Ballet et de la Comédie. ».*

Molière souligne plus loin la nouveauté de l'entreprise sur les théâtres de son époque, tout en la rattachant à la tradition antique du Chœur. Il constate que ce « mélange » a plu et envisage de le renouveler.

I-1-2 La collaboration avec Lully pour le plaisir du Roi

Louis XIV, bien vite désireux de surpasser la munificence de Fouquet, sera le grand commanditaire de cette nouvelle forme. En 1664, il ordonne les trois journées des *Plaisirs de l'Île Enchantée* en son château de Versailles. Molière y crée la seconde de ses comédies-ballets : *La Princesse d'Elide*. Suivront en 1664 encore *Le Mariage Forcé*, en 1665 *L'Amour Médecin*, en 1667 *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, en 1668 *George Dandin* pour *Le Grand Divertissement royal de Versailles*, en 1669 *Monsieur de Pourceaugnac*, en 1670 *Les Amants Magnifiques* et *Le Bourgeois Gentilhomme*, en 1671 *La comtesse d'Escarbagnas* et *Psyché*.

Pendant près de dix ans, Molière et Lully collaborent dans une véritable harmonie créatrice. Dans la préface de *L'Amour Médecin*, Molière écrit « *Ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le Roi. Vous les verriez dans un état beaucoup*

plus supportable, et les Airs, et les Symphonies de l'incomparable Monsieur Lully, mêlés à la beauté des Voix et à l'adresse de Danseurs, leur donnent sans doute des grâces, dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. » On notera que Molière célèbre les ornements que la musique et la danse apportent à ses comédies, sans leur donner pour autant la prééminence puisqu'ils ne font après tout qu'« accompagner » ses comédies.

I-1 3-Le cas particulier du *Malade Imaginaire*

La collaboration avec Lully fut brisée lorsqu'à l'automne 1671 le musicien obtint le privilège à vie d'une « Académie royale de Musique », privilège qui lui donnait la haute main sur toute création où entrait la musique. Si Lully avait composé la musique du *Malade Imaginaire*, il serait devenu le propriétaire unique de l'ensemble de la pièce. Il fallait donc que Molière se tournât vers un autre musicien ; ce fut Marc Antoine Charpentier avec qui il avait travaillé pour *La comtesse d'Escarbagnas*.

De plus, la pièce du *Malade Imaginaire* ne fut pas représentée, comme les autres comédies-ballets, dans le cadre d'un divertissement royal, mais à la Ville, pour le public parisien, au théâtre du Palais-Royal. On a longtemps pensé que Lully avait intrigué pour éliminer son rival auprès de Louis XIV. Si cette thèse reste vraisemblable, il est vrai aussi qu'après la création de l'Académie de musique et le privilège attribué à Lully, le Roi ne pouvait plus commander un grand spectacle de musique et de danse, pour le carnaval de 1673, à tout autre que Lully. Molière n'avait pas d'autre choix que de prendre acte du caractère irréversible du privilège de Lully : dans l'impossibilité de présenter dorénavant des comédies mêlées à la Cour, il choisit de présenter *Le Malade Imaginaire* à la Ville, ce que le Roi permit sans doute tacitement. D'ailleurs le public de la Ville réclamait de plus en plus des spectacles qui étaient jusque là réservés à la Cour.

Les frais de la création furent énormes – il fallait payer les musiciens, les danseurs, le compositeur, le chorégraphe et le costumier- mais les recettes des quatre premières représentations furent à la hauteur des espérances.

I-2 Diversité des formes de comédie-ballet et composition du *Malade Imaginaire*

Le terme employé au XVII^e n'est que très rarement celui de comédie-ballet. On parle de comédie *unie* pour les comédies proprement dites exclusivement parlées, auxquelles on oppose les comédies *mêlées*. « La « comédie mêlée de musique et de danse » n'est pas un genre figé mais au contraire une forme qui s'invente au fil de diverses expérimentations.

La composition des comédies-ballets de Molière varie; néanmoins leur unité réside dans la volonté de ne pas présenter d'intermèdes totalement détachés de la comédie, même s'ils apparaissent étrangers à l'intrigue. Au fur et à mesure des œuvres, les intermèdes sont de plus en plus intégrés à l'intérieur de la comédie parlée, intégration qui culmine dans les deux cérémonies burlesques qui servent de final au *Bourgeois Gentilhomme* et au *Malade Imaginaire*.

Dans sa version intégrale, voici comment se présente la composition du *Malade Imaginaire*

Le prologue à la gloire de Louis XIV. Ce prologue est une églogue ou poème pastoral en musique, convoquant bergers, bergères et parfois figures mythologiques.

L'Acte I

Le premier intermède. Ce premier intermède fait apparaître un personnage de la commedia dell'arte, Polichinelle, ainsi qu'une situation et des « gags » de commedia.

L'Acte II. Notons qu'à l'intérieur de l'acte II prend place un « petit opéra impromptu », Cléante et Angélique improvisant le dialogue à double entente de leur amoureuse ardeur sur une musique.

Le deuxième intermède. Il s'agit de danses et chansons interprétées par des femmes Maures déguisées en Egyptiennes, commandées par Béralde afin de divertir Argan

L'Acte III

Le troisième intermède. C'est une cérémonie burlesque en chants et danses qui intronise le Malade dans le corps des médecins.

II La comédie du *Malade Imaginaire* : Une comédie domestique

II-1 Une situation de comédie aux registres divers

La situation de la comédie proprement dite renvoie au schéma type de la comédie classique : deux amoureux sont empêchés de se marier par un personnage qui a autorité sur eux. Ils finissent par triompher de tous les obstacles grâce à l'inventivité de quelques adjuvants et se marient à la fin. Ici, la décision de l'hypocondriaque Argan de marier, pour sa propre commodité, sa fille à un médecin, contrarie les amours naissantes et passionnées d'Angélique et Cléante. Béralde, le frère d'Argan, et surtout Toinette, sa servante, prennent fait et cause pour le jeune couple et par diverses manœuvres assurent le triomphe de l'amour.

A cette intrigue simple et qui rappelle le schéma des autres comédies de Molière, vient se combiner une deuxième intrigue, typique d'un scénario de commedia dell'arte, celle de la seconde épouse lorgnant sur l'argent d'un vieux mari prêt à déshériter ses enfants sous la houlette d'un notaire complaisant.

Comme la plupart du temps chez Molière, la comédie mêle le registre grossier de la farce, dans les allusions scatologiques aux manifestations des intestins d'Argan, et des accents pathétiques, quand Argan croit sa petite fille morte, voire tragiques quand il se sent abandonné de tous et se voit à l'agonie.

II-2 Une constellation familiale

Père, belle mère, filles dont une enfant, frère du père, servante : voilà la maison d'Argan assidument fréquentée par un médecin et un apothicaire aux noms évocateurs de Purgon et Fleurant. Un notaire tout adonné aux intérêts de l'épouse Béline complète la constellation.

De l'extérieur viennent deux prétendants, le pédant Thomas Diafoirus choisi par Argan, accompagné de son père, et l'élégant Cléante choisi par Angélique, dont la confrontation produit le comique.

