

10 > 20 oct. 2018

Les Fourberies de Scapin

MOLIÈRE / DENIS PODALYDÈS

Avec LA TROUPE DE LA COMÉDIE FRANÇAISE

Dossier
de presse

Célestins
THÉÂTRE DE LYON



PRESSE

MAGALI FOLLEA

magali.follea@theatredescelestins.com / +33 (0) 4 72 77 48 83

Vous pouvez télécharger les dossiers de presse et photos des spectacles sur notre site

www.theatredescelestins.com

Célestins
THÉÂTRE DE LYON

BILLETTERIE : 04 72 77 40 00
ADMINISTRATION : 04 72 77 40 40
THEATREDESCELESTINS.COM

4 RUE CHARLES DULLIN - 69002 LYON



Les Fourberies de Scapin

10>20
oct. 2018

GRANDE SALLE

DE MOLIÈRE
MISE EN SCÈNE DENIS PODALYDÈS

Avec
LA TROUPE DE LA COMÉDIE FRANÇAISE



Scénographie **Éric Ruf**
Costumes **Christian Lacroix**
Lumière **Stéphanie Daniel**
Son **Bernard Valléry**
Maquillages **Véronique Soulier-Nguyen**
Collaboration artistique et chorégraphique **Leslie Menu**

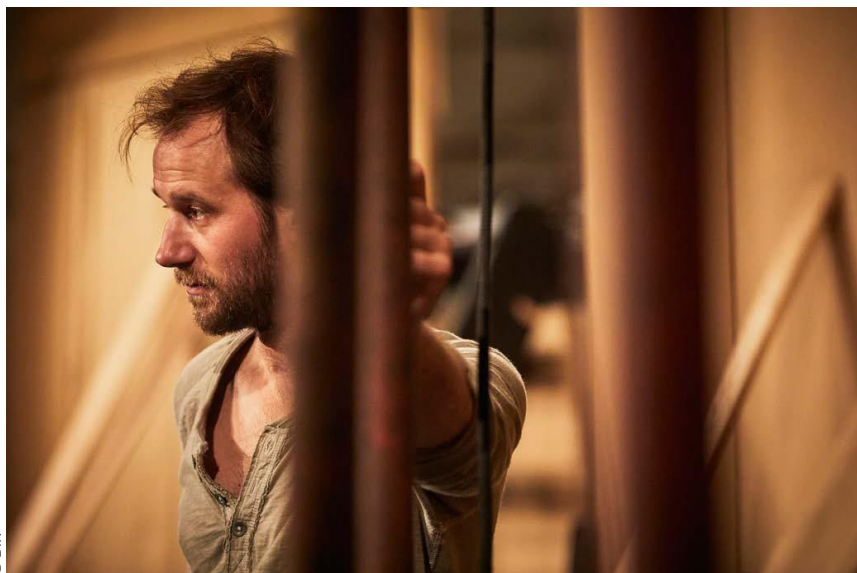
- 🕒 **HORAIRE**
20h – dim. 26h
Relâche : lun.
- 🕒 **DURÉE ENVISAGÉE**
1h45
- 😊 **À PARTIR DE 8 ANS**
- 📅 **OUVERTURE DES LOCATIONS**
Internet :
mar. 28 août 2018
Guichet/téléphone :
ven. 31 août 2018

Édito

Il n'est jamais simple de monter Molière. Il n'y a pas de méthode et quiconque voudrait déposer un brevet serait immédiatement suspect. Monter Molière dans la Maison de Molière augmente presque la difficulté à ceci près que les acteurs de cette maison, tous, le jouent régulièrement et entretiennent avec ce répertoire une fréquentation, une proximité, à défaut d'un savoir ou d'une science. Molière écrivait pour sa troupe, quelque chose de cette simple destination est passé d'un comédien à un autre, jusqu'au 532e sociétaire, le dernier nommé en 2016. C'est à cette connaissance manufacturière que je fais appel en confiant la mise en scène des *Fourberies de Scapin* à Denis Podalydès.

Denis, après avoir monté *Le Bourgeois gentilhomme* et joué dans nombre de pièces de Molière, ne tentera pas de se distinguer par une « lecture nouvelle » mais cherchera à relever les qualités intrinsèques de cette pièce et de ce Scapin – scappare en italien signifie s'échapper – qui s'affranchit de toutes hiérarchies et de tous ordres et venge une fois pour toutes le peuple des enfants en bastonnant enfin celui des pères. Un texte extraordinaire et des comédiens magnifiques, l'équation paraît simple mais pour la rendre fertile il faut tout l'art de Denis Podalydès, tout son flair de comédien et ses qualités de directeur d'acteurs réunis.

Eric Ruf



L'auteur



© Stéphane Lavoué

Né Jean-Baptiste Poquelin le 15 janvier 1622 à Paris, Molière est le fils d'un riche tapissier du roi. Il perd sa mère à l'âge de dix ans. Après avoir suivi un enseignement au collège de Clermont (futur lycée Louis-le-Grand), il fait des études de droit à Orléans, qu'il abandonne en 1642 pour prendre la succession de son père dont il se sépare l'année suivante pour devenir comédien.

Avec sa maîtresse Madeleine Béjart et huit autres camarades, il crée L'illustre-Théâtre, troupe qu'il dirige, et prend le nom de Molière. Mais la compagnie fait faillite, ce qui lui vaut d'être emprisonné en 1645 pendant quelques jours avant d'être libéré grâce à son père qui paie ses dettes. Avec la troupe de Charles Dufresne et quelques comédiens de L'illustre-Théâtre, il quitte Paris et mène alors une vie itinérante en province. Il écrit sa première pièce en 1655 (*L'Étourdi ou les Contretemps*).

De retour à Paris en 1658 et grâce à la protection de Philippe d'Orléans (frère de Louis XIV), Molière se produit au Louvre devant la Cour. Il lui est alors accordé de s'installer au Petit-Bourbon. L'année suivante, il remporte un brillant succès avec *Les Précieuses ridicules*, puis, en 1661, la troupe déménage dans la salle nouvellement aménagée du Palais-Royal. En 1662, il épouse l'actrice Armande Béjart, soeur cadette de Madeleine. La même année et malgré son succès, *L'École des femmes*, accusée d'être une pièce irréligieuse, fait l'objet d'une longue

polémique. Puis c'est au tour du *Tartuffe* d'être interdit pendant plusieurs années à la demande de l'archevêque de Paris.

Mais ces scandales n'entachent pas le succès de Molière : sa troupe est soutenue moralement et financièrement par le roi Louis XIV et il est nommé en 1665 responsable des divertissements de la Cour. Il collabore alors avec le musicien et compositeur Jean-Baptiste Lully (1632-1687) à l'écriture de comédies-ballets comme *Le Bourgeois gentilhomme*, forme nouvelle de spectacle total.

Séparé d'Armande en 1666, il se réconcilie avec elle en 1672. Il écrit *Les Fourberies de Scapin* en 1671 deux ans avant sa mort. Malade depuis quelques années, Molière meurt d'une hémorragie pulmonaire en février 1673 à l'issue de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Il est enterré au Père Lachaise à côté de Jean de La Fontaine.

La pièce

En l'absence de leurs pères – Argante et Géronte – partis en voyage, Octave a secrètement épousé Hyacinthe, une jeune fille pauvre et de naissance inconnue, et son ami Léandre s'est épris de Zerbinette.

