

PIÈCE (dé)montée

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Théâtre du Gymnase. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

L'Avare

de Molière
Mise en scène d'Alexis Moati
et Pierre Laneyrie



Créé au Théâtre du Gymnase le 8 novembre 2011

© MATTHIEU WASSIK

Édito

L'acteur est au centre de la mise en scène de *L'Avare* proposée par Alexis Moati et Pierre Laneyrie. Ici, dans un dispositif minimaliste, qui permet de jouer aussi dans des lieux autres que des théâtres (établissements scolaires par exemple), sans costume, ni décor, le texte de Molière est porté uniquement par quatre comédiens. En cela, les deux metteurs en scène reprennent les contraintes qu'ils s'étaient données pour *Le Malade imaginaire*. Ce parti pris radical pose des questions scénographiques qui devraient aiguïser la curiosité des élèves.

En partant du texte de Molière, ce dossier permet d'interroger la transposition de *L'Avare* sur le plateau et d'approcher sa réécriture. Les élèves pourront réfléchir également à la contemporanéité de la pièce et replacer la figure de l'avare dans un héritage artistique et culturel plus large.

Retrouvez l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée » sur les sites :

- ▶ CRDP de l'académie de Paris <http://www.cndp.fr/crdp-paris/>
- ▶ CRDP de l'académie d'Aix-Marseille <http://www.crdp-aix-marseille.fr>

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

« La peste soit de l'avarice
et des avaricieux ! » [page 2]

Entrer dans la pièce
de Molière [page 5]

L'Avare d'A. Moati
et P. Laneyrie [page 8]

Après la représentation : pistes de travail

Le plaisir du jeu [page 12]

L'Avare, vous avez dit
L'Avare ?... [page 15]

De la frite au bâton :
du rire à la violence [page 17]

Rebonds
et résonances [page 20]

Annexes

L'avarice (J. Bosch) [page 23]

Deux portraits
d'avares [page 24]

Résumé de *L'Avare* [page 25]

Les personnages [page 25]

Extraits [page 26]

Note d'intention [page 28]

Adaptation [page 29]

Photographies [page 35]

Portraits [page 36]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

n°137 | octobre 2011 |

N. B. : les photographies présentes dans la partie « Avant de voir le spectacle » sont issues des répétitions.

« LA PESTE SOIT DE L'AVARICE ET DES AVARICIEUX ! »

En guise d'entrée en matière, nous proposons de travailler sur le titre de la pièce : *L'Avare*.

Les sept péchés capitaux

→ Demander aux élèves de dresser une liste des vices ou défauts qui leur paraissent les plus détestables ; mettre en commun et commenter.

→ L'avarice est l'un des sept péchés capitaux définis par l'Église catholique, c'est-à-dire ceux dont découlent tous les autres. Faire rechercher aux élèves la liste de ces péchés.

On pourra orienter leur recherche vers l'œuvre de Jérôme Bosch, *Les Sept Péchés capitaux*, vers 1480 (cf. annexe n° 1). Voici comment Jérôme Bosch représente les sept péchés capitaux :

- **l'orgueil** : une femme se regarde dans son miroir sans voir que c'est un démon qui le tient ;
- **la paresse** : un homme somnole au coin du feu et une femme avec un chapelet vient lui rappeler ses devoirs spirituels ;
- **l'intempérance** : un homme dévore avidement de nombreuses nourritures ;

- **la colère** : deux hommes se querellent devant une auberge ;

- **la luxure** : des couples s'isolent sous une tente ;

- **l'envie** : un prétendant éconduit observe jalousement son rival plus heureux ;

- **l'avarice** : un juge accepte de l'argent au cours d'un procès.

Les sept péchés sont disposés autour d'un cercle évoquant l'iris de Dieu. Remarquer, au centre, le Christ sortant de son tombeau et l'indication latine « fais attention, Jésus te voit ». Le tableau de Jérôme Bosch agit comme un miroir pour celui qui l'observe et qui doit comprendre qu'en se plaçant sous le regard de Dieu, il peut se rapprocher du centre, Jésus.

→ Les interroger sur la manière dont ils perçoivent ces sept péchés : quelle en est la gravité ?



La figure de l'avare

n°137 | octobre 2011 |

→ Proposer une recherche des représentations artistiques d'un avare.

Par exemple :

- la vignette « avarice » des sept péchés capitaux de Jérôme Bosch ;
- *La Mort de l'avare* de Jérôme Bosch, 1490 ;
- *Avaritia* de Bruegel l'Ancien, 1558 ;
- *Le Trésor de l'avare*, anonyme ;
- *La Soif de l'or* de Thomas Couture, 1844 ;
- *Les Vieux Avars* de David Teniers le Jeune ;
- *L'Avare*, sculpture de Louis Deletrez, fin XIX^e siècle.

En ligne :

On trouvera de nombreuses œuvres pouvant servir de support à cet exercice sur la base Joconde du ministère de la Culture : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

Dans toutes ces œuvres, l'avare est représenté avec l'objet de son vice, l'argent. Celui-ci apparaît sous la forme d'une bourse ou de pièces. L'avare est une femme ou un homme, mais la figure de l'homme âgé domine. On note des caractéristiques physiques communes : vieillesse, sécheresse, corps tendu, replié vers

l'argent. Le motif des doigts crochus parcourt de nombreux tableaux. La représentation de l'avare insiste sur le plaisir tiré du contact avec l'argent, certaines représentations jouant sur l'ambiguïté entre plaisir sexuel et jouissance de l'avarice : l'avare de Bruegel cache les pièces dans son giron, et l'avare de Teniers le Jeune tient sur ses jambes deux bourses et un rouleau en cuir dont la forme est évidemment équivoque. L'avare est souvent représenté seul : il se coupe de tout lien social, ou ne tient commerce avec les autres que dans la perspective d'amasser plus d'argent. Enfin, parce que le plaisir de l'avare est mortifère, les allusions à la mort sont nombreuses.

Le point de vue porté sur l'avarice est négatif. Dans une perspective religieuse d'abord, l'avare pense à son argent mais néglige ses devoirs de chrétien. Le motif de la mort de l'avare, qui, au moment de rendre l'âme, préfère se tourner vers son or plutôt que d'expier sa faute, rappelle au spectateur que le véritable salut se trouve en Dieu. Le tableau *Le Trésor de l'avare* souligne d'ailleurs, à la manière d'une vanité, le caractère éphémère des richesses, que l'on n'emporte pas dans la mort. L'avare manque aussi à ses devoirs envers les autres hommes : le tableau de Thomas Couture le montre refusant son secours à des nécessiteux.

→ Proposer aux élèves un corpus de textes autour de l'avarice. Par exemple, annexe n° 2 : portrait d'Ebenezer Scrooge – *Le Cantique de Noël* de Charles Dickens – et du père Grandet – *Eugénie Grandet* d'Honoré Balzac. Relever les points communs entre ces portraits.

→ Leur demander s'ils connaissent d'autres figures d'avares, par exemple dans l'univers des dessins animés.

On peut penser à la figure de Balthazar Picsou (« oncle Picsou »). Apparu en 1947, il se nomme Scrooge Mc Duck (en référence au personnage de Dickens) aux États-Unis ; en France, il s'est d'abord appelé oncle Harpagon. Dans *The Simpsons*, le milliardaire Charles Montgomery Burns offre un savoureux portrait d'avare.



Et aujourd'hui ?

→ **Faire réfléchir les élèves à la notion d'avarice aujourd'hui. Par exemple, partir de cette phrase :**

« L'argent devient une force de destruction sociale. L'absurde trop humain du fonctionnement d'Harpagon fait évidemment écho à l'absurde d'un système libéral poussé à l'extrême. »

Alexis Moati, note d'intention.

À première vue, la figure de l'avare pourrait sembler étrangère à notre société de consommation qui prône la dépense à tout prix. Pourtant, depuis quelques temps, on remarque un retour en force de l'image de l'avare, en protestation à cette consommation effrénée. Il n'est plus moqué quand il devient un mal nécessaire en temps de crise : « L'avarice commence quand la pauvreté cesse » (Balzac). Certains publicitaires n'hésitent pas à utiliser le mot « radin » dans leur slogan (« Devenez radins ! » ou « Plus radins, plus malins ») ; des sites internet fleurissent, qui donnent des conseils aux Harpagon des temps modernes. Se rappeler aussi que, pour Karl Marx, le système capitaliste est un système « d'avares rationnels » qui recherchent « l'accumulation pour l'accumulation, la production pour la production ». La figure du *trader*, du banquier ou du milliardaire qui se réjouit de l'expansion de sa fortune, est aussi une déclinaison moderne de l'avare : on est passé d'une vision morale

(la faute individuelle) à une vision sociale et politique (l'avarice comme une maladie ou un produit de la société).

Dans un tout autre registre, certains artistes ont revendiqué l'avarice comme mode de création. Le centre Pompidou a organisé en 1997 une exposition autour des sept péchés capitaux. L'avarice était illustrée notamment par l'Oulipo et ses pratiques d'économie de lettres ou par des peintres minimalistes comme Gerhard Richter.

→ **Proposer aux élèves de composer un tableau muet montrant leur vision de l'avarice. Ils devront faire des choix de costume, de situation, d'accessoire et faire une présentation en classe. On pourra photographier les différentes propositions.**

→ **Leur faire choisir un proverbe ou une expression autour de l'avarice (voire un synonyme) et leur demander d'en faire une proposition plastique ou mise en scène.**

- **Quelques expressions :** être près de ses sous, regarder à la dépense, avoir des oursins dans les poches, avoir le porte-monnaie en poil d'hérisson, couper un liard en deux, faire des économies de bout de chandelle, tondre un œuf, ne pas attacher son chien avec des saucisses.

- **Des proverbes :** il faut manger pour vivre et non vivre pour manger.

- **Des synonymes :** grippe-sou, pingre, radin, grigou, rapiat, rat, pleure-misère, racle-denier, rapace, vautour, tire-sou, pince-maille, aspic, radin, mégotier, etc.

Pourquoi le thème de l'avarice au théâtre ?

→ **Lire aux élèves l'extrait de la préface du *Tartuffe* de Molière (1664) reproduit ici :**

« Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas pour quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres ; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément les répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule. »

On comprend que *L'Avare* a une dimension morale : en riant de l'autre et des vices de l'autre, le spectateur prend conscience de ses propres vices et peut se corriger.

ENTRER DANS LA PIÈCE DE MOLIÈRE

On trouvera un résumé de la pièce en annexe n° 3.

n°137 | octobre 2011 |

Entrer dans la pièce : les personnages



→ Prendre connaissance des liens sentimentaux et hiérarchiques à partir de la liste des personnages (cf. annexe n° 4).

On devine que les personnages désignés par leur titre ou par un surnom ne sont là que pour servir l'intrigue (noter d'ailleurs l'expression « femme d'intrigue » pour qualifier Frosine, désignant quelqu'un agissant secrètement dans les relations entre les personnages). On constate que les mères des deux familles ne sont pas là. Et l'on devine aisément un conflit entre Harpagon et son fils Cléante.

→ Rechercher le sens du mot « **amant(e)** » au XVII^e siècle.

→ Rechercher l'étymologie du nom « **Harpagon** ».

HARPAGON, ONNE n. m. et adj. Est attesté comme nom commun en 1696 et comme adjectif en 1719 ; il vient du nom propre *Harpagon*, personnage principal de *L'Avare* de Molière (1668), emprunt au latin *harpago* « harpon » et au figuré « rapace », lui-même formé sur le grec *harpagê* « rapine », « proie », « rapacité », de *harpazein* « piller », « enlever », mot d'origine indoeuropéenne, de la racine signifiant « crochu ».

Harpagon, terme littéraire, se dit d'un homme d'une grande avarice.

Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert (dir. Alain Rey), 2006.

Famille

→ Entrer dans le texte en faisant lire aux élèves un extrait qui met en jeu Harpagon, sa fille Élise et le prétendant de celle-ci, Valère : acte I, scène 5 (cf. annexe n° 5). On pourrait constituer trois groupes (un par locuteur). L'interprétation mettra en évidence le fait que les relations familiales sont réduites aux considérations économiques.

→ Quel sens prend alors le mariage dans *L'Avare* ?

Motif et ressort comique dans les pièces de Molière, le mariage est ici conditionné par l'avarice : épouser Mariane pour s'enrichir – ou économiser –, marier sa fille « sans dot »,

marier son fils à condition de ne rien payer et de retrouver sa cassette.

→ En prolongement, on pourra faire lire la scène finale, dans laquelle le mariage n'est pas seulement la traduction de liens affectifs, mais aussi une échappatoire à la tyrannie du père et une ultime expression de l'avarice pathologique d'Harpagon. Demander aux élèves d'imaginer comment un metteur en scène peut représenter Harpagon dans cette scène finale : étranger à la joie collective, isolé, dans son obsession avaricieuse, pitoyable, abusé, moqué, mais qui obtient ce qu'il veut : sa cassette.

Une parole indirecte et « perversie »

→ Des extraits du texte (de nouveau acte I, scène 5, mais aussi acte IV, scène 3) peuvent permettre d'approcher l'ironie dramatique selon laquelle le spectateur en sait plus qu'un personnage¹. Une lecture à plusieurs voix permettra de réfléchir à la façon de « faire entendre » ce double langage, de créer une complicité avec le public : gestes qui accompagnent la parole, déplacements « secrets », inflexion signifiante de la voix, adresse plus moins explicite au public, etc.