Cette comédie est proprement domestique et le conflit qui oppose les personnages est familial. Au conflit père-fille se superpose le conflit entre la belle-mère et la belle-fille. Contrecarrée dans ses projets et par un père qui désire la marier à l'homme qu'il lui a choisi et par une belle-mère qui désire l'envoyer au couvent, Angélique se trouve face à une situation doublement bloquée qui ne peut trouver d'issue que dans un coup de théâtre : le piège tendu à l'épouse par la mort feinte d'Argan. Désabusé mais toujours entiché des médecins, Argan se résout à marier sa fille à son amoureux au prix de ce qui constitue un deuxième coup de théâtre : la transformation d'Argan lui-même en médecin

II-3 Un personnage de monomaniac

Toute la pièce tourne autour d'Argan essentiellement préoccupé de l'état de ses selles. Or Argan n'est pas malade si ce n'est de la médecine qui soumet son corps à divers traitements et lavements débilissants.

Argan serait-il alors un cas clinique, la description du mélancolique, celui que sa propre imagination abuse, malade imaginaire précisément, dépressif, hypocondriaque, redoutant tant la mort qu'il empoisonne sa vie et celle de son entourage ?

Argan ne rejoint-il pas avant tout la galerie de portraits des obsessionnels que Molière dresse depuis le Jaloux dans *l'Ecole des femmes* jusqu'à l'Avare Harpagon, le Bourgeois qui se rêve Gentilhomme ou la Pédante dans *Les femmes savantes* ? Tous ces personnages n'hésitent pas à sacrifier le bonheur de leurs proches à leur propre obsession qui chasse en eux toute humanité et raison pour les livrer à l'égoïsme le plus odieux.

Molière rejoint les moralistes du XVII^e dans la constatation que l'homme est mené par l'amour de soi. Quand cet amour de soi s'exacerbe, quelle que soit la forme qu'il prenne, il nie aux autres tout droit à une existence indépendante. L'image erronée de soi et du monde conduit à des excès, contribue à obscurcir d'idées fixes une raison affaiblie, jusqu'à gommer l'humain pour laisser place au personnage ridicule que Molière s'applique à révéler par le rire. Ici le fauteuil d'Argan devient la plaque tournante de la destinée de toute la maisonnée et la chambre d'Argan peut-être vue comme l'espace mental de son propre enfermement dans la folie. Trônant au centre d'un univers féminin, sa maladie ou prétendue maladie lui servira à soumettre tout son monde aux caprices de sa névrose. En pleine régression infantile, il se fait appeler « Fils » par sa femme, se dote de la figure d'un père en la personne du médecin Purgon et demande à sa servante de se pencher sur ses selles. Quiconque n'entre pas dans son jeu lui est hostile

III Le Malade Imaginaire : une comédie satirique

III-1 Satire des médecins et de la médecine

Le Malade Imaginaire est la cinquième pièce que Molière écrit sur les médecins, après les farces du *Médecin Volant* et du *Médecin malgré lui*, les comédies ballets de *L'Amour Médecin* et de *Monsieur de Pourceaugnac*, sans compter les diverses allusions aux médecins dans *Dom Juan* par exemple.

Le médecin moliéresque est habité de morgue, d'autosatisfaction, de pédantisme, d'ignorance, de vénalité, de sottise. Gavé de théorie usée et de formules rituelles, il devient fou furieux si on met en doute ses compétences.

Dans *Le Malade imaginaire*, Purgon, désavoué, lance sur Argan d'horribles anathèmes : Purgon et Diafoirus s'opposent sur leur diagnostic et l'imbécillité de Thomas Diafoirus ne laisse rien augurer de bon sur la sûreté du sien. Après la mise en cause de la rate, puis du foie, Toinette serait presque crédible en accusant le poumon et en ordonnant un régime à l'encontre des prescriptions antérieures.

S'il apparaît clairement que les médecins trouvent en Argan « la vache à lait » dont parle Toinette, Purgon n'est pas absolument cynique, Béralde en convient : « *C'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera et il ne fera, en vous tuant, que ce qu'il a fait à sa femme et à ses enfants et au besoin ce qu'il se ferait à lui-même.* » Et c'est bien encore une preuve de son incompetence que de s'acharner sur un homme en bonne santé qui n'est qu'un malade imaginaire entretenu dans son « erreur ».

La satire s'exacerbe au dernier intermède. Sous couvert de la comédie burlesque, il est clairement dit que toute pratique médicale se résume à « *Clisterieum donare/ Postea (puis) seignare/Ensuitta purgare* ». Le dernier mot du spectacle est pour souhaiter au nouveau docteur de continuer pendant mille ans à « *manger et boire, saigner et tuer* ».

Molière dresse-t-il bien là le portrait de ses contemporains et peint-il d'après nature des modèles qu'il a croisés dans la vie ? Il s'en défend par la bouche de Béralde : « *Ce ne sont pas les médecins qu'il [Molière] joue mais le ridicule de la médecine* » C'est que Molière assigne à ses comédies un but plus noble que le portrait à charge ou la caricature d'un contemporain plus ou moins reconnaissable par le public.

Il veut créer des types comiques révélateurs de la nature humaine et des travers de la société de son temps.

III-2 Satire de l'obscurantisme à l'œuvre dans le corps social

La médecine est un enjeu important au XVII^e siècle. Depuis 1619, la découverte des lois de la circulation sanguine par Harvey sont connues, mais en 1670 et 1672 paraissent des thèses, soutenues à Paris, qui nient la circulation du sang et auxquelles Thomas Diafoirus adhère, lui qui, selon son père, « *s'attache aveuglément aux Opinions de nos Anciens et n'a jamais voulu comprendre ni écouter les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle touchant la Circulation du sang et autres opinions de même farine* ». L'attitude réactionnaire de la Faculté est emblématique de son incapacité à s'ouvrir aux progrès de la science à l'heure où beaucoup de physiciens anatomistes sont conscients que leur science est en pleine évolution.

Molière possédait le traité de physique du cartésien Rohault qui affirmait que « *des écoles toutes entières se sont trompées durant plusieurs siècles dans l'établissement de leurs maximes et de leurs ordonnances* ». Depuis ses années de collège, Molière fréquente les milieux adeptes de la philosophie épicurienne et matérialiste. On sait qu'il a été proche de Gassendi (1592-1655) ou en tout cas de l'entourage de ce philosophe d'inspiration sceptique qui fait connaître et réhabilite Epicure et fonde la connaissance sur le critère premier de la sensation. Dans le débat qui l'oppose à Descartes, Gassendi refuse la scission entre le corps et l'esprit. Accusé de matérialisme, il ramène toute existence aux atomes en mouvement dans le vide infini. Les disciples de Gassendi ont mauvaise presse : ils sont assimilés aux libertins qui font profession d'athéisme et dont Dom Juan est un représentant. Une amitié de collège le lie à Bernier qui deviendra médecin, partisan des théories nouvelles et sera également secrétaire de Gassendi.

On le voit médecine et philosophie ont partie liée et il ne faut pas réduire la satire de la médecine chez Molière au compte personnel qu'il aurait à régler avec les médecins. Derrière la ridiculisation des Purgon et Diafoirus se profilent des questions philosophiques qui agitent la société de ces années du XVII^e siècle.

Résolument en lutte contre une société figée, Molière se bat contre toute forme de pensée formaliste, scolastique, à laquelle il oppose sa foi dans la raison, le progrès, et les forces de vie de la jeunesse et de la nature. Ceux qui ont raison, Toinette, Béralde, sont du côté des jeunes

gens amoureux ; ceux qui ont tort, les médecins, l'apothicaire, Béline et son notaire sont du côté de la mort.

Quand Molière fait dire à Béralde : « *Les ressorts de notre machine sont des mystères jusques ici inconnus* », il affirme également son rattachement au scepticisme qui remettait en cause, depuis Montaigne, les certitudes de la faculté de médecine, pour soutenir que de nombreuses découvertes restaient à faire et que jusque là la médecine avait relevé plus de la superstition que de la science.