Les pères reviennent au grand dam d'Octave, à la fois très inquiet de la réaction d'Argante face à son union et fort embarrassé financièrement, qui recourt à Scapin – valet de Léandre habile à construire intrigues et manigances. Mais Argante reste insensible aux arguments de Scapin et inflexible dans sa résolution à briser le mariage clandestin de son fils (d'autant plus qu'il a arrangé avec Géronte de le marier à sa fille). Le valet commet un impair en mentionnant Léandre sous un jour plus coupable encore qu'Octave. La nouvelle est répétée à Géronte, qui invective son fils... qui s'en prend alors à Scapin. Mais Léandre quitte bientôt son ressentiment et supplie Scapin de lui venir en aide : pour libérer Zerbinette des Égyptiens qui la tiennent captive depuis l'enfance, il doit payer une forte rançon. Voilà donc Scapin missionné par les deux amis pour extorquer à leurs pères respectifs la somme dont ils ont chacun

besoin. Pour Argante, Scapin invente à Hyacinthe un faux frère, redoutable épéiste, qui pour la somme de deux cents pistoles accepterait l'annulation du mariage de sa soeur. Argante accepte à contrecœur et voilà Octave ainsi pourvu ! À Géronte, il annonce que Léandre a été enlevé par des Turcs qui ne le relâcheront que contre rançon: le mensonge opère et le vieil avare est délesté de cinq cents écus. Mais Scapin veut pousser plus avant sa vengeance contre Géronte à qui il doit d'avoir été battu par son jeune maître : pour le rosser à son tour, il lui invente des ennemis de toutes parts et le fait cacher dans un grand sac de toile. Mais il est découvert et contraint à la fuite devant le vieillard furibond.

Les fourberies de Scapin étant démasquées, celui-ci est menacé du gibet par son maître. Mais deux incidents consécutifs font reconnaître Hyacinthe comme la fille de Géronte et Zerbinette comme celle d'Argante, qu'il croyait perdue. Les amours clandestines correspondant ainsi à la volonté des pères, on pardonne à Scapin agonisant à la suite d'un triste accident.



« Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche »

En 1671, Molière sort d'une période d'intense production destinée au Roi et à la Cour. Il a écrit et mis en scène trois grandes comédies-ballets en collaboration avec Beauchamp et Lully, avec lequel les relations ont été très difficiles. Il n'avait pas le choix. Louis va bientôt mettre les arts en coupe réglée et créer les académies qui vont achever de les soumettre à sa volonté et à sa domination totale. *Le Bourgeois gentilhomme* en novembre 1670 avait bien mal commencé à Chambord. Il est valet du Roi par charge héréditaire, et si la fonction est prestigieuse, l'affection du Roi réelle et gratifiante, il en éprouve les contraintes jusqu'à l'épuisement. Sa Troupe est sans arrêt menacée de transfuges vers les compagnies rivales. L'homme n'a que deux ans à vivre encore.

Le théâtre du Palais-Royal est en travaux, on va y installer des machines. Mais il faut occuper la Troupe et jouer quand même. Dans un temps réduit et pour un espace contraint, Molière compose *Les Fourberies de Scapin*.

Arrêt des pièces de Cour et pour la Cour ; arrêt des collaborations ; retour à la comédie pure ; ce n'est pas une commande extérieure ; il va jouer à Paris devant un public moins distingué, plus divers : il est libre, relativement.

Molière quitte donc les grands caractères français, les personnages à clef, les jardins de Versailles, les contraintes de l'étiquette, retourne aux sources de son art comique, prend situations et *lazzi* dans Térence (*Le Phormion*), Plaute, les farces tabariniques, tape chez Rotrou, Cyrano de Bergerac (*Le Pédant joué*), et bricole à la diable ses *Fourberies*.

Molière partage l'usage du Palais-Royal avec l'acteur napolitain Tiberio Fiorilli, le grand Scaramouche en personne, vêtu de noir, homme au passé de brigand, rénovateur du jeu italien, jadis adoré du Roi qui, enfant, le découvrit et le voulut pour lui-même. Mais

Fiorilli est devenu un homme bien plus libre que Molière, qui, fasciné, s'en inspire pour son personnage principal.

Nous sommes à Naples — patrie de Scaramouche —, près du port. Deux jeunes écervelés se sont engagés en l'absence et contre l'avis de leurs pères. L'un des deux s'est même marié. L'autre est épris d'une diseuse de bonne aventure. Les pères reviennent, apprennent leurs frasques, entrent en rage. À qui s'en remettre ? Au valet de l'un des deux jeunes hommes, Scapin, fourbe patenté, repris de justice, ami des jeunes gens, qui soutirera l'argent des pères avant que le destin lui-même n'arrange au mieux l'affaire, comme en ces pièces où la merveilleuse résolution finale – les filles épousées par les fils sont celles-là même que les pères leur destinaient ! – sert de butoir à la comédie.

Trois actes de théâtre pur, menés d'une main vivace, allègre, violente. Au premier acte, on tremble, on gémit, les coups de bâton menacent. D'après négociations se trament au deuxième. C'est sans doute le cœur de la pièce : comment un homme armé de sa seule et inventive malice manipule l'Autorité et la rançonne. Avars ou colériques, les pères nous mettent immédiatement contre eux, nous applaudissons le mensonge, la fraude et le vol. Le troisième acte est un déchaînement farcesque de cruauté, qui voit la double humiliation de Géronte : dupé, enveloppé et battu par Scapin ; moqué et outragé par Zerbinette, qui, sans le connaître, lui conte comment un certain Géronte a été volé par Scapin. Voilà deux scènes (scène du sac, scène du rire) qui sont comme deux massifs élevés dans le paysage du théâtre comique. Scènes étranges où la Comédie excède la Comédie, où les coups de bâton vont trop loin, où le rire blesse, où le personnage semble oublier l'histoire dont il est protagoniste, où, s'abandonnant à la fantaisie gratuite, il se perd, où l'acteur enivré se laisse voir, se trahit, et nous comble en même temps.

« Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche »

Pour dresser le tréteau de ce Scapin, nous avons retenu le théâtre en travaux, l'espace réduit, les acteurs devant, le port de Naples (contre la Cour à Versailles ou ailleurs), avec la mer tout près, l'Orient là-bas, les trafics portuaires, les rackets, les couleurs, le soleil, la chaleur, le jeu italien qui n'est pas forcément la Comedia dell'arte, la fatigue de Molière et son désir d'être Scaramouche, ses rancunes, les coups de bâton qu'il a reçus et ceux qu'il aurait volontiers distribués, la férocité et le rire, l'amour de la jeunesse à deux ans de mourir.

Molière joue dix-huit fois le rôle de Scapin ; ce n'est pas un succès. La pièce ne triomphera que bien plus tard, sans lui. Peut-être a-t-il manqué de l'extrême énergie que réclamait le rôle qu'il s'était pourtant écrit? À moins que la clef du rôle soit dans cet épuisement même ?

Ce détail historique, incertain d'ailleurs, jette une ombre sur la pièce. Pour sa dernière entrée, tandis que tout est bien résolu, Scapin, blessé mortellement à la tête, vient demander pardon à ceux qu'il a offensés. On sait que la blessure est traditionnellement fictive et que l'acteur jouant Scapin doit jeter son pansement avec désinvolture une fois le pardon obtenu. Quand bien même le geste trahirait le stratagème, la dernière fourberie comique, on entend dans l'ultime réplique de la pièce, (répondant à la classique injonction de festoyer « Allons souper ensemble, pour mieux goûter notre plaisir »), une sombre amertume, un vif sentiment d'ingratitude, quelque chose d'authentiquement funèbre : « Et moi, qu'on me porte au bout de la table, en attendant que je meure. »

Notes de travail sur les personnages par Denis Podalydès - Mise en scène

LES PÈRES

Argante est un homme colérique mais avec un fond de bonté que lui-même déteste, refoule, nie, tandis que Scapin fait ressortir à tout moment cette fibre sympathique chez lui.

Géronte est méchant, sec, avare autant qu'Harpagon, sale. Il ne porte pas sa richesse sur ses vêtements. Un instant, ses mains entrouvrent une bourse : on y voit luire l'éclat de l'or.

Géronte est malin, Argante bénin. Tous deux sont emplis de colère.

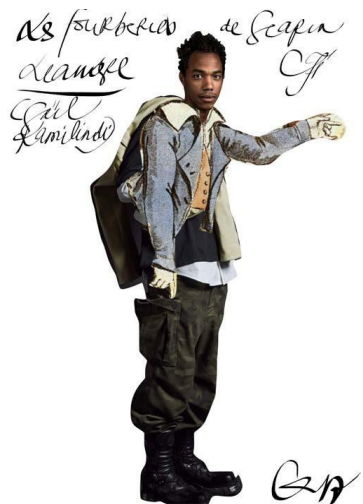
Pour Scapin les manières n'est pas une affaire facile. Suivre chaque étape de la négociation, chaque seconde du marché entrepris par Scapin, à la sueur de son front. Découper les scènes en moments tendus, en rounds. Par moment il faiblit, il est à deux doigts de rompre, et puis il se refait, etc. Lire chaque pensée dans la tête des uns et des autres, comme dans les parties d'échecs.