→ Cette approche peut être l'occasion de s'interroger sur la fonction de la parole dans la vie quotidienne : sert-elle toujours à communiquer ? Les interlocuteurs sont-ils

toujours à « égalité » ? Les élèves seront amenés à découvrir que celle-ci peut être un instrument de pouvoir et de domination de l'autre par le détournement, la manipulation, le mensonge ou la dissimulation.

→ Faire relever, dans ces mêmes extraits, les répliques qui servent avant tout à dominer l'autre ou à se défendre.

Émergeront alors :

- les mensonges des jeunes gens quant à leurs sentiments ;
- la manipulation par la flatterie permanente de Valère à l'égard d'Harpagon ;
- le discours trompeur d'Harpagon fait à son fils au sujet de Mariane.

L'Avare, une comédie... seulement ?

→ Proposer aux élèves d'imaginer un jeu possible pour cet extrait :

HARPAGON. – Viens cà, que je voie. Montre-moi tes mains.
LA FLÈCHE. – Les voilà.
HARPAGON. – Les autres.
LA FLÈCHE. – Les autres ?
HARPAGON. – Oui.
LA FLÈCHE. – Les voilà.
HARPAGON. – N'as-tu rien mis ici dedans ?
LA FLÈCHE. – Voyez vous-même.

Molière, *L'Avare* (acte I, scène 3).

Proposer par exemple un Harpagon menaçant et un La Flèche très effrayé, pris de court ; ou, à l'inverse, un Harpagon faible et très lent avec un La Flèche maître du jeu, fort et rusé, complice du public et magicien de ses propres mains. Ces différentes tentatives permettront d'expérimenter différents paramètres de jeu.

→ Le monologue d'Harpagon (IV, 7, cf. annexe n° 5) contient différentes formes de comique. Imaginer différents jeux de scène possibles. Par exemple, on se demandera en quoi le jeu avec le public peut instaurer une gêne, une inquiétude, voire une certaine terreur.

→ Confronter des extraits de mises en scène différentes pour analyser ce qui donne une coloration comique ou plus sérieuse à la pièce.

On pourra consulter par exemple les mises en scène suivantes :

- *L'Avare* avec Louis de Funès, dvd, StudioCanal, 1980 ;
- *L'Avare*, de Christian de Chalonge avec Michel Serrault, dvd, France Télévisions Distribution, 2006.

En ligne, aperçus de certaines mises en scène de la Comédie Française

- Catherine Hiegel, 2010 :

http://culturebox.france3.fr/all/16291/L_avare-de-moliere-a-la-comedie-francaise-avec-denis-podalydes#/all/16291/L_avare-de-moliere-a-la-comedie-francaise-avec-denis-podalydes.fr.html

- Jean-Paul Roussillon, avec Michel Aumont, 1969 :

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAF97062264/creation-de-l-avare-avec-michel-aumont-a-la-comedie-francaise.fr.html>

1. Dans *Écritures dramatiques*, Michel Vinaver désigne par « surplomb » le fait que les spectateurs aient plus d'informations qu'un personnage qui se trouve en quelque sorte empiégé.

Travail sur l'adaptation d'Alexis Moati et Pierre Laneyrie

n°137 | octobre 2011 |

→ Lire la note d'intention (cf. annexe n° 6).

→ Les metteurs en scène ont procédé à certaines coupes et certains ajouts dans le texte de Molière. Observer le tableau récapitulatif des scènes supprimées par les metteurs en scène (cf. annexe n° 7).

On s'apercevra que les coupes opérées intensifient la crise familiale et surtout le conflit de générations (notamment le tête à tête père/fils – voir acte II, 2).

Marianne devient un personnage muet, à la parole muselée : quels jeux peut-on imaginer ? Qui sera Marianne ? Le public ?

Frosine devient plus intrigante par la tirade que lui octroie l'adaptation et qui concentre sa parole.

Des scènes dites de « transition » disparaissent, rendant ainsi l'action plus accidentée, imprévisible et dépendante de la fantaisie tyrannique d'Harpagon.

Enfin, le vol de la cassette est représenté sur scène avec la complicité du public.

→ Faire une lecture comparée des scènes 4 et 7 de l'acte III du texte de Molière et de l'adaptation de Moati/Laneyrie (cf. annexe n° 8). Quel sens donner aux silences de Marianne ? Est-ce comique ? Tragique ? Quels jeux au plateau peut-on imaginer ?

→ Faire lire cette didascalie ajoutée au tout début de la pièce, dans l'adaptation d'Alexis Moati et Pierre Laneyrie : qu'apporte-t-elle au texte de Molière ? Que confirme-t-elle ? Qu'ajoute-t-elle ? On pourra la mettre en regard de la note d'intention.

« (À la fin de l'entrée du public, Pierre² est dans la salle et fait la quête pour la cassette. Alexis et Carole jouent la scène ÉLISE/VALÈRE ou CLÉANTE/ÉLISE. Voir ci-dessous l'adaptation de ces deux scènes. Pierre fait du bruit et emmerde tout le monde. Il est l'acteur, non encore le personnage. Les autres gênés sur le plateau continuent. Pierre endosse Harpagon une fois que la cassette est constituée et dans la scène suivante il les déshabille et tout le monde se retrouve en moderne). »

→ Toute réécriture pose la question : ne risque-t-on pas de trahir Molière ? Une mise en scène au XXI^e siècle doit-elle passer par une adaptation ? Faut-il « traduire » certains mots du XVII^e siècle pour les rendre plus compréhensibles ?

On pourra évoquer la représentation du *Malade imaginaire* d'Alexis Moati qui s'ouvre, avec humour, sur un prologue explicatif (auteur, contexte...), suivie de la première scène dans laquelle se superposent les interventions d'un des comédiens, expliquant mécaniquement les mots et expressions dont le sens a évolué. Cette « traduction » devient un véritable ressort comique qui sollicite la complicité des spectateurs. Sans détourner la pièce, l'adapter peut revenir à se centrer sur un aspect de celle-ci : le conflit des générations par exemple, ou l'expression d'un pouvoir tyrannique, des allusions à notre époque peuvent alors tisser un lien supplémentaire avec le public.

→ Proposer aux élèves un exercice de réécriture. Par exemple, leur demander de réécrire le monologue d'Harpagon en remplaçant la cassette par un autre objet, et en utilisant une langue contemporaine. On pourra aussi leur demander de donner à ce monologue une dimension plus grave et inquiétante.

2. Les prénoms donnés ici sont ceux des acteurs de la distribution.



L'AVARE D'ALEXIS MOATI ET PIERRE LANEYRIE

Le Malade imaginaire/L'Avare : un diptyque

| n°137 | octobre 2011 |

→ Alexis Moati crée *L'Avare* de manière similaire au *Malade imaginaire* (dispositif léger permettant de jouer hors des théâtres)³. Les deux pièces tournent d'ailleurs en même temps. À partir de la connaissance qu'ils en ont ou à partir de leurs recherches sur *Le Malade imaginaire*, faire relever aux élèves les liens qui existent entre ces deux pièces de Molière.

Les deux pièces entretiennent des liens très forts. Argan et Harpagon sont dominés par leur vice, jusqu'à l'obsession : Argan est hypocondriaque, Harpagon est un avare ; gagnés par la folie, ils sacrifient leur famille : Harpagon veut marier ses enfants de force, Argan veut marier Angélique à un médecin.

« Argan et Harpagon se contemplent l'un et l'autre, frères monstrueux, en un miroir grimaçant, celui d'une monstrueuse inhumanité, tellement paroxystique qu'elle devient trop humaine, universelle.

Miroir inversé de deux pathologies, celle d'un Argan égocentrique, tourné vers lui-même, aveugle, alors qu'Harpagon n'est qu'un œil acéré, s'oubliant lui-même dans la surveillance paranoïaque du monde. »

Alexis Moati, note d'intention.

On notera que, dans *Le Malade imaginaire* mis en scène par Alexis Moati, les comédiens s'arrêtent de jouer et regardent un extrait du film *L'Avare* avec Louis de Funès. Par un effet de mise en abyme, ses comédiens deviennent, le temps de cette courte projection, spectateurs. Le face à face entre les comédiens et ce film introduit la thématique du miroir : les deux pièces vont se refléter l'une dans l'autre.

3. *Le Malade imaginaire* tourne dans un très grand nombre de collèges de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Chaque collège présentant ses spécificités, il faut sans cesse réinventer l'espace scénique et réagir, répondre à des contraintes toujours nouvelles.



Un laboratoire du jeu de l'acteur

| n°137 | octobre 2011 |

→ Comprendre le dispositif de jeu mis en place par la compagnie Vol Plané.

La réflexion sur l'espace est inhérente à tout acte théâtral, elle trouve pour cette compagnie des réponses souvent radicales qui placent « l'acteur au centre des projets [avec la volonté] d'affirmer la part d'auteur qu'il peut développer. »

Dans plusieurs de ses spectacles, comme *Liliom*, *Il y a quelque chose de formidable dans le monde moderne* ou *Le Malade imaginaire*, la compagnie repousse les limites de l'espace scénique : l'acteur n'est plus là où on l'attend, se mêlant au public qui, de fait, n'appréhende plus le spectacle en toute tranquillité. L'espace bi-frontal, voire tri-frontal, est souvent privilégié, favorisant une

plus grande proximité – complicité ? – avec le public. La scène est partout et nulle part puisque les spectateurs peuvent s'y installer et les acteurs peuvent l'abandonner. Pour la compagnie, faire acte de théâtre consiste à déplacer le théâtre, trouver un autre espace à l'intérieur et à l'extérieur du théâtre.

En ligne

Le site de la compagnie Vol plané propose des photographies de ses précédents spectacles : <http://www.vol-plane.com>

« L'aventure de *L'Avare* comme celle du *Malade imaginaire* tire sa source du projet d'Arpad Schilling en Hongrie qui était de monter *Hamlet* avec trois acteurs interprétant toutes les figures, et pouvant se jouer partout. Il voulait renouer avec l'homme d'aujourd'hui, adresser cette parole aux jeunes gens, jouer dans les lycées. Nous avons eu envie de nous inspirer de ce projet. Impliquer le spectateur au cœur de notre dispositif. Jouer en permanence en interaction avec le public, pour qu'il construise le spectacle avec nous. Le solliciter au sens propre. »

Carole Costantini et Alexis Moati, notes d'intention.

→ Faire lire aux élèves deux articles sur les spectacles d'Arpad Schilling :

En ligne

- « *La Mouette* fait feu sans artifice » :

<http://www.liberation.fr/culture/010136261-la-mouette-fait-feu-sans-artifice>

- « Do it yourself » :

<http://www.fluctuat.net/3947-hamlet-ws-Theatre-Kretakor-Arpad-Schilling>

→ Quinze personnages pour cinq acteurs : quelles solutions les élèves peuvent-ils imaginer pour maintenir l'illusion théâtrale ?

« Au départ, ce projet est pour nous un laboratoire du travail sur le jeu de l'acteur. Nous avons envie de nous imposer des contraintes fortes (quatre acteurs, pas de décor, pas de costumes, un plein feu) afin de se mettre quasiment dans l'impossibilité de jouer la pièce.) [...] Nous cherchons par cette forme radicale à nous éloigner de tous les artifices de l'illusion du théâtre pour nous centrer sur la langue ».

Alexis Moati, note d'intention.

On notera que la solution adoptée dans *Le Malade imaginaire* est de faire porter aux comédiens le nom du personnage sur un tee-shirt et de changer de tee-shirt à chaque changement de personnage.

Formuler des hypothèses pour la mise en scène

→ Construire avec les élèves un dispositif de jeu en suivant les consignes données par les metteurs en scène.

« Nous avons donc construit un dispositif rudimentaire : un espace tracé au sol de six mètres sur cinq, huit chaises, deux fauteuils, une chaise roulante et un écran vidéo. Toute la régie du spectacle est gérée par les acteurs à partir du plateau. Les personnages sont repérés par un système de marquage. Autour de nous, sur trois côtés, au plus proche, les spectateurs. La jauge est volontairement limitée. »

Alexis Moati, note d'intention.

→ Donner ensuite aux élèves, les deux premières scènes de la pièce dans la version d'Alexis Moati et Pierre Laneyrie (annexe n° 7). Les mettre par groupe de trois. Leur donner quelques accessoires (vêtements, cassette, perruque).

On sera attentif à les guider dans leur travail sur les moments qui risquent de leur poser le plus de difficultés :

– « *Il est l'acteur, non encore le personnage. Les autres gênés sur le plateau continuent* » : comment faire sentir que c'est le comédien et pas encore le personnage ? Par le costume ? Par l'attitude ? La diction ? Comment vont réagir les deux autres comédiens qui jouent Valère et Élise ? Comment vont-ils marquer leur exaspération ? Vont-ils s'interrompre ? S'adresser directement à « Pierre » (on proposera aux élèves de jouer le passage en remplaçant les

prénoms des comédiens par le leur) ? Prendre à partie le public ? Comment gérer les deux espaces de jeu (celui d'Harpagon et celui de Valère/Élise) ?

– S'interroger aussi sur l'espace théâtral : comment joue-t-on pour un public qui entoure l'espace de jeu ? Faut-il prendre en compte les trois côtés ou un seul ?

