

Dossier  
pédagogique

DU 31 MARS AU 10 AVRIL 2015

# LE MALADE IMAGINAIRE

De Molière

Mise en scène **Michel Didym**



Célestins

THÉÂTRE DE LYON

**DU 31 MARS AU 10 AVRIL 2015**

# LE MALADE IMAGINAIRE

## COPRODUCTION

De Molière

Mise en scène **Michel Didym**

Avec

**Jean-Claude Durand** - *Béralde*

**Jean-Marie Frin** - *Polichinelle, Monsieur Diafoirus, Monsieur Purgon*

**Norah Krief** ou **Agnès Sourdillon** (en alternance) - *Toinette*

**Jeanne Lepers** - *Angélique*

**André Marcon** - *Argan*

**Catherine Matisse** - *Béline*

**Barthélémy Meridjen** - *Cléante*

**Bruno Ricci** - *Le notaire, Thomas Diafoirus, Monsieur Fleurant*

**Katalina-Jehanne Villeroy de Galhau** ou **May-Lee Barle** ou **Lilia Chantre** (en alternance) - *Louison*

**Musique** : Philippe Thibault

**Scénographie** : Jacques Gabel

**Lumière** : Joël Hourbeigt

**Costumes** : Anne Autran

**Assistante à la mise en scène** : Anne Marion-Gallois

**Chorégraphie** : Jean-Charles Di Zazzo

**Maquillage et perruque** : Catherine Saint Sever

**Régie générale** : Pascal Flamme

**Enregistrement et mixage musique** : Bastien Varigault, avec le Quatuor Stanislas : Laurent Causse, Jean de Spengler, Bertrand Menut, Marie Triplet

**Régie générale** : Frédéric Stengel

**Régie lumière** : Sébastien Rébois

**Régie son** : Dominique Petit

**Régie plateau** : Stéphane Rubert

**Modiste** : Catherine Somers

**Couturières** : Liliane Alfano, Anne Yarmola

**Habilleuses** : Eléonore Daniaud, Claire Gény

**Maquilleuse, coiffeuse** : Justine Valence

**Coproduction** : Théâtre de la Manufacture - Centre dramatique national Nancy Lorraine, Théâtre national de Strasbourg, Célestins - Théâtre de Lyon, Théâtre de Liège  
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Durée 2h  
À partir de 12 ans



### Renseignements - réservations

04 72 77 40 40 (Du mardi au samedi de 13h à 18h45)

Toute l'actualité du Théâtre sur notre site [www.celestins-lyon.org](http://www.celestins-lyon.org)

« Mais enfin, venons-en aux faits. Que faire donc, quand on est malade ?

- Rien, mon frère.

- Rien ?

- Rien. Il ne faut que demeurer en repos. La nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gêne tout, et presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies. »

Acte III, scène III

Cette phrase de Béralde, le frère du malade, que j'ai lue sur mon lit d'hôpital, a produit sur mon esprit une impression très forte et a immédiatement déclenché une profonde passion pour cette ultime comédie - ballet de l'auteur de *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Il y avait aussi cette idée qu'il est totalement incongru qu'un homme puisse vouloir en guérir un autre. Que ce serait là une folie, une « momerie ». Tout m'a mené à l'origine de cette pensée, à Montaigne et ses *Essais* et à son magnifique *Voyage en Italie*.

Puis, le temps et la nature aidant à raccommoder corps et esprit, décision fut prise de s'attaquer à ce monument de la littérature mondiale !

L'auteur ne le sait pas encore, mais c'est son œuvre testament. Il y met tout son art et tout son savoir-faire, développés dans la fréquentation assidue des dramaturgies anciennes et des comédiens italiens.

La brouille avec Lully, le musicien ami, complice depuis 10 ans de collaboration, s'est transformée en guerre. Lully a désormais l'exclusivité royale pour les orchestres et les chanteurs et Molière devra réduire sa volonté d'opéra à de simples intermèdes.

Mais dans l'action de sa pièce, nul ne lui dicte sa loi. Sa langue et son esprit sont au sommet et il dépasse cette filiation de pensée avec Montaigne en inventant un piège où la captation d'héritage (où l'on veut envoyer les filles du premier lit au couvent) se mêle à un mariage forcé avec un médecin. Car le père Argan, notre malade, est une sorte de fou. Il met sa fortune et sa passion dans la pharmacie, la médecine et les soins permanents à sa personne. Il veut des infirmières et des docteurs autour de lui. D'autres, en voyant arriver l'âge et la peur de la mort, ont tendance à se réfugier dans la religion comme si leur soudaine bigoterie pouvait leur ouvrir les portes du paradis. D'autres encore se surprotègent et accumulent en vain des précautions inutiles : ils vont jusqu'à ajouter à leur prison physique des camisoles mentales limitant leurs pensées et restreignant l'usage de leur raison au nom de leur santé. Ils perdent le sens de la vie et de l'humour.

« Oui, nous rions beaucoup car très souvent nous avons envie de pleurer » déclarait Georges Wolinski.

C'est vrai qu'il faut beaucoup d'humour dans la vie et de la distance, il faut en toutes circonstances rester droit et éveillé.

C'est debout que Molière termina la 4<sup>ème</sup> représentation du *Malade imaginaire* en ce février 1673. Dans sa loge du Palais Royal, sa grande fatigue et le sang qu'on avait vu jaillir de sa bouche lors des derniers « juro » de la cérémonie finale, le poussa à demander une chaise à porteurs pour rentrer chez lui et ne pas finir cette fatale nuit.

Il en fallu du courage à Jean-Baptiste Poquelin pour porter haut ce nom de Molière que les persifleurs et les dévots fondamentalistes de la congrégation de Jésus avaient traîné dans la boue, l'opprobre et l'excommunication, lui qui faisait rire des faux dévots et des intégristes de tout bord.



Il en fallait de l'aplomb pour s'attaquer à la faculté de Médecine réactionnaire de Paris et soutenir les thèses des modernes de celle de Montpellier tout en étant ce même malade.

La pensée politique de Molière transparait aux charnières de chaque scène. Sa vision humaniste, sa confiance dans notre intelligence développent un sens critique aigu dans nos consciences et nous offrent des clés pour démasquer les impostures et savoir discerner la raison du sophisme.

Mais Molière ne serait rien sans sa troupe, il a écrit des rôles savoureux et magnifiques autour d'Argan : pour la femme Béline et les filles Angélique et Louison ; pour Diafoirus et Monsieur Purgon. Surtout, il fait de Toinette la servante, un Sganarelle au féminin sachant mêler mauvaise foi, impertinence et intelligence n'ayant rien à envier à ces Messieurs. Les paroles de Molière contre le mariage forcé sont limpides. La place naturelle qu'il donne à la Femme dans la société, en en faisant l'égale de l'Homme, ouvre le long chemin de combats à venir. S'il est vrai que « *le silence de l'artiste est la fin de la liberté* », écoutons simplement la parole de Molière.

**Michel Didym**

ARGUMENT .....	6
ENTRETIEN AVEC MICHEL DIDYM .....	7
MICHEL DIDYM, METTEUR EN SCÈNE .....	9
LES ÉCHOS DU WEB .....	11
MOLIÈRE OU L'INVENTION DU COMIQUE .....	14
MOLIÈRE QUI ÊTES-VOUS ? .....	15
MORDS AVEC LE RIRE ! .....	16
LE RIRE DE MOLIÈRE .....	20
MOLIÈRE OU LA LIBERTÉ MISE À NU .....	21

## ARGUMENT

Veuf, Argan s'est remarié avec Béline qui simule des soins attentifs, mais n'attend en réalité que la mort de son mari pour pouvoir hériter.

