

Le Bourgeois gentilhomme

d'après Molière

Mise en scène
de Philippe CarCréé au Théâtre du Gymnase
en mars 2009

© FABIEN DUBESSAY

Édito

« Spectacle pour pantins, robot, acteurs et manipulateurs », c'est ainsi que nous est présenté *Le Bourgeois gentilhomme* de Philippe Car et de sa compagnie Agence de Voyages Imaginaires, « d'après Molière ». Voilà qui intrigue... Et quand on sait que l'équipe artistique est partie au Japon pour y puiser son inspiration et maîtriser la technique du bunraku, on est impatients de découvrir l'adaptation de cette pièce classique, qui mêlera anachronisme et rencontre des cultures.

Ce dossier propose une découverte du processus de création du spectacle, notamment à travers des entretiens avec les membres de la compagnie et des croquis préparatoires nous permettant d'entrer dans les coulisses. Il permet également d'interroger l'adaptation du texte de Molière ainsi que le recours aux marionnettes, à travers des propositions d'activités concrètes et ludiques, accessibles également pour les plus jeunes.

Ce numéro de *Pièce (dé)montée*, édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, a été rédigé par Pascale Garabron et Caroline Veaux, enseignantes de Lettres, avec le Théâtre du Gymnase et la complicité de l'Agence de Voyages Imaginaires, compagnie maline et inspirée !

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

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

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Quelques éléments sur
Le Bourgeois gentilhomme

[page 2]

« D'après Molière » : adapter
Le Bourgeois gentilhomme

[page 6]

« Un spectacle pour pantins,
robot, acteurs et manipulateurs »

[page 8]

Après la représentation :
pistes de travail

Remémoration [page 12]

Un spectacle total [page 12]

Les marionnettes [page 15]

Peindre le ridicule [page 19]

« L'impossible nous ne
l'atteignons pas, mais il nous
sert de lanterne » (René Char)

[page 21]

Prolongements – Rebonds

[page 25]



Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

QUELQUES ÉLÉMENTS SUR LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Le titre

→ Pour entrer dans la pièce, proposer aux élèves un travail sur le titre. On mettra en évidence l'association des deux termes « bourgeois » et « gentilhomme » qu'il peut d'abord être intéressant d'envisager séparément.

Partir du sens que ces deux mots ont aujourd'hui dans la langue française. Demander aux élèves de proposer une définition de chacun des mots puis essayer de retrouver des expressions ou des synonymes.

Le mot « gentilhomme » est un terme qui a vieilli et qui est ressenti comme appartenant à une langue soutenue ou ancienne. Si le sens est inconnu des élèves, on pourra procéder par décomposition, « gentil-homme », et les amener, par le passage par l'antonyme « vilain », à comprendre que ce terme désignait un homme de naissance noble.

→ Pour compléter ce travail, renvoyer les élèves à des définitions du XVII^e siècle (cf. annexe n° 1).

→ Chercher un équivalent moderne du titre.

Le travail sur le terme « bourgeois » sera certainement plus riche. Le mot renvoie à une classe sociale : grande bourgeoisie, petite bourgeoisie. On pourra amener les élèves à situer la classe de la bourgeoisie aujourd'hui et hier. On pourra ensuite travailler sur les connotations du terme « bourgeois ». Le détour par les expressions sera fructueux : « être du dernier bourgeois », « choquer le bourgeois », « ma bourgeoise », « s'embourgeoiser ». On mettra facilement en évidence le caractère péjoratif que le terme revêt aujourd'hui.

L'association des termes induit une tension : deux indicateurs de classes sociales et la volonté d'être ou de paraître autre chose que ce que l'on est. On pourra jouer à inverser les termes : quelle différence entre un « gentilhomme bourgeois » et un « bourgeois gentilhomme » ?

Une comédie-ballet

Comme bon nombre de pièces de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* est une comédie-ballet.

Vers une première définition

→ Demander d'abord aux élèves de travailler sur la dénomination de « comédie-ballet » : que peut-elle signifier ? On indiquera que ce terme n'est employé au XVII^e siècle qu'à propos du *Bourgeois* et que son utilisation courante date du XVIII^e siècle.



© FABIEN DUBESSAY

L'appellation « comédie-ballet » met sur le même plan, dans une stricte égalité syntaxique, les mots « comédie » et « ballet ». Il s'agit d'une association entre deux genres qui ont une existence propre par ailleurs. Le fait d'associer ces deux mots et de ne pas en créer un nouveau interroge déjà le rapport entre ces deux langages autonomes que sont le langage verbal et le langage du corps. Les deux formes vont-elles simplement s'associer sans se mélanger (le ballet à la suite de la comédie, ou vice-versa) ou bien peut-on imaginer une volonté de synthèse plus totale ?

Un parcours rapide du livre et de la liste des personnages pourra compléter cette première approche : à l'intérieur du texte, on remarque la présence de chansons et, à la fin de la comédie, la présence d'un « ballet des nations ». La liste des personnages présente des chanteurs, des danseurs et des musiciens. La comédie-ballet articule donc trois formes d'expressions différentes : la musique, la danse, le théâtre.

MONSIEUR JOURDAIN, bourgeois.
MADAME JOURDAIN, sa femme.
LUCILE, fille de Monsieur Jourdain.
NICOLE, servante.
CLÉONTE, amoureux de Lucile.
COVIELLE, valet de Cléonte.
DORANTE, comte, amant de Dorimène.
DORIMÈNE, marquise.
MAÎTRE DE MUSIQUE.
ÉLÈVE DU MAÎTRE DE MUSIQUE.
MAÎTRE À DANSER.

MAÎTRE D'ARMES.
MAÎTRE DE PHILOSOPHIE.
MAÎTRE TAILLEUR.
GARÇON TAILLEUR.
DEUX LAQUAIS.
PLUSIEURS MUSICIENS, MUSICIENNES,
JOUEURS D'INSTRUMENTS, DANSEURS,
CUISINIERS, GARÇONS TAILLEURS, ET
AUTRES PERSONNAGES DES INTERMÈDES
ET DU BALLET.



© FABIEN DUBESSAY

→ Faire une recherche au C.D.I. sur le genre de la comédie-ballet et sur l'histoire de la création du *Bourgeois*.

On trouvera aussi des éléments de réponse dans « De la turquerie au Japon » (p. 6 du présent dossier).

→ On pourra aussi aborder la comédie-ballet par la projection d'extraits du film de Gérard Corbiau *Le roi danse*¹, qui plongera les élèves dans l'atmosphère des grands divertissements donnés par Louis XIV à Versailles.

→ En prolongement, on pourra réfléchir aux formes héritières de la comédie-ballet : l'opéra bien sûr, mais aussi la comédie musicale et certaines formes du théâtre contemporain qui mêlent toutes les disciplines (cf. la scène flamande actuelle et des créateurs comme Jan Lauwers qui articulent danse/musique/théâtre).

L'ambition d'une forme totale

→ En leur proposant de s'appuyer sur le paratexte, demander aux élèves s'ils discernent une hiérarchie entre les diverses disciplines artistiques convoquées dans *Le Bourgeois gentilhomme*.

On peut faire remarquer aux élèves que seul Molière est mentionné comme auteur. Quelles conclusions en tirent-ils ? De même, si *Le Bourgeois gentilhomme* associe danse, musique et théâtre, seul le texte de Molière est aujourd'hui présent dans la plupart des éditions (peut-être certains élèves ont-ils dans

leurs éditions des fac-similés d'une page de la musique de Lully). Cela pose la question d'un certain texto-centrisme. Ce sera l'occasion de rappeler aux élèves que l'assimilation du théâtre à la littérature est assez récente et souvent réductrice. L'histoire littéraire a fait du *Bourgeois* une comédie, oubliant peut-être la dimension plus spectaculaire que ce texte avait au XVII^e siècle. Le prologue de *L'Amour médecin* témoigne d'ailleurs de cette volonté d'union des arts :

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 trois d'une ardeur sans seconde,
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

1. *Le roi danse*, réal. Gérard Corbiau, est édité en DVD par France Télévisions Éditions.

→ **Chercher dans le texte même du *Bourgeois des allusions au mélange des arts.***

On pourra se rappeler ce que déclare le Maître de musique (I, 2) : « Lorsque la danse sera mêlée avec la musique, cela fera plus d'effet encore. » La tirade de Dorante au début de l'acte IV, sous couvert de faire l'éloge du repas plein « d'incongruités de bonne chère » et de « barbarismes de bon goût », est aussi une apologie du genre libre qu'est la comédie-ballet : « C'est merveilleusement assaisonner la bonne chère que d'y mêler la musique. »

Rappeler alors aux élèves que le XVII^e siècle a vu s'installer le goût classique pour les formes pures (tragédie, comédie) au détriment des formes hybrides (tragi-comédies, comédies-ballets).

→ **Afin de comprendre l'imbrication et le caractère indissociable de ces diverses formes artistiques, on pourra remplir le tableau ci-dessous (on trouvera en annexe n° 2 le tableau complété et quelques pistes pour son exploitation).**

Titre et référence du divertissement	Par qui est-il pris en charge ?	Quel est son lien avec l'intrigue ?
Exemple : sérénade du Maître de musique.	Un musicien, élève du Maître de musique.	L'air a été composé par un élève du Maître de musique pour Monsieur Jourdain qui lui a commandé une sérénade.

→ **Montrer comment la forme du ballet influe aussi stylistiquement sur l'écriture de Molière.**

Dans les extraits de ballets reproduits dans l'annexe n° 3, faire relever aux élèves les parallélismes, les rythmes, tant dans la syntaxe que dans les sonorités, qui font déjà de l'écriture un « ballet de paroles » (Gabriel Conesa²).

S'approprier *Le Bourgeois gentilhomme*

Les activités suivantes permettront de faire sentir aux élèves la permanence des thèmes soulevés par Molière.

Les Monsieur Jourdain d'aujourd'hui

→ **Faire une recherche dans les journaux ou sur internet sur l'emploi du nom propre Monsieur Jourdain qui est quasiment devenu une expression à part entière. Qui sont les Monsieur Jourdain d'aujourd'hui ? Quels comportements cherche-t-on à stigmatiser à travers l'emploi de cette expression (naïveté, prétention, bêtise, etc.) ?**

→ **On pourra aussi proposer aux élèves de choisir dans notre société un type social ou une personne qui leur semble être un « bourgeois gentilhomme » d'aujourd'hui, tout en justifiant leur choix.**

L'habit ne fait pas le moine !

→ **Une entrée très riche dans le texte peut se faire à partir des habits. Relever tous les vêtements ou costumes évoqués dans la pièce. Demander aux élèves de proposer un classement et de réfléchir aux rapports entre l'être et le paraître.**

→ **En prolongement de ce travail, imaginer les costumes de Monsieur Jourdain ou des autres personnages. Réaliser un collage à partir de photographies trouvées dans des magazines.**

2. Gabriel Conesa,
Le Dialogue moliéresque,
étude stylistique et dramaturgique,
SEDES-CDU, Paris, 1992.

→ Enfin, on peut proposer aux élèves un travail de plateau.

On donnera aux élèves à lire la didascalie suivante :

« Quatre garçons tailleurs entrent, dont deux lui arrachent le haut-de-chausses de ses exercices, et deux autres la camisole, puis ils lui mettent son habit neuf ; et Monsieur Jourdain se promène entre eux, et leur montre son habit, pour voir s'il est bien. Le tout à la cadence de la symphonie. » (II, 5)



© FABIEN DUBESSAY

On demandera aux élèves de venir avec des habits et des accessoires (lunettes, chapeaux, collants, chaussures, etc.) et une bande-son, du type musique de défilé de mode. Constituer ensuite des groupes de cinq comprenant chacun un Monsieur Jourdain et quatre garçons-tailleurs. Les équipes de tailleurs auront en charge de proposer trois costumes à leur Monsieur Jourdain, pour trois occasions que l'on définira ensemble : goûter chez le roi, mariage de Lucile, tenue de campagne, par exemple. Chaque groupe montera son défilé de mode avec, comme mannequin, Monsieur Jourdain. Chacun devra construire le défilé comme un ballet puisque les changements de costumes se feront obligatoirement à vue. Il leur sera bien évidemment rappelé que les costumes devront mettre en évidence le ridicule des prétentions du personnage.

« Une exacte connaissance de la nature des lettres et de la différente manière de les prononcer toutes. » (II, scène 4)

→ À la manière de Monsieur Jourdain qui redécouvre l'articulation, on peut proposer aux élèves de s'amuser avec la langue, en la débanalisant.



© FABIEN DUBESSAY

Choisir quelques phrases du *Bourgeois* et les dire en sur-articulant, en ne faisant entendre que les consonnes ou que les voyelles. Varier les rythmes : allonger la durée de certaines syllabes (attaques, finales), de toutes les syllabes, ou au contraire aller le plus vite possible. Toutes les variantes sont possibles !

→ Pourquoi ne pas proposer aux élèves d'inventer une langue imaginaire, comme le fait Cléonte (IV, scène 4) ?

Dans un premier temps, distribuer aux élèves la scène mais en ne conservant que les répliques en français, et leur demander d'improviser au plateau les répliques en « turc ». Variantes ou prolongements possibles de cet exercice : les élèves passent deux par deux au plateau et dialoguent dans une langue imaginaire. Les autres, placés en spectateurs, essaient de reconstituer la conversation. Autre possibilité : associer un « étranger » et un traducteur. Au traducteur de traduire en direct pour les spectateurs les propos de l'étranger (en préalable, on pourra partir de l'exercice d'invention de vocabulaire proposé p. 7).

« Eh bien ! Dansez maintenant ! »

→ Une des entrées les plus ludiques dans *Le Bourgeois* peut se faire par la grande turquerie finale (V, 5), reproduite dans l'annexe n° 4. Répartir les élèves en deux groupes et leur demander de proposer une mise en scène de la cérémonie turque, avec musique et chorégraphie.

Les élèves musiciens sont invités à venir avec leurs instruments. Pour guider leur travail, on peut éventuellement leur donner des thèmes ou leur demander d'en choisir un : Afrique, Japon, arts martiaux, musique disco, tout est possible !

Mettre en scène *Le Bourgeois gentilhomme*

Le Bourgeois gentilhomme est une pièce du patrimoine. Jouée sans interruption depuis sa création dans les plus grands théâtres et par les plus grands metteurs en scène, sa recréation pose un certain nombre de questions.

→ **Réfléchir avec les élèves aux questions que pose la recréation d'un classique. La lecture d'un texte de Peter Brook extrait de *L'Espace vide* pourra servir de point de départ (cf. annexe n° 5).**

→ **Proposer un parcours dans quelques mises en scène marquantes de la pièce, qui ont l'intérêt de montrer les multiples pistes ouvertes par la mise en scène d'un texte du répertoire.**

On trouvera en annexe n° 6 des pistes d'exploitation sur certaines mises en scène : celle, baroque, de Vincent Dumestre et Benjamin Lazar en 2005, celle de Jean-Louis Benoit à la Comédie-Française en 2000, et celle de Jérôme Savary avec le Grand Magic Circus en 1978.

« D'APRÈS MOLIERE » = ADAPTER LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Les activités proposées ici permettront de découvrir le travail d'adaptation du *Bourgeois* mené par Philippe Car.

Le travail de réécriture

Philippe Car aborde toujours des textes du répertoire en passant par le filtre d'une réécriture.

→ **Pourquoi le metteur en scène éprouve-t-il la nécessité de faire un travail d'adaptation ?** Différentes raisons peuvent expliquer la volonté d'adapter le texte.

- D'abord, la longueur de la pièce qui, dans sa version originale, dure plus de deux heures. L'adaptation est d'abord un travail de condensation ;
- Peut-être y a-t-il aussi une volonté d'actualiser le texte, de mettre la langue de Molière à la portée d'un spectateur du XXI^e siècle ? Pour Philippe Car, jouer Molière aujourd'hui comme on le jouait au XVII^e siècle, ce serait le trahir car on ne serait plus dans la contemporanéité. Le

metteur en scène revendique ainsi une certaine liberté à garder avec les textes du répertoire, de façon à garder ces textes vivants ;

- L'adaptation est une façon de s'amuser, de détourner les grands textes.

→ **Quels éléments de la pièce peut-on supprimer sans en altérer le sens ?**

→ **Quels personnages pourrait-on regrouper, fondre en un seul ?**

→ **De quelle façon pourrait-on moderniser le texte de Molière ?**

De la « turquerie » au Japon

Le Bourgeois gentilhomme aurait été écrit par Molière à la demande du roi qui souhaitait se venger de l'affront que lui avait fait l'ambassadeur du Grand Turc, Soliman Aga³. La comédie de Molière semble avoir eu comme objet de faire rire des Turcs. Il y a aussi à cette époque une mode des « turqueries » dans le mobilier comme dans les vêtements.

→ **Repérer les éléments turcs présents dans la turquerie⁴. On mettra facilement en évidence leur caractère volontairement caricatural.**

→ **Philippe Car délaisse la turquerie et inscrit son *Bourgeois* dans la tradition orientale,**

puisque c'est le Japon, pays dans lequel la troupe a fait un voyage d'étude, qui va nourrir sa création. On peut interroger ce choix avec les élèves : en quoi le Japon est-il peut-être pour nous l'équivalent de la Turquie au temps de Molière ?

Le Japon, comme la Turquie, est un pays qui apparaît comme radicalement autre. On pourra renvoyer les élèves à la lecture du carnet de voyage de la troupe à Tokyo (<http://www.voyagesimaginaires.fr/voyages/japon>) pour leur faire toucher du doigt le dépaysement et le bouleversement des repères que suppose une telle découverte.

3. La visite de l'ambassadeur à la cour avait laissé un souvenir cocasse. Croyant avoir affaire à l'ambassadeur du Grand Turc, Louis XIV avait déployé tous les fastes de sa cour. Mais Soliman Aga restait curieusement insensible.

En relisant la lettre, le chevalier d'Arvieux, interprète du roi, se rendit compte que celui-ci n'était pas l'ambassadeur, mais seulement un membre de l'entourage du sultan. Un tel déploiement de faste était donc inutile, voire ridicule de la part du roi.

4. C'est le nom que l'on donne à la cérémonie, qui, à la fin de l'acte IV, fait de Monsieur Jourdain un grand Mamamouchi. Cette cérémonie tourne en dérision la langue et les mœurs des Turcs.

Le choix du Japon est intéressant dans le rapport à la modernité qu'il construit. Dans la pièce de Molière, Monsieur Jourdain est fasciné par le prestige des Turcs. Être Mamamouchi, c'est « aller de pair avec les plus grands seigneurs de la terre. » (IV, 3). Dans notre imaginaire, le Japon représente la modernité, le lieu d'origine de nombre de signes extérieurs de richesses et de produits branchés (téléphones portables, consoles de jeux, mangas) que nous convoitons, à la manière de Monsieur Jourdain.



Réécrire Molière

Les activités qui suivent portent sur la première scène de l'acte V (cf. annexe n° 7).

À ce moment de l'intrigue, Madame Jourdain retrouve Monsieur Jourdain en grande tenue, qui lui explique dans une langue étrange qu'il a été sacré Grand Mamamouchi.

→ **Pour approcher le travail d'adaptation et de modernisation du vocabulaire inventé du *Bourgeois*, comparer la version originale et la version adaptée (d'autres extraits peuvent être choisis, par exemple IV, 3, 4 et 5).**

Dans un premier temps, les élèves surligneront les mots prononcés par Monsieur Jourdain qui relèvent d'une langue inventée, dans le texte original et dans le texte adapté.

Puis ils procéderont à une observation plus fine du processus de fabrication des mots dans le texte de Molière et expliqueront en quoi Monsieur Jourdain a de bonnes raisons de penser qu'il parle turc. On fera de même pour la version adaptée. Toutefois, cette fois-ci, ils seront attentifs à relever tous les éléments qui permettent de savoir à quel pays il est fait allusion et en quoi cela nous parle d'aujourd'hui.

Dans les procédés utilisés se trouvent :

- l'anagramme : Jourdain → Jiordina ;
- le travail sur la phonétique des mots, le gromelo⁵ : sonorités puisées dans la langue du pays prétexte, ici le Japon ;
- l'emploi d'objets, de situations, de mots en provenance directe ou inspirés par le pays concerné : Matagoshi → objet, animal de compagnie virtuel ; Kapishou → personnage de jeu, de dessin animé.

→ **Pour comprendre l'origine du terme « gromelo », faire rechercher dans le dictionnaire le verbe « grommeler ».**

→ **Organiser une mise en voix du texte par duo, alternant le texte adapté et le texte de Molière.**

→ **Un travail d'écriture peut être envisagé en choisissant un nouveau pays prétexte à la mascarade. Puis on fera réécrire aux élèves la première scène de l'acte V en inventant des mots plausibles au niveau sonore et en actualisant le propos.**

5. À propos du « gromelo », cette langue étrange, imaginaire, inventée et néanmoins compréhensible, voici une citation de Charles-Henri Bradier, assistant d'Ariane Mnouchkine : « Comme toujours au Théâtre du Soleil, on est passés par un langage imaginaire qu'on appelle le "gromelo". Pour *Tambours sur la digue*^{*}, c'était un gromelo plutôt japonisant. Et là, pour ce spectacle, on avait une somme de gromelos du monde entier qui arrivaient sur le plateau dès que les comédiens voulaient se mettre à parler, parce que le français donnait une lourdeur, un réalisme absolu à ce qu'on était en train de faire. C'était comme marcher sur le plateau au lieu d'y être sur un chariot. » Molière pratiquait donc déjà le gromelo !