– L'enchaînement des deux scènes : comment passe-t-on d'une scène à l'autre ? comment fait-on comprendre qui sont les personnages ?

– « *Il les déshabille et tout le monde se retrouve en moderne* » : comment les élèves comprennent-ils cette didascalie ? Cela veut-il dire qu'Harpagon est au plateau pendant les deux scènes ? Dans ce cas, comment mettre en scène l'artifice de la convention qui veut qu'ils n'entendent pas ce que ses enfants sont en train de comploter ?

Après la représentation

Pistes de travail

| n°137 | octobre 2011 |

Plusieurs exercices peuvent être proposés pour aborder la remémoration du spectacle.

→ **Demander aux élèves de noter tout ce qui leur a paru « nouveau » ou « différent » dans ce spectacle.**

Pour lancer le travail, on peut leur proposer de réagir sous la forme suivante : « d'habitude au théâtre... / dans ce spectacle, au contraire... »

→ **Demander à chaque élève de noter sur une feuille de papier cinq mots à propos du spectacle.**

Un élève au tableau note au fur et à mesure les propositions qui sont faites. Les mots servent ensuite de support pour la remémoration et la discussion.

→ **Faire restituer aux élèves des séquences du spectacle au plateau.**

En groupe, les élèves doivent essayer de reconstituer cinq minutes du spectacle, qu'ils auront choisies. Il s'agira d'essayer de retrouver les dialogues, mais aussi le jeu, l'énergie des comédiens ainsi que l'espace scénique.

→ **Proposer aux élèves de reconstituer la bande-son du spectacle : se remémorer les musiques, mais aussi tous les bruits faits par les comédiens (cris, grognements de Harpagon, etc.).**



LE PLAISIR DU JEU

| n°137 | octobre 2011 |



© MATTHIEU WASSIK

La scène en question

→ **Demander aux élèves de faire un croquis du dispositif scénographique mis en place par la compagnie.**

Le dispositif scénographique est très simple :

- L'espace de jeu, rectangulaire, est matérialisé au sol par des bandes de scotch blanc.
- Des rangées de chaises sont disposées sur les deux côtés de cet espace de jeu.
- Des vidéos sont projetées sur un écran, à l'arrière de la scène.
- Les coulisses, visibles par le public, hébergent tous les accessoires nécessaires au jeu.

→ **Demander aux élèves d'indiquer sur leur croquis, par un code couleur, les espaces dévolus aux spectateurs, les espaces de jeu et les coulisses. Ces différents espaces sont-ils clairement différenciés ? La scène se limite-t-elle au plateau ?**

Les limites entre ces différents espaces ne cessent de se brouiller.

Les rangées de chaises sur les côtés du plateau servent aussi de coulisses pour les comédiens qui viennent s'y asseoir quand ils ne jouent pas. Mais elles constituent aussi un espace de jeu lors de la première scène, durant laquelle les comédiens, assis au milieu des spectateurs, dialoguent à distance.

Tout le théâtre devient un espace de jeu pour les comédiens. Ils circulent entre les fauteuils des spectateurs, dans les loges et en régie. Ce dispositif rapproche les spectateurs et les acteurs. Léger, il permet en outre de jouer également ailleurs que dans des théâtres.

Le dispositif de jeu tri-frontal mis en place par la compagnie peut être rapproché du théâtre de tréteau. Contrairement au théâtre à l'italienne qui place les spectateurs face à la scène et instaure un rapport frontal avec la pièce, ce dispositif, présent dans les formes populaires du théâtre, met la machine théâtrale sous les yeux du spectateur : les actions qui ont d'ordinaire lieu en coulisse se font à vue. De plus, les spectateurs ont constamment sous les yeux les autres spectateurs. On rappellera aux élèves que Molière, pendant les premières années de sa carrière, jouait dans ce type de dispositif.⁴

Ce sera l'occasion de rappeler aux élèves qu'au XVII^e siècle les spectacles se donnaient dans des salles à l'italienne et que les sièges étaient disposés sur le plateau pour les spectateurs huppés. Il faut attendre le XVIII^e siècle et Voltaire pour libérer le plateau de cette présence encombrante de spectateurs.⁵

4. On pourra se reporter au film d'Ariane Mnouchkine, *Molière*, édité en dvd par SCÉRÉN-CNDP, BelAir Classiques et le Théâtre du Soleil, 2004.

5. Voir *Théâtre du XVII^e siècle et XVIII^e siècle*, Anthologie de l'Avant-Scène/SCÉRÉN.

L'acteur au centre

n°137 | octobre 2011 |

→ Analyser la répartition des rôles entre les acteurs et le passage de l'un à l'autre.

Alexis Moati : Valère et La Flèche.
Pierre Laneyrie : Harpagon.
Carole Costantini : Cléante.
Sophie Delage : Frosine et Élise.
Fabrice Giovansili : le régisseur, Maître Jacques.
Mariane et Anselme sont joués par une personne du public.

Les différents personnages sont repérables grâce aux costumes ou à des accessoires (perruques, vêtements). Il suffit qu'un membre du public enfle la robe de Mariane pour devenir le personnage.

→ Interroger les élèves sur la manière dont les acteurs rentrent dans leur rôle : s'effacent-ils toujours derrière leur personnage ?

Au début de la pièce, les comédiens sont assis dans le public. On les voit se préparer, mettre un filet sur leurs cheveux, puis enfiler leur perruque. Ce n'est que lorsque la perruque est enfilée qu'ils commencent à jouer.

Les comédiens sont toujours présents, derrière leur personnage. Ils font parfois état de leurs préoccupations propres et non de celles de leur personnage : Carole Costantini réclame une collation dans les loges, Alexis Moati réclame de l'eau car il a trop chaud, etc.

→ Proposer aux élèves de réfléchir aux scènes où intervient le régisseur.

Tout naît d'une dispute entre le régisseur et une comédienne qui l'interpelle depuis le plateau. Lorsque le régisseur lui répond et que la discussion s'envenime, le spectateur s'interroge : cette scène fait-elle partie du spectacle ou est-ce une véritable dispute qui naît sous nos yeux ? On comprend ensuite très vite que le régisseur a déjà commencé à jouer. Quelques minutes après, il interpelle encore les comédiens, mais, cette fois-ci, en endossant le rôle de Maître Jacques.

Fabrice Giovansili ne va pas au bout de l'incarnation de son personnage. Il ne porte aucun accessoire ni costume qui nous indiquerait une transformation en Maître Jacques. De plus, lorsqu'il se fait reprendre sur sa prononciation du mot « bâton » et son accent marseillais, il est difficile de dire si ces remarques s'adressent au régisseur, au régisseur-comédien ou bien au personnage. Lors de la scène où Valère frappe Maître Jacques avec une frite en mousse, Fabrice Giovansili joue la douleur en criant à chaque coup qu'il reçoit. Mais ce jeu n'est pas crédible pour le spectateur qui voit bien qu'il s'agit d'une frite en mousse et non d'un véritable bâton. Pierre Laneyrie souligne d'ailleurs l'artifice puisqu'il demande à Fabrice Giovansili pourquoi il crie alors qu'il ne peut avoir mal.

→ Interroger les élèves sur ces effets de rupture : pourquoi les acteurs sortent-ils de leur personnage ?

Ce jeu mis en place par la compagnie Vol Plané replace l'acteur au centre et donne à voir au spectateur le travail de l'acteur. En faisant naître sous nos yeux les personnages qu'ils incarnent, en jouant ensuite sur les différents degrés d'incarnation possibles des personnages, les comédiens célèbrent le plaisir du jeu.



Le rapport au public

n°137 | octobre 2011

→ Énumérer les modes de participation du public.

La compagnie Vol Plané cherche à développer des modes de jeu qui permettent au public d'être partie prenante du spectacle :

- L'espace des spectateurs devient espace de jeu pour les comédiens : la cassette d'Harpagon, est, nous dit-on au début du spectacle, cachée sous le fauteuil d'un des spectateurs ;
- Les spectateurs sont interpellés par les comédiens : La Flèche demande à une spectatrice de lui prêter 50 centimes pour s'offrir un café, Harpagon demande à un autre combien il gagne ;
- Certains spectateurs sont appelés sur le plateau : l'un danse avec une comédienne, l'une est sollicitée pour jouer Mariane. De même, lors de la scène finale de la reconnaissance, les comédiens parcourent la salle et embrassent au hasard des membres du public en leur lançant : « mais alors, vous êtes... ma cousine/ma sœur/ma tante, etc. ».

→ Repérer comment le public entre dans le jeu, et comprendre quel en est l'intérêt.

- Le *Deus ex machina* est traité avec la complicité du public : un spectateur attrape le papier lancé sur le public à l'aide d'un petit parachute. Il doit lire le texte qui y est écrit : « je suis Dom Thomas d'Albrucy (c'est-à-dire Anselme) ».

- Mariane est choisie parmi le public assis sur le plateau. La spectatrice est revêtue d'une robe et incarne ensuite ce rôle jusqu'à la fin du spectacle. Son rôle muet permet cela.

La mise en jeu du public permet de poser la question de l'acteur et de l'incarnation. Il suffit de peu de choses pour qu'un personnage naisse sous nos yeux : un texte (le papier accroché au parachute) ou un costume (la robe de Mariane).

Mais surtout, la Cie Vol plané cherche à créer un rapport joyeux et vivant entre les spectateurs et le théâtre.

L'illusion en question

→ Montrer aux élèves la scène 4 de l'acte I du film *L'Avare* avec Louis de Funès. Leur demander de comparer la version filmée avec la mise en scène de la compagnie Vol Plané en complétant le tableau ci-dessous.

	Décor	Costumes	Type de jeu	Prise en compte des spectateurs	Dimension mimétique (ou non) de l'espace mis en scène
Le film de Louis de Funès					
La mise en scène de la compagnie Vol Plané					

→ Comparer les deux propositions.

Le film de Louis Girault et Louis de Funès cherche à créer un effet de réel (renforcé encore par le médium du cinéma) : les acteurs incarnent des personnages, les costumes renvoient à la réalité du XVII^e et le décor pourrait être celui d'une maison bourgeoise à l'époque de Molière.

Au contraire, la pièce de la compagnie Vol Plané ne cherche pas à créer cet effet de réel. La scène, par exemple, ne se construit pas comme l'imitation d'un lieu réel, mais comme un pur espace de jeu et de théâtre. En projetant sur l'écran la didascalie liminaire de la pièce (« *La scène est une salle et sur le derrière un jardin* »), la compagnie Vol Plané nous rappelle que le théâtre est un art de la convention et qu'il suffit de demander au spectateur d'imaginer le lieu.

→ **Relever dans cette mise en scène ce qui nous rappelle d'ailleurs constamment que nous sommes au théâtre.**

La compagnie montre ce que le théâtre cherche habituellement à cacher : les spectateurs sont à vue sur scène, la lumière est constamment allumée dans la salle ne laissant pas oublier la présence des autres spectateurs,...

Les comédiens ne cherchent pas à nous faire croire qu'ils *sont* des personnages, mais nous rappellent qu'ils sont des comédiens en train de jouer un personnage. Ils exhibent l'artifice du théâtre, et vont jusqu'à commenter le texte qu'ils jouent (cf. le commentaire sur les

mots « arabe » et « juif » : « ah, non ! ça, on avait dit qu'on ne le disait pas ! »). Ce jeu à vue, détruisant en partie « l'imitation » et « l'illusion » théâtrale peut être rattaché à de nombreuses tentatives de compagnies aujourd'hui pour affirmer la « théâtralité ». Rappeler que c'est Antoine Vitez (parmi d'autres), avec ses Molières joués par les mêmes jeunes acteurs, qui a introduit sur les plateaux ce jeu distancié.

→ **Faire lire aux élèves la définition que Diderot propose du quatrième mur : qu'en est-il dans *L'Avare* de la compagnie Vol Plané ?**

L'AVARE, VOUS AVEZ DIT L'AVARE ?...

L'adaptation

→ **En faisant référence au spectacle, préciser les raisons pour lesquelles on peut parler d'adaptation.**

En premier lieu, apparaîtront les nombreuses coupes du texte (cf. annexe n° 7). Ainsi, certains personnages disparaissent totalement (Maître Simon, Dame Claude, Brindavoine, La Merluche Commissaire et son Clerc), un autre se dédouble en deux comédiens (La Flèche) et d'autres deviennent muets mais restent présents par l'entremise du public (Anselme à travers le parachute, et Mariane).

En revanche, on trouve aussi plusieurs ajouts. On pourra alors relever les différentes scènes d'humiliation qu'aucune didascalie du texte ne mentionnait : Harpagon qui humilie Frosine

en exigeant qu'elle se dévêtisse devant lui, Harpagon et Valère qui humilient Maître Jacques non seulement par les coups qu'ils lui portent – présents dans le texte –, mais surtout par le « lynchage » dont sa parole fait l'objet. On constatera également la conversion des écus en euros qui modernise la pièce.

→ **Coupes et ajouts pourraient nuire à la compréhension de la pièce. Repérer quels moyens scéniques permettent de maintenir la cohérence de la trame narrative.**

On peut se référer à l'écran en fond de scène, sur lequel sont projetés le numéro des actes, certaines didascalies ainsi que des répliques clés de la pièce, servant ainsi de « relais ». D'ailleurs, à certains passages, les acteurs mettent en place des scènes de synthèse ou « explicatives » permettant au public de ne pas perdre le fil de l'histoire.

