

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*L'AMOUR MÉDECIN* : ESSAI SCÉNIQUE SUR L'ACTUALISATION  
D'UN JEU COMIQUE PERFORMATIF

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
ANTOINE BEAUDOIN GENTES

FÉVRIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Un immense merci aux acteurs qui m'ont accompagné dans cette aventure : Mathieu Lepage, Laurie Gagné, Christine Goyer, Gabriel Léger Savard et Benjamin Bienvenue Déziel. Mes amis, votre dévouement est sans limites. Vous êtes drôles, attachants, chevronnés, lumineux et intègres. Merci pour votre confiance et votre généreuse implication.

Merci à Francine Alepin et Robert Drouin, mes dévoués directeurs de recherche.

Merci à mon indispensable et fidèle assistant, Guillaume Duval. Nos nombreuses conversations furent stimulantes; merci pour tes observations toujours justes et éclairantes.

Un merci sincère à mes talentueux concepteurs : Manon Guiraud, Cédric Delorme Bouchard, Michael-Élliot Verville et Sarah-Jeanne Doré.

Merci à Caroline Daigle d'avoir structuré de main de maître l'organisation de ce projet.

Merci aux professeurs du cycle supérieur et plus spécifiquement à Angela Konrad pour son implication et ses commentaires avisés.

Merci à mes parents pour leur soutien inconditionnel.

Merci à François Gilbert pour ses nombreux conseils, sa patience et son écoute précieuse.

Finalement, merci à tous ceux qui m'ont encouragé et guidé dans la réalisation de cette maîtrise.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
<i>L'AMOUR MÉDECIN</i> .....	5
1.1 Jouer Molière aujourd'hui .....	5
1.2 Le choix de l'œuvre.....	6
1.3 Origine et contexte historique des comédies-ballets .....	8
1.4 Analyse thématique .....	12
1.4.1 La figure paternelle déjouée .....	15
1.4.2 La médecine chez Molière.....	16
1.4.3 Rythme moliéresque et improvisation.....	18
1.5 Molière, l'écrivain-improvisateur .....	20
1.5.1 L'influence italienne.....	21
1.6 Les intermèdes.....	22
CHAPITRE II	
PRATIQUES PERFORMATIVES : POLLESCH, IRRÉVÉRENCES ET LIBERTÉS .....	25
2.1 L'influence du théâtre de René Pollesch.....	25
2.1.1 <i>Don Juan</i> à la Volksbühne de Berlin.....	29
2.2 La nouvelle virtuosité, l'acteur « faussement imparfait » .....	31
2.3 La performativité au cœur du jeu comique .....	34
2.3.1 Ludisme et prise de risque selon Josette Féral .....	37
2.3.2 Le statut social de l'acteur selon Richard Schechner .....	39
CHAPITRE III	
PROCESSUS DE CRÉATION — S'APPROPRIER MOLIÈRE .....	41

3.1	Créer l'esprit de troupe : description et objectifs des laboratoires .....	43
3.1.1	L'étape préliminaire : rencontre avec l'œuvre de Molière .....	44
3.1.2	Exploration dramaturgique .....	46
3.1.3	L'étape préparatoire.....	47
3.2	Actualisation et adaptation de l'œuvre originale.....	51
3.2.1	L'importance du déséquilibre et du matériau mineur selon Deleuze .	54
3.2.2	Déconstruction des codes classiques .....	55
CHAPITRE IV		
ANALYSE D'UN PROCESSUS ARTISTIQUE EN INTENSIF —		
LA CRÉATION EN ÉTAT D'URGENCE .....		
4.1	Le temps et l'urgence : créer pour survivre.....	59
4.2	Écriture et procédés scéniques .....	62
4.2.1	Systeme de coprésence : « le souverain est parmi nous » .....	63
4.3	L'impulsion du comique spontané : le rire qui happe .....	66
CONCLUSION .....		68
ANNEXE A : TEXTE DE LA CRÉATION.....		72
ANNEXE B : PHOTOS DES REPRÉSENTATIONS .....		101
APPENDICE A : CRÉDITS DE L'ESSAI SCÉNIQUE .....		104
BIBLIOGRAPHIE .....		105

## RÉSUMÉ

Ce mémoire-création veut interroger le jeu comique de l'acteur, dans le cadre d'une actualisation de la comédie-ballet *L'Amour Médecin* de Molière. L'objectif principal est de démontrer l'apport significatif de l'improvisation et de la liberté créatrice chez l'interprète, dans le contexte de l'adaptation d'une œuvre du répertoire classique. Cette approche explorée en atelier et sur scène se nomme « jeu comique performatif ».

La partie théorique de cette recherche aborde en premier lieu les références historiques portant sur le théâtre de Molière, son œuvre et sa relation avec Louis XIV. Dans une volonté de se distancier de l'héritage culturel français intrinsèque au texte d'origine, un portrait des influences artistiques est effectué en second lieu. Celles-ci sont tournées vers le théâtre allemand contemporain, plus particulièrement chez le metteur en scène berlinois René Pollesch. En troisième lieu, la notion de performativité et son utilisation qui sous-tend l'approche de création sont explicitées, relativement aux écrits de Josette Féral et de Richard Schechner. Cette partie théorique est ponctuée de références à l'adaptation libre de la comédie-ballet *L'Amour Médecin* de Molière. Celle-ci s'est construite progressivement, en dialogue avec la pensée de Gilles Deleuze et avec les trouvailles des acteurs en processus d'exploration.

L'essai scénique qui en résulte est le fruit d'un éclatement de la forme canonique classique. En effet, cette recherche-création de *L'Amour Médecin* présente de nombreuses mises en tension au sein de l'identité du personnage et de l'acteur, de la construction du langage et du renouvellement de la relation avec le spectateur. Différents procédés de mise en scène permettent de déployer la performativité comme outil pour l'acteur comique contemporain et par le fait même, tenter d'opérer sur les réactions du spectateur. Le descriptif de cette recherche sert également à comprendre l'intensif de création de cinq jours précédant la première représentation devant public. Cette condition particulière de création, inspirée par celle qu'aurait adopté Molière, sert, entre autres, à démontrer l'influence du rythme et de l'urgence dans le processus de création.

Mots-clés : Molière, comédie-ballet, improvisation, René Pollesch, performativité, jeu comique.

## INTRODUCTION

Le rire est le saut du possible dans l'impossible — et de l'impossible dans le possible. (Bataille, 1961, p. 346)

Le personnage de comédie est un être fascinant et complexe. Il traverse les époques en revêtant différentes formes, des archétypes de la *commedia dell'arte* au burlesque de Chaplin et Buster Keaton. L'acteur qui maîtrise habilement l'art du jeu comique sait à quel point il faut faire preuve de virtuosité et de finesse pour arriver à déclencher le rire, car ce déclenchement se manifeste souvent de manière insaisissable.

Maître incontesté de la comédie classique française, Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, maniait brillamment les principes du rire. L'ensemble de son œuvre prolifique confirme la polyvalence de son écriture et son talent manifeste pour des situations d'une mécanique comique implacable. La palette de personnages qu'il a composée lui laisse une place de choix dans l'histoire de la comédie et son influence est indéniable sur ses contemporains. Aujourd'hui encore, son style distinctif continue de teinter notre propre vision du théâtre comique.

Initialement, ce mémoire-crédation cherchait à interroger le jeu comique de l'acteur et à comprendre les mécanismes qui lui permettent de s'épanouir et d'opérer sur les réactions du spectateur. Il m'est apparu pertinent d'utiliser le cadre moliéresque pour mettre à l'épreuve mes hypothèses de recherche et tenter de répondre à mes questionnements sur le jeu comique, dans le cadre d'une œuvre du répertoire classique. J'ai choisi de travailler sur la comédie-ballet *L'Amour Médecin*, d'abord par intérêt personnel pour l'univers de l'auteur, mais aussi pour les multiples

possibilités théâtrales qu'offre cette partition à la forme hybride, mélangeant théâtre, danse et chant.

Le premier chapitre de ce mémoire se concentre ainsi sur la portion historique de la recherche. Guidé par les écrits de l'historien Charles Mazouer, j'aborde le sujet des comédies-ballets de Molière, concernant notamment leur origine royale et l'influence déterminante de Louis XIV sur leur conception. De plus, j'effectue une analyse thématique de l'œuvre choisie, *L'Amour Médecin*, en décrivant la figure paternelle de Sganarelle et en abordant les sujets centraux de la médecine et de l'amour. Le chapitre I sert finalement à présenter l'importance du travail d'improvisation chez Molière, en repositionnant le caractère improvisé des spectacles qu'il présentait. Ce dernier élément a beaucoup influencé le parcours de la recherche, en plus de confirmer mes intuitions quant au décloisonnement de la forme comique.

Le théoricien français Jean De Guardia affirme ceci : « Plus largement, il faut se défaire de ce présupposé de la théorie française du rire qui veut que tout caractère soit essentiellement comique [...] il existe certes des caractères essentiellement ridicules, mais pas de caractères essentiellement comiques. » (2007, p. 145). Cette citation m'interpelle, car elle m'a poussé à définir et à nommer ma propre vision d'un jeu comique ancré dans l'appropriation du personnage de comédie par l'acteur. Pour ce faire, je me suis tourné vers mon intérêt pour le théâtre allemand contemporain afin d'identifier des éléments qui pourraient s'appliquer à cette conception d'un jeu théâtral prônant la liberté de l'acteur. C'est ainsi que l'idée du « jeu comique performatif » a pris naissance, au croisement des formes du théâtre de Molière et de la notion de performativité, telle que définie par Josette Féral.

Par conséquent, le deuxième chapitre aborde les références artistiques et théoriques de la recherche, relativement à l'influence du metteur en scène allemand René Pollesch sur ma propre démarche. Ce chapitre vise aussi à clarifier mon approche « performative » du jeu comique, en dialogue avec les écrits de Josette Féral, de Richard Schechner et de la professeure allemande Bettina Brandl-Risi.

La partie création de cette recherche fut déterminante sur l'évolution de la réflexion. Le processus effectué avec un groupe d'acteurs a permis d'explorer l'univers comique de Molière, en plus d'offrir des outils concrets pour écrire l'adaptation contemporaine du texte. Le troisième chapitre analyse ce processus de recherche en atelier, en plus de définir les procédés de déconstruction des codes de la forme canonique classique. J'aborde également le concept du déséquilibre et l'importance du matériau mineur selon Gilles Deleuze, dans le cadre de l'actualisation de *L'Amour Médecin*.

Finalement, le quatrième et dernier chapitre traite spécifiquement du processus de création artistique, dans le contexte de l'essai scénique autour de *L'Amour Médecin*. J'effectue dans cette partie une réflexion d'ordre heuristique, en m'appuyant sur les résultats des trois représentations ayant eu lieu devant public. J'explique notamment mes conditions intensives de création en « état d'urgence », inspirées de la façon de fonctionner de Molière, permettant de confirmer mon approche performative du jeu comique.

Dans cette recherche, j'ai souhaité établir un dialogue fluide entre la contemporanéité et l'histoire, un jeu de constantes résonnances qui positionnerait l'essai scénique plus adéquatement dans son cadre de création qui vise à souligner la mémoire, mais aussi à innover. À ce sujet, une citation de Hans-Thies Lehmann s'avère pertinente à ma

démarche : « On peut reproduire un texte, mais pas un contexte. Pourtant, le contexte est essentiel pour comprendre et interpréter une œuvre à caractère historique »<sup>1</sup>. Voilà pourquoi j'ai dû mieux comprendre le jeu de Molière au XVIIe siècle, pour ensuite essayer de le transposer et y intégrer ma vision sur l'acteur et le personnage de comédie. Dans cette optique d'une approche subjective et heuristique employant le « je » du créateur, j'utiliserai régulièrement dans ce texte la première personne du singulier.

---

<sup>1</sup> Citation verbale tirée du cours intensif donné par Hans-Thies Lehmann à l'UQÀM, en mars 2014.

## CHAPITRE I

### *L'AMOUR MÉDECIN*

Les textes ne sont plus des statues de musée exposées dans leur écrin d'origine. Sinon, à quoi bon les monter? Ce qui était révolutionnaire à l'époque de Büchner ou de Brecht semble peut-être désuet aujourd'hui. Comment donc en restituer la force? (Haentjens, 2014, p. 178)

#### 1.1 Jouer Molière aujourd'hui

À l'origine de cette recherche-crédation, je souhaitais explorer le travail de mise en scène d'une comédie-ballet de Molière. L'objectif était cependant de m'éloigner d'une certaine idée convenue du jeu comique d'inspiration classique. En ce sens, il m'importait d'adopter un angle de réflexion contemporain sur la comédie-ballet *L'Amour Médecin*, et par le fait même, présenter une vision critique du théâtre de répertoire tel que nous le connaissons au XXI<sup>e</sup> siècle. Molière et ses personnages typés m'ont ainsi permis d'approfondir une étude sur la performativité du jeu comique de l'acteur, concept que je préciserai dans le deuxième chapitre. Mon parcours a ensuite glissé vers une déconstruction de l'héritage culturel français, intrinsèque au texte d'origine, en résonance avec des réflexions portant sur la nécessité de s'affranchir des dogmes de la tradition théâtrale française.

Relativement à cette démarche, je me suis interrogé sur la posture artistique la plus pertinente à adopter afin de renouer avec la catharsis comique qui s'exprime à travers les textes moliéresques (Mazouer, 1993, p. 64). Dans le cadre de ce mémoire-crédation, je me suis demandé comment recréer l'effet cathartique vécu par le spectateur de comédie d'autrefois. Pour comprendre cette question, une traversée du

théâtre de Molière au XVIIe siècle doit être d'abord effectuée. Ce premier chapitre s'oriente ainsi sur la portion historique de la recherche. Les assises théoriques présentées nous permettront de comprendre et d'analyser les racines classiques de la comédie-ballet chez Molière.

## 1.2 Le choix de l'œuvre

*L'Amour Médecin* ne figure pas parmi les pièces les plus connues du répertoire moliéresque; son statut de comédie-ballet la place dans une sorte de sous-catégorie parfois négligée. C'est l'une des raisons initiales qui m'incitait à choisir ce texte, notamment car il laissait place à une plus grande liberté. Rarement montée seule, la pièce est souvent jouée en combinaison avec d'autres courtes comédies, comme *Le médecin malgré lui* et *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. De plus, rares sont les mises en scène contemporaines qui ont proposé une vision renouvelée de l'œuvre originale. En France, quelques propositions ont tenté de moderniser cette comédie-ballet, particulièrement sur le plan scénographique. Au niveau du jeu d'acteur et du texte, elles restent souvent très respectueuses des codes classiques. Par exemple, en 2005, à la Comédie-Française de Paris, Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger<sup>2</sup> ont monté le texte intégralement, tout comme les intermèdes dansés et chantés. La proposition esthétique très colorée se rapprochait du burlesque et par moments, de la comédie musicale américaine. Un effort de modernisation était en ce sens perceptible. Toutefois, sur le plan de l'interprétation, il y avait un certain décalage et les acteurs abordaient leurs compositions de personnages de façon conventionnelle. Le style de jeu sobre s'harmonisait difficilement à l'éclatement scénographique.

---

<sup>2</sup> *L'Amour Médecin* et *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. Distribution : Michel Favory, Cécile Brune, Laurent Stocker, Guillaume Gallienne, Laurent Natrella, Elsa Lepoivre, Christian, Gonon, Loïc Corbery, Léonie Simaga, Nicolas Lorneau, Christian Cloarec. Lumières : Frank Thévenon. Décor : Jean-Marie Abplanalp. Costumes : Patrice Cauchetier - JF Gobert.

Plus récemment, au Québec, en janvier 2015, le Conservatoire d'art dramatique de Montréal en a confié la mise en scène à Carl Béchar, dans le cadre d'une présentation des finissants en interprétation.<sup>3</sup> Ce dernier a respecté rigoureusement le classicisme émanant du texte d'origine. Des éléments scénographiques amovibles exploitaient l'espace scénique de façon minimaliste et la direction d'acteurs était conventionnelle, respectant l'idée qu'on se fait du jeu classique. La modernité était amenée par des éléments anecdotiques, comme des lampes de poche métalliques lors de batailles à l'épée. En somme, j'ai l'impression que cette mise en scène représentait un hommage à Molière, notamment inspiré par la grandeur du personnage historique et par la beauté architecturale de ses textes. Ce faisant, le jeu comique vif qui caractérise les comédies-ballets était affaibli, créant à mon avis une distance involontaire entre le public et la scène. Je comprends ici le contexte de représentation scolaire lié à cette production et je souligne qu'il s'agit d'une perception subjective et personnelle qui m'aide à mieux situer mon propre travail de recherche sur la comédie-ballet et le jeu comique performatif.

Le parti pris de mises en scène plus traditionnelles de *L'Amour Médecin* nous offre généralement des versions édulcorées de toute la folie et de l'esprit corrosif propres à cette comédie-ballet. Afin de redonner toute l'essence de l'œuvre et d'assurer une indépendance d'esprit à notre recherche, il m'est apparu nécessaire de se réappropriier le texte en prenant davantage de libertés, tant sur l'adaptation que sur l'actualisation du texte d'origine.

---

<sup>3</sup> *L'Amour Molière*. Distribution : Nicolas Dionne-Simard, Annie Ethier, Maylina Gauthier, Maxime Genois, Philippe Gougeon, Sophie Grenier, Maude Hébert, Laury Huard, Philippe Prévost, Catherine St-Martin. Lumières : Nicolas Ricard. Décor et costumes : Geneviève Lizotte.

Enfin, l'éclatement de la forme canonique classique qui sous-tend les comédies-ballets, inspiré surtout par le mouvement baroque, s'arrimait avec ma volonté initiale de recherche sur le jeu comique. L'entrelacement des portions dansées, de longs monologues avec apartés au public, de fragments dialogiques staccato et de l'adresse directe au Roi-Soleil dans le prologue sont des éléments qui ont confirmé l'importance de choisir cette pièce. *L'Amour Médecin* a ainsi contribué à établir les bases d'une recherche sur le jeu comique performatif, visant notamment à faire dialoguer au sens large la forme classique et la forme contemporaine. L'objectif n'étant pas d'annuler ou d'effacer l'une par rapport à l'autre, mais d'en découvrir leur force comique et dynamique respective. Ce dialogue a constitué un point d'ancrage pour élaborer et créer la mise en scène de l'essai scénique.

### 1.3 Origine et contexte historique des comédies-ballets

Une partie du cadre théorique est appuyé par les écrits de Charles Mazouer, professeur de littérature française à l'Université Michel de Montaigne — Bordeaux III, également historien du théâtre ancien. Celui-ci a dirigé un ouvrage essentiel à ma recherche intitulé *Molière et ses comédies-ballets*. Ce livre s'est rapidement intégré au corpus d'étude, car il permet d'appuyer les fondements historiques de ce mémoire-crédation, en plus de mettre en lumière de nombreuses pistes de réflexion qui ont alimenté la portion exploratoire en atelier.

*L'Amour Médecin* est écrit et joué pour la première fois à la cour de Versailles, en septembre 1665. Il s'agit d'abord et avant tout d'un spectacle de divertissement commandé par Louis XIV, qui voyait chez ce Jean-Baptiste Poquelin, autrefois tapissier du roi, un talent manifeste pour la comédie. La pièce est présentée dans le cadre de festivités royales de quatre jours, tout juste après l'intronisation de la

« Troupe du Roy » à la cour, en août 1665. Jouissant dès lors d'une protection royale, Molière et ses camarades de province prennent véritablement leur envol. Ils sont financés par les coffres du jeune souverain, alors âgé d'à peine vingt-sept ans. La troupe profite même d'une grande liberté sur le plan artistique. Les dessins et gravures de l'artiste Israël Silvestre<sup>4</sup> sont d'une grande éloquence sur le sujet et ils traduisent l'aspect somptueux de ces manifestations théâtrales. Molière mentionne ceci comme note de présentation aux lecteurs de *L'Amour Médecin* :

Ce n'est ici qu'un simple crayon, un petit impromptu, dont le roi a voulu se faire un divertissement. Il est le plus précipité de tous ceux que Sa Majesté m'ait commandés; et lorsque je dirai qu'il a été proposé, fait, appris et représenté en cinq jours, je ne dirai que ce qui est vrai. Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action : on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlées à la beauté des voix et à l'adresse de danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer ([1665]2014, p. 5).

L'auteur justifie ici le contexte de création précipité de son œuvre. Il fait également référence à la proposition esthétique du spectacle d'origine qui bénéficiait d'éléments scénographiques préparés pour le roi, des ornements royaux. Cette note dédiée aux lecteurs nous aide à mieux comprendre les origines historiques de la comédie-ballet qui a d'abord été inventée par Molière pour plaire au roi. Elle met également en lumière la relation de confiance que l'auteur entretenait avec Louis XIV.

---

<sup>4</sup> Dessinateur et graveur officiel du roi. Il est nommé en 1662

*L'Amour Médecin* est la première comédie-ballet réellement achevée de Molière. Le genre est cependant inventé par l'artiste dès 1661, à l'occasion d'une grande fête en l'honneur du Roi-Soleil au château de Vaux-le-Vicomte (Mazouer, p. 21). Pour la cause, il écrit avec empressement *Les Fâcheux*, un texte embryonnaire auquel on juxtapose de brèves parties dansées. Cette première comédie-ballet a probablement servi d'essai sur cette forme de divertissement théâtral inconnu à l'époque. *L'Amour Médecin* est présenté quelques années plus tard, avec plus de maturité et de raffinement. Elle est la première des comédies-ballets qui unit harmonieusement la présence des ballets composés par Pierre Beauchamps et des musiques écrites par le compositeur du roi, Jean-Baptiste Lully. Quant à Molière, il est responsable de la fable comique; il cherche cependant la plus grande unité possible entre les trois formes d'art.

Initialement, cette forme théâtrale visait à insuffler un aspect grandiose à la représentation, à la rendre la plus captivante possible pour le public. Malgré les discordes historiques qui ont marqué le célèbre duo d'artistes Molière/Lully, chacun d'eux était guidé par ce même désir indéfectible de plaire et de satisfaire « le plus grand des monarques du monde<sup>5</sup> ». Dans le prologue de *L'Amour Médecin*, Molière décide de personnifier littéralement la Comédie, la Musique et le Ballet. Ceux-ci chantent ensemble et s'implorent mutuellement : « Quittons, quittons notre vaine querelle, ne nous disputons point nos talents tour à tour [...] Unissons-nous tous trois... » (p. 8). L'accent est mis sur cette fusion nécessaire des trois formes d'art au profit de l'harmonisation de la comédie-ballet.

---

<sup>5</sup> C'est le journal *La Gazette* qui à l'époque utilisait cette expression pour parler de Louis XIV.

*L'Amour Médecin* est emblématique d'un type de divertissement singulier régnant à la cour de Versailles, car il vise d'abord à plaire à Louis XIV, celui qui l'a commandé et financé. La structure de la fable comique favorise dès le début de la pièce un déploiement de louanges inscrit dans le prologue chanté : « Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde, pour donner du plaisir au plus grand roi du monde. » (p. 8). Selon Charles Mazouer, il est clair que les comédies-ballets avaient comme fonction d'aduler le roi. Il mentionne : « Et la comédie-ballet de Molière, enchâssé dans les fêtes royales, s'est trouvée longtemps un genre adéquat à cette expression du pouvoir royal. » (p. 25). Molière respectait de toute évidence cet impératif d'expression du pouvoir royal au sein de ses pièces, car cela lui permettait de poursuivre sa carrière d'artiste.

À l'époque, le théâtre comique pouvait relever du pur divertissement, ou en ce qui concerne les comédies-ballets, d'une flatterie royale explicitement mentionnée et assumée. De cette écriture composée pour plaire et faire rire le souverain émane cependant un imaginaire théâtral riche. Celui-ci est propre à la manifestation d'un type de comique vif, car Molière n'hésitait pas à mettre en scène des situations très burlesques ou à ridiculiser les membres de la cour entourant le roi. Il s'agit d'une forme théâtrale qui visait d'abord l'efficacité du rire immédiat. Parallèlement à ce souci du divertissement, Molière n'hésitait pas à aborder un propos plus critique en écorchant les hommes influents de l'époque : du dévot au médecin, en passant par les aristocrates. En ce sens, la comédie-ballet permet aussi d'exploiter les travers sociaux, en plus de proposer une critique acerbe sur groupe d'individus détenant le pouvoir, en l'occurrence le corps médical dans *L'Amour Médecin*.

