

Grand dictionnaire
Molière

Grand dictionnaire
Molière

Sous la direction de
Jean-Pierre Aubrit
Martial Poirson

ARMAND COLIN

Illustration de couverture © Ernest Pignon-Ernest
pour *Le 1 hebdo*

© Adagp, Paris, 2023

NOUS NOUS ENGAGEONS EN FAVEUR DE L'ENVIRONNEMENT :



Nos livres sont imprimés sur des papiers certifiés pour réduire notre impact sur l'environnement.



Le format de nos ouvrages est pensé afin d'optimiser l'utilisation du papier.



Depuis plus de 30 ans, nous imprimons 70% de nos livres en France et 25% en Europe et nous mettons tout en œuvre pour augmenter cet engagement auprès des imprimeurs français.



Nous limitons l'utilisation du plastique sur nos ouvrages (film sur les couvertures et les livres).

© Armand Colin, 2023

Armand Colin est une marque de Dunod Éditeur
11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

www.dunod.com

ISBN 978-2-200-63215-1

AVANT-PROPOS

Le titre de *Grand dictionnaire Molière* peut paraître présomptueux pour cet ouvrage collectif, fruit de plus de douze ans de travail collaboratif et de réflexion commune, réunissant quarante contributrices et contributeurs pour rédiger plus de 850 notices. Au départ, il est né d'un projet ancien à l'ambition plus circonscrite, laissé en jachère par la disparition de son maître d'œuvre, Xavier de Gaulle, auquel nous tenons à rendre hommage. Mais la matière presque infinie de cet inventaire raisonné a pris une ampleur nouvelle à mesure qu'avancait notre recherche, cependant que les usages mêmes du dictionnaire, à l'ère du numérique, connaissaient une profonde mutation. Alors qu'il existe aujourd'hui un accès presque immédiat aux connaissances, même les plus pointues, certes pas toujours vérifiées, la question se posait d'identifier avec certitude le bien-fondé et l'usage d'un tel dictionnaire. L'approche des célébrations nationales et internationales des 400 ans de la naissance de Molière en 2022, puis des 350 ans de sa mort en 2023, plus qu'une opportunité, a constitué un véritable défi, à la fois par le renouvellement considérable de l'historiographie théâtrale et par les enjeux politiques, sociaux et culturels qu'elles ont soulevés. Nous avons donc cherché à prendre acte de la mutation des pratiques savantes comme de leur utilisation, à l'école et à plus forte raison en dehors. Car ce dictionnaire, sans rien sacrifier de la nécessaire érudition, cherche à s'adresser à un public plus large que la seule communauté scolaire, universitaire et théâtrale, à l'image de la ferveur nationale et internationale qui s'est exprimée à travers les siècles dans toutes les catégories de la société envers celui qui est devenu, au fil des temps, notre grand écrivain national, indissociable du roman national.

Nous sommes partis du constat surprenant qu'il n'existait pas à ce jour de dictionnaire scientifique consacré à l'auteur de langue française le plus lu, traduit et joué dans le monde, et qui permettrait de retrouver, dans une perspective anhistorique, le « Molière de toujours et de demain ». Conscients de la responsabilité, en quelque sorte historique, de publier le dictionnaire de cette double célébration, nous avons cherché à faire de cette synthèse des savoirs à la fois un bilan et une mise en perspective critique. Elle vise à faire état non seulement de la succession des interprétations de la vie et de l'œuvre du « patron » du théâtre français (comme le nommait Anouilh), mais encore du renouvellement en cours des interprétations et des approches.

Dès lors, ce dictionnaire raisonné devenait aussi un guide destiné à arpenter les vastes territoires des études théâtrales, littéraires et historiques qui se sont succédé sur Molière. Son ambition était de permettre au lecteur, soit de se promener au hasard des notices et des renvois, soit de suivre cinq parcours de lecture croisés :

- *une plongée dans sa vie et son temps*, le Grand Siècle de la culture française, afin d'en comprendre le contexte historique, religieux, politique, social, économique, intellectuel, scientifique et artistique, d'en restituer l'environnement culturel, les collaborations, les protections, les influences, les relations, les attaques, les combats, sans négliger les aspects les plus pratiques de la vie théâtrale tels que la mise en scène, l'éclairage, le jeu d'acteur, les costumes, les décors, les accessoires, l'architecture et

- bien sûr les publics, et en faisant la part belle à la topographie des lieux en relation avec différents aspects de sa vie (domiciles, tournées, théâtres, villes), mais aussi des déplacements, circulations, rencontres qui en ont fait l'homme et l'artiste qu'il a été ;
- *une traversée de son œuvre*, rendue à ses conditions de production et de réception, et mise en regard avec le répertoire dramatique de son temps, afin de prendre la pleine mesure de ses modèles et sources d'inspiration, de sa dramaturgie, de sa langue, de son comique, de sa pensée et de ses thèmes de prédilections ; on trouvera le résumé et l'analyse de chacune de ses œuvres mais aussi une notice pour chaque personnage, du plus célèbre au plus modeste, dessinant dans toute sa variété la comédie humaine proposée par le théâtre de Molière ;
 - *un récit de sa fortune littéraire et plus largement, de sa postérité à travers les époques*, qui en ont fait tour à tour le classique par excellence, l'incarnation de l'esprit français, le bréviaire de l'école républicaine et finalement la quintessence de la langue française, rebaptisée « langue de Molière », afin de donner leur pleine mesure aux enjeux esthétiques et idéologiques de ses récupérations politiques au sein du grand roman national ;
 - *une analyse de ses adaptations, réécritures, desécriptions et transpositions dans différentes formes d'expression*, mise en scène de théâtre, danse et opéra bien sûr, mais aussi roman, peinture, sculpture, œuvres commémoratives, cinéma, bande dessinée, caricatures de presse, graffiti, publicité, et bien d'autres encore ;
 - *Une exploration de sa présence par-delà les frontières*, sur les cinq continents, une sorte de Molière sans frontières dont la lecture s'enrichit de ses différentes réappropriations.

Rarement réunies en un seul ouvrage, vie, œuvre, postérité et diffusion internationale permettent de prendre la mesure d'une des figures capitales les plus prégnantes de notre imaginaire collectif, et peut-être plus encore de notre inconscient culturel, prenant le mythe littéraire et la légende d'artiste qui se sont attachés à sa personne comme à son œuvre pour objet même de notre réflexion. Une façon, peut-être, sans rien perdre de la rigueur scientifique de l'exercice imposé du dictionnaire, de rendre justice au moliérisme, cette passion française née presque du vivant de celui qui est considéré comme la première vedette du théâtre français, qui a fait l'objet d'un véritable culte, et qui suscite encore aujourd'hui les perceptions les plus contradictoires.

Jean-Pierre AUBRIT et Martial POIRSON

LES AUTEURS

AJAVON François-Xavier

Spécialiste de l'histoire de la médecine et de la biopolitique, François-Xavier Ajavon a été chargé de cours en philosophie à l'université Paris-Est-Créteil, entre 2000 et 2005. Il est l'auteur de *L'Eugénisme de Platon* (L'Harmattan, 2002) et de plusieurs articles publiés dans les revues *Vesalius*, *Laval Théologique et philosophique* et *Res Publica* (PUF). Il a également collaboré au *Dictionnaire historique et critique du racisme* (PUF, 2013). Il contribue régulièrement au site web Actua Philosophia et à plusieurs médias.

AUBRIT Jean-Pierre

Ancien élève de l'ENS, agrégé de lettres classiques, Jean-Pierre Aubrit a enseigné en lycée et classes préparatoires à Paris. Directeur de collection chez Bordas entre 2003 et 2012, il a édité chez Nathan *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (2008) et *Le Misanthrope* de Molière (2013). Il a publié, à l'École des Lettres et dans la NRP (Nathan), des études sur le théâtre de Molière, Marivaux, Beaumarchais, Anouilh, Giraudoux, et sur la littérature et la civilisation latines. Avec Bernard Gendrel, il a fait paraître *Des mots pour la peinture* (Seuil, 2010) et *Littérature : Les mouvements et écoles littéraires* (Armand Colin, 2019).

BARA Olivier

Professeur de littérature française du XIX^e siècle à l'université Lumière Lyon 2, Olivier Bara est directeur adjoint de l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM). Ses travaux concernent le théâtre et l'opéra au XIX^e siècle, l'œuvre de George Sand ainsi que les liens entre littérature romantique, spectacle, idées et vie sociales. Il a codirigé avec Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan *Molière des Romantiques* (Hermann, 2018). Dernière publication : édition d'*Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo (Gallimard, « Folio théâtre »).

BOUYX Myriem

Agrégée de lettres modernes et diplômée de l'INALCO, Myriem Bouyx enseigne au lycée Condorcet à Montreuil (93).

BRET-VITTOZ Renaud

Professeur à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, Renaud Bret-Vittoz est spécialiste de littérature française du XVIII^e siècle, d'histoire du théâtre et des arts du spectacle à l'âge classique. Il a publié notamment *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française* (Voltaire Foundation, 2008), *L'Éveil du héros*

plébéien (1759-1794) (Presses universitaires de Lyon, 2019). Il a codirigé le premier tome du *Théâtre complet* de Voltaire (Classiques Garnier, 2019) et plusieurs ouvrages collectifs dont *Danse et Dionysiaque : histoire, héritages, métamorphoses* (Éditions universitaires de Dijon, 2020).

CALLEJA-ROQUES Isabelle

Agrégée de lettres modernes, Isabelle Calleja-Roques est docteur en didactique de la littérature et membre de l'UMR Litt&Arts de l'université de Grenoble-Alpes. Spécialiste de l'image scolaire de Molière en tant qu'auteur patrimonial, elle a publié *Molière, un héros national de l'École* (UGA Éditions, 2020) et « Le Molière scolaire est-il moral ? Évolution de l'image de Molière depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui » dans le volume collectif *Retours sur Molière* (Hermann, 2022).