Il se fait faire des saignées, des purges et prend toutes sortes de remèdes, dispensés par des médecins pédants et soucieux davantage de complaire à leur patient que de la santé de celui-ci. Toinette, sa servante, se déguise en médecin et lui dispense des conseils pleins d'ironie où elle se moque du ridicule des médecins.

Angélique, sa fille, aime Cléante au grand dépit d'Argan. Il préférerait voir sa fille mariée à Thomas Diafoirus lui-même médecin.

Pour les tirer d'affaire, Toinette recommande à Argan de faire le mort. Sa femme est appelée par Toinette, et manifeste sa joie d'être débarrassée de son mari devant celui-ci, qu'elle croit mort. Toinette appelle ensuite Angélique, qui manifeste un chagrin sincère de la mort de son père : celui-ci arrête aussitôt son jeu et accepte l'union de sa fille avec Cléante, à la condition que ce dernier devienne médecin. Son frère, Béralde, lui conseille de devenir médecin lui-même, ce qu'il accepte. La pièce se termine par une cérémonie bouffonne d'intronisation d'Argan à la médecine.



## ENTRETIEN AVEC MICHEL DIDYM

**François Rodinson.** Michel Didym, vous montez la saison prochaine *Le Malade imaginaire*. Vous êtes connu pour votre attachement à un théâtre qui met en avant les écritures contemporaines que vous défendez au CDN de Nancy et à La Mousson d'été depuis 20 ans maintenant à Pont-à-Mousson.

Pourquoi, tout à coup, monter un classique et qui plus est un classique qui est un monument, *Le Malade imaginaire* de Molière ?

**Michel Didym.** Je me méfie du monument, dans le mot monument il y a quelque chose qui ment. Le passé ment ou en tout cas on peut le faire mentir. Dans cette œuvre-là, écrite par Molière à la fin de sa vie, il y a comme un accomplissement, l'aboutissement de toute sa dramaturgie. C'est sans conteste le chef-d'œuvre absolu de Molière. *Le Malade imaginaire*, c'est tout Molière comme dans *Hamlet* il y a tout Shakespeare. Ramassé en une assez courte pièce en trois actes, il rassemble tous les motifs de toutes ses pièces, à commencer par le mariage forcé. Un père, Argan, force sa fille à un mariage qui sert davantage ses propres intérêts, ses lubies et ses fantasmes que ses intérêts à elle. C'est la quintessence de cette comédie bourgeoise qu'il a inventée avec cette profondeur métaphysique déjà à l'œuvre dans *Dom Juan* ; Argan est l'homme étonné d'être au monde. Il n'en revient toujours pas d'exister et de la façon dont le monde va. Il a tous les traits d'un bourgeois gentilhomme devenu malade. Mais c'est le monde qui est malade, ce malade imaginaire est un bourgeois malade de sa propre bourgeoisie.

Ma fréquentation de Montaigne au printemps dernier pour créer le spectacle *Voyage en Italie* m'a éclairé sur ce que Molière a emprunté à Montaigne, notamment les critiques de la médecine de son époque. En relisant cette machine merveilleuse qu'est *Le Malade imaginaire*, sa modernité m'a explosé à la figure. Il m'est apparu que le moment était venu pour moi d'oser me confronter à ce grand œuvre, compte tenu de la maturité que j'ai pu acquérir.

Je dois dire que certains éléments de ma propre vie ont également pu influencer sur mon choix. Sans vouloir m'épancher sur mes tracas personnels, j'ai acquis également une sorte de lucidité dans mon rapport à la médecine et à la mort car il m'est arrivé d'étudier ça de près durant de longues heures à l'hôpital. J'ai alors conçu sur ce sujet un certain nombre de convictions qui, je l'espère, vont transparaître dans ma lecture du *Malade imaginaire*. Je compte maintenant régler son compte pas seulement à la médecine mais aussi à la maladie et à la mort (*rire*).

Argan est un homme qui brûle, c'est ça qui est intéressant. Il se consume au sens propre comme au sens figuré. Finalement, bien que très entouré, il est seul.

**F.R.** Y a-t-il encore quelque chose à dire sur une telle pièce du 17<sup>ème</sup> siècle ? Que voulez-vous dire, vous ?

**M.D.** Il ne faut pas dire « encore », il y a beaucoup de choses à dire sur cette pièce !

Le regard sarcastique face à l'incompétence des médecins est d'une grande modernité. Évidemment, il y a eu des progrès scientifiques mais les médecins sont toujours les mêmes. Ils ont juste remplacé la saignée par la chimiothérapie !

Chez Molière, cette incompétence est masquée par la fatuité du discours. Aujourd'hui encore, chez les médecins, il y a des incompetents qui exercent avec pourtant tous les diplômes ad hoc.

**F.R.** Comment voyez-vous cette mise en scène ? Est-ce une mise en scène « *en costumes* » ou transposez-vous la pièce dans une perspective contemporaine ?

**M.D.** Mon objectif n'est pas de sursignifier ma lecture par une mise en scène ostentatoire qui donnerait à imaginer que la radicalité de ma version pourrait compenser la faiblesse de l'œuvre. Un chef-d'œuvre absolu mérite tout le respect dû aux chefs-d'œuvre.

D'autre part, il y a une authenticité et une puissance des situations qui est indépassable. Ce qui m'intéresse c'est de donner des signes de modernité très précis avec une série d'anachronismes vestimentaires ou sociologico-médicaux qui vont donner aux spectateurs du grain à moudre dans leur sablier temporel.

*Le Malade* est une pièce qui a un ancrage profond dans son époque mais pourquoi son actualité nous touche ? Qu'est-ce qui nous sépare des Grecs et des Romains ? Quel est l'état de notre rapport à Dieu et à la mort ? Pour toutes ces questions, notre malade peut nous aider à réfléchir. Bon, c'est vrai, nous avons des smartphones. Mais dans le rapport à l'état, dans le rapport à la cité, au collectif, nous sommes les mêmes. C'est la même dialectique entre le succès public et l'échec privé, entre la profession de foi publique et la tricherie en privé. Notre rapport à la mort a soi disant changé. Mais quand il y a un décès et qu'on voit l'abondance de gens qui se réunissent dans un lieu de culte, je me demande si ça a tellement changé. La question que je me pose est la suivante : est-ce que la maladie ne serait pas provoquée par la société, est-ce que ce ne serait pas la conséquence logique d'une certaine corruption des idées face à la mort, face à la vie et à ses plaisirs ? La plus grande maladie, je trouve, c'est la maladie de l'âme et des idées.

**F.R.** La pièce est très rarement montée avec ses intermèdes musicaux. Quel est votre projet par rapport à ça ? Quel traitement réservez-vous à la musique ?

**M.D.** J'ai récemment changé d'avis à ce sujet. Je croyais que c'était une volonté de Molière de créer un espace métaphorique autour de la médecine. Il me paraît aujourd'hui qu'à l'évidence la musique de Lully a été imposée à Molière de manière dictatoriale. Beaucoup de ces ballets entourant la pièce étaient des œuvres de circonstances qui permettaient à Molière d'accéder à la Cour et, tout simplement, de subsister. Il faut savoir en tirer les conséquences. Je ne compte pas garder l'intégralité de ces intermèdes musicaux chorégraphiés qui sont pour moi comme une gangue dont il s'agit d'extraire le fruit. De temps en temps quelques débris de la gangue viendront nous rappeler l'existence de ces parties qui font « *divertissement* ». Je ferai appel pour cela à une création musicale on ne peut plus contemporaine.