Soucieux de présenter ses pièces au public parisien, Molière offrait également des représentations de ses dernières œuvres au théâtre du Palais-Royal, salle qu'il partageait avec la troupe du « Théâtre-Italien », dans ce qui est aujourd'hui le 1<sup>er</sup>

arrondissement de Paris. Les comédies-ballets y étaient jouées presque intégralement, offrant ainsi des versions qui furent parfois de grands succès populaires. Mazouer écrit à ce sujet :

On relèvera le triomphe durable des *Fâcheux* du vivant de Molière; ils furent joués 106 fois, jusqu'au 4 octobre 1672. Et, le plus souvent, les Parisiens bénéficièrent des mêmes ornements chorégraphiques et musicaux qui furent proposés au roi et à la cour (p. 52).

Le décor du Palais-Royal était certes plus modeste que celui de Versailles, mais il est tout de même pertinent de noter que le peuple et la bourgeoisie parisienne avaient accès eux aussi à cette forme nouvelle de comédie.

Malgré le succès, la comédie-ballet ne survivra pas à Molière après sa mort, en 1673. En effet, des formes altérées de théâtre dansé ou d'opéra comique s'instaurent sans qu'elles soient des comédies-ballets à proprement parler. Mazouer écrit d'ailleurs :

Les douze années pendant lesquelles Molière produisit ses comédies-ballets représentent une sorte de miracle esthétique : le genre créé par Molière ne lui survivra guère. Son éclosion est due à la conjonction de circonstances favorables et de rencontres décisives (p. 278).

Il est clair que la rencontre artistique entre Molière et Louis XIV fut déterminante dans la création de cette forme de divertissement.

#### 1.4 Analyse thématique

Dans *L'Amour Médecin*, les thèmes de l'amour et de la médecine sont centraux. Comme plusieurs comédies-ballets, le leitmotiv du mariage traverse l'intrigue et influence considérablement la trame narrative de la fable comique. Il s'agit ici de Lucinde, une jeune adolescente éperdument amoureuse d'un garçon qu'elle a aperçu

et à qui elle n'a pas encore parlé. La simple idée d'épouser ce jeune homme nommé Clitandre remplit son cœur de joie. Cela l'incite à vouloir défier l'autorité de son père, Sganarelle, qui veille sur elle depuis la mort de sa femme. Celui-ci ne souhaite pas marier sa fille à quiconque. Devant les tourments de Lucinde qui subit le refus et les colères de son père, Lisette, la suivante de la maison, ne peut s'empêcher d'intervenir pour lui venir en aide. Celle-ci annonce à Sganarelle que Lucinde est très malade; ce dernier s'empresse alors de faire venir plusieurs médecins. Arrivent quatre d'entre eux, imposant leur « savoir » et finissant à la longue par décourager Sganarelle qui ne sait lequel choisir pour soigner sa fille. Le plan de Lisette fonctionne ainsi à merveille. Elle en profite pour faire venir l'amoureux Clitandre, déguisé en médecin aux techniques de guérison « exceptionnelles ». La mascarade se termine lorsque ce dernier, en faux médecin, convainc Sganarelle de le laisser épouser sa fille, sous prétexte que seul un « faux mariage » pourra la guérir. Un véritable mariage a cependant lieu. Sganarelle est ainsi floué et réalise seulement à la toute fin que sa fille s'est réellement mariée avec Clitandre. Tous se jouent de la figure paternelle dans une finale carnavalesque. Un triomphe de l'amour libre, comme l'indique Charles Mazouer (p. 236), qui est propre au genre et qui rappelle l'importance pour Molière de représenter la joie et le plaisir comme une arme de lutte contre l'oppression. Une force qui permet de sublimer les tourments de l'individu en société.

Cette idée, d'une jeunesse qui se rebelle contre l'autorité parentale grâce aux distractions que procure le plaisir, est évocatrice. Elle façonne une liberté juvénile d'ordre instinctif, proche de celle qui définit notre époque. Sganarelle est pour sa part aveuglé par sa peur irrationnelle de la mort et de la maladie. Il refuse de perdre sa seule fille qui remplace symboliquement sa femme morte récemment. À la fin de l'acte III, il se laisse avoir par les absurdités de Clitandre et il accepte ce traitement médical peu crédible :

SGANARELLE : Hé bien, notre malade, elle me semble un peu plus gaie.

CLITANDRE : C'est que j'ai déjà fait agir sur elle un de ces remèdes, que mon art m'enseigne. Comme l'esprit a grand empire sur le corps, et que c'est de lui bien souvent que procèdent les maladies, ma coutume est de courir à guérir les esprits, avant que de venir au corps. J'ai donc observé ses regards, les traits de son visage, et les lignes de ses deux mains : et par la science que le Ciel m'a donnée, j'ai reconnu que c'était de l'esprit qu'elle était malade, et que tout son mal ne venait que d'une imagination déréglée, d'un désir dépravé de vouloir être mariée. Pour moi, je ne vois rien de plus extravagant et de plus ridicule, que cette envie qu'on a du mariage.

SGANARELLE : Voilà un habile homme!

CLITANDRE : Et j'ai eu, et aurai pour lui, toute ma vie, une aversion effroyable.

SGANARELLE : Voilà un grand médecin.

CLITANDRE : Mais, comme il faut flatter l'imagination des malades, et que j'ai vu en elle de l'aliénation d'esprit : et même, qu'il y avait du péril à ne lui pas donner un prompt secours; je l'ai prise par son faible, et lui ai dit que j'étais venu ici pour vous la demander en mariage. Soudain son visage a changé, son teint s'est éclairci, ses yeux se sont animés : et si vous voulez pour quelques jours l'entretenir dans cette erreur, vous verrez que nous la tirerons d'où elle est.

SGANARELLE : Oui-da, je le veux bien.

CLITANDRE : Après nous ferons agir d'autres remèdes pour la guérir entièrement de cette fantaisie.

SGANARELLE : Oui, cela est le mieux du monde. Hé bien, ma fille, voilà Monsieur qui a envie de t'épouser, et je lui ai dit que je le voulais bien (p. 34).

La relation Lucinde/Clitandre est envisageable grâce aux multiples rebondissements que provoquent les manigances comiques orchestrées par la suivante Lisette. L'humour et les fourberies qu'elle mène de front possèdent dans cette comédie-ballet une force de conviction indéniable sur Sganarelle. Ce procédé est également repris dans d'autres comédies de Molière, comme *Le malade imaginaire* avec le personnage de Toinette.

#### 1.4.1 La figure paternelle déjouée

Dans *L'Amour Médecin*, l'autorité du père est catégoriquement remise en question par Lisette et Lucinde. Cette contestation féminine vise à dénoncer un autoritarisme masculin bien présent au XVII<sup>e</sup> siècle (Mazouer, p. 238). À l'époque, les mariages étaient souvent planifiés entre les parents et les jeunes fiancés de même classe sociale devaient se plier aux accords des familles. Lisette transgresse la loi patriarcale grâce à d'ingénieuses machinations qui la positionnent comme pivot central de la comédie. Elle contrôle tout et tire les ficelles d'une histoire qu'elle écrit elle-même. Comme souvent chez Molière, l'intelligence et la persuasion viennent des classes inférieures ou subalternes, des individus issus du peuple, comme Lisette. Celle-ci va jusqu'à défier ouvertement l'autorité de son maître. Frondeuse, elle affirme à Lucinde dans l'acte I :

Allez, allez, il ne faut pas se laisser mener comme un oison, et pourvu que l'honneur n'y soit pas offensé, on peut se libérer un peu de la tyrannie d'un père. Que prétend-il que vous fassiez? N'êtes-vous pas en âge d'être mariée? Et croit-il que vous soyez de marbre? Allez, encore un coup, je veux servir votre passion, je prends dès à présent sur moi tout le soin de ses intérêts, et vous verrez que je sais des détours... Mais je vois votre père, rentrons, et me laissez agir (p.15).

Elle est consciente de son pouvoir de persuasion qu'elle utilise à bon escient, favorisant systématiquement l'ambition amoureuse de sa protégée aux dépens du père.

Il m'importe d'analyser et de statuer sur la grande naïveté de Sganarelle, car il est déjoué par un Clitandre peu crédible, sinon risible. L'esprit du carnaval, emprunté par Molière, influence ici grandement ce revirement de situation abrupte. Comme l'indique Mazouer : « c'est ce goût pour les déguisements, ce recours constant aux déguisements, aux masques, qui permettent farces et tromperies joyeuses » (p. 263).

La tromperie du père pourrait donc opérer grâce à l'attraction du costume qui permet de donner un certain pouvoir à l'individu. Une fois camouflé, même malhabilement, l'amoureux Clitandre devient simplement une autre personne. La candeur finale de Sganarelle pourrait s'expliquer par un nécessaire renversement des positions qui est propre à l'atmosphère du carnaval et aux procédés comiques. Le personnage accepte la duperie, car il est séduit par cette folie du travestissement, de la danse et de la fête. Il se laisse prendre à son propre jeu, trop heureux d'éprouver l'ivresse liée aux célébrations du mariage. Il affirme dans la dernière scène du dernier acte : « Voilà une plaisante façon de guérir. Où est donc ma fille et le médecin? » (p. 38). Le choc de la vérité sera cependant violent, puisque sa fille est déjà loin, mariée et libérée de son joug.

#### 1.4.2 La médecine chez Molière

Le canevas de base de *L'Amour Médecin* s'avère relativement simple, empruntant aux mêmes thématiques qui caractérisent plusieurs des comédies moliéresques. La critique que Molière fait de la médecine est cependant inhérente au texte, elle se veut hostile et lapidaire, tout en étant foncièrement ludique. Au début de l'acte II, ils sont quatre médecins à faire leur entrée en simultané, envahissant le lieu de leur « savoir éminent ». Ils débitent une quantité importante d'informations « savantes » et de formules latines, amenant plus de confusion que d'éclaircissement sur les problèmes de santé de la malade. À l'époque, Molière aurait poussé la dérision en allant jusqu'à parodier les médecins de la cour de Louis XIV. Selon Mazouer, il aurait fait porter des masques aux comédiens qui permettaient de créer une ressemblance physique avec ceux-ci (p. 227), modifiant au passage leurs prénoms en latin et assurant du même coup un puissant ressort comique. Ce procédé est proche de l'imitation de personnalités connues par les humoristes d'aujourd'hui.

L'originalité spécifique de *L'Amour Médecin* relève donc de cette charge accusatrice inédite envers le corps médical du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans un ouvrage intitulé *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique*, Patrick Dandrey nous éclaire sur le sujet : « Molière débusque la règle d'un intérêt de groupe, celui d'un corps puissant et organisé de marchands d'illusion flattant l'espoir des hommes aveuglés par le désir d'échapper à la maladie et la mort. » (1998, p. 361). Cet aveuglement face à la mort s'avère pertinent à notre recherche. Il motive les actions d'un Sganarelle pathétique et prêt à tout pour éviter les épreuves de la maladie. Une peur irrationnelle de la mort qui procure des bénéfices malsains aux médecins, qui à l'époque étaient souvent des charlatans. Dans la pièce, ceux-ci cherchent à jouer avec cette peur de la maladie et de la mort, ils affirment à Sganarelle dans l'acte deux :

M. TOMÈS : Monsieur, nous avons raisonné sur la maladie de votre fille; et mon avis, à moi, est que cela procède d'une grande chaleur de sang : ainsi je conclus à la saigner le plus tôt que vous pourrez.

M. DES FONANDRÈS : Et moi, je dis que sa maladie est une pourriture d'humeurs, causée par une trop grande réplétion : ainsi je conclus à lui donner de l'émétique.

M. TOMÈS : Je soutiens que l'émétique la tuera.

M. DES FONANDRÈS : Et moi, que la saignée la fera mourir (p. 23).

Aux yeux du personnage de Lisette, les médecins sont de véritables meurtriers, ils sèment la mort et en sont les seuls responsables. Elle n'hésite pas à crier haut et fort son opinion sur la médecine. Au début de l'acte II, elle déclare à Sganarelle : « Que voulez-vous donc faire, Monsieur, de quatre médecins? N'est-ce pas assez d'un pour tuer une personne? » (p. 18). Plus qu'une simple boutade, ces paroles témoignent de la puissante satire parcourant le texte de Molière. Ces accusations démonisent en bloc un groupe d'individus. Afin d'accentuer ce soupçon, l'auteur nous indique des didascalies qui assurent le grossissement ou le ridicule des personnages. Par exemple, dans la scène cinq de l'acte II : « Il parle en allongeant ses mots », ou encore « Celui-ci parle toujours en bredouillant » (p. 24). Le texte suggère qu'ils sont tout

bonnement risibles, départis de toute empathie ou compassion. Il n'est pas banal que le seul médecin à qui Sganarelle fasse confiance soit celui qui semble le moins éduqué et le plus excentrique. Il y a certes le pouvoir du déguisement qui agit, mais aussi la propension à vouloir se faire rassurer par de fausses vérités plus réconfortantes. Ainsi, après que le faux médecin Clitandre eût convaincu Sganarelle qu'il trouvait le mariage complètement ridicule, le père affirme au dernier acte : « Voilà un habile homme [...] Voilà un grand médecin » (p. 34). Médecine rime ici avec mensonge et escroquerie.

#### 1.4.3 Rythme moliéresque et improvisation

Il se dégage de cette comédie-ballet un déroulement d'actions expéditif. Un rythme qui peut s'expliquer par le court délai dont Molière a disposé pour l'écriture de la trame narrative. Dans son adresse au lecteur, cité intégralement plus haut, il mentionne avoir créé le spectacle en seulement cinq jours. L'aspect impromptu de l'œuvre, avec peu d'organisation préalable, assure une cadence dynamique à l'intrigue. Pour Molière, il s'agissait d'une des comédies qu'il a dû composer avec le plus d'empressement.

La nature improvisée des scènes est en ce sens palpable, elle place l'acteur au centre d'une mécanique théâtrale qu'il doit contrôler grâce à la polyvalence de son interprétation. Cette impression de canevas improvisé est particulièrement perceptible dans les scènes où des ressorts comiques systématiques sont employés. Comme les acteurs de la troupe avaient l'habitude de travailler ensemble, notamment grâce à leur expérience de tournée en province, ils s'appuyaient probablement sur des mécanismes éprouvés en représentation. Par exemple, dans la scène trois de l'acte I, l'effet de répétition avec les mots « mais » et « mari » pourrait être le fruit de l'improvisation :

SGANARELLE : Ce n'est pas la récompense de t'avoir élevée comme j'ai fait.  
 LISETTE : Mais, Monsieur...  
 SGANARELLE : Non, je suis contre elle, dans une colère épouvantable.  
 LUCINDE : Mais, mon père...  
 SGANARELLE : Je n'ai plus aucune tendresse pour toi.  
 LISETTE : Mais...  
 SGANARELLE : C'est une friponne.  
 LUCINDE : Mais...  
 SGANARELLE : Une ingrate.  
 LISETTE : Mais...  
 SGANARELLE : Une coquine, qui ne me veut pas dire ce qu'elle a.  
 LISETTE : C'est un mari qu'elle veut.  
 SGANARELLE : Je l'abandonne.  
 LISETTE : Un mari.  
 SGANARELLE : Je la déteste.  
 LISETTE : Un mari.  
 SGANARELLE : Et la renonce pour ma fille.  
 LISETTE : Un mari.  
 SGANARELLE : Non, ne m'en parlez point.  
 LISETTE : Un mari.  
 SGANARELLE : Ne m'en parlez point.  
 LISETTE : Un mari.  
 SGANARELLE : Ne m'en parlez point.  
 LISETTE : Un mari, un mari, un mari (p. 12-13).

Cet extrait dialogique nous éclaire sur la potentielle structure improvisée du texte d'origine. Il s'agit ici d'une hypothèse, puisque le texte édité avec lequel nous analysons la pièce<sup>6</sup> dans cette recherche-crédation n'est qu'un témoin plutôt infidèle des représentations du XVIIe siècle. Suivant ce constat, qui sera appuyé plus bas, j'aborde maintenant un élément crucial à notre recherche : l'improvisation et l'invention chez Molière.

---

<sup>6</sup> Molière. (1665). *L'amour médecin*. (Édition publiée de 2014). Paris : Flammarion.

### 1.5 Molière, l'écrivain-improvisateur

De nos jours, les versions de plusieurs textes de Molière que nous lisons représentent un condensé des représentations devant public. Ces versions éditées ont presque toutes été mises sur papier postérieurement aux spectacles, elles donnent une idée approximative de la représentation originale au XVII<sup>e</sup> siècle. Cette information remet complètement en perspective notre rapport aux partitions textuelles laissées à notre disposition. Pour le professeur de littérature française Claude Bourqui et le spécialiste du théâtre de la Foire Claudio Vinti, il n'y a aucun doute sur l'aspect lacunaire de ces textes. Dans l'ouvrage qu'ils écrivent mutuellement, *Molière à l'école italienne*, ils affirment :

Dans la mesure donc où le texte ne reflète qu'imparfaitement le spectacle dont il n'est qu'une des composantes, ce texte doit être envisagé non comme entité fondatrice, mais comme document parmi d'autres documents permettant de reconstituer un système à l'origine cohérent (2003, p. 11).

Suivant la pensée de ces chercheurs sur le texte moliéresque, j'ai décidé de l'envisager d'abord comme un outil de création, une partition malléable qui devait servir de prime abord les interprètes et ma recherche sur le jeu comique.

En ce sens, toutes les digressions corporelles et mutations textuelles propres à cette nouvelle vision du style moliéresque ont été fortement encouragées. Elles sont l'essence même de ces pièces qui, à l'époque de Molière, multipliaient grimaces et prouesses physiques à brûle-pourpoint. Il apparaît primordial de se reconnecter avec cette nature fondamentalement improvisée de la représentation, cherchant toujours à s'ajuster avec la réception des spectateurs, plutôt que de suivre à tout prix un texte écrit. Cette forme d'écriture scénique « en direct » était pour Molière très cohérente et fluide. Les interprètes de la troupe évoluaient avec un canevas de jeu modulable,

souvent emprunté à ceux de la *commedia dell'arte*, permettant ainsi à la fable comique d'évoluer selon les propositions scéniques de chacun.

### 1.5.1 L'influence italienne

Bourqui et Vinti mentionnent en introduction de leur ouvrage *Molière à l'école italienne* : « Les commentateurs l'ont trop souvent oublié : le texte des comédies de Molière est un texte élaboré dans une attitude de pragmatisme scénique; il tient lieu tout aussi bien de partition rythmique, de support à gestes, à grimaces ou à effets scéniques. » (p. 11). C'est le pragmatisme de la scène, propre aux troupes de *commedia dell'arte*, que cette recherche propose comme axe de réflexion et d'analyse.

Influencé par les brillantes troupes d'acteurs italiens installées à Paris, Molière avait compris que le succès d'une comédie repose entre autres sur la performance virtuose de l'acteur. Les nombreuses insertions de *lazzis* sont emblématiques de cette influence italienne très forte chez Molière. Carrément empruntées au répertoire de la *commedia dell'arte*, ces partitions gestuelles et textuelles font office de rupture vis-à-vis de la fable comique. Ils dynamisaient la représentation par leur nature captivante. Molière réussit à s'appropriier les ressorts comiques de ces partitions improvisées en transformant les codes italiens, pour ainsi mieux les intégrer à la culture française du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est assurément cette maîtrise de la transformation qui a contribué au succès de la troupe de l'auteur. Bourqui et Vinti affirment : « Un travail de sélection, d'adaptation et d'intégration aboutit à une pratique singulière, idiote même, laquelle rendra l'"action" scénique moliéresque hors de portée d'imitation pour la concurrence des troupes rivales. » (p. 133). Cette spécificité scénique du genre comique de Molière est très évocatrice, car elle permet d'imaginer partiellement la

grande originalité du jeu des comédiens de l'époque. Ceux-ci s'appropriant les codes d'une forme d'art éprouvée en Italie, pour ensuite la colorer aux tonalités de son propre public français.

Molière, en tant que chef de troupe et comédien, défendait régulièrement les rôles principaux. Il excellait dans cette maîtrise de l'art comique improvisé devant public. Il devait y avoir un réel engagement de tout le corps de l'interprète qui s'activait à jouer pour le public, quitte à déborder largement du cadre offert par le canevas de base. La force incontestable de l'invention en direct et du renouvellement constant sont des éléments qui assurément fascinaient, et fascinent encore, le public. Il importe de mentionner que tous les comédiens de la troupe évoluaient avec passablement le même emploi de personnage : les amoureux, les jeunes premiers, les ingénues, les marquis, les valets et soubrettes, etc. Ils apprenaient à maîtriser sous toutes ses coutures un caractère spécifique de la comédie. L'emploi du père noble était celui de prédilection pour Molière, le Sganarelle original de *L'Amour Médecin* a été interprété par l'auteur lui-même.

### 1.6 Les intermèdes

Les intermèdes dansés et chantés présents dans la comédie-ballet sont aussi des moments hors cadre de la fable comique classique. Ce sont des pauses à la trame narrative, au même titre que les lazzis de personnage. Ils ponctuent la fable de séquences comiques et confirment la prédominance de l'action dans le genre des comédies-ballets. À l'époque, les acteurs étaient parfois joints par des danseurs et chanteurs et ceux-ci présentaient des divertissements communs destinés à célébrer des moments forts de l'intrigue, par exemple, le mariage dans la scène finale de *L'Amour Médecin*. Il a existé une multitude de formes diverses liées à ces intermèdes,

qui se modifiaient selon le type de comédie-ballet. Ils visaient cependant le même objectif : « mettre en mouvement la sensibilité des spectateurs » (Mazouer, p. 111). Plus qu'une simple exécution technique de danse ou de chant, les intermèdes de l'époque moliéresque devraient être considérés comme du théâtre, non pas comme les prémisses d'une forme de comédie musicale. Il s'agit simplement d'une manifestation plus grandiose de l'intrigue qui s'imbrique dans le déroulement de la fable comique. Mazouer mentionne d'ailleurs ceci sur la nature des intermèdes : « Puisque l'intermède est toujours théâtre, le meilleur biais nous semble de partir des personnages qui dansent et qui chantent, et d'apprécier les formes chorégraphiques et musicales qui les constituent. » (p. 111). Louis XIV joignait à l'occasion les danseurs sur scène de manière impromptue (Mazouer, p. 81). Ce dernier a cependant cessé de prendre part aux chorégraphies dès 1670, il est donc permis de croire qu'il s'est joint aux danseurs lors de la création de *L'Amour Médecin* en 1665.

Ce portrait historique, brossé sommairement, permet d'imaginer ce que pouvaient être ces représentations théâtrales, dans un cadre festif et baroque, transgressant subtilement les règles rigides du classicisme (Mazouer, p. 233). En somme, l'esthétique des comédies-ballets semblait se rapprocher davantage de l'univers de la farce, qui vise à stimuler les sens et assurer un comique immédiat et franc (Aubailly, 1975). Dans sa thèse de doctorat, Jean De Guardia ajoute cependant la précision suivante : « Cela [le fonctionnement répétitif du personnage] se fait sous la pression continue de la seule règle de la poétique classique qui s'applique très fortement au personnage de la comédie : l'impératif d'égalité du personnage » (2007, p. 96). Dans le cadre de notre essai scénique, cet impératif « d'égalité psychologique » du personnage a été conservé. Il a entre autres permis de nous éloigner d'une esthétique de jeu plus bouffonne. Cependant, comme l'indique De Guardia, Molière innove en effectuant un déplacement sur la nature du personnage classique : « l'originalité de Molière par rapport à la poétique d'Aristote est, à l'inverse, de caractériser le

personnage par l'action.» (2007, p.131). Encore une fois, l'accent est ici volontairement mis sur le mouvement, le corps en action du personnage qui s'oppose à la primauté du langage classique associée aux tragédies de Corneille et Racine, tous deux très populaires à l'époque.

Qu'avons-nous conservé de cette substance originale favorisant le corps comique en action propre au genre des comédies-ballets? Notre lecture contemporaine serait-elle trop littéraire et ainsi moins ancrée dans une corporalité performative liée au jeu de l'acteur comique? Avons-nous désagrégé ce point de contact artistique qui fait de ces comédies-ballets des œuvres proprement gestuelles qui permettent la liberté de l'acteur? Voilà ce que nous tenterons d'évaluer et de mettre en perspective. Pour ce faire, je m'appuierai sur différentes notions du théâtre allemand contemporain, particulièrement chez les concepts du metteur en scène berlinois René Pollesch, et relativement à la notion de performativité telle que définie par Josette Féral et Richard Schechner, deux penseurs influents au cursus.

## CHAPITRE II

### PRATIQUES PERFORMATIVES : POLLESCH, IRRÉVÉRENCES ET LIBERTÉS

Le premier chapitre de ce mémoire m'a permis de cadrer les référents historiques nécessaires à la compréhension des comédies-ballets. L'essai scénique a cependant cherché à se distancier de l'héritage culturel français du genre moliéresque afin d'explorer une forme théâtrale plus contemporaine. Ainsi, ce deuxième chapitre se penche davantage sur les références artistiques et théoriques qui appuient la recherche-crédation. Afin d'illustrer les relations avec la mise en pratique des concepts théoriques, je me référerai ponctuellement à la création scénique de *L'Amour Médecin*. Ce chapitre s'intéresse particulièrement à certaines conceptions du théâtre allemand actuel, concernant notamment le renouvellement des formes de la représentation, ainsi qu'au concept de la performativité dans le jeu d'acteur.