LES FILS

Ingratitude des jeunes vis-à-vis des valets (Molière pense sans doute à l'ingratitude de ses jeunes acteurs qui le trahissent pour la troupe de l'Hôtel de Bourgogne).

Ingratitude et violence de Léandre. Il menace Scapin de lui faire passer son épée au travers du corps qui avoue alors toute une série de fourberies qu'il lui a faites. C'est que Scapin n'est pas tout à fait dupe de l'affection de ces jeunes gens. Quand il le faut, il sait aussi les tromper. Mais s'il avoue, c'est parce qu'il a vraiment peur au moment où Léandre le menace. Et Scapin s'en souviendra et va durement se venger sur le père de Léandre, reportant sur Géronte sa rancune et son amertume. Ingratitude d'Octave aussi. À peine obtient-il satisfaction qu'il plante là Scapin. Si Scapin est plein d'apparente bienveillance envers les fils (en réalité ce sont je crois les filles, Hyacinthe et Zerbinette, qui suscitent sa bienveillance), les garçons, Octave et Léandre, sont menés par leur propre intérêt, leur peur, leur désir, égoïstes comme des enfants livrés à eux-mêmes, mal éduqués, mal aimés des pères, tandis que les mères sont absentes ou mortes.

© Croquis des costumes par Christian Lacroix



Notes de travail sur les personnages (suite)

LES JEUNES FILLES

Il faut donner le maximum de chances aux jeunes, notamment aux filles. Hyacinthe est une héroïne de tragédie dont se perçoit l'humour. Elle pleure énormément (ses larmes ont enflammé Octave, comme le rire de Zerbinette enflamme Léandre). Destin tragique qui émeut Scapin profondément. Elle vient d'un autre monde et amène avec elle une certaine atmosphère, une certaine qualité morale, comme lorsque Elvire entre en scène et modifie notre perception de Dom Juan. Paradoxalement, transplantée dans un lieu comique, quelque chose en elle nous fait rire, non pas contre elle, mais parce qu'elle a de l'esprit – elle est vivante. De même Zerbinette exerce un charme considérable.

Liberté de ton. Rire d'une femme qui veut être heureuse et parvient à l'être contre tous les préjugés. On sait que la Beauval,

créatrice du rôle, avait un rire prodigieux, et que c'est ce rire que Molière célébrait. Sensualité du rire, bien sûr, apport comique, mais aussi éclat, liberté, générosité et beauté de ce tempérament, de cette liberté d'humeur et de ton.

Zerbinette rit, Hyacinthe pleure, mais en une scène où elles se rencontrent (difficile et très importante scène 1 de l'acte III), elles se reconnaissent, s'aiment, se confondent peut-être. Dans cette scène, Scapin est probablement pris de désir. Tentation sensuelle qui ne se concrétise pas : Scapin est un homme d'honneur, fourbe désintéressé. Ces grands brigands ne sont pas de petites canailles.

© Croquis des costumes par Christian Lacroix



Notes de travail sur les personnages (suite)

LES VALETS

Silvestre est un personnage touchant. Il se sent moins doué que Scapin, qu'il admire. Peur des coups – il a dû en recevoir des centaines. C'est un repris de justice, ancien galérien comme Scapin pour qui il éprouve une réelle amitié : il ne peut lui en vouloir des risques qu'il lui fait courir. Et Scapin le révèle en tant qu'acteur, dans la scène du Spadassin.

Scapin met en scène les autres : Octave dans la première scène, lui faisant répéter le rôle qu'il devra jouer devant son père. Puis Sylvestre. Jusqu'à Gêronte lui-même. Il ne cesse de proposer à ses interlocuteurs des situations, des compositions, des personnages à jouer.

Intuition que Scapin n'a pas un seul costume, mais ne cesse de se changer selon les personnes à qui il a affaire. Il échappe, nous échappe (scappare), fugitif,

changeant, en métamorphose constante, comme un personnage de Shakespeare. Pas d'identité a priori mais perpétuellement en mouvement. En fuite, en esquivance, en leurre. C'est l'acteur à l'état pur. Pourquoi Scapin fait-il tout ça, quand il sait qu'il n'en touchera presque rien ? Par désir pur de jouer peut-être, de risquer le jeu, d'engager la partie, de miser de plus en plus gros, de chercher les limites.

© Croquis des costumes par Christian Lacroix



Biographie de Denis Podalydès, mise en scène



© D.R.

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (classes de Viviane Théophilidès, Michel Bouquet et Jean-Pierre Vincent), Denis Podalydès entre en 1997 à la Comédie-Française, dont il devient le 505e sociétaire en 2000. La saison dernière, il a été collaborateur artistique pour *L'Événement* d'Annie Ernaux, présenté par Françoise Gillard dans le cadre du Festival Singulis, Acomat dans *Bajazet* de Racine mis en scène par Éric Ruf au Théâtre du Vieux-Colombier, et l'invité dans *Une vie* de et mis en scène par Pascal Rambert. Ivo van Hove le met en scène dans *Les Damnés* créé au Festival d'Avignon 2016 puis Salle Richelieu.

Molière de la mise en scène en 2006 pour *Cyrano de Bergerac*, il monte *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier ou encore *Fantasio* de Musset. Il y joue également sous la direction de Jean-Louis Benoit dans *Le Revizor* de Gogol, obtenant le Molière de la Révélation théâtrale, ainsi que de Claude Stratz (*Le Malade imaginaire*), Dan Jemmett (*La Tragédie d'Hamlet*, *La Grande Magie*), Sulayman Al-Bassam (*Rituel pour*

une métamorphose), Catherine Hiegel (*L'Avare*), Jacques Lassalle (*Figaro divorce*, *Il campiello*, *Platonov*) ou encore Galin Stoev, Matthias Langhoff, Philippe Adrien...

Par ailleurs, il met en scène avec Éric Ruf et Emmanuel Bourdieu *Le Cas Jekyll* de Christine Montalbetti, ainsi que *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck (Théâtre des Bouffes du Nord), *Fortunio* de Messager (Opéra-comique), *Don Pasquale* de Donizetti et *La Clémence de Titus* de Mozart (Théâtre des Champs-Élysées).

Au cinéma, il tourne pour Bruno Podalydès, Arnaud Desplechin, Bertrand Tavernier, François Dupeyron, Michel Deville, Michaël Haneke, Xavier Durringer, Noémie Lvovsky, les frères Larrieu, Pierre Jolivet, Alain Resnais et, à la télévision, pour Josée Dayan, Dante Desarthe ou Emmanuel Bourdieu – dont il met en scène *Tout mon possible*, *Je crois ?*, *Le Mental de l'équipe* et *L'homme qui se hait*.

Il a publié *André Amoureux* (en écriture collective avec notamment Michel Vuillermoz – Molière de l'auteur 1998), *Scènes de la vie d'acteur*, *Voix off* (prix Femina Essai 2008), *Étranges animaux* (avec le photographe Raphaël Gaillarde), *La Peur, matamore*, un premier roman, *Fuir Pénélope* et, en 2016, *l'Album Shakespeare* à la Pléiade. Il compte aussi nombre de lectures et enregistrements d'oeuvres de Céline, Proust, Diderot, Rousseau...

Les bas-fonds du port de Naples, notes scénographiques

NOTES DE TRAVAIL DE DENIS PODALYDÈS

Nous sommes au fond d'une cale. Des escaliers sans fin mènent à la scène. Des mâts. Des voiles. Carrelets.

Nécessité d'avoir plusieurs étages, plusieurs niveaux : un tréteau vertical ménageant quantité d'espaces et d'appuis. Poulies, chaînes ? Gréements.

Imaginaire de la voile et de la navigation. Le sac est une voile.

Métaphore du navire et du théâtre poussée à sa plus extrême conséquence.