→ **Expliquer ces coupes et ajouts : qu'appor- tent-ils à la pièce de Molière ? Vers quelle(s) direction(s) l'orientent-ils ?**

On évoquera alors avec les élèves la volonté des metteurs en scène de concentrer l'intrigue autour de la tyrannie et de la folie d'un père qui ne veut rien transmettre, la question du pouvoir et de sa violence, ainsi que la démarche d'acteurs qui « déjoue l'illusion et brise les conventions ».



L'actualisation

→ Relever les clins d'œil faisant allusion à notre époque.

Outre les costumes et la scénographie – déjà mentionnés –, on pourra penser à la musique des Beatles ou de Radiohead qui inscrivent la pièce dans notre époque.

| n°137 | octobre 2011 |

Zoom sur la scène de Frosine

→ Demander aux élèves de se remémorer la scène de Frosine.

Les metteurs en scène jouent avec les codes du monde moderne marqué par le spectacle télévisuel factice : Frosine se munit d'un micro, danse telle une animatrice de télévision déclenchant mécaniquement applaudissements et rires pré-enregistrés, d'un simple signe de main. À la fin, alors qu'Harpagon accepte de se laisser convaincre d'épouser Mariane sans dot, Frosine lui réclame sa récompense. Mais Harpagon lui demande d'abord de se déshabiller et Frosine s'exécute. Le strip-tease est accompagné de rires préenregistrés et d'applaudissements. Pourtant, Frosine quittera la scène sans avoir touché le moindre argent.

→ Analyser l'emprunt de ces codes télévisuels.

Dans cette scène, Frosine cherche littéralement à « vendre » Mariane à Harpagon. Pour ce faire, elle cherche à le séduire en lui offrant un show durant lequel elle se met en scène. En convoquant les codes de la société du spectacle et de la télévision, les metteurs en scène nous rappellent que le divertissement n'est souvent qu'un prétexte au commerce et à la vente. Flatter l'acheteur et le divertir sont des techniques commerciales redoutablement efficaces.



© MATTHIEU WASSIK

Mais cette scène nous met aussi en garde contre les dangers de la marchandisation. Frosine met en jeu sa personne pour essayer de soutirer de l'argent à Harpagon : elle cherche à le séduire et porte donc des vêtements à forte connotation sexuelle (robe et talons aiguilles rouges). En faisant de son propre corps une marchandise et en vendant une jeune femme à un vieillard, Frosine inscrit l'être humain dans des rapports commerciaux. Dès lors, elle prend le risque d'être réduite à un objet pour celui qui possède le vrai pouvoir, celui de l'argent (Harpagon), que l'on peut acheter et exhiber à l'envie.

Cette scène est donc un moyen supplémentaire, pour les metteurs en scène, de dénoncer les dérives d'une société qui érige l'argent en valeur suprême et fait de l'être humain une marchandise comme les autres.

DE LA FRITE AU BÂTON = DU RIRE À LA VIOLENCE

Du comique au tragique

| n°137 | octobre 2011 |

→ Demander aux élèves d'où naît le rire dans ce spectacle : celui-ci est-il seulement dû au texte ?

Les élèves auront relevé les excès d'Harpagon, la ruse des jeunes gens, l'outrance verbale, le comique de répétition et les répliques qui fusent symétriquement (« Cléante : Qui vous ? Vous ? / Harpagon : Oui, moi, moi, moi », acte I, scène 4).

Mais le rire provient aussi de l'incarnation du texte de Molière par les comédiens. On remarque cela grâce aux nombreuses ruptures par rapport au texte classique, l'intrusion de la langue moderne lorsqu'on l'attend le moins, l'effondrement du quatrième mur ou les nombreux jeux avec le public.

→ Recenser les passages où les élèves ont le plus ri : ces passages ne portaient-ils pas en eux un fond inquiétant ?

Les coups de bâton (frite en mousse) qu'essuie Maître Jacques relèvent de la farce. Mais Harpagon cesse d'être l'Harpagon de Molière pour devenir un avatar de celui-ci, où l'acteur met à nu la dimension factice du théâtre. Il accuse violemment le régisseur/comédien, qui

crie de douleur – comme le texte de Molière l'invitait à le faire. La réplique « Apprenez à parler » qui clôt la scène résonne alors comme la démonstration d'un pouvoir tyrannique écrasant. Cette scène, d'abord comique, est très vite insoutenable car elle humilie celui qui essaie de jouer et créer l'illusion alors qu'il n'est même pas acteur – on le lui fait bien sentir !

Cette scène d'humiliation trouve un écho immédiat lorsque Valère force Maître Jacques à « apprendre à parler » sans accent.

Les deux scènes « comiques » s'enchaînent comme pour mieux marquer l'acharnement humiliant dont est victime ce personnage socialement inférieur et, ce qui devait être un comique de répétition, devient une répétition de l'humiliation à la fois physique et morale pour le personnage et l'acteur.

Il en est de même pour la scène de Frosine. Les rires pré-enregistrés permettent à Harpagon de museler la femme d'intrigue au moment où elle supplie l'avare de lui venir en aide. À ce propos, les éructations et autres mugissements répétés d'Harpagon font sourire certes, mais le ramènent au rang d'animal féroce, voire de monstre.



Harpagon, un personnage emblématique de la superposition des registres

La mise en scène de l'humiliation

→ **Montrer que le comédien incarnant Harpagon (Pierre Laneyrie) joue alternativement le comique et le tragique. Dans quels passages fait-il rire ? Inquiète-t-il ? Quels moyens utilise-t-il dans son jeu pour provoquer le rire du spectateur ? Comment parvient-il à instaurer une certaine gravité ?**

→ **Demander aux élèves de se souvenir de scènes dans lesquelles Harpagon est humiliant et d'autres où il est humilié.**

– Humiliation active : avec Frosine et Maître Jacques, mais aussi avec ses enfants sur lesquels il impose la terreur. On pourra notamment citer la scène 3 de l'acte IV, dans laquelle Harpagon cherche à confondre son fils sur ses sentiments pour Mariane. La légèreté avec laquelle le père se joue de son fils est très marquée ici dans le jeu de l'acteur et donne à la scène une coloration sadique.

– Humiliation subie : dès le début du spectacle, l'accent est mis sur le complot généralisé dont sera victime Harpagon. Ce complot est espéré par les jeunes gens comme ultime chance de survie à la

tyrannie du père. Le personnage est donc souvent moqué et ridiculisé car tout se passe dans son dos – et derrière l'écran. On évoquera le rapprochement secret et intime entre Valère et Élise en ombres chinoises, au vu des spectateurs mais toujours dans le dos d'Harpagon.

→ **Citer d'autres passages du spectacle où Harpagon semble particulièrement ridicule.**

Apparaîtront les moments où Frosine se joue de lui en l'invitant à danser. Il y répond avec des gestes ampoulés et désarticulés, tel une marionnette ridicule dont se rit la salle. Le comédien répondant aux rires par des sourires béats, Harpagon devient un fantoche maladroit et ridicule. Il applique les conseils de Frosine et met des lunettes extravagantes pour, pense-t-il, séduire Marianne.

La fin du spectacle multiplie les atteintes physiques et morales contre l'avare : saucissonnage et mise à nu. Harpagon finit replié sur lui-même, étranger à la joie collective, assis en bordure de scène, les jambes ballantes, interdit, presque sorti de scène et exclu.



La cruauté d'un père

→ Faire répertorier aux élèves les moments de cruauté d'Harpagon.

Les élèves pourront faire allusion à la précipitation avec laquelle Harpagon répond « Tant mieux » à Frosine qui lui annonce qu'il mettra « en terre et [ses] enfants et les enfants de [ses] enfants ».

Dans la même scène, les élèves auront été sensibles à la raillerie et au mépris de la jeunesse auxquels se livre Harpagon en multipliant les éclats de rire convulsifs. L'acteur exprime dans son jeu cette cruauté par de brusques hausses de la voix ou de cris allant jusqu'à la saturation, mais aussi par un ton de voix décalé et léger pour exprimer sa monstruosité. La mise

en scène « prépare le terrain » de la cruauté. Harpagon ne devient pas brutalement cruel, il l'est dès le début bien que cela soit moins manifeste. Le comédien joue sur les silences qu'il oppose aux autres personnages et sur les regards inquisiteurs (acte I, scène 4, par exemple). Ces jeux de scène portent en germe cette cruauté qui ne peut plus restée tenue.



© MATTHIEU WASSIK

La folie

→ Repérer par quels moyens les metteurs en scène ont rendu compte de la démente d'Harpagon.

Les brusques variations de la voix, les hurlements, les sourires « décalés », le rire outrancier, les grognements d'animaux, les cris sont tout autant de procédés scéniques qui soulignent la folie d'Harpagon et le renvoient au stade primitif des pulsions animales. Nous pouvons de même noter que l'absence d'Harpagon lors de la scène finale, atone, perdu quand tous les autres se réjouissent et regardant sans voir la salle devant lui, le place dans un état de sidération.

Zoom sur le monologue d'Harpagon (acte IV, scène 7)

→ Décrire la scène.

Les élèves auront remarqué que la scène 6 de l'acte IV (La Flèche montre à Cléante que la fameuse cassette qu'il vient de dérober

a disparu) est remplacée par une scène « muette » mais bruyante à cause des cris d'Harpagon, dans laquelle l'avare est victime d'agression physique. Ce choix de mise en scène participe à l'actualisation et introduit le fait-divers sur le plateau, avec toute la résonance et la violence que cela induit. Harpagon est agressé, Harpagon est atteint dans son intégrité physique et morale. On voit des objets modernes : rouleaux de papier adhésif, bâches. On remarque également des corps dans la pénombre qui saisissent Harpagon, l'immobilisent au sol et le dévêtissent avant de le saucissonner dans la bâche avec le ruban adhésif. On entend des bruits d'objets : ruban adhésif et bâche. On perçoit également les pas précipités, la chute des corps sur le plateau, le bruit des vêtements qu'on enlève à Harpagon. Mais on entend surtout l'essoufflement de l'avare, ses cris de protestation et de terreur dans lesquels vont s'immiscer les premiers mots du monologue « Au voleur ! Au voleur ! A l'assassin ! Au meurtrier ! ».

La salle pour la première fois est plongée dans l'obscurité et le plateau dans la pénombre : on retrouve alors un rapport scène/salle plus conventionnel comme pour mieux signifier qu'on ne cherche plus à « déjouer l'illusion et briser les conventions ». Cette scène prend ainsi une gravité inattendue et inhabituelle. De plus, les metteurs en scène ont choisi d'encadrer le monologue de scènes où Harpagon perd toute sa charge comique : la scène « ajoutée » de l'agression physique, le monologue puis l'état de sidération du personnage qui se retrouve « hors jeu », en bord de scène et sans costume jusqu'à la fin du spectacle.

→ Interroger les élèves sur l'aspect risible de ce monologue.

Les élèves auront certainement été surpris par la gravité que l'acteur impose à ce monologue. Les rares moments où le spectateur rit (sourit) traduisent davantage une gêne qu'un franc amusement. On assiste alors à la chute d'un homme qui perd tout, ainsi qu'à sa déchéance physique et morale. Sa nudité traduit ici son dépouillement et sa vulnérabilité. Le personnage n'est plus le même, il n'est plus l'avare, il n'est plus rien. Par ses convulsions répétées, par ce corps qui se tend, se relâche, se tend à nouveau, par ses cris et ses mugissements, le comédien renvoie une animalité et transforme Harpagon en personnage tragique. Personnage tragique empêché dans ses mouvements car ligoté par ses agresseurs, et lorsqu'il parvient à se libérer, c'est pour se retrouver nu, démasqué, déchu.

Une violence généralisée

→ Réfléchir avec les élèves sur la présence paradoxale de la violence dans cette comédie.

La violence est déjà présente dans le texte de Molière, qui met en scène un père tyrannique n'entretenant que dans la suspicion des rapports avec ses enfants et son personnel.

On demandera aux élèves de relever différentes répliques ou didascalies qui rendent compte de cette violence : les insultes d'Harpagon, ses apartés, ses coups, etc. Les élèves pourront découvrir que le désir de mort est souvent envisagé dans le rapport dénaturé père/enfants.

– L'amplification de la violence physique et verbale sur scène : les coups doublés de violence verbale dans les scènes avec Maître Jacques, l'humiliation de Frosine dans une scène de pantomime, l'agression physique d'Harpagon...

– La violence faite au texte : l'irruption brutale, dans le texte de Molière, de la langue moderne, commentant le jeu de l'acteur.

– La violence faite au public : cette forme de violence consiste à ne pas laisser le spectateur tranquille, à le solliciter en permanence, à lui faire vivre la représentation en ayant sans cesse conscience du risque encouru à être interpellé voire sollicité (pensons par exemple à la bataille de madeleines).

n°137 | octobre 2011 |



© MATTHIEU WASSIK

→ Relever quels éléments de jeu évoquent de façon plus ou moins explicite le rapport à l'argent.

On peut, dans un premier temps, remarquer les nombreuses questions que posent les acteurs au public autour du revenu, des prix, du capital...

On relève également une discrète allusion au « parachute doré » à travers la représentation symbolique d'Anselme lorsque les billets chutent dans la salle et recouvrent acteurs et spectateurs en guise de rideau.