#### 2.1 L'influence du théâtre de René Pollesch

Dieu merci, je ne connais que des acteurs qui sont autonomes. Ce sont eux qui choisissent ceux de mes textes qu'ils veulent dire. Je ne tiens pas forcément à une présentation exhaustive de mes textes. À la première lecture, à la première répétition, comme dans toutes celles qui suivent, il s'agit pour l'acteur de déterminer quels textes il veut dire. (Pollesch, 2012, para. 3)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Récupéré du programme de *Ich schau dir in die Augen*, dans le cadre du Festival d'automne à Paris ([http://theatre2gennevilliers.com/201213/phocadownload/presse/dossier\\_presse\\_rene\\_pollesch.pdf](http://theatre2gennevilliers.com/201213/phocadownload/presse/dossier_presse_rene_pollesch.pdf)).

Cette recherche-création s'inspire de plusieurs conceptions du metteur en scène allemand René Pollesch sur le théatre contemporain. Celui-ci « recycle » et détourne les matériaux classiques en prônant une grande liberté chez l'acteur. Nous parlons ici d'une utilisation du matériau d'inspiration initial au sens de la postproduction, tel qu'explicité par Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Postproduction — La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Selon Bourriaud, l'artiste contemporain est dans un éternel processus de recombinaison de la matière qui l'entoure. Il écrit à ce sujet : « Il ne s'agit plus de faire table rase ou de créer à partir d'un matériau vierge, mais de trouver un mode d'insertion dans les innombrables flux de la production. » (2004, p. 9-12). Je puise dans cette capacité d'appropriation du médium th atral qui vise l'émergence d'une forme artistique singulière. Cette notion d'insertion est évocatrice et situe ma propre recherche sur le jeu comique performatif, relativement à l'un des matériaux d'inspiration initiale, l'univers du théatre de René Pollesch.

Dans le cadre référentiel de cette maîtrise, il importe donc de citer l'influence majeure du travail du metteur en scène René Pollesch. La rencontre avec sa démarche artistique marque ma propre vision, voire nécessité, de revisiter Molière. Il y a dans ses textes et mises en scène une prise de parole authentique de la part de l'acteur sur le plateau. Son approche réinvente la direction de jeu en transformant le texte th atral et la scène en espace de prise de position politique et critique. Il s'agit d'un regard sur le monde et la société, mais aussi sur le théatre lui-même, sur sa fonction éphémère intrinsèque. Dans un article de la revue *Le texte étranger*, Christian Klein aborde l'univers de Pollesch, concernant la thématique de la perte de l'espace intime dans la sphère privée de l'individu. En parlant de la fragmentation perpétuelle de l'acteur en action, il écrit : « Le théatre imaginé par Pollesch construit un nouveau territoire qui rend compte de la déconstruction du sujet dans l'espace-temps de la *New economy* ponctué par des micro-situations dont la réalité dérive vers le surréel. »(2011, para.

3). Ce nouveau territoire dont parle Klein s'avère une matière fertile, en particulier pour l'exploration du personnage en quête de repères tangibles. Pour *L'Amour Médecin*, j'explore cette idée des « micro-situations » évoquées par Klein qui permettent la déclinaison de l'état du personnage sur plusieurs scènes. La comédie est propice à cette superposition de gestes et d'actions qui peuvent traduire un caractère. Par exemple, dans *L'Amour Médecin*, Sganarelle et son rapport dépendant et malsain envers l'univers médical; dans mon adaptation, ce sentiment d'insécurité est décliné sur plusieurs « micro-situations » qui se transforment, notamment en *stand-up* comique, face public, inspiré des numéros d'humour contemporain (voir ANNEXE A, p. 82 et 90).

Chez Pollesch, les acteurs abordent le travail d'interprétation de manière non psychologique. Le langage est modelé de manière si distinctive qu'il permet au sens d'émerger dans un cadre technique spécifique et inattendu, par opération quasi musicale sur la partition textuelle. Klein affirme : « Les répliques fusent sur un ton monocorde, sans pause ni intonation affective. Il s'agit, explique Pollesch, de "déhiérarchiser" la parole et d'empêcher l'expression de sentiments joués et inauthentiques. » (2011, para. 5). Pour appuyer cette démarche non psychologique, les acteurs adoptent un style de jeu nerveux, ironique ou encore complètement exagéré, ressemblant parfois à des marionnettes humaines. Les corps des interprètes se disloquent et appuient cette exacerbation en favorisant une théâtralité qui efface tous les mécanismes de l'illusion théâtrale. Chez Pollesch, il y a une réelle tension dans l'espace de jeu, souvent en rapport direct avec les spectateurs dans la salle. Les interprètes confrontent le public à des remises en question sur le fondement même de la représentation théâtrale.

Sans chercher à copier le style déclamatoire distinctif qui définit les acteurs polleschiens, l'idée était plutôt de repérer des éléments de mise en scène qui

résonnaient à mes propres interrogations, concernant notamment la nécessité d'une appropriation théâtrale critique. Par exemple, cette notion de l'acteur et du personnage qui se questionnent ouvertement au cours de la représentation se révèle comme une clé pour l'adaptation. Notre *Amour Médecin* était ponctué de plusieurs moments où les interprètes tentaient de construire l'identité de leur personnage en direct, remettant en question le sens de cette actualisation contemporaine de Molière (voir ANNEXE A, p. 80). La troupe d'acteurs devait modeler leur jeu scénique afin de chercher l'expression d'un comique qui soit le plus adéquat possible pour la représentation. Celui-ci était nécessairement influencé par leur opinion personnelle sur le déroulement des actions. Pour illustrer cette idée, citons cette réplique de l'adaptation où une actrice répond promptement à un autre acteur qui, selon elle, a dépassé les limites d'un comportement acceptable en ayant insulté sa collègue féminine :

CHRISTINE : (*au souffleur*) Non, ça, c'est trop! Moi j'approuve pas ça. On a beau adapter, il va se calmer les nerfs. C'est tellement réducteur pour le personnage de Lucinde. On traite encore une femme qui a des pulsions sexuelles comme une salope. Franchement! Moi, en tant que femme, en tant qu'actrice féminine, je refuse d'endosser des propos misogynes comme ça. (*Elle crie en coulisse*) C'est humiliant Mathieu Lepage (voir ANNEXE A, p. 81).

Ces débordements volontaires des interprètes, inspirés par les procédés de Pollesch, nous rappellent l'autonomie et la liberté de l'acteur qu'affectionne le metteur en scène, ce qu'il mentionne d'ailleurs en citation d'ouverture de ce chapitre : « Dieu merci, je ne connais que des acteurs qui sont autonomes ». Je parle ici de situations de jeu qui ne correspondent pas au cadre proposé par le réalisme du théâtre traditionnel et ses textes, mais plutôt de canevas qui visent l'épanouissement de l'acteur et son autonomie.

Suivant cette idée du débordement, j'ai cherché à proposer des personnages excessifs, notamment en lien avec à la critique du monde médical. Notre lutte moderne et perpétuelle pour vivre le plus longtemps possible, malgré la maladie et l'impotence, se confronte au discours des personnages de *L'Amour Médecin*. L'omniprésence du monde médical est exprimée dans le deuxième acte du texte de Molière. Notre adaptation aborde quant à elle une posture encore plus critique envers le discours médical parfois aliénant qui nous entoure. En m'inspirant des conceptions critiques de Pollesch sur la société, nous avons construit la présence des médecins comme une entité envahissante, contribuant à la destruction de la sphère intime de l'individu. Ceux-ci agissent sous le couvert professionnel et transforment un simple diagnostic en machine à faire de l'argent, se souciant très peu du réel problème de la patiente (voir ANNEXE A, p. 89).

### 2.1.1 *Don Juan* à la Volksbühne de Berlin

Prenons le cas de la relecture/réécriture du *Don Juan*<sup>8</sup> de René Pollesch à la Volksbühne de Berlin, présentée dans le répertoire de rotation depuis 2012. Le metteur en scène s'est permis une déconstruction totale de l'œuvre de Molière pour y laisser apparaître la manifestation d'un jeu comique dynamique, en relation directe avec le spectateur. Celui-ci se laisse emporter par un flot de folies incessant et parfois déroutant. Il y a une perte de repère sensoriel causée par la multiplication des signes qui s'agitent sur le plateau et il est difficile de fixer notre regard sur des éléments de mise en scène précis, puisque tout se transforme rapidement, tant au niveau du jeu que du décor. Visuellement, cette proposition permet de revisiter l'esthétique du

---

<sup>8</sup> Distribution : Franz Beil, Maximilian Brauer, Jean Chaize, Brigitte Cuvelier, Lilith Stangenberg und Martin Wuttke. Costumes : Nina von Mechow. Éclairage : Lothar Baumgarte. Dramaturgie : Anna Heesen.

théâtre classique, en proposant un espace de jeu en bois qui rappelle les tréteaux traditionnels. La déconstruction finale de cet espace scénographique permet l'émergence d'un lieu pratiquement vide, endroit où les acteurs effectuent toutes sortes de prouesses physiques pour faire évoluer le déroulement de la pièce. Dans ce spectacle, le comique est particulièrement efficace lorsqu'il touche à la monstration des mécanismes du théâtre; les acteurs commentent notamment les imposants déplacements du décor. Dans mon adaptation de *L'Amour Médecin*, j'ai conservé cette prise de parole de l'acteur qui commente en direct les aspects techniques de sa propre représentation.

La caméra est utilisée abondamment dans la mise en scène de Pollesch. Les acteurs se filment eux-mêmes et jouent parfois de longues séquences en coulisse qui sont retransmises en direct sur un écran géant disposé sur scène. Ce procédé contribue à encadrer les interprètes dans un univers parfois intangible, à la recherche du sens même de leur représentation de cette pièce *Don Juan*. Ils sont sur scène ou sur un écran et ils essaient de nous exposer collectivement les péripéties du séducteur en effectuant de multiples digressions thématiques. Ils habitent le lieu de la représentation et ils tentent d'entrer en contact avec le public présent dans la salle, par le rire oui, mais aussi par la réflexion que le discours suscite dans la société actuelle.

Plus particulièrement, cette mise en scène de Pollesch permet de déjouer habilement les lieux communs liés à la figure mythique du personnage de Don Juan chez Molière. Les compositions des acteurs s'inspirent d'un théâtre de conventions pour s'approprier une force d'expression actuelle. Les interprètes se révèlent dans un jeu physique énergique, dénué de tout cliché ou maniérisme. Ils réussissent à capter l'essentiel du jeu classique pour ensuite mieux le déjouer et le critiquer. Les choix d'interprétation constituent en eux-mêmes une prise de parole audacieuse, à notre

avis très pertinente sur la nécessité de trouver une forme d'expression renouvelée pour l'acteur comique.

## 2.2 La nouvelle virtuosité, l'acteur « faussement imparfait »

Dans le cadre de cette recherche-crédation, il m'importait d'arriver à nommer et à définir les paramètres qui caractérisent le type de jeu d'acteur préconisé. Nous avons d'abord cherché à nous éloigner des codes du jeu classique traditionnel qui assurent aisance et grâce aux interprètes. Au niveau de l'interprétation, je voulais trouver des appuis techniques qui motivent et transforment le jeu comique d'inspiration classique. Dans un article de la revue *Theater*, publié en 2007, la professeure Bettina Brandl-Risi, de l'institut théâtral de L'Université Friedrich-Alexander d'Erlangen-Nuremberg, arrive à identifier précisément ce glissement vers une nouvelle forme de composition. Celle-ci analyse l'approche du jeu d'acteur préconisée par d'importants metteurs en scène allemands, notamment René Pollesch, Frank Castorf et Christoph Schlingensief. Elle définit leur approche comme une nouvelle virtuosité, misant sur le dépassement constant et l'imperfection volontaire chez l'acteur en scène. Elle affirme :

« This is not at all brilliant acting; rather, it is a style of deliberate imperfection, in itself so astonishingly differentiated and exaggerated that it appears to be a kind of virtuosity in its imperfection. »<sup>9</sup> (p. 10).

L'auteure éclaire ici une trajectoire importante pour mon propre travail de direction d'acteur.

---

<sup>9</sup> Traduction : Ce n'est pas du tout de l'interprétation éblouissante, il s'agit plutôt d'un style délibérément imparfait, en lui-même tellement étonnamment différencié et exagéré, que cela apparaît comme une virtuosité dans son imperfection.

En ce sens, l'objectif dans mon essai scénique a été de chercher à éviter la manifestation habile d'une compétence virtuose chez l'interprète, ne pas vouloir éblouir le spectateur par un trop-plein d'agilité vocale ou corporelle. Par exemple, certains des acteurs choisis pour *L'Amour Médecin* possédaient des bases relativement faibles en technique de danse. Les intermèdes chorégraphiques faisaient état de ces lacunes en cherchant à les transformer en force de représentation ludique. D'une certaine façon, il s'agissait de retrouver le plaisir authentique de la danse, en évacuant la notion de pure compétence chez l'artiste en scène.

Cette notion de « l'imperfection volontaire » se retrouve également dans l'utilisation des différents niveaux de langue au sein de la création. Il existait sur scène un désir conscient d'osciller entre la maîtrise complète d'un niveau de langue français normatif et l'usage d'un québécois parlé. Nous avons mis en tension la langue soutenue à un français québécois très familier, et même « joual » parfois. Nous avons cherché à continuellement découvrir une langue plus appropriée à l'interprète et à la situation qu'il joue. Les acteurs ont dû volontairement modifier leur propre technique de diction, omettre certaines règles de prononciation et d'autres règles normatives, afin de trouver une langue plus personnelle. Il ne s'agissait pas de « québécoiser » systématiquement le langage ; mon essai scénique proposait plutôt le dévoilement de l'artiste qui tente de construire le langage de son personnage, dans le moment présent de la représentation. Les interprètes devaient effectuer une prise de conscience concrète sur l'efficacité de la communication et de la parole au sein de la représentation. L'analyse des variations du langage sera abordée plus en profondeur dans le chapitre 3.2 qui traite de l'actualisation et de l'adaptation de l'œuvre originale.

Avec cette vision de l'acteur « faussement imparfait », l'interprète a la liberté de porter un jugement critique sur les agissements du rôle qu'il défend et de se distancier

des propos de celui-ci. Brandl-Risi analyse le rapport de l'acteur au personnage chez Pollesch en mentionnant l'apport subjectif de l'interprète dans la représentation. Elle mentionne, en parlant des acteurs dirigés par Pollesch :

« The performers do not hide behind a character and often are not even related to something approaching a character. The “fucking bourgeois inspiration” is verbally rejected and—in the productive contradiction so characteristic of Pollesch’s work—used at the same time. »<sup>10</sup> (p. 20).

L'expression « fucking inspiration bourgeoise », employée par le metteur en scène, est particulièrement évocatrice. La formulation se veut une critique sociale d'une certaine forme d'élite et de la représentation bourgeoise dominante sur les plateaux du théâtre contemporain. Pollesch souhaite rejeter et condamner l'utilisation constante du sujet et des méthodes bourgeoises dans son théâtre. Fait intéressant, le théâtre de Molière est peuplé de ces figures bourgeoises guindées. Sganarelle dans *L'Amour Médecin* rallie les rangs de ces personnages qui s'expriment à travers l'expression de leur individualité. Cependant, pour suivre l'idée de Pollesch, les sujets bourgeois inventés autrefois sont tous morts et enterrés. Ils appartiennent à une autre époque que la nôtre. Il n'existe pas de Sganarelle aujourd'hui, aucun. Alors, comment transposer ce personnage dans une contemporanéité?

Pour l'essai scénique, il m'importait de rejeter une partie de l'idée de la bourgeoisie, intrinsèque à l'univers moliéresque, car elle semblait privilégier certains personnages masculins, en l'occurrence Sganarelle. Il s'est avéré intéressant de modifier les rapports de force au sein même de la hiérarchie qui compose la distribution. Par exemple, offrir beaucoup plus de pouvoir aux personnages féminins, notamment à

---

<sup>10</sup> Traduction : Les performeurs ne se cachent pas derrière un personnage et souvent ils ne sont même pas rattachés à quelque chose qui se rapproche du personnage. La “fucking inspiration bourgeoise” est verbalement rejetée — dans la contradiction productive qui caractérise son travail — et utilisée à la fois.

l'amoureuse Lucinde qui éprouve un besoin éminent d'émancipation en tant que figure féminine. Diminuer la force dominante de Sganarelle, au profit des personnages féminins, a contribué à moderniser son caractère.

Selon l'angle polleschien, les personnages doivent s'opposer aux sphères dominantes. En d'autres termes, s'opposer à l'expression bourgeoise en s'affichant comme sujet en mouvement de lutte perpétuelle. L'aisance bourgeoise amène au contraire un certain ramollissement de l'individu qui jouit du confort relié à sa position de classe dominante. Pollesch propose plutôt la rigueur d'une proposition théâtrale effervescente et radicale, supprimant au passage ce confort bourgeois pour favoriser le mouvement et la haute vélocité sur scène.

### 2.3 La performativité au cœur du jeu comique

Cette recherche-crédation interroge une œuvre du répertoire de Molière, en s'éloignant de la linéarité initiale de sa partition textuelle, pour permettre une plongée au cœur du genre comique. Pour ce faire, la performativité, comme procédé d'énonciation et système global d'écriture scénique, apparaît comme une clé de voûte incontestable. J'emploie le terme performativité tel que défini par Josette Féral dans son ouvrage *Théorie et Pratique du théâtre, au-delà des limites*. Celle-ci emprunte les fondements de ce concept aux théories du chercheur américain Richard Schechner. Féral décrit le concept en ces termes :

Cette notion [la performativité] met en valeur l'action elle-même plus que sa valeur mimétique de représentation. Elle remet en question le postulat qui veut que le théâtre soit indéfectiblement lié à l'imitation d'une action, à la représentation d'un sens, que celui-ci passe par les mots, par les gestes ou par l'image (2011, p. 114).

Ce décollement de l'aspect mimétique de la représentation du sens ou de l'émotion, au profit de l'action performative, est envisagé afin de modérer une recherche sur l'impact du jeu comique comme procédé théâtral autonome. D'une certaine façon, il s'agissait de mettre de côté momentanément l'aspect explicatif du texte, privilégiant ainsi une exposition des ressorts comiques en tant qu'entité. L'humour au service de la représentation théâtrale, non au service de la sémantique.

Au niveau de l'écriture scénique, il s'agissait entre autres de chercher à entrer en contact avec ce type de manifestation théâtrale performative qui nécessite un caractère événementiel (Féral, p. 118-119). Josette Féral rappelle à juste titre que le théâtre contemporain dit « performatif » se rapporte d'abord à la notion de la performativité. Celle-ci puise ses fondements dans l'art de la performance, une forme de représentation qui a considérablement influencé les pratiques du théâtre contemporain. Il est d'ailleurs intéressant de noter la distinction que Féral propose en soulignant l'utilisation plus appropriée du terme théâtre « performatif » à celui de théâtre « postdramatique » (p. 108), tel que défini par Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique*. Selon Féral, l'épithète théâtre « performatif » représente mieux les récentes mutations de l'art théâtral qui cherche en quelque sorte à se positionner par rapport aux autres formes d'art qui s'y chevauchent et s'entrecroisent, que ce soit la performance pure, la danse ou l'exposition d'œuvres dans une galerie. Les croisements entre les disciplines artistiques forcent le théâtre à redéfinir sa propre singularité. En ce sens, Féral propose ces quelques caractéristiques pour arriver à mieux définir l'acte théâtral dit « performatif » :

L'acteur devenu performeur, événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou à des modes de perception propres aux technologies [...] (p. 109).

Cette définition permet de mieux différencier le concept du théâtre « performatif » et d'en saisir sa particularité vis-à-vis du théâtre dit conventionnel.

L'emploi que je fais du terme performativité dans cette recherche s'inspire particulièrement de cette mise en valeur de l'action scénique au détriment du jeu de l'illusion théâtrale. Dans la même veine, j'ai privilégié un jeu d'acteur plus proche de celui du performeur. Cet angle visait à provoquer un déséquilibre constant au sein de l'essai scénique, appuyé par une spontanéité et un renouvellement volontaire des propositions de jeu. Ces deux éléments cités étaient d'ailleurs au cœur des directives de jeu. Comme le performeur, la quête d'authenticité chez l'acteur comique permet au spectateur d'assister à une manifestation plus sensible de l'individu sur scène. J'émetts l'hypothèse que cette recherche de l'acte spontané ou du jeu comique performatif amène l'interprète à se dévoiler de manière vulnérable, plutôt que de plaquer une mécanique irréprochable qui pourrait l'éloigner d'une réinvention constante, aussi minimale et imperceptible soit-elle.

La performativité a aussi permis de travailler la déconstruction de la forme. En effet, l'adaptation de *L'Amour Médecin* voyait se superposer plusieurs séquences qui troublaient la linéarité initiale de la fable dramatique. Par exemple, ces multiples débuts et ces quelques fins consécutives, proposés par la mise en scène, qui brisaient la compréhension linéaire en favorisant la déconstruction. Comme l'indique Féral : « Dans ces formes performatives, l'écriture scénique n'est plus hiérarchique et ordonnée; elle est déconstruite, parfois chaotique. » (p.116). En ce sens, le déroulement de la représentation était toujours mouvant, fluctuant selon les impulsions de chacun des interprètes et de la réception du spectateur.

La simplicité du canevas de *L'Amour Médecin* nous a aussi donné l'occasion de nous distancier du texte pour exploiter l'aspect comique performatif relatif à la prise de parole de l'acteur, commentant notamment l'écart entre le XVII<sup>e</sup> siècle et le nôtre. Par exemple, cet échange à l'acte I où les comédiens commentent en direct la composition du personnage de Sganarelle, qui à leurs yeux est trop rattaché au passé :

SGANARELLE : (*reprise de son entrée*) Va, fille ingrate, je ne te veux plus parler, et je te laisse dans ton obstination.

LAURIE : (*au souffleur*) Pourquoi le personnage de Mathieu y parle encore en français normatif? Y'es tu bon dans d'autres choses coudonc?

CHRISTINE : On fait une actualisation Mathieu, me semble que tu pourrais adapter le langage un peu.

MATHIEU : Sérieux branchez-vous! On joue du Molière ou on joue pas du Molière? Moi je vous offre une performance de qualité haut de gamme avec une diction impeccable pis un normatif fluide... C'est comme pas mal l'essentiel me semble.

SOUFFLEUR : Oui effectivement Mathieu c'est une très belle construction de personnage, mais peux-tu relâcher tes phonèmes, c'est un peu rigide.

MATHIEU : Vous voulez quelque chose de décontracté, de moderne? C'est ça que vous voulez? Check ben ça. Shoot la ta réplique. SHOOT (voir ANNEXE A, p. 80).

### 2.3.1 Ludisme et prise de risque selon Josette Féral

L'homme ne joue que là où dans la pleine acception de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue. (Von Schiller, 1795)

Cette recherche m'a obligé à revoir mes conceptions préétablies sur l'art comique. Comme l'indique Féral, la performativité insiste entre autres sur l'aspect ludique du discours et permet une prise de risque réel : « C'est ce risque qui permet de réveiller le corps du spectateur, de le libérer de son anesthésie menaçante » (p. 188). En insistant sur le ludisme et la prise de risque, Féral mentionne des outils importants permettant de rendre le genre comique efficace et probant, afin qu'il opère dans la

salle. « Réveiller le corps du spectateur » se révèle comme une formulation particulièrement utile pour le jeu comique performatif. C'est grâce au risque que l'acteur accepte de prendre qu'il peut réussir à mettre le public en haleine, à le vitaliser par l'audace d'un simple geste ou d'un jeu de mots inventé sur le vif. Cette conception d'un jeu empreint de risques, un jeu « sans filet », est très stimulante et permet de mieux visualiser les impacts concrets possibles chez le spectateur. Il est primordial d'arriver à libérer le spectateur de son inertie, comme le mentionne Féral, pour l'inviter à ressentir les bouleversements que peut provoquer l'acteur comique.

Dans cette optique, j'ai cherché à rendre les modalités de la mise en scène le plus efficaces possible. J'ai offert une grande liberté à la troupe afin qu'elle puisse évoluer dans un environnement qui lui permette de se mettre en danger régulièrement. Par exemple, en instaurant un dispositif scénographique minimaliste, misant sur le ludisme et favorisant l'imaginaire des acteurs et des spectateurs. L'espace de jeu étant grandement dépouillé, les interprètes devaient s'abandonner à cette rencontre avec le public. L'espace de représentation se construisait par l'évocation des acteurs qui faisaient apparaître différents espaces de jeu, dans un esprit toujours plus ludique que cérébral.