**F.R.** Molière est mort en crachant du sang sur scène alors qu'il interprétait *Le Malade*, le corps harassé par les tournées et par la tuberculose. Qu'est-ce que cela vous inspire ? C'est le comble de l'engagement physique d'un homme au théâtre, non ? Vous sentez-vous proche de cet engagement, proche de l'homme Molière ?

**M.D.** Dans son film *Molière*, Ariane Mnouchkine donne des éléments saisissants là-dessus. Boulgakov, lui aussi, dans *Le Roman de Monsieur de Molière* dit des choses qui sont tout à fait plausibles sur l'investissement total d'un homme qui a tout sacrifié à son art, qui a donné sa santé, son temps et finalement sa vie. Mais en définitive, je crois qu'il est rattrapé par la vérité. Dans une époque qui se distingue par le triomphe de la fausseté, lui, il exige la vérité. C'est peut-être aussi en ce sens là qu'il est, aujourd'hui comme hier, très moderne. C'est un théâtre qui se révèle en présence du public et qui tire tout son sens au moment de la représentation.

Propos recueillis par **François Rodinson**, le 4 décembre 2013.

## MICHEL DIDYM, METTEUR EN SCÈNE

Après une formation à l'École nationale supérieure d'art dramatique de Strasbourg, Michel Didym a joué, notamment, sous la direction de Georges Lavaudant et d'Alain Françon dont il a été l'assistant à la mise en scène. En **1986**, il est membre fondateur des APA (Acteurs Producteurs Associés) avec André Wilms, Évelyne Didi, Anouk Grinberg, André Marcon, Sophie Loucachevsky, Anne Alvaro, et réalise sa première mise en scène en collaboration avec Charles Berling, *Succubation d'incube*, d'après les rencontres des surréalistes sur la sexualité.

Il met en scène des textes de Philippe Minyana, Armando Llamas, Bernard-Marie Koltès, Michel Vinaver, Botho Strauss, Peter Turrini, György Schwajda, Hanokh Levin.

En **1989**, lauréat du prix Villa Médicis hors les murs, il dirige plusieurs ateliers à New York et à San Francisco sur des textes contemporains français.

À son retour, en **1990**, il fonde en Lorraine, la Compagnie Boomerang dont le travail est résolument tourné vers le répertoire contemporain.

Il met en scène : *Ruines Romaines* de Philippe Minyana à la Grande Halle du parc de la Villette ; *Boomerang, le salon rouge* de Philippe Minyana au Théâtre de la Bastille ; *Lisbeth est complètement pétée* d'Armando Llamas à Théâtre Ouvert ; *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès à l'Abbaye des Prémontrés ; *Le Dernier Sursaut* de Michel Vinaver à l'Opéra Théâtre de Metz.

En **1993**, il est invité au Festival d'Avignon pour la première version de *La Rue du Château*.

L'année suivante, il met en scène *Visiteurs* de Botho Strauss au Théâtre de la Ville et est également professeur à l'ENSATT.

Désireux d'approfondir sa relation avec le théâtre contemporain, il fonde en **1995** avec sa Compagnie Boomerang « La mousson d'été », événement annuel destiné à la promotion des écritures contemporaines, qui a lieu fin août à l'Abbaye des Prémontrés.

En **1996**, il met en scène la seconde version de *La Rue du Château* au Théâtre de la Tempête. Il met également en scène plusieurs opéras. Il interprète et met en scène, en collaboration avec Alain Françon, *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett au Théâtre de l'Athénée.

À l'occasion du cinquantième anniversaire du Festival d'Avignon, il tient l'un des rôles principaux dans *Édouard II* de Marlowe mis en scène par Alain Françon dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes.

Il crée *La Chasse aux rats* de Peter Turrini pendant La mousson d'été. En 1998, il crée *Le Miracle* de György Schwajda à l'Hippodrome, Scène nationale de Douai et au Théâtre national de la Colline.

En **1999**, Michel Didym met en espace, dans le cadre des Chantiers de Théâtre Ouvert, *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis.

Il met en scène *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès à l'Hippodrome, Scène nationale de Douai et au Théâtre de la Ville - Les Abbesses et interprète *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, avec la collaboration artistique d'Alain Françon, pour l'inauguration du Théâtre du Saulcy, Metz.

En **2000**, il crée *Yaacobi et Leidenthal* de Hanokh Levin au Festival d'Avignon et met en espace, dans le cadre des Chantiers de Théâtre Ouvert, *Badier Grégoire* d'Emmanuel Darley.

En **2001**, il fonde la Meec (Maison européenne des écritures contemporaines) qui a pour mission de favoriser l'échange de textes, la traduction d'auteurs français et européens et leur création, et collabore avec la Comédie-Française : La mousson d'été à Paris. À l'instigation de la Maison Antoine Vitez, il poursuit la découverte et la promotion d'écritures des pays de l'Est au Festival d'Avignon et entame un partenariat avec France Culture et la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

En **novembre 2001**, il crée à la demande de Marcel Bozonnet, nouvel administrateur de la Comédie-Française, *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis au Théâtre du Vieux Colombier et en Lorraine.

En **2002**, il crée *Et puis quand le jour s'est levé, je me suis endormie* de Serge Valletti et *Normalement* de Christine Angot au Théâtre national de la Colline.

En 2002-2003, il est directeur artistique de Tintas Frescas en Amérique latine, organisé par l'AFAA (Ministère des Affaires étrangères) en 2003-2004.

Ses dernières créations sont *Les animaux ne savent pas qu'ils vont mourir* de Pierre Desproges (Théâtre de la Ville – Paris), *Divans* (La mousson d'été, Mexico, Berlin), *Lizbeth está completamente trabada* de Armando Llamas (Théâtre national de Bogota – Colombie), *Histoires d'hommes* de Xavier Durringer avec Judith Magre (Molière 2006), *Ma Famille* de l'Uruguayen Carlos Liscano, *Poeub* de Serge Valletti aux Célestins – Théâtre de Lyon et au Théâtre national de la Colline, *Face de cuillère* de Lee Hall avec Romane Bohringer au Théâtre des Abbesses – Théâtre de la Ville de Paris, *Le jour se lève, Léopold !* de Serge Valletti au Théâtre du Gymnase de Marseille, *La Séparation des songes* de Jean Delabroy à Théâtre Ouvert, *Le Mardi à Monoprix* d'Emmanuel Darley à Théâtre Ouvert.

En **février 2010**, création à l'Espace Bernard-Marie Koltès - Théâtre du Saulcy de Metz de *Invasion !* de Jonas Hassen Khemiri.

En **juin 2010**, Michel Didym a créé à Naples, dans le cadre du Napoli Teatro Festival Italia, *Le Tigre bleu de l'Euphrate* de Laurent Gaudé avec Tchéky Karyo et création musicale de Steve Shehan. En **septembre 2011**, il crée *Chroniques d'une haine ordinaire* d'après les textes de Pierre Desproges avec Christine Murrillo et Dominique Valadié.

En **avril 2011**, dans le cadre de Neue Stücke, semaine de la dramaturgie allemande, il met en scène *Confessions sur le mode d'un théâtre intime, presque privé*, où le spectateur se retrouve seul face à un acteur l'espace d'une confiance.