CARME Gilles

Professeur agrégé d'histoire, Gilles Carme enseigne au lycée français de Vienne, en Autriche.

CHALAYE Sylvie

Professeur et directrice de recherche à la Sorbonne Nouvelle, où elle co-dirige l'Institut de recherche en études théâtrales, Sylvie Chalaye est historienne du théâtre, anthropologue des représentations de l'Afrique et du monde noir dans les arts du spectacle et spécialiste des dramaturgies afro-contemporaines. *Race et théâtre. Un impensé politique*, paru chez Actes Sud en 2020 a remporté le prix André Malraux.

COUSTEIX Laurence

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de lettres modernes, Laurence Cousteix est professeure de cinéma en classes préparatoires au lycée Léon Blum à Créteil. Elle est aussi rédactrice des dossiers pédagogiques pour le programme « Pathé Live ! Comédie-Française ».

COUTURE Charles

Professeur agrégé de lettres modernes, Charles Couture a travaillé sous la direction de Marc Escola sur trois pièces de Molière (« *L'École des femmes*, *Le Festin de Pierre*, *Le Misanthrope* : trois héros tout puissants »). Entre 2007 et 2009, il a enseigné à l'Alliance française et au lycée franco-américain de New York, puis à l'internat d'excellence de Sourdon, de 2011 à 2018. Il collabore à diverses publications dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et du design.

DARDY Martine

Professeure certifiée de lettres modernes, Martine Dardy a enseigné à Paris de 1978 à 2016. Parallèlement, elle a développé, entre 1990 et 2008, une activité de dramaturge et de metteuse en scène. Outre ses propres textes (*Cité des Ailes* d'après Aristophane, en 1997 et *Le paradis attendra*, en 2007, parmi six autres), elle a monté une quinzaine de pièces, dont *Le Tartuffe* et *L'École des femmes* de Molière (1990 et 1991), *Une*

des dernières soirées du carnaval de Goldoni (2002), *Le Fauteuil à bascule* de Brisville (1993), *Le menteur* de Corneille (1999), *L'Alouette* d'Anouilh (2000).

FERTAT Omar

Maître de conférences à l'université Bordeaux-Montaigne, Omar Fertat est directeur de la revue *Horizons/théâtre* et de la collection « Monde arabe/Monde musulman » aux Presses universitaires de Bordeaux. Il dirige à Bordeaux la manifestation bisannuelle « Scènes arabes : Rencontres autour des arts du spectacle dans le monde arabe ». Ses recherches portent sur les questions liées à la traduction et à l'adaptation ainsi qu'aux formes modernes des arts du spectacle dans le monde arabe. Il a publié notamment *Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie* (PUB, 2018).

FLICKER Corinne

Corinne Flicker est maîtresse de conférences HDR en littérature française des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles à Aix-Marseille Université, historienne du théâtre, fondatrice et directrice de la Maison du Théâtre d'Aix-Marseille Université, professeure associée à l'Université nationale du Vietnam à Hanoi. Elle a consacré de nombreux articles et ouvrages aux transferts d'esthétiques théâtrales, plus particulièrement entre la France et l'Asie, parmi lesquels *Théâtres français et vietnamien : un siècle d'échanges (1900-2008). Réception, adaptation, métissage* (PUP, « Textuelles », 2014).

FRANTZ Pierre

Professeur émérite à Sorbonne Université, Pierre Frantz est spécialiste du théâtre et de l'esthétique du ^{xviii}^e siècle et de la Révolution. Ses publications portent sur la représentation théâtrale dans son ensemble, salles, scènes, décors, costumes, jeu des acteurs, textes, théories du théâtre (*La Fabrique du théâtre – Avant la mise en scène (1650-1880)*, co-dirigé avec Mara Fazio, Desjonquières, 2015). Elles concernent aussi des auteurs tels Diderot, Mercier, Rousseau, Voltaire, Marivaux et Beaumarchais. Il dirige actuellement l'équipe qui prépare l'édition du *Théâtre complet* de Voltaire.

DE GAULLE Xavier († 2018)

Professeur agrégé de lettres modernes, Xavier de Gaulle a enseigné au lycée Stanislas à Paris jusqu'à son décès. Il était parallèlement un musicologue réputé. Chroniqueur régulier à *Classica*, il a publié *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude* (Actes Sud, 1996, prix de la meilleure monographie du Syndicat de la critique dramatique et musicale et prix Thorlet de l'Académie des beaux-arts) et fut l'un des contributeurs de *Tout Mozart, encyclopédie de A à Z* (R. Laffont, « Bouquins », 2005).

GAUTIER Antoine

Agrégé de lettres modernes, docteur ès lettres en langue française, Antoine Gautier est maître de conférences en linguistique française à Sorbonne Université. Il a collaboré récemment à la *Grande grammaire du français* (Abeillé, A. et Godard, D.

(dir.), Actes Sud / Imprimerie nationale, 2021) et à *Une histoire de la phrase française* (Siouffi, G. (dir.), Actes Sud / Imprimerie nationale, 2020).

GENDREL Bernard

Ancien élève de l'ENS de la rue d'Ulm, agrégé de lettres modernes, maître de conférences HDR à l'université Paris-Est Créteil, Bernard Gendrel est spécialiste du roman réaliste et du roman de conversion. Il a publié des ouvrages sur la littérature du XIX^e s. (*Le Roman de mœurs : aux origines du roman réaliste*, Hermann, 2012 ; *Les Voies de la mémoire : Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Hermann, 2015) et, avec Jean-Pierre Aubrit, des ouvrages d'art (*Des mots pour la peinture*, Le Seuil, 2010) et d'histoire littéraire (*Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Armand Colin, 2019).

GROS DE GASQUET Julia

Maîtresse de conférences HDR à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, Julia Gros de Gasquet a publié aux éditions Champion *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e -XX^e siècle* (2006) et « Pour une histoire du jeu », dans *La Revue d'Histoire du théâtre* (mars 2019). Comédienne, elle a été dirigée au cinéma par Eugène Green dans *Le Pont des Arts* (2004) et *Le Fils de Joseph* (2016). Directrice artistique du festival de la Correspondance de Grignan de 2015 à 2021, elle a mis en scène *Les Fâcheux* de Molière en 2022 aux Fêtes nocturnes de Grignan.

DE GUARDIA Jean

Ancien élève de l'ENS., agrégé de lettres modernes, Jean de Guardia est professeur des universités à la Sorbonne Nouvelle. Il est spécialiste du théâtre classique français et de théorie du théâtre. Il a notamment publié, chez Droz, *Poétique de Molière. Comédie et répétition* (2007) et *Logique du genre dramatique* (2018). Parmi ses articles, on peut citer « Pour une poétique classique de Dom Juan. Nouvelles observations sur la comédie du *Festin de Pierre* » (*Dix-septième siècle*, 2006/3, n° 232) et « Molière et ses textes possibles » (*Critique*, 2022/12, n° 907).

ICARD Simon

Agrégé de lettres modernes, docteur ès lettres habilité à diriger des recherches, Simon Icard est chargé de recherches au CNRS. Ses travaux portent sur les controverses religieuses à l'époque moderne, en particulier dans le catholicisme de l'âge classique. Il est l'auteur, entre autres, de *Port-Royal et saint Bernard de Clairvaux* (1608-1709) (Champion, 2010).

LE GOFF Julien

Doctorant allocataire à Nantes Université, Julien Le Goff prépare actuellement une thèse sur les spectateurs des théâtres parisiens et leurs représentations dans la fiction dramatique (1685-1760) sous la direction de Françoise Rubellin. Il participe à l'édition du *Théâtre comique* de Piron, dirigée par Françoise Rubellin et Isabelle Ligier-Degauque, à paraître chez Classiques Garnier.

LOUVAT Bénédicte

Bénédicte Louvat est professeure de littérature française à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Elle est spécialiste du théâtre français du XVII^e siècle. Elle a co-dirigé avec Claude Bourqui et Fabrice Chassot le numéro 106 de *Littératures classiques* sur « La première réception de Molière dans l'espace européen (1660-1780) » et avec Claude Bourqui, Georges Forestier, Lise Michel et Agathe Sanjuan les actes du colloque *Retours sur Molière* (Hermann, 2022). Elle dirige chez Classiques Garnier l'édition du *Théâtre de Béziers. Pastorales et pièces historiées* (t. 1, 2019 ; deux tomes à paraître).

MICHEL Lise

Lise Michel est professeure associée en littérature française, dramaturgie et histoire du théâtre à l'université de Lausanne. Ses recherches portent principalement sur le théâtre du XVII^e siècle et sur l'histoire de la critique théâtrale. Elle a collaboré à l'édition des *Œuvres complètes* de Molière (« Bibliothèque de la Pléiade », 2010), et co-réalisé la base MOLIÈRE21. Elle a réalisé les éditions critiques des *Femmes savantes* (2018) et du *Médecin malgré lui* (2022) chez GF-Flammarion et dirigé, avec C. Bourqui, G. Forestier, B. Louvat et A. Sanjuan, le volume *Retours sur Molière* (Hermann, 2022).

MONTUPET Pascale

Professeure agrégée de lettres classiques et docteur ès lettres en littérature comparée (DEA de langue et littérature japonaise – INALCO), Pascale Montupet a participé à la traduction collective d'une *Anthologie de nouvelles japonaises (1910-1970)* en 3 tomes (éditions Picquier, 1998), a publié entre autres « Nerval et l'Orient » (*Cahiers Gérard de Nerval*, Mulhouse, 1993) et « Molière mis en scène » (*L'École des lettres*, 13 mai 2002) et a édité *Le Tartuffe* chez Hachette-Éducation (« Bibliolycée », 2003). Elle est également poète et peintre (exposition personnelle à la Société des Poètes Français en avril 2022).