Féral mentionne ceci : « la performativité (et le théâtre performatif) insiste davantage sur l'aspect ludique du discours sous ses multiples formes (visuelles ou verbales : celles du performeur, du texte, des images ou des choses). » (p. 129). Féral affirme ici la fonction ludique du discours, ce qui s'accorde à ma propre vision d'un genre comique pouvant aborder plusieurs formes, qu'elles soient visuellement ou verbalement contrastées. Le discours comme prise de parole ludique nous fait penser aux racines premières du comique, le théâtre dans son expression la plus simple qui est d'abord le jeu. C'est dans cette optique d'une approche qui prône le ludisme que l'acteur pourrait apparaître vitalisé sur le plateau.

### 2.3.2 Le statut social de l'acteur selon Richard Schechner

Sur la notion de performativité, le théoricien américain Richard Schechner parle du *flow* d'énergie qui est échangé entre le public et les interprètes sur le plateau, une force vitale qui permet d'élever la prestation à un second niveau. Il évoque avec clarté des notions permettant à l'acte performatif d'investir l'espace de représentation. Le concept de la « double négation » a inspiré mon processus créatif. Schechner mentionne ceci : « l'acteur n'est pas le personnage, mais il n'est pas **pas** le personnage non plus, il se situe entre les deux. » (1985, p. 110). La répétition de l'adverbe « pas » est volontaire dans l'équation de Schechner, elle définit l'acteur comme étant et n'étant pas le personnage à la fois, il est entre les deux. Cette double négation permet d'atteindre deux choses : d'abord le moment présent, qui est indissociable et nécessaire à l'efficacité de la performance théâtrale, mais aussi la rencontre intime avec le texte écrit qui constitue une étape importante pour l'acteur.

C'est dans cet entre-deux que les artistes ont été dirigés pour *L'Amour Médecin*, un va-et-vient constant qui permet d'entrer en contact réel avec la salle. En tant que comédien d'une part, mais aussi en tant qu'individu qui raconte une histoire drôle et qui cherche à produire un effet concret chez celui qui le regarde.

Le statut social de l'acteur prend chez Schechner une importance particulière. L'acteur doit affronter l'acte théâtral avec sa personne, plutôt que de se dissimuler derrière un rôle, tout comme chez René Pollesch. Ce moment précis de rencontre entre l'individu social et le personnage fictif, dans le temps présent de la représentation, est d'une grande poésie théâtrale, car il ouvre la voie au dévoilement sensible de l'interprète qui est en quête de vérité.

Cette double négation nous force cependant à nous poser quelques questions légitimes. Est-ce que les acteurs se jouent eux-mêmes, de manière autoréférentielle? Jouent-ils uniquement le rôle, en cherchant à l'incarner? Il est pertinent de croire qu'il s'agit d'un habile mélange des deux questions, l'acteur se joue et joue le personnage en simultané. Il se rapproche de ses propres mécanismes comiques internes qu'il utilise en improvisation, mais il va également puiser dans les ressorts de son personnage, ce qu'il évoque en tant qu'entité théâtrale fictive. Plus l'individu et son personnage cherchent à se compléter l'un et l'autre, plus la performativité du jeu comique peut prendre de l'ampleur et s'imposer sur le plateau.

## CHAPITRE III

### PROCESSUS DE CRÉATION — S'APPROPRIER MOLIERE

Les deux chapitres suivants aborderont de manière plus introspective les différentes étapes du processus de création ayant mené à la présentation de l'essai scénique autour de *L'Amour Médecin*. Dans le cadre de ces deux chapitres, je me placerai dans la position du meneur de troupe et j'avancerai diverses hypothèses sur le travail que j'ai effectué avec les acteurs.

Je préconise ainsi une approche heuristique du travail de recherche. Cette approche méthodologique est utilisée afin de favoriser un dialogue entre la recherche théorique et les expérimentations pratiques menées en atelier. En effet, l'exposition de ma démarche heuristique relèvera les nombreux allers-retours effectués entre les idées conceptuelles élaborées en amont et la matérialisation de ces concepts artistiques en salle de répétition avec les acteurs. L'apport introspectif que je propose vise à refléter les fluctuations des différents résultats de recherche, qui n'ont cessé de se transformer au fur et à mesure que ma démarche de création se précisait. La rencontre avec les acteurs en salle de répétition a notamment permis de confronter et de consolider mes intuitions sur le jeu comique, en plus de mettre à l'épreuve de nouvelles conceptions théoriques. Cette approche heuristique m'a permis de nommer et d'arrimer les étapes de recherche et d'exploration qui sous-tendent la présentation de mon essai scénique autour de la comédie-ballet *L'Amour Médecin* de Molière.

Avant de débiter, rappelons les prémisses du travail de recherche en atelier qui s'est échelonné sur une période d'environ dix mois. J'ai d'abord réuni une distribution comptant cinq interprètes : Mathieu Lepage, Gabriel Léger Savard, Benjamin Bienvenue Déziel, Laurie Gagné et Christine Goyer. Je ferai souvent référence à eux en utilisant le terme « les acteurs » ou « la troupe ». J'ai également fait appel à un *dramaturg* et assistant metteur en scène, Guillaume Duval. Ce groupe réunissant les acteurs, le *dramaturg* et moi-même, le metteur en scène, est celui qui a effectué la traversée en atelier. Les concepteurs<sup>11</sup> sont venus graduellement se greffer à l'équipe de création. Ceux-ci ont régulièrement assisté à des étapes de recherche afin de nourrir leurs créations. Ils faisaient eux aussi partie de la troupe.

J'ai entamé la recherche en atelier avec comme matériau de base le texte original de *L'Amour Médecin*. C'est grâce à nos laboratoires subséquents que l'adaptation écrite a pu se préciser, en complicité avec le *dramaturg* et les acteurs. Il importe de mentionner que la mise en scène finale de l'essai scénique s'est effectuée en seulement cinq jours avant la première représentation. Pour ce faire, je me suis inspiré du processus initial de Molière afin de mettre en place des conditions de travail particulières. En fin de compte, nous avons eu peu de temps de répétitions et de placement de scènes, mais en contrepartie beaucoup plus de temps pour de l'exploration préalable. Au total, nous avons complété plus de quatre-vingts heures de recherche exploratoire qui ont précédé l'intensif de mise en scène. En somme, mon travail en atelier souhaitait favoriser la complicité entre les acteurs, développer l'instinct du jeu comique, effectuer du travail chorégraphique, en plus de fournir du matériel pour l'adaptation contemporaine du texte.

---

<sup>11</sup> Costumes : Manon Guiraud, éclairages : Cédric Delorme Bouchard, accessoires et décor : Michael-Elliot Verville et Sarah Jeanne Doré et direction de production : Caroline Daigle.

Le travail s'est divisé en trois étapes distinctes et chacune d'elles regroupait différentes thématiques afin de guider l'exploration. Premièrement l'étape préliminaire qui tournait autour de l'esprit de troupe, de l'exploration des personnages et du travail d'improvisation sous forme de canevas. Ensuite l'étape préparatoire qui englobait les intermèdes chorégraphiques et l'élaboration de la forme dramaturgique. Finalement, l'étape finale qui cristallisait le processus de création grâce à l'intensif de mise en scène de cinq jours. Abordons maintenant l'étape préliminaire, celle-ci compte plusieurs composantes qui ont permis de solidifier les bases du processus de recherche-crédation.

### 3.1 Créer l'esprit de troupe : description et objectifs des laboratoires

À l'instar de Molière, il m'importait initialement de former une troupe de comédiens habiles en improvisation. Cette notion de troupe s'avère une composante essentielle du travail effectué en collectif, puisqu'elle permet d'établir un climat propice aux trouvailles de jeu. La synergie des membres du groupe a permis de développer un vocabulaire de jeu théâtral commun, en plus de tisser des liens de confiance entre les interprètes et moi-même, le metteur en scène. Cette complicité manifeste au sein de la troupe a notamment permis l'essor d'un jeu comique homogène chez l'ensemble de la distribution. La plupart des acteurs n'ayant jamais travaillé ensemble, il fallait m'assurer qu'ils apprennent à se connaître et à se comprendre le plus tôt possible.

Les acteurs de la troupe ont donc été sélectionnés en fonction de leur apport à la dynamique de groupe, en plus de posséder de bonnes aptitudes en jeu comique. J'ai cherché à ce que tous aient l'impression de prendre part à un projet mobilisateur qui permettrait l'émergence de leur propre plaisir au sein du processus. Cette notion de la collectivité s'est avérée importante à envisager considérant mon contexte particulier

de création en intensif. En effet, comme je cherchais à m'inspirer des procédés de la « Troupe du Roy » qui relevait le défi de créer rapidement, notamment grâce à leur expérience de tournée en province, je devais chercher à recréer cette même aisance au sein de notre troupe nouvellement formée. Les concepteurs étaient d'ailleurs présents durant tout le déroulement de mon processus de création. L'implication artistique de chacun a permis d'influencer mes propres démarches de recherche en atelier. Cette interrelation était particulièrement nécessaire avec la conceptrice de costumes qui modifiait ses maquettes de conceptions en fonction de l'évolution du travail des acteurs. Sa vision d'ordre plus esthétique a contribué à clarifier les compositions des personnages, en plus d'unifier l'ensemble des interprètes.

### 3.1.1 L'étape préliminaire : rencontre avec l'œuvre de Molière

Afin de favoriser d'emblée l'émergence du plaisir dans le jeu, les laboratoires de l'étape préliminaire étaient tous entamés par un travail d'échauffement physique et un entraînement ludique. Des exercices de souplesse, d'endurance physique, de rapidité et d'écoute permettaient aux interprètes d'être plus disposés au style de jeu comique corporel que j'envisageais. À titre d'exemple, nous effectuions ce que nous appelions un « kata collectif » où des mouvements ludiques ressemblant aux figures de combat s'enchaînaient, permettant à chacun de faire travailler activement son corps et sa mémoire. Tous les membres de la troupe participaient à ces exercices, pas seulement les interprètes. Cette préparation nous permettait d'entamer le travail de recherche avec dynamisme et de plonger plus rapidement dans l'exploration.

La recherche sur les personnages moliéresques a d'abord débuté par une compréhension des figures archétypales présente dans *L'Amour Médecin*. Des discussions ont été effectuées avec les acteurs afin de véritablement cerner les caractéristiques principales associées à chaque personnage de l'univers de Molière. Suivant ces constats, nous avons cherché à nous éloigner de certaines facettes plus classiques des personnages pour davantage ancrer les archétypes dans une contemporanéité. Dans le but de nourrir le travail sur chaque personnage, j'ai cherché à guider les acteurs dans des compositions plus personnelles, leur permettant de s'inspirer d'eux-mêmes et de leur comportement, mais également de puiser dans des observations au sein de notre société.

Pour explorer sous un angle contemporain ces archétypes moliéresques, j'ai demandé aux interprètes d'improviser des situations de jeu se rapprochant des personnages. Une improvisation était par exemple centrée sur Sganarelle qui faisait passer en entrevue différentes femmes de chambre pour trouver la meilleure des soubrettes possibles. Comme la distribution n'était pas encore fixée à l'étape préliminaire, les acteurs pouvaient jouer tous les rôles, sans règles de sexe, d'âge ou d'apparence physique. Cette liberté quant aux emplois de personnages permettait à tous de s'inspirer du travail collectif et de puiser dans les trouvailles de chacun pour sa propre composition. Je cherchais à faire émerger du personnage une proposition comique actuelle, mais également inspirée et traversée par les références du XVII<sup>e</sup> siècle. La présentation de cet écart qui relie notre époque à celle de Louis XIV constituait en soi un puissant ressort comique. Pensons aux désirs prudes de la jeune et vierge Lucinde qui se comparent aux pulsions sexuelles d'une jeune adolescente d'aujourd'hui. Cette partie de la recherche sur les personnages a été succédée par un travail sur la forme dramaturgique.

### 3.1.2 Exploration dramaturgique

J'avais préalablement effectué une analyse dramaturgique avec l'aide de mon *dramaturg*. Cette étude du texte original visait à définir les composantes principales de chaque scène, concernant l'évolution de la fable comique. Afin de nourrir le travail d'adaptation, nous avons effectué des improvisations qui cherchaient à renouveler et dynamiser l'intrigue initiale de *L'Amour Médecin*. Pour ce faire, nous avons conservé sensiblement les actions dramatiques du scénario de base et j'ai demandé aux acteurs d'improviser spontanément les différentes situations de la pièce, dans l'esprit de la comédie. Je prenais par contre certaines libertés en proposant, par exemple, de décliner les états d'un personnage sur plusieurs « micro-situations »<sup>12</sup>. Les adresses au public de Sganarelle se sont ainsi graduellement transformées en numéro de *stand-up* comique où le personnage venait faire part de ses multiples incompréhensions face à la dépression de sa fille. Il en profitait pour aussi critiquer l'attitude mercantile des médecins (voir ANNEXE A, p. 82 et 90).

Ce temps d'exploration consacré spécifiquement à la structure dramatique de l'œuvre originale a servi à constater les qualités des acteurs, permettant par le fait même de fixer la distribution en fonction de l'aisance de chacun à improviser dans un archétype précis. Les prémisses de ce travail d'exploration sur la structure dramatique ont nourri les premières réflexions sur l'adaptation du texte, en plus de camper notre démarche dans un processus qui s'éloignait de certaines structures linéaires, concernant par exemple le déroulement de l'intrigue au sein du texte original.

Suite à cette première étape préliminaire, à la lumière des commentaires et réflexions du *dramaturg* et des propositions des acteurs, je me suis isolé durant quelques

---

<sup>12</sup> J'utilise le terme de Bettina Brandl-Risi, lorsqu'elle décrit le travail de René Pollesch (voir p. 26).

semaines afin d'écrire une adaptation du texte de *L'Amour Médecin*. Une période d'environ deux mois a été consacrée à cette réécriture. Un travail de sélection et d'analyse des explorations en atelier a permis de mettre sur papier une version du texte utile à la poursuite de la recherche-crédation. Pas encore finale, cette version du nouveau texte a été mise à l'essai dans le cadre de l'étape préparatoire. Nous traiterons plus spécifiquement de l'adaptation du texte dans le chapitre 3.2 de ce mémoire.

### 3.1.3 L'étape préparatoire

Suite à la recherche sur les personnages et la forme dramaturgique, cette étape préparatoire a permis de créer les intermèdes de l'essai scénique. Une approche faisant place au chant, à la danse classique, contemporaine, hip-hop et sociale a été préconisée. Ces intermèdes s'appuyaient sur les fondements premiers de la comédie-ballet et cherchaient à provoquer le rire par des séquences chorégraphiques et chantées inattendues. Par exemple, pour l'intermède initial de l'essai scénique, j'ai chorégraphié une séquence de danse baroque assez ardue sur le plan technique pour les acteurs. L'espace scénique était utilisé à son maximum lors des intermèdes et nous avons assumé volontairement l'immensité parfois contraignante<sup>13</sup> de la salle de spectacle choisie.

Concernant l'apprentissage final de tous les intermèdes dansés (quatre au total), le plus grand défi était sans contredit la mémorisation et l'exécution de ces partitions pour les acteurs. Nous avons ainsi opté pour une méthode rigoureuse, répétant les séquences un très grand nombre de fois, en groupe ou en solo, selon les difficultés de

---

<sup>13</sup> Le mémoire-crédation a été présenté à la salle Marie-Gérin-Lajoie, un théâtre à l'italienne d'environ six cent places. La scène mesure trente-six pieds de largeur et trente pieds de profondeur.

chacun. De plus, certains spécialistes en danse sont venus en salle de répétition pour peaufiner et rehausser la qualité des chorégraphies. Différentes situations théâtrales portant sur la fable comique s'ajoutaient aussi aux intermèdes. Par exemple, l'examen médical de Lucinde est effectué pendant le deuxième intermède de danse hip-hop qui implique l'arrivée des médecins (voir ANNEXE B, p. 102). Cet examen n'apparaît pas dans la version originale du texte de Molière.

L'apprentissage final de ces intermèdes fut déterminant pour la troupe, il a nécessité un engagement total du corps de l'acteur, en plus de repousser leurs limites dans des styles très variés. Ces intermèdes chorégraphiés étaient précis dans leur exécution et ils représentaient une sorte de contrepoint par rapport à la liberté et à la folie encouragée dans l'adaptation, permettant possiblement une assise et un ancrage sur lequel les acteurs pouvaient compter au cours de l'essai scénique.

Parallèlement à cet apprentissage chorégraphique, nous effectuions divers exercices afin de mettre à l'épreuve le texte nouvellement adapté de *L'Amour Médecin*. Un des objectifs fondamentaux était de chercher à rendre le plus naturellement possible les partitions textuelles qui impliquaient les acteurs eux-mêmes en tant qu'individu et non en tant que personnage. S'éloignant du filtre des personnages de la pièce, les interprètes devaient trouver des appuis de jeu efficaces afin de défendre leur propre voix au sein du déroulement de la fable. Par exemple, lors du prologue, les acteurs se costumaient et une tension évidente, liée au stress, se faisait ressentir sur scène. J'ai travaillé à rendre théâtralement pertinentes ces prises de paroles. Ce faisant, nous avons exploré différentes tonalités, du naturalisme au jeu clownesque, afin de rendre crédibles ces moments hors cadre de la fable comique. Dans cette même lignée, j'ai cherché à trouver des appuis corporels, comme des changements de posture très distincts, permettant de passer rapidement du personnage à l'acteur réel. Cette utilisation de l'acteur comme individu social sur la scène s'inspirait des réflexions de

Richard Schechner, mentionnées dans le deuxième chapitre, concernant la performativité. La double négation, impliquant l'acteur et le personnage en simultanément, a contribué à la manifestation du jeu comique performatif.

L'agilité et la finesse de ces transformations en direct acteur/personnage se sont avérées être des ressorts comiques efficaces. Ils permettaient à la troupe d'évoluer dans le moment présent de la construction de l'adaptation moliéresque, en opposant notamment des propositions de jeu fortement contrastées et des niveaux de langage très variés. Ces mises en tensions du langage et du corps au sein de la représentation ont d'abord été développées en atelier. Elles ont permis de trouver un rythme dynamique pertinent à notre contexte de recherche sur la performativité du jeu comique de l'acteur.

Cette étape préparatoire a également permis d'intégrer le *dramaturg* comme souffleur à vue sur le plateau. Le choix de réintégrer ce poste, qui faisait aussi penser à un régisseur de plateau, est en décalage avec ce que l'on peut voir dans les théâtres aujourd'hui. En effet, le rôle du souffleur a complètement disparu du théâtre contemporain et dans le contexte de cette performance, j'ai voulu « théâtraliser » sa présence scénique. Son utilisation s'est d'ailleurs avérée profitable à plusieurs égards. Toujours à l'affût, il épiait le jeu des acteurs et pouvait par moment intervenir de manière plus marquée, pour soutenir un acteur en difficulté par exemple. À titre de médiateur, celui-ci tempérait en direct les soubresauts émotifs de la troupe (voir ANNEXE A, p. 82). Ces interventions étaient par moments organisées et d'autres fois complètement improvisées. La relation de confiance et d'écoute qu'il a développée avec les acteurs a permis l'émergence de nombreux ressorts comiques efficaces, en plus de mettre en scène un nouveau personnage. Une figure mystérieuse, constamment en scène, évoluant dans un registre naturaliste complètement opposé à celui plus extravagant des comédiens.

L'approche du jeu comique performatif que j'ai cherchée à dévoiler s'est construite graduellement durant l'étape préparatoire. Pour ce faire, nous avons effectué une traversée de tout le texte nouvellement adapté. Scène par scène, j'ai demandé aux acteurs d'interpréter leur personnage dans l'espace de jeu, sans trop donner d'indications de mise en scène. Les personnages évoluaient dans l'espace suivant le déroulement de l'intrigue, en accord avec les apparitions et disparitions des autres personnages. J'ai cherché à observer le rythme dynamique organique et la spontanéité qui émanait de chaque séquence, mais également leur place dans la globalité de la pièce. Cette traversée m'a permis de déterminer les scènes les plus fluides et les moments où des lacunes à la trame narrative se faisaient sentir. Cette période fut également l'occasion de découvertes fortuites, de trouvailles interprétatives très efficaces, dont certaines furent intégrées directement à la représentation finale. En somme, cette étape préparatoire s'est avérée dense et foisonnante. Elle nous a permis d'évoluer vers un vocabulaire de jeu commun et compréhensible pour tous. Elle a aussi permis de jeter les bases du travail de mise en scène en intensif pour l'étape finale.

Comme l'ensemble du travail en atelier, les improvisations ont toutes été filmées et conservées comme matière première d'inspiration pour l'adaptation du texte et comme témoin de l'évolution du travail. J'ai analysé chaque séquence en cherchant à repérer les éléments théâtralement comiques qui ressortaient en situation de jeu chez les acteurs. Cet outil méthodologique de conservation du matériel a permis d'effectuer un panorama de nos recherches en atelier, en plus d'assurer une continuité entre les différentes étapes du travail.

### 3.2 Actualisation et adaptation de l'œuvre originale

Initialement, le travail d'adaptation du texte de *L'Amour Médecin* devait s'avérer secondaire. Je souhaitais modifier quelques passages afin de simplifier le vocabulaire et la trame narrative, en plus de réduire le nombre de personnages en fonction de nos cinq interprètes. Mes objectifs étaient donc à priori d'ordre technique. Je cherchais à légèrement altérer des parties du texte sans réellement m'attaquer à une transformation plus globale de la partition théâtrale. La recherche en atelier avec les acteurs m'a cependant guidé vers un travail d'adaptation important et plus perceptible lors de la réception de l'essai scénique. Sans les avoir planifiées ni soupçonnées préalablement, les trouvailles en salle de répétition ont ouvert la porte à une réécriture complète et majeure de l'œuvre.

Une vision nouvelle du texte original s'est ainsi imposée d'elle-même. La liberté du risque que procuraient les envolées textuelles improvisées a constitué la base d'une réécriture théâtrale contemporaine. Il en a résulté une partition comique actualisée, autant par la forme que par le langage, et celle-ci semblait plus propice à mon exploration d'un jeu comique performatif. D'une certaine façon, une fois le processus entamé, il était désormais impossible pour l'équipe de création de retourner au texte original qui semblait nous contraindre.

Adaptation et modernisation riment parfois avec une contextualisation géographique et sociale bien précise. Elle vise à ancrer la trame narrative dans un présent immédiat et communicatif pour le spectateur. J'ai cherché à m'éloigner de cette approche qu'adoptent certains metteurs en scène contemporains. Ce sont souvent des éléments scénographiques très modernes qui sont présentés, cherchant à faire entendre le texte original dans une contemporanéité, alors qu'un travail sur la forme théâtrale et sur la langue est pratiquement absent. La mise en scène de Michel Monty pour *Le*

*Misanthrope*, présenté au Théâtre du Rideau Vert en 2015, est un bel exemple de cette modernisation qui passe en grande partie par la proposition visuelle.

Il s'avérait plus pertinent pour cette recherche-crédation de camper les personnages dans une époque et un lieu indéterminé. L'héritage du théâtre classique de cette comédie-ballet ne pouvait pas être aveuglément mis de côté, car je cherchais en parallèle à m'inspirer de certains procédés du jeu classique moliéresque. Plusieurs allers-retours avec le texte original ont d'ailleurs permis l'exploitation de ressorts comiques efficaces. J'ai notamment conservé des éléments de vocabulaire datant du XVII<sup>e</sup> siècle qui dissonaient avec des phrases plus contemporaines. Par exemple, lorsque les médecins s'adressent à Sganarelle dans le deuxième acte : « Hippocrate a toujours raison. On appelle ça le bâillon d'Hippocrate, on ne peut pas rien dire contre celui qui dirige... c'est comme ça! » (voir ANNEXE A, p. 86). Cette réplique représente bien le double jeu d'écriture faisant ici référence à notre propre actualité québécoise concernant les lois bâillons du ministre de la Santé, Gaétan Barrette<sup>14</sup> et du serment éthique des médecins relaté par Molière en 1665. J'ai opté pour la suggestion évocatrice préférablement à l'énonciation explicite. Le docteur Barrette est devenu en l'occurrence docteur Adipeux. Il me semblait maladroit de nommer ici et là des références précises reliées à l'actualité, sans les ficeler au texte et les transformer adéquatement pour notre comédie. Comme chez Molière, les références n'étaient pas directes, elles suggéraient une critique sous-jacente.