En **juin 2012**, il met en place un nouveau rendez-vous : le Théâtre d'Été. À cette occasion, il crée et joue aux côtés de Catherine Matisse *Savoir-vivre* d'après des textes de Pierre Desproges. En octobre, il présente *À l'encre des barreaux* d'après les chroniques judiciaires de Dominique Simonnot. Il propose par la suite une approche singulière de la psychanalyse avec *Divans*. Ce travail s'inscrit dans la suite de *Confessions*. *Divans* a été présenté à Berlin et Mexico avant d'être à nouveau créé en novembre 2012 à l'occasion du Festival RING (Rencontres Internationales des Nouvelles Générations).

En **janvier 2013**, il réunit Romane Bohringer et Richard Bohringer dans une mise en scène du texte d'Angela Dematté *J'avais un beau ballon rouge*. Le premier « *Palmarès du Théâtre* » a décerné le prix « *Coup de coeur du Théâtre public* » à Richard Bohringer et Romane Bohringer pour leur interprétation dans ce spectacle.

En **avril 2014**, Michel Didym poursuit le travail engagé avec *Confessions* et *Divans* et crée *Examen*. Ces formes théâtrales atypiques cherchent à donner un rôle actif aux spectateurs en le plongeant dans la peau d'un prêtre, d'un psychanalyste ou d'un examinateur.

Michel Didym est directeur du Théâtre de la Manufacture CDN de Nancy - Lorraine depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2010. Il y instaure de nouveaux événements comme le Festival RING (Rencontres Internationales des Nouvelles Générations), Neue Stücke (Semaine de la dramaturgie allemande), et le Théâtre d'Été (spectacle itinérant en Région Lorraine, au Luxembourg et en Allemagne).

## LES ÉCHOS DU WEB

« *Le Malade imaginaire* vu par Michel Didym, c'est quelque chose. Encore plus, loin de Paris, à Nancy, dans le CDN qu'il dirige en Lorraine, avec des acteurs de choix et une mise en scène réjouissante. Pour celui qui a l'habitude de mettre en scène des écritures contemporaines, voilà (encore) une belle réussite.

[...] Molière n'en finit pas de nous réjouir, avec son verbe caustique, ses dialogues vifs et ses accès d'extrême clairvoyance. Dans *Le Malade imaginaire*, il n'épargne personne : l'hypocondriaque qui se transforme en petit garçon souffreteux et que les obsessions rendent apathique, le corps médical qui s'assomme dans un latinisme pompeux, la belle-mère qui, prise au piège d'une mort feinte, révèle une soif déshumanisante du gain... Toutes ces névroses se côtoient gaiement à travers une tonalité qui contourne toute forme de méchanceté, au profit d'une critique saine visant à renvoyer avec netteté les dysfonctionnements de la société.

C'est sans doute le respect de ce ton qui distingue l'adaptation de Michel Didym au CDN de Nancy. Fidèle en tous mots à l'ultime pièce de Molière, perçue comme « *son chef-d'œuvre absolu* », le metteur en scène découvert à La Mousson d'été déploie ici une composition adroite, qui met en lumière les subtilités d'une langue riche. Que ce soit dans les multiples touches d'humour qu'il y glisse, que dans la palette de nuances proposée par ses comédiens. 9, au total, dialoguant en rythme pendant 2 heures.

En tête d'affiche, André Marcon, très à l'aise dans ce rôle d'homme à qui tout échappe, malgré ses apparences de patriarche autoritaire. Le comédien a la voix profonde et calme de celui qui a confiance en la qualité de son jeu, assortie d'un visage expressif et d'une présence chaleureuse. Son personnage se délite au fil de l'eau. Celui qui veut avoir le contrôle sur tout, à commencer par son corps, se rendra compte qu'il ne l'a sur rien, y compris sur sa tête, coiffée d'un béguin médical à l'insu de son plein gré, dans une cérémonie qui porte le risible à son acmé. En miroir, Toinette, interprétée par Norah Krief, tire les ficelles d'un jeu malicieux avec une aisance égale. Et la fille, Angélique, dont le caractère tragi-comique est relevé par le potentiel humoristique de Jeanne Lepers. Dans le moindre roulement d'yeux, le moindre tressautement de genou, le moindre rictus de bouche. Les personnages secondaires sont de tout aussi bonne facture, déroulant là une pièce hautement éducative par le dézinguage des dogmatismes.

L'adresse de cette adaptation vient également d'une scénographie qui a le mérite de ne pas être outrancière. La foisonnante verve de Molière est sobrement mise en images via un damier qui compose le terrain de jeu principal des personnages, un grand rideau en arrière plan traversé de deux ouvertures d'où rentrent et sortent les personnages, et quelques objets pour s'asseoir. Outre ces éléments d'une élégante simplicité, le tour de force de cette pièce réside dans les intermèdes qui scandent l'intrigue. Écrits par Molière en guise d'entractes pour divertir la Cour, ils sont transformés par Michel Didym en danses délirantes. Notamment cette chorégraphie égyptienne portée par des comédiens brandissant plumes et autres objets bariolés, ou encore ce cérémonial éminemment loufoque d'intronisation d'Argan au rang de médecin précédemment évoqué.

Didym et sa troupe font briller Molière, dans une atmosphère rafraîchissante qui parlera à tous. »

**Cécile Strouk** – [www.rueduthéâtre.eu](http://www.rueduthéâtre.eu)

« Michel Didym s'attaque pour la première fois de sa carrière à un classique. Il a choisi Molière et son *Malade Imaginaire* et constitué une très belle troupe qui va sillonner les routes de France pendant de longs mois. Succès garanti pour André Marcon, Norah Krief et Agnès Sourdillon. [...] Toute la noirceur et la profondeur de la pièce de Molière sont révélées par cette mise en scène. On rit un peu mais on est surtout refroidi par la clairvoyance des propos de Molière qui soulignent la folie humaine. Argan se réfugie dans la médecine, comme d'autres se réfugient dans la religion. La lecture que donne Michel Didym de ce classique fait froid dans le dos au regard de l'actualité de ce début d'année. On a envie de rire, mais souvent le rire se fige. C'est donc une curieuse impression que l'on a en sortant du spectacle. Molière et le siècle des lumières étaient des précurseurs en s'abrogeant dès le 17<sup>ème</sup> siècle le droit de caricaturer et de brocarder. »

**Stéphane Capron** – [www.sceneweb.fr](http://www.sceneweb.fr)

« Entremêlant la farce, la comédie ballet et le mélodrame, le sens critique de Molière et son humanisme se dessinent de scène en scène avec une extrême limpidité. Chaque situation et chaque mot sont percutants et prennent toute leur ampleur grâce à un rythme très bien étudié soutenu par des musiques de Philippe Thibault pour les intermèdes. [...] Du mariage forcé à l'abus de soins et de médicaments par crainte de la mort, sans omettre les médecins qui profitent de la crédulité et de l'obsession d'Argan afin de s'enrichir, cette comédie burlesque et cynique conjugée avec le talent de Michel Didym nous offre un spectacle complet, réjouissant et absolument parfait qui va séduire tout public. »