Certains objets entrent aussi dans une approche avec l'argent. La présence du caddie – symbole d'une société marchande – débordant de victuailles. La nourriture sur scène est maltraitée, gaspillée, outrancière... L'affrontement en corbeille entre le régisseur et l'actrice incarnant Cléante porte sur les questions de frais d'essence, de parking ou de carte bleue. De façon plus implicite, La Flèche cesse d'être La Flèche pour s'improviser interprète d'une ballade sur les prêts financiers et la scène entre Frosine et Harpagon joue sur les codes marchands de la « télé poubelle ».

REBONDS ET RÉSONNANCES

Le Malade imaginaire / L'Avare : un diptyque

→ En montrant des photographies du *Malade imaginaire* (annexe n° 8) et en relisant la note d'intention (annexe n° 6), demander aux élèves d'observer ce qui rapproche et relie les deux mises en scène.

Apparaîtront le même dispositif scénique avec acteur au centre, abolition du quatrième mur, écran en fond de scène qui maintient la trame narrative et permet des jeux d'ombre, l'absence de décors, de costume d'époque, et actualisation.

Les mêmes comédiens interprétant plusieurs personnages sont présents. Au sein de *L'Avare* (acte II, scène 2), on reconnaît le fauteuil roulant chargé des « vieux rogatons » déjà utilisés dans *Le Malade imaginaire*. Outre la démence et le pouvoir tyrannique d'Argan et Harpagon, ce diptyque permet à la compagnie Vol Plané d'inscrire son travail dans une démarche qui lui est chère, et qui place « l'acteur au centre des projets et permet d'affirmer la part d'auteur qu'il peut développer ».

Le public en jeu

→ Explorer les formes théâtrales qui proposent au spectateur de rentrer dans le jeu.

On pourra imaginer un parcours en deux temps. En partant d'une exploration des formes populaires qui font souvent appel à la participation du public (marionnettes, théâtre de foire par exemple), on pourra ensuite montrer comment la quête de l'illusion a amené la scène à bannir ces adresses au public.

On pourra également noter que le retour à la participation du public, voire à sa mise en jeu, a été une des grandes utopies théâtrales des avant-gardes du XX^e siècle. Lors de la révolution

russe, les soviétiques comme Evreinov ont cherché à développer des actions de masse qui auraient permis au spectateur de devenir acteur collectif.

Des expériences plus radicales, comme celles du Living Theater qui cherchent à fusionner acteurs et spectateurs lors de leurs spectacles-actions, peuvent aussi être convoquées.

Enfin, on pourra orienter les élèves vers le travail de Vincent Macaigne, auquel le spectacle de *L'Avare* adresse plusieurs clins d'œil et qui témoigne aussi de cette volonté de sortir le spectateur de sa passivité habituelle.⁶

Notre société en question

Pour faire écho à la présence de nourriture sur scène (nourriture distribuée, mais aussi nourriture gaspillée, nourriture en excès dans le caddie) et amorcer une réflexion sur la consommation dans notre société, on peut inviter les élèves à réfléchir à la place de la nourriture dans l'art contemporain.

Le pop'art, inscrit dans la société de consommation des années 60, a fait un usage célèbre d'objets liés à l'alimentaire (*32 boîtes de soupe Campbell* d'Andy Warhol).

Des œuvres plus récentes mettent aussi en jeu la nourriture.

Dans *Bloodsushibank* (2003), Alicia Framis propose au visiteur de donner son sang puis de partager ensuite un repas composé de sushi. Wim Devoye a fait scandale en mettant en scène une machine à digérer qui reproduit le cycle de la digestion, de l'aliment ingéré jusqu'aux excréments (*Cloaco Turbo*).

Un objet emblématique de la société de consommation, le caddie, se retrouve d'ailleurs dans des œuvres d'art. La *Supermarket Lady* (1969) de Duane Hanson propose une sculpture hyperréaliste d'une ménagère et de son caddy, empli à ras bord. Dans *Carts of GMOs* (2002), Lain Baxter nous présente des caddies mortifères, remplis de boîte de conserve de fer blanc.

On pourra signaler aux élèves l'existence d'œuvres éphémères faites pour être mangées, comme le portrait de Roni en bonbon fait par Felix Gonzales Torres (*Placebo II Landscape*, 1998).

Enfin, impossible de réfléchir à la nourriture dans l'art sans parler de l'œuvre du metteur en scène argentin Rodrigo Garcia, autre amateur de caddies, qui a été jusqu'à jeter de la nourriture sur les spectateurs !

Pour parler plus largement de la consommation et des excès de notre société, on peut faire découvrir aux élèves le très beau travail de Julien Prévieux : *La Totalité des propositions vraies (avant)*. Dans cette installation, il réunit des ouvrages que l'avancée toujours plus rapide des connaissances et des besoins de notre société a rendus obsolètes (manuel sur Windows 95, livre sur le fonctionnement des cassettes vidéos, etc.). Ce cimetière des livres donne à voir le flux incessant de renouvellement auquel nous soumet notre société.

6. Le spectacle de Vincent Macaigne, *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, fait l'objet d'un dossier pédagogique édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, en partenariat avec le Festival d'Avignon : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=au-moins>



L'Avare

De Molière (1668)

Mise en scène : Alexis Moati et Pierre Laneyrie.

Avec : Carole Costantini, Sophie Delage, Pierre Laneyrie et Alexis Moati.

Coproduction : Théâtre du Gymnase, Marseille – Espace des arts, scène nationale de Chalon-sur-Saône.

Résidence de création : Théâtre du Gymnase, Marseille – Espace des arts, scène nationale de Chalon sur Saône – Pôle jeune public, Le Revest-les-eaux – Théâtre de l'Olivier, Istres.

Chargée de production : Anne Maguet.

Accompagnement gestion administrative : Archipel Nouvelle Vague.

Créé au Théâtre du Gymnase, Marseille, le 8 novembre 2011.

Tournée : 8 au 12 novembre 2011 : Théâtre du Gymnase, Marseille • 14 au 19 novembre : Espace des arts, Chalon-sur-Saône • 19 janvier 2012 : Théâtre de l'Olivier, Istres • 7 février : La Valette du Var • 10 février : Pôle jeune public, Le Revest • 30 mars : Cannes • 16 au 20 avril : Grenier à sel, Arles • 9 au 30 mai : île de la Réunion (St Denis, St Benoît, St Leu).

Nos chaleureux remerciements à l'équipe artistique qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contacts : ▶ CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr
▶ Théâtre du Gymnase : gaellecollot@lestheatres.net
▶ Compagnie Vol plané – T. 06 61 40 90 95 : contact@vol-plane.com

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission Lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteurs de ce dossier

Didier CASTINO et Caroline VEAUX, professeurs de Lettres modernes

Directeur de la publication

Jacques PAPADOPOULOS, Directeur du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU et Loïc NATAF, CRDP de l'académie de Paris
Dominique BUISINE, CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Chef de projet

Éric ROSTAND, CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, assisté de Jean HOSTACHE et Chloé MATHIEU

Expertise

Suzanne BERLING, responsable des relations publics
Gaëlle COLLOT, responsable des relations publiques

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY, CRDP de l'académie d'Aix-Marseille
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

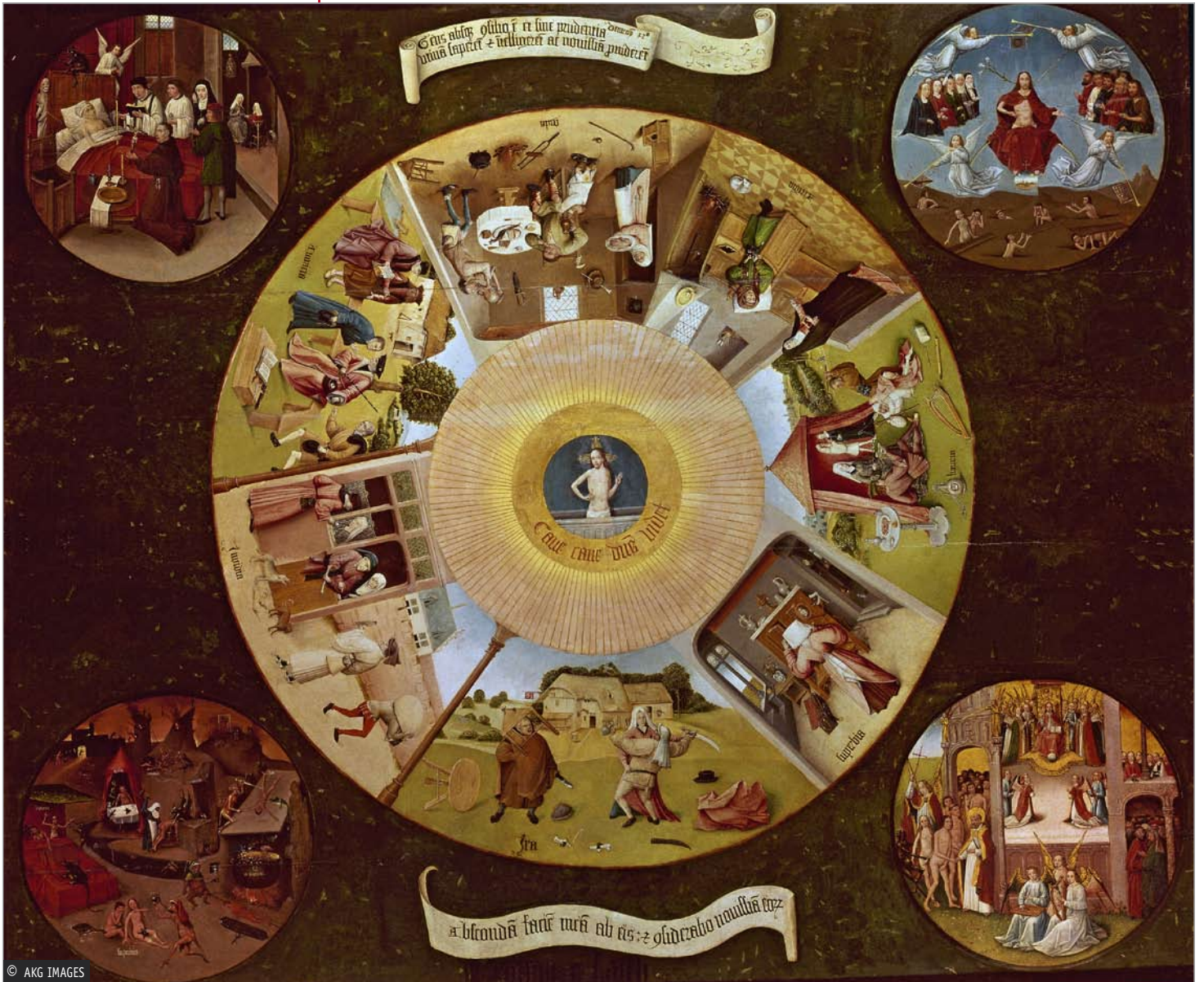
ISSN : 2102-6556 – ISBN : 978-2-86614-542-2

Retrouvez sur ▶ <http://www.cndp.fr/crdp-paris/>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »
Ce dossier est édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : www.crdp-aix-marseille.fr

Annexes

ANNEXE N° 1 : L'AVARICE (JÉRÔME BOSCH)

| n°137 | octobre 2011 |



ANNEXE N° 2 = DEUX PORTRAITS D'AVARES

Le père Grandet, *Eugénie Grandet*, Honoré de Balzac, 1833

| n°137 | octobre 2011 |

Il n'allait jamais chez personne, ne voulait ni recevoir ni donner à dîner ; il ne faisait jamais de bruit, et semblait économiser tout, même le mouvement. Il ne dérangeait rien chez les autres par un respect constant de la propriété. Néanmoins, malgré la douceur de sa voix, malgré sa tenue circonspecte, le langage et les habitudes du tonnelier perçaient, surtout quand il était au logis, où il se contraignait moins que partout ailleurs. Au physique, Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules, son visage était rond, tanné, marqué de petite vérole ; son menton était droit, ses lèvres n'offraient aucune sinuosité, et ses dents étaient blanches ; ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic ; son front, plein de rides transversales, ne manquait pas de protubérances significatives ; ses cheveux jaunâtres et grisonnants étaient blancs et or, disaient quelques jeunes gens qui ne connaissaient pas la gravité d'une plaisanterie faite sur monsieur Grandet. Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice. Cette figure annonçait une finesse dangereuse, une probité sans chaleur, l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice et sur le seul être qui lui fût réellement de quelque chose, sa fille Eugénie, sa seule héritière. Attitude, manières, démarche, tout en lui, d'ailleurs, attestait cette croyance en soi que donne l'habitude d'avoir toujours réussi dans ses entreprises. Aussi, quoique de mœurs faciles et molles en apparence, monsieur Grandet avait-il un caractère de bronze. Toujours vêtu de la même manière, qui le voyait aujourd'hui le voyait tel qu'il était depuis 1791. Ses forts souliers se nouaient avec des cordons de cuir ; il portait en tout temps des bas de laine drapés, une culotte courte de gros drap marron à boucles d'argent, un gilet de velours à raies alternativement jaunes et puce, boutonné carrément, un large habit marron, à grands pans, une cravate noire et un chapeau de *quaker*. Ses gants, aussi solides que ceux des gendarmes, lui duraient vingt mois et, pour les conserver propres, il les posait sur le bord de son chapeau à la même place, par un geste méthodique. Saumur ne savait rien de plus sur ce personnage.