Concrètement, j'ai cherché à trouver une langue, une façon de s'exprimer et un vocabulaire nouveau qui soit propre à chaque personnage. En outre, je souhaitais

---

<sup>14</sup> Le député Gaétan Barrette est élu pour le Parti Libéral du Québec le 24 avril 2014. Il est actuellement le ministre de la Santé et des Services Sociaux. Ses politiques de gestion ont été grandement critiquées par les syndicats du milieu de la santé. Il a aussi fait les manchettes de l'actualité concernant son embonpoint (<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/yves-boisvert/201404/25/01-4760737-le-poids-sante-du-dr-barrette.php>).

reconnecter le texte à ses racines d'ordre plus populaires, aspect trop souvent dénigré en raison du respect voué à l'écriture moliéresque. Sur scène, cette déconstruction de la langue normative initiale se manifestait par une mise en tension constante de plusieurs niveaux langagiers contrastés. Dès le début, au prologue, les interprètes évoluaient dans un style très familier et quotidien, se préparant pour la présentation de l'essai scénique. Ce premier indice du choix de mise en scène semblait indiquer une appropriation québécoisée du texte. De façon diamétralement opposée, le début de l'acte I était joué dans un français normatif soutenu, respectant le texte initial de la première scène. L'arrivée du personnage de Lucinde est venue brusquer cette langue normative puisqu'elle s'adressait à son père Sganarelle dans un québécois relâché (voir ANNEXE A, p. 77-78). Son élocution était inspirée par la nonchalance et la mollesse de certaines adolescentes du Montréal d'aujourd'hui.

Ces variations de niveaux de langue ont permis de transformer les relations entre les personnages et d'influencer les dynamiques de pouvoir au sein de la pièce. Par exemple, le personnage de la servante Lisette tentait tant bien que mal de toujours s'adresser avec un français respectable à son patron, Sganarelle. Dès qu'elle se retrouvait avec sa maîtresse, elle employait un vocabulaire très familier, parfois même vulgaire (voir ANNEXE A, p. 79-80). Les deux femmes étaient, de toute évidence, très complices. Bien que déjà esquissée par le texte de Molière, ce tandem féminin acquit une plus grande place dans notre adaptation.

### 3.2.1 L'importance du déséquilibre et du matériau mineur selon Deleuze

Mon travail d'adaptation s'appuie notamment sur le texte *Un manifeste de moins*<sup>15</sup>, du philosophe français Gilles Deleuze. Publié en 1979, il est jumelé à une adaptation libre de *Richard III*, par le metteur en scène italien Carmelo Bene. Le manifeste analyse et décortique le travail d'adaptation qu'effectue le metteur en scène sur les textes du répertoire classique.

D'un point de vue général, Deleuze affirme que les étapes de restructuration du matériau textuel visent à retrouver un potentiel théâtral nouveau et différent de l'œuvre originelle. Il ne s'agit pas de jouer la pièce écrite par l'auteur, il faut trouver une autre pièce qui est nouvelle et distincte. Il s'agit de provoquer le déséquilibre constant au sein même de l'écriture dramaturgique, de l'inciter à prendre une voie différente, qui n'est pas celle proposée par l'auteur. Cette notion du déséquilibre s'avère très importante dans l'analyse deleuzienne. Elle s'inscrit également dans ma vision concernant l'actualisation de *L'Amour Médecin*.

Le nouveau texte adapté présente donc un déséquilibre au sein de sa structure dramatique. Que ce soit les acteurs eux-mêmes qui s'extraient de la trame narrative pour tenter de s'accorder entre eux ou des personnages qui explosent de vulgarité, comme celui de Sganarelle (voir ANNEXE A, p. 80-81), rien n'est jamais véritablement stabilisé au sein de la fable comique. Il s'agit d'un terrain langagier et symbolique en perpétuelle mouvance. Les acteurs sont volontairement déstabilisés par de multiples brisures qui brusquent et transforment la trame narrative. Ils doivent constamment s'ajuster afin d'arriver à trouver le chemin qui mène à la représentation de cette pièce qu'est *L'Amour Médecin*. Ce déséquilibre deleuzien imposé au texte a

---

<sup>15</sup> *Un manifeste de moins* est publié dans le livre *Superpositions*.

donné aux acteurs une liberté créatrice. Il a permis de remettre en question les fondements de l'œuvre classique originale.

Un pan majeur de l'argumentaire de Deleuze traite des composantes mineures et majeures de l'œuvre originale. Il soutient que l'amputation d'une langue majeure, par un travail opérationnel sur son corps, assure une force active de variation. Deleuze utilise l'expression éloquente « langue à variabilité continue ». Dans la même lignée, il fait un plaidoyer contre la « magnification » des auteurs du répertoire théâtral majeur. Il importe selon lui de retrouver la force de minorité présente chez chaque auteur. En assumant connaître et comprendre les œuvres dites majeures, il y a une tendance à normaliser certains enjeux pris hors de leur contexte de création. Cet aplanissement dramatique contribue à rendre monotones certaines mises en scène d'œuvres classiques. Ce phénomène altère le pouvoir et la force des textes du répertoire majeur qui devraient selon Deleuze « retrouver leur force active de minorité » (p. 97). En ce sens, il plaide pour un traitement libre des œuvres du répertoire.

Les écrits du penseur m'ont incité à porter un regard nouveau et plus critique sur ma propre adaptation, me permettant notamment de plonger vers une vision plus personnelle et constamment active. Ce travail de transformation en mineur et de déséquilibre a été appliqué à l'adaptation. J'ai tenté d'éliminer tous les éléments qui contribuaient à normaliser et figer notre nouveau texte.

### 3.2.2 Déconstruction des codes classiques

Malgré les distances que Molière semblait vouloir prendre avec la norme régnant à son époque, l'ensemble des vestiges de son œuvre reflète bien l'esprit des règles

strictes qui régissaient le théâtre de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Inspirés de la poétique d'Aristote, ces règles visaient d'abord à simplifier l'écriture théâtrale, pour en faciliter sa compréhension auprès des spectateurs. L'ensemble de ces dogmes est résumé en vers par le poète français Nicolas Boileau, dans son ouvrage paru en 1674, *L'art poétique*. Mon adaptation libre a malmené à plusieurs égards les fondements de ces règles, au profit d'une modernité plus en phase avec la performativité exploitée.

Concernant la règle des trois unités qui inclut l'action, le temps et le lieu, *L'Amour Médecin* la respectait initialement. L'action se concentrait uniquement sur la résolution de la mélancolie de Lucinde, cela en une seule journée et dans un seul lieu : le salon de Sganarelle. L'ajout d'actions périphériques à l'intrigue initiale est venu principalement détériorer la règle de l'action, car plusieurs « micro-situations » se multipliaient au sein de la proposition dramaturgique. L'expansion de la durée temporelle est également en cause. Le temps de la représentation s'étirait et se transformait au sein de l'adaptation, oscillant entre le temps réel du déroulement du spectacle et le temps de l'action de l'intrigue. Pour ce qui est du lieu, j'ai sensiblement conservé cette idée d'un emplacement unique. Sa fonction était cependant polysémique. Du simple divan évoquant le salon de Sganarelle, nous chevauchions plusieurs lieux qui se superposaient : la loge, les coulisses, la résidence de Sganarelle, la salle d'examen des médecins et la salle de réception finale pour célébrer le mariage des amoureux.

Une règle qui symbolise le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle est sans contredit la règle de « bienséance ». Boileau la résume ainsi : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose : Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose; mais il est des objets que l'art judicieux doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. ». Autrement dit, ne rien représenter sur scène qui pourrait s'avérer offensant pour la morale du public, incluant violence et autres intimités. Cette règle se justifie par le poids incontestable

de la morale chrétienne de l'église à l'époque de Louis XIV. Molière respecte fidèlement cette règle de « bienséance ».

Par exemple, dans *L'Amour Médecin* on trouve très peu de références concrètes à la sexualité du personnage de Lucinde. Mon adaptation a tenté de proposer une facette plus libertine de cette jeune figure féminine, en affichant notamment ses pulsions sexuelles envers son amoureux Clitandre de façon très ouverte. Ainsi, à la toute fin de l'intermède final, Lucinde et Clitandre quittent la scène en entamant pratiquement une relation sexuelle sur scène. Afficher de telle sorte les pulsions sexuelles juvéniles qui animent le personnage de Lucinde a permis de rendre plus actuelle sa quête amoureuse insatiable qui traverse toute la pièce.

Pour les médecins, j'ai opté pour une monstration plus explicite de leur perversité, élément qui contrevient à la règle de « bienséance ». Les représentants du corps médical que nous avons présentés étaient sans pitié, de véritables rapaces, prêts à tout pour remplir leur portefeuille. Finalement, concernant la catharsis dont use le classicisme, elle a opéré de manière assez distinctive dans mon adaptation. Les adresses directes des acteurs visaient à activer un sentiment d'inclusion de la salle et ainsi favoriser l'effet cathartique sur le public. L'intervention finale de Sganarelle était évocatrice à ce sujet, car elle représentait un moment où l'abolition du quatrième mur était particulièrement perceptible. Le public, témoin privilégié de la fourberie de Lisette, était conscient de la déchéance prochaine de Sganarelle. À la toute fin, celui-ci leur demande clairement, larmes aux yeux : « Vous le saviez-vous? Pourquoi vous me l'avez pas dit... » (voir ANNEXE A, p. 99). Question superflue puisqu'évidemment personne ne se souciera d'informer le personnage sur scène de sa propre situation.

Ce troisième chapitre a permis de mettre en perspective deux phases importantes de ma recherche-création, à savoir les ateliers d'explorations préliminaires effectués par la troupe en atelier et l'adaptation contemporaine du texte original. Ce travail en amont a permis de solidifier les bases de ma vision artistique, en plus de préparer le terrain pour l'intensif de mise en scène de cinq jours précédant la première représentation. Le prochain chapitre traitera plus en profondeur de cette approche de mise en scène contrainte dans un court laps de temps, à travers différents thèmes d'analyse tels la création en situation d'urgence, la coprésence et le comique spontané. Les paramètres temporels stricts que j'ai imaginés visaient d'abord et avant tout à favoriser la performativité du jeu comique de l'acteur, élément central de cette recherche.

## CHAPITRE IV

### ANALYSE D'UN PROCESSUS ARTISTIQUE EN INTENSIF — LA CRÉATION EN ÉTAT D'URGENCE

Le temps est un phénomène de perspectives.  
(Cocteau, 1953)

#### 4.1 Le temps et l'urgence : créer pour survivre

L'idée semblait au départ totalement saugrenue. Plusieurs observaient les composantes de mon processus créatif en intensif avec scepticisme, s'inquiétant notamment de la faisabilité du projet. Créer la mise en scène de *L'Amour Médecin* cinq jours avant la première représentation devant public pouvait effectivement sembler déraisonné. Les tenants et aboutissants de ce choix de mise en scène périlleux visaient d'abord et avant tout à inciter l'équipe de création à opter pour une cadence artistique dynamique. Un rythme accéléré tout à fait approprié au genre comique, permettant par le fait même de faire abstraction du recul analytique qu'imposent nos insécurités. Il s'agissait d'une contrainte temporelle stricte de quarante heures, forçant ainsi l'équipe à une très grande disponibilité en création. Tous devaient oublier leur rationalité, mettre de côté leur « égo » et plonger tête première dans l'aventure. Nous disposions d'un temps d'exécution précipité, se rapprochant de la réelle urgence. Celle-là même qui nous force à agir, à entrer dans l'action concrète pour éviter d'être paralysé par des réflexions d'ordre trop psychologiques, parfois nuisibles à l'éclosion du comique. En d'autres mots, avancer sans jamais reculer et accepter de faire confiance au travail d'atelier effectué en amont.

Dès les premières heures de notre intensif, tous les membres de la troupe étaient fort stimulés par le défi que représentait cette aventure de cinq jours. C'est donc avec vivacité que nous avons commencé à placer les différentes scènes de l'adaptation finale du texte. En amont de cet intensif de création, j'avais réfléchi à une mise en place qui se développerait en direct, à brûle-pourpoint sur le plateau. La mise en scène se construisait donc de manière organique et graduelle, rebondissant sur les composantes techniques concrètes offertes par la salle de spectacle, les costumes, l'éclairage et le décor. Ce type d'approche intuitive a permis des libertés au projet de mise en scène. Il est important de mentionner que nous travaillions presque toujours avec les costumes, dans le décor et l'éclairage réels de chaque scène. Ces conditions de création favorables ont grandement influencé la mise en scène.

Les acteurs étaient pour leur part galvanisés d'avoir la chance de placer les différents actes avec les éléments techniques réels, car cela ouvrait la porte à de multiples trouvailles de jeu ludiques. Ils se laissaient guider dans un univers permettant l'éclosion de leur propre imaginaire d'acteur. Ceux-ci s'inspiraient cependant du travail préalable d'atelier afin de créer en direct dans l'espace théâtral qui nous était offert.

Dans un premier temps, j'ai placé approximativement les scènes de façon spatiale, me concentrant sur les aires de jeu à préconiser pour chaque acte. Cette première étape a servi à dessiner rapidement un portrait général de toute la pièce. Ainsi, une première esquisse des trois actes a été complétée en trois jours. À plusieurs reprises, nous effectuions des enchaînements sommaires de quelques scènes afin de nous assurer de la fluidité et de la pertinence de la proposition. C'est seulement lors du quatrième jour qu'un enchaînement complet de l'essai scénique fut possible. Au total, avant la première représentation, trois enchaînements ont été réalisés. Chacun d'eux a permis

de solidifier les bases du matériel acquis, en plus de fixer des repères de mise en scène importants.

Plus les jours avançaient et plus la fatigue accumulée se faisait ressentir. Comme si le facteur temps se compressait de plus en plus pour devenir d'une densité incroyablement compacte. La fatigue a contribué à un laisser-aller nécessaire au processus de création. Un état d'épuisement physique nous incitait au dépassement constant et à l'implication totale.

Il est intéressant ici de réfléchir sur l'état de fatigue du corps et de l'esprit comme un moteur permettant aux blocages du créateur de s'estomper. Il s'agit d'une sensation corporelle avec laquelle nous avons accepté de créer, puisqu'elle pouvait nous surprendre et nous permettre d'employer des chemins insoupçonnés. Cette sensation d'épuisement était perçue par la troupe comme près d'un certain état de flottement, permettant d'ailleurs à l'inconscient de se manifester sporadiquement dans nos prises de décisions artistiques. Cette notion du dépassement corporel se rapproche de l'art de la performance qui emploie fréquemment des processus de création physiquement éprouvants pour l'artiste.

C'est donc dans un état d'exténuation que nous avons entamé la dernière et cinquième journée de notre intensif de création. Celle-ci était assurément la plus décisive et la plus chargée, puisqu'elle se concluait par la première représentation devant public. La matinée était consacrée à des raccords techniques, tandis qu'une générale était programmée en après-midi. Complètement drainés, nous étions enfin prêts à présenter la pièce et à nous commettre devant le regard du public. Humblement, l'équipe s'est abandonnée à présenter le fruit de son labeur en toute simplicité. L'état mental et physique dans lequel nous étions tous a permis de réellement aller puiser dans les énergies vitales de chacun. Offrant ainsi un essai

scénique empreint d'une grande vitalité, d'une urgence de dire, d'une survie scénique en quelque sorte.

Le résultat final<sup>16</sup> s'est avéré surprenant puisque l'essai scénique ne semblait pas avoir été mis en scène quelques jours avant la première. De manière générale, les interprètes évoluaient avec fluidité et finesse, obéissant aux réactions de l'auditoire et se laissant guider par la pulsion vive que peut procurer le jeu comique chez l'acteur en scène. Le dépouillement de l'espace scénique permettait à la fable comique de se déplier et se replier de multiples façons. Autant de « micro-situations » qui se déclinaient et se transformaient autour d'une thématique spécifique, permettant l'exploitation des multiples couches du comique tels l'humour à vocation populaire, le comique gestuel et les finesses d'ordre plus conceptuelles, pour ne nommer que celles-là. Ce contexte de création intensif et épuisant, initialement inspiré par les conditions de création de *L'Amour Médecin* et par Molière, a permis de laisser entrevoir la potentielle forme réelle de ces comédies-ballets populaires présentées devant le Roi au XVII<sup>e</sup> siècle.

#### 4.2 Écriture et procédés scéniques

Du commencement à la fin de l'essai scénique, les comédiens et membres de l'équipe technique étaient installés à vue, sur le plateau. Des chaises étaient placées sur les côtés afin de permettre aux interprètes de s'asseoir lorsque leur personnage était absent. Les tables de régie du son et de la lumière étaient pour leur part situées en fond de scène. Le plateau a été conçu comme un immense terrain de jeu, un espace ouvert sur l'imaginaire. Un lieu permettant la multiplication des actions scéniques et

---

<sup>16</sup> Voir ANNEXE B, p. 101-103, pour consulter des photos de la représentation. Un DVD intégral de *L'Amour Médecin* est également disponible.

l'utilisation maximale du corps de l'acteur. L'objectif était d'instaurer un rythme constant et cadencé au sein de l'appareil théâtral. Une succession de scènes dynamiques laissait transparaître la vitalité du style de jeu comique mis de l'avant. J'avais choisi d'afficher ouvertement la théâtralité de la proposition en supprimant les mécanismes de l'illusion théâtrale, il n'y avait simplement pas de coulisse ou d'endroit où se dissimuler. Toute l'attention était portée sur la polyvalence intrinsèque aux comédiens, qui habilement évoluaient dans de multiples registres de jeu, d'états de corps et de présence contrastés.

Inspirés par le théâtre classique, les acteurs étaient appelés à souvent utiliser l'avant-scène, baignés dans une lumière très puissante provenant des feux de la rampe qui couvraient l'entièreté de la scène. Avec ce type d'éclairage en force, combiné à une salle de spectacle de grande dimension, il est apparu évident que le jeu « frontal public » était d'une grande efficacité. Ainsi, il a fallu ouvrir l'action scénique le plus possible vers la salle. Indication contre nature pour les acteurs qui devaient s'habituer à cette façon très franche de livrer l'intrigue. Cette ouverture vers le public s'inscrit dans la lignée de mon approche performative d'un jeu comique non psychologique, complètement tourné vers et pour le spectateur. Ce style de jeu focalisé sur la réception de la salle a permis d'amorcer une réflexion sur la coprésence au sein du processus de création.

#### 4.2.1 Système de coprésence : « le souverain est parmi nous »

J'emploie le terme « coprésence » au sens de la relation unissant le public qui regarde et les acteurs qui performant. Au cours de l'essai scénique, j'ai cherché à mettre de l'avant cette notion de coprésence en m'introduisant comme représentation fictionnelle du roi Louis XIV au sein de l'espace spectateur.

Dès l'entrée du public, les spectateurs étaient plongés dans une ambiance feutrée, un peu à la manière d'un théâtre classique à l'italienne, tranchant avec ce que l'on a l'habitude de voir dans les salles de l'Université du Québec à Montréal. L'espace spectateur était seulement éclairé par de nombreux projecteurs rouges orientés sur les sièges. Une pancarte dorée placée au niveau de l'œil du prince<sup>17</sup> se chargeait de réserver un siège pour l'arrivée future de Louis XIV que je personnifiais. L'idée de faire intervenir concrètement une personnification du Roi-Soleil au sein de la représentation s'est imposée dès le début du processus de recherche en atelier. Cette présence dans le public a permis d'établir un système de coprésence qui unissait les spectateurs, les acteurs sur scènes et moi-même, en tant que metteur en scène et figure royale. Ces trois éléments de notre équation théâtrale se sont grandement influencés les uns les autres. Cela a permis d'établir un dialogue dynamique reliant la scène et la salle, stimulant de cette façon la circulation de réactions vives et audibles durant les trois représentations.

Un moment marquant de cette formule de coprésence s'est cristallisé par les réactions démesurées de mon personnage du roi. Par exemple, lors des monologues de Sganarelle, certains jeux de mots s'avéraient volontairement ratés ou purement médiocres. En réaction, je me plaisais à hurler de rire, me tordant sur mon siège et savourant la trivialité brute de tournures de phrases plutôt salaces. Ces interventions calculées créaient un impact marqué dans l'espace public. Le spectateur réagissait parfois aux réactions du roi et non au comédien lui-même. L'auditoire s'amusait d'un roi exubérant, oubliant parfois les comédiens délaissés sur la scène. Ce procédé théâtral a permis l'abolition du quatrième mur en favorisant une communication constamment renouvelée avec les spectateurs. Le genre comique doit nécessairement prendre en considération cette coprésence du spectateur présent dans la salle,

---

<sup>17</sup> L'œil du prince est l'angle de vue permettant de visualiser la perspective du décor sans déformation, il s'agit du point milieu de la salle.

l'introduire dans l'univers proposé en lui offrant des clés de compréhension qui suscitent son rire par complicité.

Suivant cette pensée, ma présence en tant que roi dans le public était volontairement composée à gros traits. Ma perruque flamboyante, mes habits dorés et mon narcissisme volontairement débordant visaient d'abord et avant tout à provoquer le spectateur afin de lui faire expérimenter ce sentiment d'étrangeté relié à l'influence dominante qu'exerce un membre précis du public. Cette hiérarchie nouvelle interrogeait le mode de réception de l'essai scénique, puisqu'elle remettait en question l'impuissance fondamentale du spectateur au sein du théâtre dit traditionnel. En offrant le privilège à un seul individu, lui permettant de s'élever au-dessus de la masse et de s'imposer, nous tentions de mettre en tension et d'interroger la nature passive du public théâtral. Il s'agissait là d'une hypothèse de travail afin d'explorer la notion de coprésence et son incidence sur le spectateur.

À titre d'exemple, la comédienne qui interprétait Lucinde venait chercher le Roi-Soleil dans le public pour l'inviter sur scène et lui offrir une danse en duo, clin d'œil aux flatteries royales offertes à Louis XIV lors des représentations des pièces de Molière. Ce moment de la mise en scène cherchait à présenter l'image caricaturale d'un spectateur privilégié, en l'occurrence le metteur en scène de l'essai scénique, qui venait prendre plaisir sur la scène de façon narcissique. Une forme évidente d'exhibitionnisme liée aux pulsions contemporaines de la monstration du plaisir intime face aux yeux de tous.

Plus qu'une simple représentation historique, cette figure symbolique imposée au public faisait écho à la suprématie du metteur en scène d'aujourd'hui. Le Roi-Soleil étant cedit metteur en scène, une vision déformée du poste s'instaurait naturellement. L'objectif était de proposer une réflexion ludique sur la domination intrinsèque de

l'individu qui orchestre la représentation, en fonction de ses propres goûts et désirs. Cette vision d'un metteur en scène qui s'affiche ouvertement et bruyamment dans la salle, avide de son propre théâtre, s'est avérée un miroir grossissant de l'influence qu'exerce un créateur sur d'autres. À la toute fin, l'ovation debout fut exigée avec ardeur par le roi, bouclant ainsi la boucle d'une tentative de remise en question de l'autorité du metteur en scène au sein du déroulement de l'acte théâtral.

#### 4.3 L'impulsion du comique spontané : le rire qui happe

L'une des découvertes les plus pertinentes concernant cette recherche-crédation est reliée à la manifestation d'un comique complètement improvisé et spontané. En effet, au cours des représentations, les interprètes s'abandonnaient à rajouter des répliques, à en enlever, ou tout simplement les transformer en direct. Ces injections impromptues ont créé de multiples surprises au cours des trois représentations. En opposition aux blagues et prouesses physiques calculées et minutieusement sélectionnées à l'avance, ces moments de nature improvisés provoquaient des réactions beaucoup plus instinctives et viscérales chez les spectateurs. Ils suscitaient des rires très soutenus et parfois complètement inattendus, causant momentanément notre propre hébétément. Il est intéressant d'analyser cette relation active qu'entretient l'acteur libre, apte à improviser, avec le spectateur.

Une hypothèse nous permet de supposer que le spectateur reconnaît intuitivement, sans pouvoir véritablement le nommer, l'invention proposée par l'interprète qu'il regarde. Ainsi, lorsque le public assistait à une partie improvisée du texte, un mécanisme de reconnaissance s'opérait chez lui. Le spectateur remarquait instinctivement le ton ou la nature contrastée d'une parole et il s'accrochait à cette trouvaille de l'interprète en scène. Le public remarquait aussi la création spontanée

qui rendait la représentation « vivante ». Par moment, il m'a même semblé que rien ne pourrait être plus puissant, sinon efficace, qu'une réplique ou un mouvement purement improvisé et impulsif. Suivant ce constat, il est parfois arrivé que les interprètes tentent toujours de réinventer le texte et la mise en scène, afin d'avoir de fortes réactions du public. Voilà un piège dangereux que nous avons tenté d'éviter collectivement. Afin de conserver la puissance de ce procédé comique nouveau pour notre troupe, nous avons statué qu'une improvisation textuelle ou physique se devait d'être très fortement ancrée au contexte de la scène ou du personnage. Le but ne devait jamais être de consciemment chercher à faire rire, mais plutôt de rester scrupuleusement à l'affût d'une surprise pouvant s'avérer efficace dans le contexte précis de la représentation.