Ainsi les attaques de Molière contre la médecine de son temps ciblent les mêmes enjeux politiques, idéologiques et philosophiques que ses attaques contre les dévots dans *Tartuffe* et la superstition dans *Dom Juan*.

Les médecins comme les dévots exploitent sans scrupule la crédulité humaine et la peur de la mort et de l'au-delà.

IV Le Malade imaginaire, une pièce autobiographique

On a prétendu déchiffrer la vie de Molière dans son théâtre et on a vu dans *Le Malade imaginaire* la représentation d'un faux malade conçue et interprétée par un vrai malade, Molière lui-même. Sa mort, le soir de la quatrième représentation de la pièce, a largement contribué à nourrir le mythe qui nimbe Molière, mythe dans lequel sa maladie a une place essentielle et expliquerait son aversion pour les médecins.

IV-1 La maladie de Molière

Molière était-il malade quand il entreprit *Le Malade Imaginaire* ? Molière a-t-il été toute sa vie un grand malade ? Il n'est pas simple aujourd'hui de trancher sur cette question.

La préface de l'édition des Œuvres Complètes de ses pièces qui date de 1682 précise : « *Lorsqu'il commença les représentations de cette agréable Comédie, il était malade en effet d'une fluxion sur la poitrine qui l'incommodait beaucoup, et à laquelle il était sujet depuis quelques années[...] C'est cette toux qui a abrégé sa vie de plus de vingt ans. Il était d'ailleurs d'une très bonne constitution et sans l'accident qui laissa son mal sans aucun remède, il n'eût pas manqué de forces pour le surmonter* ».

Difficile aujourd'hui d'apprécier ce qu'on appelait au XVII^e siècle, une fluxion et l'auteur de la Préface dément un tempérament maladif chronique. Par ailleurs, on sait par une gazette de l'époque qu'il tomba malade et que son théâtre fut fermé au début de 1666 et à Pâques 1667, que le 9 août le théâtre fit relâche à cause d'une indisposition de Molière : Bien peu d'absences en somme à une époque qui ne connaissait pas les antibiotiques.

La maladie de poitrine, c'est-à-dire la tuberculose, attribuée à Molière et dont on ne saura jamais si elle fut réellement avérée, a diverses sources :

Ses contemporains critiquent son jeu d'acteur. Molière est considéré comme un piètre acteur de tragédie, on le dit affecté d'un hoquet chronique, en revanche le public se presse pour voir ses contorsions comiques. Le choix affirmé de Molière pour le jeu naturel, opposé au style déclamatoire des comédiens rivaux de l'Hôtel de Bourgogne et revendiqué dans *L'Impromptu de Versailles*, est peut-être né de son incapacité physique à jouer la tragédie dans le goût de l'époque.

En 1670, Le Boulanger de Chalussay, un nom d'emprunt vraisemblablement porte-parole des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne rivaux de la troupe de Molière, fait jouer *Elomire hypocondre ou les médecins vengés*. Il y met en scène Elomire, anagramme de Molière, qui se plaint de ses yeux enfoncés, de sa pâleur, de sa maigreur et de sa « grosse toux ». Doit-on y voir un portrait fiable de Molière ? La maladie d'Elomire est aussitôt démentie par sa femme qui le prétend victime d'hallucinations. *Elomire hypocondre* donc, plus malade imaginaire que vrai malade, s'en prend à la personne même de Molière. Comme il l'avait fait avec *La Critique de l'Ecole des femmes* ou *L'Impromptu de Versailles*, Molière riposte par le théâtre en créant un *Malade Imaginaire* théâtralement bien supérieur.

On sait aussi qu'après *Les Fourberies de Scapin* en 1671 où il tenait le rôle très physique et épuisant de Scapin, ses amis lui ont conseillé de ménager ses poumons et s'abstenir de la scène

Au début du XVIII^e siècle, le premier biographe de Molière, Grimarest affirme qu'il fut l'original du Malade et les biographes ultérieurs exploiteront le thème d'un auteur malade exorcisant sa propre maladie en jouant sur le théâtre le personnage d'un malade en imagination contrefaisant le mort.

IV-2 La mort de Molière

On a beaucoup plus de précisions sur la mort de Molière que sur sa maladie. Il est mort d'une rupture d'anévrisme de l'artère pulmonaire, étouffé dans la nuit qui suivit la quatrième représentation du *Malade imaginaire* où son malaise commença au « juro » de la cérémonie burlesque. Il fut transporté chez lui et les curés de la paroisse Saint Eustache mirent une telle mauvaise volonté à se rendre à son chevet qu'ils arrivèrent trop tard pour lui donner les derniers sacrements. Molière n'avait pu abjurer la profession de comédien comme il était d'usage pour mourir chrétiennement. Il ne pouvait être enterré religieusement et seule l'intervention d'Armande auprès de Louis XIV fit fléchir l'archevêque de Paris qui fit cependant inhumer Molière de nuit, sans service solennel et en dehors de la paroisse Saint Eustache.

L'accident hémorragique survenu au cours de la représentation pouvait être dû à une tuberculose chronique, mais peut-être aussi à un effort vocal excessif et Molière ne fut pas le seul acteur de son temps mort en

scène. Montfleury meurt en déclamant la folie d'Oreste et Montdory est victime d'une apoplexie de la langue. Les conditions de représentation dans des lieux où la voix se perdait, où le public, qui n'était pas plongé dans le noir, n'était pas toujours silencieux, où l'absence de visibilité et de luminosité conduisait à privilégier la déclamation et les performances vocales, étaient épuisantes pour les comédiens.

On ne fera jamais la vérité sur l'état de santé de Molière quand il écrit *Le Malade Imaginaire* où, alors qu'il est peut-être vraiment malade, il se réserve le rôle d'un faux malade ou plus exactement celui d'un malade « imaginaire » réellement victime d'une forme de dépression et de neurasthénie.

La mort véritable de celui qui avait joué la mort sur scène, suivant de si près le simulacre, a fait entrer Molière dans une légende où sa vie devient destin. Elle ne peut manquer d'infléchir le regard que nous portons aujourd'hui sur l'auteur et son œuvre ultime. Comment rétrospectivement douter qu'à si peu de temps de sa fin, un an après la disparition de Madeleine Béjart, quelques mois après le décès à l'âge de dix jours de son troisième enfant, Molière n'ait voulu regarder la mort en face depuis le lieu qui contient toute sa vie d'auteur, de chef de troupe, d'acteur : la scène de son théâtre. ?

V Le Malade imaginaire : une comédie métaphysique

V-1 La question de la mort

La question de la mort est à l'œuvre dans la pièce. Argan se veut un perpétuel malade exemplaire pour conjurer définitivement la mort. Béralde explique le pouvoir des médecins par leurs discours mensongers qui flattent le fol espoir des hommes d'échapper à la mortelle condition de leur nature. Argan s'effondre en criant « Je suis mort » quand son médecin l'abandonne.

A deux reprises, à partir de la fin de l'acte II, la mort s'invite sur la scène sous le masque d'une mort feinte. C'est d'abord la petite Louison qui s'écrie : « *Je suis morte* » pour éviter le fouet et les pleurs désespérés d'Argan vite interrompus par le réveil de l'enfant : « *Je ne suis pas morte tout à fait* ». C'est ensuite la mort feinte d'Argan qui, sur une idée de Toinette, anéantit les sentiments feints de Béline et révèle la vérité sur ses manœuvres mais aussi sur la pureté et l'amour filial d'Angélique.