MOUSSET Marguerite

Marguerite Mousset a étudié la critique théâtrale auprès de Denis Guénoun et Georges Forestier, puis la critique poétique sous la direction de Bertrand Marchal. Après un master sur Yves Bonnefoy, elle se destine à la pratique théâtrale et achève des études de chant lyrique au conservatoire. Sa rencontre avec René de Obaldia l'incite à mettre en scène *Le Général inconnu*, puis des opéras (*Don Giovanni*, *Les Noces de Figaro*, *Die Fledermaus*, etc.) dans le cadre de festivals. Elle a participé au dictionnaire *Tout Bach* chez Robert Laffont. Elle est aujourd'hui comédienne, metteur en scène et professeur d'art dramatique.

NAUDEIX Laura

Maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2, spécialiste de l'opéra et du théâtre musical des XVII^e et XVIII^e siècles, Laura Naudeix a participé à l'édition des comédies-ballets dans les *Œuvres complètes* de Molière (G. Forestier et C. Bourqui (dir.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010). Elle a dirigé le

volume *Molière à la cour – Les Amants magnifiques en 1670* (Presses universitaires de Rennes, 2020).

PICON-VALLIN Béatrice

Béatrice Picon-Vallin est directrice de recherches émérite au CNRS, THALIM. Elle a dirigé pendant 9 ans le Laboratoire sur les arts du spectacle (CNRS, LARAS). Spécialiste du théâtre russe, elle l'auteur de *Meyerhold*, « Les Voies de la création théâtrale », vol. 17, CNRS Éditions (1990-1999-2004) et a édité les *Écrits sur le théâtre* de V. Meyerhold, en 4 volumes, dont elle publie actuellement une nouvelle édition revue et augmentée. Elle a enseigné pendant dix ans l'histoire du théâtre au CNSAD à Paris. Elle a aussi publié *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années* (Actes Sud, 2014).

POIRSON Martial

Professeur d'histoire culturelle et d'études théâtrales à l'université Paris 8, Martial Poirson a été commissaire de l'exposition « Molière, la fabrique d'une gloire nationale » (Versailles, janvier-avril 2022) et de l'exposition « Si Molière m'était conté... » (Mairie de Paris, février-mars 2022). Il a été conseiller historique de créations audiovisuelles et radiophoniques du quadricentenaire. Il est l'auteur de *Molière. La Fabrique d'une gloire nationale* (Seuil, 2022), de *Le Molière imaginaire. Les mythes qui ont fait sa légende* (PUF, 2022) et du roman graphique *Molière. Du saltimbanque au favori* (Dunod, 2022), avec Rachid Marai.

PUJAS Sophie

Titulaire d'un DEA de lettres modernes, diplômée de l'Atelier scénario de la Fémis, Sophie Pujas est journaliste, scénariste et romancière. Elle a publié chez Gallimard *Z. M.*, consacré au peintre Zoran Music (2013), *Maraudes* (2015), *Le Sourire de Gary Cooper* (2017) et chez Flammarion *Les bomards sont immortels* (2022). Co-auteurice de *L'Art urbain*, dans la collection « Que sais-je » (PUF, 2019), elle a consacré plusieurs ouvrages au *street art*. Avec Nicolas Malais, elle a publié *Journaux intimes, raconter la vie* (Hoebeker, 2020), une sélection commentée de reproductions de plus de 80 extraits de journaux intimes.

RAZGONNIKOFF Jacqueline

Bibliothécaire-archiviste à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française entre 1976 et 2007, Jacqueline Razgonnikoff est historienne du théâtre. Ses domaines privilégiés sont Molière, la Comédie-Française la pratique théâtrale, la période révolutionnaire, le théâtre romantique. Elle est vice-présidente de la Société des Amis d'Alexandre Dumas. Dernières publications : *Le Paris de Molière*, (éd. Alexandrines, 2017), *François-René Molé, biographie* (Classiques Garnier, 2022) et la traduction de six pièces en un acte et monologues de Iakovos Kambanellis (Athènes, Herodotos, 2023).

RÉGENT-SUSINI Anne

Ancienne élève de l'ENS, agrégée de lettres modernes, Anne Régent-Susini est professeure de littérature française du XVII^e siècle à la Sorbonne Nouvelle ; ses travaux portent notamment sur l'éloquence, les liens entre littérature et spiritualité, l'écriture de l'histoire, l'écriture polémique, les récits de voyage et l'histoire des émotions. Parmi ses publications : *L'Éloquence de la chaire* (Paris, Seuil, 2009) et *Bossuet et la rhétorique de l'autorité* (Paris, H. Champion, 2011) ; *Le Marbre et la cendre : l'oraison funèbre, 1650-1715* (Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2024).

ROCHE-TIENGO Virginie

Virginie Roche-Tiengo est maître de conférences en études anglophones à l'université d'Artois. Ses recherches portent sur le théâtre irlandais et anglais du XVII^e au XXI^e siècle, en particulier la traduction et/ou l'adaptation de l'œuvre de Molière sur la scène anglophone, principalement en Irlande, au Royaume-Uni, aux États-Unis et à Malte. En 2022, pour la célébration du quadricentenaire, elle a participé au colloque international « Molière sans frontières », organisé par M. Poirson au théâtre Montansier, à Versailles, et au festival « KC Molière : 400 in 2022 », à Kansas City (Missouri, USA).

RUBELLIN Françoise

Françoise Rubellin est professeure de littérature française à Nantes Université et directrice du CETHEFI. Ses domaines de recherche sont le théâtre du XVIII^e siècle, Marivaux, la Comédie-Italienne et les théâtres des foires (marionnettes, Opéra-Comique, spectacles, pantomimes). Elle travaille sur les pratiques parodiques, les interactions théâtre et musique, les hiérarchies culturelles. Elle a notamment publié *Marivaux dramaturge* (Champion, 1996), *Lectures de Marivaux* (Presses universitaires de Rennes, 2009) et réalisé l'édition de *L'École des mères* et *La Mère confidente* (Le Livre de poche classique, 1992).

SCIEUX Jean-Baptiste

De 2004 à 2016, Jean-Baptiste Scieux a été chroniqueur à *La Revue littéraire*, aux Éditions Léo Scheer. Chez ce même éditeur, il a collaboré à deux titres de la collection « Écrivains d'aujourd'hui » consacrés en 2007 à Emmanuel Carrère et à Frédéric Beigbeder et au collectif *Écrivains en série* dirigé par Emmanuel Rabu. Il a fait paraître en 2012 son premier récit *À L'Octave supérieur* (Éditions Léo Scheer, 2012) et a collaboré à une anthologie sous la direction de Jean-Noël Jeanneney et Grégoire Kauffman, *Les Rebelles* (CNRS Éditions, 2014). Depuis 2001, il enseigne les lettres et la culture générale.

SIMONIN Charlotte

Ancienne élève de l'ENS-LSH, agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, Charlotte Simonin enseigne au lycée Henri Poincaré (Nancy) en classes préparatoires littéraires et scientifiques. Elle a publié une cinquantaine d'articles, principalement sur les femmes de lettres de l'Ancien Régime (Madame de Villeglé, Madame de Graffigny, Madame Le Prince du Beaumont, Madame du

Châtelet...), et récemment, chez Garnier (2020), les actes du colloque *Françoise de Graffigny (1695-1758), femme de lettres des Lumières*.

SPIELMANN Guy

Guy Spielmann enseigne principalement à Georgetown University (Washington). Spécialiste des arts du spectacle à l'aube des temps modernes, en particulier la scénographie et les genres non littéraires (spectacles forains, fêtes, *commedia dell'arte*), il s'intéresse aussi aux rapports entre connaissance savante et diffusion de masse (tels le film et la bande dessinée). Parmi ses publications, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos – Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715* (Champion, 2002), et une édition critique de « parades » du XVIII^e siècle (Lampsague, 2006). Il dirige actuellement l'édition du théâtre de Charles Dufresny pour les Classiques Garnier.

STIKER-METRAL Charles-Olivier

Agrégé de lettres modernes, maître de conférences HDR à l'université de Lille, Charles-Olivier Stiker-Metral est spécialiste des moralistes classiques. Il a publié entre autres *Narcisse contrarié. L'amour propre dans le discours moral en France, 1650-1715* (Honoré Champion, 2007), *L'Expérience des mœurs. Étude sur les Caractères de La Bruyère* (Rouen, PURH, 2019), et « Pierre Nicole épistolier : une mise en pratique de la civilité chrétienne » (*Littérature classiques* 2010/1, n° 71). Il a aussi participé à plusieurs ouvrages collectifs, dont *Penser par maximes. La Rochefoucauld dans la République des Lettres* (Hermann, 2022).

SUSINI Laurent

Ancien élève de l'École normale supérieure (Ulm), Laurent Susini est professeur des universités à l'université Lumière-Lyon 2. Il est notamment l'auteur de *L'Écriture de Pascal. La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008 (Prix Dumézil de l'Académie française en 2009), et de *L'Insinuation convertie, Pascal, Bossuet, Fénelon. La colombe et le serpent*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

TAILLARDAT Jacqueline

Professeure agrégée de lettres classiques, Jacqueline Taillardat a enseigné dans le secondaire jusqu'en 2010. Elle a également rédigé la rubrique de latin pour les manuels de terminale des éditions Bordas.

VERDIER Anne

Docteure en arts du spectacle, Anne Verdier est spécialiste du costume de scène au XVII^e siècle. Elle a exercé les fonctions de maître de conférences à l'université de Lorraine et prépare un ouvrage sur Patrice Cauchetier. Collaborant régulièrement avec le Centre national du costume de scène, pour lequel elle a été co-commissaire de l'exposition « Shakespeare, l'étoffe du monde », en 2014, elle est l'auteur d'articles pour des catalogues d'exposition (*L'Art du costume à la Comédie-Française*, Bleu-autour, 2011 ; *Shakespeare, l'étoffe du monde*, Gourcuff Granidego, 2014 ; *Molière en costumes, Cinq continents*, 2022).