Scapin, capitaine de ce navire.

NOTE D'INTENTION D'ÉRIC RUF

Lors de nos premières discussions autour de ces *Fourberies de Scapin*, Denis Podalydès m'a appris qu'à la création de la pièce, le plateau de Molière était en travaux et qu'il ne restait par conséquent pour le jeu qu'un espace très réduit. S'ajoutait à cela la volonté de Molière qui, lassé des grands divertissements de cour, désirait revenir à un théâtre basé sur l'acteur, à la tradition italienne, celle des tréteaux aux dimensions scéniques naturellement contraintes.

Autant le Scapin de Jean-Pierre Vincent gambadait il y a vingt ans sur les toits de Naples, autant Denis avait l'intuition que pour trouver le sien, il faudrait descendre et s'aventurer dans des bouges du port, les culs de basse-fosse et les lieux interlopes de docks au commerce illicite. J'ai tenté de résoudre cette équation en réduisant l'espace de jeu à l'avant-scène, et en créant au lointain une simple perspective sur la mer, direction de départs sans retour – mais qu'allait-il faire dans cette galère ? Cette petite plage incertaine que l'on sent envahie régulièrement par les eaux sales du port est le décor unique, le royaume de Scapin, son territoire réservé. C'est là qu'il fait affaire, là qu'il traite de sombres tractations, qu'il roule et qu'il échappe, c'est là surtout qu'il venge tous les enfants de la violence des pères en bastonnant Géronte à volonté. Un décor en forme de môle marin sur fond de toile marine. Tréteaux quelque peu améliorés de quelques sorties dans les dessous et les dessus mais préservant et appelant la qualité pure des acteurs de la Troupe.

Portrait de Scapin en jeu, enjeux d'acteurs

DE PRÉVILLE À BENJAMIN LAVERNHE

Dans ses notes de travail prises au printemps 2017, Denis Podalydès cite deux passages des *Mémoires de Prévillo* (1721-1799), cinquième comédien après Molière à avoir joué Scapin à la Comédie-Française : « Le rôle se compose de deux caractères, dont l'un n'est que folie, mais dont l'autre cache, sous le même masque, un raisonnement profond. Sa tirade sur les dangers de la chicane exige dans l'acteur un ton de persuasion qui semble peu coïncider avec le fond de l'esprit de son rôle. »

Posant ce principe de dualité de Scapin comme vecteur de sa profondeur de champ, Prévillo poursuit son analyse technique du rôle en abordant la question de l'outrance : « J'ai dit qu'il valait mieux jouer sagement que de hasarder un jeu faux. Si par ce mot sagement on entendait l'imitation exacte de la nature commune, on serait d'autant plus dans l'erreur qu'une pareille manière de jouer dans tout le cours de son rôle serait fade et insipide. Il est des rôles qui exigent une véhémence de déclamation, et dont le débit par conséquent serait faux, si l'on n'outrait pas, en pareil cas, la nature. Il en est d'autres qui exigent plus encore... le dirai-je ? d'être chargés : ces sortes de rôles sont l'écueil ordinaire des acteurs. Employer la charge avec une sorte de sobriété qui ne descend pas jusqu'à la trivialité est le talent le plus rare qui puisse se rencontrer. »

Denis Podalydès commente ainsi cette définition : « Outrer ne veut donc pas dire exagérer mais aller outre, au-delà, dépasser (en l'intégrant) le naturalisme. Rien à voir avec l'idée d'exagération. »

Et quelque deux siècles et demi plus tard, Benjamin Lavernhe dans ses propres notes de travail dialogue à son tour avec les mêmes problématiques de jeu posées

par ce personnage démesuré :

« D'où vient-il ? Son entrée en scène est comme un mystère tombé du ciel, et qui raconte une extrême solitude. Comme s'il s'ennuyait et que, attiré par les plaintes et le désordre, il voulait se mêler. Dans la perspective de l'action à venir, il se met très vite à parler de lui (" Je suis un homme consolatif ") et à dresser de lui-même un portrait pour le moins élogieux. Pourtant sa vanité paraît refléter un absolu manque de confiance en lui, comme s'il avait besoin de prouver sa propre existence, aux yeux du monde et à lui-même. J'aime le penser avec cette fragilité, abîmé par la vie, mais vivant et vibrant, malgré l'amertume qu'il porte en lui (" J'ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin d'une affaire qui m'arriva... je me brouillai avec la justice... l'ingratitude du siècle. ").

Il semble pourtant savoir qu'il est porteur d'une destinée et d'un génie particulier et c'est là le premier parallèle que je fais avec Molière. Se donnant Scapin à jouer, Molière prend la parole à travers lui, et peut-être, Alceste mis à part, n'a-t-il jamais autant parlé de lui sur scène. À propos de Rodin, j'ai entendu dans une interview radiophonique Vincent Lindon dire des génies qu'ils ont au fond d'eux-mêmes la conscience de marquer l'histoire de l'humanité par leur talent à traduire et transmettre une émotion unique, et je crois qu'il a raison. Cela me plaît de penser à Scapin comme à un génie dont la destinée était effectivement de faire le fourbe parmi le monde, et comme à Molière destiné à écrire des pièces de théâtre qui secouèrent la société comme des coups de tonnerre.

[...]

Scapin aime se faire prier, voire se faire mousser. C'est un des signes de l'ampleur de son égo et de la force de sa personnalité. Il a fait le serment de ne plus se mêler du monde, mais la tentation est trop forte de se mettre à vivre et à jouer à nouveau. Et c'est ainsi que cette pièce parle pour moi beaucoup de l'acteur. Le besoin de jouer, de se montrer, de plaire coûte que coûte : il y a quelque chose de ce métier qu'on peut pratiquer jusqu'à sa mort. Jean-Louis Trintignant, Pierre Vial, Michel Bouquet, Michel Galabru, Robert Hirsch... : le jeu est pour eux un besoin vital. Je pense aussi à Johnny Hallyday qui rempile toujours pour son éternelle dernière tournée !
[...]

" Je me plais à tenter des entreprises insensées ". Comme ces fous avides de sensations, Scapin porte en lui un penchant kamikaze dans lequel je vois à la fois la parole de Molière, ses choix de vie et l'engagement de son écriture, et l'image de l'acteur prêt à sauter dans le vide avant d'entrer en scène.

La scène de la vengeance [acte III, scène 2, où Scapin fait entrer Geronde dans un sac et invente une succession d'ennemis pour le battre vertement] est à ce titre le chef-d'oeuvre et le point de non-retour du génie de Scapin. Il y a bien sûr la jubilation et la virtuosité d'incarner à lui seul une armée entière. Mais la violence qu'il déploie dans cette performance est tout aussi dangereuse pour lui-même. Cette scène qu'il s'offre parle du besoin de Molière de se sentir vivant jusqu'au bout avant la mort. L'improvisation dure trop longtemps et Scapin s'oublie, ivre, il se brûle les ailes – comme une overdose. Scapin veut atteindre le sublime et mourir sur scène. Malgré son âge, il redevient à ce moment petit enfant, sale gosse insolent qui joue au péril de sa vie sur le rebord d'une fenêtre ou au milieu des rails et qui dit avec panache et fierté : " même pas peur ! " ».

Scaramouche et Scapin, jumeaux napolitains

Le juge qui saute par les fenêtres, le chien criminel, et les larmes de sa famille, me semblaient autant d'incidents dignes de la gravité de Scaramouche.