Ebenezer Scrooge, *Le Cantique de Noël*, Charles Dickens, 1843

Oh ! il tenait bien le poing fermé sur la meule, le bonhomme Scrooge ! Le vieux pêcheur était un avare qui savait saisir fortement, arracher, tordre, pressurer, gratter, ne point lâcher surtout ! Dur et tranchant comme une pierre à fusil dont jamais l'acier n'a fait jaillir une étincelle généreuse, secret, renfermé en lui-même et solitaire comme une huître. Le froid qui était au dedans de lui gelait son vieux visage, pinçait son nez pointu, ridait sa joue, rendait sa démarche roide et ses yeux rouges, bleuissait ses lèvres minces et se manifestait au dehors par le son aigre de sa voix. Une gelée blanche recouvrait constamment sa tête, ses sourcils et son menton fin et nerveux. Il portait toujours et partout avec lui sa température au-dessous de zéro ; il glaçait son bureau aux jours caniculaires et ne le dégelait pas d'un degré à Noël. La chaleur et le froid extérieurs avaient peu d'influence sur Scrooge. Les ardeurs de l'été ne pouvaient le réchauffer, et l'hiver le plus rigoureux ne parvenait pas à le refroidir. Aucun souffle de vent n'était plus âpre que lui. Jamais neige en tombant n'alla plus droit à son but, jamais pluie battante ne fut plus inexorable. Le mauvais temps ne savait par où trouver prise sur lui ; les plus fortes averses, la neige, la grêle, les giboulées ne pouvaient se vanter d'avoir sur lui qu'un avantage : elles tombaient souvent « avec profusion ». Scrooge ne connut jamais ce mot.

Personne ne l'arrêta jamais dans la rue pour lui dire d'un air satisfait : « Mon cher Scrooge, comment vous portez-vous ? quand viendrez-vous me voir ? » Aucun mendiant n'implorait de lui le plus léger secours, aucun enfant ne lui demandait l'heure. On ne vit jamais personne, soit homme, soit femme, prier Scrooge, une seule fois dans toute sa vie, de lui indiquer le chemin de tel ou tel endroit.

ANNEXE N° 3 = RÉSUMÉ DE L'AVARE

Harpagon, vieil avare tyrannique, a entrepris de réduire le train de vie de sa maison. Par la pratique de l'usure, il continue à accroître sa fortune. Veuf, il abrite sous son toit ses deux enfants : sa fille Élise et son fils Cléante. Au début de la pièce, nous apprenons qu'Élise est amoureuse de Valère, le fils d'un noble napolitain exilé, cachant son identité sous un faux nom, mais elle n'ose envisager un mariage sans l'accord de son père.

Valère, pour vivre auprès d'elle, a donc imaginé de se faire engager comme majordome d'Harpagon. Cléante, quant à lui, souhaite épouser Mariane, jeune fille sans fortune vivant avec sa mère. Harpagon, grâce à l'entremetteuse Frosine, nourrit lui aussi un projet matrimonial avec la jeune fille. Tout chavire lorsque Cléante essaie de rassembler une grosse somme d'argent. L'usurier qu'on lui indique n'est autre que son père !

Entre temps, Harpagon a dissimulé dans son jardin une cassette remplie de dix mille écus. Cette somme ensevelie le tourmente de craintes si bien qu'il devient obnubilé par la peur d'être volé. Son incessant manège a été repéré par La Flèche, le valet de Cléante, qui voit dans le coffre une solution aux difficultés d'argent de son maître. Après avoir découvert que son fils se couvrait de dettes, Harpagon apprend que ce dernier est épris de Mariane. Ainsi le père se trouve-t-il en concurrence avec son fils. Sa fureur est alors portée à son comble. Il entend écarter son fils au nom de l'obéissance due à l'autorité paternelle et l'obliger à s'engager dans un mariage contre nature avec la riche veuve qu'il lui destine. Quand, peu après, il découvre qu'on lui a dérobé sa chère cassette, il sombre dans un délire paranoïaque. Il accable alors Valère dénoncé par un serviteur qui désire se venger du majordome. Valère, qui ignore ce qu'on lui reproche, avoue vouloir épouser Élise. Alors que la tension monte dangereusement en présence d'un commissaire venu enquêter sur le vol, tout va heureusement se terminer. Valère fait connaître sa véritable identité et retrouve son père et sa sœur, qui n'est autre que Mariane. Cléante épousera Mariane, Valère épousera Élise, tandis qu'Harpagon reste seul avec sa cassette.

Source : dossier artistique de la compagnie Vol Plané.

ANNEXE N° 4 = LES PERSONNAGES

L'Avare
Comédie

HARPAGON, père de Cléante et d'Élise, et amoureux de Mariane.

CLÉANTE, fils d'Harpagon, amant de Mariane.

ÉLISE, fille d'Harpagon, amante de Valère.

VALÈRE, fils d'Anselme, et amant d'Élise.

MARIANE, amante de Cléante, et aimée d'Harpagon.

ANSELME, père de Valère, et de Mariane.

FROSINE, femme d'intrigue.

MAÎTRE SIMON, courtier.

MAÎTRE JACQUES, cuisinier et cocher d'Harpagon.

LA FLÈCHE, valet de Cléante.

DAME CLAUDE, servante d'Harpagon.

BRINDAVOINE, LA MERLUCHE, laquais d'Harpagon.

LE COMMISSAIRE, ET SON CLERC.

La scène est à Paris.

ANNEXE N° 4 = EXTRAITS

Acte I, scène 5

n°137 | octobre 2011 |

Valère, Harpagon, Élise

HARPAGON. – Ici, Valère. Nous t'avons élu pour nous dire qui a raison, de ma fille ou de moi.

VALÈRE. – C'est vous, Monsieur, sans contredit.

HARPAGON. – Sais-tu bien de quoi nous parlons ?

VALÈRE. – Non, mais vous ne sauriez avoir tort, et vous êtes toute raison.

HARPAGON. – Je veux ce soir lui donner pour époux un homme aussi riche que sage ; et la coquine me dit au nez qu'elle se moque de le prendre. Que dis-tu de cela ?

VALÈRE. – Ce que j'en dis ?

HARPAGON. – Oui.

VALÈRE. – Eh, eh.

HARPAGON. – Quoi ?

VALÈRE. – Je dis que dans le fond je suis de votre sentiment ; et vous ne pouvez pas que vous n'ayez raison. Mais aussi n'a-t-elle pas tort tout à fait, et...

HARPAGON. – Comment ? Le seigneur Anselme est un parti considérable, c'est un gentilhomme qui est noble, doux, posé, sage, et fort accommodé, et auquel il ne reste aucun enfant de son premier mariage. Sauroit-elle mieux rencontrer ?

VALÈRE. – Cela est vrai. Mais elle pourroit vous dire que c'est un peu précipiter les choses, et qu'il faudroit au moins quelque temps pour voir si son inclination pourra s'accommoder avec...

HARPAGON. – C'est une occasion qu'il faut prendre vite aux cheveux. Je trouve ici un avantage qu'ailleurs je ne trouverois pas, et il s'engage à la prendre sans dot.

VALÈRE. – Sans dot ?

HARPAGON. – Oui.

VALÈRE. – Ah ! je ne dis plus rien. Voyez-vous ? voilà une raison tout à fait convaincante ; il se faut rendre à cela.

HARPAGON. – C'est pour moi une épargne considérable.

VALÈRE. – Assurément, cela ne reçoit point de contradiction. Il est vrai que votre fille vous peut représenter que le mariage est une plus grande affaire qu'on ne peut croire ; qu'il y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie ; et qu'un engagement qui doit durer jusqu'à la mort ne se doit jamais faire qu'avec de grandes précautions.

HARPAGON. – Sans dot.

VALÈRE. – Vous avez raison : voilà qui décide tout, cela s'entend. Il y a des gens qui pourroient vous dire qu'en de telles occasions l'inclination d'une fille est une chose sans doute où l'on doit avoir de l'égard ; et que cette grande inégalité d'âge, d'humeur et de sentiments, rend un mariage sujet à des accidents très fâcheux.

HARPAGON. – Sans dot.

VALÈRE. – Ah ! il n'y a pas de réplique à cela : on le sait bien ; qui diantre peut aller là contre ? Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeroient mieux ménager la satisfaction de leurs filles que l'argent qu'ils pourroient donner ; qui ne les voudroient point sacrifier à l'intérêt, et chercheroient plus que toute autre chose à mettre dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse y maintient l'honneur, la tranquillité et la joie, et que...

HARPAGON. – Sans dot.

VALÈRE. – Il est vrai : cela ferme la bouche à tout, sans dot. Le moyen de résister à une raison comme celle-là.

HARPAGON. – *Il regarde vers le jardin.* Ouais ! il me semble que j'entends un chien qui aboie. N'est-ce point qu'on en voudroit à mon argent ? Ne bougez, je reviens tout à l'heure.

ÉLISE. – Vous moquez-vous, Valère, de lui parler comme vous faites ?

VALÈRE. – C'est pour ne point l'aigrir, et pour en venir mieux à bout. Heurter de front ses sentiments est le moyen de tout gêner ; et il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en biaisant, des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs, que la vérité fait cabrer, qui toujours se roidissent contre le droit chemin de la raison, et qu'on ne mène qu'en tournant où l'on veut les conduire. Faites semblant de consentir à ce qu'il veut, vous en viendrez mieux à vos fins, et...

ÉLISE. – Mais ce mariage, Valère ?

VALÈRE. – On cherchera des biais pour le rompre.

ÉLISE. – Mais quelle invention trouver, s'il se doit conclure ce soir ?

VALÈRE. – Il faut demander un délai, et feindre quelque maladie.

ÉLISE. – Mais on découvrira la feinte, si l'on appelle des médecins.

VALÈRE. – Vous moquez-vous ? Y connaissent-ils quelque chose ? Allez, allez, vous pourrez avec eux avoir quel mal il vous plaira, ils vous trouveront des raisons pour vous dire d'où cela vient.

HARPAGON. – Ce n'est rien, Dieu merci.

VALÈRE. – Enfin notre dernier recours, c'est que la fuite nous peut mettre à couvert de tout ; et si votre amour, belle Elise, est capable d'une fermeté... (*Il aperçoit Harpagon.*) Oui, il faut qu'une fille obéisse à son père. Il ne faut point qu'elle regarde comme un mari est fait, et lorsque la grande raison de sans dot s'y rencontre, elle doit être prête à prendre tout ce qu'on lui donne.

HARPAGON. – Bon. Voilà bien parlé, cela.

VALÈRE. – Monsieur, je vous demande pardon si je m'emporte un peu et prends la hardiesse de lui parler comme je fais.

HARPAGON. – Comment ? J'en suis ravi, et je veux que tu prennes sur elle un pouvoir absolu. Oui, tu as beau fuir. Je lui donne l'autorité que le Ciel me donne sur toi, et j'entends que tu fasses tout ce qu'il te dira.

VALÈRE. – Après cela, résistez à mes remontrances. Monsieur, je vais la suivre, pour lui continuer les leçons que je lui faisais.

HARPAGON. – Oui, tu m'obligeras. Certes...

VALÈRE. – Il est bon de lui tenir un peu la bride haute.

HARPAGON. – Cela est vrai. Il faut...

VALÈRE. – Ne vous mettez pas en peine. Je crois que j'en viendrai à bout.

HARPAGON. – Fais, fais. Je m'en vais faire un petit tour en ville, et reviens tout à l'heure.

VALÈRE. – Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâce au Ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là dedans, et sans dot tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité.

HARPAGON. – Ah ! le brave garçon ! Voilà parlé comme un oracle. Heureux qui peut avoir un domestique de la sorte !

Acte IV, scène 7

HARPAGON (*Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau.*)

– Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste Ciel ! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être ? Qu'est-il devenu ? Où est-il ? Où se cache-t-il ? Que ferai-je pour le trouver ? Où courir ? Où ne pas courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin... (*Il se prend lui-même le bras.*) Ah ! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus ; je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris ? Euh ? que dites-vous ? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure ; et l'on a choisi justement le temps que je parlois à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là haut ? Est-ce mon voleur qui y est ? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après.

ANNEXE N° 6 = NOTE D'INTENTION

| n°137 | octobre 2011 |

Extrait du dossier artistique de la compagnie Vol plané.

L'aveu de la représentation et le jeu des conventions

Le 11 mars 2008, nous jouons la première du *Malade imaginaire* au Théâtre de la Calade, à Arles. Au départ, ce projet est pour nous un laboratoire du travail sur le jeu de l'acteur. Nous avons envie de nous imposer des contraintes fortes (quatre acteurs, pas de décor, pas de costumes, un plein feu) afin de se mettre quasiment dans l'impossibilité de jouer la pièce.

Nous avons donc construit un dispositif rudimentaire : un espace tracé au sol de six mètres sur cinq, huit chaises, deux fauteuils, une chaise roulante et un écran vidéo. Toute la régie du spectacle est gérée par les acteurs à partir du plateau. Les personnages sont repérés par un système de marquage. Autour de nous, sur trois côtés, au plus proche, les spectateurs. La jauge est volontairement limitée.

