

Molière

au théâtre néerlandais

Une étude sur l'adaptation contemporaine de

Tartuffe ou l'Imposteur

et

Le Malade Imaginaire

Mémoire bachelor des études de Littérature et Culture françaises

Faculté des Sciences Humaines

Rachel Poot

3468127

Guidé par Dr. K. Lavéant

Utrecht, août 2014

Résumé

Ce dossier traite la question de savoir comment le public néerlandais contemporain reçoit l'adaptation des pièces françaises classiques de Molière au théâtre. En considérant qu'il existe un fossé de trois cents années entre les deux théâtres, il est imaginable que certains problèmes d'adaptabilité se présentent. Prenez la différence dans la mise en scène, le contexte social et la langue entre les deux théâtres.

A travers l'étude de deux pièces de Molière, *Tartuffe ou l'Imposteur* et *Le Malade Imaginaire*, cette étude traite les différences entre le théâtre français classique et le théâtre néerlandais postdramatique.

Ensuite elle décrit les différents aspects des deux pièces de Molière, encore importants pour une adaptation contemporaine. Enfin elle comprend une analyse de deux adaptations néerlandaises réussies au vingtième et au vingt-et-unième siècle, mise en scène par deux fameux dramaturges néerlandais.

Table des matières

Prologue	5
I. La comparaison des attentes du public français classique et du public néerlandais contemporain au théâtre	8
1.1. La différence d'époque et de culture	8
1.1.1. <i>Les publics des différents époques</i>	8
1.1.2. <i>Les idées différentes concernant le théâtre</i>	10
1.2. La différence de langue	11
1.3. La différence dans la mise en scène	12
1.3.1. <i>La scénographie et la musique du temps de Molière</i>	13
1.3.2. <i>La scénographie et la musique dans le théâtre contemporain</i>	14
1.4. Conclusion	15
II. Les aspects du théâtre de Molière encore importants pour une adaptation contemporaine ?	17
2.1. Les objectifs de Molière autour des deux pièces	17
2.2. La thématique dans Tartuffe ou L'Imposteur et Le Malade Imaginaire	19
2.2.1. <i>La critique sociale dans Tartuffe ou l'Imposteur</i>	19
2.2.2. <i>La critique sociale dans Le Malade Imaginaire</i>	20
2.3. Les personnages dans Tartuffe ou L'Imposteur et Le Malade Imaginaire	22
2.3.1. <i>Les défauts humains dans Tartuffe ou l'Imposteur</i>	22
2.3.2. <i>Les défauts humains dans Le Malade Imaginaire</i>	24
2.4. Conclusion	26

III. La réalisation réussie des adaptations néerlandaises contemporaines de <i>Tartuffe</i> et du <i>Malade Imaginaire</i>	28
3.1. Deux adaptations contemporaines différentes	28
3.2. Les choix faits pour la réalisation des deux adaptations	30
3.2.1. <i>L'usage du décor, des costumes et de la musique</i>	30
3.2.2. <i>L'obstacle de la langue</i>	31
3.2.3. <i>La thématique et les personnages</i>	33
3.3. Réponse des publics	35
3.4. Conclusion	36
Discussion	37
Conclusion	38
Epilogue	39
Bibliographie	40
Annexes	43
Annexe 1 : Interview avec Peter de Baan, en néerlandais : <i>Tartuffe</i>	44
Annexe 2 : Interview avec Jos Thie, en néerlandais : <i>Le Malade Imaginaire</i>	46

Prologue

En France, Molière est considéré comme un des plus grands et importants dramaturges de tous les temps. Bien qu'il ait vécu et écrit son œuvre au dix-septième siècle, ses pièces sont encore représentées et ont beaucoup influencé la culture française contemporaine ; il n'y aura aucun Français qui n'ait étudié son œuvre ou qui n'ait entendu son nom. Par conséquent, le nom de Molière est intégré dans la vie culturelle française. Un bon exemple est la Comédie-Française, la plus fameuse troupe de théâtre en France, qui prend son origine dans la troupe de théâtre de Molière. Et puis, les prix les plus prestigieux pour le monde théâtral français portent le nom *Les Molières*, et sont aussi importants que les *Grammy Awards* pour le monde de la musique.

Son nom célébré ne s'est pas limité à la culture française, mais s'est répandu aussi internationalement et s'est intégré dans la littérature mondiale. Aussi dans le champ littéraire néerlandais, on est au courant de son influence. C'est pourquoi certaines de ses pièces sont encore représentées au théâtre néerlandaise.

A l'automne de 2011 la représentation d'une pièce de Molière « *Le Malade Imaginaire* » était portée à la scène par la compagnie théâtrale *De Utrechtse Spelen*¹ au théâtre municipal d'Utrecht. Elle était jouée de la façon originelle ; les costumes, la musique et le décor ressemblant à ceux utilisés dans l'époque de Molière. Vraiment impressionnant et osé.

Toutefois, la question qui s'en sort est celle de savoir si le Hollandais moyen contemporain comprenait cette pièce française classique de la même façon que le public de l'époque de Molière.

La réception des publics doit avoir changé étant donné qu'il existe une différence de culture entre le dix-septième siècle et le vingtième siècle. La société hollandaise n'est plus composée d'ordres au même sens qu'en France au temps de Molière. En outre la connaissance des matières traitées dans les pièces s'est développée, citez en exemple la connaissance médicale qui est exposée dans *Le Malade Imaginaire*.

Puis, il y a la différence de mise en scène entre le théâtre française au dix-septième siècle où l'on suivait des règles et des conventions et le théâtre néerlandaise contemporaine où les règles sont plus ou moins absentes. Aussi, il reste la différence de la langue de la pièce de Molière qui est écrite en français et qui doit être traduite au néerlandais. Cela peut causer des problèmes, si on a

¹ <http://www.deutrechtsspelen.nl/home>, site web officiel de la compagnie théâtrale *De Utrechtse Spelen*, date de consultation: 2-5-2013

affaire à des plaisanteries linguistiques françaises qui ne peuvent tout simplement pas être traduites en néerlandais.

Il est clair qu'un metteur en scène néerlandais contemporain rencontre des différences entre les deux théâtres en adaptant une pièce classique pour le public néerlandais contemporain. Ce dernier est habitué au théâtre postdramatique. Ce théâtre qui va au-delà de la logique d'une pièce de théâtre est tout différent du théâtre français structuré du dix-septième siècle. C'est-à-dire que les différents éléments du théâtre postdramatique forment des structures en soi et ne soutiennent pas nécessairement la composition logique d'une pièce. A vrai dire, le théâtre postdramatique s'occupe des possibilités au-delà du drame².

Cependant, les pièces de Molière sont encore représentées dans le théâtre néerlandais contemporain et il faut donc qu'il existe un facteur dans le théâtre de Molière qui fait que ses pièces sont encore attrayantes pour un public contemporain.

Pour rechercher cette supposition, il faut que nous comparions les théâtres des différentes époques. Aussi serait-il intéressant d'analyser les raisons pour lesquelles les metteurs en scène néerlandais ont décidé d'adapter une de ses pièces et quels ont été leurs choix pour la faire réussir.

Dans ce mémoire nous étudierons cette supposition à travers l'étude de deux pièces de Molière : *Tartuffe ou l'Imposteur* et *Le Malade Imaginaire*.

La question principale qui nous guidera dans ce travail sera la suivante :

Qu'est-ce qui fait que les pièces classiques de Molière sont encore représentables pour le public néerlandais contemporain?

Pour répondre à cette question, ce dossier est divisé en trois parties.

D'abord, nous traiterons les différences entre le théâtre français du dix-septième siècle et le théâtre néerlandais contemporain. Nous subdiviserons ce chapitre en trois paragraphes : la différence d'époque et de culture, la différence sur le plan linguistique et la différence de la mise en scène entre les deux théâtres. Nous confronterons les théâtres afin de voir ce que le public néerlandais attend du théâtre et dans quelle mesure une pièce classique devrait être adaptée pour qu'elle puisse être représentée dans le théâtre néerlandais.

Puis nous aborderons les différents aspects dans les pièces de Molière qui rendent une adaptation contemporaine encore possible.

² LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, Oxon, 2006, p. 26

Dans la dernière partie nous nous demanderons comment deux fameux metteurs en scène néerlandais ont réalisés deux adaptations différentes, mais réussies, des deux pièces en nous basant sur deux interviews de metteurs en scène néerlandais contemporains.

Considérant qu'il existe facteur dans les deux pièces de Molière qui rend une adaptation contemporain possible, nous poserons notre hypothèse comme suivante :

La thématique universelle de Molière rend ses pièces encore représentables pour le public d'un autre pays et d'un autre temps.

CHAPITRE I

La comparaison des attentes du public français classique et le public néerlandais contemporain au théâtre

Évidemment il y a des obstacles à contourner en adaptant à la scène des pièces de théâtre écrites, surtout celles d'autrefois. Les idées montrées dans les textes anciens se trouvent avoir changé à l'égard des idées du monde moderne et la mise en scène diffère selon le goût du public de l'époque en question. De plus les attentes du public contemporain sont différentes de celles du public du dix-septième siècle.

Le chapitre suivant développe ces différences que l'on rencontre à l'adaptation d'une pièce de Molière au théâtre néerlandais contemporain.

1.1. La différence d'époque et de culture

Né au dix-septième siècle, Molière vivait dans un âge d'or de la littérature française. Cette période, appelée le classicisme, couvre une vingtaine d'années à la fin du siècle, de 1661-1685³. Bury les décrit même comme les années « les plus fécondes de la littérature et des arts du XVIIe siècle français »⁴. Entre cette période où Molière était à son zénith⁵ - il a écrit environ trente-trois pièces – et le temps présent, existe donc un fossé de trois cents années d'évolution des pensées, des mœurs, de composition de la société et du public qui fréquente le théâtre.

1.1.1. Les publics des différents époques

La société française au dix-septième siècle était composée de trois ordres hiérarchisés. La minorité supérieure se composait du clergé et de la noblesse qui dominaient la majorité de la population, le tiers-état⁶. A la tête de cette structure d'ordres se tenait le Roi Soleil, Louis XIV, le monarque au pouvoir absolu.

Molière, comédien à la Cour, écrivait ses pièces pour le divertissement du roi, le faisant même parfois participer en tant que danseur⁷. Il faut se rendre compte que le roi régnait sur la

³ HORVILLE, R., LEONARD, M., *Histoire de la littérature française*, Collection Henri Mitterand, Éditions Nathan, Paris, 1988, p. 252

⁴ BURY, E., *Le classicisme*, Éditions Nathan, Paris, 1993, p. 5

⁵ <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/base.php>: Site web de l'Université Paris 4-Sorbonne sur Molière, **date de consultation : 28-05-2013**

⁶ <http://colleges.ac-rouen.fr/conches/spip.php?article77>: Site web du collège Guillaume de Conches, un cours en ce qui concerne la composition de la société française au dix-septième et au dix-huitième siècle, **date de consultation : 28-05-2013**

⁷ MAZOUER, C., *Le Théâtre français de l'âge classique*, Vol. 2 : L'apogée du classicisme, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 18

nation française en se servant d'une politique culturelle⁸ qui favorisait tous les domaines de l'art. Au moyen du mécénat, c'est-à-dire de la protection des artistes, il encourageait la pratique des différentes branches de la culture comme le théâtre et la musique. Cette politique avait pour conséquence que toute réalisation artistique devait être dédiée à la gloire et aux victoires du monarque et de la nation⁹, rendant le théâtre de ce temps – y compris celui de Molière – tout conforme au goût du roi. Toutefois, Molière voulait plaire à un public plus large. Bien qu'il écrivît ses textes pour la Cour, il voulait plaire au goût de la Ville aussi¹⁰. Il essayait donc de produire ses textes de manière à ce qu'ils plaisent à la bourgeoisie urbaine et à la noblesse de la Cour en même temps. Bien que ce terme 'bourgeoisie urbaine' puisse donner l'impression d'une classe moyenne, Eric Auerbach (1951) explique dans son essai *La Cour et la Ville* que cette bourgeoisie de la Ville indiquait une élite qui s'entremêlait avec les nobles de la Cour¹¹. En théorie ils différaient l'un de l'autre, en pratique ces deux types de publics avaient formé une unité homologue partageant le même intérêt culturel. Ce public de Molière était donc surtout un public issu des couches sociales privilégiées.

La société néerlandaise contemporaine ne connaît plus de classes sociales comme en France au dix-septième siècle. Les groupes sociaux ne sont plus déterminés par la naissance et il n'existe plus de subordination entre eux. Par ailleurs, on peut diviser la société actuelle en de différents groupes sociaux sur la base des conditions socio-économiques, comme leurs niveaux de salaire ou d'éducation.