**Tambours sur la digue* est édité en DVD par le CNDP, Arte, Bel Air Classiques, 2002. En savoir plus : www.sceren.com

« UN SPECTACLE POUR PANTINS, ROBOT, ACTEURS ET MANIPULATEURS »

Découvrir le processus de création du *Bourgeois gentilhomme*

→ Approcher l'histoire de la création du *Bourgeois* à travers une découverte du répertoire de la compagnie (cf. présentation par Philippe Car en annexe n° 6).

L'adaptation du *Bourgeois gentilhomme* par la compagnie de Philippe Car, Agence de Voyages Imaginaires, fait suite à une proposition du directeur du Théâtre du Gymnase de travailler sur l'adaptation de cette pièce de Molière. On notera que *Le Bourgeois* est la première création de la compagnie dans laquelle les marionnettes occupent une place si importante.

→ Cette découverte du travail de Philippe Car peut être conduite avec les élèves en questionnant le catalogue de la compagnie et la distribution de chaque pièce, visibles sur le site : <http://www.voyagesimaginaires.fr> (rubrique « catalogue »). Par petits groupes, demander aux élèves d'analyser les éléments suivants pour chacune des créations de l'Agence de Voyages Imaginaires : le titre de la création, sa provenance, la distribution, les photographies, les critiques. Faire un rendu collectif et dégager les axes de travail de la compagnie : l'adaptation de pièces de répertoire ou de romans, l'ouverture vers diverses pratiques artistiques (marionnette, clown, mime, masque, objets...).

→ Découvrir le travail de création du *Bourgeois* à partir du journal de bord de la compagnie, élaboré durant sa résidence au Japon (accessible sur : <http://www.voyagesimaginaires.fr/voyages/japon>). Y relever les éléments artistiques et culturels japonais susceptibles d'influencer le spectacle.

→ Travailler autour de la distribution (cf. annexe n° 8) : faire découvrir aux élèves tous les corps de métiers fédérés autour de ce spectacle. Des mentions comme « construction du dohyo » ou « collaboration aux délices » stimuleront certainement leur imaginaire.

→ On se reportera également à la note d'intention de Philippe Car (cf. annexe n° 7).



© FABIEN DUBESSAY

L'art de la marionnette au théâtre et son intervention dans *Le Bourgeois gentilhomme*

Pour approcher de manière concrète cet art ancestral, mondial et en perpétuelle évolution, nous proposons une entrée par les représentations mentales des élèves à partir desquelles on tisse un fil vers des informations plus globales.

→ En préambule de la lecture de la distribution des rôles dans la pièce, il semblerait intéressant de connaître les idées et les connaissances des élèves sur la marionnette souvent perçue comme « pour les bébés, pour les petits ».

→ Faire émerger les représentations des élèves sur les marionnettes, par l'écrit ou par le dessin. Regrouper les réponses et les commenter en collectif. Faire ressortir ainsi une typologie de marionnettes à partir des réponses proposées par les élèves et la compléter si besoin.

Propositions des élèves	Technique de manipulation	Lieu d'origine	Personnages connus dans cette technique

→ Analyser la distribution des rôles dans la pièce.

MONSIEUR JOURDAIN, bourgeois :	acteur
MADAME JOURDAIN, sa femme :	marionnette
LUCILE, fille de Monsieur Jourdain :	acteur masqué
CLÉONTE, amoureux de Lucile :	acteur masqué
NICOLE, servante :	marionnette
COVIELLE, valet de Cléonte :	marionnette
DORANTE, comte, amant de Dorimène :	robot
DORIMÈNE, marquise :	mannequin articulé
MAÎTRE DE MUSIQUE ET DE DANSE :	marotte
MAÎTRE D'ARMES :	marionnette
MAÎTRE DE PHILOSOPHIE :	marionnette
MAÎTRE TAILLEUR :	marotte

→ Repérer les différents personnages et les liens qu'ils entretiennent entre eux.

→ Qui fait quoi ? Observer et analyser le ratio acteurs/marionnettes.

Pour aller plus loin dans la formulation d'hypothèses, voici des photographies de plusieurs éléments du spectacle.

→ Imaginer et dessiner la marionnette dans son intégralité à partir d'un détail ci-dessous.



→ Émettre des hypothèses sur le propriétaire des éléments suivants et sur le moment correspondant à l'histoire ; argumenter les choix.



Zoom sur la marionnette au Japon : le bunraku

« La marionnette, c'est le masque intégral et animé, non plus le visage seulement, mais les membres et tout le corps. Les Japonais n'ont pas essayé de la faire marcher, c'est impossible, elle n'a pas de rapport avec la terre, elle est fixée comme sur une tige invisible, et elle tire la langue de tous côtés. »⁶

Paul Claudel



De leur voyage au Japon, les comédiens sont revenus avec le désir de mobiliser les techniques du bunraku.

→ Sur le site http://www.voyagesimaginaires.fr/galleries/2008_tokyo/, observer et décrire les photographies 63 à 73 pour le bunraku des femmes, Otome bunraku ; observer et décrire les photographies 84 à 89 pour un spectacle de bunraku. Questionner l'organisation, les manipulateurs et les autres personnes présentes.

Expérimentation(s) autour de la marionnette

On peut proposer aux élèves quelques exercices pour entrer dans l'univers des marionnettes.

→ **Par groupes de trois, demander aux élèves de prendre des objets qui les entourent (trousse, crayon, tube de colle, téléphone portable) qui leur serviront de marionnettes pour proposer une mise en scène rapide d'un extrait du texte de Philippe Car.**

Chaque groupe présente son travail. L'idéal serait de disposer d'un caméscope et de filmer chacune des propositions avant de les diffuser à l'ensemble de la classe, ce qui permet de concentrer l'attention sur la seule zone de jeu.

Les différentes propositions permettront de voir les multiples possibilités qui s'offrent dans la manipulation des marionnettes.

→ **Distribuer aux élèves des chaussettes, qui serviront de marionnettes des plus élémentaires. Les inviter à expérimenter un dialogue avec leur marionnette.**

Il sera intéressant de les amener à prendre conscience de quelques conventions de jeu qui

régissent le jeu avec la marionnette : comment fait-on parler la marionnette, comment la fait-on bouger ? Quelle incidence sur le jeu du manipulateur ?

→ **Enfin, un exercice intéressant peut se construire autour de la marionnette humaine.**

Demander aux élèves de constituer des groupes de trois : une marionnette et deux marionnettistes. Les marionnettistes vont manipuler leur marionnette, en lui faisant adopter les postures qu'ils souhaitent. Ils peuvent ensuite la manipuler par des fils imaginaires, ce qui permettra de développer un travail d'écoute entre le manipulé et le manipulateur. Enfin, on peut procéder à une mise en voix : l'un des manipulateurs dit un extrait du texte et la marionnette doit s'approprier cette voix.

→ **Se reporter à l'annexe n° 11, « La marionnette selon Antoine Vitez ».**

6. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est* suivi de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, NRF Poésie-Gallimard, 1974.

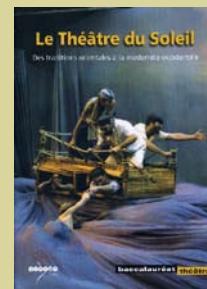
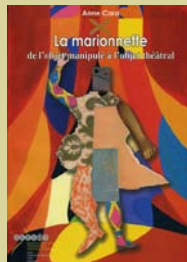
Pour en savoir plus sur les marionnettes :

Découvrez l'ensemble des ressources théâtre du réseau SCÉRÉN sur la cyberbibliothèque www.sceren.com

et dans les 125 librairies des centres régionaux de documentation pédagogique : liste complète sur www.sceren.fr

Ressources spécifiques autour des marionnettes :

- Anne Cara, *La Marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*, CRDP de Champagne Ardennes, 2006.
- Jean-Pierre Tusseau, *Réussir ensemble avec les marionnettes*, coll. « Projets pour l'école », CRDP des Pays de la Loire, 2003.
- *Le Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale*, CNDP, 2003 [Dvd].
- *Tambours sur la digue*, CNDP, Arte, Bel Air Classiques, 2002 [Dvd].
- *Marionnette et théâtre d'objet*, CRDP de Lyon, à paraître en 2009 [Dvd].



Quelques ressources en ligne :

- Le Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale : <http://lebacausoleil.com/>
- Festival mondial des théâtres de marionnettes (Charleville-Mézières) : <http://www.festival-marionnette.com/>
- Institut international de la marionnette / École nationale supérieure des arts de la marionnette (Charleville-Mézières) : <http://www.marionnette.com/>
- Théâtre de la marionnette à Paris : <http://www.theatredelamarionnette.com/>
- Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés : <http://www.themaa.com>
- Pôle marionnette : <http://www.polemarionnette.com>

Après la représentation

Pistes de travail

REMÉMORATION

→ Pour favoriser la remémoration du spectacle, faire écrire aux élèves une quinzaine de phrases à la manière du « Je me souviens » de Georges Perec.

→ Afin de confronter les différents ressentis des élèves, leur faire écrire sur une feuille cinq pensées qui ont traversé leur esprit pendant le spectacle. Ramasser les feuilles et les redistribuer au hasard. Faire lire à chacun et à voix haute la feuille qui lui a été attribuée, qu'il devra commenter.

→ Pour entrer dans une phase plus analytique, interroger les élèves sur la distribution : combien de comédiens étaient présents sur scène au moment du salut ? Combien de rôles ont-ils tenus ?

Il y a cinq comédiens dans la pièce. Les élèves auront repéré Philippe Car qui joue le rôle du bourgeois. En revanche, les quatre autres comédiens n'apparaissent quasiment jamais à visage découvert et incarnent treize personnages (cf. distribution en annexe n° 10).

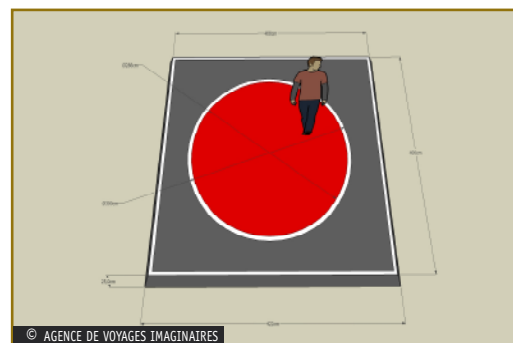
→ Reconstituer l'enchaînement des tableaux (cf. annexe n° 12).

UN SPECTACLE TOTAL

En piste !

→ L'élément central du plateau est constitué d'un dohyo : espace de combat des lutteurs de sumo (lutte japonaise). Au regard de la mise scène de Philippe Car, quels autres espaces symboliques propose-t-il aux spectateurs ?

Le dohyo est un ring de sumo, mobile. Dans *Le Bourgeois*, il évoque plusieurs lieux : une piste de cirque, un espace magique/sacré, un manège, une scène, un dancefloor.



Un pêle-mêle artistique : les influences des autres arts

→ Proposer une définition d'un « art ou d'un spectacle total » : en quoi ce terme peut-il s'appliquer au *Bourgeois* de Philippe Car ?

On pourra évoquer l'opéra et Wagner : l'art « total », grande utopie wagnérienne selon laquelle l'opéra, rassemblant de façon quasi fusionnelle la musique, le drame, les arts plastiques, la littérature, devrait offrir un nouvel art supérieur à la somme des arts qu'il engage. C'est aussi l'utopie revendiquée par certains cinéastes persuadés que le cinéma finirait par remplacer le théâtre, le roman, la peinture, l'opéra.

On mentionnera également, dans la mise en scène européenne, Max Reinhardt, Vsevolod Emilevitch Meyerhold et Erwin Piscator. Ce rêve d'une totalité des arts réunis dans le travail de mise en scène a été déterminant pour identifier la mise en scène comme art autonome et spécifique⁷.

Outre le mélange des arts, l'art total propose un véritable espace de dialogue, de confrontation et d'interaction entre les arts, qu'il est intéressant d'explorer.

7. Théâtre Aujourd'hui n° 10 : l'ère de la mise en scène, CNDP, 2005.

→ Établir une liste de tous les autres arts repérés dans le spectacle et remplir le tableau ci-dessous.

On trouvera en annexe n° 13 ce tableau complété.

Arts	Éléments référentiels	Scènes
Bande dessinée, dessin animé/cartoon		
Ready-made		
Cirque		
Mime, commedia dell'arte, arts martiaux		
Musique		
Art de la marionnette		

Parole et musique ! Zoom sur la bande sonore !

« Il n'y a pas une seule méthode, une seule manière de faire la musique de ce spectacle mais différents traitements de la musique. Il y a plusieurs traitements qui se mélangent. »
(Vincent Trouble, compositeur, cf. annexe n° 20).

→ Réfléchir aux différents traitements musicaux du spectacle : chercher quels sont les liens que la musique entretient avec les autres formes d'arts, ainsi que les glissements entre le « parlé » et le « chanté ».

Les instruments

→ Quels sont les instruments utilisés pour créer du son ? Où sont-ils sur scène ? Quand, comment et par qui sont-ils utilisés ?

On pourra répertorier : saxophone, clarinette, guitares (électrique, banjos, shamisen⁸), flûte traditionnelle japonaise, trombone, station de son électronique avec synthétiseur et boîte à rythme, mais aussi petits objets et instruments dévolus aux bruitages (utilisés par les comédiens pendant le show de Monsieur Jourdain).

Les natures et formes sonores

→ Repérer à quels moments elles sont présentes. Qu'apportent-elles à la scène ?

Voix, chanson, musique instrumentale en direct, thèmes musicaux récurrents, fanfare déambulatoire. L'alternance des moments de jeu et des moments musicaux (en direct ou non), voire la simultanéité de la musique et du jeu souligne le caractère de chaque scène : cirque, show, situation intimiste, mélancolique.

→ Quels sont les genres musicaux présents durant le spectacle ?

On relève différents styles musicaux : pop-rock, influence asiatique, musique romantique, musique classique.

8. Guitare japonaise à trois cordes utilisée dans les spectacles de bunraku.

La relation musique/personnage

→ **Repérer les thèmes musicaux attribués à chaque personnage : que nous évoquent-ils et pourquoi ?**

On peut citer les exemples suivants : Dorante est toujours accompagné d'une petite musique enregistrée, un peu mécanique, enfantine, avec des sons de machines du type ambiance de salle de jeux vidéo. La musique de l'accordéon, qui accompagne en direct Cléonte et Covielle, crée une mélancolie et une chaleur et renvoie en même temps à des images anciennes.

Le rapport voix/musique

→ **Comment sont traitées les voix des personnages ?**

On peut reconnaître l'influence du théâtre japonais bunraku, où la voix des personnages est assurée par un récitant/chanteur hors scène aux côtés du joueur de shamisen. La voix des personnages est très codifiée, à la frontière entre le chanté et le parlé⁹.

L'articulation entre tous les arts

Le Bourgeois gentilhomme de Molière représente une apothéose de la comédie-ballet, réunissant tous les agréments de musique et de danse possibles, dans la continuité de la comédie qui demeure la base du spectacle. Philippe Car s'appuie sur le genre de la comédie-ballet, en considérant que l'ensemble du spectacle est fabriqué comme un divertissement : « Le principe de la comédie-ballet, nous l'avons adapté, en mettant la musique sur l'ensemble. C'est un peu notre interprétation de la comédie-ballet. » (cf. annexe n° 17). Dans sa mise en scène, où tour à tour les comédiens glissent d'un statut à un autre, il propose une confrontation de diverses pratiques et références artistiques. Il se nourrit des arts de la scène d'hier et d'aujourd'hui mais aussi des arts visuels pour composer un divertissement total, et offrir une création transdisciplinaire et une nouvelle façon de recevoir cette œuvre du répertoire : « Je pense que, quand on travaille sur un texte du répertoire, il ne faut surtout pas le jouer comme à l'époque de son écriture, parce que ce n'est plus le respecter, c'est le trahir. On est alors dans la représentation historique, et plus dans la création, dans le moment présent, dans la contemporanéité de ce qu'il raconte. » En cela, peut-on dire qu'il invente une forme contemporaine de la comédie-ballet ?

→ **Choisir une scène du spectacle et y relever l'articulation entre le son, la lumière, les costumes, les marionnettes, etc. Réfléchir à l'effet global créé.**

On peut prendre pour exemple la scène entre Monsieur Jourdain et le Maître d'armes.

Ce dernier est incarné par une marionnette-objet manipulée à distance par l'intermédiaire d'un bâton, avec une voix métallique, synthétique, assurée à distance par un comédien parlant dans un micro. Cet effet métallique est rendu par une manipulation de la voix à l'aide de logiciels. Le jeu entre la marionnette et Monsieur Jourdain est très visuel, proche du mime. Il est soutenu par une musique technoïde. La lumière en douche accentue l'idée d'un combat sur le ring. L'ensemble rappelle un numéro de cirque, mais aussi, pourquoi pas, un épisode de manga japonais.



© FABIEN DUBESSAY

9. Extraits vidéo de bunraku : http://www.dailymotion.com/video/x2n5tg_bunraku-dolls_creation

LES MARIONNETTES

Les techniques mises en place

Qui fait qui ?

→ Demander aux élèves de se remémorer la distribution en dessinant de mémoire les différents personnages présents sur le plateau en précisant, le cas échéant, le type de marionnette.

Le personnage de **Monsieur Jourdain** et les deux jeunes premiers sont joués par des acteurs ;

Lucile, fille de **Monsieur Jourdain**, est jouée par une actrice qui porte un demi-masque ;

Madame Jourdain est une marionnette de mousse de taille humaine, dite à tiges ou à contrôle, manipulée par deux acteurs cagoulés (un bras droit/tête et un bras gauche) ;

Les Maîtres de musique et à danser sont devenus un seul personnage, joué par une marionnette mi-masque/mi-acteur, assimilable à un masque avec prolongement, constituée d'une tête et de deux mains, manipulée par deux acteurs cagoulés (un bras gauche/tête/yeux et un bras gauche) ;



© FABIEN DUBESSAY

Le Maître d'armes est joué par une marionnette-objet de type marotte, représentant une main et son avant-bras, avec un seul manipulateur ;

Le Maître de philosophie est une marionnette-objet constituée d'une grande bouche et de deux yeux, manipulés par deux acteurs cagoulés (un pour la bouche et un pour les yeux) ;

Le Maître tailleur est joué par une marionnette de type marotte, mais dont le corps est constitué du costume du bourgeois, manipulée par deux acteurs cagoulés (un bras gauche/tête et un bras droit) ;

Les deux valets sont joués par des petites marionnettes de chiffon, manipulées tour à tour par leurs maîtres, les deux jeunes premiers, ou par un acteur cagoulé ;

La marquise est jouée par un mannequin articulé, à mécanique apparente, manipulé par un acteur cagoulé. C'est une marionnette à tiges posée sur des roulettes ;

Dorante, le noble, est joué par un robot, télécommandé par un acteur cagoulé ;

Les deux laquais sont joués par deux petits pantins montés sur ressorts, actionnés par un manipulateur.

On pourra faire remarquer aux élèves que les marionnettes en présence sont entre tradition et modernité. Les marionnettes à tige s'inspirent directement des marionnettes japonaises du bunraku. Leur manipulation nécessite habituellement trois personnes (une pour le bras droit et la tête, une pour le bras gauche, une pour les jambes).

Passage de l'inanimé à l'animé

→ On pourra aider les élèves à ressentir le passage de l'inanimé à l'animé en observant deux paramètres fondamentaux de la mise en vie avec lesquels ils pourront jouer : la voix et la manipulation.

La voix insuffle la vie à la marionnette. La voix des marionnettes du bunraku est donnée par un récitant qui est en bord de scène avec le joueur de shamisen. Dans le spectacle, les voix des marionnettes sont données directement par un des manipulateurs, ou bien par d'autres comédiens hors du dohyo. C'est le cas de Dorante, le robot, dont la voix à distance lui donne un caractère froid, accentué par un traitement synthétique des sons.

Les coulisses de la création

L'atelier de création d'une marionnette

→ Faire imaginer aux élèves les différentes étapes de création de la tête de Madame Jourdain et du Maître de musique.

Se reporter aux photographies (cf. annexes n° 14 et n° 15) et à l'entretien avec le plasticien Jean-François Marc (cf. annexe n° 20).

Création des costumes

On pourra se reporter à l'entretien avec Christian Burle, costumier, en annexe n° 19.