Cette écoute « épidermique », liée notamment à la virtuosité du verbe, est très proche du travail des troupes de *commedia dell'arte* italienne. Comme le mentionne d'ailleurs l'italien Ferdinando Taviani lorsqu'il cite avec la coauteure Mirella Schino un texte d'Andrea Perrucci dans *Le secret de la commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle* :

L'entreprise est d'autant plus belle qu'elle est difficile et périlleuse. Ne peuvent la mener à bien que les personnes idoines et capables, sachant ce que sont les lois d'une langue, ce que signifie figures rhétoriques, tropes et connaissant parfaitement l'art oratoire, puisqu'elles doivent faire à l'impromptu ce que d'ordinaire le poète fait en l'ayant longtemps médité (1984, p. 240).

C'est dans cette même lignée que notre distribution a pu trouver un équilibre concluant entre l'invention pure et la répétition mécanique, permettant à la créativité de l'improvisation chez l'acteur de se manifester momentanément au cours de notre essai scénique et d'opérer chez le spectateur.

## CONCLUSION

Au cours de ma démarche pour ce mémoire-crédation, j'ai cherché à interroger le jeu comique de l'acteur, dans le contexte de création de la comédie-ballet *L'Amour Médecin* de Molière. J'ai voulu comprendre les mécanismes qui permettent à la comédie d'inspiration classique de se déployer et d'opérer sur le spectateur contemporain. L'objectif n'était évidemment pas de porter un jugement de valeur sur les approches dites « conventionnelles » ou « institutionnelles » du jeu comique classique. Cette recherche souhaitait plutôt identifier et nommer une nouvelle approche de jeu qui permettrait à l'acteur comique d'être libre et autonome, pouvant se permettre de transgresser plusieurs règles, d'être en relation directe avec le public et d'inventer des compositions de personnages exubérantes, parfois proches du bouffon. Influencé par mon intérêt pour le théâtre allemand contemporain et par les écrits sur la performativité de Josette Féral, j'ai nommé cette approche « jeu comique performatif ».

Notre traversée du théâtre de Molière au XVIIe siècle nous a, entre autres, permis de comprendre le contexte de création historique des comédies-ballets inventées par Molière. Commandées et financées par Louis XIV, ces pièces uniques et distinctes au répertoire de l'artiste sont marquées par le désir de plaire au roi et par l'esprit festif qu'elles devaient stimuler lors des célébrations organisées dans les cours de château. Mazouer mentionne d'ailleurs : « Aussi Molière, avec les autres artistes nécessaires à l'entreprise de la comédie-ballet [...] s'empresse-t-il, tout au long de sa carrière parisienne, de répondre aux commandes royales, pour divertir le monarque et servir ses desseins. » (p. 31).

Cette analyse historique nous a également permis de nommer l'influence déterminante de la commedia dell'arte et de l'improvisation sur le théâtre de Molière. Lui et sa « Troupe du Roy » avaient réussi à s'approprier les codes du jeu improvisé italien, permettant de donner une grande efficacité à leur interprétation. Ce caractère improvisé est trop souvent oublié lorsqu'on aborde le jeu moliéresque. Il a pourtant été démontré dans cette recherche qu'il permet d'établir une relation dynamique entre les acteurs et les spectateurs, en plus d'offrir la possibilité de moduler la représentation selon les réactions du public. Ce système place l'acteur au cœur de l'appareil théâtral, lui offrant ainsi un vaste territoire d'expérimentation afin de mettre à l'épreuve l'efficacité de ses ressorts comiques.

Comme je souhaitais proposer une vision contemporaine de *L'Amour Médecin*, j'ai cherché des outils d'analyse chez le metteur en scène allemand René Pollesch. Figure emblématique du théâtre contemporain berlinois, les idées et concepts de cet artiste m'ont permis de renforcer et définir ma propre quête d'actualisation sur Molière et le jeu comique performatif. Il a été démontré que son influence s'est particulièrement fait ressentir sur la direction d'acteur. Cette idée de l'interprète « faussement imparfait » s'est avérée révélatrice pour mon travail de recherche. Elle a permis d'explorer le jeu dans une optique non perfectionniste, ancré dans une urgence de dire et dans des mécanismes de jeu corporels non psychologiques.

Afin de définir adéquatement mon approche performative du jeu comique, j'ai puisé chez les théories de Josette Féral et Richard Schechner. Plus précisément, c'est cette mise en valeur de l'action scénique, au détriment d'un jeu porté sur l'illusion théâtrale, qui se rattache à ma vision du comique performatif. D'une certaine mesure, il est aussi permis d'inclure à ma démarche le caractère événementiel de la représentation dont parle Féral. J'ai montré que ce principe d'un événement théâtral unique et spontané, plus proche de l'art de la performance, est profitable au théâtre

comique. La spontanéité qui s'en dégage permet de rendre les procédés et ressorts comiques plus probants auprès du spectateur, cela incite également l'acteur à plonger vers des propositions plus risquées pour rendre le personnage le plus vivant possible sur scène.

Avec une approche heuristique, j'ai ensuite présenté l'ensemble de mon processus de création en relatant les diverses étapes ayant précédé l'intensif de mise en scène. L'esprit de troupe s'est révélé comme une composante essentielle de mon travail en atelier, puisqu'il a permis d'harmoniser mon approche théâtrale, en plus de développer une relation de confiance permettant le dépassement des limites interprétatives des acteurs. Ce travail d'atelier a également fourni les prémisses du travail d'adaptation du texte original. En effet, c'est en me basant sur les improvisations des acteurs que j'ai pu transformer et actualiser la pièce, la rendant notamment plus propice au jeu comique performatif qui nécessitait une forme théâtrale transformable et malléable.

L'apport de Deleuze à cette recherche a permis d'injecter du déséquilibre au sein de notre matériau textuel, en plus de fournir les outils théoriques pour appuyer la déconstruction des codes de la forme canonique classique. Au niveau du langage, c'est également Deleuze qui m'a inspiré à retravailler la forme du texte afin d'offrir une « langue à variabilité continue », expression qu'il utilise pour décrire le travail du metteur en scène italien Carmelo Bene. Élément très utile considérant notre posture de francophone d'Amérique du Nord, en relation parfois ambiguë avec la tradition culturelle française, cette variabilité continue a permis de mettre en tension des niveaux de langue très contrastés au sein de notre adaptation de *L'Amour Médecin*.

Comme l'essai scénique a été mis en scène cinq jours avant la première, il a été intéressant d'analyser les conditions particulières de ce processus de création en

intensif et d'en tirer certaines conclusions. La plus pertinente à cette recherche-création est reliée à la manifestation d'une forme de comique complètement spontanée et improvisée. En effet, il a été démontré qu'il était favorable à l'essai scénique qu'un acteur comique se permette d'improviser du texte ou de le modifier en direct durant la représentation. Lorsque ces ajouts étaient cohérents à la fable comique, ils créaient un fort impact chez le spectateur. Cette dernière observation que j'ai effectuée, en étant assis dans la salle, costumé en Roi-Soleil, me permet de croire qu'il est souhaitable de décloisonner les frontières du jeu comique classique en offrant une très grande liberté aux acteurs d'une troupe ayant de l'expérience en travail collectif. Le jeu comique performatif exploré durant ce mémoire-création nous a permis d'entrer en contact d'une manière inattendue avec l'univers de Molière et de transgresser certaines règles qui semblaient contraindre notre expression artistique. Ensemble, en tant que troupe, nous avons tenté de transcender l'histoire pour mieux la faire réapparaître, en filigrane.

ANNEXE A  
TEXTE DE LA CRÉATION

*L'AMOUR MÉDECIN*

Comédie-Ballet  
De Molière

Version juin 2015  
(Celle utilisée pour créer la mise en scène durant l'intensif de cinq jours)

Adaptation d'Antoine Beaudoin Gentes

Distribution :

BENJAMIN

MATHIEU

GABRIEL

LAURIE

CHRISTINE

SOUFFLEUR

SGANARELLE, père de Lucinde

M. GUILLAUME, vendeur de tapisseries

M. JOSSE, orfèvre

AMINTE, voisine de Sganarelle

LUCRÈCE, nièce de Sganarelle

LUCINDE, fille de Sganarelle

LISETTE, suivante de Lucinde

CLITANDRE, amant de Lucinde

MÉDECIN B

MÉDECIN G

NOTAIRE

ANTOINE

LE ROI

*Le symbole (...) indique des ouvertures à l'improvisation.*

**PROLOGUE.**

*L'ambiance est classique et grandiose : rideau de scène fermé et fortement éclairé. Mathieu arrive sur scène, il porte le peignoir de Laurie.*

Mathieu : Les filles, est-ce que vous avez vu ma ceinture de danse?

*Le rideau s'ouvre, Laurie et Christine sont sur scène, elles s'affairent à terminer leur préparation pour le spectacle. Elles discutent et s'aident mutuellement à se costumer et à se maquiller.*

Mathieu : Voyons, est où cette maudite ceinture-là?

Laurie : Qu'est-ce tu fais avec ma robe de chambre?

Mathieu : J'te l'ai empruntée en attendant de trouver ma ceinture.

Laurie : Donne-moi ça, c'était la robe de chambre de ma mère.

Mathieu : Relaxe Laurie, tu trouves pas qu'à me fait bien...

Laurie : Donne!

*Il enlève le peignoir et se retrouve nu.*

Laurie : Ouach t'avais rien en dessous...

Christine : Franchement Mathieu Lepage, peux-tu aller t'habiller ailleurs... ça pas rapport.

Mathieu : Voyons les filles, vous avez déjà touché des pénis, faites pas vos chochottes.

Christine : T'es tellement exhibitionniste, tu voulais juste nous montrer ton zwiz...

Laurie : Esti que t'es weird.

Christine : Mets-en!

Mathieu : Aye avoir su que j'allais travailler avec des filles rushantes de même j'aurais jamais dit oui à ce projet-là. Déjà qu'on n'est pas payé pis qu'on se fait chier... me semble qu'on pourrait avoir du fun entre nous autres. *(Il s'approche d'elles en tentant de les faire rire)*

(...)

Laurie : Tu remets ma robe de chambre maintenant.

*Gabriel et Benjamin arrivent, ils portent leur ceinture de danse. Ils pratiquent et discutent de la chorégraphie en boucle.*

Benjamin et Gabriel : Et 3, 4, tour 6, marche 7,8... Et 1,2 (...)

Benjamin : C'est tu à 6 ou à 8 qu'on saute en grand plié?

*(Ils s'exécutent pour répondre)*

Laurie : Les gars, pouvez-vous SVP gérer son problème de ceinture, c'est vraiment gossant.

Christine : On peut-tu se préparer dans le calme, calvaire!

Mathieu : Avez-vous vu ma ceinture les gars?

Benjamin : Ben... me semble que la tienne était sur ta chaise dans la loge.

Laurie : Bon ben go, va la chercher!

Christine : Go-go-go!

Mathieu : Les filles, j'aime vraiment pas votre énergie avant le spectacle. Vous êtes désagréables.

*Mathieu quitte offusqué. En sortant, il croise les membres de l'équipe technique qui entrent sur scène pour se placer aux tables de régie.*

Gabriel : C'est super important d'avoir notre ceinture de danse les filles, ça nous soutient pis ça fait une belle forme arrondie dans notre costume.

Christine : On peut-tu changer de sujet?

Laurie : Dans quoi je me suis embarquée... c'est n'importe quoi cette distribution-là.

Christine : Y'a tu quelqu'un d'intelligent qui pourrait expliquer au monde dans salle le supplice qu'on vit ici depuis cinq jours?

*Exaspérées, Laurie et Christine décident de quitter pour finir de se préparer ailleurs. Elles croisent le metteur en scène qui entre avec les costumes des comédiens.*

Laurie : C'est quoi l'idée de mettre des acteurs tout nus dans ton Molière contemporain? Ça fait jeune, c'est censé être edgy? C'est quoi la prochaine étape, on va se texter nos répliques en direct pis liker les statuts des personnages sur Facebook? Les gars vont-tu se battre avec des dildos? Réveille Antoine, tout le monde fait ça des adaptations cheaps... Pis tu le sais que je suis pudique en plus.

Christine : Va donc expliquer au monde c'est quoi ton esti de projet de recherche de maîtrise.

(...)

*Durant l'explication du metteur en scène, les comédiens finissent de se costumer. Des dérangements obstruent le discours universitaire.*

Antoine : Bon, les filles sont vraiment stressées en ce moment, vous les excuserez. Ça fait cinq jours que toute la gang est enfermée ici pour créer le spectacle, tout le monde est fatigué, tout le monde est écoeuré. (*En normatif*) Comme vous savez tous, nous vous présentons ce soir *L'Amour médecin* de Molière, qui est une comédie-ballet écrite en 1665. Nous nous inspirons des procédés du dramaturge qui a dû improviser, répéter et présenter cette comédie en cinq jours seulement. À l'époque, il s'agissait d'un type de représentation réellement novateur, puisqu'on mélangeait pour la première fois la danse, le théâtre et la musique. Évidemment, dans le but ultime de plaire au grand Roi Louis 14 qui exigeait les divertissements les plus opulents pour lui et sa cour. Donc, ce projet de maîtrise aborde l'actualisation d'une œuvre du répertoire classique par le biais d'une modernisation des enjeux dramaturgiques. Le matériau classique est ici utilisé à titre de médium artistique. Nous pourrions notamment nous poser la question suivante : comment s'approprier une œuvre du répertoire de Molière en s'éloignant de la linéarité initiale de sa partition textuelle pour ainsi permettre une plongée plus fougueuse dans le genre comique? La performativité comme procédé d'énonciation et système global d'écriture scénique nous apparaît ici comme une clé de voûte incontestable. Nous employons le terme performativité tel que définit par Josette Féral dans son ouvrage *Théorie et Pratique du théâtre, au-delà des limites*, qui elle en emprunte les fondements au théoricien américain Richard Schechner. Deux penseurs d'ailleurs très influents à cette recherche. Féral décrit le concept en ces termes : « Cette notion met en valeur l'action elle-même plus que sa valeur mimétique de représentation. Elle remet en question le postulat qui veut que le théâtre soit indéfectiblement lié à l'imitation d'une action, à la représentation d'un sens, que celui-ci passe par les mots, par les gestes ou par l'image ». Ce décollement du mimétique au profit de l'action est envisagé afin de modéliser une recherche sur l'impact du jeu comique performatif comme procédé théâtral probant. (*Il sort la ceinture de danse à Mathieu de ses poches*) Pour verbaliser mes propos, je cesserai de parler en français normatif et j'utiliserai cette ceinture de danse qui représente métaphoriquement notre pièce, *L'Amour médecin*. Nous avons donc ici la large bande élastique qui évoque le concept de performativité, il se veut englobant. La coquille au-devant symbolise quant à elle l'actualisation et l'adaptation de l'œuvre originale, tandis que la cordelette à l'arrière, communément appelée string, incarne Molière et ses archétypes transcendants l'histoire du théâtre mondial...

*Mathieu revient en scène costumé.*

Mathieu : Eh, what the fuck ? Va falloir que je joue le show pas de bobette? (*Il reprend sa ceinture*)

Gabriel : Oh shit, commando...

Benjamin : Bonne chance.

Antoine : *(Normatif)* Place au théâtre.

*Le metteur en scène quitte. Les comédiens se préparent à l'arrivée du Roi Soleil.*

*Intermède chanté* : Quittons, quittons notre vaine querelle, ne nous disputons point nos talents tour à tour, et d'une gloire plus belle piquons-nous en ce jour : Unissons-nous tous d'une ardeur sans seconde, pour donner du plaisir au plus grand roi du monde. De ses travaux plus grands qu'on ne peut croire, il se vient quelquefois délasser parmi nous. Est-il de plus grande gloire? Est-il bonheur plus doux? Unissons-nous tous cinq, d'une ardeur sans seconde, pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

Tous : Mesdames et Messieurs, LE ROI!

*1<sup>er</sup> INTERMÈDE DANSE (Entrée du Roi Soleil + Chorégraphie baroque de groupe + Rencontre des amoureux Clitandre et Lucinde)*

## **ACTE 1, scène 1**

Souffleur : Premier acte.

Sganarelle : Ah! L'étrange chose que la vie! Et que je puis bien dire, avec ce grand philosophe de l'Antiquité, que qui terre a guerre a, et qu'un malheur ne vient jamais sans l'autre! Je n'avais qu'une seule femme, qui est morte.

M. Guillaume : Et combien donc en voulez-vous avoir?

Sganarelle : Elle est morte, Monsieur mon ami, cette perte m'est très sensible, et je ne puis m'en ressouvenir sans pleurer. Je n'étais pas fort satisfait de sa conduite, et nous avions le plus souvent dispute ensemble; mais enfin la mort rajuste toutes choses. Elle est morte : je la pleure. Si elle était en vie, nous nous querellerions. De tous les enfants que le Ciel m'avait donnés, il ne m'a laissé qu'une fille, et cette fille est toute ma peine. Car enfin je la vois dans une mélancolie la plus sombre du monde, dans une tristesse épouvantable, dont il n'y a pas de moyen de la retirer, et dont je ne saurais même apprendre la cause. Pour moi, j'en perds l'esprit, et j'aurais besoin d'un conseil sur cette matière. Vous êtes ma nièce; vous, ma voisine; et vous, mes compères et mes amis : je vous prie de me conseiller tous ce que je dois faire.

M. Josse : Pour moi, je tiens que la braverie et l'ajustement est la chose qui réjouit le plus les filles; et si j'étais que de vous, je lui achèterais, dès aujourd'hui, une belle garniture de diamants, ou de rubis, ou d'émeraudes.

M. Guillaume : Et moi, si j'étais en votre place, j'achèterais une belle tenture de tapisserie de verdure, ou à personnages, que je ferais mettre à sa chambre, pour lui réjouir l'esprit et la vue.

Aminte : Pour moi, je ne ferais point tant de façon; et je la marierais fort bien, et le plus tôt que je pourrais, avec cette personne qui vous la fit, dit-on, demander il y a quelque temps.

*Aminte quitte.*

Lucrèce : Et moi, je tiens que votre fille n'est point du tout propre pour le mariage. Elle est d'une complexion trop délicate et trop peu saine, et c'est la vouloir envoyer bientôt en l'autre monde que de l'exposer, comme elle est, à faire des enfants. Le monde n'est point du tout son fait, et je vous conseille de la mettre dans un couvent, où elle trouvera des divertissements qui seront mieux de son humeur.

Sganarelle : Tous ces conseils sont admirables assurément; mais je les tiens un peu intéressés, et trouve que vous me conseillez fort bien pour vous. Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse, et votre conseil sent son homme qui a envie de se défaire de sa marchandise. Vous vendez des tapisseries, Monsieur Guillaume, et vous avez la mine d'avoir quelque tenture qui vous incommode. Et quant à vous, ma chère nièce, ce n'est pas mon dessein, comme on sait, de marier ma fille avec qui que ce soit, et j'ai mes raisons pour cela; mais le conseil que vous me donnez de la faire religieuse est d'une femme qui pourrait bien souhaiter charitablement d'être mon héritière universelle. Ainsi, Messieurs et Mesdames, quoique tous vos conseils soient les meilleurs du monde, vous trouverez bon, s'il vous plaît, que je n'en suive aucun. Voilà de mes donneurs de conseils à la mode.

*Tous quittent sauf Sganarelle.*

## Scène 2

*Lucinde rentre à la maison après une soirée bien arrosée. Elle titube.*

Sganarelle : Ah! Voilà ma fille qui prend l'air. Elle ne me voit pas; elle soupire; elle lève les yeux au ciel. Dieu vous garde! Bonjour, ma mie. Hé bien! Qu'est-ce? Comme vous en va? Hé! Quoi? Toujours triste et mélancolique comme cela, et tu ne veux pas me dire ce que tu as. Allons donc, découvre-moi ton petit cœur. Là, ma pauvre mie, dis, dis; dis tes petites pensées à ton petit papa mignon. Courage! Veux-tu que je te baise? Viens. J'enrage de la voir de cette humeur-là. (*Il hausse la voix*), Mais, dis-moi, me veux-tu faire mourir de déplaisir, et ne puis-je savoir d'où vient cette grande langueur? Découvre-m'en la cause, et je te promets que je ferai toutes choses pour toi. Oui, tu n'as qu'à me dire le sujet de ta tristesse; je t'assure ici, et te fais serment qu'il n'y a rien que je ne fasse pour te satisfaire : c'est tout dire. Est-ce que tu es jalouse de quelqu'une de tes compagnes que tu vois plus brave que toi? Et serait-il quelque étoffe nouvelle dont tu voulusses avoir un habit? Non. Est-ce que ta chambre ne te semble pas assez parée, et que tu souhaiterais quelque cabinet de la foire Saint-Laurent? Ce n'est pas cela. Aurais-tu envie d'apprendre quelque chose? Et veux-tu que je te donne un maître pour te montrer à jouer du clavecin? Nenni. Aimerais-tu quelqu'un, et souhaiterais-tu d'être mariée?

Lucinde : Daddy... yo relaxe on n'est pas à Paris.

Sganarelle : Que dis-tu ma mie? Je ne pige que dalle à ce que tu racontes

Lucinde : Ben sérieux tes phrases sont trop compliquées pis tu parles fort pour rien. On dirait une mauvaise version de Gérard Depardieu. *(Elle rit)* Oh shit j'ai trop envie de puker. *(Elle part vomir à l'arrière)*

Sganarelle : Seigneur Dieu, que se passe-t-il ma chérie? Es-tu intoxiquée?

Lucinde : Genre...

Sganarelle : Es-tu malade? Quelqu'un a-t-il tenté de t'empoisonner?

Lucinde : Genre, ben j'ai genre, eh hh. *(Elle vomit)*

Sganarelle : Parle ma mie, parle!

Lucinde : Genre, y'avait genre du... j'sais pas, genre. J'ai juste rien faite. Je suis juste genre, j'ai comme...

Sganarelle : Catastrophe, elle semble si affectée qu'elle en perd l'usage de la parole. Ma pauvre Lucinde.

### Scène 3

*Lisette arrive en vitesse.*

Lisette : Ah, vous voilà Monsieur, je vous cherchais dans toute la maison.

Sganarelle : Regardez ma pauvre pucelle, elle vomit désespérément et refuse de me dire ce qu'il se passe.

Lisette : Ah oui, elle semble vraiment mal en point.

Sganarelle : Puisqu'elle veut être de cette humeur, je suis d'avis qu'on la laisse.

Lisette : Laissez-moi m'occuper d'elle. Une femme se confie plus aisément à une autre femme.

*Lucinde est sur le point de revomir*

Lisette : *(aparté)* Là peux-tu aller te cacher dans ta chambre calvaire, j'essaie de te sauver.

Lucinde : YOLO Lisette! You only live once. Wouhou... *(revomit)*

Lisette : Bon, écoutez monsieur, j'ai préparé un délicieux repas à la cuisine. Allez donc casser la croûte.

Sganarelle : Non, je reste, je veux tout savoir.

Lisette : (*Elle minaude*) Laissez-moi faire, vous dis-je! Hop, hop. Le rôti fumant vous attend sur la table...

Sganarelle : Je raffole du rôti.

*Sganarelle quitte.*

Lisette : Bon est où elle astheure? Lucinde...

Lucinde : (*Elle arrive en fumant un joint*) Ahhh! Je suis tellement en amour Lisette. Oh my god, tu comprends pas comment je me sens, tu comprends pas, je capote.

Lisette : Ben voyons donc, pour vrai? Vient me raconter ça ma belle, je veux tout savoir. Comment qu'il s'appelle?

Lucinde : Clitandre.

Lisette : NON, non c'est impossible. Le Clitandre. Des détails, je veux des détails.

Lucinde : On a dansé toute la nuit comme des fous, on a bu. Ah, je veux mourir, je l'aime trop.

Lisette : Avez-vous... eh, tu comprends... fait des... choses. Des petites cachoteries?

Lucinde : De quoi tu parles?

Lisette : Ben tu sais ce que je veux dire mon lapin là... Hein?... A-t-il... comment dire... trempée sa nouille dans ta vierge soupière?

Lucinde : Eh, ben j'suis pas trop certaine de comprendre c'que tu veux dire, mais à un moment donné c'est devenu tellement dur dans ses pantalons, c'était comme un gros bâton de baseball. J'avais jamais vu ça.

Lisette : Tu sais c'est quoi ça veut dire ça ma puce.

Lucinde : Ben oui, j'suis pas conne Lisette. Tu parles d'une érection.