**Sophie Lesort** – [www.toutelaculture.com](http://www.toutelaculture.com)

« Juste quelques éléments de décor suggestifs d'une époque, le 17<sup>ème</sup> siècle, et d'une classe sociale : la bourgeoisie, mais aussi d'une théâtralité comme ce fauteuil à oreillettes. Sans être imposante, la scénographie n'enferme pas le spectacle dans le siècle de Louis XIV mais laisse aux comédiens un espace ouvert au jeu. [...] Les codes de la farce et de la comédie s'imposent, sans être vieillots ou enfantins, grâce aux comédiens, tous pertinents, qui apportent au spectacle une couleur contemporaine, notamment Norah Krief (Toinette), Jeanne Lepers (Angélique) et André Marcon (Argan). »

**Elisabeth Naud** – [www.théâtreblog.unblog.fr](http://www.théâtreblog.unblog.fr)



## MOLIÈRE OU L'INVENTION DU COMIQUE

Au ciel qu'invoque Orgon, à la qualité dont s'enivre Jourdain, Argan substitue le culte de ses entrailles. Penché sur son corps, il s'exhale à la lubrification de ses artères. La matière l'accapare. Dernière incarnation du fatum comique, la médecine, qui est l'illusion par laquelle le corps s'immortalise, trouve en Argan le répondant absolu de ses prétentions, l'Œdipe voué à la furie aveugle de ses lavements. En bonnet de nuit, en mouchoir de cou, en camisole, il consent à vivre sur sa chaise, dans sa chambre, baignant dans le miasme de ses drogues et de leurs conséquences, condamné au régime de la saignée et du clystère. Pour prix de se savoir sous la protection de l'auguste Faculté, il se soumet à n'être qu'un sac à vider de sa bile et de son sang. La santé l'effraie autant que la mort. Ce corps passé au rang d'objet de culte, devenu matière à méditation, se charge de mystère, s'auréole de terreurs.

Il n'est plus ce compagnon qui va de l'avant, sur lequel l'âme s'appuie avec confiance. Un médiateur désormais s'impose et le voilà qui se dresse dans toute la gravité, dans toute la pompe de son sacerdoce : Monsieur Purgon. L'évacuation des humeurs est le principe et la fin de son ministère. Qui croit aux corps ne se persuade que de ce qui est visible : il n'est donc que juste qu'il consente à ce qu'on le lui vide de tout ce qu'il contient. La solitude d'Argan porte ainsi le masque d'une préoccupation indécente de lui-même, – dont l'indécence est cruellement soulignée par le comique – qui le voue à l'amour de soi dans la fécalité. Il s'étonne presque de ne pas voir partagée cette nauséabonde sollicitude :

« Argan. — *Allons, il faut en passer par là. Ôte-moi ceci, coquine, ôte-moi ceci. (Argan se lève de sa chaise.) Mon lavement d'aujourd'hui a-t-il bien opéré ?*

Toinette. — *Votre lavement ?*

Argan. — *Oui. Ai-je bien fait de la bile ?*

Toinette. — *Ma foi ! je ne me mêle point de ces affaires-là : c'est à Monsieur Fleurant à y mettre le nez, puisqu'il en a le profit. » (Acte I, scène II).*

**Marcel Gutwirth**, *Molière ou l'invention comique*  
Éditions Minard.

## MOLIÈRE QUI ÊTES-VOUS ?

Dans le décor le plus baroque, dans la mascarade la plus folle et jusqu'au cœur du grand cérémonial, qui emprisonne à jamais Jourdain et Argan dans leur délire de déguisement, Molière n'oublie pas de glisser le petit homme qui rappelle l'homme à sa vérité d'homme. Son Prospero, son Figaro s'appelle Scapin, un de ses derniers rôles, qui manipule à vue sur les tréteaux de la comédie moliéresque. Faisant de la vie un jeu, il en fait un aussi de la mort, de sa mort, et c'est le même. Molière joue à en mourir, il joue jusqu'à la mort et jusqu'à ce que la mort le joue. « *Singe de la vie, singe de la mort* ». Shakespeare côté cour, Molière côté jardin, la vie est une tragédie burlesque et une comédie triste, deux places vides à l'entrée où le théâtre occidental fait parade pour attirer le public. À la fin des comédies de Molière, les acteurs sortent de leur personnage et l'auteur s'arrange pour que toute la troupe soit là pour saluer le public. Molière fait la harangue en costume de Sganarelle. Son rôle commence et finit par ce contact direct avec le public, par l'improvisation et la parole vivante.

Mais le temps emporte les débris et le théâtre, lieu de l'éphémère, cède au vertige du temps. Lequel trahit mieux le théâtre : le comédien qui l'engloutit dans l'éphémère du jeu jusqu'à en mourir, ou l'écrivain qui lui confère la fausse éternité de l'écriture ? Molière fut les deux. Où est le vrai Molière ? Le jeu sans l'écriture s'abolit dans l'instant qui passe. L'écriture sans le jeu s'empoussière dans les éditions rares et part en morceaux dans les livres de poche. Dans une culture où la notion de tradition théâtrale n'a jamais existé, nous ne gardons jamais que la part écrite. La part du texte. L'écrivain Molière est éternel, mais qu'est-ce que l'écrivain Molière sans le comédien dont le temps a dispersé les débris, dissout les gestes, effacé les mimiques, aboli la prodigieuse présence ? Peut-être est-il malgré tout caché quelque part dans le texte, prisonnier magique de l'écriture, comme Ariel de son arbre et c'est le génie des Prospero de la fête théâtrale de savoir l'en libérer pour quelques soirs. Autrement, les cendres de Molière flottent dans l'air de Paris comme une chanson des rues, la romance d'Alceste à la grand-ville, un air d'accordéon, une plainte d'orgue de Barbarie qui rejoint Villon et Prévert.

**Alfred Simon**, *Molière qui êtes vous ?*  
Éditions La Manufacture.

## MORDS AVEC LE RIRE !

Le chœur chante « *Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat !* ». Les médecins tournent autour de lui comme des rapaces. Nous sommes le 17 février 1673, au théâtre du Palais Royal, Molière et sa troupe parviennent au terme de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Molière, depuis le matin est sujet à de violentes quintes de toux, une fluxion de poitrine qui accompagne la tuberculose qu'il a contractée il y a huit ans. Il est arrivé fatigué au théâtre et a tenu son rôle, coiffé du bonnet d'Argan, un personnage énorme qui ne quitte pratiquement pas le plateau durant toute la représentation. Molière a du mal à se retenir de tousser. Dans le final de sa dernière pièce, peut-être son dernier chef-d'œuvre, il triomphe, la pièce est un succès. Un cortège de médecins, croque-morts à chapeaux pointus, l'entraînent dans une intronisation délirante au titre de docteur. Il reçoit une improbable extrême onction, sidérante, proférée dans un latin grotesque. Le public rit et applaudit une toux exécutée avec un tel accent de vérité. Mais ceux qui le connaissent bien comprennent qu'il doit faire un effort surhumain pour tenir son rôle.

« *N'y-a-t-il pas quelque danger à contrefaire le mort ?* », s'amusait-il à demander dans l'acte III, scène XI.

Oui, Molière malade joue Argan, un malade qui n'est pas vraiment malade qui s'imagine être malade mais va jouer à être mort, révélant ainsi la duplicité de sa femme et les bonnes intentions du gendre dont il ne voulait pas. Il est en train de jouer à faire semblant de mourir mais là, ce n'est plus du jeu, après des années de tournée à travers la France avec des arrêts à Pézenas, à Lyon, et à Rouen où il fréquenta Corneille. Si le théâtre est l'art de l'éphémère, c'est aussi l'art du précaire pour ceux qui l'exercent et l'équilibre financier n'est jamais très stable. C'est la vie du théâtre. Tout ne tient qu'à un fil, toujours.