→ Décrire le costume d'un personnage et dire en quoi l'habit stylise ce personnage.

On arrive à cerner un personnage à travers l'épuration des formes, le choix des matières, des couleurs et des accessoires. Lucile, par exemple, porte une jupe, un petit bustier lui assure une allure de jeune fille sage et coquette ; sa perruque orange aux cheveux en bataille, ses joues rehaussées par le demi-masque, ses mitaines lui apportant une touche japonisante style « manga », tout en proposant aussi une image de petite danseuse mécanique de boîte à musique.

→ Pour mettre en pratique tous les aspects travaillés précédemment, proposer aux élèves d'imaginer, de créer et d'animer une marionnette de Monsieur Jourdain : quel type de marionnette et pourquoi ? Quels habits et accessoires ? Quelle tête ? Quelle voix ?

De la fabrication des marionnettes du corps à la tête, de leur attributs formels (costumes, accessoires) jusqu'à leur voix et leur gestes

La qualité de la manipulation consiste à effacer la présence du manipulateur, en attirant le regard du spectateur sur la marionnette. Pour ce faire, le manipulateur doit lui-même être totalement dans l'émotion. En quelque sorte, il donne son corps à la marionnette, jusqu'à disparaître. La marionnette est telle un masque du corps. Il pourra être fait référence au texte essentiel de Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*¹⁰ où sont abordées avec clarté toutes les problématiques liées à la relation acteur/marionnette.

assurés par les manipulateurs, tout est fait pour donner à voir au spectateur un vrai personnage doté de vie, de sentiments, d'émotions, d'intentions. Ainsi, tous les créateurs travaillent en relation très étroite pour faire naître l'esprit de ces êtres de matière inerte. Un travail d'alchimiste où les obstacles sont nombreux et parfois décourageants ! Comme si ces créatures avaient aussi leur mot à dire ! Les marionnettes sont toutes des Pinocchio en puissance. Et ne le deviennent-elles pas un peu sur le plateau ?



© FABIEN DUBESSAY

10. Heinrich Von Kleist,
Sur le théâtre de marionnettes,
traduction Stéphane Braunschweig,
Les Solitaires intempestifs,
Besançon, 2003.

Voici un lien où le texte est mis
en voix pour une émission radiophonique :
[http://www.dailymotion.com/video/x4pfjl_](http://www.dailymotion.com/video/x4pfjl_radio-livre-hvkleist-sur-le-theatre_creation)
[radio-livre-hvkleist-sur-le-theatre_creation](http://www.dailymotion.com/video/x4pfjl_radio-livre-hvkleist-sur-le-theatre_creation)

Vertiges de la manipulation

Comprendre les choix des marionnettes

→ Expliquer les choix de construction de chaque personnage.

Les différents maîtres

Les marionnettes des maîtres sont des représentations synecdotiques : une partie signifie le tout. Chacun des personnages est réduit à un attribut essentiel : la bouche du Maître de philosophie (il possède le pouvoir de la parole), la main du Maître d'armes (il possède le pouvoir de la force), la bobine du Maître tailleur, etc. En les représentant comme des « morceaux » d'être, toute référence psychologique est évacuée : ces marionnettes ne sont pas des personnes. Monsieur Jourdain ne voit en ses maîtres que des membres. À travers eux, il souhaite être un bras guerrier ou bien une bouche qui philosophe. Peut-être incarnent-elles des parties du corps fantasmé que Monsieur Jourdain souhaiterait posséder ? En même temps, la disproportion entre la taille de ces attributs et celle de Monsieur Jourdain est signifiante. Monsieur Jourdain est toujours plus petit et souvent en position de faiblesse face aux maîtres : le Maître d'armes se joue de lui dans une parodie de combat, la bouche du Maître de philosophie présente des dents menaçantes.



Les aristocrates

Les aristocrates sont représentés par un mannequin articulé et un robot. La marionnette de la marquise est une des moins articulées : c'est une « poupée », fine et délicate mais sans vie, une gravure de mode accompagnée de son petit chien. Elle ne possède pas de corps : ses habits transparents ne recouvrent que du vide. Le choix d'un robot pour incarner le personnage de Dorante est aussi signifiant : Dorante est une mécanique que l'on commande à distance. Il n'a plus rien d'humain. Seul l'intéresse l'argent

qu'il peut soutirer à Monsieur Jourdain. Sa voix est déformée au synthétiseur. Les couleurs et les costumes des deux aristocrates sont dans des tons blancs et argentés, froids, à l'inverse des jeunes premiers. La marquise promène son chien, et Dorante donne la main à Monsieur Jourdain, comme à un enfant. On pourra aussi remarquer que ces deux marionnettes sont parmi les plus rigides.



La famille de Monsieur Jourdain

Madame Jourdain est une des marionnettes les plus humaines : elle est une poupée en mousse. Ses proportions en font une femme bien en chair, terrienne, qui tranche avec le physique fluet de son mari. Lucille, la fille de Monsieur Jourdain, est incarnée par une comédienne en chair et en os, comme Cléonte. L'utilisation de demi-masques et le choix de costumes à mi-chemin entre manga et théâtre de tréteaux en font des personnages humains et en rupture avec la pseudo-modernité des aristocrates.

Les valets

Les laquais sont des petits jouets que l'on remonte à volonté. Le valet Covielle et la servante Nicole sont des petits pantins : leur faiblesse sociale est représentée par leur petite taille. Il s'agit des marionnettes les plus facilement manipulables.



Interroger la cohabitation marionnette/humain

→ Comment comprendre la mise en place d'un monde où Monsieur Jourdain est quasiment le seul humain ?

Il faut attendre quasiment le milieu de la pièce pour que Monsieur Jourdain soit confronté à d'autres humains que lui (Cléonte et Lucile). La présence de Monsieur Jourdain au milieu des marionnettes amène à s'interroger sur le monde qu'il se construit. Pour lui, les autres ne sont que des marionnettes, des pantins qu'il peut manipuler à sa guise. On pourra d'ailleurs faire remarquer qu'il manipule presque toutes les marionnettes à un moment ou à un autre, notamment les maîtres. Tout se passe comme s'il animait lui-même le monde qui l'entoure. Cet homme qui vit entouré de marionnettes est comme un grand enfant qui s'est construit un monde à sa mesure.

→ Qui manipule qui ?

- **Sur le plan symbolique** Monsieur Jourdain est manipulé par les maîtres qui se servent de lui pour gagner de l'argent et qui font peu cas de ses opinions. Il est manipulé par les aristocrates qui lui soutirent de l'argent et lui laissent croire à une possible relation amoureuse. Enfin, il est manipulé par les jeunes premiers lors de la grande Truquerie. En donnant vie à un des fantasmes du bourgeois (devenir une personne de qualité, un « matagochi ») et en se faisant passer pour le fils du grand Truc, Cléonte obtient de lui la main de Lucile.

Et pourtant, Monsieur Jourdain croit manipuler tous ces personnages. Ainsi, il manipule sa fille,

dont il se sert comme d'un objet. En la mariant à un noble, Monsieur Jourdain verrait son rêve devenir réalité : devenir un homme de qualité. Il manipule sa femme, qu'il envoie chez sa sœur et à qui il ne donne pas le droit de se prononcer sur le mariage de leur fille.

- **Sur le plan concret** Monsieur Jourdain, joué par Philippe Car, manipule physiquement la plupart des marionnettes (notamment les maîtres). Il participe aussi à la manipulation de Madame Jourdain. Seul le robot (son fantasme ultime) et sa fille lui résistent. Monsieur Jourdain est manipulé par les marionnettes qu'il croit manipuler et glisse peu à peu vers la marionnette.

→ Lister les éléments qui font glisser Monsieur Jourdain vers la marionnette.

Les différents costumes qu'il revêt : Monsieur Jourdain se voit comme une poupée, qu'il faudrait habiller. Pendant la grande Truquerie, il porte une tête de Boudha, puis un slip ;

Le jeu même de Philippe Car qui s'oriente vers celui de la marionnette : beaucoup d'arrêts, quelque chose de l'ordre de la caricature. Plus la pièce avance et plus sa gestuelle se fait saccadée. Monsieur Jourdain se fait pantin devant les personnages qui le fascinent. Il singe leur gestuelle, répète leurs paroles. C'est le cas pendant la rencontre avec le fils du grand Truc et son interprète.

À la fin de la pièce, à force de manipulations, il devient une marionnette : les quatre manipulateurs remettent la cagoule et le manipulent.



PEINDRE LE RIDICULE

Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices du siècle.

Molière, *Premier Placet au roi sur la comédie du Tartuffe*.

Un bourgeois ridicule

Dans la note d'intention, Philippe Car parle de Monsieur Jourdain comme d'un personnage qui « n'est que ridicule. Un ridicule énorme. »

→ Qu'est-ce qui, dans la mise en scène de Philippe Car, fait du bourgeois gentilhomme un personnage ridicule ?

On pourra proposer aux élèves de s'intéresser particulièrement aux éléments théâtraux : costumes, gestuelle, diction.

Les **costumes** de Monsieur Jourdain sont un des éléments essentiels du ridicule. Il en porte successivement trois :

– le premier est constitué d'un kimono noir en « nylon du Japon », resserré par une ceinture à fleurs jaunes et d'une petite cravate dorée, dont la couleur est un écho aux prétentions du personnage, qui souhaite briller. La surcharge (kimono + cravate) et le décalage prêtent à sourire ;

– le second est un kimono apporté par le Maître tailleur. Il est coupé dans un tissu écossais rouge et est orné de grandes fleurs jaunes. L'utilisation d'un imprimé d'inspiration occidentale pour un vêtement de coupe orientale crée un effet de décalage comique. Ce vêtement est très grand pour Monsieur Jourdain et le gêne à plusieurs reprises dans ses déplacements. Lors de la scène avec le fils du grand Truc, il le perd et se sert des grands pans pour le porter comme une toge romaine. Pendant le divertissement offert à Dorimène, il complète ce costume avec un

petit haut-de-forme doré. La miniaturisation de l'accessoire rappelle le costume des clowns ;

– enfin, lors de la Truquerie, Monsieur Jourdain revêt son dernier habit : un slip orné de dessins japonisants et une couronne en plastique qui clignote. Il porte encore ses chaussures et sa cravate. La scène offre une vision savoureuse !

La **gestuelle** adoptée par le comédien renforce le ridicule du personnage : les mouvements sont petits, secs, rapides. La diction n'est pas sans rappeler parfois celle de Louis de Funès : rythme rapide et brusques explosions.

On précisera que le texte de Molière était entendu pour le public du XVII^e siècle comme une critique sociale de la bourgeoisie (une classe sociale enrichie) qui a eu un appétit de ressemblance « maladroite » avec les rituels de l'aristocratie (« le beau monde »). Le ridicule de Monsieur Jourdain est précisément de vouloir se fabriquer une « cour royale » en imaginant que l'argent peut donner accès à « la naissance ».

→ Quels aspects du personnage Philippe Car développe-t-il ?

On relèvera sa naïveté, son caractère colérique et sa volonté de briller. Par rapport à la pièce de Molière, Philippe Car met l'accent sur la propension de ce personnage à rêver sa vie et à se perdre dans ses fantasmes de grandeur.

Le pouvoir du rire

→ Qu'est-ce qui confère au spectacle les allures d'une gigantesque farce ?

L'**invention verbale** : de multiples néologismes interviennent dans le texte (cf. « Réécrire Molière », p. 7 du présent dossier). On peut aussi penser à la bande sonore qui, à la manière d'un dessin animé, vient ponctuer et souligner un effet, et provoque le rire.

L'**invention visuelle** : le spectateur est constamment étonné. La construction des marionnettes offre de véritables surprises par le détournement des objets : la tête du Maître de musique est une guitare, celle du robot un projecteur de théâtre ! Certains tableaux sont construits sur une débauche d'effets lumineux et musicaux qui provoquent le rire du spectateur. Le choix

de couleurs souvent primaires et très colorées (jaunes, rouges, vertes, bleues) participe aussi de cela.

Les anachronismes et les effets de décalage : Monsieur Jourdain chante au micro pour divertir Dorimène. Dorante exige de l'argent pour pouvoir payer ses factures chez son électricien et son mécanicien. Monsieur Jourdain guide les marionnettes pour monter sur le doyho à la manière d'un sémaphore qui guide les avions au décollage.

Le goût de « l'hénaurme » : le spectacle se construit sur un rythme rapide qui monte en puissance et qui ne laisse pas de répit au spectateur, même si certaines scènes plus intimistes offrent au spectateur des temps de respiration. La scène de la Truquerie représente le sommet comique de la pièce. Philippe Car ne craint pas d'aller très loin dans les effets de décalage : comment aurait-on pu imaginer un Monsieur Jourdain, en slip et en chaussettes, danser une chorégraphie ridicule tout en chantant « Matagochi, couchi-coucha ! » ?

Castigat ridendo mores : un rire qui détruit les illusions

Dans la mise en scène de Philippe Car, le rire a aussi une vertu critique.

La sur-théâtralité

→ **Relever dans la pièce tout ce qui crée une connivence avec le spectateur.**

De nombreux personnages jouent à être ce qu'ils ne sont pas : Monsieur Jourdain joue à l'homme de qualité, Dorante joue à être l'ami de Monsieur Jourdain, Cléonte et Covielle jouent à

être des Trucs. D'autres éléments affirment la puissance du théâtre : la présence du divertissement, la place prépondérante des costumes et des accessoires de déguisement. Monsieur Jourdain est le metteur en scène de sa propre existence.

Le dévoilement des coulisses de la manipulation

→ **S'interroger sur la manipulation à vue.**

Philippe Car choisit de ne pas cacher complètement la présence des manipulateurs.

La manipulation à vue entre dans un processus du dévoilement des apparences : elle est comme une mise en abyme du thème de la manipulation. En effet, les personnages de la pièce jouent à se manipuler les uns les autres, mais ils sont aussi, à un autre niveau, manipulés par les marionnettistes. De plus, la présence des manipulateurs nous rappelle constamment que nous sommes au théâtre et nous invite à ne pas nous laisser prendre aux pièges de l'illusion. On pourra faire remarquer aux élèves que les manipulateurs sont aussi souvent en position de spectateurs de la scène, cagoule relevée, comme les marionnettes qui, dans l'ombre, nous donnent l'impression de regarder le doyho.

Enfin, Philippe Car joue aussi avec l'illusion qui naît de la présence des marionnettes : la manipulation est si fine que nous en oublions

parfois la présence du manipulateur pour croire, le temps d'une scène, en une vie possible de la marionnette. Mais le metteur en scène brise aussitôt cette illusion. On pourra prendre l'exemple du moment où Nicole, excédée par les caprices de Monsieur Jourdain, qui veut lui apprendre à prononcer la lettre « u », quitte brusquement le plateau. La sortie se fait en trois temps : le manipulateur fait parler la marionnette qui dit vouloir partir, puis le manipulateur jette la marionnette ; enfin, il soulève sa cagoule et continue à parler avec la voix de la marionnette alors que celle-ci gît, inanimée, au sol. Ce glissement, à vue, du personnage, de la peau de la marionnette à la peau du comédien, vient lever l'illusion de vie qui avait pu naître auparavant. Et l'on rit aussi de s'être laissé surprendre : la petite Nicole, poupée de moins d'un mètre s'est métamorphosée, sous nos yeux, en un comédien d'un mètre quatre-vingt cinq !

Du monde du bourgeois au nôtre

→ **Comment la pièce opère-t-elle un glissement du monde fictif vers l'univers de notre réalité ?**

Le prologue : il est comme un sas entre l'univers de la réalité et celui de la fiction. Quand ils parlent dans le prologue, les comédiens ne sont pas encore entrés dans la peau de leur personnage, ils sont encore eux-mêmes. Ce prologue nous fait partager leurs rêves et leurs souhaits. Nous glissons ensuite dans l'univers de Molière : le « je rêve » des comédiens se retrouve dans la

bouche du Maître de musique, au tout début de la pièce. On le retrouvera ensuite dans celle de Monsieur Jourdain, à la fin de la pièce.

L'actualisation : Philippe Car a adapté le texte afin de le rendre plus proche de nous (cf. l'entretien en annexe n° 18).

La présence de personnages qui sont comme les relais des spectateurs dans l'univers fictif : c'est le cas des marionnettes au bord du doyho qui, comme nous, sont spectatrices de ce qui se passe au plateau.

« L'IMPOSSIBLE, NOUS NE L'ATTEIGNONS PAS, MAIS IL NOUS SERT DE LANterne » (RENÉ CHAR)

La recherche du bonheur

→ **Remplir le tableau ci-dessous (on trouvera ce tableau complété en annexe n° 16).**

	Leurs désirs : ce qu'ils souhaitent pour leur bonheur au début de la pièce	Ce qu'ils ont obtenu à la fin de la pièce	Moyens utilisés
Monsieur Jourdain			
Madame Jourdain			
Cléonte			
Lucile			
Dorante			
Dorimène			
Nicole			
Covielle			

→ **Que recherchent les personnages de la pièce ? Qu'est-ce qui les rend heureux ? Comment la mise en scène donne-t-elle à voir la puissance de leurs désirs ?**

La recherche de l'amour, partagée par tous les personnages quels que soient leur âge et leur condition sociale. La mise en scène de Philippe Car met l'accent sur le désir amoureux : elle donne à voir les corps (le bustier de Lucile) et l'harmonie des corps. Lors de la scène qui réunit les deux couples d'amants (Covielle/Nicole, et Cléonte/Lucile), certains déplacements sont quasiment chorégraphiés et offrent de belles images scéniques : on se rappellera de la diagonale dessinée par ces quatre personnages ou du porté dans lequel les bras des jeunes premiers sont comme une balançoire pour les petites poupées de chiffon. Le manège des corps sur la valse romantique et mélancolique (guitares, accordéon) qui accompagne les scènes

amoureuses, les éclairages en douche, intimistes sur ces mêmes scènes, soulignent le plaisir d'aimer.

La volonté d'être reconnu par les autres comme une « personne de qualité » pour Monsieur Jourdain. Elle transparait à travers certains gestes qui accompagnent le personnage tout au long de la pièce. Par exemple, à chaque nouvelle entrée, Monsieur Jourdain tient des deux mains son kimono de manière à montrer les fleurs que le Maître tailleur a ajoutées, comme il se doit pour une personne de qualité.

La possession de l'argent. Elle est visible à travers le caractère rutilant de Dorante et de Dorimène, construits en des matériaux argentés et rigides. On notera aussi l'utilisation de petites lumières clignotantes pour les personnages qui possèdent de l'argent ou du pouvoir (les lumières de Dorante, la couronne de Monsieur Jourdain, le palanquin

illuminé, la ceinture du costume d'interprète de Covielle, la bague de Dorimène). La pièce se termine sur un jeter de billets de monnaie de Monsieur Jourdain, redoublé par la pluie scintillante de paillettes.

→ **Demander aux élèves de rédiger une morale à cette histoire en complétant la phrase suivante : « Pour vivre heureux, vivons... »**

Les élèves verront vite que la pièce n'est pas très morale. Le personnage le plus honnête, Madame Jourdain, est la seule dont le désir n'est pas exaucé. Contrairement aux comédies de caractère traditionnelles, le personnage principal n'est pas corrigé de son vice à la fin de la pièce. En effet, Monsieur Jourdain n'est pas détrompé : il croit, au dénouement, avoir réalisé tous ses rêves.

Les personnages qui l'entourent n'ont obtenu le bonheur que par le mensonge et la flatterie.

→ **On pourra faire le lien avec le prologue (cf. annexe n° 17) : quels souhaits les comédiens formulent-ils ?**

Le prologue propose une progression :

- Il mêle des souhaits matériels (G.P.S., téléviseur à écran plat) et du domaine affectif (faire l'amour le matin) et dérive rapidement vers des rêves enfantins (voler comme un papillon, nager comme un poisson, avoir des supers pouvoirs) ou politiques (aucune religion, aucune possession) ;
- Au début, les comédiens prennent la parole à tour de rôle et formulent des souhaits personnels (« je rêve », « j'aimerais »). La suite du prologue évolue vers une forme chorale et des souhaits, des rêves collectifs, ce qui

se marque dans l'énonciation (utilisation de dictons, « les gens », « nous » et plus « je »).

→ **Demander aux élèves quel est l'intérêt de ce prologue par rapport à la pièce.**

Le prologue universalise et actualise le propos de la pièce. On notera que certains souhaits émis par les comédiens se retrouvent ensuite dans la bouche des personnages : Philippe Car puis Monsieur Jourdain déclarent vouloir « être le Père Noël ». Ce prologue met aussi l'accent sur l'importance des rêves dans la construction du bonheur.

→ **Commenter les phrases suivantes, extraites de la note d'intention et du prologue :**

« Il faut bien, pour être ridicule, que l'on se trompe sur le chemin du bonheur. »

(Stendhal, cité dans la note d'intention).