*Mathieu qui écoutait la scène en cachette et en mangeant effectue une entrée ratée durant leur dialogue (moment aléatoire).*

Mathieu : AH, AH. Oups, pardon continuez. Le timing était vraiment pas bon.

Lucinde : Mais là on fait quoi avec mon daddy, y voudra jamais me laisser sortir avec Clitandre, y'est ben trop stock up.

Lisette : Fais-moi confiance ma peanut, je m'occupe de tout, y'a pas de stress. Va donc t'arranger un peu dans ta chambre, ça fait dur ton affaire.

Lucinde : Ah je t'aime tellement Lili, t'es la meilleure suivante du monde. I love you.

*Sous l'effet du cannabis, Lucinde est prise d'un élan d'affection immense.*

Lisette : Ben oui c'est ça ma pitoune... moi aussi je t'aime beaucoup.

Sganarelle : (*reprise de son entrée*) Va, fille ingrate, je ne te veux plus parler, et je te laisse dans ton obstination.

Laurie : (*au souffleur*) Pourquoi le personnage de Mathieu y parle encore en français normatif? Y'es tu bon dans d'autres choses coudonc?

Christine : On fait une actualisation Mathieu, me semble que tu pourrais adapter le langage un peu.

Mathieu : Sérieux branchez-vous! On joue du Molière ou on joue pas du Molière? Moi je vous offre une performance de qualité haut de gamme avec une diction impeccable pis un normatif fluide... C'est comme pas mal l'essentiel me semble.

(...)

Souffleur : Oui effectivement Mathieu c'est une très belle construction de personnage, mais peux-tu relâcher tes phonèmes, c'est un peu rigide.

Mathieu : Vous voulez quelque chose de décontracté? C'est ça que vous voulez? Check ben ça. Shoot la ta réplique.

Christine : Je reprends?

Souffleur : Quand vous êtes prêts.

Lisette : Ben oui c'est ça ma pitoune... moi aussi je t'aime beaucoup.

Sganarelle : J'ai toute entendu ce que vous avez dit tantôt : le gros bâton de baseball dans pantalon pis toute... Franchement! C'est pas vrai que ma fille va devenir une traînée, pas ici, dans ma maison. No fucking way!

Lucinde : Ah daddy capote pas, c'est juste un gars.

Sganarelle : (*Explosif*) Espèce de charrue, tu mérites pas d'avoir de père. Tu mérites rien pantoute, tu m'écœures. T'as l'air d'un enculodrome pour les pauvres, d'une vulve vulgaire ambulante. Tu sens le smegma usé jusqu'ici, c'est dégueulasse, va te laver pis va-t'en! C'tu clair? Décolisse immédiatement, m'entends-tu?

Lisette : Aye là ça va faire Sganarelle, c'est dégradant pour toute la gent féminine.

Sganarelle : Espèce de... de guidoune molle. On dirait la réincarnation du vagin de Satan.  
(*En normatif*) Ah, je suis dans une colère effroyable.

Lucinde : (*Elle éclate en sanglots*) Daddy arrête...

Lisette : Calmez-vous Monsieur, vous ne pensez pas ce que vous dites.

Sganarelle : (*En normatif*) Je te renie immédiatement!

Lisette : Venez vous asseoir Monsieur, on va jaser tranquillement.

Sganarelle : NON, je ne m'assoie pas. Je vais exploser! (*Il crie*) Marécage de sperme, quitte cette demeure sur le champ!

*Sganarelle quitte en furie. Lucinde pleure à chaudes larmes.*

Christine : (*Au souffleur*) Non, ça, c'est trop! Moi j'approuve pas ça. On a beau adapter, il va se calmer les nerfs. C'est tellement réducteur pour le personnage de Lucinde. On traite encore une femme qui a des pulsions sexuelles comme une salope. Franchement! Moi, en tant que femme, en tant qu'actrice féminine, je refuse d'endosser des propos misogynes comme ça.  
(*Elle crie en coulisse*) C'est humiliant Mathieu Lepage.

Lucinde : Ah, ma vie est finie.

Lisette : Ben non ben non, viens ici ma cocotte. Ton père pensait pas vraiment ce qu'il a dit, c'est le choc, tu comprends? T'as le droit cruiser des garçons voyons.

Lucinde : Je mérite pas ça, j'suis dead.

Lisette : Chut chut.

Lucinde : J'suis pas un marécage de sperme. J'ai le droit à ma liberté. Je peux-tu vivre ma vie en paix!

Lisette : On se laissera pas faire ma pouliche. Fais-moi confiance, on va te libérer de l'oppression de ton père. Qu'est-ce qui te ferait du bien pour te changer les idées?

Lucinde : Je veux revoir Clitandre, please...

Lisette : Bonne idée, je m'occupe de tout. Va donc dans tes quartiers pour te reposer un peu pendant ce temps là. Tu prendras un bon bain par exemple parce que c'est vrai que tu sens pas ben ben bonne...

Lucinde : Ahhhh. (*Elle se traîne en coulisse*)

Christine : (*Au souffleur*) Va parler à Mathieu, sa nouvelle proposition de personnage est beaucoup trop intense, on dirait Mike Ward sur l'acide.

#### Scène 4

*Mathieu arrive avec son pied de micro pour son stand-up.*

Souffleur : Mathieu? Oui bon c'est parce que, comment dire... t'es allé un peu trop loin tantôt. Pourrais-tu juste doser un peu?

Mathieu : Non, mais là c'est parce que j'ai ouvert les valves, c'est sorti tu seul. C'est du stock que je vous donne, vous faites ce que vous voulez avec.

(...)

Souffleur : Je te rappelle que c'est une comédie-ballet qu'on joue. C'est censé être ludique, y faut que le monde rie, que ce soit sympathique, bon enfant...

*Mathieu fait les cent pas pour se préparer à son prochain monologue.*

Sganarelle : Bon, me suis calmé là. Aye salut tout le monde, ça va bien à soir? Par applaudissement y'en as-tu dans salle qu'yont des « adolescentES » à la maison? En TK moi j'en ai rien qu'une dans cabane, pis une m'a te dire c'est ben assez : j'en ai plein le cul! Ben non, ben non, c'tune joke. Moi ma fille a fait trois affaires dans vie : un, elle se lève le matin, deux, a va magasiner pis trois, a flaube son argent de poche sur les capotes. (*Le roi rit*) Merci le king. Ben non, ben non c'est des farces... À main levée y'en as-tu dans salle qui ont l'impression que c'est un mauvais investissement d'avoir des enfants? On va se le dire ça coute cher pas à peu près. 180 000 écus jusqu'à sa majorité, c'est ça que ça nous coute avoir un enfant. 180 000! (*Pause*) Moi ma fille je l'aime par exemple, c'est ça qu'y a de plus important dans ma vie. Je veux pas la perdre vous comprenez, c'est tout ce qui me reste depuis que ma femme est morte. Je l'aime tellement (*Quelques larmes, silence*). Bon OK, je vous laisserai pas là-dessus gang, je vais faire au moins une petite blague pour finir : C'est quoi la différence entre une femme pis une piscine, y'en a pas les deux coûtent trop chers pour le temps qu'on passe dedans. (*Le roi éclate d'un rire exagéré*) Aye merci tout le monde c'est tout pour moi, bonne soirée.

*Il quitte en humoriste qui termine un stand-up.*

#### Scène 5

*Lisette arrive en courant, elle est sous le choc. Sganarelle est dubitatif.*

Lisette : Ahhh!

Sganarelle : Qu'est-ce qui a Lisette?

Lisette : L'heure est grave, Monsieur.

Sganarelle : Quoi, qu'est-ce qui se passe?

Lisette : Votre fille...

Sganarelle : Lisette.

Lisette : Ma pauvre maîtresse!

Sganarelle : Parle Lisette.

Lisette : C'est terrible, la pauvre cocotte...

Sganarelle : PARLE!

Lisette : Votre fille veut mourir.

Sganarelle : On mon dieu c'est de ma faute. J'aurais jamais dû la traiter de marécage de sperme.

Lisette : Après votre chicane de tout à l'heure, elle est montée dans sa chambre...

Sganarelle : Ensuite...

Lisette : Elle a ouvert la fenêtre pis elle a crié : « Je suis dégoûtée par mon daddy. La vie est trop triste, je me pitche en bas... Fuck off! »

*Sganarelle est désespéré, il court dans tous les sens pour retrouver le corps de Lucinde.*

Sganarelle : Je ne trouve pas le corps, est tombée où? Lisette...

Lisette : (*aparté au micro amplificateur*) Mon plan fonctionne à merveille.

Sganarelle : Ahhh seigneur punissez-moi... pas elle, moi!

Lisette : Monsieur, je l'ai empêchée juste avant de sauter. Faut faire quelque chose par exemple, il lui reste pas grand temps...

Sganarelle : Vite, appelez des médecins! Tous les spécialistes disponibles, des infirmières, des chirurgiens, des psychiatres, des psychologues... tout le monde. Vite, ça presse!

Lisette : Voyons monsieur vous savez que c'est impossible de faire venir des médecins aussi rapidement...

Sganarelle : Je vais payer de ma poche, je m'en fou.

Lisette : Ça va couter une fortune Monsieur, pensez-y deux secondes.

Sganarelle : Pas grave, y'est hors de question qu'on aille à l'urgence avec des pauvres qui puent partout... Vite, je veux les spécialistes les plus compétents du canton dans mon salon maintenant. Ça coutera le prix que ça coutera. Ah, ma pauvre fille... c'est de ma faute.

Lisette : C'est comme vous voulez.

*(Lisette appelle les médecins et tombe sur la boîte vocale du Doc Gynéco)*

*2<sup>e</sup> INTERMÈDE DANSÉ. (L'arrivée des médecins HIP-HOP + examen médical de Lucinde)*

## ACTE 2, scène 1

*Sganarelle ne tient plus en place, il est inquiet.*

Souffleur : Deuxième acte.

Lisette : Ah, Sganarelle! Je dois vous dire, je viens d'apercevoir les fameux « médecins spécialistes » que vous avez demandés dans la chambre de votre fille...

Sganarelle : Et puis?

Lisette : Je leur fais pas confiance, y'ont l'air des charlatans.

Sganarelle : Chut! Dis pas ça toi ma vlimeuse. Les médecins sont sans exception des êtres d'une intelligence suprême. De la graine de chef!

Lisette : Ouf, pas certaine que des médecins pourrait devenir chef de quelque chose moi... c'est pas une ben bonne idée de leur donner du pouvoir. Me semble qu'ils prendraient juste des mauvaises décisions. Imaginez ça deux secondes : un médecin qui dirige un pays en entier *(Elle éclate de rire)*, quelle plaisanterie ridicule!

Sganarelle : Odieuse, tais-toi!

Lisette : Ben voyons, ouvrez-vous les yeux Sganarelle. Le ministre de la santé là chose, chose bine, comment qui s'appelle... Docteur Adipeux? Ça vole pas ben ben haut son affaire...

Sganarelle : J'admire Docteur Adipeux! C'est un homme droit et fier, comme je les aime.

Lisette : Voyons, les médecins sont tous de minables opportunistes, sans exception. Ils veulent juste votre argent Sganarelle. Ils se foutent complètement de l'état de santé de Lucinde, c'est votre portefeuille qui les intéresse.

*Les médecins entrent en discutant de la patiente et des résultats de l'examen.*

Sganarelle : Taisez-vous j'ai dit, les voilà qui arrivent au loin. Bonjour messieurs, bonjour, vite venez... je veux tout savoir.

## Scène 2

Médecin B : Speculum speculum mon très cher ami.

Médecin G : Périculum speculum vous voulez dire... petite faute.

Sganarelle : Ils parlent latin, c'est merveilleux. Dites-moi ce qui se passe chez ma fille.

Médecin B : Oh que c'est compliqué mon très cher ami, par où commencer mon dieu. C'est très rare pour une fille de son âge, du jamais vu depuis très longtemps en médecine.

*Sganarelle éclate en sanglots*

Médecin G : C'est correct d'avoir de la peine, ça fait partie du deuil. Par contre, l'étape 1 c'est le choc. C'est important d'être surpris, de se laisser emporter par l'étonnement. Soyez sous le choc avec moi ok, c'est ça... Les yeux grands ouverts, la bouche béante, les sourcils qui lèvent.

Sganarelle : Ben là, a va s'en sortir j'espère?

Médecin B : Ouf, ça c'est pas certain par contre. Si on fait rien c'est sûr que non. Le mieux c'est d'intervenir le plus rapidement et le plus fortement possible. Attaquer le problème de front, par devant. Vous comprenez?

Sganarelle : Allez-vous lui faire une saignée?

Médecin G : Une saignée?

Médecin B : Une saignée? *(Il éclate de rire)*

Médecin G : Ben non, ben non Monsieur, on fait pu ça depuis longtemps. Monsieur qui d'ailleurs?

Sganarelle : Arelle.

Médecin B : Bon, écoutez Monsieur Arelle, on passera pas par quatre chemins là, votre fille est vraiment très, comment dire... déséquilibrée au niveau des membranes internes du cerveau. Elle a perdu tout contact avec le monde réel.

Médecin G : Cette chute abyssale risque d'entraîner des conséquences irréversibles sur la condition cérébrale de la patiente.

Sganarelle : Abyss... quoi? Je comprends pas ce que vous dites?

Médecin B : Malheureusement votre fille est si mal en point qu'il va falloir intervenir de manière très vigoureuse. Peut être même l'opérer d'ici quelques heures pour extirper les...

Médecins G : Les mauvaises cellules responsables de cette affreuse...

Sganarelle : Je comprends pas. Opérer quoi? Je, je... j'ai pas demandé d'opération...

Médecin G : Comme dirait Hippocrate...

Médecin B : Hippocrate a toujours raison. On appelle ça le bâillon d'Hippocrate, on peut pas rien dire contre celui qui dirige... c'est comme ça.

(...)

Lisette : (à Médecin B) Est-ce que vous me reconnaissez?

Médecin B : Oui vos yeux me disent un petit quelque chose.

Sganarelle : Vous vous connaissez?

Lisette : Oui je reconnais très bien le Docteur Mailloche... il soignait votre cousine Madame de Courville il y a 2 ans.

Médecin B : Mais oui, comment se porte-t-elle d'ailleurs?

Lisette : Elle est Morte. M'entendez-vous Sganarelle, MORTE!

Médecin G : Cette perte semble vous avoir beaucoup affectée. Aimerez-vous une consultation privée pour évacuer votre colère. Je sens beaucoup de frustration dans votre voix...

Lisette : Aye toé le charlatan shut up, tu te mêles pas de ça, c'tu clair?

Sganarelle : Pardonnez la vulgarité de notre femme de chambre, elle s'emporte facilement.

Médecin B : Elle manque effectivement de grâce féminine.

Médecin G : Elle est plutôt rustre.

Christine : Sacrament, j'peux tu jouer un personnage classique féminin qui est pas angélique et pur en permanence. A le droit d'avoir du chien Lisette.

Benjamin : (*Mépris*) Ben oui, tu fais ce que tu veux ma belle... c'est ta composition de personnage que t'as faite toi-même, comme une grande fille.

Lisette : Cet homme est un vulgaire comédien. Il est responsable de la mort d'une de ses patientes et refuse de l'admettre. Sortez d'ici immédiatement!

Médecin B : Vous vous trompez petit bout de femme. Laissez les grandes personnes discuter ensemble. La malade a besoin de nous, d'accord?

Sganarelle : C'est tout à fait normal que certains patients meurent, voyons... Lisette.

Médecin B : Je jure sur Hippocrate être parfaitement innocent.

Médecin G : Je le jure aussi sur Hippocrate...

Lisette : Maître, c'est un imposteur. Le sang coule sur ses mains.

Médecin G : Venez, je vais vous serrer dans mes bras, ça va faire du bien.

Lisette : Tu ne me touches pas, complice meurtrier, vulgaire personnage! Ces hommes sont tous des comédiens, de vrais bouffons de la foire Saint-Laurent.

Benjamin : Ben oui on est comédien Christine. Allo? Change d'insulte. Tes arguments sont pas malades à soir pour te sortir de la merde.

Christine : Fuck you!

Gabriel : Tu prends toute comme une attaque tout le temps... relaxe.

Christine : Ben oui c'est ça... dis donc que je suis conne un coup parti.

(...)

Sganarelle : Bon, laissons-la faire sa petite crise. Poursuivons la discussion dans une autre pièce du domaine. Suivez-moi mes chers amis.

Médecin G : Avec plaisir mon très cher Sgan.

Sganarelle : Le plaisir est pour moi.

Médecin B : Il est pour nous, je vous l'assure. Votre fille est une patiente absolument délectable à traiter.

*Christine quitte en furie.*

### **Scène 3.**

*Les médecins et Sganarelle marchent en entamant la discussion.*

Sganarelle : Écoutez messieurs, l'heure presse... dites-moi ce qui se passe.

Médecin G : Comment dire?

Médecin B : Il y a ultimatum Sganarelle. Commencez cher collègue.

Médecin G : Non, non. Allez-y, parlez en premier.

Médecin B : J'insiste.

Médecin G : Je refuse de parler le premier.

Médecin B : Je refuse d'ouvrir la bouche.

Médecin G : Vous allez devoir me passer sur le corps.

Médecin B : Cessez de me provoquer en duel!

(...)

Souffleur : On peut enchaîner les gars, c'est un peu long...

Médecin B : D.E.P.R.E.S.S.I.O.N. : Dépression mon cher ami, dépression. Il faut lui pressuriser le cerveau tout de suite! Dites-lui collègue.

Médecin G : Oui effectivement, nous avons le malheur de vous annoncer qu'il s'agit d'une dépression très sévère. Y'a pas de honte à avoir ça, c'est la maladie du siècle, faut pas se stresser.

Sganarelle : Quoi? Ben voyons qu'est-ce que vous dites? Ma petite fille chérie est dépressive. Comment est-ce possible?

Médecin B : Beaucoup de facteurs peuvent contribuer à sa dépression. Est-ce qu'elle a subi des changements difficiles ou traumatisants dans sa vie personnelle dernièrement, comme la perte d'un être cher par exemple? Est-ce qu'elle consomme beaucoup? L'alcool peut être un puissant élément déclencheur.

Sganarelle : Ben je, je sais pas trop quoi vous dire. C'est vrai que sa mère est morte y'a pas longtemps... j'pense pas qu'elle boit vraiment.

Médecin G : Personnellement, je vous conseille de lui offrir des consultations privées avec moi, afin de véritablement aller fouiller dans sa psyché et tenter de comprendre les mécanismes qui lui nuisent et l'empêche d'avoir une bonne hygiène mentale quotidienne.

Médecin B : Bon, vous l'aurez compris, mon collègue est très axé sur le psychique, mais là on va se dire les vraies affaires : c'est des pilules qu'elle a besoin votre fille, beaucoup de

pilules. C'est comme une grippe, y faut la casser le plus vite possible avant que ça empire.

Sganarelle : Quel genre de pilule?

Médecin B : Moi je conseille toujours des antidépresseurs inhibiteurs de la recapture de la sérotonine et de la noradrénaline ou IRSNA, c'est comme vous voulez. C'est vraiment ce qui se fait de mieux sur le marché en ce moment, c'est très récent, très efficace.

Médecin G : Monsieur Sganarelle, mon collègue prescrit des antidépresseurs comme y prescrit des tylenols! Moi ce que je vous propose, c'est un travail en profondeur, sans produit chimique, complètement bio et 100 % écoresponsable. Ma thérapie est aussi agrémentée de sel de lithium et de plantes naturelles comme le millepertuis qui agissent concrètement, c'est maintenant prouvé, sur les symptômes de la dépression.

Médecin B : Bon, on va arrêter de tourner autour du pot, moi je vous fais un deal pour 2000 écus, tout compris.

Sganarelle : Pardon, 2000 écus, c'est une farce?

Médecin G : Moi je vous offre un forfait à 1000 écus avec en plus un gros pot de 200 vitamines et minéraux, un supplément quotidien idéal pour votre alimentation.

Médecin B : Moi mon ordonnance est couverte par l'état qui vous rembourse 50 %, ça revient à 1000 écus aussi. Pour être smath, je peux vous donner une boîte de somnifères gratis, comme ça vous l'entendrez plus chialer votre fille. C'tun bon deal?

Sganarelle : Intéressant...

Médecin G : Je vous offre un collier pur noisetier pour ado, normalement à 20 écus, gratuitement.

Médecin B : En échange d'un rein, je vous fais le package à 300. C'est ma dernière offre.

Médecin G : Je rajoute un stock de graine de lin gratuit jusqu'à fin de vos jours.

Sganarelle : Assez! Laissez-moi penser à tout ça, j'arrive pas à voir clair avec toutes vos propositions. Vous m'excuserez je sens une petite diarrhée qui se prépare. Be-bye.

*Sganarelle quitte abruptement. Tout le monde le regarde partir en silence. Malaise.*

Souffleur : On enchaîne.

Médecin B : Bravo, beau travail cher collègue.

Médecin G : Vous étiez touchant.

Médecin B : C'est trop.

Médecin G : Quel charisme vous avez.

Médecin B : Que dire du vôtre.

#### Scène 4

*Sganarelle revient avec son pied de micro pour un stand-up.*

Sganarelle : Par applaudissement ça va bien tout le monde? Je vous entends pas... ça va bien? Bon. Aye à un moment donné y vient qu'on le sait pu, on le sait pu! J'pensais que je le savais, mais je le sais pu. Ta fille tombe malade, elle a une « dépression ». Aye la dépression, on en a tu plein le cul... C'est-tu moi ou tout le monde fait une dépression? T'es un peu fatigué pis tu tombes en dépression, t'aimes pas ton travail pis tu pleures tout le temps... tu tombes en dépression? Moi j'ai perdu ma femme, je me laisse tu aller? Ben non. Je braille-tu? Non. Criss c'est quoi cette histoire-là? Pas capable d'arrêter de chialer ce monde-là? J'ai-tu l'air en dépression moi? Par applaudissement y'en a tu qui trouve que j'ai l'air dépressif? En TK, l'autre médecin, Docteur Couillon, y veut que j'y donne du lithium, du lithium tabarnack. C'tune grosse cochonnerie de colis ça. Tu mets ça dans un spa du lithium, ça tue les algues. *(Pause)* On va se le dire, y'en a tu des osties de produit pour traiter des maladies, y vient qu'on le sait pu. L'autre médecin, Docteur Mailloche là, y veut y donner des antidépresseurs. Aye, voyons toé, j'payerai certainement pas pour gaver ma fille de pilules de toutes les couleurs, c'est n'importe quoi cté cochonneries là, tout le monde devient accros. Tant qu'à y être, m'en vas-y acheter du cristal met pour qu'elle se le criss dans veine! Là, j'técœuré, je le sais pu! Je le sais pu pentoute. *(Silence)* Bon, une tite dernière pour la route : Comment on fait pour reconnaître un médecin qui est devenu ministre dans une foule? Y'est écrit trou-de-cul dans son front! *(Le roi éclate d'un rire exagéré)* Merci le king. Aye merci tout le monde, je vous laisse là-dessus. Bonne soirée.

#### Scène 5

*Laurie arrive sur scène, elle cherche l'attention du roi.*

Laurie : *(Au souffleur)* Pourquoi j'suis pas là dans l'acte 2, c'est poche... Y'est le fun mon personnage me semble.

Souffleur : Ok, as-tu quelque chose à proposer... idéalement en lien avec Molière.

Laurie : Oui oui, check moi ben, j'suis vraiment bonne en danse contemporaine, j'ai préparé un petit lazzi pour faire plaisir au roi. Mets-moi une toune qui bouge, y'aime ça danser.

*3<sup>e</sup> INTERMÈDE DANSE (Solo de danse contemporaine de Laurie + Aller chercher le roi pour le faire participer à l'intermède)*

**ACTE 3, scène 1**

*Les médecins observent l'endroit pour être certains d'être seuls. Lisette épie en cachette.*

Souffleur : Troisième acte.

Médecin B : Seigneur dieu, ce Sganarelle est un véritable crétin.

Médecin G : Restez poli cher collègue. D'ailleurs pour revenir aux accusations de sa soubrette... Êtes-vous réellement responsable de la mort de cette supposée cousine, Madame de Courville?

Médecin B : Pas du tout, elle s'est pratiquement donnée la mort elle-même.

Médecin G : C'est à dire...

Médecin B : Longue histoire. J'effectuais un test à savoir si un nouveau sédatif à bas prix en provenance de Chine était de même force que celui avec lequel je travaille d'habitude.

Médecin G : Et puis?

Médecin B : Il est beaucoup plus puissant, l'économie est substantielle!

Médecin G : Prudence mon ami, il faut conserver la réputation du corps médical coûte que coûte...