YONG Philippe

Professeur agrégé de lettres modernes en lycée, Philippe Yong a participé au programme de Sciences Po « Conventions Éducation Prioritaire » et a collaboré au manuel de textes, d'histoire littéraire et de méthode *Français 2^{nde}* (Bordas, 2011) ainsi qu'à l'anthologie *Invitation au voyage 2^{de}/1^{re}* (Bordas, 2019) et au manuel *Histoire des arts 3^e* (Nathan, 2013). Il enseigne actuellement à Montréal et a publié au Canada, en 2022, un premier roman, *Hors-sol* (éditions Mémoire d'encrier), à paraître en France en août 2023.

INTRODUCTION

MOLIÈRE, PREMIER ÉCRIVAIN DE PLATEAU ET RÉGISSEUR IDÉAL

Régisseur idéal, Molière apparaît encore aujourd'hui à bien des metteurs en scène comme la figure emblématique de l'homme de théâtre accompli : non seulement il sait jouer des contraintes matérielles et techniques de la représentation à l'âge classique, mais il prend conscience, de façon très précoce, des exigences de ce qu'on mettra encore plusieurs siècles à qualifier de mise en scène. Il est en cela assisté par de précieux collaborateurs, au premier rang desquels le fidèle La Grange, comédien de tout premier plan qui prendra sa suite à la direction de la compagnie et œuvrera à la fondation de la Comédie-Française en 1680 ; sans oublier les compositeurs prestigieux, tel Jean-Baptiste Lully, avec lequel il ne réalise pas moins de neuf comédies-ballets, ou Marc-Antoine Charpentier, qui signe la musique du *Malade imaginaire* ; mais aussi ses décorateurs attitrés tels Mathieu puis Jean Crosnier, les peintres comme Jean Simon et Pierre Prat, concepteurs du *Dom Juan*, le machiniste-ingénieur Jacques Torelli et son successeur Charles Vigarini...

Chez Molière, le directeur de troupe coïncide parfaitement avec le dramaturge, et la conception du spectacle avec l'écriture de l'œuvre, faisant peut-être de lui, en France, le premier écrivain de plateau, selon l'expression aujourd'hui consacrée. Car il est, avec Shakespeare et quelques autres, l'un des écrivains de théâtre les plus pragmatiques. Composant ses rôles sur mesure pour les comédiens de sa compagnie, selon le tempérament et le talent de chacun, il sait aussi s'attirer les faveurs des publics les plus divers, n'hésitant pas à retrancher ses textes si le besoin s'en fait sentir, tout en s'accommodant des exigences impérieuses du mécénat d'État, en qualité de concepteur et d'organisateur des grandes fêtes royales, comme les somptueux *Plaisirs de l'Île enchantée*, qui durèrent huit jours en mai 1664. Ce sens aigu de la scène, du spectacle ou de la performance, il le puise dans l'observation des formes les plus diverses de la représentation. Si, à l'inverse de certains de ses épigones, il n'a jamais pris la peine d'écrire de texte théorique sur l'art du comédien ou la réforme de la scène, il a proposé, avec *La Critique de l'École des femmes* et surtout *L'Impromptu de Versailles*, une plaisante mise en abyme de ses conceptions en matière théâtrale.

Cette primauté des impératifs du plateau sur les exigences dogmatiques se fait entendre dans l'« Avis au lecteur » de *L'Amour médecin* : « Je ne conseille de lire mes comédies qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. » Une affectation de détachement à l'égard de son œuvre qui doit d'ailleurs beaucoup à la culture galante des cercles mondains qu'il fréquente. Mais s'il considère ses pièces comme des partitions mises à disposition des comédiens, il ne se désintéresse pas pour autant de leur édition, comme le montre la défense acharnée de ses droits d'auteur, pour *Les Précieuses ridicules* ou *Sganarelle*, qui lui rapportent des sommes considérables. Car Molière est aussi habile entrepreneur de spectacles qu'écrivain de théâtre et directeur de troupe, ces trois responsabilités imposant à ses yeux la même compétence dans les affaires, condition de survie économique du théâtre.

Une dramaturgie aux prises avec le politique

Dans la France de l'âge classique, le théâtre est une émanation directe du politique. Il est étroitement lié au pouvoir qui, avec Richelieu, Mazarin, et plus encore Colbert, ne cesse de chercher à lui offrir des conditions de représentation favorables afin d'en capter le prestige social et l'efficacité symbolique : le spectacle ne peut donc se comprendre qu'en relation avec la liturgie de l'ordre monarchique qu'il est censé glorifier et qui le soutient très largement par le biais du mécénat public. Grâce à des innovations techniques qui repoussent toujours plus loin les fastes du merveilleux, les fêtes données à la cour, dont Molière a été l'un des grands concepteurs, sont le lieu privilégié où est mise en scène la figure magnifiée du souverain : car celui-ci en est non seulement le commanditaire, mais en dernier ressort le metteur en scène, et souvent l'interprète, jusqu'à son retrait de la scène en 1670 au moment d'incarner Neptune puis Apollon dans *Les Amants magnifiques*. L'invention – avec *Les Fâcheux* en 1661 – de la comédie-ballet, à laquelle le roi fut associé en suggérant à Molière l'ajout d'un des personnages, participe de cette esthétique destinée à subjuguier les sens pour mieux arraisonner les esprits. Ce type de spectacle, qui représente près d'un tiers de l'œuvre de Molière, s'inscrit dans une politique de la grandeur qui vise au rayonnement personnel du Roi-Soleil, et à travers lui de l'État-nation, au plan national mais aussi international. Comme Louis XIV l'écrit en 1665 dans son *Mémoire pour l'instruction du Dauphin*, « à l'égard des étrangers [...], ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues [...] fait sur eux une impression très avantageuse, de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur ».

Dans les formes moins spectaculaires de la comédie, le théâtre est fondé sur une rhétorique de l'éloge dont Nicolas Boileau, suprême « législateur du Parnasse », définit les cadres dans l'appel final de son *Art poétique* (1674) : il y exhorte les « nourrissons » des Muses à chanter la gloire du monarque, souverain des arts, placé au centre du dispositif symbolique de la représentation. Il semble que Molière ait parfaitement adhéré à de tels préceptes, à en juger, notamment, par l'éloge appuyé du monarque au dénouement d'*Amphitryon* (1668), où le Roi, sous les traits de Jupiter, fait office de *deus ex machina* en descendant d'une nue pour résoudre des conflits qu'il a lui-même engendrés par ses amours ancillaires. Si l'allusion satirique aux maîtresses de Louis XIV dans cette partie de sa vie n'est pas équivoque pour le spectateur de l'époque, l'essentiel du propos est à chercher ailleurs : il s'agit notamment d'interroger le rôle du monarque dans l'administration de la justice et sa capacité à se porter garant de la stabilité de l'ordre des choses, toujours menacé par les passions humaines. C'est aussi dans cet esprit qu'il faut comprendre l'intervention providentielle de l'Exempt, porte-voix de l'autorité royale, pour rétablir l'autorité bafouée du père de famille au dénouement de la version de 1669 du *Tartuffe*.

Mais le théâtre classique engendre aussi un questionnement plus équivoque sur les fondements de l'ordre en vigueur, non seulement théologico-politique, mais encore social. Dès lors, il interroge le politique au moins autant qu'il glorifie la politique, alimentant une réflexion critique à son égard : à travers la figure du monarque et la question de l'État, c'est l'ordre social d'Ancien Régime dans son ensemble que la comédie met en cause. En effet, le pouvoir en France repose, à l'âge classique, sur une succession de légitimités en cascade : Dieu donne sa légitimité au Roi, qui en qualité de monarque absolu de droit divin en est le seul représentant sur terre ; mais le Roi est aussi

le père de ses sujets, si bien qu'il délègue à son tour une part de son autorité légitime au père de famille, qui dès lors apparaît comme le représentant direct du monarque et donc de Dieu au sein de la structure familiale. Les pouvoirs exorbitants qui lui sont conférés sur sa femme et ses enfants sont au cœur de la plupart des intrigues de Molière et leur contestation systématique a une portée subversive qui n'échappera pas aux censeurs de *L'École des femmes*. On comprend aisément que questions politiques et familiales soient, dans la comédie, aussi étroitement imbriquées : les affaires domestiques ne sont jamais très éloignées des affaires publiques et les passions privées, jamais totalement étrangères à la raison d'État. Plus généralement, par la vertu corrosive de la dérision, la comédie sape le pouvoir mortifère des autorités autoproclamées – faux dévots ou médecins – qu'elle démasque et frappe d'illégitimité.

Cette ambivalence politique du théâtre de Molière, entre glorification et subversion, est à l'image de sa relation complexe avec Louis XIV, auquel le lient d'incontestables affinités artistiques. Il n'y a pas de raison de douter de sa sincérité dans l'exercice imposé de l'éloge du prince qui ouvre, interrompt ou clôture certaines de ses comédies, ni de la considération de Louis XIV à l'égard de celui qui devint son artiste pensionné et l'organisateur de ses somptueuses fêtes – une estime mutuelle, donc, mais qui tolère quelques audaces. Lorsque la Petite Académie, sorte de bureau de gestion de l'image du monarque, présidé par Jean Chapelain, l'homme fort de l'Académie française, attribue à Molière une gratification royale en qualité d'« excellent poète comique », elle précise « sa morale est bonne et il n'a qu'à se garder de la scurrilité », c'est-à-dire de la bouffonnerie. Or, pour marquer sa reconnaissance, Molière choisit précisément de tourner son *Remerciement au roi* (1663) en scène burlesque : sa muse, travestie en marquis, se presse à la porte du palais du Louvre pour faire son compliment, parmi la procession des courtisans, sans jamais arriver à l'atteindre : une façon de rendre hommage, tout en disant qu'il ne le fait pas et en moquant la solennité de la pompe avec laquelle son rival, Pierre Corneille, s'adresse au roi-mécène en la même circonstance. Cette respectueuse irrévérence est tolérée par le roi qui accepte d'être le parrain de son premier fils, Louis Poquelin, et qui en juin 1665 lui accorde 6 000 livres de pension et le privilège de devenir la « Troupe des comédiens du Roi » au théâtre du Palais-Royal.