Sur le plan de la fréquentation du théâtre néerlandaise Dr. Andries van den Broek a fait l'analyse la plus récente. En 2013, en coopération avec le *Sociaal en Cultureel Planbureau* (Le Bureau Central des Plans Sociaux et Culturels), il a publié une étude étendue qui porte sur les Néerlandais et leur intérêt pour des activités culturelles. Une de ces activités concerne la fréquentation du théâtre en Hollande en l'an 2009. Tout d'abord cette étude montre que 46% de la population néerlandaise (ayant 16 ans ou plus) se désintéresse du théâtre. Un tiers de la population s'intéresse bien au théâtre, mais n'a pas accès au théâtre de manière fréquente. C'est un 20% de la population qui porte de l'intérêt au théâtre et qui y rend une visite régulièrement. Ce dernier, le plus important pour la délimitation du public néerlandaise contemporain, possède souvent une éducation culturelle et une éducation scolaire supérieure. Les pourcentages qui définissent ce groupe présentent des différences considérables par rapport aux niveaux scolaires¹². Ce fait mérite d'être mentionné que l'apparition de la télévision et les nouveaux médias dans le siècle dernier,

⁸ MAZOUER, C., *Le Théâtre français de l'âge classique*, Vol. 2, p. 16

⁹ Ibidem

¹⁰ HOWARTH, W.D., *Molière, a playwright and his audience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 39

¹¹ AUERBACH, E., « La Cour et la Ville », dans *Scenes from the drama of European literature: six essays*, publié par P. Smith, Meridian Books, Les États-Unis, 1973, p. 179

¹² VAN DEN BROEK, A., *Kunstminnend Nederland?*, Publication du Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP), Den Haag, 2013, p. 65

mis à part qu'ils ont marqué le début d'un théâtre transformé, a également influencé la composition du public vue que les groupes sociaux qui s'en intéressent beaucoup apparaissent moins éduqués et moins fidèles au théâtre que les groupes éduqués. Nous pouvons en effet désigner des différences remarquables dans les groupes qui fréquentent le théâtre avec plaisir. Par ailleurs, le niveau de salaire n'est pas un facteur déterminant pour la composition du public. Le fait que le groupe des intéressés consiste en majeure partie des personnes venant de l'enseignement supérieur, cela signifie que c'est encore un public issu d'une couche sociale privilégiée.

1.1.2. Les idées différentes concernant le théâtre

Le goût du théâtre de l'époque de Molière se caractérisait surtout par l'inspiration des Anciens et par conséquent les idées qui se formaient autour du terme *ordre*¹³. Extrêmement attirés par les règles, par la structure et la raison, les auteurs du dix-septième siècle tendaient à poser une culture bien élevée, correcte et posée par opposition au courant précédent du baroque (où la sensibilité, la fantaisie et la rêverie étaient des notions centrales). Cette culture *érudite*, qui favorisait l'importance des sciences, la connaissance des différents domaines universitaires (la théologie, le droit et la médecine) et une maîtrise approfondie du latin¹⁴ était le résultat d'un intérêt renouvelé pour les idées des Anciens. Bien que les classiques se complaisent dans la référence aux anciens comme modèles, ils voulaient plutôt surpasser leurs pensées et en achever un état de perfection¹⁵. La fameuse formule de *translatio-imitatio-aemulatio*¹⁶ s'applique à cette idée. C'est-à-dire, il faut tout d'abord traduire le travail des Anciens, puis l'imiter et ensuite le perfectionner. C'est exactement cet effort pour le perfectionnement littéraire qui a mené la littérature française du dix-septième siècle à son apogée et à la production de plusieurs grands écrivains lus encore de nos jours.

Cette inspiration des Anciens se retrouvait également dans l'œuvre de Molière. Dans plusieurs de ses pièces il utilise des prologues, des intermèdes et des épilogues pour présenter sa connaissance de l'Antiquité, en utilisant des déités et des caractères anciens. Qui plus est, certains critiques disent que Molière tirait l'énergie et le raffinement de ses pièces de Plaute et Térence, deux comédiens antiques¹⁷. Des exemples de cette inspiration se retrouvent dans la pièce *Le Malade Imaginaire* où il commence par le chant de la déesse Flore qui chante la gloire et les victoires du roi Louis XIV aux bergers et faunes et se laisse déplacer par deux zéphirs, deux vents¹⁸. Puis, dans *Les Amants Magnifiques* et *La Princesse d'Élide* il se sert encore de plusieurs

¹³ GRELL, C., *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du grand siècle (1654-1715)*, Éditions Nathan, Paris, 2000, p. 149

¹⁴ Ibidem, p.60

¹⁵ MAZOUER, C., *Le Théâtre français*, Vol. 2, p. 162

¹⁶ WARNERS, J.D.P., "Translatio-imitatio-aemulatio, 1-3." dans: *De nieuwe taalgijs* 50, 1957, p. 201

¹⁷ HOWARTH, W.D., *Molière, A Playwright and his Audience*, p. 107

¹⁸ MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire* mise en scène et commentaires de P. Valde, Éditions du Seuil, Paris, 1946, Prologue, p. 31-36

intermèdes et noms typiques venant de l'Antiquité et quelle œuvre pourrait être plus inspirée par les Anciens que *Psyché*, l'histoire du mythe du même nom. Bref, le public de Molière et de la période classique était donc habitué aux pièces convenables, strictes et structurées, pleinement inspirées par les Anciens.

Le théâtre postdramatique, par contre, est plus élémentaire et plus banal. Hans-Thies Lehmann avance que ce fait signifie la réponse aux stimuli omniprésents des différents médias dans notre vie quotidienne¹⁹. Le théâtre postdramatique s'exprime justement par des formes nihilistes et grotesques en manifestant des parties vides ou l'usage du silence²⁰.

Comme Lehmann explique dans la citation suivante, c'est la pure forme et la présentation du théâtre qui définissent ce théâtre postdramatique :

« Wholeness, illusion and world representation are inherent in the model 'drama'; conversely, through its very form, dramatic theatre proclaims wholeness as the model of the real. Dramatic theatre ends when these elements are no longer the regulating principle but merely one possible variant of theatrical art. »²¹

Ce ne sont plus l'intrigue et la composition logiques qui font une image d'une histoire fictive, mais ce sont plutôt les paramètres et la performance du théâtre qui attirent l'attention. Le spectateur a été tenu responsable de découvrir le sens de la pièce lui-même et d'en faire sa propre interprétation

1.2. La différence de la langue

A part d'inspiration des Anciens, la structure et l'ordre classique dans l'œuvre de Molière se retrouvaient aussi sur le plan stylistique. Bien que Molière se serve avec plaisir de la farce, un type de pièce qui se trouve souvent être rude et grossier, il se montrait aussi un auteur raffiné et un dramaturge de son temps classique. Ses pièces étaient bien structurées, ses personnages référaient aux personnages comiques traditionnels²² et les pièces en vers contenaient des alexandrins, le vers classique par excellence²³. De plus il était obligé de tenir compte des conventions classiques, voulant répondre au goût et aux désirs du public de son temps. Le public élevé de cette époque attendait des pièces bienséantes, convenables et vraisemblables²⁴, les conditions pour une pièce classique bien réussie. La pièce devait exprimer la bonne morale, être conforme aux situations données (bienséance), imiter la réalité le mieux que possible (vraisemblance) et les personnages

¹⁹ LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, p. 181

²⁰ Ibidem, p. 25

²¹ LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, p. 22

²² MAZOUER, C., *Le Théâtre français*, Vol. 2, p. 447

²³ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/alexandrin/170884>, site web officiel du dictionnaire et de l'encyclopédie française Larousse, **date de consultation 4-7-2013**

²⁴ PUZIN, C., *XVIIe siècle* dans H. MITTERAND (Ed.) dans *Littérature Textes et Documents*, Nathan, 1986, p. 173, 174

devaient se comporter décentement sur la scène, c'est-à-dire ne pas être choquants (convenance). Le langage bas, indécent ou malpropre était donc hors question. Toute la mise en scène devait faire preuve de grandeur, de beauté et d'harmonie à la pièce²⁵.

Dans le théâtre postdramatique, au contraire, la langue joue un autre rôle. Le texte de la pièce ne soutient plus la scène²⁶, mais il est devenu une structure qui existe en soi. La langue qui est parlée n'est plus liée à son sens, mais crée une image au moyen de ces paramètres, c'est-à-dire par ses sons, ses mots, sa composition des phrases. Lehmann l'explique dans la citation suivante:

« The principle of exposition applied to body, gesture and voice also seizes the language material and attacks language's function of representation. Instead of a linguistic re-presentation of facts, there is a 'position' of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a 'meaning' but instead by the scenic composition, by a visual, not text oriented dramaturgy. »²⁷

Tout au contraire des pièces de Molière où la langue décrit ce qui est joué, la langue dans le théâtre postdramatique crée donc une structure d'une égale importance qui existe à côté de ce qui est présenté physiquement sur la scène. Différemment des pièces de Molière où le public peut s'amuser passivement à ce qui se déroule sur la scène, dans le théâtre postdramatique on attend de son public une attitude d'active pour découvrir le sens de la pièce à travers la langue.

Voire en plus le problème de la traduction qui se fait voir en adaptant une pièce française du dix-septième siècle en néerlandais contemporain. Sur ce plan-ci, il se présente un double problème. Tout d'abord Molière a écrit ses œuvres ou bien en vers, ou bien en prose et puis il existe la difficulté de transmettre le même message en néerlandais que Molière avait en vue en français. Prenez son usage de locutions, de termes français qui n'existaient qu'au dix-septième siècle, mais aussi les termes qui n'existent que dans la culture française en général (l'illustration de ces exemples suit dans le chapitre trois). Ajoutons que la traduction d'une œuvre en vers est en particulier difficile, puisque le traducteur doit transmettre ce message en vers néerlandais.

Ce fait est en particulier d'importance puisqu'il marque la différence entre ce que le public de l'époque de Molière a attendu et compris de son théâtre et ce que le public néerlandais contemporain voit de la traduction.

1.3. La différence dans la mise en scène

La soif d'ordre et de structure dans le théâtre français du dix-septième siècle ne s'exprime pas seulement par les trois conventions classiques, mais aussi par trois unités qui s'appliquent à la

²⁵ PUZIN, C., *XVIIe siècle* dans H. MITTERAND (Ed.) dans *Littérature Textes et Documents*, p. 174

²⁶ LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, p. 145

²⁷ Ibidem, p. 146

mise en scène. Les pièces classique étaient écrites en tenant compte d'une structure dramaturgique consistant en *l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action*²⁸. La pièce devait être présentée en moins de vingt-quatre heures (temps), en un seul endroit (lieu) et la trame de la pièce ne devait contenir qu'une seule intrigue continue (action)²⁹. Voulant imiter la nature par l'art et la perfectionner (une idée venant d'Aristote) ces unités permettaient au public de s'identifier aux situations théâtrales le mieux que possible, car cette mise en scène était la plus proche de la réalité.

1.3.1. La scénographie et la musique du temps de Molière

L'usage des trois unités ont influencé l'usage du décor dans le théâtre français. Par opposition à la période préclassique où l'on utilise plusieurs compartiments sur la scène, ce nombre était réduit à deux, trois ou même un décor unique³⁰. C'est-à-dire que la représentation se déroulait dans une seule pièce sur la scène. Dans le cas d'une comédie, ces pièces uniques représentaient souvent une rue, une maison ou un bois³¹. Dans *Le Malade Imaginaire*, l'histoire se déroule dans la chambre d'Argan où il se trouve souvent dans son lit et où les autres personnages le fréquentent en entrant et en sortant la scène.

Puisque le décor était tellement simplifié, les dramaturges insistaient plutôt sur les éléments spectaculaires de la mise-en-scène. D'un côté le public de la période classique désirait la simplicité des pièces par l'usage des unités, de l'autre il désirait le spectacle et le merveilleux dans les pièces³². L'usage des machines de théâtre était un moyen efficace de parvenir au spectaculaire, elles rendaient possible l'expression du lever du soleil et de la lune³³ et permettaient aux déités et aux anges de voler sur le décor³⁴. La soif de spectacle permettait l'invention de nouvelles formes d'art en combinant les anciens. Les comédies-ballets de Molière s'en trouvent être un bon exemple. Dans ces pièces, le théâtre, la musique et la danse étaient mêlés et soutenus par des chœurs et orchestres énormes. Le rôle de la musique qui grandissait dans les pièces de cette période menait à la naissance de la musique de théâtre qui ne jouait plus seulement un rôle ornemental dans la pièce, mais qui était composée pour une pièce spécifique³⁵.

La musique prenait une place importante dans le théâtre classique. Au début du dix-septième siècle elle était présente à des points fixes de la pièce: au commencement de la pièce, entre les

²⁸ GRELL, C., *Histoire intellectuelle*, p.157

²⁹ MAZOUER, C., *Le Théâtre français de l'âge classique*, Vol. 1 : Le premier XVIIe siècle, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 193

³⁰ DEIERKAUF-HOLSBOËR, S.W., *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600-1673*, Librairie A. Nizet, Paris, 1960, p. 56

³¹ Ibidem, p. 59

³² Ibidem, p. 60

³³ Ibidem, p. 62

³⁴ Ibidem, p. 60

³⁵ MAZOUER, C., *Le Théâtre français*, Vol. 2, p. 626

différents actes et à la fin de la pièce. La musique jouait surtout un rôle fonctionnel dans la pièce afin de rendre le public silencieux ou de marquer le début ou la fin de la pièce³⁶. Mais elle rendait aussi la pièce plus réaliste et rapprochait la scène et le public. La musique soutenait les émotions des personnages, permettant au public de s'identifier au personnage, de se mettre dans sa peau et de contempler du point de vue du personnage³⁷. Cette identification se retrouvait également dans l'expression d'autres cultures par la musique. Au moyen des instruments européens on tendait à exprimer d'autres cultures, prenez la percussion pour l'expression pour l'association de l'Afrique brute et rugueuse³⁸.