Avant de se livrer à cette pantomime ou à cette mascarade, Argan interroge : « *N'y a-t-il pas quelque danger à contrefaire la mort ?* », livrant ainsi son angoisse existentielle profonde. Mais cette réplique entendue comme appartenant à Molière tout autant qu'à Argan invite à la mise en abyme. En tant qu'acteur, Molière joue ou contrefait un malade terrorisé par l'idée de la mort. Il touche à un sujet grave, inquiétant, du ressort du religieux dans l'espace même du théâtre honni par l'Eglise sous le prétexte que précisément les comédiens se livrent à des simulations mensongères par nature. Comment ne pas entendre la réplique d'Argan comme une étrange prémonition de Molière quand on

connaît l'histoire de sa mort ? Et pourtant à l'intérieur même de la comédie, c'est bien le théâtre dans le théâtre de la scène de la mort figurée d'Argan qui va révéler la vérité.

Au-delà même des enjeux de la pièce, Molière ne nous invite-t-il pas à voir dans son théâtre un formidable révélateur de la vérité de l'être et de sa condition ?

V-2 Le comique envers du tragique

Ce serait donc de questions sérieuses que nous entretiendrait le plaisant Molière ? C'est peut-être bien que le comique et le tragique ne s'opposent pas comme des contraires mais comme des reflets inversés d'une même entité. L'essence du comique peut s'appréhender sous l'angle de l'inversion générale des valeurs. Mettant en avant le corps, le masque, la folie, la comédie institue un théâtre où se déploie un monde de fantaisie qui transgresse les interdits et affronte l'indicible. Le rire se fait alors grotesque, grimaçant, inquiétant jusque dans son pouvoir d'exorciser l'angoisse.

Dans *Une soirée perdue*, Alfred de Musset évoque Molière lors d'une soirée au théâtre : « *J'admiraïs quel amour pour l'âpre vérité/ Eut cet homme si fier en sa naïveté,/ Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,/Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde/ Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer !* »

Les situations sont en effet cruelles et tout particulièrement dans l'atmosphère morbide du *Malade Imaginaire* dont on pourrait transcrire ainsi la fable : Un hypocondriaque, rongé par l'angoisse de la mort, refuse à sa fille l'homme qu'elle aime au prétexte qu'il veut la marier avec un médecin afin d'avoir dans sa maison quelqu'un pour le soigner. Il se fait dévaliser par une femme cupide qui le trompe à sa barbe et pour laquelle il est prêt à déshériter ses filles tant il lui est reconnaissant de sembler s'intéresser à lui et de prendre sa maladie en compte. Rien ne sortira le Malade de sa folie. On le voit, c'est une comédie « noire » ou « rosse » comme Anouilh qualifie certaines de ses pièces.

La fin heureuse -le mariage probable des jeunes amants- suffit-elle à effacer la noirceur ? Pas nécessairement. D'abord parce que la révélation traumatisante de la vilénie de sa femme ne guérit nullement Argan qui ne consent au mariage que si Cléante se fait médecin. Ensuite parce que la seule manière de neutraliser la malfaisance du Malade est de le livrer à sa folie et de renoncer à le ramener à toute raison. Enfin parce que la cérémonie bouffonne peut tourner au délire cruel ; on se souvient des derniers mots de la pièce rappelés plus haut : saigner et tuer, « *et seignet et tuat* ». L'allusion au carnaval : « *Le carnaval autorise cela* » permet sans doute à Molière de se dédouaner de ses attaques contre les médecins. Elle autorise aussi à lire la pièce comme l'envers d'une vision tragique du monde. Au XVII^e siècle, le carnaval est encore héritier des fêtes païennes des Saturnales et des Lupercales romaines, période de transgression où les rôles s'intervertissaient, symbole de

l'intrusion du monde sauvage dans le monde civilisé, du désordre dans la vie réglée, du monde des morts dans celui des vivants.

VI Le Malade imaginaire : une œuvre composite aux multiples interprétations

VI-1 Quelle unité entre les parties chantées et la comédie proprement dite ?

Deux parties chantées s'intègrent à l'action même de la pièce : l'opéra improvisé, entre Angélique et Cléante qui se fait passer pour le maître de musique, et la cérémonie finale qui signe dans le cours même de la pièce le dénouement de l'intrigue amoureuse et l'entrée définitive d'Argan dans le monde des hallucinations.

Les autres parties chantées paraissent étrangères à l'intrigue et hétérogènes : Eglogue ou poème pastoral pour le prologue, inspiration commedia dell'arte pour le premier intermède, divertissement travesti pour le second.

L'églogue initiale est à travers les joutes poétiques des amants tout à la glorification de Louis XIV. Sous l'hommage formel au roi revenu d'une campagne militaire en Hollande, on peut voir la trace de la complicité de l'artiste et de Louis XIV qui s'est bâtie sur l'exaltation du plaisir à l'encontre de « la vieille cour » de sa mère Anne d'Autriche et du parti des dévots. Si « Louis est de retour », c'est pour ramener « en ces lieux les plaisirs et l'amour ». Sans Louis, pas de plaisir, sans Louis pas de théâtre.

En faveur de la liaison des parties chantées et des parties parlées, on remarque que l'arrivée de Polichinelle au premier intermède est introduite par Toinette qui parle du « *vieux usurier Polichinelle, mon Amant* » qu'elle compte charger d'avertir Cléante.

Quant au divertissement du deuxième intermède, il est amené par Béralde pour distraire Argan de son mal. Ces femmes mores déguisées en égyptiennes avec une partition musicale qui ne joue pas sur l'exotisme, ont paradoxalement pour fonction de parler de la mort plus que de distraire : « *La beauté passe/ Le temps l'efface/ L'âge de glace vient à sa place* ».

Les deux premiers intermèdes se rattachent au troisième qui clôt la pièce en se plaçant sous le même signe du déguisement carnavalesque et de l'illusion car les archers qui arrêtent Polichinelle sont aussi bien des fêtards déguisés en archers, et la cérémonie des médecins est jouée par des comédiens : « *Les comédiens ont fait un petit intermède de la réception d'un médecin avec des danses et de la musique.* »

Tout est théâtre et tout renvoie au théâtre. Quand Molière écrit du théâtre, il nous parle avant tout de théâtre et il semble s'être appliqué à faire du *Malade Imaginaire* une fantaisie qui brouille les limites du réel et de l'illusion théâtrale à l'image d'Argan victime de ses hallucinations.

VI-2 Le théâtre et le comique comme dénominateurs communs

Comme pour parachever le flottement entre vie et théâtre, réel et illusion, Molière n'hésite pas à se citer lui-même dans la scène 3 de l'acte III qui oppose Béralde à Argan : - « *J'aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l'erreur où vous êtes, et pour vous divertir, vous mener voir sur ce chapitre [la médecine] quelque'une des comédies de Molière* » -« *C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies [...] si j'étais que des médecins, je me vengerais de son impertinence ; et quand il sera malade, je le laisserai mourir sans secours* ». Curieusement *Le Malade Imaginaire* nous parle moins d'un théâtre qui imite la vie, profession de foi de la comédie classique, que de la vie comme scène de théâtre selon la profession de foi baroque. Décidément *Le Malade Imaginaire* a des accents shakespeariens.

Cependant le théâtre de Molière n'alterne pas, comme le théâtre de Shakespeare sérieux et légèreté. Le comique y court d'un bout à l'autre dans le rythme endiablé d'une comédie d'intrigue, d'une farce sur les médecins, d'une peinture sans concession des misères de l'humaine condition, dans l'écrin joyeux de la musique, des chants et des danses.