Molière avait connu la prison pour dettes mais avec le succès, ça s'était arrangé, il avait pu emménager dans un hôtel particulier de la rue Richelieu. Il n'avait ni chevaux ni carrosse mais pouvait s'offrir une chaise à porteurs. L'année 1672 est marquée par la mort. Madeleine Béjart, morte le 17 février. Molière avait fondé avec elle L'illustre théâtre en 1643. Il s'était marié avec Armande Béjart et elle allait accoucher. Le petit Jean-Baptiste ne vécut que dix jours. L'un des piliers de la troupe, Marie Ragueneau accoucha de deux jumelles qui moururent aussitôt. Son grand ami Jacques Rouhaut, mort également, François La Mothe Le Vayer avec lequel il partageait beaucoup, de même.

Le complice avec qui il inventa l'opéra, Lully, intrigue maintenant contre lui. Il obtient le monopole des concerts à la Cour et, pour Molière, la disgrâce du roi. Plus possible de jouer à Versailles. Mais Molière ne se laisse pas abattre, il commande la musique à Marc-Antoine Charpentier avec qui il avait déjà collaboré sur *La Comtesse d'Escarbagnas* et monte la pièce au théâtre du Palais Royal.

Immédiatement après la représentation, Molière est conduit chez lui en chaise à porteurs et sa toux provoque l'explosion d'une artère. Le sang l'étouffe.

Molière savait mieux que ses médecins où la tuberculose le conduirait : à la fin, à ce « *rideau !* » derrière lequel il n'y a rien. Rien et tout à la fois. Rien qu'un corps mortel qui s'éteint, son effacement et sa dispersion. Tout le théâtre, tout son monde et son idée d'un théâtre du monde comme Shakespeare, aussi, autrement, un peu avant. Les médecins nécrophiles qui exécutent un rituel macabre autour de ce malade imaginaire et pourtant bien réel ont eu raison de l'homme Molière, prostré sur son fauteuil comme le monument qu'il deviendra, embaumé.

Trois actes ont suffi pour l'œuvre de sa vie. Sa vision d'un monde qu'il met sur la scène comme nul autre avant lui alors que la tragédie française est au faite de sa gloire, pleine de rois hagards et de princesses perdues, de demi-dieux et de héros qui s'abîment. Corneille et Racine accompliront ce registre avec génie. Mais avec Molière, ça se passe dans la rue, à un carrefour, ou bien dans un de ces salons bourgeois dans lesquels s'exerce la tyrannie paternelle et où se règlent les comptes de cette nouvelle classe sociale prospère, cette bourgeoisie dont lui même est issu. Il traite de métaphysique et du trivial, du social et du politique. Il est l'un des premiers féministes qui donne aux femmes la parole pour des revendications fortes. L'Angélique de George Dandin : « *Je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés, et je veux jouir, s'il vous plait, de quelques nombres de beaux jours que m'offre la jeunesse.* » Des mariages arrangés, des hommes fous, rongés par leurs obsessions, des amoureux empêchés et des femmes contraintes, comme Toinette, la servante du *Malade*, à déployer leur intelligence avec ruse.

Angélique a le droit de choisir entre le mariage forcé et le couvent. Toinette résiste :

« Argan. — *Je ne suis point bon, je suis méchant quand je veux.*

Toinette. — *Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser.*

Argan. — *Chienne ! »*

Molière met sur la scène sa propre vie et la vie de sa troupe. Il y a de lui dans tous ses personnages, Dom Juan, Alceste le misanthrope, Scapin le facétieux, Sganarelle le questionneur, et les monstres Harpagon, Orgon et Argan. Il démasque dans *Tartuffe* l'hypocrisie des puritains intégristes de la sinistre Compagnie de Jésus. Au grand théâtre de la Cour, il sait ménager et entretenir les appuis nécessaires qui le sauveront in extremis des cabales violentes dont il est l'objet.

À la fin, avec ce *Malade*, il revient au début, à son enfance quand son grand-père l'amenait assister aux théâtres de tréteaux sur le Pont-Neuf. Il retrouve la rudesse de la farce la plus scatologique, ce théâtre des entrailles, des flatulences, des pets et ses dissertations sur la plus ou moins grande fermeté de la merde. Il se souvient des acteurs italiens qui excellent en un genre où le théâtre est poème du corps et de l'espace, la Commedia dell'arte.

Mais dans *Le Malade*, Polichinelle est fatigué et mélancolique. Roué de coups, il se fait détrousser et rouer de coups encore. Toute sa vie d'homme de théâtre défile. Il en a avalé des couleuvres mais, en Arlequin équilibriste, il est parvenu à se hisser tout en haut, positionné au cœur du système tout en étant le plus critique de ce système, de ses hiérarchies, de ses modes et de ses cruautés, élevant la satire au rang de grand art. Tant qu'il fait rire le roi, tout est permis, tout est possible, et il ne se prive jamais de flirter avec les limites. Mais quand le roi change de tocade, c'est fini et tout devient beaucoup plus compliqué.

« *L'homme mord avec le rire* » écrit Baudelaire dans son *Essence du rire* et il regrette que les intermèdes de Molière, dont ceux du *Malade imaginaire*, soient peu lus ou très peu joués. La pièce est une comédie hantée par la mort. On rit toujours volontiers de ce qui n'est vraiment pas drôle, comme avec Chaplin qui fait rire de chômeurs qui se font virer et de SDF faméliques. Argan est confronté à des assassins. Béralde révèle que si Purgon venait à tuer Argan, « *il ne ferait dans cette occasion que ce qu'il a fait à sa femme et à ses enfants.* ». Le fantasme Thomas Diafoirus, étudiant en médecine exalté, invite sa promise à assister à un singulier spectacle : une dissection.

Tandis qu'à Versailles on festoie et on se pâme devant les grâces et la délicatesse d'une antiquité rêvée, pour vingt millions de français, c'est la famine. Après la comédie-ballet, après les bergers et les bergères de la pastorale, le réel contraste. Mais ce réel est relativisé car tout le monde y joue, y ment, avance masqué. Finalement, le monde est bien un théâtre. Et Angélique a bien quelque chose d'un ange qui vient d'un conte où les bergers chantent au son des flutiaux. Dans ce monde où Angélique est entrée, le décor change.

Ce ne sont plus les tendres brebis et les champs éthérés mais des loups en beaux habits à dentelles, des ogres qui ont tout pouvoir dans une ville où les excréments coulent à flot. Toinette prévient Angélique. Ici « *les grimaces d'amour ressemblent fort à la vérité, et j'ai vu de grands comédiens là-dessus.* ». Un théâtre avec son bruit et sa fureur, ses gaz et ses tranchées mais aussi les combats intérieurs, les guerres du langage comme celles, intestines, de l'enfer familial. Ce réel est paradoxal et tellement théâtral. La seule vérité qui reste est le corps des acteurs. Le corps d'Argan est comme Molière dans ses pièces, comme un livre ouvert, disséqué, impudique. Et le réel est aussi dans le théâtre que joue Toinette à Argan lorsqu'elle désigne, singeant le mandarin fantasque Purgon, « *le poumon, le poumon !* », l'organe touché par la tuberculose de Molière.