Dans les pièces de Molière, la musique a joué un rôle important. Quand sa troupe avait fait son début dans le théâtre du *Petit-Bourbon* en 1659, il était soutenu par un petit ensemble à cordes³⁹. Quelques années plus tard, le théâtre se trouvant dans le Théâtre du Palais-Royal, cet ensemble fut renforcé par deux hautbois et un clavecin⁴⁰. Puisque Molière était le comédien de la Cour, il coopérait avec Jean-Baptiste Lully, le compositeur de la Cour, qui composait la musique pour différentes comédies-ballets, entre autres *Le Mariage forcé*, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Bourgeois Gentilhomme*⁴¹. Ces pièces contenaient autant la musique instrumentale que vocale⁴². Après quelques années les deux hommes se sont séparés à cause de disputes et Molière s'est tourné vers Marc-Antoine Charpentier afin de composer la musique pour sa dernière pièce *Le Malade Imaginaire*.

1.3.2. La scénographie et la musique dans le théâtre contemporain

Le théâtre postdramatique insiste sur l'autonomie de la scénographie et la musique dans la pièce. C'est-à-dire que la scénographie n'a pas de rapport avec le texte et développe sa propre logique pendant la pièce⁴³. C'est surtout son aspect visuel qui est avancé dans la pièce, c'est-à-dire ce que le spectateur entend par les différents aspects sensoriels. En l'illustrant, Lehmann cite l'exemple donné par Mallarmé qui décrit une danseuse. Le théâtre postdramatique n'y voit pas 'une' danseuse et son sexe, mais un danseur qui est la métaphore du « *forme, glaive, coupe [et] fleur* »⁴⁴. Il faut donc que le public en tire sa propre interprétation.

³⁶ POWELL, John S., *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 74

³⁷ Ibidem, p. 75

³⁸ Ibidem, p. 90

³⁹ Ibidem, p. 399

⁴⁰ Ibidem, p. 400

⁴¹ <http://www.toutmoliere.net/lully-jean-baptiste.html>, site web sur Molière par la ville de Pézenas, **date de consultation : 17-06-2013**

⁴² POWELL, John S., *Music and Theatre*, p. 405

⁴³ LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, Oxon, 2006, p. 93

⁴⁴ Ibidem, p. 94

Citation tirée de : MALLARMÉ, S., *Oeuvres complètes*, p 304

Quant à la musique dans le théâtre postdramatique, Lehmann cite Eleni Varopoulou en disant que la musique aussi est un élément qui existe en soi⁴⁵. Comme la scénographie, elle crée elle-même une image dans la pièce. De plus, puisque le monde s'est développé électroniquement, la musique s'y est développée aussi. Elle n'est plus linéaire, mais on peut combiner différentes formes de musique afin de former des nouvelles combinaisons musicales.⁴⁶ Par exemple, un orchestre classique peut être combiné aux sons électroniques. Puis, aujourd'hui on est aussi capable d'influencer les paramètres de la musique, c'est-à-dire sa fréquence et son volume par exemple⁴⁷. Comme le monde est tellement globalisé, la musique est devenue un facteur universel dans le théâtre⁴⁸. Tandis que la langue n'est pas capable de dépasser directement la différence des langues, la musique en est bien capable.

1.4. Conclusion

Étant donné que le théâtre de l'époque de Molière et le théâtre néerlandais contemporain diffèrent essentiellement de leur fonctionnement, c'est-à-dire un théâtre structuré et bienséant face à un théâtre abstrait, on peut conclure qu'il existe une différence dans la réception des pièces par les publics. Les présupposés du public à l'époque de Molière sont autres que ceux du public contemporain. Cette différence de réception est divisible en trois catégories ; la différence d'époque et de culture, de langue et de mise en scène.

L'inspiration des Anciens au théâtre de l'époque de Molière résultait dans l'usage des conventions et des unités d'action. Son public attendait des pièces structurées et logiques où la vraisemblance et la bienséance déterminaient l'ambiance du jeu. Cet usage des conventions et de la structure se revoit également dans l'usage de la langue et la mise en scène. La langue devait être conforme au bienséance et le décor simplifié faisait preuve d'une structure bien organisée. Le plus important est que le public visait un théâtre où on ne s'écartait pas trop de la norme.

Dans le théâtre postdramatique, le contraire a été fait, puisqu'on ne répond pas aux attentes du public. Le public de ce théâtre n'attend pas des pièces avec un sens bien défini, au contraire il attend d'être surpris et d'avoir la responsabilité de découvrir le sens de la pièce lui-même. Cette liberté se retrouve dans la scénographie, la musique et la langue qui y est utilisée. Bien que ces différents aspects du théâtre interagissent dans le théâtre de Molière, dans le théâtre postdramatique ils se trouvent être plutôt des structures qui coexistent en soi. La langue par

⁴⁵ LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, p. 91:
Citation tiré de VAROPOULOU, E., "Musikalisierung der Theaterzeichen", lecture au premier Académie d'Été International à Frankfurt am Main, août 1998, manuscrit sans publication

⁴⁶ Ibidem, p. 92

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem, p. 91

exemple joue un rôle visuel et la musique n'est plus toujours le soutien de ce qui est joué sur la scène. De plus, les représentations contemporaines sont plus avancées qu'au temps de Molière grâce au développement technologique. On est capable de faire plus qu'enlever et relever les décors et de soutenir la pièce par la musique jouée par un orchestre physique. La musique électronique, le jeu des lumières et la technologie qui se trouvent dans le théâtre contemporain mènent à un tout autre spectacle qu'au temps de Molière.

Le public contemporain vise donc un autre mise en scène du théâtre qu'à l'époque de Molière. Toutefois, on voit également de la ressemblance entre les deux théâtres, soit sur le plan de la composition des publics. Bien que la composition du public français du dix-septième siècle et celle du public néerlandais contemporain aient changé du point de vue de la subordination des ordres déterminés par la naissance, ils se composent de classes éduquées et fortunées. Ce fait est en particulier d'importance pour ce dossier puisque que les metteurs en scène des deux siècles visent donc un public semblable.

CHAPITRE II

Les aspects du théâtre de Molière encore importants pour une adaptation contemporaine

Le chapitre précédent nous a montré que la mise en scène du théâtre à l'époque classique était autre que celle du théâtre néerlandais contemporain. Afin de faire réussir une pièce classique de nos jours, il faut découvrir ce facteur qui rend attrayant le théâtre classique pour l'amateur de théâtre néerlandais. Il faut que le public puisse se reconnaître dans la pièce, qu'il ne devienne pas seulement l'observateur d'une pièce, mais qu'il s'y identifie et qu'il s'en trouve fasciné et touché. Le fait que les pièces de Molière soient encore représentées de nos jours implique qu'il doit exister un message universel qui touche autant le public du dix-septième siècle que celui d'aujourd'hui. Ce chapitre traitera donc de l'universalité des pièces de Molière à travers deux de ses pièces : *Tartuffe ou l'Imposteur* et *Le Malade Imaginaire*. Dans chacune de ces pièces, nous traiterons aussi bien la critique sociale de l'époque de Molière que sa peinture des défauts humains.

2.1. Les objectifs de Molière autour des deux pièces

Un des objectifs principaux de Molière était sa recherche de 'peindre d'après nature'⁴⁹ sa société et en particulier les individus qui la composait. Par cette peinture il avait l'intention « *d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde.* »⁵⁰. Selon Molière, c'était une des plus grandes difficultés de son métier. Molière explique que la difficulté réside dans la peinture réaliste des traits humains ce qui est plus dur que la création d'une histoire avec des personnages fictifs où l'on peut s'imaginer tout ce qu'on veut.

Peindre d'après nature indique donc l'exposition et la ridiculisation des motifs et des traits humains. Molière appliquait cette formule en particulier afin de peindre la société de son temps. Par conséquent, dans son écriture il se montrait autant un homme de son temps bien au courant des traditions sociales, qu'une personne qui comprenait les motifs psychologiques humains en profondeur. Cette connaissance lui permettait de présenter une large variété de personnages typiques afin de peindre la société de son époque, mais aussi de créer une diversité de comédies

⁴⁹ GUICHEMERRE, R., *La comédie classique en France*, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1978, p. 47

⁵⁰ http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Peindre_d%27apr%C3%A8s_nature : site web autour de Molière de l'Université de Sorbonne à Paris. Explication de la citation de Molière : « peindre d'après nature » qui se trouve originellement dans la préface de *La Critique de l'École des Femmes*, **date de consultation 20-5-2013**

plaisant à plusieurs types de publics⁵¹, par exemple : la farce, la comédie d'intrigue, la grande comédie et les comédies-ballets⁵².

La peinture de l'homme tel qu'il est, dans tous ses défauts, se trouvait être le parfait ingrédient de la comédie. La description ridicule et provocante de l'homme donnait au public à réfléchir et à se reconnaître au jeu sur la scène, rendant ce type de théâtre accessible à tous.

La ridiculisation des mouvements de l'âme humaine ne constituait pas le seul but de la peinture de l'homme d'après nature. Molière faisait aussi bon usage de ses personnages pour étaler ses opinions, pour critiquer la société et pour exprimer sa connaissance de son époque ; tout conforme aux objectifs moraux et idéologiques de la littérature classique. Parmentier (2000) pose que les auteurs classiques montraient une attitude sociale et moraliste par l'intermédiaire de leurs ouvrages:

« Ils traitent de l'homme seul, n'abordent la politique que pour faire silence, s'intéressent tous à la sociabilité [...]. »⁵³

Molière se montre alors un auteur de son temps. Ce qui se répète dans ses pièces, c'est qu'il approfondit un certain thème (social) et utilise ses personnages pour donner au public à réfléchir sur ce thème. Nous verrons plus bas comment Molière pose sa critique sur deux thèmes sociaux par l'intermédiaire de *Tartuffe ou l'Imposteur* et *Le Malade Imaginaire*.

La combinaison de la plaisanterie et ce désir de passer un leçon au public nous montre ainsi l'autre but principal de Molière : l'application aux pièces la formule *miscere utile dulci*⁵⁴ selon Horace, autrement dit la combinaison de l'utile et l'agréable. C'est que la pièce doit avancer une position moraliste, mais en fin de compte le plus important est de plaire au public et de le divertir.

Dans les paragraphes suivants nous éclaircirons ce que Molière a voulu dire exactement par la peinture de l'homme d'après nature et ce qui était sa critique sociale à la base des exemples tirés des pièces *Tartuffe ou l'Imposteur* et *Le Malade Imaginaire*.

⁵¹ GUICHEMERRE, R., *La comédie classique*, p. 48

⁵² Ibidem. **La farce** était une forme de comédie à la langue familière, qui se servait du comique gestuel. **La comédie d'intrigue** est une forme comique qui se sert beaucoup des travestissements et des déguisements. **La grande comédie** est la comédie la plus structurée qui est composée de cinq actes et surtout en vers. **La comédie-ballet** est une forme de théâtre dont les scènes sont interrompues par les ballets et des parties musicales, souvent avec des thèmes ordinaires.

Voir Guichemerre, R., *La comédie classique*, p. 48-52 pour l'explication détaillée des formes de comédies.

⁵³ PARMENTIER, B., *Le siècle des moralistes*, Editions de Seuil, Paris, 2000, p. 198

⁵⁴ GUICHEMERRE, R., *La comédie classique*, p. 47

2.2. La thématique dans Tartuffe ou L'Imposteur et Le Malade Imaginaire

Un des facteurs qui décide la philosophie et le trame d'une pièce est la thématique de l'œuvre. Souvent Molière utilisait la thématique afin de donner son opinion ou de poser sa critique sur la société française de son époque. De même dans les deux pièces *Tartuffe* et *Le Malade Imaginaire*.

La pièce de *Tartuffe ou l'Imposteur* comme la comédie-ballet *Le Malade Imaginaire* racontent l'histoire d'un père d'une famille bourgeoise qui fut trompé par une personne qui se déguise sous d'autres traits que sa nature réelle. Cela mène souvent à la joie des personnes qui veulent en profiter pour eux-mêmes, mais porte malheur aux personnes qui sont importants pour la personne trompée.

Dans *Tartuffe* c'est un hypocrite (Tartuffe) sous la forme d'un dévot qui réussit à persuader Orgon de lui prendre en confiance, en abusant de sa naïveté et de sa crédulité ; tout cela afin d'obtenir sa cassette de papiers. Dans *Le Malade Imaginaire* ce sont les faux médecins et sa femme Béline qui trompent l'hypocondriaque Argan, obsédé par son angoisse de la mort. Dans les deux pièces cette obsession les occupe tant qu'ils sont aveugles à tout ce qui se passe sous leurs yeux en ne pensant qu'à eux-mêmes, jusqu'au malheur de leurs propres filles.