Une dramaturgie en prise directe avec la pratique théâtrale

Les conditions de production et de réception dans lesquelles Molière fait représenter ses pièces n'ont rien à voir avec celles dans lesquelles elles sont montées aujourd'hui : on peut en juger par quelques tentatives probantes qui, cherchant à en revenir au plus près des circonstances de création, ont permis dans le dernier demi-siècle d'en mesurer les difficultés pratiques. Bien que directeur de troupe permanente, composant ses personnages en fonction des types comiques visés, et surtout des comédiens disponibles dans la troupe, Molière est tributaire du système relativement figé des « emplois » qui préside à la distribution des rôles au sein d'une « société de comédiens », dont le principe s'est conservé jusqu'au milieu du xx^e siècle au Conservatoire et à la Comédie-Française, la « Maison de Molière ». Chaque comédien est ainsi embauché en fonction d'un certain type de répertoire de jeu qu'il conserve ensuite tout au long de sa carrière, sans aucun souci de vraisemblance : c'est ainsi, notamment, qu'on peut jouer les « jeunes premiers » jusqu'à l'âge de la retraite théâtrale, et qu'on entre dans

une troupe pour y interpréter, soit les rois et reines, soit les valets et soubrettes, soit les amoureux, soit les barbons, ce qui limite considérablement les choix de distribution et exacerbe les rivalités entre comédiens... Pour autant, hommes et femmes ont part égale dans la troupe de Molière et son théâtre comporte des personnages féminins de premier plan dans des proportions bien supérieures à la moyenne du répertoire de son temps.

Ce qui frappe en outre dans le théâtre du xvii^e siècle, c'est la confusion générale et l'encombrement du plateau : multiplicité des foyers de l'action, disparate des costumes (médiévaux, renaissants, exotiques...), surabondance d'accessoires, nombreuse figuration, présence sur scène de l'ensemble des protagonistes (les comédiens extérieurs à l'action se tiennent à la périphérie de la zone de jeu), placés sur plusieurs plans du plateau sans souci de perspective... Aucune recherche d'illusionnisme scénographique ne préside alors à l'organisation d'une scène qui ne comporte pas d'arrière-plan, ne dissimule aucun artifice technique et propose un décor de pure convention : une toile peinte en trompe l'œil dans le lointain et des châssis latéraux symbolisent un « palais à volonté » pour la tragédie, une « place publique » pour la comédie. Simple motif ornemental recyclable d'une pièce à l'autre, le décor n'est inspiré par aucun souci réaliste et assume sa facticité. Rien n'escamote la réalité matérielle perceptible du plateau au regard du spectateur, ni coulisse (elle s'impose progressivement dans la seconde moitié du siècle), ni rideau de scène (il survient en 1647 en France, sous l'influence italienne, et n'est pas d'emploi systématique), ni fosse d'orchestre (expérimentée en 1628 par Francesco Guitti au *Theatro Farnese* de Parme, elle apparaît tardivement en France, et ne plongera complètement sous le plateau qu'au xix^e siècle avec Wagner). En outre, l'édifice architectural n'est pas considéré comme un lieu proprement théâtral, et l'espace de jeu, particulièrement réduit, est délimité par une simple surélévation du plateau. Qu'importe, puisque le théâtre est alors conçu comme un art mêlé où coexistent chorégraphie, musique, chant et jeu, et que la convention tient lieu d'illusion scénique.

Une difficulté supplémentaire tient à la double réception de la plupart des pièces de Molière, et notamment de ses comédies-ballets, conçues pour les somptueuses salles de spectacle des théâtres de cour, et mal adaptées aux salles, bien différentes, des théâtres de Ville. C'est la raison pour laquelle Molière, qui évolue indifféremment dans les deux types de configurations, procède lui-même aux aménagements requis par les reprises à la Ville de ses œuvres créées à la cour, en supprimant notamment les intermèdes musicaux dansés et chantés, en réduisant le personnel dramatique, et en adaptant les saillies comiques au public bourgeois citadin, moins homogène socialement que celui de la cour, sans être à proprement parler populaire, et souvent plus réactif au spectacle, en raison des conditions d'inconfort de la salle. Il n'est pas aisé, en effet, de concilier les délices du peuple et le plaisir des Grands, l'approbation du parterre et le jugement de l'élite lettrée. En outre, les femmes de l'aristocratie, qui autrefois allaient au spectacle voilées, jouent maintenant un rôle décisif dans le jugement sur les pièces, comme le montre plaisamment Molière dans *La Critique de l'École des femmes*, avec le personnage d'Uranie.

Une dramaturgie en acte

Peu d'écrivains de l'âge classique ont poussé au point de Molière la maîtrise des conditions de production et de réception des spectacles. Dans *L'Impromptu de Versailles*

(1663), véritable autoportrait de l'artiste au plateau, il se montre (devant le monarque qui assiste au spectacle) en pleine répétition, au milieu de ses comédiens, à quelques heures de la représentation d'un divertissement qui lui a été commandé par Louis XIV la veille au soir. Sur le ton léger du divertissement de cour, ce théâtre dans le théâtre, qui joue pleinement sur la connivence culturelle partagée avec son royal mécène, peut être considéré comme une tentative de théorisation du jeu dramatique, anticipant dans une large mesure les traités qui fleuriront au cours du XVIII^e siècle, sous les plumes des Riccoboni ou de Marmontel. Molière y préconise un jeu dramatique où le comédien parvient à « s'oublier soi-même », tradition contre laquelle s'élèvera la voix discordante de Diderot et son fameux « paradoxe sur le comédien », recommandant un jeu plus distancié entre comédien et personnage, à la manière des Anglais tels que Garrick. À travers ce texte s'ouvre donc le grand débat sur le jeu de l'acteur qui ne cessera d'interroger les comédiennes et comédiens jusqu'à Stanislavski et même au-delà.

Par réaction vis-à-vis de l'emphase baroque et de la pontifiante pompe tragique des concurrents de l'hôtel de Bourgogne, Molière pose ainsi les bases d'un art du comédien fondé sur le « jeu naturel » de la déclamation simple (il ne s'agit plus de faire « ronfler les vers »), sur un certain pragmatisme dans l'appui sur les réactions du public, constitué en partenaire de jeu à part entière, et sur un sens certain des contraintes techniques du plateau. En prétendant « voir la manière dont il faut jouer les choses », il pose ainsi les bases d'une « pratique théâtrale » qui aborde les questions de la distribution et de la direction d'acteurs (« Ah ! les étranges animaux à conduire que des comédiens ! »), des techniques de jeu (déclamation, gestuelle, postures, déplacements, interprétation du personnage), de la scénographie, des costumes, des décors, des artifices de scène, de la machinerie, du rapport au public et de l'articulation entre scène et salle...

On retrouve des indices de cette superposition des considérations dramaturgiques et des considérations pratiques ou techniques dans nombre de pièces de Molière – dans *Les Précieuses ridicules*, où il évoque le « brouhaha » de l'assemblée des spectateurs et les comportements ostentatoires du public féminin, dans *Le Misanthrope* ou dans *Les Fâcheux*. La figure du « fâcheux », récurrente dans l'œuvre de Molière, caractérise les « petits marquis » qui louaient les chaises, puis les banquettes sur la scène afin d'être mieux « en vue » et de se donner eux-mêmes en spectacle. Ainsi, dans la scène d'ouverture des *Fâcheux*, l'auteur s'amuse de la confusion possible entre cette frange du public et les personnages de la pièce, afin de mettre en évidence les difficultés de jeu introduites par l'attitude de ce public tumultueux et d'exploiter le ressort comique d'un tel glissement entre la scène et la salle : « Les acteurs commençaient, chacun prêtait silence, / Lorsque d'un air bruyant et plein d'extravagance, / Un homme à grands canons est entré brusquement, / En criant : "Holà-ho ! un siège promptement !" / Et de ce grand fracas surprenant l'assemblée, / Dans le plus bel endroit a la pièce troublée. » Par là, le premier des auteurs dramatiques français affirme, n'en déplaise aux doctes, à l'abbé d'Aubignac et à sa *Pratique du théâtre*, le primat du spectacle sur le texte imprimé, qui n'en est que la reviviscence à l'usage de ceux qui savent pratiquer ce « spectacle dans un fauteuil » dont parlera Musset bien plus tard.

Loin de s'exclure, les deux figures de Molière auteur dramatique et homme de théâtre se répondent et s'interpénètrent, au point que, si on peut affirmer, après René Bray, qu'« il n'est poète qu'en tant que comédien », on doit aussi reconnaître la réciproque, et admettre l'interdépendance entre choix d'écriture et pratiques de scène. Depuis la rénovation de la scène entreprise par Jacques Copeau, la plupart des hommes et des femmes de spectacle le considèrent comme une référence en matière à la fois d'écriture et de mise en scène. Louis Jouvet lui a consacré des pages ferventes dans son cours du Conservatoire sur la comédie classique, et Jacques Copeau, dans ses notes d'intention pour la mise en scène des *Fourberies de Scapin* publiées en 1950, rend un vibrant hommage au praticien du plateau : « Qu'il aimât, fréquentât les *mimes* et les *sauteurs*, qu'il les eût étudiés et compris à fond, qu'il discernât parfaitement en eux l'extraordinaire don de vie dont nous ne pouvons nous faire aucune idée, ne les ayant pas vus sur scène, qu'il eût tiré de leur théâtre tout l'enseignement possible, et pris de chez eux son premier plan, nous le savons. Mais ce qui nous étonne, c'est qu'il se garde de les dédaigner, alors qu'il les a depuis longtemps dépassés, c'est qu'il consente à rester avec eux sur un pied d'émulation jusqu'à la fin de sa carrière. Et bien loin que ces retours au franc jeu le diminuent, il s'y retrempe, s'y rajeunit. »

J.-P. A. et M. P.

A

Académie française

L'histoire littéraire retiendra que les portes de l'Académie française, chargée de promouvoir l'idiome national, restèrent paradoxalement fermées à celui dont le nom définit, depuis le XVIII^e siècle, la langue française comme « la langue de Molière ».