Jean Racine, préface des *Plaideurs*

Vêtu de noir de la tête aux pieds, guitare à la main et entouré d'animaux, bouffon ostensible ébaubi par des situations impossibles, Scaramouche aime les femmes et le vin. Le plus souvent, il est au service d'un gentilhomme sans le sou, dont il vante à l'envi la noblesse et la fortune. Il entretient généreusement Polichinelle de ses aventures imaginaires, jusqu'à ce que son interlocuteur agacé le mette en fuite d'un simple coup de poing sur la table... Mais ce n'est pas tant la figure de Scaramouche qui nous intéresse ici que certains éléments biographiques de Tiberio Fiorilli, l'acteur qui popularisa et fit découvrir en France ce nouveau « type » de la *commedia dell'arte*. Avant son arrivée à Paris, vers 1640, Fiorilli eut en effet une jeunesse assez mouvementée – rapportée par son biographe et ami, Angelo Constantini – comme voleur, escroc et galérien. Toute ressemblance avec le passé du personnage Scapin n'étant pas ici nécessairement fortuite... Son père, officier, avait dû fuir Capoue à la suite d'un meurtre, et le premier exploit brigand de Fiorilli eut lieu à Civitavecchia, où il réussit à faire condamner deux Turcs à lui rembourser une somme qu'il les avait faussement accusés d'avoir volée. Puis après avoir été lui-même dépouillé par son propre valet, il fut reconnu à tort comme étant un forçat évadé et condamné aux galères. C'est après cette équipée qu'il monta pour la première fois sur des tréteaux, où il obtint un succès d'enthousiasme. Puis à Bologne, il dévalisa le chef de la police, et fit le voyage de Florence à Livourne aux dépens de deux juifs en feignant de vouloir embrasser leur religion. Sur une tartane qui le conduisait à Naples,

il escroqua une croix d'or à un religieux. Chez le duc de Satrian, il se reconduisit lui-même jusque hors du palais, tenant en main deux flambeaux d'argent qu'il ne rapporta jamais. Pris par des voleurs, il resta quelque temps dans leur bande, puis, appréhendé par les archers, il retrouva sa liberté, après avoir failli être pendu...

Scapin a dû être ce genre de brigand-là : voler par nécessité, ruser souvent, mais jamais sans humour ni panache. Grand voyou dans l'âme, mais toujours homme de coeur. Au-delà de l'admiration avérée de Molière pour l'acteur Fiorilli, on perçoit comment – et pourquoi – la vie si romanesque de l'Italien a pu inspirer la figure et le caractère de Scapin. Et que le dramaturge ait lui-même interprété ce personnage-miroir dit toute l'ambiguïté de la relation entretenue avec ce rival vénéré. Pendant plus de dix ans, ils ont partagé non seulement un théâtre, mais aussi les faveurs du Roi qui adorait Scaramouche depuis l'enfance. Molière-Scapin devant Fiorilli-Scaramouche, quelle était la part d'hommage dans cette gémellité théâtrale à peine déguisée ? Ou la part de fourberie ? Est-ce une façon de régler ses comptes avec ses détracteurs, de se jouer à son tour de l'image renvoyée par l'*Élomire hypocondre*¹ ?

La question de cette intention dramaturgique restera bien sûr sans réponse, mais cette fraternité scénique évidente, qu'elle soit rivale ou attendrie, aura sans nul doute tiré le génie comique de Molière vers ses sommets les plus noirs et les plus brillants.

¹Voir Molière l'Italien

Molière l'italien

Dans le Foyer des artistes de la Comédie-Française se trouve accroché un tableau intitulé *Les Farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus, peints en 1670*. C'est un portrait collectif, anonyme, des grands acteurs de troupe du XVII^e siècle – plusieurs générations confondues. Face à Molière et aux farceurs français de l'Hôtel de Bourgogne (Jodelet, Turlupin, Guillot-Gorju entre autres), les farceurs italiens sont représentés par les différents « types » de la *commedia dell'arte*¹. Cela fait alors près d'un siècle que ces derniers ont conquis les scènes françaises.

En effet, l'initiative des reines Catherine puis Marie de Médicis d'inviter les troupes italiennes dès la seconde moitié du XVI^e siècle – la présence des *Gelosi* est attestée dès 1577 à l'Hôtel de Bourgogne – a bouleversé le paysage théâtral français. Le répertoire de la *commedia dell'arte* (comédies grivoises, satiriques et parodiques, improvisées sur la base de canevas codifiés) remporte un réel succès et Molière qui séjourne à Lyon avec sa troupe (1652-1653) se trouve particulièrement marqué par l'entourage des acteurs italiens, très présents.

Mais si l'oeuvre dramatique de Molière est ainsi influencée par la *commedia*, elle n'est jamais verrouillée dans ses codes. Utilisant les trames des canevas italiens, Molière les enrichit tant qu'il invente un genre théâtral distinct, la comédie de caractère. Et s'il crée un type calqué sur ceux de la *commedia* – Sganarelle, de *sganare* (dessiller, ouvrir les yeux) – celui-ci se distingue au fil des pièces de ses modèles, évoluant du mari trompé (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*) vers le valet plus ou moins roublard (*Dom Juan, Le Médecin malgré lui*).

MOLIÈRE ET SCARAMOUCHE

De retour à Paris en 1658, Molière est amené à partager la direction du théâtre du Petit-Bourbon puis celle du Palais-Royal

avec l'acteur napolitain Tiberio Fiorilli, et les deux troupes jouent en alternance. Fiorilli est arrivé en France en 1639 (quatre ans avant que Molière ne fonde l'illustre Théâtre), et avec lui un nouveau « type » de son invention : Scaramouche. Scaramouche est un aventurier napolitain fortement enclin à la lascivité, à la fois grand vantard et poltron, qui ressemble au modèle du capitain espagnol mais plus souple et moins solennel que lui. Son costume est entièrement noir, d'où le clin d'oeil de Molière dans *Le Sicilien* : « Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche. » Louis XIV est lui-même un grand admirateur du personnage depuis l'enfance, et gardera Fiorilli sous sa protection jusqu'à sa mort en 1694.

Les deux directeurs s'estiment et se respectent, malgré l'émulation dans laquelle ils se tiennent – un tel partage de salle ne peut procéder que d'une entente apaisée. Molière profite parfois des absences de la troupe italienne pour jouer un répertoire plus spécifiquement inspiré par la *commedia* (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, en 1660) et pour reprendre des thématiques déjà abordées par elle (*Dom Juan*, en 1665). Mais au contact de Fiorilli Molière enrichit sa palette dramaturgique et étudie en détail les techniques comiques déployées par Scaramouche, ce que révèle le recueil *Ménagiana*² : « Scaramouche était le plus parfait pantomime que nous ayons vu de nos jours. Molière, original français, n'a jamais perdu une représentation de cet original italien. »

¹ Le « type italien » se définit par l'état civil du personnage, un habit caractéristique, un âge, un lieu de naissance, un dialecte et une particularité physique.

² *Ménagiana ou Bons monts, rencontres agréables, pensées judicieuses et observations curieuses*, de M. Ménage, Amsterdam, chez Geroges Gallet, 1694, p. 195.

Molière l'italien (suite)

LES FOURBERIES DE SCAPIN, UNE COMÉDIE ITALIENNE ?

En 1671, le Palais-Royal est en travaux pour accueillir les magnifiques machines de *Psyché*, tragédie-ballet que le public de la Cour a déjà pu découvrir. Ces formes de divertissement qui mêlent tous les arts (comédie ou tragédie-ballet), initiées par Molière dès 1661, répondent au goût nouveau du public pour le « grand spectacle » mais nécessitent de coûteuses installations. En attendant la fin des travaux, Molière propose un spectacle nécessairement plus économique, ce qui l'incite à écrire dans sa première veine dramaturgique : un théâtre de tréteaux dépouillé, largement inspiré par la *commedia*. C'est ainsi qu'il crée en mai 1671 la plus italienne de ses pièces : *Les Fourberies de Scapin*.

Selon une méthode toute italienne³, il transpose la structure d'une pièce de Térence, *le Phormion*, supprimant ou amplifiant à son gré des épisodes

³ Voir l'édition de Georges Forestier et Claude Bourqui, Œuvres complètes, Gallimard, La Pléiade, t. II, p. 1468.

⁴ *Le Mercure de France* nous apprend qu'à cette date, les deux vieillards étaient joués en masque, précisant qu'il s'agit de « la seule pièce restée au théâtre où l'usage du masque soit resté ».

dramatiques. L'intrigue, simple, est construite sur une succession de péripéties qui procède d'une logique uniquement comique, permettant une profusion de jeux de scène dont la plupart est improvisée – surtout de la part de Molière- Scapin qui excelle dans cet exercice.