2.2.1. La critique sociale dans Tartuffe ou l'Imposteur

La pièce *Tartuffe* a été de grande importance pour la vie professionnelle de Molière. Représentée pour la première fois en 1664 à la fête royale des Plaisirs de l'Île enchantée à Versailles⁵⁵, cette comédie a mis en émoi la société en avançant une critique sociale controversée qui concernait la grande puissance de l'Eglise et ainsi la société de son temps. Selon Mazouer (1997), cette pièce proposait :

« un univers fort étranger au christianisme, à son dogme essentiel de la chute et de la rédemption »⁵⁶

Une telle pièce fût jugée scandaleuse dans un temps où l'Eglise prenait une place principale dans la vie quotidienne. Sur l'ordre de l'Eglise, le Roi a interdit la représentation publique de la pièce jusqu'à 1669, date à laquelle une nouvelle version de la pièce fût remontée⁵⁷.

Molière utilisait cette pièce pour exprimer ses idées concernant l'hypocrisie des gens et des institutions et pour montrer le danger de ses conséquences. Il en a utilisé le personnage d'un homme soi-disant pieux, en faisant le lien avec la plus grande puissance sociale de cette époque : l'Eglise. Il n'est pas surprenant que le public de Molière interprétait l'usage du personnage pieux hypocrite comme une attaque de l'Eglise et de la religion. Toutefois, l'objectif de Molière en

⁵⁵ GUICHEMERRE, R., *La comédie classique*, p. 44

⁵⁶ MAZOUER, C., *Le Théâtre français*, Vol. 2, p. 544

⁵⁷ BURY, E., LOPEZ, D., PICCIOLA, P., ZUBER, R., *Littérature française du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 14

écrivait cette pièce n'était pas l'attaque de la religion⁵⁸, mais l'illustration de l'hypocrisie sous sa forme pure. En utilisant son personnage Cléante, il explique la distinction entre des dévots honnêtes et des dévots hypocrites :

*“Il est de faux dévots ainsi que de faux braves; / Et comme on ne voit pas qu’où l’honneur les conduit / Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit, / Les bons et vrais dévots, qu’on doit suivre à la trace, / ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.”*⁵⁹.

Molière a voulu utiliser le personnage d'un homme pieux afin de peindre l'hypocrisie, il n'a pas eu l'intention d'attaquer les dévots en général, mais les faux entre eux :

*“Ces gens qui, par une âme à l'intérêt soumise, / font de dévotion métier et marchandise, / et veulent acheter crédit et dignités / A prix de faux clins d'yeux et d'élans affectés”*⁶⁰.

Ainsi le dramaturge encourage son public à ne pas se fier aux apparences et ne pas croire tout ce qui est dit. Ce but de se battre contre les idées imposées s'est bien situé au déroulement du siècle de Lumières ou les intellectuels de l'époque se rendaient compte que la raison prenait un rôle important dans la vie de l'homme⁶¹. Il fallait que l'homme ne se laisse plus endoctriner, mais qu'il pense lui-même à ses propres besoins et aux besoins de la société.

Par l'usage d'un personnage dévot qui prétend avoir une pratique religieuse et en critiquant les grandes puissances de son temps, Molière a donc anticipé sur les idées et les intérêts qui conviennent aux présupposés de son public.

2.2.2. La critique sociale dans Le Malade Imaginaire

Cette critique concernant de grandes puissances et de l'obsession de l'homme se retrouve aussi dans la comédie-ballet *Le Malade Imaginaire*. En outre, cette pièce a une importance particulière, vue que c'est la dernière pièce de Molière (en sortant de la quatrième représentation, Molière mourut⁶²). Représentée en 1674 en collaboration avec le compositeur Marc-Antoine Charpentier⁶³, Molière écrit cette pièce pour le divertissement du roi à sa fête royale⁶⁴, suite à ses victoires remportées dans la bataille des Pays-Bas.

⁵⁸ GUICHEMERRE, R., *La comédie classique*, p. 59

⁵⁹ MOLIERE, *Tartuffe*, édition bilingue, traduit en anglais par R. Wilbur, Harcourt Brade & Company, États-Unis, 1997, Acte I, 5, vers 326-330

⁶⁰ MOLIERE, *Tartuffe*, Acte I, 5, vers 365-369

⁶¹ BURY, E., *Le classicisme*, p. 15

⁶² GUICHEMERRE, R., *La comédie classique*, p. 46

⁶³ BURY, E., LOPEZ, D., PICCIOLA, P., ZUBER, R., *Littérature française*, p. 77

⁶⁴ MAZOUER, C., *Le Théâtre français*, Vol. 2, p. 598

Les thèmes que Molière avance dans ce ballet s'expriment principalement en l'angoisse de la mort et de ce fait à la critique du domaine médicale⁶⁵. C'est surtout la profession de cette dernière qui est raillée par Molière. Certains disent que sa motivation pourrait être la maladie dont il souffrait depuis quelque temps et lui faisait perdre sa foi en les médecins⁶⁶. Comme il le montre au moyen de son personnage de Béralde, Molière perce au fond la connaissance des docteurs :

« Si fait, mon frère. Ils savent la plupart de fort belles humanités, savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser; mais, pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout. »⁶⁷.

Il apparaît que dans sa pièce il plaide contre la crédulité en les médecins. Il avance qu'ils ont des beaux mots pour décrire les maladies, sans pouvoir les guérir. Toutefois, il est important de souligner qu'il n'attaque pas la médecine comme profession existante, mais ses défauts juste comme la critique sur les grandes puissances dans *Tartuffe* :

« BERALDE: Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine. »⁶⁸.

A nouveau, Molière utilise ses personnages pour exprimer ses pensées, cette fois en avançant que la médecine consiste pour la plupart en personnes ignorants. Afin de démontrer à son public de cesser de croire tout ce que les médecins disent. D'ailleurs, il montre que leur jugement et leurs avis ne sont pas irréfutables non plus :

« TOINETTE : Donnez-moi votre pouls. Allons donc, que l'on batte comme il faut. [...] Qui est votre médecin ?

ARGAN : Monsieur Purgon.

TOINETTE : Cet homme-là n'est point écrit sur mes tablettes entre les grands médecins. De quoi dit-il que vous êtes malade ?

ARGAN : Il dit que c'est du foie, et d'autres disent que c'est de la rate.

TOINETTE : Ce sont tous des ignorants. C'est du poumon que vous êtes malade. »⁶⁹

Ils peuvent même avancer des arguments mensongers. Dans cet exemple Toinette, la servante, montre qu'on ne peut pas toujours faire confiance aux médecins.

⁶⁵ MAZOUER, C., *Le Théâtre française*, Vol. 2, p. 600-1

⁶⁶ PERGOLA, J., *Le Malade Imaginaire de Molière*, Librairie Plon, 1938, p. 12

⁶⁷ MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire* mise en scène et commentaires de P. Valde, Éditions du Seuil, Paris, 1946, Acte III, 3, p.138

⁶⁸ Ibidem, Acte III, 3, p. 142

⁶⁹ Ibidem, Acte III, 10, p. 160

A côté de ces raisonnements critiques contre les représentants de la médecine, le rôle que jouent les personnages médicaux dans la pièce n'est pas respectable non plus, plutôt ridicule. Le premier, Mr. Purgon, continue à prescrire des médicaments nouveaux, bien qu'il apparaisse clairement qu'Argan ne souffre d'aucune maladie réelle. Le deuxième, Thomas Diafoirus, se tourne en ridicule en prenant d'abord sa future femme Angélique pour la femme d'Argan⁷⁰ et ensuite en faisant la cour à la vraie femme d'Argan, Béline.

Molière raille donc encore un pouvoir établi et exprime sa critique sur cette profession et la confiance aveugle qu'on constitue aux médecins. A nouveau il a anticipé sur ce qui est reconnaissable au public de son époque.

2.3. Les personnages dans Tartuffe ou l'Imposteur et Le Malade Imaginaire

Nous avons vu que Molière utilise ses personnages afin de donner son opinion ou d'exprimer sa critique sociale. De plus, Molière les utilise aussi pour appliquer son formule *peindre d'après nature*, pour exposer les défauts humains et pour faire la caricature de l'homme.

Ce qui se passe dans les pièces de Molière est qu'il présente un miroir à son public. Dans la préface de son *Tartuffe* de 1669, il écrit :

« Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. »⁷¹.

Cette ridiculisation se trouve l'ingrédient par excellence d'une comédie. Dans ses pièces, Molière se sert de l'exagération et la caricature des défauts humains pour faire des situations comiques gestuelles sur la scène et des situations reconnaissables de la vie quotidienne du public. Aussi, il se sert des relations interhumaines reconnaissables pour rapprocher le public et sa pièce, par exemple les couples amoureux et la relation maître-servante.

Dans les deux paragraphes suivantes nous verrons comment Molière a posé un certain nombre de personnages typiques.

2.3.1. Les défauts humains dans Tartuffe ou l'Imposteur

Dans *Tartuffe*, Molière présente trois sortes de personnages caractéristiques exposant les défauts humains : l'hypocrite, le naïf et le raisonneur. Ces trois caractères s'entremêlent ; l'hypocrite trompe le naïf qui est ramené au bon sens par le raisonneur.

⁷⁰ MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire*, Acte II, 5, p. 94

⁷¹ http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?On_ne_souffre_point_la_raillerie : Site web autour de Molière de l'Université de Sorbonne à Paris, **date de consultation : 20-6-2013**

L'hypocrite sous la forme d'un dévot se manifeste dans le personnage de Tartuffe. Ce qui le rend tellement comique et reconnaissable pour le public, c'est la contradiction qui émane de sa personne. Molière anticipe sur les présupposés de son public au sujet d'un homme dévot qui serait chaste et intègre, mais qui se révèle le contraire. En jouant le rôle d'un dévot célibataire, Tartuffe essaye de prendre les effets personnels d'Orgon, de le faire emprisonner et puis se trahit en séduisant la femme de son maître, lui déclarant son amour pour elle :

« Mais les gens comme nous brûlent d'un feu discret, / Avec qui pour toujours on est sûr du secret: / Le soin que nous prenons de notre renommée / Répond de toute chose à la personne aimée, / Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre cœur, / De l'amour sans scandale et du plaisir sans peur. »⁷².

Tartuffe feint donc d'être dévot et de suivre les règles, mais l'habit ne fait pas le moine. Molière pourfend l'hypocrite en le faisant démasquer.

Orgon prend le rôle du naïf. Avec sa mère, Mme Pernelle, il est le seul aveugle des mauvais tours que Tartuffe lui joue. Malgré toutes les détestations de sa famille, Orgon persiste à croire en l'honnêteté de Tartuffe, jusqu'à la trahison de son propre fils, l'accusant de mensonge par rapport à la proposition indécente de Tartuffe à sa femme Elmire.

En dépit de toutes les tentatives que fait la famille d'Orgon, il persiste encore dans ses propres idées qu'il se fait de Tartuffe. Quelques chercheurs avancent même que cette persistance désigne l'adaptation d'un esprit d'inquisition⁷³, parce qu'Orgon voit le faux dans tout ce qu'on dit sur Tartuffe et il le combat également. Cette obsession se montre par excellence dans la scène où Orgon, revenant d'un voyage, demande la situation de sa famille en son absence. Quand la servante Dorine explique ensuite qu'Elmire a été malade pendant quelques jours, Orgon ne l'interroge pas sur la condition de sa femme, mais s'intéresse seulement à la santé de Tartuffe.

« DORINE : Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir, / avec un mal de tête étrange à concevoir.

ORGON : Et Tartuffe ?

DORINE : Tartuffe ? Il se porte à merveille. / Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.

ORGON : Le pauvre homme ! »⁷⁴.

Ici ressort dans quelle mesure Orgon est obsédé par Tartuffe. En présentant la vue courte des hommes par cette personnage, Molière met en avant l'idée de la nécessité de penser soi-même et de ne pas se laisser endoctriner par les autres. Dans la citation suivante Cléante, le frère d'Elmire, répond à Orgon qui vient de démasquer Tartuffe et lui donne des noms d'oiseaux :

⁷² MOLIÈRE, *Tartuffe*, Acte III, 3, vers 995-1000

⁷³ BURY, E., LOPEZ, D., PICCIOLA, P., ZUBER, R., *Littérature française*, p. 69

⁷⁴ MOLIÈRE, *Tartuffe*, Acte I, 4, vers 231-235

« Hé bien ! Ne voilà pas de vos emportements ! / Vous ne gardez en rien les doux tempéraments ; / Dans la droite raison jamais n'entre la vôtre, / Et toujours d'un excès vous vous jetez dans l'autre. »⁷⁵.

Il insiste ici sur la nuance et condamne la vue courte d'Orgon. L'intrigue entière se déroule autour de la naïveté d'Orgon. Ses choix et ses pensées ont des conséquences pour toutes les personnes qui l'entourent. C'est par la raison des autres qu'il se sait un peu modéré.