Molière siège donc à tout jamais au symbolique « 41^e fauteuil », selon l'expression de l'écrivain Arsène Houssaye, le fauteuil des grands écrivains français qui n'entrèrent jamais à l'Académie : Descartes, Pascal, Diderot, Balzac, Zola, etc. Dans son *Histoire du 41^e fauteuil de l'Académie française* (1855), Houssaye affirme : « Quand Molière eut écrit tous ses chefs-d'œuvre, il fut sollicité par Corneille de se présenter à l'Académie. Le fauteuil de Gilles Boileau était vacant. Il n'y avait que M. de Montigny qui se présentât. Racine, élu deux ans après, ne voulait pas passer avant Molière. Mais tout le monde fit comprendre à l'auteur du *Misanthrope* qu'il fallait sacrifier le comédien pour que Molière pût passer le front haut par les portes de l'Académie. Molière était l'âme et la vie de sa troupe, le pain et le vin de la Comédie-Française. Il voulait entrer à l'Académie Molière tout entier pour l'honneur de la comédie, ce qui eût été l'honneur de l'Académie. » S'il faut bien sûr faire la part, dans ce texte, de l'affabulation romanesque, nous pouvons souligner que si c'est le comédien qui fut écarté de l'institution, c'est peut-être – avec lui – la comédie qui n'était pas encore la bienvenue sous la coupole.

Élu à l'Académie en 1761, le poète et dramaturge Bernard-Joseph Saurin, ami de Voltaire et de Montesquieu, écrivit de Molière : « Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre. » En réparation de son injuste disqualification, cet alexandrin fut placé sous le buste de l'acteur, offert à l'Académie par d'Alembert, « marbre expiatoire » selon le mot de Marcel Pagnol accueillant Marcel Achard sous la Coupole où ne fut jamais admis l'auteur du *Misanthrope*. — F.-X. A.

Acante* et Tyrène* (*Mélicerte*)

Selon le schéma de la pastorale, ces deux bergers sont amoureux d'une belle, qui en aime un autre, qui en préfère une troisième. L'originalité dans *Mélicerte* est que les deux amantes de nos bergers (Daphné pour Acante et Eroxène pour Tyrène) sont amoureuses du même Myrtil, qui leur préfère donc la même Mélicerte. Cette simplification du schéma induit que nos deux bergers sont le double l'un de l'autre : dans leurs deux apparitions – au début et à la fin de cette pièce inachevée – ils forment un duo aux discours en miroir. Parfaits amants, ils font preuve d'une respectueuse soumission aux désirs de leurs belles : « Hé bien ! en m'éloignant je te vais satisfaire », dit Acante à Daphné ; « Mon départ va t'ôter ce qui peut te déplaire », dit en écho Tyrène à Eroxène (v. 13-14). Leur joie incrédule, à la fin, s'exprime pareillement en répliques amoébées : « Ah ! Myrtil, se peut-il que

deux tristes amants... / Est-il vrai que le Ciel, sensible à nos tourments... » (v. 577-578). Ce duo galant, un peu convenu, doit tout aux héros de la préciosité galante. — C. C.

Acaste* et Clitandre* (*Le Misanthrope*)

Ces deux « petits marquis » vont de pair tout au long de la pièce. Ils font ensemble irruption chez Célimène et s'ajoutent ainsi, après Oronte, à la liste des fâcheux qui viennent interrompre son entretien avec Alceste. En parfaits courtisans, ils assistent au lever du Roi au Louvre (v. 567) et connaissent les travers de leurs semblables ; ce sont eux qui lancent Célimène dans la scène des portraits, à la scène 4 de l'acte II. Ils rivalisent auprès d'elle pour obtenir ses grâces, et joutent ainsi entre eux dans une scène savoureuse au début de l'acte III, où chacun, fort de la haute estime qu'il a pour lui-même et confiant dans les preuves qu'il a reçues, est persuadé d'être le préféré de Célimène. Mais quand ils auront démasqué son double jeu, c'est encore ensemble qu'ils la mettront au pilori : leur vanité blessée les transforme, d'adorateurs de la coquette, en ses plus cruels censeurs et c'est avec une froide méthode qu'ils mènent son procès dans la dernière scène de la pièce. — J. G. de G.

Accentuation dans les vers

La pratique de la déclamation classique et la structure syntaxique de l'alexandrin exerçaient l'une sur l'autre des contraintes assez fortes. L'usage voulait en effet que l'intonation monte dans le premier hémistiche et descende dans le second, l'ensemble du vers formant une unité mélodique et (le plus souvent) syntaxique. Par la structure équilibrée des alexandrins dans ses pièces de maturité, Corneille se plie de bonne grâce à cette recommandation, formulée notamment par

Malherbe. Molière, lui, s'en démarque radicalement et brise la mélodie quelque peu monotone qu'elle confère à l'alexandrin : chez lui, le recours à l'enjambement est très fréquent, et ses vers sont souvent répartis sur plusieurs répliques (huit répliques en tout pour le seul vers 572 de *L'École des femmes* et six pour le vers 445 du *Tartuffe*, par exemple).

Molière prend également ses distances avec la déclamation classique des périodes. La tradition théâtrale veut en effet que les acteurs modulent l'intensité de leur voix afin de mettre en valeur l'organisation poétique et rhétorique du texte. Grand acteur de l'hôtel de Bourgogne, Montfleury excellait à ménager des pauses et des progressions dans sa récitation, arrachant ainsi les clameurs du public. Mais le manque de naturel de cet usage paraît risible pour Molière, ce dont Mascarille se fait l'écho inversé : « Il n'y a qu'eux [*i. e.* les comédiens de l'hôtel de Bourgogne] qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants, qui récitent comme l'on parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s'arrêter au bel endroit ; et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne vous avertit par là, qu'il faut faire le brouhaha ? » (*Les Précieuses ridicules*, sc. 9). Le XVIII^e siècle donnera raison à Molière dans sa défense d'une diction « naturelle », dépourvue des artifices de jeu propres aux « grands comédiens », mais la tragédie demeurera plus longtemps attachée à la gravité solennelle de la déclamation classique – malgré les innovations apportées par Racine. — A. G.

Voir aussi : **Diction et déclamation, Nature et naturel, Prononciation.**

Adraste* (*Le Sicilien ou l'Amour peintre*)

Amoureux traditionnel de comédie, Adraste ravit la belle Isidore au jaloux Dom

Père qui la séquestre. Personnage comique, ce gentilhomme représente ainsi le triomphe amoureux de la galanterie française sur la jalousie italienne – galanterie qui n'exclut pas une certaine grivoiserie toute gauloise. Selon le mot de G. Couton, Adraste participe donc pleinement à la « gaieté poétique » de la farce enjouée de Molière. — C. C.

ADRIEN, Philippe (1939-2021)

Acteur et auteur dramatique (sa première pièce, *La Baye*, fut créée au festival d'Avignon en 1967), Philippe Adrien restera avant tout comme un metteur en scène prolifique, avec plus d'une centaine de spectacles à son actif, et comme le directeur de deux centres dramatiques nationaux, le théâtre des Quartiers d'Ivry, où il succède à Antoine Vitez entre 1981 et 1984, et durant deux décennies (de 1995 à 2016), le Théâtre de la Tempête, à la Cartoucherie de Vincennes, où il avait implanté son Atelier de recherche et de réalisation théâtrale en 1985.

Sensible aux écritures contemporaines qui explorent les marges du rêve et de la folie, il a très tôt noué une relation organique avec Molière, dont il fait l'un des trois pôles de sa trinité personnelle (« Nature, selon Molière ; Vie, selon Tchekhov ; Esprit, selon Claudel »). Dans les années 1970, il « dévore » le *Monsieur de Molière* de Boulgakov – « et me voilà embarqué, disons-le, pour toujours », avouera-t-il, fasciné par la « passion fatale pour la vérité » de l'auteur du *Tartuffe*, sa « volonté forcenée de démasquer son siècle ». Après avoir monté en Allemagne, entre 1977 et 1978, *Dom Juan* et *George Dandin*, il écrit *Le Défi de Molière*, accueilli à Reims, en 1979, par Jean-Pierre Miquel (futur administrateur du Français). Inspirée par la lecture de Boulgakov, l'action est située dans les mois qui ont précédé l'interdiction de jouer *Le Tartuffe*. « Ce n'est pas "historique". C'est comme si nous surprenions des faits à leur origine, au moment

où ils émergent sans savoir qu'ils sont des faits qui seront décrits plus tard », écrit Michel Cournot dans *Le Monde*. Moins réussie sera, en 2014, *La Grande Nouvelle*, variation contemporaine du *Malade imaginaire* coécrite avec Jean-Louis Bauer, qui ironise sur le désir actuel d'immortalité.

Parmi ses mises en scène marquantes des pièces de Molière, citons d'abord deux spectacles pour la Comédie-Française, *Amphitryon* en 1983 et *Monsieur de Pourceaugnac* en 2001. Pour lui, « *Amphitryon*, c'est l'intérieur de la boîte, c'est le théâtre » : dans un décor découvrant largement la cage de scène, la pièce devient une méditation sur « le monde [comme] un théâtre entre les mains d'un Dieu trompeur ». Quant à son *Pourceaugnac*, il restitue « quelque chose de la vitesse d'écriture de Molière, une forme de rage gaie, imprégnée d'une noirceur sans mélange » (Jean-Louis Perrier, *Le Monde*). L'année 2001 est aussi celle d'une fructueuse collaboration avec Bruno Netter, acteur aveugle, et sa Compagnie du Troisième Œil, composée de comédiens handicapés et valides. Le travail sur *Le Malade imaginaire* donne une résonance troublante à cette pièce hantée par la mort : « Moteur de réflexion formelle, le handicap aiguise une perception subtile des corps et de l'espace, [...] il élargit la compréhension de la mécanique humaine », écrit Rosita Boisseau dans *Libération*. Enfin, en 2013, *L'École des femmes* nous fait assister, dans un décor bucolique, à « l'éclosion d'Agnès » et parallèlement au « désastre psychique d'Arnolphe », foudroyé par la découverte de l'amour. — J.-P. A.