Le metteur en scène qui monte *Le Malade Imaginaire* aujourd'hui peut-il prendre en compte les diverses facettes d'une œuvre survolées ici ? Peut-il retrouver, malgré les multiples mises en scène préexistantes et les multiples interprétations de la pièce, la fraîcheur d'un regard neuf ?



Renaud Marie Leblanc ©Agnès Mellon

*Quelles raisons vous ont poussé à proposer à Dominique Bluzet directeur du Jeu de Paume de monter intégralement *Le Malade Imaginaire*, sans en exclure les parties chantées écrites en collaboration avec Marc Antoine Charpentier et jamais ou très exceptionnellement représentées sur une scène ?*

Je porte ce projet depuis longtemps. Dans les années 80, le renouveau de la musique baroque conduit à redécouvrir de nombreuses partitions, dont le fac-similé de la partition que Charpentier a composée pour *Le malade Imaginaire*. Cette œuvre exige vingt musiciens dans la fosse, un chœur et six solistes pour les seuls intermèdes qui constituent quasiment à eux seuls un opéra. Une œuvre d'une telle ampleur ne peut être montée qu'avec de gros moyens. L'intégralité de la pièce n'a été montée, dans la tradition baroque, qu'une seule fois, au Châtelet, en 1990, dans une mise en scène de Jean Marie Villégier, avec William Christie et les Arts Florissants. Je n'ai pas assisté à cette représentation mais ai énormément écouté l'enregistrement qui en a été fait. En 1993, j'ai été l'assistant de Marcel Maréchal sur *Le malade Imaginaire*. Enfin en 1999 j'ai travaillé à la mise en scène d'un opéra de Purcell, *Didon et Enée*, avec un ensemble de musique baroque qui m'a confié la partition de Charpentier, dans l'idée de créer les intermèdes du *Malade Imaginaire*, projet finalement inabouti. Ainsi, la mise en écho entre la comédie proprement dite et la comédie ballet s'est faite d'elle-même et il m'a semblé évident et nécessaire de donner du *Malade* une version la plus intégrale possible, car les parties musicales constituent près du tiers de l'ensemble ; elles apparaissent comme des trouées dans la comédie et n'enferment pas la pièce dans la seule comédie de mœurs ; elles lui donnent ce caractère baroque, composite, ouvert sur un ailleurs qui caractérise la dramaturgie baroque et rapprochent à mon sens la dernière pièce de Molière de la dramaturgie shakespearienne.

*Nous verrons donc la comédie ballet du *Malade Imaginaire* dans une version proche de sa création en février 1673 ?*

Tenter une représentation dans le respect de la tradition musicale baroque, chanter toutes les parties originellement chantées serait une opération bien trop coûteuse. J'ai donc pris le parti pris de faire chanter les acteurs et

d'adapter à leurs possibilités vocales la partition : certaines paroles seront dites et non chantées ; j'ai également baissé d'un demi ton la partition de Charpentier pour s'adapter aux tessitures des voix contemporaines. Je voulais que le public entende cette musique. Imaginer un orchestre sur scène était financièrement impossible. Faire entendre un enregistrement n'aurait pas permis aux acteurs de chanter sur la musique. J'ai donc pris le parti de constituer une bande son en recopiant note à note la partition originelle et en travaillant avec un logiciel adapté et des samples ¹. Ce fut un travail gigantesque mais le public entendra la musique de Charpentier.

Mon objectif reste avant tout le théâtre. Néanmoins cette pièce de Molière doit être évoquée dans son intégralité car le choix du compositeur et la part importante de la musique sont constitutifs du projet de Molière et servent son théâtre. En effet Molière vient de se brouiller avec Lully. Pour moi, l'origine de la brouille est artistique bien plus qu'elle ne renvoie à une rivalité personnelle entre les deux protégés de Louis XIV. Grâce à sa collaboration avec Molière, le musicien Lully a appris à écrire de la musique pour des paroles chantées autour d'une amorce de situation théâtrale. Il comprend que la parole est à même de donner au chant une expressivité réelle ; il pressent en quelque sorte l'art total que sera l'opéra et murit le concept de tragédie en musique, qu'il concrétise en avril 1673 avec *Cadmus et Hermione*. Lully pose là les bases de l'art lyrique français et intrigue auprès du roi pour que soit reconnue cette nouvelle forme de spectacle où la musique a la prééminence sur la parole. Molière de son côté veut affirmer l'assujettissement de la musique à la parole « parlée » du théâtre en créant en février de la même année une comédie avec de longues parties musicales et chantées. Il signe sa brouille avec Lully en faisant appel au jeune Marc Antoine Charpentier.

Pour vous donc, la comédie proprement dite du Malade Imaginaire, celle qui est connue de tous et qu'on appellera comédie domestique ou comédie de mœurs, enchâssée dans des parties chantées et dansées, ne serait pas essentielle au projet de Molière ?

Absolument pas. Les enjeux de la musique n'occultent en rien tous les autres enjeux de la comédie enchâssée à laquelle on peut effectivement donner le qualificatif de comédie domestique. Ce qui ressort clairement, c'est que *Le Malade* ne raconte pas qu'une seule chose, que la pièce résonne de beaucoup d'échos et se prête aux interprétations diverses.

Il ya beaucoup de la vie de Molière dans cette dernière pièce comme si Molière voulait y parler plus particulièrement de lui. Il ya ce rapport à la maladie et cette confrontation avec la mort que Molière pressent peut-être proche – j'y reviendrai - mais il y a aussi, comme dans aucune autre pièce, cette présence féminine qui renvoie à l'entourage de Molière. D'abord Toinette qui pour moi n'a pas un réel statut de servante, qui serait plutôt une ancienne maîtresse d'Argan, transposition du personnage de Madeleine Béjart, la première amante de Molière avec qui il fonde l'illustre théâtre et qui est morte un an plus tôt. Béline, la femme légitime, trompe son mari tout comme le faisait Armande

¹ *Sample* ou échantillon en anglais est un extrait de musique ou un son réutilisé dans une nouvelle composition musicale, L'extrait original peut être une note, un motif musical ou sonore quelconque).

Béjart, la fille de Madeleine, épousée onze ans plus tôt. Enfin l'étrange présence de cette petite Louison ne tirerait –elle pas son modèle de la fillette, alors âgée de huit ans, que Molière a eue avec Armande ?

Cette réflexion sur le monde féminin du Malade que l'on ne retrouve pas dans les autres pièces, je l'ai faite en travaillant les scènes du couple Argan-Toinette. Elles vont bien au-delà des scènes traditionnelles de maître-valet et leur lecture minutieuse révèle une relation complexe, ambiguë dont je souhaite que le jeu des acteurs rende compte.

Entouré de ses femmes, Argan, l'hypocondriaque obsessionnel développe sa monomanie.

Argan est plus qu'un monomane. Comme l'affirme Patrick Dandrey dans ce qu'il appelle « le cas Argan », il souffre de mélancolie, forme de dépression qui soumet le malade à ses humeurs, à sa bile noire et c'est bien là l'étymologie grecque du mot mélancolie. Argan est un atrabilaire – qui produit de la bile noire selon l'étymologie latine - dont Molière dresse le portrait en amoureux dans *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire Amoureux*. Certes, Argan est un monomane, un obsessionnel comme l'Avare ou le Bourgeois Gentilhomme, mais fragile, inquiet. Certes Argan est un hypocondriaque, mais ce que révèlent sa fragilité et son hypocondrie, c'est sa peur de la mort. Et la peur de la mort s'accompagne de l'angoisse de la solitude; je vous renvoie à la scène 1 de l'acte I quand il se croit abandonné de tous ou à l'importance que revêt pour lui la sollicitude de sa femme dont il ne voit même pas l'artifice, tant il en a besoin.