Le rôle de raisonneur, que jouent le sage Cléante et la servante Dorine, se laisse voir dans plusieurs des pièces de Molière, comme Toinette dans *Le Malade Imaginaire*, mais aussi comme Frosine dans *l'Avare*. Les raisonneurs sont les personnages qui en particulier essaient d'empêcher le naïf de faire des choix irréflectés et de sauver le bien-être de la famille. Dans la citation suivante Cléante essaye de persuader Orgon de l'hypocrisie de Tartuffe et de rendre la vue à l'aveugle :

« Voilà de vos pareils le discours ordinaire : / Ils veulent que chacun soit aveugle comme eux. / C'est être libertin que d'avoir de bons yeux / Et qui n'adore pas de vaines simagrées / N'a ni respect ni foi pour les choses sacrées. »⁷⁶.

Cléante met le parallèle entre Tartuffe et les personnes hypocrites. Il se sent dérangé par l'aveuglement d'Orgon qui ne voit pas la vraie nature de Tartuffe. Pendant la pièce, c'est Cléante qui tente de rendre la vue à Orgon par le raisonnement.

En revanche, Dorine est aussi de grande importance dans l'intrigue, mais plutôt au niveau de jeunes amoureux que sur le plan de Tartuffe. Elle essaye d'empêcher Orgon de donner sa fille en mariage à Tartuffe:

« Parlons sans nous fâcher, Monsieur, je vous supplie. / Vous moquez-vous des gens d'avoir fait ce complot ? / Votre fille n'est point l'affaire d'un bigot : / Il a d'autres emplois auxquels il faut qu'il pense. / Et puis, que vous apporte une telle alliance ? / A quel sujet aller, avec tout votre bien, / Choisir un gendre gueux ?... »⁷⁷.

Les raisonneurs remplissent un rôle de grande importance dans les pièces. Ils utilisent leur raison pour changer les pensées irréflectées du naïf, pour contrôler les conséquences de ses actions et pour s'occuper du bien-être de tout le monde. Ils sont en fait les moralistes de la pièce.

2.3.2. Les défauts humains dans Le Malade Imaginaire

Comme dans la pièce de *Tartuffe*, dans *Le Malade Imaginaire* nous traiterons trois types de caractères à distinguer dans la pièce: l'hypocondriaque, le trompeur et le raisonneur.

⁷⁵ MOLIÈRE, *Tartuffe*, Acte V, 1, vers 1606-1610

⁷⁶ Ibidem, Acte I, 5, vers 318-322

⁷⁷ Ibidem, Acte II, 2, vers 478-444

Le rôle principal de l'hypocondriaque est joué par Argan. De nouveau, ce rôle s'exprime par le père de famille qui se trouve ridicule, égoïste et obsédé par sa manie, le rendant naïf et aveugle à tout ce qui se passe autour de lui. Argan se sait trompé par ses médecins, par son apothicaire, même par sa propre femme, qui abusent tous de sa naïveté.

Son égoïsme se révèle en particulier quand il promet sa fille en mariage à un futur médecin, tout simplement pour se faire plaisir :

« TOINETTE : [...] Mais votre fille doit épouser un mari pour elle, et, n'étant point malade, il n'est pas nécessaire de lui donner un médecin.

ARGAN : C'est pour moi que je lui donne ce médecin ; et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père. »⁷⁸.

Bien que son frère et sa servante essayent de le libérer de sa maladie imaginaire, Argan persiste à croire les médecins et ne guérit pas de sa maladie.

Cet égoïsme et cet aveuglement le rendent sensible à la tromperie des autres. La trompeuse se trouve sous la forme de Béline, qui ne cherche que de l'argent de son mari. Le trompeur exploite la crédulité du naïf qui se laisse enjôler par lui.

« ARGAN : Pour tâcher de reconnaître l'amour que vous me portez, je veux, mon cœur, comme je vous ai dit, faire mon testament.

BELINE : Ah ! mon ami, ne parlons point de cela, je vous prie ; je ne saurais souffrir cette pensée, et le seul mot de testament me fait tressaillir de douleur. »⁷⁹

Béline fait sembler d'aimer son mari, tandis que dans la citation suivante elle montre un autre esprit :

« BELINE : Va, va, cela n'en vaut pas la peine. Quelle perte est-ce que la sienne, et de quoi servait-il sur la terre ? Un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours, sans esprit, ennuyeux, de mauvaise humeur, fatiguant sans cesse les gens, et grondant jour et nuit servantes et valets.

TOINETTE : Voilà une belle oraison funèbre.

BELINE : Il faut, Toinette, que tu m'aides à exécuter mon dessein, et tu peux croire qu'en me servant ta récompense est sûre. Puisque, par un bonheur, personne n'est encore averti de la chose, portons-le dans son lit, et tenons cette mort cachée jusqu'à ce que j'aie fait mon affaire. Il y a des papiers, il y a de l'argent,

⁷⁸ MOLIERE, *Tartuffe*, Acte I, 5, p. 54

⁷⁹ MOLIERE, *Le Malade Imaginaire*, Acte I, 6, p. 66

*dont je me veux saisir, et il n'est pas juste que j'aie passé sans fruit auprès de lui mes plus belles années.
Viens, Toinette : prenons auparavant toutes ses clefs. »⁸⁰*

Face à la deuxième citation, la première montre la tromperie de Béline. Elle ne veut que l'argent d'Argan et abuse de sa crédulité. En fait, on revoit ici de nouveau le thème de l'hypocrisie en tant qu'une personne qui ne fait pas ce qu'elle dit.

Béralde aussi, tend à montrer à Argan qu'il n'est pas malade et qu'il se fait des idées.

« BERALDE : Ma foi, mon frère, vous êtes fou, et je ne voudrais pas, pour beaucoup de choses, qu'on vous vît faire ce que vous faites. Tâtez-vous un peu, je vous prie ; revenez à vous-même et ne donnez point tant à votre imagination. »⁸¹

Béralde et Toinette font des plans afin de rendre la vue à Argan. L'exemple du déguisement de Toinette suit. Puis dans l'exemple donné de Béline, on voit que les raisonneurs réussissent à démasquer la trompeuse. Cela mène aussi au mariage d'Angélique et Valère, puisque Argan y consent après avoir vu le bon naturel de sa fille.

Comme dans *Tartuffe*, les raisonneurs jouent un rôle signifiant dans cette pièce. Ils essayent de rendre la vue à Argan en ce qui concerne sa maladie imaginaire, ils tendent à démasquer la trompeuse et finissent par sauver le bien-être de la famille. Ce sont Béralde et Toinette qui essayent de convaincre Argan de l'ignorance des médecins en le faisant raisonner.

2.4. Conclusion

Ce qui revient dans *Tartuffe* ainsi que dans *Le Malade Imaginaire* est la connexion que Molière fait de ses pièces à l'actualité de la société française de son époque. Il présente des situations conformes à la réalité quotidienne de son public par la peinture des structures et questions sociales reconnaissables. En illustrant cela au moyen de ses personnages il rend sa pièce encore plus reconnaissable au public.

Molière utilise ses personnages d'une manière comique en posant des caractères humains typiques. C'est là où se fait voir le *peindre d'après nature*. Il dévoile les mouvements de l'âme humaine par cette peinture, en exagérant et en ridiculisant les caractéristiques de l'homme et par cela rend possible au public de s'identifier à la pièce en tant qu'homme.

Dans les deux pièces c'est l'image d'un père obsédé par sa manie et rendu aveugle à ce qui se passe dans sa maison, tout au détriment de la joie de ses enfants. Le personnage trompeur

⁸⁰ MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire*, Acte III, 12, p. 170

⁸¹ Ibidem, Acte III, 6, p. 152

exploite cette naïveté afin d'obtenir l'argent de ce crédule jusqu'à son démasquement par les raisonneurs menant au bien-être de la famille.

Cet intention de toucher à la reconnaissance du public par la thématique et la position des personnages est indispensable pour une adaptation d'une pièce de Molière.

CHAPITRE III

La réalisation réussie des adaptations néerlandaises contemporaines de *Tartuffe* et du *Malade Imaginaire*

Au début des années quatre-vingt-dix du siècle dernier et les années dix du siècle présent, deux adaptations réussies des pièces de Molière ont été représentées dans le théâtre néerlandais contemporain. Ces adaptations totalement différentes sont par excellence des pièces que nous pouvons analyser afin de découvrir pourquoi les pièces de Molière touchent encore le public d'aujourd'hui, même à l'étranger. Ces représentations concernent *Tartuffe* du metteur en scène Peter de Baan (1991-1992) qui a mis en scène une adaptation moderne de la pièce et *Le Malade Imaginaire* par régisseur Jos Thie (2009 et 2011) qui a essayé de tenir la mise en scène au plus proche de l'original.

3.1. Deux différentes adaptations contemporaines

C'était à la saison de 1991-1992 que Peter de Baan (1946) faisait ses débuts avec la représentation de *Tartuffe* dans le RO Theater, un des plus grands et fameux groupes théâtraux néerlandais. Dans son adaptation il a choisi de faire une interprétation moderne de la pièce, partant de l'idée que ce qui est joué sur la scène doit être rendu reconnaissable pour le public contemporain, comme a fait Molière lui-même :

« Aujourd'hui il [Molière] pourrait être comparé à un billettiste, qui anticipe sur ce qui est actuel sont des questions actuelles dans la société. Tartuffe est un bon exemple classique d'une personne qui sait tromper des autres, mais qui est également un personnage exagéré. Il modèle Tartuffe sur les idées de la société contemporaine et cela on peut l'utiliser dans sa représentation. »⁸²

Les idées qu'avance De Baan dans son adaptation sont le thème de la séduction de la religion et le danger de tomber sur le charme de quelque chose de puissant. Ce thème se traduit par le rôle d'un prêtre africain tribal, par opposition au dévot laïc dans la version originale de Molière. Ce qui est remarquable est que de Baan a conclu la pièce par la victoire du trompeur, tandis que la version originale se termine par l'arrêt et l'emprisonnement du faux dévot Tartuffe. Puis, il emprisonne le naïf Orgon au lieu de Tartuffe.

⁸² Interview avec Peter de Baan, Annexe 1, Question 1, r. 2-6

Le début de cette représentation a aussi marqué la première pièce d'Esther Scheldwacht dans le RO Theater en jouant le rôle de Mariane. À côté, les autres protagonistes Tartuffe et Orgon étaient joués par Ruurt de Maesschalk et Har Smeets, Dorine par Sylvia Poorta, Valère par Stefan de Walle, Cléante par Paul R. Kooij et Elmire par Debbie Korper⁸³.

Par contre, le régisseur Jos Thie (1954) a fait l'opposée. Ayant eu plusieurs succès théâtraux, c'est lui qui a présenté *Le Malade Imaginaire* avec sa troupe théâtrale *De Utrechtse Spelen* en 2009. Ce qui était tellement spécial dans cette représentation était que Thie n'en a pas fait une interprétation moderne, mais qu'il a mis la pièce en scène de la version originale du temps de Molière en ajoutant des éléments modernes. D'un côté en utilisant la musique originale de Marc-Antoine Charpentier, la faisant exécuter par un orchestre baroque au cours de la représentation, de l'autre par l'usage des costumes originaux (par Sabine Snijders) et du décor (par Niek Kortekaas) du temps de Molière :

« J'ai voulu représenter en la façon de Molière puisque'une interprétation moderne se présente souvent au théâtre moderne. Nous avons voulu découvrir s'il était plaisant d'utiliser les éléments originaux de la pièce, c'est-à-dire, les costumes, le décor et la musique du temps de Molière. Nous avons voulu partir de la pièce originale et non pas du goût du public contemporain. »⁸⁴

Thie a voulu découvrir le plaisir d'une adaptation au plus proche de la version originale, sans se laisser conduire par le goût de son public. Pourtant, il a bien voulu tenir compte du fait que la pièce doit être attrayante pour le public contemporain. Thie a insisté sur l'importance des acteurs qui rapprochèrent la pièce et le public. C'est pour cela qu'il a cherché des acteurs néerlandais connus par le public ; Paul R. Kooij (qui a été le protagoniste dans *Tartuffe* de Peter de Baan aussi) pour Argan, Loes Luca pour Toinette et Georgina Verbaan en tant que Béline. Puis, Peter de Jong et Karel de Rooij (mieux connus en tant que Mini & Maxi) jouaient les rôles du médecin et de l'apothicaire, Lidewij Mahler jouait le rôle d'Angélique, Thomas Cammaert représentait Valère, Esther Porcelijn était Louison et Peter Blok jouait le rôle de Béralde.

La pièce se révéla énormément populaire vu le nombre de visiteurs ; pendant cinq semaines elle fut fréquentée par 22.000 spectateurs⁸⁵. C'est pour cette raison que Thie a décidé de représenter la pièce à nouveau deux ans plus tard, non pas seulement à Utrecht, mais aussi à Rotterdam et Amsterdam.