Affiches : voir Orateur

Afrique subsaharienne

L'intérêt pour le théâtre de Molière en Afrique subsaharienne, dite à l'époque « Afrique noire », n'est pas le simple résultat de l'entreprise coloniale qui l'aurait imposé pour mieux transmettre la langue française. Ce sont les acteurs et les dramaturges africains qui, au lendemain des Indépendances, ont fait connaître Molière à la société africaine et ont fait la promotion de son théâtre en se réappropriant la langue comme les situations comiques et les intrigues domestiques de ses comédies pour le plaisir du jeu et du spectacle.

Un défi colonial. En 1950, la société française est loin d'imaginer que Molière puisse être joué en Afrique noire et surtout que des acteurs sénégalais, ivoiriens, congolais, camerounais... puissent l'interpréter. Le paternalisme inhérent au geste colonial et le principe d'ambivalence qui s'y rapporte (et qu'a si bien analysé, à l'aube des années 2000, Homi Bhabha, le grand théoricien de la post-colonie) concède au colonisé un objectif dont on est convaincu qu'il lui est inaccessible. Aux yeux du colonisateur français, le subjonctif et l'alexandrin, tout comme Molière, seront des objectifs asymptotiques, destinés à entraîner l'élite de la colonie à se hisser au plus haut, sans atteindre toutefois la ligne de démarcation.

L'initiation au théâtre des élites cultivées commence dès les années 1930 sous l'égide de Charles Béart, à l'école d'administration William Ponty. Déjà, lorsqu'il dirigeait l'École primaire supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire, Béart, impressionné par le talent de ses élèves pour la parodie, avait décidé d'encourager chez eux l'expression dramatique, faisant aménager un théâtre de verdure dans la cour de l'école. Quand en 1935 il est nommé professeur à l'école

William Ponty, avant d'en être le directeur de 1939 à 1945, il instaure un apprentissage théâtral en faisant apprendre et jouer à ses élèves des extraits de comédies classiques, notamment *Le Malade imaginaire* – l'auteur dramatique ivoirien Amon d'Aby, qui fut de l'aventure, en a rapporté le témoignage. Mais le projet de l'école pour les futurs cadres de l'administration coloniale n'est pas qu'ils s'approprient le théâtre classique. Persuadés que la complexité de la langue versifiée de Molière et le contexte classique du XVII^e siècle éloignent sans appel les Africains de ces œuvres dramatiques, les éducateurs et colons français entendent seulement encourager les élèves à concevoir un théâtre africain avec danses et musiques.

Quand, en décembre 1949 le jeune comédien Pierre Ringel, élève de Jovet, s'embarque pour une tournée théâtrale de sept mois dans les colonies françaises, l'idée de jouer Molière en Afrique passe pour une élucubration. C'est pour répondre à ce préjugé qu'il décide à son retour d'écrire *Molière en Afrique noire ou le Journal de 4 comédiens*. Pierre Ringel y raconte son étonnement de constater combien les Africains s'intéressent au contraire à ce théâtre. Les matinées classiques du spectacle « Molière » qu'il avait conçu étaient une initiation à l'œuvre du grand dramaturge, un florilège et pas encore une pièce intégrale. « La Compagnie des 4 » le jouera dix-sept fois entre Dakar, Bamako, Abidjan, Kankan, Brazzaville, Pointe-Noire. Cette tournée sera un événement salué par Louis Jovet dans une lettre-préface à son ouvrage.

Des Indépendances à la coopération. La proclamation des Indépendances voit le retour en Afrique de comédiens qui se sont formés en France où ils ont acquis expérience et notoriété. Comédien de la troupe de Jean-Marie Serreau (dont la pratique ouverte aux altérités marquera en profondeur les actrices et acteurs africains et ultramarins, avec la création de *La Tragédie du roi Christophe* de Césaire en 1964), Douta Seck est ainsi appelé par le ministre de

la Culture de la toute nouvelle Fédération du Mali en 1959 pour diriger la Maison des arts de Bamako. Citons aussi le Sénégalais Maurice Sonar Senghor, ancien élève du cours d'art dramatique du Vieux-Colombier qui, revenu à Dakar, fonde une troupe avec des comédiens fréquentés à Paris après-guerre, comme Sérigné Ndiaye Gonzalez, Bachir Touré ou Jacqueline Scott-Lemoine, une haïtienne qui prendra la nationalité sénégalaise. Bientôt, avec la mise en place de la coopération culturelle et la création de l'ADEAC (Association pour le développement des échanges artistiques et culturels), des formateurs français sont missionnés dans les États africains pour enseigner l'art dramatique. Des accords sont passés avec le Sénégal et la Côte d'Ivoire pour accueillir également des étudiants africains au Conservatoire et à l'Institut d'études théâtrales que le professeur Jacques Scherer vient de créer en Sorbonne. Ces jeunes comédiens – tels les ivoiriens Bitty Moro, Léonard Groghuet, Thérèse Taba, et bien sûr Sidiki Bakaba – reviennent ensuite en Afrique donner des cours et développer des écoles. Ils rapportent Molière dans leurs bagages et forment à leur tour de jeunes comédiens dans les toutes nouvelles écoles d'art africaines, comme l'Ivoirien Koffi Kwahulé qui après avoir fait l'Institut national des Arts à Abidjan dans les années 1970, entre à la Rue Blanche à Paris et continuera sa formation à l'Institut d'études théâtrale à Censier, ou encore d'autres Ivoiriens comme Diabaté Gouamoué, Guédéba Martin, Jeanne Bana... et même le Malien Bakary Sangaré aujourd'hui sociétaire de la Comédie-Française.

Grand spécialiste de Molière, Jacques Scherer joue un rôle certain dans la transmission de la dramaturgie classique qu'il enseigne à la Sorbonne et qui influencera les écritures dramatiques africaines des années 1970, comme le prouvent les comédies de Oyono Mbia au Cameroun ou de Bernard Dadié en Côte d'Ivoire... Au début de l'indépendance sénégalaise, il est invité

à l'université de Dakar par le président Senghor pour dispenser une formation au théâtre classique et aux ressorts comiques moliéresques. Et en 1965, le ministère de la Coopération l'envoie en mission officielle pour une tournée africaine destinée à faire un état des lieux du théâtre en Afrique, puis soutiendra sous l'égide de l'ADEAC, la tournée de *L'Avare* que Jean Vilar monte en 1966, avec Claude Piéplu dans le rôle d'Harpagon, faisant de Molière un ambassadeur de la francophonie et de la coopération théâtrale dans treize états d'Afrique noire francophone. Après son retour d'Afrique, Jacques Scherer suggère à RFI de lancer un concours interafricain, qui va soutenir et diffuser les dramaturgies qui se déploient alors : celles-ci s'inspirent des modèles occidentaux, et la dramaturgie de la comédie classique moliéresque y est en bonne place.

En 1965, Leopold Sedar Senghor inaugure à Dakar le Théâtre national – c'est le premier en Afrique et une étape déterminante pour la diffusion de Molière sur le continent. Senghor le conçoit en effet comme l'équivalent de la Maison de Molière et il lui donne le nom du comédien Daniel Sorano (pur produit du métissage sénégalais), mort trois ans auparavant : « Réincarnation de Molière », comme aimait à le dire Jean Vilar dont il avait rejoint le TNP dans les années 1950, Sorano – par ailleurs inoubliable *Cyrano de Bergerac* – s'était illustré dans les rôles de Sganarelle, Argan, La Flèche ou Scapin. Maurice Sonar Senghor, qui devient directeur du Théâtre national, monte la même année *Le faux Marabout*, une adaptation du *Médecin malgré lui* écrite par Pierre Terrisse (1911-1971) ancien inspecteur de l'enseignement primaire au Sénégal. Mais le vrai événement Molière arrive quelques années plus tard, quand le Centre culturel français de Dakar, voulant commémorer le tricentenaire de la mort du dramaturge français, convainc le gouvernement sénégalais de s'associer à son projet. Le Sorano y prend bien sûr sa part : Maurice Sonar Senghor et Raymond Hermantier

choisissent de monter *Le Malade imaginaire*, qui entre au répertoire du Théâtre national en 1972. Le jeu des acteurs s'inspire des M'Bandakates sénégalais, à la fois chanteurs, danseurs et acrobates, et les intermèdes font entendre les instruments typiques de l'orchestre africain ; mais l'accent est mis aussi sur le respect du texte et la diction impeccable des comédiens, car le spectacle est conçu comme une opération de prestige, qui sert la politique du président Senghor. La troupe qui le suit dans tous ses déplacements jouera la pièce dans de nombreux pays d'Afrique pendant plus de dix ans. En octobre 1979, sur l'invitation de Pierre Dux, elle vient au théâtre de l'Odéon (alors rattaché à la Comédie-Française) pour cinq représentations de ce spectacle qu'elle avait déjà montré trois ans auparavant à Villefranche-de-Rouergue.