« L'avenir appartient à ceux qui croient en la beauté de leurs rêves / La sagesse, c'est d'avoir des rêves suffisamment grands pour ne pas les perdre de vue lorsqu'on les poursuit / Le bonheur, c'est de ne pas laisser ses rêves se heurter à la réalité. »

(prologue)

Ces quelques citations définissent le bonheur par une innocence, une capacité d'émerveillement, et par la faculté de croire en ses rêves. On fera remarquer que ces phrases amènent à déplacer le regard que l'on pourrait porter sur Monsieur Jourdain : d'une certaine manière, il est le plus sage de la pièce, car le plus à même de croire en ses rêves. Stendhal fait du ridicule une conséquence de la recherche du bonheur. De fait, la pièce baigne dans une atmosphère onirique et enfantine.

Vivre ses rêves ou rêver sa vie ?**→ Relever tout ce qui installe un climat onirique.**

- **La scénographie** : la cage de scène et le dohyo constituent comme une chambre d'enfant dans laquelle les rêves de Monsieur Jourdain trouveraient à se réaliser. Les lampions évoquent une ambiance nocturne. Les mats qui soutiennent ces lampions symbolisent une porte (dans la culture japonaise, la porte est un lieu de passage d'une réalité à l'autre). Le cercle dessiné sur le dohyo définit un espace magique, imaginaire. Tout se passe comme si, dans ce cercle, Monsieur Jourdain pouvait vivre ses rêves. Ce n'est d'ailleurs que dans ce cercle que les marionnettes, créatures qui renvoient au monde de la magie, prennent vie ;
- **toutes les références à l'hypnotisme** avec toutes les figures du tournoiement : le plateau mobile, les valse, la découpe en spirale sur le dohyo ;
- **les lumières surréelles** (rouges, bleues, jaunes), les douches qui isolent Monsieur Jourdain et les découpes¹¹ ;

→ Relever dans la mise en scène toutes les références à l'enfance.

- **L'univers du jouet** : la télécommande de Dorante, le robot, les marionnettes comme des poupées ;
- **le jeu de Philippe Car** : ses piétinements, ses colères renvoient au caprice du jeune enfant ;
- **l'univers du cartoon** et l'esthétique qui préside au choix des couleurs (univers très coloré) ;
- **la bande musicale** qui renvoie parfois aux salles de jeux ou encore aux boîtes à musique enfantines ;
- **le dohyo**, comme un manège de foire, et toutes les références à la fête foraine ;
- **la position en chien de fusil, presque fœtale**, de Monsieur Jourdain quand il dort ;
- **le rapport au déguisement** chez Monsieur Jourdain et la valise d'où Covielle sort les déguisements.

- **les sommeils de Monsieur Jourdain** : par deux fois, Monsieur Jourdain s'endort. La première, juste avant le divertissement offert à Dorimène (il est endormi à cour, éclairé par une douche jaune), la seconde à la fin de la pièce (il s'endort sur le dohyo qui tourne, avec une découpe en spirale).

La pièce nous invite à plonger dans l'imaginaire de Monsieur Jourdain. La cage de scène devient pour le spectateur une lanterne magique, où nous regardons se déployer les fantasmes d'un illuminé « pas très éclairé ». Le recours aux marionnettes est aussi à envisager de ce point de vue là : elles sont comme la projection des rêves de Monsieur Jourdain, matérialisés par des créatures désincarnées, désarticulées, disloquées, qui peuvent se plier à tous les fantasmes.

La référence à l'enfance est évidemment centrale dans la mise en scène de Philippe Car, qui voit en Monsieur Jourdain un incurable naïf qui aurait gardé son âme d'enfant. Le bonheur, semble nous dire Monsieur Jourdain, consisterait à croire en ses rêves. Le spectacle se termine par une réplique hautement signifiante : « Je rêve », prononcé par un Monsieur Jourdain endormi au centre du plateau. Et si Monsieur Jourdain était un « fada » ? Proposition pas si étonnante que cela, si l'on se souvient de l'étymologie du mot : le « fada » est un homme habité par les fées !

Ce rapport au rêve et à l'enfance organise le travail de la compagnie, qui, ne l'oublions pas, est issue des « Cartoun sardines ». Le nom même de la compagnie, Agence de Voyages Imaginaires, fait du temps du spectacle une parenthèse, un voyage dans l'imaginaire. Pour apprécier leur spectacle, le spectateur doit retrouver son âme d'enfant.

11. Ces projecteurs sont initialement utilisés au théâtre pour isoler un élément de décor, un personnage, un objet,... C'est une source d'éclairage ponctuelle dont le faisceau est « modelable » à souhait. La découpe est un projecteur optiquement focalisable qui permet la projection des gobos. Les gobos sont des plaques de métal trouées qui laissent passer le rayon lumineux en créant des formes et des intermittences, un peu comme si la lumière traversait un feuillage.



PROLONGEMENTS

→ En prolongement du travail d'analyse, proposer un travail de réinvestissement sous forme de jeu de rôle. Les élèves devront rendre une production écrite puis la présenter au reste de la classe.

Si vous étiez le responsable des relations publiques d'un théâtre :

- quelle feuille de salle rédigeriez-vous pour le spectacle ?
- quel article de présentation adresseriez-vous à la presse ?

Si vous étiez un graphiste :

- quelle affiche réaliseriez-vous ?

Si vous étiez un journaliste :

- quelle critique feriez-vous du spectacle ?

REBONDS

Les fadas

On peut renvoyer les élèves à d'autres incarnations du « fada », ce personnage marseillais, enfermé dans ses rêves, dans ses délires, et qui refuse d'en sortir. On pourra tour à tour aller chercher du côté des personnages de « ravis », mais aussi explorer les personnages créés par Louis de Funès, se servir du film *Alexandre le bienheureux* d'Yves Robert (1967). Enfin, on pourra rappeler aux élèves que la cité radieuse construite par Le Corbusier a été surnommée par les Marseillais « la maison du fada » !

Louis de Funès

Le jeu de Philippe Car n'est pas sans rappeler parfois celui du grand acteur comique, Louis de Funès. On peut proposer aux élèves un parcours dans quelques-uns de ses films et leur donner à lire le très beau texte de Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*¹².

Le bunraku

Il peut être intéressant de renvoyer les élèves à d'autres pièces qui ont utilisé le bunraku. Outre *Tambours sur la digue* d'Ariane Mnouchkine, déjà cité (cf. 7 du présent dossier), on peut aussi explorer le travail de Frédéric Fisbach qui a créé *Les Paravents* de Jean Genet en utilisant les techniques du bunraku (2007)¹³.

L'influence du cartoon dans les arts

Ce peut être l'occasion de renvoyer les élèves à la danse contemporaine. On pensera au travail de Philippe Découflé¹⁴ ou de la compagnie Castafiore-Systems¹⁵ dont le costumier Christian Burle a travaillé sur *Le Bourgeois* de Philippe Car.

Le ready-made

Les marionnettes du spectacle sont conçues sur le principe du ready-made. On peut renvoyer les élèves à des créateurs qui ont utilisé cette pratique : les surréalistes¹⁶ et Robert Rauschenberg¹⁷.

Les marionnettes

On peut renvoyer les élèves à trois univers de marionnettes proches de celui qu'ils ont pu découvrir pendant le spectacle : ceux de Roland Topor¹⁸, de Philippe Genty¹⁹ et de la compagnie Royal de Luxe²⁰.

12. Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, coll. « Temps du théâtre », Actes sud, 1998.

13. On trouvera de la documentation sur ce spectacle sur le site du Festival d'Avignon : <http://www.festival-avignon.com/> (en cliquant sur « en savoir plus sur ce spectacle »).

14. Site de la compagnie DCA-Philippe Découflé : <http://www.cie-dca.com>

15. Site de la compagnie Castafiore-Systems <http://castafiore-systems.com/>

16. Exposition « La Révolution surréaliste », Centre Pompidou, 2002 : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme-pistes/ENS-surrealisme-pistes.htm>

17. Exposition Robert Rauschenberg, Centre Pompidou, 2007 : <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/>

18. Roland Topor (site réalisé par l'Université de Toulouse 2) : <http://w3.multimedia.univ-tlse2.fr/topor/>

19. Compagnie Philippe Genty : <http://www.philippegenty.com/>

20. Compagnie Royal de Luxe : <http://www.nantes.fr/culture/nantes-ville-de-cultures/la-veritable-histoire-de-royal-de-luxe.html>

Le Bourgeois gentilhomme en tournée :

3, 5 et 6/02 : Théâtre de Cusset ; 12-21/03 : Théâtre du Gymnase (Marseille) ; 24-26/03 : Scène nationale de Bonlieu (Annecy) ; 28 et 29/03 : Théâtre de Corbeille-Essonnes ; 31/03 : Théâtre Le Polaris à Corbas (Lyon) ; 2 et 3/04 : Théâtre de Grasse ; 7/04 : Théâtre La Colonne (Miramas) ; 21-30/04 : Le Petit Vélo (Clermont-Ferrand) ; 7/05 : Théâtre de Laval ; 29/05 : Théâtre d'Abbeville ; 5-24/07 : Festival Villeneuve en scène (Villeneuve-lez-Avignon).

Pour connaître les autres dates de la tournée consultez le site www.voyagesimaginaires.fr



© FABIEN DUBESSAY

Le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille et le Théâtre du Gymnase remercient la compagnie Agence de Voyages Imaginaires et le Théâtre de Cusset qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Théâtre du Gymnase : Marie-Julie Durand mariejuliedurand@lestheatres.net
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : Éric Rostand eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,
chargée de mission Lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection
nationale « Théâtre aujourd'hui »

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris
Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Auteurs de ce dossier

Caroline VEAUX, professeur de Lettres
Pascale GARABRON, professeur des écoles

Directeur de la publication

Jacques PAPAPOPOULOS, directeur du CRDP
de l'académie d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Chef de projet

Éric ROSTAND
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Suivi éditorial

Stéphanie BÉJIAN
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Retrouvez :

- ▶ les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du CRDP de l'académie de Paris
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>
- ▶ les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille
<http://www.crdp-aix-marseille.fr>

Annexes

ANNEXE 1 : DÉFINITIONS

Définition des mots « bourgeois » et « gentilhomme » dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1672).

BOURGEOIS, OISE. s. Citoyen d'une ville. *Bourgeois de Paris. Un riche bourgeois. Une riche bourgeoise. Un bon bourgeois. Un bourgeois aisé & accommodé.*

On dit absolument, *Le Bourgeois*, pour dire, Tout le corps des Citoyens, toute la Ville. *Le Bourgeois se souleva. Le Bourgeois prit les armes.*

Les Ouvriers, en parlant des gens pour qui ils travaillent, ont accoutumé de dire, *Le Bourgeois*, de quelque qualité que soient les personnes qui les emploient. Et c'est dans ce sens qu'ils disent, *Il faut servir le Bourgeois. Il ne faut pas tromper le Bourgeois.*

BOURGEOIS se dit aussi pour Roturier, & par opposition à Gentilhomme. *Il n'est pas Gentilhomme, mais c'est un honnête Bourgeois.*

BOURGEOIS se dit aussi par mépris, pour reprocher à un homme, ou qu'il n'est pas Gentilhomme, ou qu'il n'a nul usage des manières du monde. *Ce n'est qu'un Bourgeois. Cela sent bien son Bourgeois.*

GENTILHOMME. s. m. (En ce mot, la lettre L se prononce comme il a été observé ci-devant au mot de *Gentille*. Au pluriel on y ajoute une S après l'L, *Gentilshommes* ; & cette S se prononce, mais l'L ne se prononce point.) Celui qui est noble de race. *Gentilhomme de bon lieu. Un*

pauvre Gentilhomme. Gentilhomme de campagne. Simple Gentilhomme. Un vrai Gentilhomme. Un bon Gentilhomme. Foi de Gentilhomme. Faire le Gentilhomme. Vivre en Gentilhomme. Gentilhomme de nom & d'armes. Un Gentilhomme d'ancienne extraction. Un Gentilhomme de marque. Il est bien Gentilhomme, pour dire, Il est véritablement Gentilhomme & d'ancienne race. Gentilhomme de Province. Gentilhomme ou soi-disant. En Gentilhomme. Il n'a pas fait cela en Gentilhomme. Traiter quelqu'un en Gentilhomme. Action de Gentilhomme. Ce n'est pas une action de Gentilhomme.

On appelle *Gentilshommes*, Des hommes nobles, qui s'attachent à quelque Prince, à quelque grand Seigneur. *C'est un des Gentilshommes de Monsieur un tel. Ce Seigneur a tant de Gentilshommes.*

On appelle par plaisanterie, *Gentilhomme à lièvre*, Un simple Gentilhomme de campagne qui a peu de bien.

Troc de Gentilhomme, se dit d'Un troc où de part & d'autre on ne fait qu'échanger les choses, sans donner ni recevoir aucun retour en argent.

GENTILHOMME est quelquefois un titre de Charge. *Premier Gentilhomme de la Chambre. Gentilhomme ordinaire. Gentilhomme servant. Gentilhomme au Bec de corbin.*



ANNEXE 2 = L'INSERTION DES DIVERTISSEMENTS DANS LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Titre et référence du divertissement	Par qui est-il pris en charge ?	Quel est son lien avec l'intrigue ?
Sérénade du Maître de musique.	Un musicien, élève du Maître de musique.	L'air a été composé par un élève du Maître de musique pour Monsieur Jourdain qui lui a commandé une sérénade.
Chanson de Jeanneton.	Monsieur Jourdain.	Monsieur Jourdain veut montrer ses talents en chant.
« Dialogue en musique », pastorale (acte I, scène 2).	Des musiciens qui accompagnent le Maître de musique.	Ce divertissement a été composé par le Maître de musique.
1 ^{er} intermède (entre acte I et acte II).	Des danseurs qui accompagnent le Maître de danse.	Ce divertissement a été composé par le Maître de danse, pour le plaisir de Monsieur Jourdain.
Menuet : habillement en cadence.	Les garçons tailleurs.	Monsieur Jourdain essaie son habit.
2 ^e intermède.	Les quatre garçons tailleurs qui se réjouissent par une danse.	Signe de la joie des garçons tailleurs.
3 ^e intermède (entre les actes II et III).	Six cuisiniers.	Il s'agit du banquet donné par Monsieur Jourdain et le divertissement accompagne le festin.
Chansons à boire (acte I, scène 4).	Des musiciens.	Divertissement demandé par Monsieur Jourdain et ses invités.
4 ^e intermède : la cérémonie turque.	Le mufti, quatre dervis, les Turcs, six Turcs dansant, six Turcs musiciens, et Monsieur Jourdain.	Cérémonie pour faire de Monsieur Jourdain un Mamamouchi.
Divertissement final.	Des professionnels.	Ballet donné pour le divertissement de son altesse turque.

Dans les premières comédies-ballets, le lien entre l'intrigue de comédie et les ballets est très lâche, voire parfois inexistant. Il en va tout autrement dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Les divertissements, à part peut-être le dernier, sont articulés avec l'intrigue de la pièce : les premiers sont le fait des maîtres de Monsieur Jourdain et constituent autant de leçons pour le personnage principal. La grande cérémonie finale est la clef de voûte de la comédie

puisque c'est elle qui va permettre la résolution de l'intrigue. Les autres divertissements sont liés à l'intrigue par la position de spectateurs qu'ils offrent aux personnages de la pièce. Les personnages de la pièce vont même jusqu'à participer aux divertissements. On notera aussi l'intérêt des divertissements dans la peinture du caractère de Monsieur Jourdain : ils sont essentiels pour montrer son ignorance, sa cuistrerie, sa naïveté.

ANNEXE 3 = « LES BALLETS DE PAROLES »

Les ballets de paroles correspondent à un degré de stylisation plus marqué, et fonctionnent suivant des mécanismes sensiblement plus rigides. Le ballet exige que les interlocuteurs en présence se divisent en deux groupes, quel que soit leur nombre. D'une part, l'un des personnages, qui jouit d'une sorte d'ascendant sur son (ou ses) interlocuteur(s), fait fonction de maître de ballet : c'est lui qui en a l'initiative, car il donne, à chacune de ses interventions, une impulsion nouvelle au dialogue. D'autre part, face à ce personnage-moteur se crée une sorte de corps de ballet ou de chœur, si l'on préfère, qui joue un rôle plus passif, dans la mesure où il se borne à faire écho aux répliques du maître de ballet, sans nourrir le dialogue ni influencer son cours. Quant au mécanisme d'enchaînement des répliques, il est fondé sur la reprise d'un schéma fixe, qu'on pourrait appeler « unité de répétition », lui-même composé de deux éléments : une réplique de déclenchement du maître de ballet et une réponse du corps de ballet.

Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque, étude stylistique et dramaturgique*, SEDES-CDU, Paris, 1992, p. 238-239.

Quelques ballets dans *Le Bourgeois gentilhomme* :**Extrait de l'acte II, scène 2**

MAÎTRE À DANSER – Tout beau, Monsieur le tireur d'armes. Ne parlez de la danse qu'avec respect.

MAÎTRE DE MUSIQUE – Apprenez, je vous prie, à mieux traiter l'excellence de la musique.

MAÎTRE D'ARMES – Vous êtes de plaisantes gens, de vouloir comparer vos sciences à la mienne !

MAÎTRE DE MUSIQUE – Voyez un peu l'homme d'importance !

MAÎTRE À DANSER – Voilà un plaisant animal, avec son plastron !

MAÎTRE D'ARMES – Mon petit maître à danser, je vous ferais danser comme il faut.

Et vous, mon petit musicien, je vous ferais chanter de la belle manière.

MAÎTRE À DANSER – Monsieur le batteur de fer, je vous apprendrai votre métier.

MONSIEUR JOURDAIN, *au Maître à danser* – Êtes-vous fou de l'aller quereller, lui qui entend

la tierce et la quarte, et qui sait tuer un homme par raison démonstrative ?

MAÎTRE À DANSER – Je me moque de sa raison démonstrative, et de sa tierce, et de sa quarte.

MONSIEUR JOURDAIN – Tout doux, vous dis-je.

MAÎTRE D'ARMES – Comment ? Petit impertinent.

MONSIEUR JOURDAIN – Eh mon Maître d'armes.

MAÎTRE À DANSER – Comment ? Grand cheval de carrosse.

MONSIEUR JOURDAIN – Eh mon Maître à danser.

MAÎTRE D'ARMES – Si je me jette sur vous...

MONSIEUR JOURDAIN – Doucement.

MAÎTRE À DANSER – Si je mets sur vous la main...

MONSIEUR JOURDAIN – Tout beau.

MAÎTRE D'ARMES – Je vous étrillerai d'un air...

MONSIEUR JOURDAIN – De grâce.

MAÎTRE À DANSER – Je vous rosserai d'une manière...

MONSIEUR JOURDAIN – Je vous prie.

MAÎTRE DE MUSIQUE – Laissez-nous un peu lui apprendre à parler.

MONSIEUR JOURDAIN – Mon Dieu. Arrêtez-vous.

Extrait de l'acte III, scène 9

CLÉONTE – Quoi, traiter un amant de la sorte, et un amant le plus fidèle, et le plus passionné de tous les amants ?

COVIELLE – C'est une chose épouvantable, que ce qu'on nous fait à tous deux.

CLÉONTE – Je fais voir pour une personne toute l'ardeur, et toute la tendresse qu'on peut imaginer ; je n'aime rien au monde qu'elle, et je n'ai qu'elle dans l'esprit ; elle fait tous mes soins, tous mes désirs, toute ma joie ; je ne parle que d'elle, je ne pense qu'à elle, je ne fais des songes que d'elle, je ne respire que par elle, mon cœur vit tout en elle : et voilà de tant d'amitié la digne récompense ! Je suis deux jours sans la voir, qui sont pour moi deux siècles effroyables ; je la rencontre par hasard ; mon cœur à cette vue se sent tout transporté, ma joie éclate sur mon visage ; je vole avec ravissement vers elle ; et l'infidèle détourne de moi ses regards, et passe brusquement comme si de sa vie elle ne m'avait vu !

COVIELLE – Je dis les mêmes choses que vous.

CLÉONTE – Peut-on rien voir d'égal, Covielle, à cette perfidie de l'ingrate Lucile ?

COVIELLE – Et à celle, Monsieur, de la pendarde de Nicole ?

CLÉONTE – Après tant de sacrifices ardents, de soupirs, et de vœux que j'ai faits à ses charmes !

COVIELLE – Après tant d'assidus hommages, de soins, et de services que je lui ai rendus dans sa cuisine !

CLÉONTE – Tant de larmes que j'ai versées à ses genoux !

COVIELLE – Tant de seaux d'eau que j'ai tirés au puits pour elle !

CLÉONTE – Tant d'ardeur que j'ai fait paraître à la chérir plus que moi-même !

COVIELLE – Tant de chaleur que j'ai soufferte à tourner la broche à sa place !

CLÉONTE – Elle me fuit avec mépris !

COVIELLE – Elle me tourne le dos avec effronterie !

CLÉONTE – C'est une perfidie digne des plus grands châtiments.