**Scène 2**

*Lisette sort de sa cachette en furie.*

Lisette : Aye la franchement ça va faire les niaiseries. C'est quoi cette affaire là de sédatif chinois?

Médecin G : Oh, la petite bonjour. Je vous laisse vous occuper d'elle, elle m'épuise.

*Il quitte.*

Lisette : C'est ça, retourne donc chez vous faire ta petite sieste pis remets plus les pieds ici. C'tu clair?

Médecin B : Je peux vous aider?

Lisette : Ça fait!

Médecin B : Pardon.

Lisette : Votre diagnostic de pressurisation c'est n'importe quoi... On n'est pas fous ici ok,

on est intelligent même, et on a su voir clair dans votre petit jeu de profiteur. Je vous demanderais donc de quitter le manoir immédiatement...

Médecin B : Vous êtes mignonne!

Lisette : Je pense qu'on se comprend mal...

Médecin B : Merci, ce sera tout.

Lisette : Je sais que vous pratiquez certaines auscultations sur vos patientes féminines pas très « politically correct » pour le code de la médecine moderne. J'ai récupéré certains de vos outils comme pièce à conviction...

Médecin B : Vous parlez de mon spéculum? Au scandale, arrêtez-moi, je suis un criminel!

Lisette : Les avocats du collège des médecins sont d'ailleurs en route pour venir vous interroger. Ils cognent présentement à la porte... Honnêtement, si j'étais vous je me dépêcherais de quitter au plus vite par la cuisine.

Médecin B : Qu'on amène les avocats! Je suis prêt. (*latin*) Ego hōmo innōcentis.

Lisette : Ben non, sauve-toi.

Médecin B : Ça fait quatre pieds pis ça se pense intelligente.

Lisette : Je mesure cinq pieds, sacrement.

Médecin B : Savez-vous ce qui est intéressant dans tout ça? C'est que vous, vous avez pas d'argent, pas d'éducation et que moi, j'ai un diplôme universitaire, un titre et les moyens de vous écraser. Vous, du haut de vos trois pieds, qu'est-ce que vous avez dans la caboche : du spaghetti! Vous allez donc prendre vos nouilles et retourner à la cuisine me faire un bon repas, parce que moi je reste ici pour soigner Lucinde. D'accord? Ça va être tout merci.

Lisette : Mange de la marde.

Médecin B : Beau vocabulaire pour une dame de maison.

Lisette : (*Émotive*) Oh oui c'est ça hein. La fille est conne, a pas eu d'école, a pas d'argent. Peut être que je connais pas grand-chose, pis que je suis pas toujours polie, mais j'ai le cœur sa main Monsieur. OK? Ça pas de prix ça.

Médecin B : Elle va pleurer! Elle va pleurer, est bonne celle-là. Quand vous allez venir me voir malade comme une chienne, en rampant pis en bavant, en me suppliant de vous soigner... en disant : « svp, je suis en train de mourir, aidez-moi, svp »... je vais vous laissez crever par terre comme un déchet qu'on aurait oublié au soleil pis qui pourrit à vue d'œil.

Lisette : Ben c'est ça, vous me tuerez, ça vous fera un mort de plus sur la conscience.

Médecin B : Tu te penses ben bonne avec ta conscience morale, t'as l'impression d'avoir un bon cœur, d'être généreuse, d'être riche de l'intérieur... mais dans le fond t'as pas un maudit écu pis t'es obligée de travailler pour un patron minable qui te traite comme une catin. Vraiment je l'envie ta grandeur d'âme, tu peux pas savoir. *(Pause)* La vérité là, c'est que tu fais pitié. Ma vie à moi est fabuleuse pis la tienne c'est ben dommage, mais c'est de la grosse bullshit.

Souffleur : Benjamin, tu peux quitter...

Benjamin : Est cute Christine quand a se fâche. On dirait un petit animal.

Christine : C'est pas parce que ton personnage est baveux que t'es obligé d'être pareil. Sors Benjamin, les gens veulent plus te voir. Ciao! Ton personnage y revient pu dans pièce de toute façon.

Souffleur : Tu peux sortir Ben.

Benjamin : Ben oui c'est ça, finis donc le show tu seul, change le titre pis appelle ça *L'Amour Lisette*, le monde vont triper, ça va être malade. Je me trouve trop bonne, je m'appelle Christine, je me trouve belle, je me trouve intelligente. Franchement, CIAO tout le monde. Comment qui s'appelle le show Christine? *L'Amour Médecin*, c'est ça... médecin.

### Scène 3

*Clitandre arrive discrètement sur scène, il porte un drôle de costume.*

Clitandre : Lisette c'est moi... mon costume es-tu correct?

Lisette : Clitandre? C'est eh... super. Mais il me semblait qu'on avait gardé l'idée du maître reiki.

Clitandre : Ben c'est ça que j'ai fait. Aye en passant merci pour tout ce que tu fais pour Lucinde pis moi, c'est vraiment smath de ta part.

Lisette : Ça me fait tellement plaisir mon beau. Qu'est-ce tu veux, j'suis une fille de même, je peux pas m'empêcher d'aider deux amants à s'aimer, c'est plus fort que moi. De toute façon, il faut absolument sortir Lucinde d'ici, son père est rendu beaucoup trop possessif, ça pas de bon sens. *(Silence)* J'te regarde toi là, c'est vrai qu'elle a bien choisi son parti ma maîtresse, je t'imaginais cute, mais pas tant que ça. Ouf, y fait chaud ici. T'as pas chaud? Voudrais-tu enlever une couche pour être plus à l'aise. Wow, c'est tu à toi ces beaux bras-là, ouf, méchante pièce d'homme... j'te dis que si j'avais le droit je te ferais pas mal. *(Clitandre est mal à l'aise, elle se reprend)* Bon, écoute-moi ben, le plan est déjà tout organisé, t'as juste à me suivre. Y faut que tu sois le plus crédible possible pis tout va bien aller. On n'aura pas trop de misère à convaincre Sganarelle, y'est pas vite vite. Va te cacher là-bas, je vais te faire

signe.

Clitandre : Ok.

Lisette : (*Criant*) Monsieur, où êtes-vous? J'ai une très bonne nouvelle à vous annoncer.

Sganarelle : Arrête de crier, j'arrive.

Lisette : Miracle, un miracle vient de sonner à la porte. Réjouissez-vous.

Sganarelle : Youpi, youpi. Bon c'est quoi la nouvelle idée de génie?

Lisette : Le meilleur médecin du canton est ici même et il propose de soigner votre fille...

Sganarelle : Pas un autre médecin...

Lisette : Celui-ci est le meilleur Monsieur.

Sganarelle : Bon OK, mais après les niaiseries de tantôt, c'est le dernier à qui je fais confiance j'peux te le dire. Fais-le entrer.

Lisette : (*public*) Mesdames et Messieurs, je vous demande d'accueillir chaleureusement, car il est venu de très très loin, Clitandro Takata, maître reiki émérite.

*Entrée de Clitandre.*

Clitandre : (*Avec un accent japonais cheap*) Takata.

Sganarelle : Lisette... c'est pas un médecin ça. On dirait une espèce de drogué-chaman-aveugle.

Lisette : Faites-lui confiance, il devine tout.

Clitandre : Monsieur, moi je suis un médecin très différent. Je guéris par des talismans, des paroles, par des sons, par des épices, du thé et par des anneaux constellés.

Sganarelle : C'est génial ça! Des talismans, wow! J'ai jamais entendu ça comme remède.

Clitandre : Je vois quelque chose dans votre système énergétique. (*Il effectue un geste reiki*). J'ai comme l'impression que vous souffrez de... diarrhée? Allez souvent à la selle?

Sganarelle : Oui oui, je viens juste d'y aller. Wow! C'est un devin.

Lisette : J'ai rien dit, j'le jure.

Clitandre : Aussi, selon l'énergie que je sens ici, au niveau de votre empathie supra-

partenelle, j'ai l'impression que votre fille est dépressive.

Lisette : J'ai rien dit, je le jure.

Sganarelle : Il connaît tout. Quel homme. Combien coûte votre traitement cher ami?

Clitandre : Ehhh

*Lisette lui indique que c'est gratuit.*

Clitandre : zéro écu.

Sganarelle : Quoi, c'est gratuit? Me niaisez-vous? C'est-tu Surpise Surprise? Y'as-tu des caméras?

Lisette : Ben non, je vous dis y fait ça par don de soi. Y'a la chance d'être connecté avec les énergies.

Sganarelle : Je vais chercher ma fille au plus vite. Alléluia!

*Sganarelle quitte heureux.*

Lisette : Ouf, ç'a été le moment le plus stressant de ma vie.

Clitandre : Ouin, j'étais trop bon sérieux. Full crédible pis toute avec mon accent.

Lisette : Bravo (*elle le serre dans ses bras*) hum, c'est quoi le parfum que tu portes?

Clitandre : Swiss army.

*Sganarelle arrive avec Lucinde dans les bras, elle s'aplatit les cheveux nonchalamment.*

#### Scène 4

Lucinde : Ah come on lâche moi, j'ai pas quatre ans. Je suis capable de marcher...

Lisette : Laissons les seuls pour l'examen.

Sganarelle : Je veux voir comment il va la guérir.

Lisette : Il faut s'éloigner, le médecin doit demander des... des choses intimes qu'il serait très désagréable pour un père modèle comme vous d'entendre.

*Ils se mettent à l'écart.*

Lucinde : Tu veux quoi toi? J'en ai vu full des médecins depuis tantôt... ça rien changé, je

m'ennuie encore de Clitandre.

Clitandre : Lucinde, c'est moi Clitandre.

Lucinde : OMG! Shit! Shit de fuck qu'est ce que tu fais ici?

Clitandre : J'voulais te parler...

Lucinde : Je peux pas croire que t'es là! J'pensais jamais que t'allais réussir à venir me voir. J'en reviens pas... je me suis jamais senti comme ça avec un gars avant...

Clitandre : T'es tellement belle.

Lucinde : Arrête! J'suis même pas arrangée. C'est toi qui es trop beau. J'ai l'impression que t'es l'homme de mes rêves.

Clitandre : J'suis venu pour te demander si toi pis moi c'est du sérieux. Parce que moi genre quand on a dansé hier sur le dance floor j'ai trippé, j'ai senti quelque chose se gonfler en moi, quelque chose de long, d'immense, quelque chose qui demandait juste de sortir au grand jour, d'être expulsé.

Lucinde : J'pense à toi tout le temps depuis hier, j'suis pas capable de t'enlever de ma tête... ça me fait capoter. J'ai envie de prendre soin de la chose en toi qui gonfle, de la chérir pour le reste de mes jours. J'ai tellement envie de t'embrasser, tes lèvres ont l'air douces.

Sganarelle : (*à Lisette*) On dirait qu'il lui parle de trop proche..

Lisette : Oui, ce type de médecin a besoin de tâter pour saisir l'énergie du corps qui s'échappe.

Clitandre : Ça veut tu dire que t'aimerais ça qu'y se passe quelque chose entre nous deux?

Lucinde : OMG oui. J'pense que j'ai envie de... oh shit j'ai tellement envie d'affaires en ce moment.

Clitandre : Laisse-toi aller.

Lucinde : Aye j'te jure si mon daddy était pas là...

*Sganarelle et Lisette reviennent.*

Sganarelle : Bon, notre malade semble soudainement en grande forme...

Clitandre : Ouin... j'ai déjà ouvert des chakras qui étaient bloqués par sa détresse psychologique. Grâce à mon don de... de voyance intrapsychique, j'ai cru remarquer en elle un désir très puissant de se marier. Écoutez, je vais être honnête avec vous, je trouve l'idée du

mariage assez grotesque, mais je crois qu'il serait bien pour sa santé de l'entretenir dans cette folie passagère.

Sganarelle : Enfin, voilà un médecin compétent.

Clitandre : J'ai vu en elle qu'elle était dans un piètre état, je lui ai fait à croire que j'étais venu ici pour la marier. Là elle s'est mise à capoter, son visage a changé, elle était tellement contente. Ce n'est pas compliqué, il faut juste continuer à lui mentir comme ça et elle va aller mieux dans quelques jours, c'est certain. Parole de sushi!

Sganarelle : Ok?

Clitandre : Après ça, on va lui faire un autre traitement pour la guérir au complet. Voilà, ce n'est pas plus compliqué. Come again. *Arigatai.*

Sganarelle : Attention, attention. J'ai une grosse annonce à faire : je vais te marier ma chérie. Oui oui, le jeune homme ici m'a dit qu'y voulait t'épouser, alors j'ai dit oui tout de suite, comme ça.

Lucinde : What? Tu me fucking niaise daddy. J'peux pas croire.

Sganarelle : Oui c'est très sérieux ma chérie. *(Clin d'œil au public)*

Lucinde : Tout de suite? OMG je peux pas croire que tu veux me marier maintenant, c'est tellement fou. C'est tellement carpe diem. J'ai même pas de robe, j'suis pas prête... YOLO.

Lisette : Va le voir pour l'embrasser...

Lucinde : Comment t'as fait pour convaincre mon père? T'es le gars le plus intelligent que je connaisse.

Clitandre : Je t'aime Lucinde, t'es la fille avec qui j'ai envie de passer le reste de mes jours. Je suis venu ici pour qu'on se marie, pour qu'on parte ensemble pour découvrir le monde.

Lucinde : C'est la plus belle chose qu'un gars m'a jamais dite. T'es tellement sweet.

Sganarelle : *(Aparté)* Une vraie folle!

Lucinde : Daddy, t'acceptes vraiment que j'y donne ma main?

Sganarelle : Ben oui ben oui. Donne-moi la tienne toi aussi, touches-y...

Lisette : Ah que c'est beau l'amour.

Sganarelle : *(éclate de rire)* Pardon c'est l'émotion. Clitandro Takata, acceptez-vous de prendre pour épouse Lucinde Arelle ici présente?

Clitandre : Oui, je le veux.

Sganarelle : Lucinde Arelle acceptez-vous de prendre pour époux Clitandro Takata ici présent?

Lucinde : Oui, je le veux.

Sganarelle : Bon voilà, vous êtes mariés, c'est fait, merci bonsoir.

Clitandre : J'avais justement cet anneau constellé sur moi. Accepte-le comme preuve de mon amour.

Lucinde : Ben là, y nous faut un contrat de mariage, sinon ça vaut rien.

Clitandre : (*à Sganarelle*) J'ai pris la peine d'amener un « faux notaire » avec moi, il attend sur le porche.

Sganarelle : C'est merveilleux.

Clitandre : Lisette, faites entrer le notaire.

Lucinde : Tu me niaises? T'avais pensé à amener un notaire? Je capote, j'vais brailler.

Sganarelle : (*Aparté*) La pauvre, elle est complètement folle.

### Scène 5

*Lisette revient avec le notaire, il semble déjà avoir une chimie entre les deux.*

Lisette : (*à Clitandre*) Je savais pas que ton « notaire » y'était aussi cute que toi, j'y ferais pas mal à lui non plus.

Sganarelle : Bon, pour faire plaisir à ma fille que j'aime, on va lui faire un beau contrat. Écrivez donc que je donne 20 000 écus comme dot.

Lucinde : Aye come on, j'voux plus que ça...

Sganarelle : Bon bon OK. Écrivez 50 000 écus. Ok, écrivez que je lègue toute ma fortune.

Lucinde : T'es tellement smath de faire toute ça daddy.

Le notaire : Alors aujourd'hui, en ce jour d'amour, je soussigne sur ce contrat matrimonial, moi le notaire, Monsieur... ehhh, (...)

Sganarelle : Bon, signez donc vous autres... (*Ils signent*) C'est super, je vais signer tantôt moi.

Lucinde : NON, y faut que tu le fasses maintenant, t'as promis. Please.

Sganarele : Tantôt ma chérie.

Lucinde : Please, please, please.

Sganarelle : Ok, (*il signe*) bon c'est fait.

Lucinde : Daddy t'as écrit Louise Harel. J'suis pas conne, c'est pas ça ton nom.

Clitandre : Il faut signer votre nom.

Sganarelle : D'accord. Sgan-Arelle. T'es tu contente?

Lucinde : C'est le plus beau jour de ma vie.

Clitandre : Aye ça tombe bien, j'avais justement amené plein de chinoiserries pour célébrer les noces.

Lisette : J'sors les restants d'hier...

Lucinde : PARTY.

*Des éléments festifs sont amenés*

*4<sup>e</sup> INTERMÈDE DANSE (Les nouveaux mariées + Lisette et le Notaire + Sganarelle dansent et fêtent tous ensemble, l'ambiance est joyeuse.)*

## Scène 6

*La musique continue et se transforme. Les deux couples formés quittent tranquillement la scène. Sganarelle se trouve seul. Au bout d'un moment, il réalise sa solitude et cherche les autres en vain. Immobile, il réalise qu'il s'est fait flouer. Une colère immense s'empare de lui, il rage et pleure.*

Sganarelle : Vous le saviez-vous? Pourquoi vous me l'avez pas dit...

*Le roi est touché par la performance et se laisse prendre au jeu de l'émotion. Lorsque la scène semble s'achever, il se lève pour en redemander.*

Le roi : Encore, encore. Bravo. Encore.

*Sganarelle pleure toujours.*

Le roi : Et... c'est assez, merci. Bravo à toute l'équipe. Quel spectacle!

*Le roi applaudit à tout rompre.*

### **ÉPILOGUE**

*Les comédiens reviennent tous sur scène pour le salut. Ils jouissent des applaudissements.*

*Le rideau se ferme.*

**FIN**

ANNEXE B  
PHOTOS DES REPRÉSENTATIONS

Crédits : Patrice Tremblay

— Acte I, scène 1 (Sganarelle au centre, M. Josse et Lucrèce de chaque côté)



— Acte I, scène 3 (Lucinde)



— Intermède dansé des médecins (Lucinde au centre, les médecins de chaque côté)



— Acte I, scène 5 (Lisette et Sganarelle)





APPENDICE A  
CRÉDITS DE L'ESSAI SCÉNIQUE

\* Cet essai scénique a été présenté les 11, 12 et 13 juin 2015, à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'Université du Québec à Montréal.

Équipe de création de *L'Amour Médecin*

Mise en scène, adaptation et chorégraphies : Antoine Beaudoin Gentes

Distribution : Mathieu Lepage, Laurie Gagné, Benjamin Bienvenue Déziel, Christine Goyer et Gabriel Léger Savard.

Assistance à la mise en scène, souffleur et *dramaturg* : Guillaume Duval

Directeurs de recherche : Francine Alepin et Robert Drouin

Costumes : Manon Guiraud

Éclairages : Cédric Delorme Bouchard

Accessoires et décor : Michael-Elliot Verville et Sarah-Jeanne Doré

Direction de production : Caroline Daigle

Coach musical : Emile Poulin

Coach vocal : Marie-Claude Lefebvre

Coach hip-hop : Solo Fugère

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Molière et son théâtre

Bourqui, C., Vinti Torino, C. (2003). *Molière à l'école italienne : Le lazzo dans la création moliéresque*. Paris : Harmattan.

Dandrey, P. (1998). *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique*. Paris : Klincksieck

De Guardia, J. (2007). *Poétique de Molière. Comédie et répétition*. Genève : Droz.

Goldschmidt, G.-A. (1973). *Molière ou la liberté mise à nu*. Belfort (France) : Circé.

Malachy, T. (2000). Les « Monstres » de Molière. *Revue d'histoire du théâtre*, 52(3), 235-240.

Mazouer, C. (1993). *Molière et ses comédies-ballets*. Paris : Klincksieck.

Molière. (1665). *L'amour médecin*. (Édition publiée de 2014). Paris : Flammarion.

Pégard, C. (Directrice de publication). *Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles*. Récupéré de : <http://www.chateauversailles.fr/l-histoire/versailles-au-cours-des-siecles/vivre-a-la-cour/le-grand-divertissement-royal>.

Rocheleau, A.-M. (1997). La présence de Molière dans le théâtre au Québec : Molière naturalisé. *Œuvres et critiques*, 22(2), 83-94.

Simon, A. (1995). *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin*. Paris : Seuil.

Sparti, B. (1996). Breaking down barriers in study of Renaissance and Baroque dance. *Dance Chronicle*, 19(3), 255-276.

Towsen, J. (1992). Molière « À l'italienne » : Dario Fo at the Comédie Française. *Theatre Magazine*, 23(3), 52.

## 2. Pratiques performatives

Aslan, O. (2000). *Le corps en jeu*. Paris : Éditions du CNRS.

Brandl Risi, B. (2007). The new virtuosity : Outperforming and imperfection on the german stage. *Theater*, 37(1), 9-37.

Deleuze, G., Bene, C. (1979). *Superpositions*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Féral, J. (2011). *Théorie et Pratique du théâtre, Au-delà des limites*. Montpellier : L'entretemps.

Goldberg, R. (2012). *La performance, du futurisme à nos jours*. Paris : Thames et Hudson.

Heathfield, A. (2004). *Live : Art and performance*. New York : Routledge.

Klein, C. (2011). « Aber offline bin Ich zuhause » : l'exterritorialité de l'intime dans le théâtre de René Pollesch. *Le texte étranger* (en ligne), no.8.

Lebel, J-J. (2009). *Happenings ou l'insoumission radicale*. Paris : Hazan.

Lehmann, H.S. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'arche.

Phelan, P. (1993). *Unmarked the politics of performance*. Londres : Routledge London.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.

Sayre, H-M. (1989). *The object of performance the American avant-garde since 1970*. Chicago : University of Chicago Press.

Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology*. Philadelphie : University of Pennsylvania press.

Schneider, R. (2011). *Performing remains : Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York : Routledge.

Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications.

### 3. Le jeu comique

Attinger, G. (1950). *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Paris : Librairie théâtrale.

Bergson, H. (1981). *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. (Édition révisée de 1900). Paris : Presses universitaires de France.

Blouin, P. (2003). Le burlesque par ses bornes. Modèles et contre-modèles. *Art Press*, 24, 54-58.

Buckley, M. (2009). Eloquent action : The body and meaning in early commedia dell'arte. *Theatre Survey*, 50(2), 251-315.

Castagno, P. (1994). *Early commedia dell'arte 1550-1621 : The Mannerist Context*. Ipswich, (MA) : Peter Lang Publishing Inc.

Ciret, Y. (2003). Les innocents de la matière, multiples incarnations du burlesque. *Art Press*, 24, 104-110.

Costaz, Gilles, (2009). Le vaudeville, du rire aux larmes. *L'avant-scène théâtre*. 90-91.

Drouin, R. (2000). *M. Bergson analyse de la gestuelle comique d'après la théorie du rire de Bergson et son application pour la création d'un spectacle-laboratoire*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Flicker, C. (2007). *La comédie en mouvement : avatars du genre comique au XXe siècle*. Aix-en-Provence (France) : Publications de l'université de Provence.

Gignoux, H. (2001). *Un rire. Essai d'histoire subjective de la comédie*. Paris : L'harmattan.

Havel, V. (1992). *L'anatomie du gag*. La Tour-d'Aigues (France) : Éditions de l'Aube.

Khim, C. (2003). Le burlesque, une aventure moderne. *Art Press*, 24, 8-15.

Sand, M. (1860). *Masques et bouffons (Comédie italienne)*. Paris : M. Levy.

Schmitt, N.-C. (2012). The Style of Commedia dell'Arte Acting: Observations Drawn from the Scenarios of Flaminio Scala. *New Theatre Quarterly*, 28(4), 325-333.

Schefer, O. (2003). L'humour romantique et la chute du sublime. *Art Press*, 24, 18-21.

Schiffman, J. (2004). Mind your mannerisms : the little physical things you do during rehearsals may let you know where you are in your character development. (The Craft). *Black Stage West*, 11(15).

Taviani, F., Schino, M. (1984). *Le secret de la commedia dell'arte la mémoire des compagnies italiennes au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*. Carcassonne : Bouffonnerie.

#### 4. Œuvres et spectacles de référence

Béchar, C. (2015). *L'Amour Molière*. Conservatoire d'art dramatique de Montréal : Montréal.

Corbiau, Gérard. (2000). *Le roi danse*. [DVD]. Coproduction France et Belgique.

Fraudreau, M. (2005). *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet de Molière et Lully. [DVD]. Captation pour ARTV, la RTBF, et Arte.

Monty, M. (2015). *Le misanthrope*. Théâtre du Rideau Vert : Montréal.

Pollesch, R. (2011). *Don Juan* de Molière. Volksbühne : Berlin. Récupéré de : [http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/don\\_juan/](http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/don_juan/).

Van Hove, I. (2010). *Der Menschenfeind*, de Molière. Schaubühne : Berlin.

Villégier, J.-M. (2005). *L'amour médecin* et *Le Sicilien ou l'Amour peintre* de Molière. Comédie-Française : Paris. Récupéré de : <http://www.comedie-francaise.fr/spectacle-archive.php?s=14&spid=468&id=539>.