Les personnages, très « typés », répondent aussi aux codes de leur modèle : Molière reprend la traditionnelle opposition des deux *zanni* (valets) – Scapin le rusé, Silvestre le balourd – et les vieillards sont interprétés masqués⁴. Mais surtout, Molière construit son Scapin en modulant finement ses traits sur les modèles des *zanni* : ingéniosité, inventivité, fourberie, capacité à « mettre en scène » lui-même les situations. Toutefois, la profondeur du personnage, ce regard distancié et volontiers ironique qu'il porte sur le monde, le distingue – là-encore, par la langue et le verbe – de ses cousins transalpins.

Molière l'italien (suite)

MOLIÈRE ATTAQUÉ POUR SON ITALIANITÉ

Si *Les Fourberies de Scapin* ne font pas l'unanimité – la pièce est un échec et Boileau reproche à Molière de s'être fourvoyé dans un genre inférieur⁵ – c'est l'imitation du style italien qui lui est plus généralement reprochée par ses adversaires comme relevant d'un plagiat de bas étage. En 1669 à propos du *Tartuffe*, Le Boulanger de La Chalussay écrit une satire haineuse, intitulée *Élomire hypocondre* : « Chez le grand Scaramouche il va soir et matin. / Là, le miroir en main et ce grand homme en face, / Il n'est contorsion, posture ni grimace / Que ce grand écolier du plus grand des bouffons / Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons : / Tantôt, pour exprimer les soucis d'un ménage, / De mille et mille plis il fronce son visage, / Puis, joignant la pâleur à ces rides qu'il fait, / D'un mari malheureux il est le vrai portrait. » Et quand en 1695 paraît la *Vie de Scaramouche* par Mezetin (Angelo Contantini), le même argument se retourne à la gloire de l'italien dans la légende du frontispice : « Cet illustre Comédien / Atteignit de son art l'agréable

⁵ « Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope » (Boileau)

manière, / Il fut le Maître de Molière / Et la nature fut le sien ».

Mais alors que les Italiens bénéficient d'une étonnante bienveillance, les attaques portées par les ennemis de Molière et les admirateurs de Scaramouche signent bien le fait que les mots du dramaturge français dérangent davantage. L'auteur rapporte à ce sujet dans sa préface du *Tartuffe* l'anecdote suivante : « Huit jours après que ma comédie eut été défendue, on représenta devant la cour une pièce intitulée *Scaramouche ermite*, et le roi, en sortant, dit au grand prince que je veux dire [Condé] : « Je voudrais bien savoir pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle de Scaramouche » ; à quoi le prince répondit : « *La raison de cela, c'est que la comédie de Scaramouche joue le ciel et la religion, dont ces messieurs-là ne se soucient point ; mais celle de Molière les joue eux-mêmes : c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir.* »



Gravure du XIX^e siècle représentant une troupe italienne jouant sur un théâtre de tréteaux © Coll. Comédie-Française

Molière l'italien (suite)

DESTIN DU JEU ALL'IMPROVISO À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

À la manière italienne, Molière intègre donc à son écriture des séquences d'improvisation, comme dans le cas des *Fourberies de Scapin*. Mais à la Comédie-Française, ces *lazzi* vont assez vite devenir des « traditions de jeu », leur exact contraire.

Molière finance et contrôle l'édition princeps de 1671 mais dès l'édition de 1682 des oeuvres complètes, supervisée par La Grange et Armande Béjart, le texte est modifié. Un *lazzo* également utilisé dans *le Malade imaginaire* est ainsi supprimé pour éviter les effets de redondance⁶. Le texte des pièces est alors figé dans une version longtemps considérée comme canonique, bien qu'infidèle.

Les premiers successeurs de Molière dans Scapin gardent une spontanéité de jeu comme Armand (XVIIIe siècle) qui a joué avec les Italiens et qui adresse encore des plaisanteries au public. Mais au début du XIXe siècle, le rôle se surcharge de jeux de scène, voire de répliques supplémentaires. On joue alors un Scapin « ornementé ». On ajoute par exemple un mot à la fin de l'acte II : Léandre et Octave s'apprêtent à sortir précédant Scapin après avoir reçu de lui les cinq cents écus soutirés au vieillard, mais d'un geste Scapin les rejette, passe tête

haute et s'exclame : « Derrière, Messieurs, derrière ! Honneur à la fourberie ! ». Autre tradition ajoutée à la scène finale, Scapin se redressant en une pirouette et porté en triomphe par les autres acteurs⁷.

La critique de la fin du XIXe siècle, notamment les *Annales du théâtre*, révèle bien cette sédimentation des *lazzi* au Français, en pointant systématiquement les moindres variations de jeu comme contraire à l'usage – à mille lieues de l'esprit de la pièce ou de celui de la *commedia dell'arte*. Les débuts de l'acteur Paul Veyret en 1893 sont ainsi marqués par la forte opposition de Coquelin cadet à ses innovations : « Le jeune débutant y émit la prétention d'y dire " à sa façon " un mot, dont Cadet voulait bien lui donner la tradition, – la sainte tradition qui lui venait de son aîné, lequel la tenait de Régnier, qui l'avait prise de Samson, comme Samson la tenait sans doute de son maître, à lui, qui la faisait remonter à Molière... Cet accès d'indépendance déplut fort à notre ami Cadet qui, dès lors, refusa net de jouer Argante avec un pareil rebelle, et le potin fit du bruit dans la presse. »

Agathe Sanjuan, conservatrice-archiviste
de la Comédie-Française

⁶ Voir La Pléiade, t.II, p. 1480.

⁷ Maurice Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de Molière*, Paris PUF, 1960.

La Fourberie à l'école de la philosophie, complément dramaturgique

LE PANTIN À FICELLES

Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de sa vie, alors qu'envisagé d'un certain côté il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse. Du pantin que l'enfant manoeuvre avec une ficelle à Géronte et à Argante manipulés par Scapin, l'intervalle est facile à franchir. Écoutez plutôt Scapin lui-même : « *La machine est toute trouvée* », et encore « C'est le ciel qui les amène dans mes filets », etc. Par un instinct naturel, et parce qu'on aime mieux, en imagination au moins, être dupeur que dupé, c'est du côté des fourbes que se met le spectateur. Il lie partie avec eux, et désormais, comme l'enfant qui a obtenu d'un camarade qu'il lui prête sa poupée, il fait lui-même aller et venir sur la scène le fantoche dont il a pris en main les ficelles. Toutefois cette dernière condition n'est pas indispensable. Nous pouvons aussi bien rester extérieurs à ce qui se passe, pourvu que nous conservions la sensation bien nette d'un agencement mécanique. C'est ce qui arrive quand un personnage oscille entre deux partis opposés à prendre, chacun de ces deux partis le tirant à lui tour à tour : tel Panurge demandant à Pierre et à Paul s'il doit se marier¹. Remarquons que l'auteur comique a soin alors de *personnifier* les deux partis contraires. À défaut du spectateur, il faut au moins des acteurs pour tenir les ficelles.

Tout le sérieux de la vie vient de notre liberté. Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce qui donne à la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer

tout cela en comédie ? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles, et que nous sommes ici-bas, comme dit le poète,

*...d'humbles marionnettes
Dont le fil est aux mains
de la nécessité.*²

Il n'y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l'évocation de cette simple image.

Henri Bergson, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Presses universitaires de France, 2012 (14e édition)

¹ Cf. F. Rabelais, *Le Tiers Livre des faits et dictz héroïques du bon Pantagruel*.