Nous cherchons par cette forme radicale à déjouer la convention, à nous éloigner de tous les artifices, tous les procédés créant l'illusion au théâtre pour nous centrer sur la langue. Cette forme extrêmement légère, souple, nous permet de jouer à la fois sur les plateaux des théâtres (la Passerelle à Gap, le Gyptis à Marseille, l'Espace des arts à Chalons sur Saône, les Halles à Avignon), mais aussi dans d'autres lieux, en particulier les collèges (salles de classe, CDI, halls, réfectoires...) ou encore des salles des fêtes ou des gymnases de petites villes voire de villages (Abondance et Margencel en Savoie).

Deux saisons plus tard, après plus de cent représentations, ce spectacle, que nous avons conçu comme du « théâtre d'intervention », construit dans la plus grande urgence, a rencontré un écho inespéré et ouvert chez nous un appétit toujours plus grand.

Cherchant à prolonger le projet, l'idée nous vient naturellement de repartir en répétitions sur un autre Molière, pouvant se jouer avec les mêmes acteurs, pour pouvoir alterner indifféremment les deux pièces, en diptyque. Commencer à se constituer un « répertoire ». *L'Avare* s'impose assez vite comme le meilleur écho au *Malade imaginaire* : même figure centrale de folie, rapports tyranniques à la filiation, mariage forcé, abîmes et vertiges de la raison...

Tout en retrouvant l'impureté de style, les mélanges de genre qui nous avaient séduit et conduit dans notre choix, *Le Malade* est plus une comédie tragique, *L'Avare* une tragédie comique. Argan et Harpagon se contemplant l'un et l'autre, frères monstrueux, en un miroir grimaçant, celui d'une monstrueuse inhumanité, tellement paroxystique qu'elle devient trop humaine, universelle. Miroir inversé de deux pathologies, celle d'un Argan égocentrique, tourné vers lui-même, aveugle, alors qu'Harpagon n'est qu'un œil acéré, s'oubliant lui-même dans la surveillance paranoïaque du monde. Nous allons repartir en répétitions, à cinq acteurs cette fois, sans scénographe, sans éclairagiste, sans costumier, sans autre force que le verbe et l'invention nécessaire à toute liberté, l'insolence.

Alexis Moati et Pierre Laneyrie.

ANNEXE N° 7 = ADAPTATION

Tableau comparatif de la structure de la pièce : de *L'Avare* de Molière à son adaptation par Alexis Moati et Pierre Laneyrie

n°137 | octobre 2011 |

- scènes supprimées
- scènes modifiées
- scènes conservées à l'identique par rapport à la pièce de Molière

	Molière, <i>L'Avare</i> (1668)	Adaptation de <i>L'Avare</i> par Moati/Laneyrie (2011)
ACTE I	SCÈNE 1	SCÈNE 1 jusqu'à : « Élise : je ne suis pas sûre qu'on entre dans mes sentiments ».
	SCÈNE 2	SCÈNE 2 jusqu'à : « Cléante : attaquer la dureté de son humeur ».
	SCÈNE 3 <i>Harpagon, La Flèche</i>	SCÈNE SUPPRIMÉE
	SCÈNE 4	SCÈNE 4
	SCÈNE 5	SCÈNE 5
ACTE II	SCÈNE 1	SCÈNE 1 : les deux premières répliques sont coupées.
	SCÈNE 2	SCÈNE 2 - La scène commence à : « Harpagon : Comment ? ». Suppression des répliques de Maître Simon.
	SCÈNE 3	SCÈNE 3
	SCÈNE 4	SCÈNE 4 : 3 ^{ème} réplique de La Flèche et Frosine + La Flèche : une partie des répliques 5 et 6.
	SCÈNE 5	SCÈNE 5

ACTE III	SCÈNE 1	SCÈNE 1
	SCÈNE 2	SCÈNE 2
	SCÈNE 3 <i>Frosine, Mariane, Maître Jacques</i>	SCÈNE SUPPRIMÉE
	SCÈNE 4	SCÈNE 4 : toutes les répliques de Marianne sont supprimées.
	SCÈNE 5	SCÈNE 5
	SCÈNE 6 <i>Élise, Harpagon, Mariane, Frosine</i>	SCÈNE SUPPRIMÉE
	SCÈNE 7	SCÈNE 7 : toutes les répliques de Marianne sont supprimées.
	SCÈNE 8 <i>Harpagon, Mariane, Frosine, Cléante, Brindavoine, Élise</i>	SCÈNE SUPPRIMÉE
	SCÈNE 9	SCÈNE 9
ACTE IV	SCÈNE 1	SCÈNE 1 : 1 ^{ère} réplique de Cléante et de Frosine + une partie des répliques 3, 4 et 5 de Frosine + les 2 avant-dernières répliques de Cléante.
	SCÈNE 2	SCÈNE 2 : 1 ^{ère} réplique d'Harpagon seulement.
	SCÈNE 3	SCÈNE 3
	SCÈNE 4	SCÈNE 4
	SCÈNE 5	SCÈNE 5
	SCÈNE 6	SCÈNE 6 : scène muette dans laquelle on voit Cléante voler la cassette d'Harpagon.
	SCÈNE 7	SCÈNE 7
ACTE V	SCÈNE 1 <i>Frosine, Mariane, Maître Jacques</i>	SCÈNE SUPPRIMÉE
	SCÈNE 2	SCÈNE 2 : la scène commence à « <i>Maître Jacques : Monsieur, si vous voulez que je vous dise les choses...</i> ».
	SCÈNE 3	SCÈNE 3
	SCÈNE 4	SCÈNE 4
	SCÈNE 5	SCÈNE 5
	SCÈNE 6	SCÈNE 6

Acte III, scène 4

| n°137 | octobre 2011 |

MARIANE. – [...]

FROSINE. – Mais quelle est votre inquiétude ?

MARIANE. – [...]

FROSINE. – Je vois bien que pour mourir agréablement, Harpagon n'est pas le supplice que vous voudriez embrasser ; et je connais à votre mine, que le jeune blondin dont vous m'avez parlé, vous revient un peu dans l'esprit.

MARIANE. – [...]

FROSINE. – Mais avez-vous su quel il est ?

MARIANE. – [...]

FROSINE. – Mon Dieu, tous ces blondins sont agréables, et débitent fort bien leur fait ; mais la plupart sont gueux comme des rats ; et il vaut mieux pour vous, de prendre un vieux mari, qui vous donne beaucoup de bien. Je vous avoue que les sens ne trouvent pas si bien leur compte du côté que je dis, et qu'il y a quelques petits dégoûts à essayer avec un tel époux ; mais cela n'est pas pour durer ; et sa mort, croyez-moi, vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses.

MARIANE. – [...]

FROSINE. – Vous moquez-vous ? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt ; et ce doit être là un des articles du contrat. Il serait bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois ! Le voici en propre personne.

MARIANE. – [...]

Acte III, scène 7

CLÉANTE. – Madame, à vous dire le vrai, c'est ici une aventure où sans doute je ne m'attendais pas ; et mon père ne m'a pas peu surpris, lorsqu'il m'a dit tantôt le dessein qu'il avait formé.

MARIANE. – [...]

CLÉANTE. – Il est vrai que mon père, Madame, ne peut pas faire un plus beau choix, et que ce m'est une sensible joie, que l'honneur de vous voir : mais avec tout cela, je ne vous assurerai point que je me réjouis du dessein où vous pourriez être de devenir ma belle-mère. Le compliment, je vous l'avoue, est trop difficile pour moi ; et c'est un titre, s'il vous plaît, que je ne vous souhaite point. Ce discours paraîtra brutal aux yeux de quelques-uns ; mais je suis assuré que vous serez personne à le prendre comme il faudra. Que c'est un mariage, Madame, où vous vous imaginez bien que je dois avoir de la répugnance ; que vous n'ignorez pas, sachant ce que je suis, comme il choque mes intérêts ; et que vous voulez bien enfin que je vous dise, avec la permission de mon père, que si les choses dépendaient de moi, cet hymen ne se ferait point.

HARPAGON. – Voilà un compliment bien impertinent. Quelle belle confession à lui faire !

MARIANE. – [...]

HARPAGON. – Elle a raison. À sot compliment, il faut une réponse de même. Je vous demande pardon, ma belle, de l'impertinence de mon fils. C'est un jeune sot, qui ne sait pas encore la conséquence des paroles qu'il dit.

MARIANE. – [...]

HARPAGON. – C'est beaucoup de bonté à vous, de vouloir ainsi excuser ses fautes. Le temps le rendra plus sage, et vous verrez qu'il changera de sentiments.

CLÉANTE. – Non, mon père, je ne suis point capable d'en changer ; et je prie instamment Madame de le croire.

HARPAGON. – Mais voyez quelle extravagance ! Il continue encore plus fort.

CLÉANTE. – Voulez-vous que je trahisse mon cœur ?

HARPAGON. – Encore ? Avez-vous envie de changer de discours ?

CLÉANTE. – Hé bien, puisque vous voulez que je parle d'autre façon ; souffrez, Madame, que je me mette ici à la place de mon père ; et que je vous avoue, que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous ; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire ; et que le titre de votre époux est une gloire, une félicité, que je préférerais aux destinées des plus grands princes de la terre. Oui, Madame, le bonheur de vous posséder est à mes regards la plus belle de toutes les fortunes ; c'est où j'attache toute mon ambition. Il n'y a rien que je ne sois capable de faire pour une conquête si précieuse ; et les obstacles les plus puissants...

HARPAGON. – Doucement, mon fils, s'il vous plaît.

CLÉANTE. – C'est un compliment que je fais pour vous à Madame.

HARPAGON. – Mon Dieu, j'ai une langue pour m'expliquer moi-même, et je n'ai pas besoin d'un procureur comme vous. Allons, donnez des sièges.

FROSINE. – Non, il vaut mieux que de ce pas nous allions à la foire, afin d'en revenir plus tôt, et d'avoir tout le temps ensuite de vous entretenir.

HARPAGON. – Qu'on mette donc les chevaux au carrosse. Je vous prie de m'excuser, ma belle, si je n'ai pas songé à vous donner un peu de collation avant que de partir.

CLÉANTE. – J'y ai pourvu, mon père, et j'ai fait apporter ici quelques bassins d'oranges de la Chine, de citrons doux, et de confitures, que j'ai envoyé quérir de votre part.

HARPAGON *bas à Valère*. – Valère!

VALÈRE *à Harpagon*. – Il a perdu le sens.

CLÉANTE. – Est-ce que vous trouvez, mon père, que ce ne soit pas assez ? Madame aura la bonté d'excuser cela, s'il lui plaît.

MARIANE. – [...]

CLÉANTE. – Avez-vous jamais vu, Madame, un diamant plus vif que celui que vous voyez que mon père a au doigt ?

MARIANE. – [...]

CLÉANTE. – Il faut que vous le voyiez de près.

MARIANE. – [...]

CLÉANTE. – Nenni, Madame, il est en de trop belles mains. C'est un présent que mon père vous a fait.

HARPAGON. – Moi ?

CLÉANTE. – N'est-il pas vrai, mon père, que vous voulez que Madame le garde pour l'amour de vous ?

HARPAGON *à part à son fils*. – Comment ?

CLÉANTE. – Belle demande. Il me fait signe de vous le faire accepter.

MARIANE. – [...]

CLÉANTE. – Vous moquez-vous ? Il n'a garde de le reprendre.

HARPAGON *à part*. – J'enrage !

MARIANE. – [...]

CLÉANTE *en empêchant toujours Mariane de rendre la bague*. – Non, vous dis-je, c'est l'offenser.

MARIANE. – [...]

CLÉANTE. – Point du tout.

HARPAGON *à part*. – Peste soit...

CLÉANTE. – Le voilà qui se scandalise de votre refus.

HARPAGON *bas à son fils*. – Ah, traître !

CLÉANTE. – Vous voyez qu'il se désespère.

HARPAGON *bas à son fils, en le menaçant*. – Bourreau que tu es !

CLÉANTE. – Mon père, ce n'est pas ma faute. Je fais ce que je puis pour l'obliger à la garder, mais elle est obstinée.

HARPAGON *bas à son fils, avec emportement*. – Pendard !

CLÉANTE. – Vous êtes cause, Madame, que mon père me querelle.

HARPAGON *bas à son fils, avec les mêmes grimaces*. – Le coquin !

CLÉANTE. – Vous le ferez tomber malade. De grâce, Madame, ne résistez point davantage.

FROSINE. – Mon Dieu, que de façons ! Gardez la bague, puisque Monsieur le veut.

MARIANE. – [...]

Acte I, scène 1

| n°137 | octobre 2011 |

(À la fin de l'entrée public, Pierre est dans la salle et fait la quête pour la K7. Alexis et Carole jouent la scène ÉLISE VALÈRE ou CLÉANTE ÉLISE. Voir ci-dessous adaptation de ces deux scènes. Pierre fait du bruit et emmerde tout le monde. Il est l'acteur non encore le personnage. Les autres gênés sur le plateau continuent. Pierre endosse harpagon une fois que la K7 est constituée et dans la scène suivante il les déshabille et tout le monde se retrouve en moderne).

VALÈRE. – Hé quoi, charmante Élise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi ? Je vous vois soupirer, hélas, au milieu de ma joie ! Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux ? Et vous repentez-vous de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre ?

ÉLISE. – Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas. Mais, à vous dire vrai, le succès me donne de l'inquiétude ; et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrais.