Molière n'a pas donné à Argan d'existence sociale, on sait fort peu de choses sur lui. C'est une figure porteuse d'angoisse métaphysique. C'est en ça qu'Argan m'intéresse surtout. Je n'en ai pas fait un vieillard car il est normal qu'un vieillard ait peur d'une mort prochaine. Au vu de l'âge de ses filles, Argan a entre quarante et cinquante ans. En faire un homme dans la force de l'âge, c'est faire de sa peur une peur métaphysique, c'est nous renvoyer à nous tous, jeunes ou vieux, l'angoisse de notre condition mortelle. Je ne souhaitais pas suivre la tradition d'un Argan qui renvoie aux spectateurs le miroir de la vieillesse et de la sénilité.

Comment cette lecture plus métaphysique que comique de la pièce s'est –elle imposée à vous ?

Le métaphysique et le comique ne sont pas incompatibles. Ce qui m'est apparu avec évidence, c'est le fait qu'à l'intérieur même de la comédie que nous avons convenu d'appeler domestique pour la distinguer des parties chantées, il ya deux pièces.

En effet, deux personnages, Louison et Béralde, qui n'apparaissent qu'à la fin de l'acte II, m'ont interpellé. En effet Louison n'est pas indiquée dans la liste des personnages lors de la dernière scène qui doit les réunir tous, selon la loi de la comédie. Il n'en est pas question avant et Béralde affirme à l'acte III, scène 3 : « *n'ayant d'enfant qu'une fille* », rajoutant simplement « *car je ne compte pas la petite* ». C'est un peu comme si Louison n'existait pas. Pour moi, elle fait partie du fantasme de la mort. D'ailleurs Argan n'est vraiment

moteur que d'une seule scène, la scène 8 de l'acte II avec Louison, comme s'il donnait corps à son fantasme.

Après cette scène étrange où Louison feint la mort, Béralde arrive et un long débat s'engage entre Argan et lui sur la manière de réagir à la maladie. A partir de là, Béralde ne quittera plus la scène et c'est lui qui orchestrera la cérémonie burlesque où pour conjurer la peur de la mort, Argan revêt l'habit de médecin. A mes yeux, Béralde est le double d'Argan. Béralde est le vrai malade quand Argan est le malade imaginaire, Béralde est peut-être Molière lui-même.

Arrive ensuite monsieur Fleurant, beaucoup plus inquiétant avec son clystère que tous les Diafoirus, puis Monsieur Purgon à l'acte III scène 5, qui voue Argan à l'abandon et aux souffrances de l'agonie (Argan s'écrie : « *Ah mon Dieu , je suis mort* »). Enfin la scène de Toinette- médecin, scène qu'on peut traiter en scène d'horreur - Il s'agit bien de couper un bras et crever un œil-, confronte Argan à l'épreuve suprême : jouer le mort. « *N'y a -t-il pas quelque danger à contrefaire le mort ?* ». Seule la mort révélera le mensonge et dénouera l'intrigue amorcée et développée à l'acte I et à l'acte II.

Pour moi, dans la comédie même du Malade, il ya donc bien deux pièces : Les actes -I- et -II- constituent la comédie à la situation convenue et aux ressorts obligés, qui tourne autour de l'amour contrarié de deux jeunes gens. A partir de la fin de l'acte II, de la scène avec Louison et de l'intermède des femmes mores qui viennent sinistrement rappeler la nécessité du carpe diem sur une musique qui n'a rien d'exotique, on bascule dans la deuxième pièce.

Il ne s'agit pas pour autant, en révélant le poids métaphysique de la pièce, d'en ôter le comique. L'enjeu est en somme de faire résonner la tragédie dans la comédie.

Qu'est ce qui fait le comique de la pièce ?

Les situations des comédies de Molière sont tragiques pour ceux qui les vivent de l'intérieur. Les enjeux du *Malade Imaginaire* sont sérieux, ce qui n'enlève pourtant rien au comique. Le comique naît de l'écriture, enlevée, rapide, fluide et sujette à de permanents retournements. Il faudra attendre Feydeau au XIX^e siècle, ou des écritures contemporaines comme celle de Noëlle Renaude, pour avoir l'équivalent de ces personnages sincères, parfois douloureux mais dont la parole produit le comique. Comme dans la vie ! Tout le monde est à la fois un peu ridicule et un peu héroïque et on rit toujours quand le héros finit inmanquablement par se prendre les pieds dans le tapis.

Quelle scénographie susceptible justement d'induire ou souligner votre lecture de la pièce avez-vous arrêtée ?

Il faut de l'épure sur un plateau pour laisser sa place à la métaphysique et il faut cependant du concret pour jouer la comédie.

Une comédie implique des entrées et des sorties, donc un décor avec des portes. Impossible de les supprimer et pourtant je désirais échapper à la reconstitution du salon bourgeois propre à la comédie car le salon bourgeois s'accommode mal de la métaphysique. Je ne voulais pas que, pour les acteurs, le geste convenu d'entrer en poussant une porte n'engage leur jeu sur la voie du vaudeville. Il me fallait des portes automatiques, j'ai pensé aux

portes d'ascenseurs. L'ascenseur en impliquant la verticalité fait de la pièce où se tient Argan un lieu soit surélevé soit souterrain, plus métaphysique que réaliste en tout cas. Voilà le point de départ et l'essentiel de la scénographie. J'ai remplacé le traditionnel fauteuil d'Argan par un lit. Le lit est symbolique, lieu de la naissance et de la mort, lieu de l'intime par excellence. Restait évidemment à concevoir les aller-retours du prologue à la pièce, de la pièce aux intermèdes qui impliquent des changements de décor.

Comment faire entendre la portée métaphysique de la pièce et jouer la comédie qui nous fait inmanquablement rire ?

Une réponse : être vivant. La vie nous percute en permanence de joies et de peines. Si les acteurs sont en permanence dans l'écoute de l'autre, dans la spontanéité du dialogue et dans la situation, les spectateurs devraient sentir la vie avec ses paradoxes et ses retournements et percevoir l'effet tragique sous le mouvement de la comédie.

Quel est votre rapport d'homme du XXI^e siècle à une comédie du XVII^e ? Quelle modernité trouvez-vous au Malade Imaginaire ?

Bien sûr je monte au XXI^e la comédie ballet du Malade imaginaire écrite au XVI^e et je ne cherche pas à me rapprocher de la représentation de la pièce à sa création, même si je réintroduis partiellement la partie musicale généralement abandonnée. L'archéologie ne m'intéresse pas et la question de la modernité ne me fait pas problème. Vous vous en apercevrez sans doute au choix des costumes plutôt intemporels. En fait, Molière est tellement proche de la vibration de la vie humaine qu'il nous la restitue quel que soit le siècle où on le joue. Faire percevoir cette vibration, voilà tout l'enjeu de mon travail avec les comédiens.

Il existe essentiellement deux éditions de la pièce, celle de 1675 et celle de 1682 qui fait généralement référence. Laquelle avez-vous choisie ?