² Sully Prudhomme, *Les Épreuves*, in *Poésies* (1866-1872), Paris, Alphonse Lemerre, 1872, p. 31



La Fourberie à l'école de la philosophie (suite)

LA FARCE VIRTUOSE

Si la Farce joue avec la vie des personnes, elle joue aussi avec la vie des sociétés, et l'ironie des *Fourberies* est de montrer le divin voyou soutenir l'organisation sociale. Que se passe-t-il en effet ? Il y a deux hommes qui veulent chacun une femme et qui savent laquelle. Le problème n'est pas là, car obtenir une femme consentante n'est pas a priori très difficile (encore que...) : il suffit de l'enlever et de s'enfuir. Le problème est que les deux hommes sont des fils et qu'ils veulent les femmes avec l'assentiment des pères. En fait, ils veulent des pères, et il est beaucoup plus compliqué d'obtenir un père qu'une femme. Quand, dans *Psyché* (qui est de la même année que Scapin), l'Amour se rebelle et veut rester maître de son désir, il confie à Zéphyr : « Il est temps désormais que je devienne grand » (III, 1). Voilà le problème, comment devenir grand, c'est-à-dire choisir un objet, y tenir et prendre son envol sans rompre la filiation ? Et la filiation ne doit pas être rompue, non pas seulement pour conserver des droits à l'héritage – les biens du père ne sont pas le seul intérêt –, mais parce que le lien social est un lien à deux attaches au moins, le sang et l'alliance. Donc, pour que le lien social soit noué, il faut qu'avant de prendre femme un fils accouche de son père, et Scapin fait la sage-femme en sortant un père de son sac avec le forceps du bâton. La fable des *Fourberies* expose le schéma bien connu de l'asocial qui travaille au renforcement du lien social.

Le sujet des *Fourberies* tourne autour de ces thèmes qui, en d'autres temps, donneraient lieu à un mélo, à un drame psychologique ou à une pièce à thèse. Mais il s'agit ici d'une farce, c'est-à-dire d'une pièce qui n'avoue pas ce qu'elle pense et dont les moyens ne sont bien sûr pas les mêmes que ceux du drame ou de la comédie sérieuse. Ce genre n'explore

pas des caractères, mais il construit des machines qui, dans les *Fourberies*, sont principalement des machines de langages. Il s'y agit en effet de faire avouer, faire dire, faire dédire, faire croire, faire consentir... La machine doit produire deux choses : un objet et un sentiment. L'objet c'est l'argent, il faut faire cracher les pères ; le sentiment c'est la peur, elle permettra de se venger de Gêronte.

En « empruntant » pour les *Fourberies* une scène d'une pièce de *Cyrano* – la scène de la galère – Molière fait comme Scapin, il vole et construit des machines. Avant de jouer le rôle, l'auteur a joué à s'identifier à son personnage. Molière-Hermès est bien un voleur, et *Cyrano* n'est pas le seul volé, il y a aussi Térence, Rotrou, Tabarin, Grotto, Larrivey et quelques canevas. Ainsi, Molière montre de quoi il est en réalité l'auteur : d'une fourberie, c'est-à-dire d'une machine. Et il est là auteur virtuose. Exposition, machination et résolution sont enchaînées par le grand art d'un auteur qui a une trentaine de pièce derrière lui. Mais la virtuosité, souvent associée à une forme vide, à une pure exécution qui dissimule son contenu derrière l'habileté d'un savoir-faire n'est-elle pas l'ennemie de la pensée que nous apercevions dans la farce ? Non, la pure virtuosité est de même nature que le comique. Dans la virtuosité, il ne s'agit plus de comprendre, mais de faire, plus de s'exprimer, mais de s'abstraire, c'est un jeu avec les limites [...].

Il y a au bout de la virtuosité la même promesse d'une intelligence plus grande et plus surprenante que celle qui ne serait tenue que par une main paresseuse. La virtuosité n'est pas un savoir-faire, elle est une invitation à traverser le miroir du savoir-faire.

La Fourberie à l'école de la philosophie, (suite)

En outre, le virtuose et le comique ont en commun de ne pouvoir être seuls. Sans partenaire – celui qui glisse la réplique de son rire –, ou sans témoin – celui qui jouira de la menace de l'échec et se réjouira de la réussite –, il n'y a ni virtuosité ni comique. Ainsi, dans la mesure où ils forment, déforment, reforment le lien social, la virtuosité et le comique sont des techniques sociales, et ils ont donc une vertu politique. La farce virtuose est même d'une radicalité qui peut en partie expliquer sa défaveur, car, ne nous y trompons pas, malgré les rires qu'elle suscite toujours, au fond, l'opinion de Boileau prévaut encore (« Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope. »).

On peut toujours tirer une leçon sommaire d'une grande pièce comme *Tartuffe* par exemple : l'hypocrisie est un vilain défaut... Mais que déduire de la violence d'un voyou en préretraite, de la rigidité de barbons cyniques, de la niaiserie de jeunes gens immatures ? Pas grand-chose, la farce fait table rase, et tout est à faire, refaire, construire, reconstruire. Psychologies et idéologies ont été dissoutes, un monde neuf est à imaginer. Voilà comment la petite pièce est grande...

Jean-Loup Rivière, extrait de *Comment est la nuit ?*, essai sur l'amour du théâtre, Paris, L'Arche, 2002

Biographie de l'équipe artistique



© D.R

ÉRIC RUF, SCÉNOGRAPHIE

Comédien, scénographe et metteur en scène, Éric Ruf se forme à l'École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'arts Olivier de Serres et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Entré à la Comédie-Française le 1er septembre 1993, il en devient le 498e sociétaire le 1er janvier 1998 et est nommé Administrateur général en août 2014. Au théâtre, il travaille notamment sous les directions de Jacques Lassalle, Patrice Chéreau, Alain Françon, Denis Podalydès, Christian Schiaretti, Anatoli Vassiliev, Yves Beaunesne, Jean-Yves Ruf, Lee Breuer, Anne Kessler, Éric Vignier, Jean-Pierre Vincent, Jean-Luc Boutté, Jean Dautremay... Au cinéma et à la télévision, il travaille avec Yves Angelo, Nicole Garcia, Bruno Nuytten, Arnaud Desplechin, Nina Companeez, Serge Frydmann, Claire Devers, Olivier Pancho, Josée Dayan, Valéria Bruni-Tedeschi, Éric Forestier... En tant que directeur artistique de la compagnie d'Edvin(e), il coécrit et met en scène *Du désavantage du vent* (édition Les Solitaires Intempestifs) et *Les Belles endormies du bord de scène* – dont il réalise aussi la scénographie –, ainsi qu'*Armen* de Jean-Pierre Abraham. À la Comédie-Française, il met en scène au Studio-Théâtre *Et ne va malheurer de ton malheur ma vie*, spectacle conçu autour des tragédies de Robert Garnier, *Peer Gynt* d'Ibsen dans le salon d'honneur du Grand Palais et, Salle Richelieu, *Roméo et Juliette* de Shakespeare, et la saison dernière au Vieux-Colombier, *Bajazet* de Racine.

Il réalise de nombreux décors avec récemment ceux de *Lucrece Borgia* de Victor Hugo pour Denis Podalydès, de *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne pour Christian Hecq et Valérie Lesort ou encore du *Misanthrope* de Molière et du *Petit-Maître corrigé* de Marivaux pour Clément Hervieu-Léger, qu'il retrouve à l'opéra pour *Mithridate* de Mozart au Théâtre des Champs-Élysées. Il a également créé le décor de *La Source*, ballet de Jean-Guillaume Bart à l'Opéra national de Paris. Éric Ruf signe au printemps dernier la mise en scène et la scénographie de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Théâtre des Champs-Élysées, ainsi que les décors de *La Cenerentola* de Rossini mise en scène par Guillaume Gallienne à l'Opéra national de Paris.

Prix Gérard-Philipe de la Ville de Paris (1999), il a reçu en 2007 les Molières du décorateur et du second rôle masculin pour *Cyrano de Bergerac*, en 2012 le Prix Beaumarchais du Figaro et le Grand Prix du syndicat de la Critique pour le meilleur spectacle théâtral de l'année pour *Peer Gynt*, en 2016 le Molière de la création visuelle pour *20 000 lieues sous les mers* d'après Jules Verne et en 2017 le Molière du Théâtre public pour *Les Damnés* d'après Luchino Visconti et le Grand prix du syndicat de la critique pour *Pelléas et Mélisande* (Théâtre des Champs-Élysées). Éric Ruf est chevalier dans l'ordre des Arts et Lettre.