COVIELLE – C'est une trahison à mériter mille soufflets.

CLÉONTE – Ne t'avise point, je te prie, de me parler jamais pour elle.

COVIELLE – Moi, Monsieur ! Dieu m'en garde.

CLÉONTE – Ne viens point m'excuser l'action de cette infidèle.

COVIELLE – N'ayez pas peur.

CLÉONTE – Non, vois-tu, tous tes discours pour la défendre, ne serviront de rien.

COVIELLE – Qui songe à cela ?

CLÉONTE – Je veux contre elle conserver mon ressentiment, et rompre ensemble tout commerce.

COVIELLE – J'y consens.

Extrait de l'acte III, scène 10

LUCILE – Voilà bien du bruit pour un rien. Je veux vous dire, Cléonte, le sujet qui m'a fait ce matin éviter votre abord.

CLÉONTE – Non, je ne veux rien écouter.

NICOLE – Je te veux apprendre la cause qui nous a fait passer si vite.

COVIELLE – Je ne veux rien entendre.

LUCILE – Sachez que ce matin...

CLÉONTE – Non, vous dis-je.

NICOLE – Apprends que...

COVIELLE – Non, traîtresse.

LUCILE – Écoutez.

CLÉONTE – Point d'affaire.

NICOLE – Laisse-moi dire.

COVIELLE – Je suis sourd.

LUCILE – Cléonte.

CLÉONTE – Non.

NICOLE – Covielle.

COVIELLE – Point.

LUCILE – Arrêtez.

CLÉONTE – Chansons.
NICOLE – Entends-moi.
COVIELLE – Bagatelle.
LUCILE – Un moment.
CLÉONTE – Point du tout.
NICOLE – Un peu de patience.
COVIELLE – Tarare.
LUCILE – Deux paroles.
CLÉONTE – Non, c'en est fait.
NICOLE – Un mot.
COVIELLE – Plus de commerce.
LUCILE – Hé bien, puisque vous ne voulez pas m'écouter, demeurez dans votre pensée, et faites ce qu'il vous plaira.
NICOLE – Puisque tu fais comme cela, prends-le tout comme tu voudras.
CLÉONTE – Sachons donc le sujet d'un si bel accueil.
LUCILE – Il ne me plaît plus de le dire.
COVIELLE – Apprends-nous un peu cette histoire.
NICOLE – Je ne veux plus, moi, te l'apprendre.
CLÉONTE – Dîtes-moi...
LUCILE – Non, je ne veux rien dire.
COVIELLE – Conte-moi...
NICOLE – Non, je ne conte rien.
CLÉONTE – De grâce.
LUCILE – Non, vous dis-je.
COVIELLE – Par charité.
NICOLE – Point d'affaire.
CLÉONTE – Je vous en prie.
LUCILE – Laissez-moi.
COVIELLE – Je t'en conjure.
NICOLE – Ôte-toi de là.
CLÉONTE – Lucile.
LUCILE – Non.
COVIELLE – Nicole.
NICOLE – Point.
CLÉONTE – Au nom des Dieux !
LUCILE – Je ne veux pas.
COVIELLE – Parle-moi.
NICOLE – Point du tout.
CLÉONTE – Éclaircissez mes doutes.
LUCILE – Non, je n'en ferai rien.
COVIELLE – Guéris-moi l'esprit.
NICOLE – Non, il ne me plaît pas.



ANNEXE 4 = LA TURQUERIE (EXTRAIT = V, 5)

DORANTE, COVIELLE.

COVIELLE – Ha, ha, ha. Ma foi, cela est tout à fait drôle. Quel dupe ! Quand il aurait appris son rôle par cœur, il ne pourrait pas le mieux jouer. Ah, ah. Je vous prie, Monsieur, de nous vouloir aider céans dans une affaire qui s'y passe.

DORANTE – Ah, ah, Covielle, qui t'aurait reconnu ? Comme te voilà ajusté !

COVIELLE – Vous voyez. Ah, ah.

DORANTE – De quoi ris-tu ?

COVIELLE – D'une chose, Monsieur, qui la mérite bien.

DORANTE – Comment ?

COVIELLE – Je vous le donnerais en bien des fois, Monsieur, à deviner, le stratagème dont nous nous servons auprès de Monsieur Jourdain, pour porter son esprit à donner sa fille à mon maître.

DORANTE – Je ne devine point le stratagème, mais je devine qu'il ne manquera pas de faire son effet, puisque tu l'entreprends.

COVIELLE – Je sais, Monsieur, que la bête vous est connue.

DORANTE – Apprends-moi ce que c'est.

COVIELLE – Prenez la peine de vous tirer un peu plus loin, pour faire place à ce que j'aperçois venir. Vous pourrez voir une partie de l'histoire, tandis que je vous conterai le reste.

La cérémonie turque pour ennoblir le Bourgeois, se fait en danse et en musique, et compose le quatrième intermède.

Le Mufti, quatre Dervis, six turcs dansant, six turcs musiciens, et autres joueurs d'instruments à la turque, sont les acteurs de cette cérémonie.

LE MUFTI – Se ti sabir,
Ti respondir
Se non sabir
Tazir, tazir.
Mi star Mufti
Ti qui star ti
Non intendir
Tazir, tazir.

Le Mufti demande en même langue aux Turcs assistants, de quelle religion est le Bourgeois, et ils l'assurent qu'il est mahométan. Le Mufti invoque Mahomet en langue franque, et chante les paroles qui suivent.

LE MUFTI – Mahameta per Giourdina
Mi pregar sera e mattina
Voler far un Paladina
De Giourdina, de Giourdina.
Dar turbanta, é edar scarcina
Con galera e brigantina
Per deffender Palestina.
Mahameta, etc.

Le Mufti demande aux Turcs si le Bourgeois sera ferme dans la religion mahométane, et leur chante ces paroles.

LE MUFTI – Star bon Turca Giourdina.
LES TURCS – Hi valla.

LE Mufti danse et chante ces mots – Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da.

Les Turcs répondent les mêmes vers.

Le Mufti propose de donner le turban au Bourgeois, et chante les paroles qui suivent.

LE MUFTI *s'adressant au Bourgeois* – Ti non star furba.

LES TURCS – No, no, no.

LE MUFTI – Non star forfanta ?

LES TURCS – No, no, no.

LE MUFTI *aux Turcs* – Donar turbanta. Donar turbanta.

Les Turcs répètent tout ce qu'a dit le Mufti pour donner le turban au Bourgeois. Le Mufti et les Dervis se coiffent avec des turbans de cérémonies, et l'on présente au Mufti l'Alcoran, qui fait une seconde invocation avec tout le reste des turcs assistants ; après son invocation il donne au Bourgeois l'épée, et chante ces paroles.

LE MUFTI – Ti star nobile, non star fabola.

Pigliar schiabola.

Puis il se retire.

Les Turcs répètent les mêmes vers, mettant tous le sabre à la main, et six d'entre eux dansent autour du Bourgeois, auquel ils feignent de donner plusieurs coups de sabre.

Le Mufti commande aux Turcs de bâtonner le Bourgeois, et chante les paroles qui suivent.

LE MUFTI – Dara, dara,

bastonara, bastonara.

Les Turcs répètent les mêmes vers, et lui donnent plusieurs coups de bâton en cadence.

LE MUFTI – on tener honta

Questa star l'ultima affronta.

Les Turcs répètent les mêmes vers.

Le Mufti recommence une invocation et se retire après la cérémonie avec tous les Turcs, en dansant et chantant avec plusieurs instruments à la turque.



ANNEXE 5 = MONTER UN CLASSIQUE

La différence entre la vie et la mort, claire quand il s'agit de l'homme, est bien moins nette ailleurs. [...] Voici un exemple. En France, il y a deux façons tout aussi sclérosées de jouer la tragédie classique. L'une est traditionnelle et implique un ton et un maintien particuliers, un regard noble, une diction mélodieuse et raffinée. L'autre n'est rien de plus qu'une version édulcorée de la première. Mais comme les attitudes nobles et pompeuses sont en train de disparaître rapidement de la vie quotidienne, chaque nouvelle génération trouve le grand style de plus en plus creux, de plus en plus vide de sens. Ce qui conduit le jeune acteur à une recherche hargneuse et impatiente de ce qu'il appelle la vérité. Il veut jouer de façon réaliste, pour que les vers ressemblent à du langage réel, mais il s'aperçoit que la forme de l'écriture est si rigide qu'elle résiste à ce traitement. Il est alors obligé d'adopter un compromis plus ou moins subtil qui n'a ni la fraîcheur du langage ordinaire, ni l'emphase de l'histriion. Son jeu

ne fait que s'appauvrir, et l'on regrette avec nostalgie un jeu ampoulé qui n'était pas sans force. Ne suffirait-il pas de jouer la tragédie « comme elle a été écrite » ? Malheureusement, tout ce que le texte peut nous apprendre est ce qui a été écrit noir sur blanc, et non pas, de quelle manière on lui a, un jour, donné vie. Il n'y a ni disques, ni bandes magnétiques, il n'y a que des érudits, mais aucun d'eux ne possède, bien sûr, de connaissances directes sur le problème. [...]

Dans un théâtre vivant, nous aborderions chaque jour la répétition en mettant à l'épreuve les découvertes de la veille, prêts à croire que la véritable pièce nous échappe une fois de plus. Mais le théâtre traditionnel aborde les classiques avec l'idée que, quelque part, quelqu'un a trouvé et défini la façon dont la pièce devait être jouée.

Peter Brook, *L'Espace vide*, coll. « Point »,
Seuil, 1977, p. 28-30.

- **Que dit Peter Brook du piège que nous tendent les classiques ?**
- **Comment maintenir vivant le sens d'une pièce ?**

ANNEXE G = PARCOURS AUTOUR DE TROIS MISES EN SCÈNE DU
BOURGEOIS GENTILHOMME Mise en scène de Jean-Louis Benoit (2000) à la Comédie-Française²¹

On pourra proposer aux élèves la lecture d'un texte de Jean-Louis Benoit extrait du dossier de presse :

Louis XIV mesurait un mètre soixante deux. Perruqué et chaussé, il mesurait un mètre quatre-vingt-huit. C'est vêtu que le roi prenait de la hauteur. Ses gens le voyaient venir de loin. Monsieur Jourdain, lui aussi, veut grandir : il veut dominer et être vu de loin, lui aussi. Il va donc falloir qu'il « s'habille ». Le bourgeois est petit, le gentilhomme devra le dépasser d'au moins seize centimètres. Mais l'entreprise n'est pas aisée : si Louis XIV a le corps gracile (c'est un grand danseur) charmant à habiller, Jourdain, lui, a le corps qui pèse.

Le Bourgeois gentilhomme est avant tout une affaire de corps, d'apparence. Par deux fois dans la pièce, Jourdain va se déshabiller et se rhabiller : il n'ignore pas que dans la société du spectacle dans laquelle il veut s'introduire, il doit travestir la nature pour « être ». Paraître, c'est être vu. Sembler, c'est être reconnu. Mais Jourdain a une nature trop forte qui fait craquer les coutures de l'habit : il ne sera que ce qu'il est, un bourgeois au corps lourd, lourd comme la réalité qui leste ses illusions. Il ne s'en rend pas compte, bien sûr, puisqu'il vit dans le rêve. Comme beaucoup de personnages de Molière, il pense que l'habit lui va à merveille, sans voir que l'habit n'est chez lui qu'un déguisement. Il voulait s'habiller, il se déguise. Tout ce qu'il met de neuf le « carnavalise », le rend grotesque et faux. Jourdain a beau s'évertuer à apprendre à devenir « une personne », il ne sera jamais qu'un personnage. Pourtant, Jourdain travaille assidûment à sa métamorphose : chez lui, au grand désarroi de son épouse, il a créé « son » théâtre de la noblesse : il en possède les costumes, il apprend le texte, il répète paroles et mouvements mais tout est faux, tout n'est

que théâtre. Jourdain n'est l'interprète que du drapier qu'il est. Ses spectateurs le lui disent, mais il n'entend rien : il est fou. Fou au point de basculer corps et biens dans l'illusion pour ne jamais nous revenir. Il fallait une cérémonie pour ce formidable saut dans l'erreur : elle aura lieu, comme pour Argan à la fin du *Malade imaginaire*. Les deux hommes – l'un devenu noble turc, l'autre savant médecin – se perdent, engloutis par la grande illusion, aspirés par le fond du théâtre.

Ce mouvement permanent, ce jeu entre la réalité et l'illusion, est le propre du théâtre baroque. Baroque, l'imagination du XVII^e siècle l'est assurément, elle qui se nourrit de fantaisies, de merveilleux, de représentations mythologiques. Mais le théâtre baroque est gourmand de contrastes, il aime mélanger la cruauté et la pastorale, le noir et le rose comme dans *George Dandin* ; ce qu'il aime plus que tout, c'est la transfiguration, le déguisement. Monsieur Jourdain est tombé dans ce bain-là. Être « ailleurs » l'obsède. Certes, la noblesse ne s'acquiert pas, lui dit Molière, et ne peut grandir qui veut ; mais l'illusion de soi est si tenace, l'illusion du monde si entière que toute la force humaine de Madame Jourdain ne parvient pas à retenir au sol son époux enturbanné. Molière a pris le parti des chimères.

Couché dans son lit, Louis XIV mesurait un mètre soixante deux. Avant de s'endormir, le roi pouvait contempler une immense peinture recouvrant le plafond de sa chambre : *Apollon sur son char*. À quoi rêvait-il, ce petit homme allongé sous le Dieu éblouissant de la Lumière ? À la même chose que Monsieur Jourdain, certainement : à être un autre.

→ Sur quels aspects de la pièce le metteur en scène entend-il mettre l'accent ?

→ Comment comprendre la référence au théâtre ?

21. Les éditions Montparnasse ont édité ce spectacle en DVD.

Mise en scène de Benjamin Lazar (2005)²²

La mise en scène de Benjamin Lazar est intéressante car elle réactive les codes baroques et entend donner au spectateur du XXI^e siècle un aperçu de ce que pouvait être la pièce au XVII^e siècle. L'éclairage se fait à la bougie, les comédiens jouent dans un français à la prononciation d'époque restituée, la gestuelle s'inspire des codes baroques. Le metteur en scène a rendu aux divertissements leur importance originelle et utilise la musique et la danse baroques.

On peut aussi consulter le site internet de la compagnie, consacré au spectacle : <http://www.lebourgeoisgentilhomme.com/>. On y trouvera des photographies, des notes d'intention, et une très riche documentation.

- Que découvre-t-on des codes de jeu, des conditions matérielles de représentation qui étaient celles du XVII^e siècle ?
- Quelles conventions de jeu peut-on repérer qui sont propres au XVII^e siècle ?
- Au-delà de la dimension presque archéologique, quel est l'intérêt d'une telle entreprise ?

Mise en scène de Jérôme Savary avec le Grand Magic Circus (1978)

On peut avoir un aperçu de la mise en scène de Jérôme Savary sur le site de l'INA. Un reportage d'une dizaine de minutes précise le projet du metteur en scène et propose des extraits représentatifs du spectacle : <http://www.ina.fr/archivespourtous/>

- Quels éléments renvoient à l'univers de Molière ? Et au XVII^e siècle ? En quoi peut-on dire qu'il s'agit d'un XVII^e siècle revu et corrigé ?
- Quels éléments tirent *Le Bourgeois* vers une esthétique qui est celle du carnaval, du cirque et de la démesure ?
- À quoi tient le caractère festif de la mise en scène ? Comment Jérôme Savary traite-t-il les divertissements ?

22. Disponible en DVD
à cette adresse :
<http://www.lebourgeoisgentilhomme.com>

ANNEXE 7 : COMPARAISON DE L'ACTE V, SCÈNE 1

Le Bourgeois gentilhomme de Molière**Acte V, scène première**

MADAME JOURDAIN, MONSIEUR JOURDAIN.

MADAME JOURDAIN – Ah mon Dieu ! Miséricorde ! Qu'est-ce que c'est donc que cela ?
Quelle figure ! Est-ce un momon que vous allez porter ; et est-il
temps d'aller en masque ? Parlez donc, qu'est-ce que c'est que ceci ?
Qui vous a fagoté comme cela ?

MONSIEUR JOURDAIN – Voyez l'impertinente, de parler de la sorte à un *Mamamouchi* !

MADAME JOURDAIN – Comment donc ?

MONSIEUR JOURDAIN – Oui, il me faut porter du respect maintenant, et l'on vient de me
faire *Mamamouchi*.

MADAME JOURDAIN – Que voulez-vous dire avec votre *Mamamouchi* ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Mamamouchi*, vous dis-je. Je suis *Mamamouchi*.

MADAME JOURDAIN – Quelle bête est-ce là ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Mamamouchi*, c'est-à-dire, en notre langue, Paladin.

MADAME JOURDAIN – Baladin ! Êtes-vous en âge de danser des ballets ?

MONSIEUR JOURDAIN – Quelle ignorante ! Je dis Paladin : c'est une dignité dont on vient
de me faire la cérémonie.

MADAME JOURDAIN – Quelle cérémonie donc ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Mahameta per Iordina*.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce que cela veut dire ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Iordina*, c'est-à-dire Jourdain.

MADAME JOURDAIN – Hé bien ! quoi, Jourdain ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Voler far un Paladina de Iordina*.

MADAME JOURDAIN – Comment ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Dar turbanta con galera*.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce à dire cela ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Per deffender Palestina*.

MADAME JOURDAIN – Que voulez-vous donc dire ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Dara dara bastonara*.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce donc que ce jargon-là ?

MONSIEUR JOURDAIN – *Non tener honta questa star l'ultima affronta*.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce que c'est donc que tout cela ?

MONSIEUR JOURDAIN, *danse et chante* – Hou la ba ba la chou ba la ba ba la da
(*Il tombe par terre*).

MADAME JOURDAIN – Hélas, mon Dieu ! Mon mari est devenu fou.

MONSIEUR JOURDAIN, *se relevant et s'en allant* – Paix ! insolente, portez respect à Monsieur
le *Mamamouchi*.

MADAME JOURDAIN – Où est-ce qu'il a donc perdu l'esprit ? Courons l'empêcher de sortir.
Ah, ah ! Voici justement le reste de notre écu. Je ne vois que chagrin
de tous côtés.

Elle sort.

Le Bourgeois gentilhomme adapté par Philippe Car et Yves Fravega

MADAME JOURDAIN, MONSIEUR JOURDAIN.

MADAME JOURDAIN – Ah miséricorde ! Qu'est-ce que c'est que ce carnaval ? Parlez, dites quelque chose ! Qui vous a déguisé comme cela ?

MONSIEUR JOURDAIN – Voyez l'impertinente, de parler de la sorte à un **Matagotchi** !

MADAME JOURDAIN – Comment ?

MONSIEUR JOURDAIN – Oui, vous devez me témoigner du respect, on vient de me faire **Matagotchi**.

MADAME JOURDAIN – Que voulez-vous dire avec votre **Matagotchi** ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Matagotchi**, vous dis-je. Je suis **Matagotchi**.

MADAME JOURDAIN – Quelle bête est-ce là ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Matagotchi**, c'est-à-dire, en notre langue, Chevalier.

MADAME JOURDAIN – Chevalier ! Êtes-vous en âge de monter à cheval ?

MONSIEUR JOURDAIN – Quelle ignorante ! Chevalier, **Matagotchi** : c'est une dignité dont on vient de me faire la cérémonie.

MADAME JOURDAIN – Quelle cérémonie ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Kapishou Jiordina**.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce que cela veut dire ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Jiordina**, c'est-à-dire Jourdain.

MADAME JOURDAIN – Hé bien ! quoi, Jourdain ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Kishi machigatta Jiordina**.

MADAME JOURDAIN – Comment ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Zubari gochisô konnichiwa**.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce que c'est ?

MONSIEUR JOURDAIN – **Dakedo, dakedo, kuyaka**.

MADAME JOURDAIN – Qu'est-ce que ça veut dire ?

MONSIEUR JOURDAIN *danse et chante* – **Goshigoshi kushakusha. Goshigoshi kushakusha (et tombe par terre)**.

MADAME JOURDAIN – Hélas, mon Dieu ! mon mari est devenu fou.

MONSIEUR JOURDAIN, *se relevant et s'en allant* – Paix ! insolente, témoignez du respect au grand **Matagotchi**.

MADAME JOURDAIN – Il a perdu l'esprit ! Empêchons-le de sortir. Ah ! Il ne manquait plus qu'eux.

Elle sort.



ANNEXE 8 : AGENCE DE VOYAGES IMAGINAIRES

Présentation de la compagnie, par Philippe Car

Au début, nous étions en mille neuf cent soixante-dix-neuf, nous étions deux.