Je n'ai pas vraiment choisi l'une contre l'autre ; mais j'ai plutôt opéré une fusion des deux versions. La version de 1675 est sans doute beaucoup plus proche du texte initial de Molière, je dirais du texte initial avant répétitions ; car n'oublions pas que Molière est un homme de plateau, son texte écrit aura sans doute été abondamment modifié au cours du montage de la pièce, ce que rend mieux la version de 1682. Dans tous les cas, ce qui est intéressant, et en cela je rends hommage à la dernière édition du texte sous l'égide de Georges Forestier, dans la bibliothèque de la Pléiade, c'est la reconstitution, même partielle, de la ponctuation d'origine. Elle s'éloigne parfois énormément des éditions scolaires jusqu'à paraître incohérente. Et je trouve cela passionnant : Molière ponctue souvent pour l'oralité, et non pour la syntaxe. Il ponctue pour l'acteur et non pour le lecteur. C'est très moderne. Ceux sont des procédés d'écriture théâtrale qu'on retrouve à la fin du XX^e siècle.

Les dates des œuvres sont celle de leur création au théâtre. Elles n'étaient publiées qu'après avoir été jouées.

Baptême de Jean Baptiste Poquelin	15 janvier 1622
Fondation de l'illustre Théâtre avec Madeleine Béjart	30 juin 1643
<i>La Jalousie du Barbouillé</i>	pas de date connue
<i>Le Médecin volant</i>	pas de date connue
<i>L'Étourdi</i>	fin 1654
<i>Le Dépit amoureux</i>	16 décembre 1656
<i>Les Précieuses ridicules</i>	18 novembre 1659
<i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i>	28 mai 1660
<i>Dom Garde de Navarre</i>	4 février 1661
<i>L'École des maris</i>	24 juin 1661
<i>Les Fâcheux</i>	17 août 1661
Mariage de Molière avec Armande Béjart	20 février 1662
<i>L'École des femmes</i>	26 décembre 1662
<i>La Critique de L'École des femmes</i>	1er juin 1663
<i>Le Mariage forcé</i>	29 janvier 1664
Baptême du fils aîné de Molière	28 février 1664
La troupe est à Versailles pour les fêtes des Plaisirs de l'île enchantée du 30 avril au 22 mai 1664. A cette occasion sont jouées :	
<i>La Princesse d'Élide et Tartuffe</i> (interdiction immédiate de Tartuffe)	8 et 12 mai 1664
<i>Dom Juan</i>	15 février 1665
<i>L'Amour médecin</i>	14 septembre 1665
<i>Le Misanthrope</i>	4 juin 1666
<i>Le Médecin malgré lui</i>	6 août 1666
La troupe part à Versailles pour figurer dans le Ballet des Muses le 1 ^{er} décembre 1666. A cette occasion sont jouées :	
<i>Mélicerte et Le Sicilien ou l'Amour peintre</i>	
<i>L'Imposteur, remaniement du Tartuffe</i>	5 août 1667
La pièce est immédiatement interdite	
<i>Amphitryon</i>	13 janvier 1668
<i>George Dandin</i>	15 juillet 1668
<i>L'Avare</i>	9 septembre 1668
<i>Le Tartuffe</i> joue enfin librement)	5 février 1669 (la pièce se
<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	6 octobre 1669
<i>Les amants magnifiques</i>	4 février 1670
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	14 octobre 1670
<i>Psyché</i>	17 janvier 1671
<i>Les fourberies de Scapin</i>	24 mai 1671
<i>La comtesse d'Escarbagnas</i>	2 décembre 1671
<i>Les femmes savantes</i>	11 mars 1672
<i>Le malade imaginaire</i>	10 février 1673

Mort de Molière pris de malaise en jouant la 4^e représentation du Malade imaginaire le 17 février 1673

L'équipe artistique

Renaud Marie Leblanc – Metteur en scène, Comédien

Renaud Marie Leblanc est metteur en scène, comédien et directeur de la compagnie Didascalies and Co. Traquant l'architecture de la langue et la métrique de l'écriture, il mène un travail résolument orienté vers le texte, qui le conduit à explorer les écritures contemporaines ; mais il s'intéresse aussi depuis quelques années aux écritures classiques du répertoire, dans lesquelles il y retrouve cette même singularité et cette même intensité.

Renaud Marie Leblanc a d'abord débuté sa carrière en tant que comédien. De 1990 à 1995, il travaille entre autres avec Marcel Maréchal et Philippe Minyana. Il sera ensuite assistant à la mise en scène de Caterina Gozzi, Jean-Claude Fall et Marcel Maréchal. En 1994, il signe sa première mise en scène avec **Mélite ou les fausses lettres** de Corneille au TNM La Criée à Marseille.

Après la fondation en 1996 de Didascalies and Co. à Marseille, il travaille sur les écritures contemporaines de Thomas Bernhard (**L'ignorant et le fou**, 1996), Noëlle Renaude (**Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, fragments**, 2000 / **Ceux qui partent à l'aventure**, 2008), Bernard Chartreux (**Dernières Nouvelles de la peste**, 2001), ou encore Albert Cohen (**Belle du Seigneur**, Théâtre des 13 vents CDN Roussillon, 2005) dont il assure la direction d'acteur et cosigne la mise en scène avec Jean-Claude Fall.

Il consacre la saison 2006-2007 à Lars Norén avec **Froid**, au Théâtre des Halles à Avignon et **Bobby Fisher vit à Pasadena** au TNM La Criée à Marseille. En 2010, il crée deux textes de Christophe Pellet, **Erich Von Stoheim** au Théâtre du Merlan, Scène Nationale de Marseille et **La Conférence** au Théâtre de Lenche à Marseille, pièce avec laquelle il remonte sur scène après seize années.

Après avoir mis en lumière les langues singulières d'auteurs d'aujourd'hui, Renaud-Marie Leblanc poursuit son travail sur les écritures du passé avec l'envie de réentendre des langues oubliées. En 2004, Eschyle lui avait ouvert la voie avec **Une Orestie**, trilogie présentée au Théâtre du Merlan Scène nationale de Marseille. Depuis 2009, il s'aventure sur les terres du classicisme français, avec Racine et Molière. Il crée d'abord **Phèdre** de Jean Racine au Théâtre des Treize Vents à Montpellier et en parallèle, **Les Racines** de Noëlle Renaude à Lieux Publics. En 2011, il met en scène **Le Malade Imaginaire** de Molière au Théâtre du Jeu de Paume à Aix-en-Provence.

Également auteur, il co-signe l'adaptation de **Mourir** d'Arthur Schnitzler, avec Nicolas Lartigue en 1993, sous le titre **L'Ephémère**. Membre des Commandos d'écritures dirigés par Madeleine Laïk, il signe deux textes: **Scène d'hôpital** et « **Ich Habe genug** », **Cantate**. Il adapte le roman de Jean-Luc Payen **XCA, le Camp** en 2002 - dont sa mise en scène lui vaut le prix de la Biennale des Compagnies en Région - et **L'Orestie** d'Eschyle. Il signe également le livret de **La mort de Kikky**.

Passionné par la musique, notamment l'opéra et les musiques de films, Renaud Marie Leblanc est aussi collaborateur artistique et metteur en scène d'œuvres musicales: il a été assistant sur la création du **Comte Ory** de Rossini au Festival international d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence en 1995. Avec le Concert de l'Hostel-Dieu à Lyon, il met en scène deux opéras baroques: **Actéon** de Marc-Antoine Charpentier en 1995 et **Didon et Enée** de Purcell en 1999. Il réalise également la mise en scène d'**Offenbach's** en 1997, spectacle musical d'après Offenbach, **La Mort de Kikky** en 2005, opéra (Jamot/Leblanc) créé au Théâtre Le Sémaphore, et plus récemment, en 2010, **Zoroastre** de Rameau avec l'ensemble Baroques-Graffiti et **Le Pierrot Lunatique** d'après Shönberg avec l'ensemble Télémaque.