Molière décolonial. L'influence de Molière se retrouve bien sûr dans l'écriture dramatique depuis l'aventure de l'école William Ponty qui a inspiré les dramaturges en herbe comme Bernard Dadié (un de ses anciens élèves et futur ministre de la Culture et de l'Information de la Côte d'Ivoire entre 1977 et 1986), et qui va innerver la dramaturgie africaine. Mais Molière stimule aussi le jeu, la diction, l'appropriation de la langue et du rythme, chez les comédiens africains de cette génération qui ont fait leurs classes avec lui. C'est pour quoi, on retrouve une énergie moliéresque chez de nombreux auteurs des années 1970-1980, tels Oyono Mbia, Jean-Baptiste Obama, Amadou Koné... Mais il ne s'agit pas, pour les dramaturges africains, de prendre Molière pour modèle et de l'imiter ou de l'adapter. Il s'agit de travailler sur un processus d'hybridité culturelle au sens où l'entend Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (Payot, 2007) et d'ouvrir ce qu'il appelle un tiers-espace, qui rejette et dépasse l'opposition binaire colon/colonisé, dominant/dominé, pour inventer une voie créatrice d'alternative, résolument décoloniale – « un nouveau

terrain de négociation du sens et de la représentation », dit-il dans un entretien avec Jonathan Ruthford, en 2007. Et cette passion pour « le matériau Molière » touche tous les publics, comme en témoigne Mamadou Diol qui en 2021, avec sa troupe Kaddu Yaraax, a monté, pour les habitants des quartiers populaires de Dakar, *Le Médecin malgré lui* en wolof, *Doctor Ci Lu Dul Coobarem* : « On a l'impression, dit-il, que la pièce a été traduite par Molière du wolof en français : on trouve des structures de langue et de style communes, et tous les personnages pourraient sortir de notre société. » Pour lui, traduire Molière en wolof a de plus une portée politique : « Placer le wolof dans le même registre que toutes les langues dans lesquelles Molière a été traduit, de l'anglais au finnois. »

Ce pied de nez des acteurs qui manient la langue de Molière avec une maestria déconcertante rencontre la dimension subversive de son théâtre que les dramaturges africains ont retournée aux dépens du colonisateur. Ceux qui croyaient apporter Molière aux Africains pour les sensibiliser à la civilisation, n'avaient pas prévu que de nombreux dramaturges prennent plaisir à réécrire et décrire, jouer et déjouer un Molière décolonial, comme Kouam Tawa au Cameroun ou Souleyman Bah en Guinée. Au lieu d'être une réappropriation de l'œuvre, une simple adaptation africaine comme l'envisageait l'attente coloniale, la désécriture est une déconstruction subversive qui s'inspire de l'œuvre tout en retournant les tenants et les aboutissants, de sorte que l'œuvre résonne autrement et laisse place à la dérision et au recul critique. Il suffit de se souvenir de l'ironique leçon de gastronomie donnée au roi du Bitanda dans *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié, que Jean-Marie Serreau monte en 1971 au Cloître des Carmes pour le Festival d'Avignon. Les dramaturges d'Afrique et des diasporas s'emparent des pièces de Molière, comme les musiciens de jazz peuvent s'emparer de standards de la musique pour en proposer des variations.

C'est un enjeu, aussi esthétique que politique, des écritures afro-contemporaines – citons seulement trois pièces écrites en 2021 dans le cadre de la collection « 10 sur 10 » du Centre de théâtre francophone en Pologne en partenariat avec la Comédie-Française qui les a enregistrées : *Le Marabout volant* de Souleyman Bah, *Dom Juan ou le compte à rebours* de Kouam Tawa ou encore *L'oiseau en cage* de la Guyanaise Emmelyne Octavie, une désécriture étonnante de *L'École des femmes* qui résonne avec notre époque. — S. C.

Agen (tournée provinciale, 1645, 1647, 1650, 1656)

En décembre 1645, la troupe de Dufresne, attachée au service du duc d'Épernon, suit très probablement son protecteur à Agen : celui-ci y fait donner de grandes fêtes en l'honneur de sa maîtresse, Anne de Maurès, dite Ninon de Lartigue. Molière vient alors de rejoindre la troupe : il est donc possible qu'il y joue. Le séjour de la troupe à Agen se répète en 1647, la visite du duc s'y prolongeant de janvier à mai. C'est toujours sous sa protection et sur son initiative que le dernier séjour des comédiens à Albi avant six années d'interruption a lieu, en février 1650. Un document émanant des consuls d'Agen y note que le directeur de la troupe est venu leur signifier qu'« ils étaient en cette ville par l'ordre de monseigneur notre gouverneur ». Situation favorable aux comédiens, car elle les dispense d'une demande d'autorisation de jouer soumise au bon vouloir des autorités municipales. Le duc d'Épernon est lui-même présent à Agen, puisqu'il est spécifié dans le même document, daté du 13 février, que les comédiens « ont fait dans le jeu de paume un théâtre pour les comédies et une galerie pour Monseigneur ». Ce troisième séjour sera le dernier sous son égide, puisque la Fronde le chasse bientôt de Bordeaux vers la Bourgogne, dont le gou-

vernement lui est confié. Pour les comédiens, Agen, au même titre que Bordeaux, n'est donc plus une étape privilégiée.

Il faut attendre 1656 pour revoir la troupe à Agen. La paix est revenue, et les comédiens, après un séjour de plusieurs mois à Bordeaux, renoncent à y attendre le retour de leur protecteur, le prince de Conti. Ils reprennent donc la route sous la protection de François d'Espinay, lieutenant général de Guyenne, qui précède leur retour de solides recommandations : il décrit une « troupe de comédiens qui a demeuré quelque temps en cette ville [Bordeaux] à la satisfaction de tous ceux qui les ont ouïs déclamer ». En décembre, les comédiens se voient donc allouer la grande salle haute de l'hôtel de ville « pour faire leur théâtre ». Cette étape facile, sous la protection d'un puissant, marque une fin : d'Aubijoux est mort le 9 novembre 1656, et la conversion du prince de Conti est en cours, qui le mènera à renier son ancienne vie de libertin. L'année 1657 verra la troupe se diriger vers Lyon, avant de préparer son retour à Paris, en 1658. — P. Y.

Voir aussi : **Tournée provinciale, ÉPERNON.**

Aglante* (*La Princesse d'Élide*)

Aglante n'existe tout d'abord qu'à travers le duo qu'elle forme avec Cynthie, cousine comme elle de la Princesse d'Élide. À la première scène de l'acte II, toutes deux se relaient, en une parfaite et symétrique alternance, pour persuader l'intraitable Princesse de céder aux lois de l'amour. Et chacune à son tour, dans cet acte, la met en garde contre les pièges dans lesquels son orgueil risque de la faire tomber. Mais, par la grâce du mensonge qu'Euryale improvise, Aglante devient ensuite la rivale de la Princesse, et par là même l'instrument qui oblige celle-ci à se dévoiler. Son personnage est d'ailleurs réduit à une pure fonction, sans volonté propre, comme le montre la passi-

vité avec laquelle elle consent, sur l'ordre de sa cousine, à renoncer à ce prétendu parti. — J.-P. A.

Aglaure* et Cidippe* (*Psyché*)

Molière emprunte à la fable antique (racontée par Apulée dans *L'Âne d'or*) les personnages d'Aglaure et Cidippe, les deux sœurs de Psyché. Mais dans la tragédie-ballet, elles ne sont pas mariées à de riches rois cacochymes : ce sont deux jeunes filles lasses d'attendre un époux. Dévorées par la jalousie, elles tentent en vain de séduire deux princes, Cléomène et Agénor, qui n'ont d'yeux que pour Psyché. La rivalité qui les oppose à leur cadette est en fait celle de deux conceptions de l'amour : d'une part celle qu'elles représentent, qui « par un digne essai d'illustres cruautés, » veut « voir d'un amant la constance éprouvée » (I, 1) ; contre cette conception obsolète de l'amour courtois, Psyché incarne un amour nouveau, riant et plein d'espoir, dont le redoublement des sœurs renforce par contraste la singularité.

Dans ce duo où les deux sœurs se paient de flatteries réciproques (« Et je serais votre amant, / Si j'étais autre que femme. », I, 1), Cidippe ne fait le plus souvent que surenchérir sur ce que dit Aglaure, en manière d'écho : plus fade, donc, son personnage est aussi plus enclin aux compromis que son « importune sœur ». Cela n'empêchera pas les deux jeunes femmes de connaître le même destin fatal : condamnées à mort pour avoir poussé Psyché à demander à L'Amour de dévoiler son identité, elles subiront d'atroces supplices aux Enfers. — L. C.

Agnès* (*L'École des femmes*)

Figure centrale de *L'École des femmes*, Agnès est sans doute la plus complexe des

jeunes filles de Molière. Son éducation a été prise en charge par Arnolphe, qui a recueilli à quatre ans cette enfant désargentée sur la foi de son « air doux » et l'a fait élever loin du monde pour la modeler selon son désir de pureté. Arnolphe et Chrysalde, dès la première scène, la définissent comme « une sottise ». Le barbon explique : « Je la fis élever selon ma politique / C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait, / Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait. » À dix-sept ans, elle est donc plongée dans une enfance artificiellement prolongée, ignorante des choses de l'amour au point de penser que les enfants se font « par l'oreille ». Si la possession d'Agnès est l'enjeu même de la pièce, il s'agit d'un personnage dont on parle bien plus qu'il ne s'exprime : Agnès ne prononce guère plus de deux cent trente vers et n'apparaît que dans cinq scènes, qui dessinent une trajectoire d'émancipation : on la voit passer de la docilité quasi muette (I, 3) au récit ingénu et euphorique d'un amour naissant (II, 5) ; puis, après la lecture contrainte des *Maximes du mariage* qui constitue une régression (III, 2), sa première scène avec Horace (V, 3) la campe en amoureuse obstinée, tandis que sa dernière confrontation avec Arnolphe (V, 4) la montre traitant d'égal à égal avec lui : elle proclame tranquillement sa préférence pour Horace et se rebelle contre l'ignorance où elle a été maintenue. Ce parcours d'émancipation s'enrichit par ailleurs de ce que nous apprennent les confidences imprudentes d'Horace à Chrysalde (III, 4, IV, 6, V, 2) : elles montrent une Agnès à qui l'amour « donne de l'esprit » (v. 909) et qui échafaudes des plans de plus en plus hardis. Car ce qui la distingue des autres jeunes filles de Molière, notamment de l'Isabelle de *L'École des maris*, également obligée de ruser avec un tuteur tyrannique, est sa transformation radicale dans le court intervalle de la pièce. Pour l'actrice qui l'interprète, toute la difficulté est donc de rendre sensible l'éveil d'une conscience, et la métamorphose sub-