VALÈRE. – Hé que pouvez-vous craindre, Élise, dans les bontés que vous avez pour moi ?

ÉLISE. – Hélas ! cent choses à la fois : l'emportement d'un père ; les reproches d'une famille ; les censures du monde ; mais plus que tout, Valère, le changement de votre cœur ; et cette froideur criminelle dont ceux de votre sexe payent le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour.

VALÈRE. – Ah ! ne me faites pas ce tort, de juger de moi par les autres. Soupçonnez-moi de tout, Élise, plutôt que de manquer à ce que je vous dois. Je vous aime trop pour cela ; et mon amour pour vous, durera autant que ma vie.

ÉLISE. – Ah ! Valère, chacun tient les mêmes discours. Tous les hommes sont semblables par les paroles ; et ce n'est que les actions, qui les découvrent différents.

VALÈRE. – Puisque les seules actions font connaître ce que nous sommes ; attendez donc au moins à juger de mon cœur par elles, et ne me cherchez point des crimes dans les injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance. Ne m'assassinez point, je vous prie, par les sensibles coups d'un soupçon outrageux ; et donnez-moi le temps de vous convaincre, par mille et mille preuves, de l'honnêteté de mes feux.

ÉLISE. – Hélas ! qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime ! Oui, Valère, je tiens votre cœur incapable de m'abuser. Je crois que vous m'aimez d'un véritable amour, et que vous me serez fidèle ; je n'en veux point du tout douter, et je retranche mon chagrin aux appréhensions du blâme qu'on pourra me donner.

VALÈRE. – Mais pourquoi cette inquiétude ?

ÉLISE. – Je n'aurais rien à craindre, si tout le monde vous voyait des yeux dont je vous vois ; et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous. Mon cœur, pour sa défense, a tout votre mérite, appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel m'engage envers vous. Je me représente à toute heure ce péril étonnant, qui commença de nous offrir aux regards l'un de l'autre ; cette générosité surprenante, qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes ; ces soins pleins de tendresse, que vous me fîtes éclater après m'avoir tirée de l'eau ; et les hommages assidus de cet ardent amour, que ni le temps, ni les difficultés, n'ont rebuté, et qui vous faisant négliger et parents et patrie, arrête vos pas en ces lieux, y tient en ma faveur votre fortune déguisée, et vous a réduit, pour me voir, à vous revêtir de l'emploi de domestique de mon père. Tout cela fait chez moi sans doute un merveilleux effet ; et c'en est assez à mes yeux, pour me justifier l'engagement où j'ai pu consentir : mais ce n'est pas assez, peut-être, pour le justifier aux autres ; et je ne suis pas sûre qu'on entre dans mes sentiments.

Acte I, scène 2

| n°137 | octobre 2011 |

CLÉANTE. – Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur ; et je brûlais de vous parler, pour m’ouvrir à vous d’un secret.

ÉLISE. – Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu’avez-vous à me dire ?

CLÉANTE. – Bien des choses, ma sœur, enveloppées dans un mot. J’aime.

ÉLISE. – Vous aimez ?

CLÉANTE. – Oui, j’aime. Mais avant que d’aller plus loin, je sais que je dépends d’un père, et que le nom de fils me soumet à ses volontés ; que nous ne devons point engager notre foi, sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour ; que le Ciel les a faits les maîtres de nos vœux, et qu’il nous est enjoint de n’en disposer que par leur conduite ; que n’étant prévenus d’aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre ; qu’il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence, que l’aveuglement de notre passion ; et que l’emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux. Je vous dis tout cela, ma sœur, afin que vous ne vous donniez pas la peine de me le dire : car enfin, mon amour ne veut rien écouter, et je vous prie de ne me point faire de remontrances.

ÉLISE. – Vous êtes-vous engagé, mon frère, avec celle que vous aimez ?

CLÉANTE. – Non ; mais j’y suis résolu ; et je vous conjure encore une fois, de ne me point apporter de raisons pour m’en dissuader.

ÉLISE. – Suis-je, mon frère, une si étrange personne ?

CLÉANTE. – Non, ma sœur, mais vous n’aimez pas. Vous ignorez la douce violence qu’un tendre amour fait sur nos cœurs ; et j’apprends votre sagesse.

ÉLISE. – Finissons auparavant votre affaire, et me dites qui est celle que vous aimez.

CLÉANTE. – Une jeune personne qui loge depuis peu en ces quartiers, et qui semble être faite pour donner de l’amour à tous ceux qui la voient. La nature, ma sœur, n’a rien formé de plus aimable ; et je me sentis transporté, dès le moment que je la vis. Elle se nomme Mariane, et vit sous la conduite d’une bonne femme de mère, qui est presque toujours malade, et pour qui cette aimable fille a des sentiments d’amitié qui ne sont pas imaginables. Elle la sert, la plaint, et la console avec une tendresse qui vous toucherait l’âme. Elle se prend d’un air le plus charmant du monde aux choses qu’elle fait, et l’on voit briller mille grâces en toutes ses actions ; une douceur pleine d’attraits, une bonté toute engageante, une honnêteté adorable, une... Ah ! ma sœur, je voudrais que vous l’eussiez vue.

ÉLISE. – J’en vois beaucoup, mon frère, dans les choses que vous me dites ; et pour comprendre ce qu’elle est, il me suffit que vous l’aimez.

CLÉANTE. – J’entends sa voix. Éloignons-nous un peu, pour nous achever notre confidence ; et nous joindrons après nos forces pour venir attaquer la dureté de son humeur.

n°137 | octobre 2011 |



Alexis Moati



Né en 1970. Il intègre en 1989 l'Atelier du Théâtre national de Marseille La Crie dirigé par Jean-Pierre Raffaelli où il travaille avec des artistes tels que Mehmet Ullusoy, François Verret, Alain Knapp... À la sortie de l'école, il fonde, avec dix acteurs de sa promotion, la compagnie l'Équipage. Il y travaille pendant cinq ans et joue *Woyzeck*, *Lulu*, *Alpha reine*, *Le Chariot de terre cuite*, *Il y a quelque chose qui marche derrière moi* et fait deux mises en scène : *Zoa* de Gilles Robic et *Les archanges ne jouent pas au flipper* de Dario Fo.

En 1995, il quitte la compagnie et travaille avec d'autres metteurs en scène tels qu'Hubert Colas, Pierre Laneyrie, Françoise Chatôt, Jeanne Mathis, Henry Moati, Jean Boillot, etc. Il participe à de nombreux films et téléfilms. Parallèlement, il crée la compagnie Vol Plané avec Jérôme Beauflis au sein de laquelle ils produisent deux duos burlesques : *Il y a quelque chose qui marche derrière moi* et *Drôle de silence*. En 2001, il met en scène *La Nuit au cirque* d'Olivier Py. En 2004, il traduit et met en scène *Liliom* de Ferenc Molnar en collaboration avec Stratis Vouyoucas. En 2005-2006, il met en scène avec Stratis Vouyoucas *Les Larmes amères* de Petra von Kant de R.W. Fassbinder en coproduction avec le Théâtre du Gyptis. En 2006, il crée *Il y a quelque chose de très satisfaisant dans le monde moderne*, un troisième duo burlesque avec Jérôme Beauflis et Stratis Vouyoucas. Après *Le Malade imaginaire*, il monte en 2009 *Un fils de notre temps*, d'après le roman d'Ödon von Horvath, en collaboration avec Gilles Robic, puis en 2010 *Peter Pan, ou le petit garçon qui haïssait les mères*, d'après J.M. Barrie, en coproduction avec le Théâtre du Gymnase, Marseille, et le Théâtre Massalia.

Pierre Laneyrie



Né en 1970. Après des études de biologie et de géologie, il s'oriente vers le théâtre. Il commence sa formation aux ateliers du théâtre de Saint-Étienne et rentre à l'École régionale d'acteurs de Cannes (ERAC), où il travaille avec Michel Duchaussoy, Alain Timar, Andrzej Seweryn, Jean-Claude Penchenat, Liliane Delval, Françoise Seigner, Peter Brook, Robert Cantarella, Florence Giorgetti, Alain Simon, Simone Amouyal, Didier Carrette, Claude Régy. En tant qu'acteur, il a joué notamment sous la direction d'Eugène Green, Alain Simon, Robert Cantarella, Florence Giorgetti, André Tardy, Hubert Colas, Paul Desveaux, Alexandra Tobelaïm, Alexis Moati, Stratis Vouyoucas, Alexis Forestier, Marielle Pinsard, Thierry Raynaud, etc. Il signe également les mises en scène de *Volcan* de Philippe Minyana, de *Kalldewey*, farce de Botho Strauss, *Phèdre* de Sénèque, *Reconstitution* de Philippe Minyana et *Importe qui !* d'après les écrits d'Alberto Giacometti. En 2007, il met en scène avec Thierry Raynaud *Une petite randonnée [P.R.]* de Sonia Chiambretto, à Montevideo, Marseille. Il joue en 2009 et 2010 dans *Un fils de notre temps* et *Peter Pan, ou le petit garçon qui haïssait les mères*, les deux dernières créations de la Compagnie Vol Plané, sous la direction d'Alexis Moati.

En ligne

Dossier pédagogique *Peter Pan*, coll. « Pièce (dé)montée », CRDP d'Aix-Marseille/Théâtre du Gymnase, n° 98, 2010 : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=peter-pan>

Carole Costantini



© MATTHIEU WASSIK

Née en 1967 à Metz, elle a grandi à Marseille. Après avoir travaillé avec Sylvain Cortay à l'école de la Toison d'Or et au Conservatoire de Marseille avec France Roussel et Michel Bernardy, elle intègre l'Atelier du Théâtre National de Marseille, à La Criée, auprès de Jean-Pierre Raffaelli où elle collabore avec les artistes Mehmet Ullusoy, François Verret, Alain Knapp... À sa sortie de l'école, elle crée la compagnie l'Équipage avec dix autres acteurs de sa promotion, pour laquelle elle interprète de nombreux rôles dans les pièces *Lulu* de Wedekind, *Alpha reine* de Louis Guilloux, *Le chariot de terre cuite* de Claude Roy, *Les Archanges ne jouent pas au flipper* de Dario fo... Carole quitte la compagnie au bout de cinq ans et travaille ensuite avec des metteurs en scène tels que Frédéric Poty, Christian Rist, Yves Borrini ou France Joly. Sa soif d'expérience l'entraîne à la création de plusieurs pièces radiophoniques avec Christian Rist, France Joly et Jean Couturier pour France Culture. Elle ne délaisse pourtant pas son activité théâtrale et interprète M^{me} Muscat dans *Liliom* sous la direction d'Alexis Moati et Stratis Vouyoucas. En 2006 elle adapte et joue *les Chroniques Japonaises* de Nicolas Bouvier, puis retrouve Alexis Moati qui la dirige dans *Un fils de notre temps* et *Peter Pan, ou le petit garçon qui haïssait les mères*, les deux dernières créations de la Compagnie Vol Plané.

Sophie Delage



© MATTHIEU WASSIK

Elle est née en 1966 à Fontainebleau. Après des études de cinéma et deux ans à L'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) à Bruxelles, elle intègre la première promotion de l'ERAC (École Régionale d'Acteurs de Cannes). Au cours de sa formation elle travaille notamment avec Michel Duchaussoy, Alain Timar, Andrzej Seweryn, Liliane Delval, Françoise Seigner, Robert Cantarella, Florence Giorgetti et Claude Régy. Au théâtre, elle joue dans des pièces avec Eugène Green, collabore avec Pierre Laneyrie sur des pièces contemporaines comme *Kaldewey*, farce de Botho Strauss, avant d'interpréter Phèdre dans la pièce éponyme de Sénèque. Elle tourne ensuite dans des courts métrages et dans le long d'Eugène Green, *Toutes les nuits*. Artiste pour la télévision et la radio, sa principale activité reste le théâtre où elle apparaît, entre autres, dans des spectacles d'Angela Konrad, Alexandra Tobelaïm, Geneviève Hurtevent, Alexis Moati et Hubert Colas.

Aude-Claire Amédéo



© MATTHIEU WASSIK

Née à Marseille en 1969, elle débute des études de philosophie avant de se tourner vers l'apprentissage des costumes avec Geneviève Sevin Doering et Claude Mabéle ainsi qu'à l'atelier Brancato à Milan. Spécialiste des teintures et de la décoration sur tissus, elle collabore à de nombreuses créations de costumes d'opéras aux théâtres du Châtelet à Paris, de la Monnaie à Bruxelles et au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, parmi tant d'autres. En parallèle, elle crée de nombreux costumes pour le cinéma (notamment les films de Christian Philibert), pour le théâtre et pour la danse où elle habille JP Aviotte, Cyril Lecomte, Michel André... Après *Peter Pan*, *l'Avare* est sa deuxième collaboration avec Alexis Moati. Son travail artistique ne l'empêche pas d'élever (avec amour et patience) ses trois enfants, qui sont, pour elle, une grande source d'inspiration.

Fabrice Giovansili



© MATTHIEU WASSIK

Né en 1964, Fabrice Giovansili est un régisseur et un éclairagiste reconnu. Il officie dans différentes compagnies théâtrales marseillaises ainsi qu'au Théâtre de Lenche, au Gymnase à Marseille et au Jeu de Paume à Aix-en-Provence. Il accompagne depuis 2009 la compagnie Vol Plané.