Pour Argan, monstre d'égoïsme, il n'y a que « *Moi, Moi-même et Je* ». Mais il est à noter que notre malade, dans les affres des terribles tourments dont il se « *sent* » atteint et qui le torturent, n'appelle jamais Dieu. Il ne demande rien à la providence. Il voudrait juste que son corps ne s'altère pas, que rien ne bouge, ne plus avancer dans cette vie au risque de la mort. Rien que la matière. Face à la mort, Molière est comme Hamlet face au crâne de Yorick, l'ancien bouffon du roi. « *Faut-il vivre faut-il mourir ?* » chante Cléante, l'amoureux d'Angélique, dans un petit opéra qui lui permet de déclarer sa flamme par le biais d'une œuvre qui prolonge la pastorale du début où des bergers et des bergères, malades de la Maladie d'amour, se languissent. La mise en abîme est à tous les niveaux.

Molière avait déjà eu affaire à l'abîme quand Dom Juan s'y était englouti, à la fin de la pièce, mais Argan est confronté à un abîme plus terrible encore, un abîme qui n'est pas enfer mais néant. Son « *être ou ne pas être* » est de même nature que celui de Shakespeare. Qu'y-a-t-il dans ces zones ténébreuses où la conscience n'est plus, dans le sommeil et dans la mort ? Il laisse l'homme sans réponse, comme dans les tragédies grecques, chez les libertins de Sade ou les errants immobiles de Beckett, face à la nuit, à l'espace, face à l'immensité, petit, dérisoire, bouffon. Alors mieux vaut en rire, semble-t-il. Molière a mis dans sa pièce testament tout ce qu'il sait mais aussi tout ce qu'il ne sait pas. Il sait qu'il ne croit pas. Enfin, si, « *Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.* ». Dom Juan et Sganarelle, fuyant leurs poursuivants, se sont déguisés en médecins. Ils font halte et devisent :

« Sganarelle. — *Ne croyez-vous point l'autre vie ?*

Dom Juan. — *Ah ! ah ! ah !* »

« *Rien* » dit Béralde, une des voix de Molière « *à regarder les choses en philosophe* » dans cette pièce, la voix qui parle « *par la raison* » (sans qu'il soit raisonneur !). « *Les ressorts de notre machine sont des mystères.* ». Mais il précise « *jusques ici* », il n'est pas interdit d'exercer cette raison et d'étudier. « *C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gêne tout* ».

Soyons humbles, calmons-nous, « *nous ne savons pas ce que nous disons* » nous dit Molière avant Freud et après Jésus.

Le cérémonial de la fin de la pièce est aussi un sacre et Argan-Molière est entraîné dans la lumière de la gloire. Le 21 février à 9 heures du soir, des centaines de flambeaux accompagnèrent la dépouille de Molière au petit cimetière Saint-Joseph. Il était écrit que la terre n'était plus chrétienne en-dessous de quatre pieds. On creusa donc un trou de cinq pieds et le clergé autorisa l'inhumation.

Nous sommes bien seuls, nous dit Molière, pas de salut extra-terrestre. Mais quelqu'un meurt et quelqu'un naît à la vie et au jeu. La fille d'Argan, Louison, fait son entrée dans le théâtre familial, petite reine de grâce et de subtilité qui seule peut incarner la mort mieux que son père et le faire sortir de sa bulle, l'unique moment de toute la pièce où il s'inquiète pour quelqu'un d'autre que lui-même. Louison prend le relais, la vie continue.

Molière mort, quelqu'un reprend le rôle et les représentations se poursuivent. Car la maladie, comme le théâtre, c'est la vie, il n'y a rien à faire. C'est aussi sa contradiction inhérente, la mort. Nous sommes tous plus ou moins malades, vivants acteurs de notre existence mortelle, nous oscillons toujours entre imagination et réalité et nous mourrons bien pourtant. Sur le théâtre les lumières s'allument et s'éteignent. C'est la vie.

**François Rodinson**

## LE RIRE DE MOLIÈRE

L'œuvre culmine, en effet, dans la musique et la danse, et aussi dans la farce. La farce est même omniprésente dans la dernière pièce de Molière, comme dans les premières, et cela ne devrait pas nous étonner, la farce étant une mise en scène radicale de la condition humaine. Elle opère à un niveau plus profond que la plupart des satires et de ce qu'il est convenu d'appeler les comédies de mœurs. Elle s'engage dans toutes sortes de malheurs, y compris la violence et la mort ; malgré son apparente simplicité, elle répond aux problèmes fondamentaux d'un monde déchu. [...]

Dans sa dernière pièce, Molière joue plus abondamment que jamais avec le langage, avec son malheur et son bonheur. Le quiproquo, produit de base de la farce, paraît dans la scène où Argan et Angélique évoquent, sans le savoir, deux prétendants différents. Le « *galimatias* » ou « *babil* » des médecins revient sans cesse. Pour ne pas ébranler le cerveau de son maître, Toinette lui parle sans émettre un seul son. Argan et M. Diafoirus, pour ne pas déroger aux règles de la politesse, parlent en même temps. Le langage tourne à vide dans les compliments que Thomas Diafoirus adresse à Angélique et à Béline, puisqu'il exalte leur beauté sans les connaître dans des « *périodes* » préparées d'avance. Il est bon de se rappeler ces détails, ce rire intarissable du langage, surtout en écoutant Béralde critiquer le jargon médical. Les hommes croient à la médecine, soutient-il, « *parce qu'il y a des choses dont l'apparence nous charme, et que nous croyons véritables par l'envie que nous avons qu'elles se fassent [...] Lorsqu'un médecin vous parle de purifier le sang, de fortifier le cœur, de rafraîchir les entrailles, de rétablir la poitrine, de raccommoder la rate, d'apaiser la trop grande chaleur du foie, de régler, modérer et retirer la chaleur naturelle, il vous dit justement le roman de la médecine [...]* ». Les médecins aussi sont « *imaginaires* », dont le langage, au lieu de s'agripper au réel, se plait à sa propre éloquence. On sent ici la présence de Molière écrivain, réfléchissant sur le charme – Béralde parle aussi de la beauté – et sur le danger du langage purement fabuleux. Le « *roman* » de la médecine s'oppose en tout point à la fiction réelle créée par une imagination qui travaille le langage sous le signe de la vérité, avec le dessein de renouveler à la fois le langage et le monde qu'il nomme. Il s'oppose à la fiction de la cérémonie burlesque, à la vraie joie provoquée par un langage en fête et une musique qui se charge de tout transfigurer. [...]

La parole de Molière, qui ne prétend pas guérir les maux du corps, est profondément poétique : elle offre une autre perspective sur le réel, elle le transforme pour l'imagination, elle l'accueille dans le jeu de la comédie. Le langage s'égaré et se transcende dans le latin macaronique de la cérémonie finale, d'une exubérante hilarité : « *Grandes doctores doctrinae / De la rhubarbe et du séné : / Ce serait sans doute à moi chosa folla, / Inepta et ridicula* », et *cætera*. Nous distinguons en sourdine, et au loin, la peur de la confusion des langues et de la confusion du langage, mais nous entendons surtout la joie d'un idiome nouveau. En riant des fautes, nous rions aussi devant une langue projetée soudain dans le domaine du possible (comme nous nous émerveillons de la présence d'un autre français dans le poème d'un grand poète). Le latin de potache éloigne même la moquerie (nous ne rions pas des docteurs qui sont en réalité des comédiens) en faveur d'un rire franc et communicatif.