Nous fréquentions déjà depuis deux ans l'école de théâtre gestuel, le TEMP, de Pinok et Matho, à Paris. Cette recherche, transmise aussi par d'autres élèves d'Etienne Decroux (son fils Maximilien, Jacques Lecocq, Faustino, Claire Hegen et Yves Marc, Jean-Claude Cotillard...) représentait pour eux une recherche capitale, capable d'apporter de l'oxygène à un théâtre institutionnel trop mental et physiquement, corporellement timide. Et ainsi de renouer avec des pratiques traditionnelles anciennes donc pleines d'avenir.

Très vite, pour élargir l'équipe et notre vision du travail, nous créons la compagnie Patrick Ponce et Philippe Car.

Cinq ans plus tard, le duo était devenu une troupe, ce fut Cartoun Sardines Théâtre.

Vingt-six ans après ce début, la troupe devient une famille, un collectif d'une vingtaine de personnes. Les autos, les camions, les trains et les avions nous transportent, pour y travailler, tout autour du monde. L'itinérance est devenue notre vie.

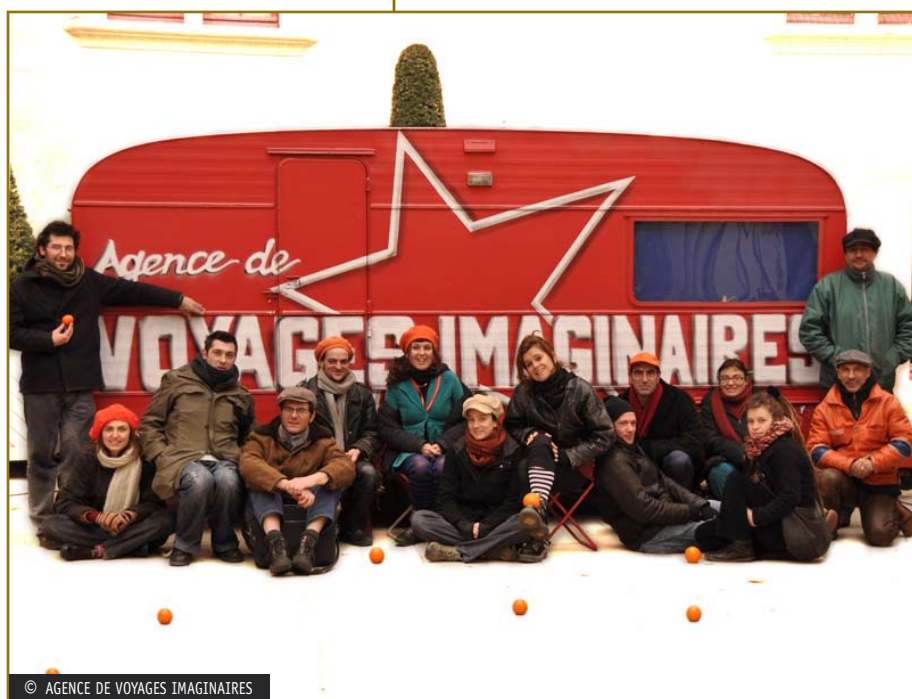
On a fabriqué et joué des tas de spectacles, des films, des histoires, nourris au fur et à mesure par nos expériences. En vingt-six ans, notre amour du théâtre, du spectacle, du public et du métier n'a fait que croître, la passion de la découverte et de l'exigence toujours partagée par tous.

L'histoire d'une troupe s'est écrite.

Il y a quelques années, le cloisonnement des théâtres nous a presque étouffés. Comment partager notre passion avec un large public ? Comment l'inciter à entrer dans un bâtiment qui ressemble plus à un sanctuaire qu'à un terrain de jeu ? Le « Village de théâtre » a été une réponse. Présenter un grand répertoire de nos spectacles dans ce cadre fait partie de nos plus belles expériences d'échanges spectateurs/équipe/troupe. S'installer avec nos maisons à roulettes autour d'une salle de spectacle (ou d'un chapiteau) et l'ouvrir vers l'extérieur. Poser nos bagages, sortir les instruments, partager nos souvenirs, un verre et une assiette, c'est retracer avec simplicité le lien entre la vie et l'art. Et c'est un bain de magie.

Et, en 2002, deux groupes ont commencé à exister à l'intérieur même de la troupe. Un fonctionnement à deux équipes a été tenté, mais les directions de travail se sont éloignées, jusqu'au grand écart.

En 2007, la compagnie Philippe Car/Agence de Voyages Imaginaires est née de cette figure acrobatique.



© AGENCE DE VOYAGES IMAGINAIRES

Notre écriture dramatique fut directement nourrie de ces influences. Le spectacle comme un art total où il est naturel de puiser dans un vivier de pratiques multiples : les marionnettes, le mime, le théâtre d'ombre, le cinéma, la magie, la musique, le nez rouge, le faux nez, le masque... Le principe du numéro, comme au cirque, à la foire. Louis Jouvet disait d'un acteur qu'il est comme un acrobate. C'est encore évident pour nous.

Le concept de « Village Imaginaire », par Philippe Car**L'esprit « imaginaire »**

De Cartoun Sardines Théâtre à l'Agence de Voyages Imaginaires, nous fabriquons depuis toujours du théâtre et inventons du rêve, explorant les époques et les genres pour des milliers de spectateurs à travers le monde.

Notre projet a toujours prétendu parler aux hommes de leur humanité, par la mise en jeu décapante de la condition humaine.

Projet qui, dès le départ, et toujours depuis, a cherché à entretenir un rapport avec les techniques traditionnelles, mime, commedia dell'arte, clown, masques, théâtre balinais, marionnettes..., comme pour puiser dans le savoir immémorial du théâtre pour, à travers une somme de moyens d'expressions, réinventer un langage personnel et d'aujourd'hui.

La compagnie, dotée depuis le départ d'un profond plaisir de travailler et de vivre, a, depuis toujours, cherché à donner le meilleur de soi-même, et a réussi à fabriquer, à travers cet état d'esprit, un théâtre accessible à tous et capable de donner accès aux joies les plus secrètes du coeur.

La revendication récurrente et généreuse : le droit au bonheur (à tous ceux que la bonne humeur rendra toujours disponibles à tout ce qui leur arrive et qui estiment que chercher le bonheur est plus important que tout...), le plaisir du public, l'ouverture aux publics, la mise en scène des théâtres, temples fantaisistes des mythes et de l'imaginaire, l'espace magique et fantastique, la chaleur et la convivialité, le rituel, la préparation à la concentration du public.

La joie de vivre comme matière même de la représentation, la fantaisie, l'imagination, la légèreté, le divertissement, le jeu, l'insolence, la dimension de la fête, la revendication du plaisir comme une forme de subversion.

La force fondamentale du désir et du plaisir de faire et de vivre ce que l'on a envie, lien nécessaire entre une démarche de création et la légèreté d'être.

Le concept de « Village Imaginaire » !

Le principe est simple : s'installer dans une ville, autour d'un théâtre, y créer un évènement plastique par l'habillage du bâtiment et l'installation de notre village de roulottes à l'extérieur, une exposition interactive à l'intérieur, y jouer plusieurs spectacles, et y prolonger les soirées par des cabarets festifs, désaltérants et nutritifs !

De quoi ravir directeurs, spectateurs et acteurs.

Les spectateurs découvrent une nouvelle proposition, une nouvelle façon d'aller et d'être au théâtre. Quand ils entrent, ils ont l'impression de pénétrer dans le temple du ludique et de la magie et quand ils sortent, d'avoir été invités à un barbecue chez leurs amis... Ils ont vu un ou plusieurs spectacle(s), ils ont été emballés. Ils retrouvent les artistes dans la soirée, devenus chanteurs, musiciens ou poètes, et ils finissent par partager avec un ou deux d'entre eux une table ou un bout de comptoir, pour manger un morceau, boire un coup, ensemble... La poésie et la fête.

Les directeurs voient leur public se fidéliser, aborder le lieu du théâtre comme un lieu de plaisir, de rencontres, d'enrichissement. De

nouveaux spectateurs, des amis des premiers, viennent se rendre compte, et prennent conscience que le théâtre, c'est comme une fête. C'est simple et on s'y sent bien. On rencontre les artistes, comme si on venait chez eux. On rencontre les équipes administratives et techniques qui elles-mêmes se rencontrent, abordent un projet ensemble, mangent, boivent et rient, et rencontrent leur public, qui rencontre les artistes, qui etc.

Les directeurs et leurs équipes jouent avec leur bâtiment, le mettent en scène. Dehors, leur théâtre change d'allure. Les passants le redécouvrent.

Le bâtiment peut être intégré à une installation plastique, comme un décor, qui « l'ouvre » sur la rue : les roulottes et leurs jardins. De l'extérieur, les passants ont l'impression de voir dedans, et l'envie d'y entrer !

Le théâtre se trouve sur la place d'un nouveau village.

Au centre de la place, un trapèze de lumière... Un village invraisemblable habité par une troupe...

Il paraît même qu'il y a une grande roulotte vide pour les amis, ou les spectateurs qui ne veulent vraiment plus partir (véridique !).

Dedans, tout a changé, le hall est devenu pour le public un terrain de jeux, de plaisir, d'expression... La troupe, les artistes imaginent, construisent, décorent, passent d'un spectacle à l'autre, chantent, jouent de la musique, écrivent, disent, composent. Ils prennent conscience de leurs richesses, et ils jouent avec ! C'est comme multiplier les tours de magie. Ils découvrent et expérimentent un nouveau terrain de jeu, un nouveau rapport au spectacle, aux spectateurs, une autre disponibilité envers le public, envers l'équipe du théâtre et envers leur propre

travail... Différents acteurs de la ville sont associés au projet. Les associations locales peuvent prendre part à différents niveaux à la réalisation du Village Imaginaire. D'autre part, l'équipe artistique peut proposer toutes sortes d'interventions : des ateliers théâtre ou musique avec des associations, le public scolaire des environs... Un travail avec la fanfare locale ou avec les élèves du conservatoire de musique.

Source : <http://www.voyagesimaginaires.fr/>

ANNEXE 9 : NOTE D'INTENTION

La cérémonie turque, devenue pour nous le pays de la Grande Truquerie, apothéose du jeu du divertissement, est une mascarade des plus folles qui emprisonne à jamais Monsieur Jourdain dans son délire. La fantasmagorie burlesque s'empare de la satire bourgeoise et la transfigure. Molière, montreur de marionnettes vivantes, montre le double démoniaque de ses personnages. Jourdain est montré homme marionnette manipulateur de pantins. Pour Molière, Monsieur Jourdain est le rôle le plus complet et le plus haut en couleur. Il chante, parodie, reproduit des jeux de physionomie, se

déguise, pique des colères d'enfant, s'emporte contre tout et s'amuse de tout. Nouveau riche, parvenu, sympathique, ni odieux, ni méchant, ni hypocrite, il n'est que ridicule. Un ridicule énorme. Un incurable naïf. Et l'euphorie dans laquelle il baigne est communicative. Il rêve sa vie. C'est un artiste manqué qui souffre d'une insuffisance esthétique d'où il tire son ridicule. Il est ignare, sincère et maladroit. Chamarré, flamboyant, il est un magnifique Jourdain-citrouille. Un gros bouffon à figure de pivoine.

Philippe Car.



© FABIEN DUBESSAY

→ Comment Philippe Car explique-t-il le recours aux marionnettes ? Comment comprendre l'expression « homme marionnette manipulateur de pantins » ?

Philippe Car voit en Molière un montreur de marionnettes. Monsieur Jourdain est un homme marionnette dans le sens où il est un type, une figure de théâtre. Mais il est aussi une marionnette car il est manipulé par les autres, par la société et par ses désirs qui l'enferment dans une forme de délire. Mais Monsieur Jourdain est aussi un « manipulateur de pantins ». Les gens qui l'entourent dans la pièce, et plus particulièrement sa famille et ses domestiques, ne sont là que pour servir ses désirs et sont des pantins prêts à se plier à ses folles exigences en contrepartie d'un peu d'argent. Monsieur Jourdain vit dans un monde de marionnettes où l'homme en chair et en os n'a plus vraiment de place.

→ Quelle vision de Monsieur Jourdain le metteur en scène entend-il proposer ?

Philippe Car voit en Monsieur Jourdain un personnage de l'imaginaire et du rêve. Notre bourgeois fait de sa vie une œuvre et s'invente un personnage. On notera les nombreuses références au monde de l'enfance, qui peuvent aussi justifier le recours aux marionnettes : Monsieur Jourdain est comme un enfant, qui s'invente des histoires dans lesquelles il tient le plus beau rôle.

ANNEXE 10 = DISTRIBUTION

Le Bourgeois gentilhomme

d'après Molière, par la compagnie Agence de Voyages Imaginaires

Adaptation : Philippe Car et
Yves Fravega**Mise en scène :** Philippe Car**Assistanat à la mise en scène :**
Laurence Bournet**Avec :**Valérie Bournet, Philippe Car, Nicolas
Delorme, Claire Leyat, Vincent Trouble**Composition musicale :** Vincent Trouble**Scénographie et lumière :**
Julo Etiévant**Création sonore :** Fanny Thollot**Costumes :** Christian Burle assisté de
Magali Leportier et Solenne Capmas**Décor et accessoires :** Christophe Brot**Construction du dohyo :** Ateliers
SudSide**Réalisation des marionnettes :**Jean-Claude Leportier, Magali Leportier
et Jean-François Marc**Conseil en jeu de marionnettes :**

Jean-Claude Leportier / Cie Coatimundi

Conception et réalisation robot :

Julo Etiévant et Luki Millet

Régie générale, son et lumière :

Jean-Yves Pillone

Collaboration aux délices :

Virginie Besançon

Administration : Sophie-Danièle Godo
assistée de Maëlle Rouche**Diffusion :** Hervé d'Otreppe**Coproduction :** Agence de Voyages Imaginaires (production déléguée), Théâtre du
Gymnase (13), Théâtre de Cusset (03), Théâtre de Corbeil-Essonnes Communauté
d'Agglomération Seine-Essonne (91), Théâtre de Grasse Scène Conventionnée (06),
La Grange Dîmière - Fresnes (94), Théâtre Paul Eluard - Choisy-le-Roi (94).Le spectacle reçoit l'aide de l'ADAMI, du Conseil Général des Bouches-du-Rhône - Centre
départemental de créations en résidence.L'Agence de Voyages Imaginaires est subventionnée par la Ville de Marseille, le ministère
de la Culture (DRAC PACA), la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil général des
Bouches-du-Rhône.En partenariat avec Emmaüs Communauté de Marseille Pointe Rouge.
Remerciements à l'association Au fil des vents.→ **Quelles informations cette liste nous apporte-t-elle sur ce que nous pourrions voir sur scène ?**→ **Quels sont tous les métiers représentés ?**L'analyse de la distribution va permettre de mettre en lumière tous les corps de métiers présents
sur cette création du côté de la compagnie mais aussi tous les partenaires extérieurs qui sont
partie prenante de la création jusqu'à la diffusion du spectacle. Avant tout, le regard se porte sur
les artistes qui vont créer le spectacle. Il est à constater qu'ils sont nombreux et de nature très
diverses. On peut donc faire l'hypothèse qu'il y aura de la musique, une scénographie particulière,
un dohyo (un élément de la culture japonaise en référence au sport ! Quel lien avec le théâtre ?),
des marionnettes, un robot... Cet exercice est là pour permettre de mesurer l'importance des par-
tenaires institutionnels et financiers lors d'une création.

ANNEXE 11 = LA MARIONNETTE SELON ANTOINE VITEZ

La marionnette remue en nous des choses profondes. Elle est l'art de la partie pour le tout ; c'est la main à la place de la tête, ou le corps entier. Le plaisir qu'on éprouve devant elle a quelque chose de la connaissance érotique : en possédant un fragment du corps d'un autre ou d'une autre, on croit posséder l'être même, le monde par surcroît, et cette soif renaît sans cesse. Ainsi le corps du Christ s'étend à la Création. La marionnette est là, toujours là, dans l'acte sacramentel.

Cette saisie du tout par la partie réalise nos rêves d'enfance. Il est devenu difficile aujourd'hui de dire que la marionnette est l'art par excellence des enfants. Les montreurs souffrent de cette prison où on les enferme. Il est vrai qu'on humilie l'enfant en lui donnant la marionnette, et la marionnette en lui donnant l'enfant, comme si chacun des deux n'était bon qu'à l'autre ; et je comprends bien l'indignation des artistes exigeant reconnaissance pour l'âge vénérable de leur métier, son passé illustre et sa tradition dans le monde. Il fallait mener, en effet, ce combat.

Mais au-delà du combat, je suis convaincu que la marionnette prend sa source dans les jeux secrets de l'enfance. Le petit d'homme se reconnaît dans l'homunculus : l'homme factice, artificiel, fabriqué par des mains, et de taille réduite. Ce rêve est à nous ; il ne faut pas en avoir peur.

C'est pour cela sans doute aussi que je n'aime guère le modernisme qui naît de la honte de

soi, de la crainte d'être en retard, du mépris des formes passées. Pas plus que l'opéra ne doit chercher à faire oublier sa nature qui est toute dans le chant, l'art de la marionnette ne doit s'écarter longtemps de sa vocation première : l'illusion avouée dans son petit théâtre.

J'écris cela sans ignorer les recherches contemporaines qui ont tiré le montreur de son castelet ; je comprends que l'exiguïté l'ait à la fin étouffé, et surtout le mépris de tous les pouvoirs. Rien depuis longtemps n'a été fait en France pour cet art-là ; c'est le théâtre du théâtre, son frère mal aimé, relégué parmi les pauvres. C'est pourquoi l'artiste sort au grand jour, renverse sa baraque, montre son visage : il n'est pas petit, il n'est pas un enfant, il est vieux comme le monde, il a des rides lui aussi – qu'on le respecte enfin et qu'on le considère !

Mais qu'il craigne, faisant cela, de tuer de lui-même son art, sa poule aux oeufs d'or.

Car le désir que nous avons des marionnettes survivra à toutes les modes, et au mépris lui-même. C'est pour cela qu'il faut maintenir la tradition afin que toujours Goethe puisse retrouver Faust à la foire de Francfort, et Flaubert, à Rouen, Saint-Antoine.

Antoine Vitez, préface de l'ouvrage collectif
Les Marionnettes, sous la direction de
Paul Fournel, éditions Bordas, 1982.

N.B. : Une référence au film d'Agnès Varda *Jacquot de Nantes* peut être faite au sujet de la marionnette et de l'enfance, particulièrement le passage où Jacques Demi, enfant, joue avec des marionnettes de papier qu'il se fabrique, et qu'il anime devant sa première caméra pour en faire un film.



ANNEXE 12 = LES TABLEAUX DU SPECTACLE

Prologue – Les comédiens expriment une série de vœux.

Tableau 1 – La leçon du Maître de musique.

Tableau 2 – La leçon du Maître de philosophie.

Tableau 3 – La leçon du Maître d'armes.

Tableau 4 – La visite du Maître tailleur.

Tableau 5 – Nicole et Madame Jourdain se moquent des prétentions de Monsieur Jourdain.

Tableau 6 – Visite de Dorante et dispute avec Madame Jourdain.

Tableau 7 – Préparation du divertissement avec Dorante.

Tableau 8 – Projet de mariage entre Madame Jourdain et Nicole.

Tableau 9 – Dispute et réconciliation des jeunes premiers et de leurs serviteurs.

Tableau 10 – Demande en mariage de Cléonte, refusée par Monsieur Jourdain.

Tableau 11 – Mise en place de la Truquerie par Cléonte et Covielle.

Tableau 12 – Divertissement offert à Dorimène et Dorante par Monsieur Jourdain. Arrivée de Madame Jourdain, qui interrompt la fête.

Tableau 13 – Installation de la Truquerie, arrivée de Covielle en interprète du grand Truc.

Tableau 14 – La Truquerie.

ANNEXE 13 : LES DIFFÉRENTS ARTS CONVOQUÉS DANS LE SPECTACLE

Autres arts	Les éléments référentiels	Les scènes, les moments
Bande dessinée Dessin animé/ Cartoon	<ul style="list-style-type: none"> - Les couleurs surnaturelles des lumières ; - les découpes (étoiles, spirale) ; - la composition de certaines scènes comme des vignettes ; - certains effets sonores qui viennent souligner le visuel comme les onomatopées dans les bulles ou les pictogrammes ; - les bruitages du show. 	<ul style="list-style-type: none"> - La diagonale (Cléonte/Covielle/Nicole/Lucile) ; - le show de Monsieur Jourdain.
Ready-made	Certaines marionnettes comme les laquais.	
Cirque	<ul style="list-style-type: none"> - La scénographie : le dohyo comme référence à la piste, au manège ; - la construction du spectacle en numéros ; - la prestidigitation : apparition/disparition/transformation ; - la polyvalence du jeu des comédiens, tour à tour manipulateurs, musiciens, acteurs, récitants, performeurs ; - la musique en direct en accompagnement des scènes ; - la fanfare finale ; - les découpes des lumières. 	Le sacre du grand « Matagochi ».
Mime Commedia dell'arte	Cléonte et Lucile : personnages pantomimes, poupées articulées, pantins.	La leçon du Maître d'armes.
Arts martiaux	La scénographie : arrivée des deux grands bâtons servant de support à la guirlande de lampions.	
Musique	<ul style="list-style-type: none"> - La musique en direct sur le plateau avec les musiciens et leurs instruments autour du dohyo ; - la musique comme une bande sonore indissociable du visuel ; - la référence au music-hall, au cabaret, à la comédie musicale. 	Les scènes du show de Monsieur Jourdain, de la leçon du Maître d'armes, Covielle et Cléonte avec accordéon au bord du plateau.
Art de la marionnette	<ul style="list-style-type: none"> - Marionnettes à tiges du bunraku, marionnettes inventées, mannequins, robot ; - masques. 	