Biographie de l'équipe artistique (suite)



© D.R

CHRISTIAN LACROIX, COSTUMES

Né à Arles le 16 mai 1951, Christian Lacroix vit et travaille à Paris. Après des études de lettres classiques et d'histoire de l'art à Montpellier puis à la Sorbonne et à l'École du Louvre, il ne s'imagine ni peintre, ni professeur, ni conservateur de musées et se dirige vers la mode et le costume dès 1978, en *free-lance*, à Paris, en Italie et au Japon, avant de prendre la direction artistique de la maison Jean Patou de 1982 à 1987, date à laquelle Bernard Arnault lui permet de créer sa propre maison de couture. Parallèlement à cela, il signe depuis les années 1980 les costumes de nombreuses productions de théâtre, opéra ou ballet, à l'Opéra Garnier, à la Monnaie de Bruxelles, à la Comédie-Française, au Théâtre des Champs-Élysées, au Metropolitan de New York, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra-Comique, à l'Opéra de Vienne, de Berlin, Hambourg, Cologne, Munich, Graz, Saint-Gall, Francfort... Il a reçu le Molière du créateur de costumes pour *Phèdre* en 1996 et pour *Cyrano de Bergerac* en 2007, à la Comédie-Française.

Depuis 2000, il développe également une activité de *designer* plus industriel (TGV, hôtels, cinémas, deux lignes de tramway à Montpellier) et de scénographe de son propre travail (Centre national du costume de scène à Moulins en 2006, Musée de la mode et Musée des Arts décoratifs en 2007, Musée Réattu et Rencontres d'Arles en 2008) mais également à l'appel de plusieurs institutions (Musée du Quai Branly en 2010, Musée Wallraf-Richartz de Cologne en 2011, Musée des Beaux-Arts de Rouen et Musée des Arts décoratifs de Bordeaux en 2012, Musée Cognacq-Jay de Paris en 2014) devenue prépondérante depuis la fin brutale de ses activités de couturier. Il a réalisé dans le cadre de Marseille Provence 2013 capitale européenne de la culture, la mise en scène de l'exposition « Mon Île de Montmajour » à partir des collections du CIRVA et en collaboration avec le CMN.

Après une production du *Bourgeois gentilhomme* en tournée dans le monde entier, il a enchaîné la création des costumes de *L'Ami Fritz*, *La Clémence de Titus*, *La Favorite* de Donizetti, *Un ballo in Maschera* de Verdi, *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, *Roméo et Juliette* de Shakespeare à la Comédie-Française.

La saison dernière, il a signé les costumes d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset au Studio-Théâtre, ainsi que les décors et costumes de *l'Hôtel du Libre-Échange* de Feydeau Salle Richelieu, du *Songe d'une nuit d'été* de Balanchine à l'Opéra de Paris, *Tannhäuser* à l'Opéra de Salzbourg et de *Pelléas et Mélisande* mis en scène par Éric Ruf au Théâtre des Champs-Élysées.

Biographie de l'équipe artistique (suite)



© DR

STÉPHANIE DANIEL, LUMIÈRES

Diplômée de l'École du Théâtre national de Strasbourg en 1989, Stéphanie Daniel se consacre à la conception lumière de différentes façons et dans plusieurs disciplines. Elle travaille au théâtre depuis 1990, notamment pour les mises en scène de Jean Dautremay, Stanislas Nordey, Denis Podalydès, Éric Ruf, Martine Wijckaert, etc.

Elle met en lumière les trois performances de Tilda Swinton, imaginées par Olivier Saillard dans le cadre du Festival d'automne en 2013, 2014 et 2015.

Dans le domaine lyrique, elle réalise des éclairages pour l'opéra junior de Montpellier et pour d'autres maisons comme l'Opéra Comique, le Théâtre des Champs-Élysées, les opéras de Lyon, de Marseille, de Lille, de Séoul, de Nancy, le Festival lyrique d'Aix-en-Provence.

Elle conçoit également les éclairages d'expositions à la Cinémathèque, au musée du Louvre, au Petit Palais, au musée Rodin, au musée d'Orsay, au musée d'Art moderne de la ville de Paris, à l'Abbaye de Daoulas ainsi que pour des expositions permanentes ou des rénovations et des constructions de nouveaux musées : le musée des Beaux-Arts de Pont-Aven, la galerie de la minéralogie, le musée Camille Claudel de Nogent sur Seine, le musée de la Poste de Paris, le musée de la Romanité de Nîmes. Pour les vingt ans du muséum national d'Histoire naturelle, elle a redonné vie à la nef de la grande galerie de l'évolution. Elle a été en charge de la conception du nouvel éclairage du musée Rodin, une technologie unique en Europe.

Elle est également formatrice à l'École des arts décoratifs de Paris, au Théâtre national de Strasbourg, à l'école d'ingénieurs ENSIP, au CNFPT et à l'ENSATT. Elle a reçu en 2007 le Molière du créateur de lumière pour *Cyrano de Bergerac*, mis en scène par Denis Podalydès à la Comédie-Française.

Biographie de l'équipe artistique (suite)



© D.R

BERNAD VALLÉRY, SON

Diplômé de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, Bernard Valléry travaille pour différents metteurs en scène : Jacques Nichet, Didier Bezace, Jean-Louis Benoit, Wladyslaw Zorko, Bernard Sobel, Benno Besson, Christian Rist, Olivier Perrier, Jacques Rebotier, Jean-Yves Lazennec, Olivier Werner, Yvan Grinberg, Gilberte Tsai, Dominique Lardenois, Elisabeth Maccoco, Denis Podalydès, Frédéric Bélier Garcia, Claudia Stavisky, Vincent Goethals, Jacques Bonnaffé, Jeanne Champagne, Jean-Luc Revol, Marie-Louise Bischofberger, Myriam Muller, Julia Vidity, Ged Marlon, Scali Delpeyrat, Gérard Garutti...

Il travaille également pour la danse et la marionnette avec Bouvier-Obadia et Jésus Hidalgo, Jean-Pierre Lescot, réalise différents travaux sonores et musicaux pour Angelique Ionatos, Denis Podalydès (*Voix off*), Nicolas Hulot (*Le Syndrome du Titanic*), etc.

Par ailleurs, il intervient sur de nombreuses muséographies : *Mouvement solo Lyon Lumière* (2002) devant le Théâtre des Célestins, *Exposition à la Maison de l'Aubrac* (2003), *Planète nourricière INRA* au Palais de la Découverte (2003), musée d'Annecy (2004), musée du chemin de fer Mulhouse cité du train (2004), musée de la roche d'OËtre (2005), Cité des Télécom Le Radome (2007), Château de Blandy-les-Tours (2008), Le Familistère Godin (2009), musée de la marionnette Lyon (2009), Exposition sur l'Île-de-France (2009), Musée de la Beauce (2010), Exposition universelle Shanghai (2010), Exposition Ludwig Luxembourg (2010), Maison natale de J. F. Millet (2011), Parc naturel de la Haute Sûre forêt d'Anlier (2011), L'Antiquaille : un musée du christianisme Lyon (2013), etc.

Biographie de l'équipe artistique (suite)



© D.R

LESLIE MENU, COLLABORATION ARTISTIQUE

Née à Chartres, Leslie Menu se forme au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris avant de découvrir le théâtre et d'intégrer le Conservatoire national supérieur d'art dramatique dont elle sort diplômée en juillet 2012 (Classes de Philippe Duclos puis de Nada Strancar).

En 2005 et 2006, elle danse dans *L'Amour médecin* et *Le Sicilien* de Molière, mis en scène par Jean-Marie Villégier à la Comédie-Française. Depuis 2012, elle joue dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, mis en scène par Denis Podalydès, est récitante dans *Pierre et le Loup* de Prokofiev avec The Amazing Keystone Big Band au Théâtre des Champs-Élysées puis en tournée dans toute la France et participe également à l'opéra *La Clémence de Titus* de Mozart (2014).

En 2015, elle joue dans *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, mis en scène par Denis Podalydès au Théâtre des Bouffes du Nord. Au cinéma, elle apparaît dans *Malavita* de Luc Besson et dans *Comme un avion* de Bruno Podalydès.

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

BILLETTERIE : 04 72 77 40 00
ADMINISTRATION : 04 72 77 40 40
THEATREDESCELESTINS.COM
4 RUE CHARLES DULLIN - 69002 LYON