⁸³ <http://catalogus.tin.nl/detail.php?production=9778>, site web de l'institut national de théâtre néerlandaise: *Theater Instituut Nederland*, date de consultation : 17-6-2013

⁸⁴ Interview avec Jos Thie, Annexe 2, Question 3, r. 51-56

⁸⁵ http://www.deutrechtsespelen.nl/voorstellingen/de_ingebeelde_zieke/het-verhaal/, site web de la troupe de théâtre *De Utrechtse Spelen*, date de consultation : 17-6-2013

3.2. Les choix faites pour la réalisation des deux adaptations

Les deux metteurs en scène sont d'accord sur le fait que pour arriver au succès d'une adaptation, ce qui est joué sur la scène doit être mis en rapport avec les présupposés et la connaissance du public. C'est évident que l'adaptation d'une pièce classique française apporte des questions en ce qui concerne la mise en scène de la pièce. C'est exactement à ce niveau que le rôle du metteur en scène se manifeste.

3.2.1. L'usage du décor, des costumes et de la musique

Une des premières décisions que doit prendre le metteur en scène concerne la mise en scène de la pièce. En premier, la question est de savoir s'il veut faire usage des éléments originaux du théâtre de Molière, ou s'il en fait sa propre interprétation.

Dans son adaptation, Peter de Baan a fait le choix d'une interprétation contemporaine de la pièce *Tartuffe*. Il a traduit l'obsession de l'homme pour une puissance plus grande que lui par l'obsession de la religion, transposée dans une religion africaine tribale, avec laquelle de Baan veut insister sur des questions autour du sujet de la religion. C'est-à-dire qu'il avance le thème de la tentation de la religion et l'obsession pour la puissance. Avec cette interprétation moderne, de Baan croit qu'il s'assure de rapprocher le public et la pièce :

« Ce qui est d'importance est que le public peut s'y identifier. La pièce doit être rendue reconnaissable pour le public, parce que la pièce doit être attrayante aujourd'hui aussi. [...] »

En adaptant la pièce de Tartuffe j'ai utilisé le thème de la séduction de la religion et l'obsession d'une puissance plus grande que l'homme pour rapprocher la pièce et le public contemporain. »⁸⁶

De Baan insiste sur l'identification du public à la pièce comme indispensable pour l'adaptation réussie d'une pièce classique. Il n'a pas utilisé la musique originale du temps de Molière, croyant que la musique du dix-septième siècle serait mal accueillie, et s'est servi de la musique contemporaine. Pourtant, il s'est inspiré par la simplicité du décor de l'époque de Molière. Juste comme à cette période où les compartiments du décor ne consistaient souvent que d'un, deux ou trois pièces, de Baan s'est servi d'un décor simple avec justement des petits effets spéciaux comme banquettes qui se déplient du décor.

Au contraire, Jos Thie, le metteur en scène du *Malade Imaginaire*, a choisi de faire l'opposée. Il a fait usage des éléments originaux afin de voir comment cela attirait le public néerlandais. Qu'il ait fait une analyse profonde du théâtre de Molière se retrouve dans l'interaction harmonieuse des trois facteurs ; le décor haut en couleur, les costumes détaillés et la

⁸⁶ Interview avec Peter de Baan, Annexe 1, Question 2, r. 9-10/14-15

musique baroque originale semblaient s'accorder parfaitement sur la scène et donnent l'impression de ressembler au théâtre de l'époque de Molière.

Ce désir d'adapter la pièce au plus proche de l'original résultait aussi dans l'usage de la musique originale du *Malade Imaginaire* retrouvée dans les années quatre-vingt au siècle dernier par John. S. Powell. S'étant mis en contact avec lui, Thie a reçu les partitions originales de la pièce et puis a décidé d'utiliser cette musique dans son adaptation. Par conséquent, il lui sembla évident d'importer les costumes originaux, contribuant à l'apparence complète de la pièce.⁸⁷

L'inspiration de l'époque de Molière se revoit également dans l'usage de son adaptation. Par le jeu des différentes scènes dans un espace (la chambre d'Argan) il a repris l'usage simplifié du décor, mais aussi les éléments spectaculaires au moyen du changement de décors. Thie explique que cet usage spectaculaire du décor est un effet qui est toujours bien accueilli, quel que soit l'époque du public :

« On pourrait comparer ces shows spectaculaires [de l'époque de Molière] aux numéros de cirque aujourd'hui. Les gens ont toujours aimé le spectacle. Prenez par exemple les Romains, qui jetaient des personnes dans la fosse aux lions [pour le plaisir du public]. Cela est de tous temps. »⁸⁸

Le divertissement du spectacle donne donc un lien pour rapprocher le public de la pièce, bien que ce qui soit joué sur la scène peut être différent de l'habitude du public.

Aussi bien l'interprétation moderne que l'usage original de la mise en scène de la pièce donnent la possibilité pour une adaptation réussie d'une pièce classique de Molière.

3.2.2. L'obstacle de la langue

La deuxième décision concerne la traduction franco-néerlandaise de la pièce. Ce qui rend difficile une telle traduction est le fait que la pièce a été écrite dans une autre époque et culture et dans une langue différente. Cela peut créer des problèmes, puisqu'il y a des termes et des plaisanteries caractéristiques de la culture et langue française, qui ne peuvent pas tout simplement être traduites en néerlandais. Prenez les deux exemples suivants :

*« DAMIS : Quoi ? je souffrirai, moi, qu'un **cagot** de critique [...] »⁸⁹*

*« MADAME PERNELLE : Voilà **les contes bleus** qu'il vous faut pour vous plaire. »⁹⁰*

⁸⁷ Jos Thie, Annexe 2, Question 3, r. 74

⁸⁸ Ibidem, Annexe 2, Question 6, r. 112-115

⁸⁹ MOLIÈRE, *Tartuffe*, Acte I, 1, vers 45

⁹⁰ Ibidem, Acte I, 1, vers 141

Le nom dans la première citation concerne un mot qui n'existe plus en français moderne et signifiant le trompeur⁹¹. La deuxième citation contient un terme qui est seulement compréhensible quand on est au courant de la culture française ; les contes bleus étaient des romans de chevalerie qui se trouvaient dans des volumes aux couvertures bleues⁹².

Pour arriver à une bonne traduction néerlandaise d'une pièce française classique, la recherche et la connaissance profonde de la langue et culture française occupent donc une place importante.

Autant Peter de Baan que Jos Thie avancent qu'il est important de traduire les pièces sous la direction de traducteurs néerlandais qui possèdent cette connaissance profonde de la culture française, dans ce cas-ci en particulier de l'époque de Molière.

Par contre, les deux prennent d'autres normes pour la traduction réalisée.

Peter de Baan raconte qu'il n'a pas rencontré de sérieux problèmes en ce qui concerne la langue d'une pièce française. Tout d'abord il ne voit pas de problèmes dans la traduction d'une pièce et si un problème se présente il croit que cet obstacle est soluble par la compétence des traducteurs néerlandais et en offrant des alternatives néerlandaises :

« Les traducteurs néerlandais sont tellement capables de traduire le français au néerlandais qu'ils réussissent toujours à traduire les blagues ou à avancer une alternative. »⁹³

Par contre, Jos Thie prend une attitude plus critique. Il ajoute que c'est important d'étudier le théâtre du temps de Molière à fond, car il faut qu'on comprenne la raison d'une plaisanterie et le goût comique du dix-septième siècle :

« Si on a affaire à une pièce ancienne, il faut qu'on résolve les problèmes de la traduction. Ce qui était trouvé plaisant au temps de Molière n'implique pas qu'il est encore plaisant. »⁹⁴

Il est important que le traducteur puisse traduire le français afin de rendre la pièce attrayante pour le public contemporain et en même temps de restituer le message français originale en néerlandais même quand on a affaire à une plaisanterie typiquement française.

Cependant, le facteur comique ne dépend pas nécessairement de la langue, mais se trouve surtout dans les scènes et les situations où se présentent des traits humains reconnaissables. La langue est plutôt le moyen qui soutient les situations comiques et qui les renforce :

⁹¹ <http://surfdiensten2.vandale.nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do>, site web des dictionnaires de *Van Dale* qui traduisent également du français au néerlandais, **date de consultation : 20-6-2013**

⁹² <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/tartuffe.pdf>, **date de consultation : 20-06-2013**

⁹³ Peter de Baan, Annexe 1, Question 4, r. 30-32

⁹⁴ Jos Thie, Annexe 2, Question 4, r. 75-77

« Ce qui est bien un élément important, est que la situation de la pièce reste la même pendant des siècles. Cela couvre l'humour plus que la langue. »⁹⁵

Cet humour situationnel, dont Jos Thie parle, se fait voir par exemple dans la scène dans *Le Malade Imaginaire* où les deux amants d'Angélique se rencontrent. Un des deux, celui dont elle n'est pas amoureuse, prétend être intelligent tandis qu'il est franchement bête. Ce gonflement de soi-même est un trait humain reconnaissable et comique pour l'homme de tous les temps, tandis que la situation en fait est très simple. Selon Thie, c'est ce comique de situation qui couvre la différence des langues. Cela n'empêche pas qu'il reste toujours cet obstacle de la langue et sa traduction qui doivent être surmontés par le metteur en scène.

3.2.3. La thématique et les personnages

Pour l'adaptation d'une pièce il est de grande importance que ce qui est joué sur la scène touche le public. Les deux metteurs en scène confirment qu'il faut tirer un lien de la pièce à l'actualité et la connaissance préalable du public dans la salle. La thématique et les personnages qui se présentent dans les pièces de Molière donnent cette possibilité du fait qu'il utilise les traits humains universels reconnaissables au public de tous les temps. Peter de Baan met en avant que c'est surtout le rôle du metteur en scène de faire un lien entre l'actualité du public visé et les thèmes de la pièce:

« Beaucoup des thèmes du temps de Molière sont encore pertinents et comiques à l'époque contemporaine. Prenez l'exemple de la servante qui est plus maligne que son maître. L'idée d'un homme infatué face à une personne qui a une bonne intelligence. De plus, il n'est pas nécessaire de traduire tout ce qui se trouve dans une pièce. Le rôle d'un metteur en scène est de lier la pièce à la réalité, ce qui n'implique pas de tout mettre au temps présent. »⁹⁶

Il n'est pas nécessaire de traduire toute la pièce à l'actualité, mais la possibilité de faire le lien doit exister.

Dans sa représentation de *Tartuffe* Peter de Baan a voulu mis en avant la tentation de la religion. En utilisant un faux dévot pour son illustration, dit Peter de Baan, Molière touche à une chose caractéristique pour l'homme, c'est-à-dire l'obsession pour une puissance plus grande que nous :

⁹⁵ Jos Thie, Annexe 2, Question 4, r. 78-79

⁹⁶ Peter de Baan, Annexe 1, Question 3, r. 23-27

« Le thème essentiel dans Tartuffe est que Molière joue sur l'obsession de l'homme de devenir plus grand, plus riche mais surtout, sur la pression sociale de faire partie des groupes du monde. »⁹⁷

Cela n'implique pas seulement les grandes puissances comme la religion ou la médecine, mais aussi les puissances matérialistes ou sociales. Cela est de tous temps. Il existe des personnes qui sont tellement rusées, qu'elles sont capables de tromper un grand nombre de gens en utilisant ces puissances.

Dans *Le Malade Imaginaire* un thème comparable est avancé. Il porte sur le rapport de forces, la manière dont des personnes peuvent abuser les incertitudes existentielles fondamentales de l'homme en ce qui concerne sa santé. Bien que la médecine ait bien progressé depuis le temps de Molière, aujourd'hui nous savons encore relativement peu sur notre condition physique ce qui nous laisse dans l'incertitude. Quand une personne rayonne d'autorité par son costume et sa force de conviction, on acceptera facilement tout diagnostic, même fallacieux. Dans ce cas, nous sommes prêts à accepter chaque affirmation concernant notre santé :

« Ce qu'il est important de noter est le fait que dans le domaine de la médecine, tout se déroule autour de l'apparence. Les apparences, les conventions et les codes dans ce domaine sont souvent plus importants que son contenu. Puisque nous savons encore peu sur notre santé, nous en accepterons toute certitude. Nous croirons tout ce que le médecin nous dit quand il porte une blouse blanche et semble être convaincu. »⁹⁸

Le Malade Imaginaire nous montre des traits humains reconnaissables par une personne naïve qui sait très peu de sa santé et qui accepte tout ce que les médecins lui disent.

A côté de cette importance de l'usage des thèmes universels Peter de Baan ajoute que l'universalité des pièces de Molière se présente aussi dans la façon dont il présente ses personnages. Par exemple, la relation de la servante et son maître où ce dernier est un homme naïf par opposition à sa servante qui fait bon usage de sa raison. De nouveau, ici ressort la responsabilité du metteur en scène pour faire le lien. Comme exemple de Baan pose qu'on pourrait utiliser une personne connue comme Tom Cruise pour rapprocher le public de la pièce autant par l'aspect religieux que par son physique attrayant⁹⁹.