ANNEXE 14 = CRÉATION DE MADAME JOURDAIN



Tête en terre glaise, taille réelle.



Tête en polystyrène expansé
(interprétation de la tête en terre glaise).



Tête en polystyrène expansé avec
crayonnage des éléments du visage
pour des essais.



Tête en polystyrène expansé avec
maquillage du visage pour des essais.



Recouvrement de la tête en polystyrène
expansé avec plusieurs couches de papier
mâché (papier mâché, puis peinture, puis
ponçage, puis on recommence...).



Peinture du visage + habillage de la tête
avec perruque conçue par le costumier.



© CROQUIS : CHRISTIAN BURLE

Croquis du costume de Madame Jourdain dessiné
par le costumier Christian Burle.



Tête sur corps habillé : voici Madame Jourdain première version !

ANNEXE 15 = CRÉATION DU MAÎTRE DE MUSIQUE



ANNEXE 16 = LA RECHERCHE DU BONHEUR

	Leurs désirs : ce qu'ils souhaitent pour leur bonheur au début de la pièce	Ce qu'ils ont obtenu à la fin de la pièce	Moyens utilisés
Monsieur Jourdain	<ul style="list-style-type: none"> - Être un gentilhomme ; - marier sa fille à un gentilhomme ; - entretenir une liaison avec Dorimène. 	<ul style="list-style-type: none"> - Il croit être devenu Matagochi ; - il croit avoir marié sa fille au fils du grand Truc ; - il croit que le mariage de Dorimène et de Dorante est une fable inventée pour berner Madame Jourdain. 	Son argent : il achète ses rêves.
Madame Jourdain	<ul style="list-style-type: none"> - Mener une vie de bourgeoise ; - l'abandon par son mari de ses rêves de grandeur ; - le mariage de sa fille avec un époux jeune et en bonne santé. 	Sa fille épouse Cléonte.	Elle tente en vain de raisonner son mari.
Cléonte	Épouser Lucile.	Il épouse Lucile.	Le mensonge, la Truquerie : il se fait passer pour un gentilhomme.
Lucile	Épouser Cléonte.	Il épouse Cléonte.	La participation au mensonge : elle feint d'accepter le fils du grand Truc.
Dorante	<ul style="list-style-type: none"> - Obtenir de l'argent de Monsieur Jourdain ; - épouser Dorimène. 	<ul style="list-style-type: none"> - Il a obtenu 200.000 francs de Monsieur Jourdain et une bague en diamant ; - il épouse Dorimène. 	<ul style="list-style-type: none"> - La flatterie envers Monsieur Jourdain ; - le mensonge (envers Monsieur Jourdain et Dorimène) ; - l'argent (la bague en diamant pour Dorimène).
Dorimène	Aucun désir particulier.	Elle épouse Dorante.	Aucun moyen mis en œuvre car aucun désir.
Nicole	Épouser Covielle.	<ul style="list-style-type: none"> - Elle épouse Covielle ; - elle obtient de l'argent pour son mariage. 	La participation au mensonge : elle feint d'accepter le traducteur du grand Truc.
Covielle	Épouser Nicole.	<ul style="list-style-type: none"> - Il épouse Nicole ; - il obtient de l'argent pour son mariage. 	La Truquerie dont il est l'organisateur.

ANNEXE 17 = LE PROLOGUE

N.B. : Ce texte a été légèrement modifié lors des premières représentations.

- PHILIPPE CAR – Bonsoir, j'aimerais bien, s'il vous plait, que vous éteignez vos téléphones portables.
Merci.
- VALÉRIE BOURNET – Bonsoir, j'aimerais bien que, si vous prenez des photos, ça soit sans flash.
Merci.
- PHILIPPE CAR – J'aimerais que ceux qui filment, nous offrent une copie.
- VALÉRIE BOURNET – Moi, j'aimerais bien qu'on m'offre une caméra vidéo.
- NICOLAS DELORME – J'aimerais bien avoir un téléphone portable à écran super tactile.
- CLAIRE LEYAT – Moi, j'ai un appareil photo avec un grand zoom.
- VINCENT TROUBLE – Moi, j'aimerais un grand écran, très, très plat.
- PHILIPPE CAR – Moi, j'en ai déjà un, on me l'a donné.
- VALÉRIE BOURNET – (*rires*) J'aimerais me réveiller tous les matins de bonne humeur.
- PHILIPPE CAR – J'aimerais ne pas avoir sommeil le matin quand je me lève.
- NICOLAS DELORME – J'aimerais me lever tard le matin.
- CLAIRE LEYAT – J'aimerais faire l'amour le matin en me réveillant.
- VINCENT TROUBLE – Moi aussi.
- CLAIRE LEYAT – Je voudrais que tout le monde sourie.
- VALÉRIE BOURNET – Je voudrais faire rire.
- CLAIRE LEYAT – Je rêve d'un monde où l'idée de chacun serait de faire rire l'autre.
- PHILIPPE CAR – Je rêve d'un monde où le projet principal serait de donner la bonne humeur à l'autre.
- VALÉRIE BOURNET – Je rêve que la bonne humeur soit une bonne idée.
- VINCENT TROUBLE – Je voudrais trouver l'humour universel.
- NICOLAS DELORME – Je voudrais qu'on enseigne l'humour à l'école.
- PHILIPPE CAR – Je voudrais qu'on enseigne la magie à l'école.
- VALÉRIE BOURNET – J'ai rêvé que j'étais une fée.
- NICOLAS DELORME – Moi aussi.
- VINCENT TROUBLE – J'aimerais arrêter de sucer mon pouce.
- CLAIRE LEYAT – J'aime bien les gens qui sucent leur pouce.
- VALÉRIE BOURNET – Je devrais faire de la politique.
- NICOLAS DELORME – Je voudrais qu'on apprenne aux enfants à compter toutes les espèces de papillons.
- PHILIPPE CAR – J'aimerais voler comme un papillon.
- CLAIRE LEYAT – J'aimerais nager comme un poisson.
- VALÉRIE BOURNET – J'aimerais nager comme un papillon.
- CLAIRE LEYAT – J'aimerais que ce soit l'été.
- NICOLAS DELORME – J'aimerais que ce soit l'hiver.
- VINCENT TROUBLE – Je rêve d'avoir des super pouvoirs.
- CLAIRE LEYAT – Je voudrais parler toutes les langues.
- PHILIPPE CAR – J'aimerais être un esquimau pour voir ce que ça fait.
- VALÉRIE BOURNET – Ah oui, ce serait inouï.
- NICOLAS DELORME – J'aimerais ne pas vieillir.
- VINCENT TROUBLE – J'aimerais avoir du temps.
- PHILIPPE CAR – J'aimerais qu'on mette des interrupteurs à tous les réverbères.
- VALÉRIE BOURNET – Je rêve de rencontrer des poètes toute la journée.
- NICOLAS DELORME – Moi, la poésie, ça m'ennuie.
- PHILIPPE CAR – J'aimerais être un artiste.
- VALÉRIE BOURNET – J'aimerais être acrobate.
- PHILIPPE CAR – Moi, je rêve d'avoir un cheval.
- CLAIRE LEYAT – J'aimerais chanter.
- VALÉRIE BOURNET – Je rêve d'être une musicienne.
- PHILIPPE CAR – Je rêve d'être magicien.
- VINCENT TROUBLE – Je rêve de voyager tout le temps.
- NICOLAS DELORME – Je rêve d'avoir une immense caravane.

PHILIPPE CAR – Moi, j'en ai déjà une.
VALÉRIE BOURNET – J'ai envie de m'acheter dix paires de chaussures.
CLAIRE LEYAT – J'aimerais savoir marcher avec des talons.
NICOLAS DELORME – J'aimerais avoir un costume de fille.
CLAIRE LEYAT – J'aimerais être élégante.
VALÉRIE BOURNET – J'aimerais avoir une décapotable rouge.
PHILIPPE CAR – Toi, tu en as déjà une.
NICOLAS DELORME – J'aimerais avoir un super G.P.S. inter planétaire.
VALÉRIE BOURNET – J'aimerais courir pendant des heures.
PHILIPPE CAR – Je comprend pas comment on peut aimer courir, je trouve ça chiant.
NICOLAS DELORME – Je rêve de gagner au loto.
VINCENT TROUBLE – Je rêve de gagner.
NICOLAS DELORME – J'aimerais être plus fort en tout sans travailler.
VALÉRIE BOURNET – J'aimerais manger plein de malabars sans grossir.
NICOLAS DELORME – J'aimerais ne jamais grossir.
CLAIRE LEYAT – J'aimerais que tout soit plus simple.
PHILIPPE CAR – Quand j'étais enfant, je rêvais que c'était tous les jours Noël. Aujourd'hui, ça ne me fait plus rêver du tout.
VALÉRIE BOURNET – Tu es triste. Moi, je rêve d'avoir des cadeaux tous les jours.
CLAIRE LEYAT - Moi, je rêve de faire des cadeaux tous les jours.
NICOLAS DELORME – « L'avenir appartient à ceux qui croient à la beauté de leurs rêves. »
VINCENT TROUBLE – « Quelqu'un qui ne laisse pas la réalité déranger ses rêves est un sage. »
PHILIPPE CAR – « La sagesse, c'est d'avoir des rêves suffisamment grands pour ne pas les perdre de vue lorsqu'on les poursuit. »
TOUS – Imaginez qu'il n'y a aucun Paradis,
Aucun enfer en dessous de nous,
Au-dessus de nous seulement le ciel,
Imaginez tous les gens,
Vivant au jour le jour...
Imaginez qu'il n'y a aucun pays, aucune frontière
Aucune cause pour laquelle tuer ou mourir,
Aucune religion non plus.
Imaginez aucune possession,
Aucun besoin d'avidité
Imaginez tous les gens,
Partageant tout...



ANNEXE 18 = ENTRETIEN AVEC PHILIPPE CAR, METTEUR EN SCÈNE

Entretien réalisé par Pascale Garabron et Caroline Veaux pour *Pièce (dé)montée* (12/02/09).

Peux-tu te présenter ?

Philippe Car – Je suis metteur en scène et directeur artistique de la compagnie Agence de Voyages Imaginaires. Je suis le metteur en scène et l'acteur du *Bourgeois gentilhomme*. Dans ce métier, j'aime l'idée que tout le monde fait tout.

Est-ce une marque de fabrique de la compagnie d'adapter des textes classiques ?

P. C. – Oui et non. Notre compagnie²³ est l'héritière d'un mouvement né dans les années soixante-dix : « la création collective ». Ce mouvement, avec des gens comme ceux du Living Theatre par exemple, est apparu avec l'envie de créer

quelque chose de nouveau, à partir de rien, en refusant le répertoire. Nous avons fabriqué des spectacles comme *Le Banquet*, un spectacle sur les cérémonies familiales où chacun d'entre nous amenait des éléments : des photographies, des lettres, des objets, etc. Et l'on fabriquait à partir de ces objets. La compagnie s'est donc créée autour de cette idée de création collective. Elle est aussi née autour de deux personnes issues d'une école de théâtre gestuel, qui essayaient de comprendre comment l'acteur pouvait jouer autrement qu'avec sa tête. Tout cela confortait notre envie d'explorer des territoires inconnus. Quand j'ai commencé, je n'étais pas du tout de ce milieu-là, mes parents étaient dans l'électroménager, je ne connaissais pas du tout le théâtre. Quand nous avons créé la compagnie, je n'avais jamais lu une pièce de Molière ! Un jour, un directeur de théâtre nous a conseillé de lire Molière, de nous intéresser au répertoire, et nous avons monté en 1991 *Le Malade imaginaire* que nous avons appelé : *Le Malade imaginé*. Comme *Le Malade* a très vite et très bien fonctionné, il est devenu un repère pour les professionnels : nous sommes devenus la compagnie qui a détourné un texte du répertoire ! Du coup, nous avons continué à nous amuser à le faire de temps en temps, en alternant des créations et des adaptations de romans. L'intérêt du répertoire, c'est que l'on est

très écouté, par les spectateurs et les directeurs de théâtre. [...] Ce sont aussi des textes fondamentaux, souvent magnifiquement écrits et porteurs de « messages » universels et très modernes, surtout chez Molière. Le directeur du Théâtre du Gymnase a proposé de travailler sur *Le Bourgeois*. Nous n'y avons vraiment pas pensé ; nous nous sommes dits : « encore un Molière ! », et puis, en se plongeant dans la lecture de la pièce, nous nous sommes beaucoup amusés et à nouveau nous avons été conquis...

Pourquoi l'idée de la marionnette pour *Le Bourgeois gentilhomme* ?

P. C. – Quand nous avons commencé à travailler sur *Le Bourgeois*, un vieux rêve est revenu : il y a quelques années, nous avons commencé à monter un *Macbeth* avec de grandes marionnettes de bunraku. Ce projet a été mis dans un tiroir et, quand nous avons pensé au *Bourgeois*, l'idée de la marionnette nous est revenue, sans que l'on sache trop pourquoi. Tout s'est éclairé très vite, puisqu'il s'agit d'une pièce sur la manipulation. Monsieur Jourdain est lui-même marionnette, marionnettiste, pantin, etc. Nous sommes partis sur l'idée des marionnettes de bunraku parce que ce sont des marionnettes à taille humaine et que le théâtre oriental nous fascine et nous nourrit depuis des années. Nous avons fait plusieurs voyages pour le découvrir. Nous nous sommes d'ailleurs aperçus qu'en Occident, les marionnettes comme le théâtre, sont complètement inspirées par le théâtre oriental. Nous avons rencontré un maître à marionnettes, avec lequel nous continuons à travailler, et qui nous a montré que ce que l'on croyait avoir inventé avec *Le Malade imaginé* en 1991, avec l'apparition des manipulateurs à tiges, venait du bunraku et que cela existait depuis deux cents ans. Il nous a dit : « Vous avez ré-inventé, retrouvé cette nécessité inventée avant vous par les Orientaux. » Je pense qu'on doit être dans l'invention et, en même temps, on n'invente rien : on ne fait que reproduire, que chercher des choses qui ont déjà été trouvées. C'est pour cela que, quand on me demande des conseils, je dis souvent : « allez voir des spectacles et essayez de refaire ce qui vous plaît, mais en essayant de copier de l'intérieur, pas de l'extérieur. Et quand vous arrivez à copier l'intérieur, vous êtes justes. » Au théâtre, on a le droit de copier.



© AGENCE DE VOYAGES IMAGINAIRES

23. Agence de Voyages Imaginaires a été créée par des anciens de la troupe des Cartoun sardines (cf. annexe n° 8).
Site de Cartoun Sardines :
<http://www.cartounsardines theatre.com/>



© PASCALE GARABRON - CAROLINE VEAUX

Le Japon, c'est la suite de l'association avec le bunraku ?

P. C. – Nous sommes partis au Japon pour découvrir le bunraku. Là-bas, nous avons aussi découvert les autres théâtres : le kabuki, le no, etc. Nous étions complètement fascinés. Nous, héritiers des années soixante-dix et du théâtre gestuel, nous avons trouvé dans ce type de théâtre exactement ce que nous cherchions : une part de rêve, une maîtrise, un dessin de la réalité, extrêmement précis et en même temps très éloigné de la réalité. Le voyage au Japon lui-même, son étrangeté, nous a aussi influencés au-delà de la seule culture ancienne. Au Japon, on joue encore comme il y a cinq cents ans mais, en même temps, des choses extrêmement modernes sont présentes. Ces deux aspects, tradition et modernité, se côtoient toujours au Japon et sont en rapport avec l'histoire que nous racontons. Monsieur Jourdain est le conservateur type mais il rêve de devenir quelqu'un qui aurait des idées de pointe. C'est cette confrontation, cette opposition des choses, que l'on trouve au Japon. Le Japon est rempli de bourgeois gentilshommes.

Le fait d'adapter le texte s'explique-t-il par cette volonté d'actualisation ?

P. C. – Plusieurs choses entrent en ligne de compte. Je pense que, quand on travaille sur un texte du répertoire, il ne faut surtout pas le jouer comme à l'époque de son écriture, parce que ce n'est plus le respecter, c'est le trahir.

On est alors dans la représentation historique, et on n'est plus dans la création, dans le moment présent, dans la contemporanéité de ce qu'il raconte. Je m'efforce toujours de ne surtout pas être dans la reconstitution historique. En revanche, la référence historique est intéressante. Par exemple, la langue de Molière me plaît parce qu'elle est presque comme une langue étrangère. Je pense que huit personnes sur dix qui vont au théâtre ne connaissent pas Molière et ne connaissent pas *Le Bourgeois*. Il faut faire les spectacles pour ces gens-là. Nous respectons l'argument, nous essayons simplement de raconter l'histoire du mieux possible. On reproche souvent aux gens comme nous de ne pas respecter le texte. Je pense qu'en s'appliquant à être bien précis sur ce qu'on donne à comprendre et à entendre, on respecte le texte.

Le jeu avec la marionnette a-t-il fait évoluer ton jeu ?

P. C. – Oui, énormément. C'est une grande leçon de théâtre de jouer avec des marionnettes. Cela fait partie des enseignements de base : selon moi, un acteur devrait toujours jouer comme une marionnette. On devrait trouver les mêmes arrêts, la même profondeur, le même côté très statique, le même dessin aussi, parce que la marionnette est forcément dans un dessin. Quand on est dans la confrontation acteur/marionnette, on ne peut pas faire autrement que de jouer comme une marionnette.

C'est un choix de jouer et de faire la mise en scène en même temps ?

P. C. – Oui, bien sûr, c'est un choix. Pour l'instant, l'histoire de la compagnie fait que j'en suis encore à défendre les deux endroits sur le plateau. C'est difficile, du coup je regarde la vidéo et je vois que je bouge beaucoup trop. À côté des marionnettes, j'en fais dix fois trop. Pour me corriger, je m'arrête et je reste immobile comme une statue, comme une marionnette. Et là, la cohérence commence à venir, un vrai jeu arrive. Avec les marionnettes, c'est chacun son tour. Il y a une règle de base avec une marionnette qui parle : quand on parle, il faut qu'elle soit immobile, sinon on croit que c'est elle qui parle. Quand on est acteur à côté, il faut faire exactement pareil. Je pense que l'on devrait toujours faire cela. Et le travail avec les marionnettes est de ce point de vue là, une école formidable. Pour moi qui joue avec toutes les marionnettes, je m'aperçois que j'en oublie moi-même les manipulateurs. Sur scène, en répétition, il m'est arrivé de m'arrêter et de prendre peur, de me demander s'il y avait un humain avec moi ! Il n'y avait plus que Dorimène et Dorante, que je manipulais moi-même, et je devenais fou ! Certains moments du spectacle sont très bien dominés par les manipulateurs. Quand Covielle arrive déguisé en Truc, j'oublie complètement Nicolas Delorme, le comédien. Parfois, je tombe sur lui et je suis étonné qu'il soit là. Covielle prend toute mon attention. Mais ce charme peut se rompre en une demi-seconde. Le jeu emporte parfois Valérie Bournet et elle oublie alors de passer à travers la marionnette. Et moi, je me mets à regarder Valérie et tout s'écroule. Heureusement, il y a toujours deux niveaux de jeu dans ce spectacle, il y a du théâtre dans le théâtre. On est toujours en train de regarder ce que les acteurs font en même temps qu'on raconte l'histoire. On a donc ce second parachute qui fait que le spectateur retombe parfois dans les bras du manipulateur, avant de repartir dans ceux du personnage.

Vous n'avez pas gardé les divertissements. Pourquoi ?

P. C. – On les a peu gardés, en considérant que l'ensemble de notre spectacle était fabriqué comme un divertissement. Le principe de la comédie-ballet, nous l'avons adapté, en mettant la musique sur l'ensemble. C'est un peu notre interprétation de la comédie-ballet. Je pense que, si l'on voulait s'inscrire dans la proposition de Molière aujourd'hui, il faudrait faire quelque chose qui ressemble à un opéra. Nous sommes incapables de faire cela. Sans parler du fait que

les divertissements sont très liés à l'époque de Molière, à ce que le roi attendait de lui. Toutes ces considérations ne sont pas inintéressantes. Mais les suivre nous ferait partir dans un format plus grand et je ne sais pas comment cela fonctionnerait. Il y a quatre cents ans, on ne racontait pas les histoires avec le même rythme. Je ne sais pas si je saurais raconter l'histoire en autant de temps, sans me perdre. De plus, les spectateurs n'étaient pas dans les mêmes dispositions, ils se levaient, ils sortaient. Nous ne vivons plus dans le même rythme.