L'œuvre culmine dans la farce, elle culmine également dans le théâtre. Par le carnaval, d'abord, qui théâtralise la vie par ses travestissements et ses masques, et qui paraît dans le « *divertissement* » du deuxième intermède et dans la cérémonie finale, comme dans le déguisement de Toinette puis des comédiens en docteurs. [...] Au dénouement toute la famille franchit le seuil du lieu autre qu'est le théâtre, selon les derniers mots de Béralde auxquels on ne prête pas assez attention : « *pour « ôter » [à Argan] tout sujet de se fâcher quand il aura reconnu la pièce que nous lui jouons, nous pouvons y prendre chacun un rôle, et jouer en même temps que lui. Allons donc nous habiller* ». À la fin de la dernière pièce de Molière, les personnages, à la manière des spectateurs, passent dans le monde autre de la comédie et dans le domaine du rire, comme si toute son œuvre y conduisait.

## MOLIÈRE OU LA LIBERTÉ MISE À NU

Innombrables sont les commentateurs qui l'ont remarqué, Molière occupe une situation qui lui est propre au sein de l'histoire théâtrale. S'il est possible d'établir, à certains égards, des parallèles entre Kleist et Hebbel, Racine et Corneille ou Térence et Plaute ou peut-être Strindberg et Ibsen, il n'existe personne pour mettre en parallèle avec Molière, peut-être que son génie propre, mais peut-être aussi que ses personnages occupent au sein du théâtre une position particulière. Ils sont, si l'on ose dire, des demi-personnages que le spectateur, et c'est là justement sa fonction, complète. Il leur est complémentaire, et c'est en lui que retentit la situation du personnage sur scène dont il est l'aboutissement, mais aussi la connaissance. Le spectateur est le seul, comme le sommet d'une sorte de triangle, à connaître tout à fait ce que les personnages ne savent que partiellement. Tout se passe comme si tout le théâtre de Molière était écrit en vue de cet acte de conscience unique et global par lequel le spectateur exerce totalement son esprit puisqu'il est la conscience qui embrasse l'action.

Il se pourrait justement que là fût l'importance de Molière. Il éclaire cet angoissant problème des raisons d'être de l'art et de la littérature en général. Ce qu'il représente c'est, de toute évidence, la fuite du sentiment de soi, de l'identité devant les mots, mais avec une telle netteté que cette fuite même devient, en quelque sorte, bien qu'indémontrable, la trame poignante de son œuvre. Le théâtre de Molière est un théâtre du langage et l'on verra avec lui, comme l'écrit Jean-Claude Brisville dans *La Présence réelle* (N.R.F.), qu' « *il n'est pas de plaisir plus scandaleux que d'écouter les mots trahir* ».

Enfin, le dernier point, et ce n'est pas le moins important, est aussi celui qui « *engage* » le plus le spectateur ou le lecteur. Le théâtre de Molière frôle ou pénètre même si profondément cet être imperméable et inaccessible que nous sommes nous-mêmes, que l'on peut se demander si ce n'est pas toujours cette tonalité d'être, la nôtre, qui est figurée sur scène. Il y a ce fait, au fond très étrange, que les grands personnages de Molière sont toujours vus de l'intérieur et que nous sommes, nous, cette vision de l'intérieur. Nous sommes le lieu où se déploient ces personnages ; ils se situent au sein de notre durée propre, d'où, à la fois, leur nouveauté et leur familiarité. Harpagon, M. Jourdain ou George Dandin, c'est nous qu'ils concernent. En notre présence, ils cessent d'être simplement extérieurs, nous passons en eux, nous sommes à la fois intérieurs à eux et à nous-mêmes. Cette identité représentée sur scène n'est que la nôtre : nous sommes intérieurs à un personnage que nous ne sommes pas.

Toutes les situations, en effet, que crée Molière, d'emblée dépassent la communication verbale. Tous les personnages n'acquièrent d'existence théâtrale que dans la mesure où, par rapport à leur entourage, ils sont réduits au silence. Et ce silence n'est rien d'autre que l'origine de la parole, il est la dimension au sein de laquelle je suis conscient de moi-même. Si Molière se plaît tant à acculer tous ces personnages à une situation où la parole ne peut plus franchir le rempart de l'apparence accusatrice, c'est bien parce que le théâtre a peut-être pour objet ce silence, puisqu'il est toujours tel que l'on y voit aussi représenté l'autre côté du langage : le spectateur, en effet, n'est-il pas justement celui à qui tous les fils aboutissent et qui, au sein de son silence, est celui qui est à la fois au centre et à l'extérieur du spectacle ?

Il y a chez M. Purgon — tous les termes en « *ie* » (asepsie, lienterie, dysenterie, hydropisie), litanie certes, désir quasi alimentaire de se « *fournir* » de mots mais il y a plus encore volonté totale de domination. Car le langage contient aussi cela : il porte en lui dans sa structure même toutes les dominations possibles puisqu'il permet d'obtenir la soumission, il est « *autorité* ». Dès lors, conquête ultime, on voit chez Molière le passage capital, et qui préfigure déjà notre temps, de l'instrument simplement matériel de l'asservissement à l'instrument abstrait qu'est le langage. [...]

Peut-être Molière voulait-il montrer qu'il ne peut y avoir domination sans consentement à être dominé. En ce sens Argan est un M. Jourdain mûri, accompli. M. Jourdain, lui, consentait jusqu'au bout. Grâce à Béralde, son frère, Argan, lui, ne consentira pas jusqu'au bout à être malade. Il suffit donc d'un petit coup de pouce pour que les univers d'obéissance et de foi s'effondrent à leur tour : il suffit de ne plus croire, de ne plus consentir, donc de se retrouver. [...]

Tout au long de la pièce, et ce n'est pas le moins important, Argan est sans cesse averti : jusqu'à la petite Louison qui le prévient, acte II scène VIII : « *Ah ! mon papa, vous m'avez blessée. Attendez : je suis morte.* » Or, l'avertissement « *attendez* » est d'une si grande netteté, la moquerie si évidente, qu'il faut bien qu'Argan consente comme Orgon à s'en laisser conter. La ressemblance avec Orgon se retrouve jusque dans la composition du nom et la disposition des lettres : Orgon/Argan, tout comme on retrouve Kafka dans Samsa. [...] Mais ce que Molière s'est, pour l'instant, plu à montrer, c'est comment on procède : comment on peut utiliser le langage à ses fins propres. Tout comme Tartuffe, explicitement, dévoilait son jeu, de même ici tous les personnages dévoilent eux aussi leur jeu à Argan. À la différence d'Arnolphe ou même de M. Jourdain, Argan ne veut pas voir mais les éléments qu'ils possèdent sont les mêmes. Pour bien montrer jusqu'où va l'aveuglement d'Argan, Molière se fait figurer lui-même dans la pièce, à la scène III de l'acte III Argan dit qu'il ne sait pas ce qu'il dit « *votre Molière avec ses comédies* » (impertinent avait ce sens : qui ne sait pas ce qu'il dit). Mais Argan ne voit rien parce qu'il ne veut rien voir. Il y a à la lettre, au moyen de la médecine, prise de corps et, qui plus est, prise d'âme. Orgon, M. Jourdain et Argan n'ont finalement aucun instrument verbal à leur disposition pour briser l'encerclement linguistique construit par les charlatans. Le spectateur a précisément à sa disposition – aujourd'hui plus que jamais – les comédies de Molière.

**Georges-Arthur Goldschmidt**, *Molière ou la liberté mise à nu*  
Éditions Circé



# Célestins

THÉÂTRE DE LYON