Ces personnages peuvent par excellence agrandir et exagérer les traits humains identifiables qui rendent en plus la pièce comique. Comme le public se compose d'hommes et de femmes, cet agrandissement et exagération mènent à l'identification du public aux personnages et à la pièce. Ce sont les ingrédients pour compléter une comédie. C'est ce que Thie nomme le

⁹⁷ Peter de Baan, Annexe 1, Question 6, r. 45-46

⁹⁸ Jos Thie, Annexe 2, Question 1, r. 8-12

⁹⁹ Peter de Baan, Annexe 1, Question 2, r. 20-22

comique situationnel. Il pose que ce sont la situation reconnaissable, les thèmes sociaux et en particulier ce comique de situation avancé par Molière qui font ce lien au public :

« Les plaisanteries sont intemporelles, puisque il s'agit de l'humour situationnel. De plus, c'est le thème qui est de tous temps. Le Malade Imaginaire porte sur les rapports de force, comment des personnes peuvent abuser les incertitudes fondamentales sur notre santé. Cela se passe encore toujours. »¹⁰⁰

La thématique et les personnages dans les pièces se trouvent donc être intemporels, c'est la façon dont les metteurs en scène les présentent qui mènent l'adaptation à un succès éventuel.

3.3. Réponse des publics

Les deux metteurs en scène avancent que le public contemporain néerlandais pendant leurs représentations s'est surtout composé d'une couche supérieure de la société actuelle, le théâtre restant encore cher pour les gens moyens :

« Le public qui fréquente le théâtre aujourd'hui se compose bien d'une couche supérieure de la société, donc à cet égard le public ne diffère pas vraiment du public de Molière, c'étaient des gens qui étaient importants. »¹⁰¹

« Ce que nous avons découvert est que le public d'Utrecht était bien composé d'une couche supérieure. C'est aussi dû à l'aspect de l'argent, puisqu'un billet de théâtre n'est pas abordable pour tous. Alors, on a bien affaire à une certaine catégorie de visiteurs. »¹⁰²

Comme vu au premier chapitre, le public néerlandais contemporain se compose essentiellement de personnes ayant eu une éducation culturelle. Ce qui revient dans les critiques sur les deux pièces s'agit surtout de la mise en scène et des personnages. En première vue la thématique n'y joue pas de rôle important.

Autant que l'interprétation moderne de *Tartuffe* par de Baan et *Le Malade Imaginaire* Jos Thie la mise en scène a été admirée par le public. Les deux metteurs ont énormément du succès en rendant leur public un spectacle riche. Comme Kester Freriks raconte en détail en 1991 :

« Il [Peter de Baan] n'a pas peur d'introduire des grands effets, du jeu exagéré, chose unique sur la scène ayant un impact direct. »¹⁰³

¹⁰⁰ Jos Thie, Annexe 2, Question 7, r.116-118

¹⁰¹ Peter de Baan, Annexe 1, Question 2, r. 10-12

¹⁰² Jos Thie, Annexe 2, Question 2, r. 42-44

¹⁰³ FRERIKS, K. (1991, 30 september), *Paul Kooij zet malicieuze Zieke neer*, NRC Handelsblad

Tout conformément au choix qu'a fait de Baan en son interprétation moderne, il n'a pas peur d'expérimenter nouvelles choses, comme des banquettes dépliant du décor.

La mise en scène du *Malade Imaginaire* a encore plus été admirée. La critique parle d'une fête pleine de fantaisie, dont le public se laisse emporter par une abondance de sensations, de la musique, des costumes théâtraux baroques et des décors multicolores;

« Il a fait tout ce qu'il faut pour la représentation : des costumes multicolores et plein de fantaisie, un décor impressionnant, un orchestre baroque complet qui joue la musique originale de Marc-Antoine Charpentier retrouvée en 1980 pour la première fois depuis certaines d'années, de la pantomime, du chant, de la danse, du théâtre d'ombres. Et puis une troupe d'acteurs qui rejette toute contrainte sur scène manifestement avec plaisir. »¹⁰⁴

L'image entier donne au public un spectacle fascinant, fonctionnant avec souplesse et facilement accessible à tous. Les acteurs ensuite jouent un rôle important, comme Thie a indiqué, en rapprochant le public à la pièce. Les acteurs dans *Tartuffe* ont été qualifiés comme formidables et excellents¹⁰⁵, tandis que les acteurs dans *Le Malade Imaginaire* sont glorifiés pour leur qualité, leur timing et leur mimique impayable¹⁰⁶. Les metteurs en scène ont donc fait un travail excellent en investissant dans leurs compagnies. L'expérience générale ressentie par le public est un spectacle qui les donne une soirée de divertissement.

3.4. Conclusion

Le choix le plus important que doit prendre le metteur en scène est celui du lien qui doit être fait entre la pièce et le public. Il faut que le public peut s'identifier à la pièce pour faire réussir l'adaptation d'une pièce française classique. Ce choix doit être fait tout d'abord en choisissant de mettre en scène ou bien une interprétation moderne de la pièce ou la version originale de la pièce et de faire la traduction de la version française à la version néerlandaise. Cependant, ce qui est de plus grande importance est l'humour situationnel (thématique) et les acteurs qui jouent sur la scène (personnages). On a vu que pour l'adaptation d'une pièce de Molière deux types d'adaptation se trouvent possibles. Peter de Baan a choisi de faire sa propre interprétation moderne, Jos Thie a fait le choix de rester au plus proche de l'original que possible. Néanmoins, tous les deux ont eu du succès aux Pays-Bas. En cela le public porte le plus grand intérêt à la reconnaissance ou au plaisir dans le jeu qui se déroule à la scène par le décor et les acteurs connus par le public.

¹⁰⁴ JONG, S. de (2009, 24 augustus), *Ingebeelde zieke' als kleurrijk feestje*, Noord-Hollands dagblad

¹⁰⁵ FRERIKS, K. (1991, 30 september), *Paul Kooij zet maliciëuze Zieke neer*, NRC

¹⁰⁶ WEIJERS, M. (2009, 25 augustus), *DUS pakt uit met aanstekelijke komedie*, Telegraaf

Discussion

Dans cette étude nous avons recherché la réception de deux pièces classique de Molière par le public au théâtre néerlandais contemporain. Pour cette étude nous avons pu pris contact avec les deux plus importantes personnes en ce qui concerne ces adaptations, Peter de Baan et Jos Thie. Cela implique que nous avons obtenu d'informations très valables, du fait qu'elles ressortent de première source.

Toutefois, en ce qui concerne la réception du public il y avait beaucoup moins d'informations à obtenir. Surtout autour l'adaptation de Tartuffe par Peter de Baan qui avait mis en scène en 1991. La plupart des archives ne possèdent d'informations qu'après 1991. Les informations à retrouver sur cette adaptation-ci sont donc très rares.

Conclusion

Dans cette étude nous avons essayé de répondre à la question de savoir ce qui fait que les pièces françaises classiques de Molière sont encore représentables au théâtre néerlandais contemporain. Laissons-nous répondre à cette question.

Ce que nous avons constaté est qu'il existe une différence sérieuse entre les attentes du public au théâtre de l'époque de Molière et celles du public au théâtre néerlandais contemporain. Cette différence peut être décrite comme un théâtre structuré, inspiré par les Anciens et s'usant des conventions et unités face au théâtre abstrait où la liberté d'interprétation joue un rôle primordial. Qu'est-ce que les metteurs en scène néerlandais contemporain peuvent faire afin de rendre une pièce classique française encore attrayante pour le public du théâtre néerlandais contemporain?

Il faut que le metteur en scène rende possible au public de s'identifier à ce qui se passe sur la scène. Il faut qu'il fasse le lien de la pièce à l'actualité et les présupposés de son public. Cela est possible étant donné que Molière utilise une formule universelle dans ses pièces qui est comprise par tous. Ce facteur universel s'appelle le *peindre d'après nature*, ce qui veut dire l'exposition des mouvements de l'âme humaine avec tous ses défauts. L'agrandissement et l'exagération de ce dernier apporte beaucoup de situations comiques sur la scène. Puis, les thèmes sociaux qu'il présente se trouvent aussi reconnaissables au public. Dans *Tartuffe* c'est le danger de l'obsession des grandes puissances, dans *Le Malade Imaginaire* c'est l'angoisse de la mort.

Ensuite le rôle du metteur en scène est d'embrober cette universalité afin de devenir attrayante pour le public. Cela est possible par une interprétation moderne de la pièce ou par la représentation d'une version originale. Puis la sélection des acteurs est de grande importance pour l'intérêt du spectateur. Si la troupe consiste aux acteurs de qualité et s'y trouvent des personnes connues, les chances de succès de la représentation augmentent.

Alors, le fait qu'une pièce classique française peut encore toujours réussir, c'est qu'il existe un facteur universel dans l'œuvre de Molière que rend ses pièces accessibles à chaque homme de tous temps.

Epilogue

A la fin de mes études j'ai découvert la polémique littéraire qui se déroule en France en ce moment et qui m'a vraiment frappée. C'est l'affaire Molière-Corneille qui a commencée par Pierre Louys au début du vingtième siècle et qui a recommencé le débat depuis les années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui. Cette affaire met le doute sur l'intégrité de Molière et avance que c'est le grand Corneille qui serait en fait l'auteur des comédies du premier.

Les Cornéliens avancent que le style de Molière ressemble énormément à celui de Corneille, qu'il n'y a aucun manuscrit original de la main de Molière qui ait été retrouvé ; qu'il n'avait pas fait des études et ne possédait qu'une bibliothèque très limitée. De plus, ce sont Dominique Labbé et son fils Cyril qui ont exposé, au moyen de la notion de *distance intertextuelle* (c'est-à-dire la ressemblance de l'usage des mots et des expressions entre deux textes), qu'une belle partie de l'œuvre de Molière aurait été écrite par Corneille.

Ce débat a vraiment mis en émoi la société française contemporaine, d'autant plus que Molière est vraiment enraciné dans la vie française. Il est considéré un des fondateurs de la comédie française et s'il s'avérait que Molière se trouvait être inauthentique, cela serait un choc pour la vie culturelle et littéraire française.

De plus, cela pourrait causer des problèmes pour la science littéraire. Chaque étude qui concerne le travail de Molière pourrait donc être remise en doute, y compris également cette étude. Bien sûr, ce qui reste c'est l'universalité des thèmes et des traits humains qui est présentée dans la pièce. Toutefois, la question resterait de savoir si c'était la thématique et le génie de la personne de Molière qui a porté les pièces à son succès.

Bibliographie

Sources écrites

- ❖ AUERBACH, E., « La Cour et la Ville », dans *Scenes from the drama of European literature: six essays*, publié par P. Smith, Meridian Books, Les États-Unis, 1973
- ❖ BURY, E., *Le classicisme*, Éditions Nathan, Paris, 1993
- ❖ BURY, E., LOPEZ, D., PICCIOLA, P., ZUBER, R., *Littérature française du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992
- ❖ BIET, C., « L'interprétation des classiques sur la scène française contemporaine », dans *French 'Classical' Theater Today* édité par Ph. Tomlinson, Rodopi, Amsterdam, 2001
- ❖ DEIERKAUF-HOLSBOER, S.W., *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600-1673*, Librairie A. Nizet, Paris, 1960
- ❖ FOLET, H., *Molière et la médecine de son temps*, Imprimerie L. Danel, Lille, 1895
- ❖ GRELL, C., *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du grand siècle (1654-1715)*, Éditions Nathan, Paris, 2000
- ❖ GUICHEMERRE, R., *La comédie classique en France*, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1978
- ❖ HORVILLE, R., LEONARD, M., *Histoire de la littérature française*, Collection Henri Mitterand, Éditions Nathan, Paris, 1988
- ❖ HOWARTH, W.D., *Molière, a playwright and his audience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982
- ❖ KNULST, W., *Podia in een tijdperk van afstandsbediening*, Sociaal en Cultureel Planbureau, Den Haag, 1995
- ❖ LEHMANN, H.T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, Oxon, 2006
- ❖ MAZOUER, C., *Le Théâtre français de l'âge classique*, Vol. 1 : Le premier XVIIe siècle, Honoré Champion, Paris, 2006
- ❖ MAZOUER, C., *Le Théâtre français de l'âge classique*, Vol. 2 : L'apogée du classicisme, Honoré Champion, Paris, 2006
- ❖ MOLIERE, *Le Malade Imaginaire*, mise en scène et commentaires de P. Valde, Éditions du Seuil, Paris, 1946
- ❖ MOLIERE, *Tartuffe*, édition bilingue, traduit en anglais par R. Wilbur, Harcourt Brade & Company, États-Unis, 1997

- ❖ PARMENTIER, B., *Le siècle des moralistes*, Editions de Seuil, Paris, 2000
- ❖ PERGOLA, J., *Le Malade Imaginaire de Molière*, Librairie Plon, 1938
- ❖ POWELL, John S., *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- ❖ PUZIN, C., *XVIIe siècle*, dans H. MITTERAND (Ed.) dans *Littérature Textes et Documents*, Nathan, 1986
- ❖ WARNERS, J.D.P., “Translatio-imitatio-aemulatio, 1-3.” dans: *De nieuwe taalgids* 50, 1957, p. 201

Journaux

- ❖ FRERIKS, K. (1991, 30 september), “*Paul Kooij zet malicienze Zieke neer*”, NRC Handelsblad
- ❖ JONG, S. de (2009, 24 augustus), “*Ingebeelde ziekte’ als kleurrijke feestje*”, Noord-Hollands dagblad
- ❖ WEIJERS, M. (2009, 25 augustus), “*DUS pakt uit met aanstekelijke komedie*”, Telegraaf