Concernant la répartition des rôles entre marionnettes et acteurs, comment les choix se sont-ils faits ? Par exemple, pourquoi Madame Jourdain n'est-elle pas incarnée par un acteur, alors qu'elle est la plus humaine ?

P. C. – L'idée de départ était très simple. Un seul acteur : Monsieur Jourdain. Tous les autres personnages : des marionnettes. Monsieur Jourdain est au centre d'un univers qu'il rêve complètement et tous les personnages autour de lui sont des êtres de rêve. À partir de là, nous avons commencé à travailler avec notre maître marionnettiste sans savoir que les techniques de marionnettes allaient avoir leur importance pour le choix des personnages. Nous ne nous en doutions pas du tout. Pour commencer, nous avons travaillé avec les petites marionnettes qui font Nicole et Covielle et nous avons dit à Jean-Claude Leportier : « Tu vas nous faire travailler avec ces marionnettes ?! Mais elles sont trop petites ! ». Au bout de trois jours, nous les avons adorées, et après avoir vérifié qu'on les voyait bien de loin, nous les avons adoptées pour le spectacle. Jean-Claude Leportier nous a ensuite fait découvrir un mannequin et la distribution des marionnettes s'est alors imposée en fonction des différentes techniques. Quand nous en sommes arrivés au jeune premier et à la jeune première, nous nous sommes rendu compte que quelque chose ne fonctionnait pas avec les marionnettes. Comme ces personnages là sont à part, hors de l'intrigue de Monsieur Jourdain, plus purs et sans arrière-pensées, il nous est apparu plus intéressant de ne pas les faire jouer par des marionnettes mais plutôt par les acteurs directement... Ils sont alors sortis de la distribution des marionnettes. Pour Madame Jourdain, personnage représentant le bon sens, Jean-Claude nous a fait la proposition d'une lourde marionnette en mousse, de taille humaine, et elle a fonctionné assez vite. Les choses se sont imposées toute seules.

Avec une hiérarchie, quand même ?

P. C. – Dorante, le robot, est le plus sophistiqué.

Mais aussi le plus rigide ?

P. C. – Oui, bien sûr. C'est le plus moderne, le plus contemporain et le plus faux. C'est celui qui a une voix synthétique. En même temps, il est le plus autonome. Tout ce qui tourne autour du personnage de Dorante, incarné par le robot, est ce qui fait rêver Monsieur Jourdain. L'idée du robot nous est venue avant de l'attribuer à Dorante. Cette idée date d'avant le départ au Japon. Julo Etiévant, qui l'a construit, m'a envoyé de la documentation sur un robot. Et l'idée nous a plu. Et ce robot, c'était forcément Dorante. Ce ne pouvait être personne d'autre.

Les marionnettes sont positionnées au bord du doyho. Elles deviennent aussi spectateurs de la scène, même si elles sont dans l'ombre.

P. C. – En fait, j'essaie d'éviter qu'elles soient les spectateurs de la scène. Je me bats contre les comédiens qui, par réflexe, les disposent en oblique et leur font regarder le plateau. Moi, je ne cesse de les remettre face au public, parce que je pense qu'elles doivent être le miroir du public. C'est aussi une façon de renouer avec l'image de la chambre à coucher d'un enfant. Les marionnettes sont des poupées, des personnages disposés un peu n'importe comment, comme dans un espace enfantin où un enfant joue avec sa poupée, puis la repose. Ces marionnettes au bord du

plateau, c'est aussi les coulisses d'un théâtre de marionnettes. Comme on a posé le doyho au centre, l'espace sur les côtes est forcément un espace de coulisses. Sauf que, comme nous n'avons pas de pendrions, ce sont des coulisses à vue. C'est du matériel qui est à disposition des marionnettistes, du matériel qui est sans vie, et qui prend vie au moment où le marionnettiste l'attrape. Ce qu'on propose à voir au spectateur, c'est la frontière entre la mort et la vie d'une marionnette. Il y a deux solutions pour faire vivre une marionnette. Première possibilité : elle est dans la coulisse, dans le noir, comme Nicole au début, le manipulateur l'attrape dans le noir, sans que le spectateur ne la voie, et elle apparaît alors quand on l'appelle, en prenant la parole. C'est une vision conventionnelle de la vie d'une marionnette. Elle vit à partir du moment où on l'appelle, où elle entre dans la lumière et où elle est manipulée. Seconde possibilité : avant que Monsieur Jourdain ne l'appelle, elle est éclairée, « morte ». Monsieur Jourdain l'appelle et elle répond : « Oui, Monsieur » et, là, le manipulateur l'attrape sous les yeux des spectateurs qui assistent alors à sa naissance, la voient passer de la mort à la vie. Ce sont deux façons très différentes de les faire exister. Les deux solutions sont intéressantes, il faut choisir. Il faut choisir où l'on veut amener l'œil du spectateur. C'est le principe de la magie.



ANNEXE 19 = ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN BURLE, COSTUMIER

Entretien réalisé par Pascale Garabron et Caroline Veaux pour *Pièce (dé)montée* (31/01/09).



© PASCALE GARABRON - CAROLINE VEAUX

Comment devient-on costumier ?

Christian Burle – Je n'ai pas de formation spécifique. J'étais étudiant en arts plastiques et en histoire de l'art. Une amie danseuse m'a présenté à un chorégraphe de la nouvelle danse des années quatre-vingt qui cherchait quelqu'un pour faire les costumes. Ensuite, j'ai enchaîné. J'ai un statut d'intermittent, de technicien, et je fais la conception et la réalisation de costumes. Le procédé est le suivant : le metteur en scène propose une pièce, je lis la pièce. Moi, je propose, je choisis des matières, puis je dessine en fonction des matières trouvées. Je ne raffole pas du dessin : je cherche des matières en observant les acteurs, et après je discute avec le metteur en scène et les acteurs pour déterminer les choix. J'assiste à des répétitions, je regarde jouer les acteurs, je choisis les matériaux avant de proposer des prototypes.

Vous êtes plusieurs à travailler ?

C. B. – Oui, je travaille avec deux ou trois assistantes. Je dis assistantes et pas couturières, car j'attends d'elles qu'elles prennent en charge un costume du début à la fin. Pendant la création, moi je coupe, et les personnes font le travail de teinture. Je fais de quatre à cinq créations par an. Le travail pour *Le Bourgeois gentilhomme* a duré deux mois et demi. Six à huit mois avant,

on commence à discuter, j'assiste à quelques répétitions. Le plus souvent, je monte un atelier près de l'endroit où la compagnie répète.

Sur cette création, avez-vous participé au voyage préliminaire au Japon ?

C. B. – Oui car l'univers du spectacle va se déterminer pendant ce voyage d'étude. On va en profiter pour ramener des matériaux qui vont donner une touche japonisante, même si on ne situe pas le spectacle au Japon. Les gens vont reconnaître des tissus de kimono, mais détournés. Mais dans le spectacle, je ne fais qu'évoquer le Japon.

Était-ce la première fois que vous habilliez des marionnettes ?

C. B. – Non, je l'avais déjà fait pour *Le Malade imaginé*. Philippe Car m'avait dit : « il n'y a pas de décor, seulement une piste de cirque rouge et je voudrais que tous les personnages soient présents, que les acteurs rentrent dans les personnages et en ressortent. » C'étaient des costumes en mousse, dans lesquels les acteurs entraient. Ce n'était pas tout à fait des marionnettes, mais des costumes qui tenaient tout seuls, au bord de la scène.

Comment avez-vous travaillé sur cette création ? Comment s'est passé le travail avec les marionnettistes ?

C. B. – Sur cette création, le travail s'est fait de manière séparée. Magali et Jean-Claude Leportier ont réalisé les marionnettes. Jean-François Marc a fait les têtes. Ensuite, je les ai habillées. Pour Dorimène, Jean-Claude nous a prêté un prototype qu'on a déshabillé. J'ai essayé de faire un costume très léger et presque invisible, parce que Philippe voulait que l'on voie la structure, que l'on voie comment cela fonctionne. Le costume doit seulement signifier la marquise, avec trois éléments. Pour Covielle et Nicole, les choses ont été un peu différentes. Magali a fabriqué Covielle et Nicole. Je lui ai montré les croquis, les matériaux, elle m'a mis en garde contre les manches que j'avais prévues car elles allaient manger tout le mouvement, les bras étant souples. C'est pour cela que Covielle a une veste longue devant, mais courte derrière pour laisser la mobilité des membres à la poupée de chiffon. Nicole, au début, ne devait avoir qu'un haut dessiné, et puis les comédiens n'aimaient pas trop les épaules, c'est donc un costume minimal, pour laisser la fragilité de la

marionnette, ne pas mettre trop de falbalas qui enlève de la lisibilité au mouvement. J'aurais pu m'occuper des têtes, mais le travail de l'expression des têtes est très délicat. Nicole a dû être refaite deux fois. Elle n'était pas assez souriante, je lui ai donc retouché la bouche. Je peux aussi réajuster certains détails ; un œil, un sourire. Le fait que ce soit des marionnettes ou des acteurs ne me semble pas fondamentalement différent : il faut signifier ce personnage.

Comment avez-vous traité les costumes de Monsieur Jourdain ?

C. B. – C'était assez délicat. On en a parlé avec Philippe : il fallait que le bourgeois soit ridicule. Dans une première présentation, il portait des choses beaucoup trop petites et courtes, et puis, finalement, on a choisi quelque chose de trop grand, sur des formes de type kimono. Mais je ne suis pas sûr que le spectateur reconnaisse des kimonos. En décembre, j'ai fait une réalisation du kimono, on est arrivé ici et, au bout de trois jours, Philippe le trouvait trop sombre, trop grand, trop beau et pas assez ridicule. Il a dit : « de l'écossois rouge, ce serait ridicule et décalé. »



Croquis des costumes de Cléonte (à gauche) et de Monsieur Jourdain (à droite) dessinés par le costumier Christian Burle.

ANNEXE 20 = ENTRETIEN AVEC JEAN-FRANÇOIS MARC, PLASTICIEN

Entretien réalisé par Pascale Garabron et Caroline Veaux pour *Pièce (dé)montée* (31/01/09).



© PASCALE GARABRON - CAROLINE VEAUX

Quel a été exactement ton rôle pour *Le Bourgeois gentilhomme* ?

Jean-François Marc – Je me suis occupé de toutes les têtes, sauf celles de Covielle, de Nicole et du Maître de philosophie.

Peux-tu nous expliquer le processus de création de ces têtes ? (cf. annexe n° 14)

J.-F. M. – Cela commence par une recherche basée sur des dessins. Après discussions avec le metteur en scène, et avant d'entreprendre le travail sur la marionnette réelle, je fais une petite maquette en terre glaise pour vérifier que le projet correspond au caractère du personnage que Philippe Car veut mettre en avant. À partir de là, il peut y avoir des modifications.

Quels matériaux as-tu utilisés pour les têtes ?

J.-F. M. – C'est du polystyrène expansé recouvert de papier mâché. Ce sont des morceaux de papier qu'on colle avec de la colle à papier et un liant un peu fort. Les têtes sont ensuite poncées pour obtenir une surface assez lisse, sans chercher pour autant que ce soit parfait car, au théâtre, tout est à vingt mètres donc tout ce qu'on fait peut rester assez grossier.

Tu es intervenu avant ou après la création des costumes ? Peux-tu penser la tête indépendamment du corps ?

J.-F. M. – Non, cela se fait en même temps. Avec Christian Burle, le costumier, on se connaît car on a travaillé quelques fois ensemble, j'ai confiance en lui et j'aime bien son travail. Il s'est occupé aussi des perruques, afin qu'elles soient en accord avec les costumes.

As-tu déjà travaillé avec Agence de Voyages Imaginaires ?

J.-F. M. – Oui, sur *Tragédie* et sur d'autres spectacles. On se connaît depuis plus de vingt ans, ce qui fait qu'on n'a pas besoin de beaucoup parler pour se comprendre.

Comment s'est fait le choix pour la création du Maître de musique ? (cf. annexe n° 15)

J.-F. M. – Cela a été assez compliqué. Au départ on a prêté des marionnettes aux acteurs pour qu'ils puissent répéter avant que tout soit fabriqué. Et ils se sont complètement imprégnés de ces marionnettes. C'étaient des marionnettes qui n'avaient pas du tout de lien avec *Le Bourgeois*. Elles venaient d'une autre pièce. D'ailleurs, Covielle et Nicole sont restés les

mêmes que celles des origines parce qu'elles correspondaient tellement à leur personnage et les comédiens s'en étaient tellement imprégnés qu'ils les ont gardées. La marionnette du Maître de musique était déjà faite, c'était un personnage qui appartenait aussi à une autre pièce. J'ai travaillé à un assemblage d'objets bruts. [...] Si on change la marionnette, son caractère peut changer, sa voix peut changer. Tout peut changer : le personnage, c'est vraiment la marionnette, ce n'est pas l'acteur qui est derrière. La marionnette donne les premiers traits de caractère du personnage, ensuite l'acteur le fait vivre. Si la marionnette a un air ahuri, il faut que l'acteur placé derrière ait un air ahuri ou étonné. La difficulté pour la création des têtes est de donner un caractère marqué sans pour autant interdire une variété d'expressions. C'est-à-dire qu'il faut, par exemple, que les personnages aient deux expressions presque différentes entre les yeux

et la bouche. Quelquefois, on bouge seulement un sourcil ou on déplace un œil ou une petite courbe et on donne un autre caractère. Donc, il faut donner un caractère fort mais qui permette le rire et tout le reste.

Tu es étonné parfois quand tu vois vivre ces marionnettes ?

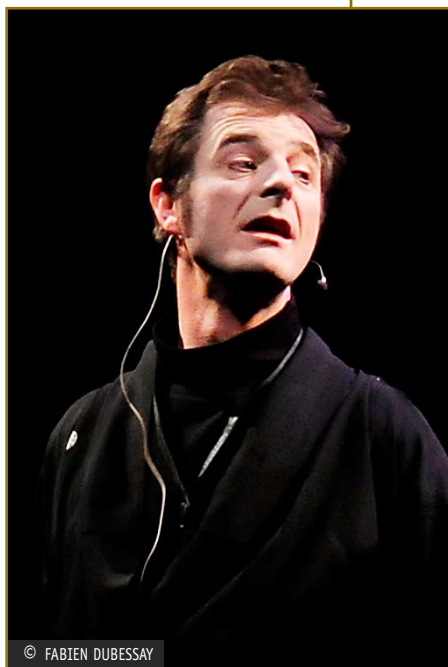
J.-F. M. – Bien sûr. Surtout Madame Jourdain parce que je doutais beaucoup du travail que j'avais fait et, quand je l'ai vue sur scène, j'ai été très étonné de toutes les expressions qu'elle pouvait avoir.

Que dire de l'influence de l'Asie, du Japon ?

J.-F. M. – Je me suis beaucoup inspiré des marionnettes japonaises, de toutes les formes. Mais le regard est occidental. Le pari était de voir comment nous pouvions voir le Japon depuis chez nous.

ANNEXE 21 = ENTRETIEN AVEC VINCENT TROUBLE, COMPOSITEUR

Entretien réalisé par Pascale Garabron et Caroline Veaux pour *Pièce (dé)montée* (26/02/09).



© FABIEN DUBESSAY

Es-tu musicien de formation ?

Vincent Trouble – J'ai toujours été dans la musique, beaucoup dans la chanson pendant quinze ans : je composais des chansons, je faisais des spectacles et je tournais. Avant, j'étais à Bruxelles et, il y a dix ans, Philippe Car m'a demandé de le rejoindre dans la compagnie. Il avait une forte envie d'avoir de la musique sur scène ; il avait besoin de quelqu'un qui initie la compagnie à la musique et qui puisse aussi jouer la comédie

Comment vis-tu cette polyvalence dans *Le Bourgeois gentilhomme*, où tu dois passer de musicien à comédien et vice versa ?

V. T. – J'ai toujours rêvé d'être comédien, donc là je suis gâté car je peux faire les deux. J'ai une très forte envie de jouer la comédie, j'adore cela. [...] D'ailleurs, je trouve que la musique a sa juste place quand elle soutient un film ou un spectacle, car elle amplifie les émotions.

Quelles ont été tes influences musicales et tes directions de travail pour *Le Bourgeois gentilhomme* ?

V. T. – Mes influences viennent de tout ce que j'ai toujours fait. Il est vrai que pour d'autres spectacles, je me suis plus directement inspiré de certaines musiques. Quand on a fait *Tragédie*, qui se passait dans la Grèce antique par exemple, Philippe et moi nous sommes intéressés à la musique antique grecque. Pour *Le Bourgeois gentilhomme*, il s'agissait d'utiliser des sons d'aujourd'hui, des machines, une boîte à rythme, de l'échantillonnage, des samplers, avec des sons d'instruments réels aussi comme la clarinette, le saxophone, la guitare, l'accordéon et puis d'autres encore. J'ai eu envie de mélanger ce que je connaissais de traditionnel, de « folklorique », même en chanson, avec aussi de la pop anglaise, et puis aussi le côté un peu « techno ». On s'est équipés d'une machine, une espèce de station globale de sons dans laquelle il y a une boîte à rythmes, des synthétiseurs, un enregistreur, un clavier. Cette machine est un peu le cerveau central de la musique, ce qui nous permet de nous libérer physiquement pour aller sur le dohyo faire de la manipulation ou aller jouer d'un instrument. Fanny Thollot, l'ingénieur du son, a aussi participé à la création sonore. [...] Chaque scène a un son propre, avec son volume, ses réverbérations, ses traitements particuliers. [...] J'avais peur de me faire piéger par la technique, comme cela peut arriver

parfois, mais finalement je suis assez content du résultat, qui est finalement quelque chose de chaud, d'organique, varié et très nuancé.

Comment as-tu travaillé cet univers sonore, par tableaux... Quel a été le processus de création ?

V. T. – Dans ce spectacle, chaque personnage a un thème musical récurrent ; par exemple, la chanson de révérence que le bourgeois veut faire à sa jolie marquise est un thème qui revient à chaque fois qu'il parle d'elle ou qu'il lui fait la cour. Il y a des thèmes musicaux qui correspondent à des personnages, d'autres qui correspondent aux émotions particulières d'un moment.

Il y a différents traitements. Il n'y a pas une seule méthode, une seule manière de faire mais différents traitements qui se mélangent. Par exemple, il y a un long moment d'accordéon au milieu de la pièce qui est un moment plus intimiste, ou en tous les cas qui nous emmène ailleurs, quelque chose de plus chaud, de plus émouvant. Il y a des moments qui sont beaucoup plus rythmés, plus forts, plus sauvages, plus kitschs, évoquant l'ambiance d'une boîte de nuit ! Quand le robot fait son grand show, on lui met une musique techno parce qu'il veut aussi épater la marquise. Pour le Maître d'armes qui fait une démonstration d'arme, on a choisi quelque chose de beaucoup plus dur, plus rock.

Il y a aussi des clins d'œil au Japon ?

V. T. – Oui, bien sûr. Le théâtre japonais est très intéressant car c'est un théâtre excessivement musical. Les comédiens ne parlent presque pas, ils sont entre le chanté et le parlé. C'est incroyable, ils ne font pas du théâtre comme on

parle dans la vie. Dans le théâtre japonais, on quitte totalement le réalisme pour un langage et une diction très codifiés. Les enfants ont un son de voix particulier. Leur voix sont entre le chant et le parlé. C'est quelque chose que l'on aime bien aussi : chercher la variation des voix. Par exemple, l'accent italien du Maître tailleur, on s'amuse à l'exagérer, à agrandir cette musicalité du texte parlé qui devient parfois presque chanté. Le voyage au Japon m'a aidé à aborder le texte entre le chanté et le parlé. On a aussi ramené deux instruments japonais : une flûte traditionnelle et un shamisen, une espèce de guitare à trois cordes. Et, en effet, on a fait apparaître cette influence du Japon lors de la grande Truquerie à travers les costumes, le langage et la musique, mais sans non plus refaire de la musique traditionnelle japonaise. On n'a pas envie d'emprunter quelque chose de fait mais plutôt de faire à notre manière. L'instrument va nous emmener forcément ailleurs, parce que c'est un instrument dont on n'a pas l'habitude.

Quelle est la relation entre musique et lumière ?

V. T. – La lumière se met avant tout au service du spectacle, donc de la mise en scène, des images, des tableaux. Pour la musique, l'éclairage peut parfois m'influencer. Par exemple, si une scène est sombre, je crée une musique plus inquiétante, plus fantastique. Mais cela fonctionne aussi en sens inverse : si je propose une valse, l'éclairagiste va proposer un éclairage circulaire, qui commence à tourner comme un manège. Donc on s'influence les uns, les autres.