Renaud Marie Leblanc intervient aussi comme formateur dans différents cadres: il a assuré entre autres des stages autour des écritures contemporaines, notamment avec le collectif de comédiens La Réplique et Noëlle Renaude, des ateliers de création avec des amateurs (avec les Théâtres du Merlan, La Criée et Le Sémaphore) et des stages de formation continue (avec le rectorat d'Aix-Marseille). Intervenant dans la section Théâtre de la faculté d'Aix-en-Provence, il a aussi été en charge des classes Option Théâtre au Lycée Marseilleveyre.

Olivier Barrère – Comédien

Formé au Conservatoire d'Art Dramatique d'Avignon, il a joué sous la direction de Jacques Lassalle, Solange Oswald, Albert Simond, Thierry Otin. Pour Didascalies and Co., il joue dans *Phèdre* de Jean Racine, *Ceux qui partent à l'aventure* et *Les Racines* de Noëlle Renaude.

Roxane Borgna – Comédienne

Après une formation au Conservatoire National de Région de Montpellier, elle fait ses débuts avec, entre autres, Anna Andréotti, Benoit Vitse, Renaud Marie Leblanc. En 1998, après la création de *L'Opéra de 4 sous* de Brecht, mis en scène par Jean Claude Fall, elle rejoint la troupe permanente naissante du Théâtre des 13 Vents. Depuis, elle a joué notamment dans des pièces de Tchekhov, Shakespeare, Jon fosse, Brecht, Noëlle Renaude. En 2007, elle joue dans *Bobby Fischer vit à Pasadena*, et en 2009, elle joue le rôle titre dans *Phèdre* de Racine, mises en scène par Renaud Marie Leblanc.

Samir El-Karoui – Comédien

Après des études de lettres, d'histoire de l'art et d'arts du spectacle à Lyon et une formation de théâtre au cours d'art dramatique Myriade dirigé par Georges Montillier, il joue dans des compagnies amateurs à Marseille et travaille dans des structures sociales pendant deux ans. Il intègre L'ERAC en 2006 où il travaille notamment avec Richard Sammut et Christian Esnay. Depuis, il a joué notamment sous la direction de Marie de Basquiat, Hubert Colas et Clara Chabalière (*Calderon* de Pier Paolo Pasolini). Il intègre en 2010 Didascalies and Co. pour *Phèdre* de Racine et *Les Racines* de Noëlle Renaude.

Anne Lévy – Comédienne

Après une formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, elle a notamment tourné au cinéma avec Karim Dridi, Diane Kurys et Gérard Oury. Au théâtre, elle joue sous la direction de Marielle Pinsard, Hubert Colas, Paul Desveaux, Agathe Alexis, Gloria Paris, Laurent Pelly, André Barsacq, Alain Maratrat, Jérôme Savary, Laurent Serrano, Jean-Claude Penchenat, Pierre Pradinas, Jeanne Champagne, Michel Dydim, Christian Collin, Yves Fravega, Philippe Adrien, Jean Gilibert.

Richard Mitou – Comédien

Issu des Conservatoires Nationaux de Région de Bordeaux et de Montpellier, il est à l'origine de plusieurs aventures de compagnie à Bordeaux, Valence et Montpellier (Compagnies Gazoline, Asphalt'Théâtre, Eclipse Théâtre,...). Parallèlement, il poursuit sa formation d'acteur et de metteur en scène à «L'atelier volant», atelier de recherche et de création du Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées, sous la direction de Jacques Nichet. En tant que comédien, il joue sous la direction de Gilbert Rouvière, Patrick Haggiag, Dag Jeanneret, Cécile Marmouget, Hervé Dartiquelongue, Jean-Louis Benoit, Jacques Nichet, Christian Esnay, Jérôme Hankins, Ariel Garcia Valdès, Jacques Echantillon, Michel Touraille, Isabelle Renaud... Il met en scène *Les Histrions* (détail) de Marion Aubert, *Les Règles de Savoir-Vivre dans la Société Moderne* de Jean-Luc Lagarce, *Le Parc* de Botho Strauss...

Sharmila Naudou – Comédienne

Après avoir suivi pendant cinq ans les cours de Chrystel Rossel (Compagnie Olinda) au Théâtre de la Fonderie à Aix-en Provence, elle entre à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes en 2000. Elle est tour à tour comédienne, formatrice, metteur en scène ou assistante. Elle travaille notamment sous la direction de Xavier Marchand. En 2009 et 2010, elle joue dans *Phèdre* de Jean Racine et *Les Racines* de Noëlle Renaude, mises en scène par Renaud Marie Leblanc.

Mathieu Tanguy – Comédien

Après une formation à la faculté des Arts du Spectacle d'Aix-en-Provence et à la Compagnie d'entraînement au Théâtre des Ateliers dirigé par Alain Simon, il intègre l'École Régionale d'Acteurs de Cannes (2007-2010). Depuis, il a notamment travaillé avec Catherine Marnas dans *Si un chien rencontre un chat...* de Bernard-Marie Koltès à La Criée à Marseille et au Festival d'Avignon.

L'équipe technique

Erwann Collet – Créateur lumières

Pour Didascalies and Co., il crée successivement les lumières de: *L'ignorant et le fou*, *Offenbach's*, *Ma Solange comment t'écrire mon désastre* Alex Roux, *Dernières nouvelles de la peste*, *Xca*, *Une orestie*, *La mort de Kikky*, *Froid*, *Bobby Fischer vit à Pasadena*, *Ceux qui partent à l'aventure*, *Phèdre*. Avec Renaud Marie Leblanc, il

crée aussi les lumières de *Mélite* et de l'opéra *Didon & Enée*. Pour le groupe Grenade et Josette Baiz, il éclaire: *Ulysse*, *Les araignées de mars*, *On n'est plus des anges*. Il travaille en danse avec Patrick Servius & le Rêve de la Soie: *Le bal de nos amarres*, *Miroir des passages*. Au théâtre il travaille avec Théâtre de Cuisine (*Le journal d'Antigone*, *Curieuses!*), la Cie Pierre Tabard (*Rencontre de P.Nadas*) et le Théâtre de la Mer (*Le Cercle de Craie Caucasien*, *L'étranger dans la maison*)

Olivier Thomas – Scénographe

Architecte de formation (il a exercé pendant une dizaine d'années), il se consacre entièrement au théâtre depuis 2002, comme scénographe, mais aussi comme musicien. Il a collaboré au théâtre avec Alexandra Tobelaim, Renaud Marie Leblanc, Paul Desvaux, Hervé Deluge, Lionel Briand, Catherine Gandois et sur scène avec EC(ici) et Surfin' Courgettes. Il est également l'auteur de *Ça me laisse sans voix*, un spectacle créé en 2006 par la compagnie le Bruit des nuages.

- La dernière édition des Œuvres Complètes en Pléiade par G. Forestier
Alfred Simon : *Molière, une vie* La Manufacture 1988
Roger Duchêne *Molière*. Fayard 1999
Charles Mazouer *Molière et ses comédies –ballets* Champion 2006
Patrick Dandrey *Le cas Argan* Klincksieck 2006
Patrick Dandrey *Molière ou l'esthétique du ridicule* Librairie Klincksieck. Paris
McKenna *Molière dramaturge libertin*, Champion, 2005