Sources digitales

- ❖ http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/reveler_la_verite_cachee_reflexions_sur_le_fonctionnement_et_les_enjeux_de_la_pensee_hypercritique_de_la_renaissance_a_l_epoque_contemporaine_georges_forestier.12010, Georges Forestier, professeur à l’Université-Sorbonne qui joue un rôle important dans la polémique sur l’affaire Molière-Corneille, éclaire son opinion dans la discussion, **date de consultation: 7-9-2013**
- ❖ <http://catalogus.tin.nl/detail.php?production=9778>, site web de l’institut national de théâtre néerlandaise: *Theater Instituut Nederland*, **date de consultation : 17-6-2013**
- ❖ <http://colleges.ac-rouen.fr/conches/spip.php?article77>: Site web du collège Guillaume de Conches, ils ont donné un cours en ce qui concerne la composition de la société française au dix-septième et au dix-huitième siècle, **date de consultation : 28-05-2013**
- ❖ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/alexandrin/170884>, site web officiel du dictionnaire et de l’encyclopédie française Larousse, **date de consultation 4-7-2013**
- ❖ http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Peindre_d%27apr%C3%A8s_nature: Site web autour de Molière de l’Université de Sorbonne à Paris. Explication de la citation de Molière : « peindre d’après nature », **date de consultation 20-5-2013**
- ❖ http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?On_ne_souffre_point_la_raillerie, **date de consultation : 20-6-2013**
- ❖ <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/base.php>, **date de consultation : 28-05-2013**
- ❖ <http://www.deutrechtsspelen.nl/home>: Site web officiel de la compagnie théâtrale *De Utrechtse Spelen*, **date de consultation: 2-5-2013**
- ❖ http://www.deutrechtsspelen.nl/voorstellingen/de_ingebeelde_zieke/het-verhaal/, site web de la troupe de théâtre *De Utrechtse Spelen*, **date de consultation : 17-6-2013**

- ❖ <http://www.toutmoliere.net/lully-jean-baptiste.html>, site web sur Molière par la ville de Pézenas, **date de consultation : 17-06-2013**
- ❖ <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/tartuffe.pdf>, **date de consultation : 20-06-2013**
- ❖ <http://surfdiensten2.vandale.nl.proxy.library.uu.nl/zoeken/zoeken.do>, site web des dictionnaires de *Van Dale* qui traduisent également du français au néerlandais, **date de consultation : 20-6-2013**

Annexes

Dans les interviews des deux metteurs en scène nous avons voulu rechercher les raisons d'une représentation néerlandaise contemporaine d'une pièce française classique de Molière. Puisque les deux pièces sont jouées d'une autre façon (c'est-à-dire, d'une façon interprétée ou originale) nous avons voulu découvrir quels problèmes ils avaient rencontrés dans leurs adaptations des pièces et comment ils les ont résolus en mettant en scène les pièces. Puis nous avons demandé s'il y a un facteur universel qui rend les pièces de Molière représentables pour le public néerlandais contemporain autant que celui de Molière.

L'interview avec Peter de Baan a eu lieu par téléphone auquel nous avons fait des notes sur papier. L'interview avec Jos Thie a eu lieu face-à-face où nous avons enregistré l'entretien et nous avons retranscrit les réponses aux questions. Après nous avons renvoyé les retranscriptions aux metteurs en scène afin d'obtenir leur assentiment.

Annexe 1:

Interview en néerlandais avec Peter de Baan, ci-devant metteur en scène au Ro Theater.

Représentation de *Tartuffe*

Interview téléphonique à 01-06-2013

1. **Wat heeft u ervan overtuigd om een Frans toneelstuk van Molière uit de 17^{de} eeuw te regisseren in het theater van nu?**

[1]Ik ben altijd een groot fan geweest van Molière en toen ik mijn eerste toneelstuk wilde gaan regisseren, wilde ik dat vooral door middel van een geestig en prikkelend toneelstuk doen. Molière is dat. In onze tijd zou hij kunnen worden vergeleken met een columnist, die in gaat op wat er op dat moment aan de hand is in de samenleving. Dat kan goed door het personage van Tartuffe, een klassiek voorbeeld van iemand die [5]mensen weet te misleiden, maar die ook overdreven wordt neergezet door Molière. Hij plooit Tartuffe naar zijn tijd en dat projecteer je in je toneelstuk. In Tartuffe herken je de enorme gevoeligheid voor grote woorden, maar ook de manier waarop Molière met zijn plot, inhoud en personages inspeelt op de ijdelheid van zijn publiek.

2. **Hoe heeft u geprobeerd het toneelstuk te laten aanspreken bij het hedendaags Nederlandse publiek?**

Je moet een toneelstuk zo brengen dat mensen er een verbinding mee kunnen leggen. Het toneelstuk moet [10]herkenbaar worden voor het publiek, want ook in deze tijd moet het leuk gevonden worden. Het is wel zo dat het publiek dat theatervoorstellingen bezoekt vooral bestaat uit de toplaag van de samenleving, dus in dat opzicht is er niet veel veranderd met het publiek uit de tijd van Molière, het waren allemaal mensen die ertoe deden.

Toen ik het stuk ging regisseren heb ik het thema van verleiding van godsdienst, en het in de ban raken [15]van iets groters vergroot om het toneelstuk dichterbij het publiek te brengen. Doordat ik ervan uitga dat het elitepubliek kennis heeft van haar samenleving en de wereld, ga ik er ook vanuit dat ze zelf die link naar de actualiteit kan leggen. In eerste instantie wilde ik dat doen door de rol van religie te linken aan de islam, maar doordat daar kritiek op was heb ik uiteindelijk besloten dat toch niet te doen, maar er een Afrikaanse stamreligie aan te verbinden. Nu zou ik dat anders gedaan hebben, ik zou de [20]verbinding dichterbij hebben gebracht. Bijvoorbeeld door een bekend persoon als Tom Cruise, een scientologist, te gebruiken die zowel het religieuze als het fysiek aantrekkelijke aspect in zich heeft en het publiek van deze tijd aanspreekt.

3. **Molière heeft *Tartuffe* geschreven in het 17^{de} eeuwse Frankrijk, met het hof van de koning als zijn publiek. Daardoor komen er in zijn toneelstukken thema's en ook relaties voor die specifiek zijn voor de samenleving van die tijd. Bijvoorbeeld de standenmaatschappij (bourgeoise familie) of de relatie van meester-bediende. Hebt u dit soort thema's als probleem ervaren? Hoe heeft u deze opgelost?**

Veel thema's die in de toneelstukken van Molière voorkomen, zijn nog steeds goed te gebruiken en nog steeds komisch voor deze tijd. Neem de dienstmeid die slimmer is dan haar meester. Het idee van een [25]opgeblazen kikker wordt tegenover iemand gezet die haar verstand gebruikt. Ook niet alles uit een toneelstuk hoeft vertaald te worden. Als regisseur moet je zelf de verbinding maken met de realiteit en dat betekent nog niet eens dat je zelf alles naar het nu moet vertalen. Het werken vanuit het toneelstuk zelf en

het niet alles direct verbinden naar het nu door als regisseur alle antwoorden in te vullen, geeft het publiek zelfs de mogelijkheid om zelf haar conclusies te trekken. En wat je zelf ontdekt, blijft ook beter hangen.

- 4. Daarnaast is het stuk oorspronkelijk ook in het Frans geschreven. Hoe bent u omgegaan met de vertaling van het toneelstuk? Bent u daarbij tegen problemen aangelopen, neem bijvoorbeeld Franse uitdrukkingen of taalgrappen die moeilijk vertaald konden worden?**

[30]Nee, eigenlijk heb ik niet echt problemen ondervonden met de taal. Nederlandse vertalers zijn meestal zo goed dat het altijd lukt om het stuk en de grappen goed te vertellen of een ander goed alternatief te bieden. Meestal kan 80% van het stuk goed vertaald worden en moet 20% nog aangevuld worden. Daarbij heb ik zelf ook niet zo'n moeite met vertalingen.

- 5. Heeft u bij het regisseren van het toneelstuk rekening gehouden met de originele scenografie (het gebruik van één kamer of één decorstuk) en muziek, uit Molières tijd?**

Wat betreft het decor hebben we het vooral heel simpel gehouden. Er waren bijvoorbeeld wel banken die [35]uit het decor klapten of andere kleine trucjes die we gebruikten. Maar wat het decor betreft kun je wel zeggen dat we geïnspireerd zijn door het gebruik van het decor uit die tijd.

De originele muziek uit de tijd van Molière hebben we niet gebruikt, omdat muziek uit de 17^{de} eeuw veel minder aanslaat dan eigentijdse muziek. Muziek is ook vaak een belangrijke factor, een sfeermiddel voor een toneelstuk. Daar moet je goed gebruik van maken.

- 6. Tot slot. Is er naar uw mening iets tijdloos aan Molières theater wat maakt dat het nu nog steeds opgevoerd kan worden?**

[40]Ja, die is er zeker. Iets tijdloos is een herkenbare factor die je kunt blijven zien in je eigen tijd, waardoor je het publiek met het toneelstuk verbindt en ook de zenuw van de tijd raakt.

In Molières theater is dat de manier waarop hij individuen neerzet en de thema's die hij aansnijdt. In het geval van Tartuffe is dat oplichterij, mensen die zo gewiekt zijn dat ze mensen in groten getale kunnen opzetten, mensen die hun omgeving volledig op hun kop kunnen zetten.

[45]De zenuw bij Tartuffe is dat Molière inspeelt op de obsessie van mensen om groter, rijker te worden, maar ook en vooral dat, de sociale druk van het meetellen in deze wereld. Molière bracht deze universele thema's goed naar voren in zijn toneelstukken.

Annexe 2:

Interview en néerlandais avec Jos Thie ci-devant metteur en scène de la troupe de théâtre De Utrechtse Speler: Le Malade Imaginaire Utrecht, 30-05-2013

1. Wat heeft u ervan overtuigd om een Frans toneelstuk van Molière uit de 17^{de} eeuw te regisseren in het theater van nu?

[1] Daar zijn eigenlijk 2 redenen voor.

Ten eerste is dat het thema van het toneelstuk. Het zich inbeelden van een ziekte is van alle tijden en daarmee ook de manier waarop de medische staf daarmee omgaat. Het leuke aan dit toneelstuk is dat je denkt dat het over de 17de eeuw gaat, maar de herkenbaarheid met het nu is heel erg groot. Ook in onze

[5]tijd beelden mensen zich van alles in, en ook nu nog gaan de medici daar hetzelfde mee om. Meer nog dan je zou verwachten zelfs. Je zou verwachten dat de medische tak sinds de tijd van Molière heel erg ontwikkeld is, en dat is ook zeker zo, maar op een heleboel vragen hebben we nog totaal geen antwoord. Wat belangrijk is om te beseffen, is dat het in de medische wereld heel erg gaat om uiterlijk vertoon. Uiterlijkheden, afspraken en codes binnen die wereld worden heel snel belangrijker dan de inhoud. En

[10]omdat we nog steeds relatief zo weinig over onszelf weten, met name over onze feitelijke fysieke gestel, grijpen we elke zekerheid die zich voordoet aan. We geloven alles wat een arts zegt die zich heel zeker voordoet, al is het alleen al omdat hij een witte jas aan heeft. Grappig is dat als je het stuk van Molière leest, dit thema zo herkenbaar is en dat er wat dat betreft sinds de tijd van Molière nog helemaal niet

[15]zoveel veranderd is. In essentie eigenlijk helemaal niks. De houding, de manier van omgaan met elkaar en vooral ook hoe machtsrelaties een rol spelen in de verhouding van patiënt-arts zijn precies hetzelfde als vandaag de dag. Belangrijk is dus echt dat je inhoudelijk de parallellen ziet tussen het toneelstuk van toen en de tijd van nu. Die parallellen zijn geestig en daarbij ook nog veel meer van deze tijd dan je zou verwachten.

Ten tweede is dat het feit dat het toneelstuk een goed plot heeft; het verhaal zit stevig in elkaar. Belangrijk

[20]in een verhaal is wat de situatie is en of de personages interessant zijn. Bij De Ingebeelde Zieke zijn die zaken extreem aan de orde. Je zou bij wijze van spreken het plot er uit kunnen halen en daar een hedendaagse film of toneelstuk van kunnen maken en alsnog zou het heel interessant zijn.

De houdbaarheid van een toneelstuk wordt dus voor een groot gedeelte thematisch bepaald. De andere kant is hoe het verteld wordt, hoe sterk het plot is. Dat zijn eigenlijk de redenen dat waarom het stuk zo

[25]succesvol was en waarom ook het stuk bij ons zo aansloeg.

2. Het publiek uit de tijd van Molière, de hofdramaturg, verschilt natuurlijk met het publiek van vandaag waarbij elk willekeurig persoon naar het theater kan gaan. Toch heeft u gemerkt dat het toneelstuk ook in deze tijd nog aansloeg. Hoe zou u het Nederlandse publiek nu typeren?

Dat is in die zin wel een lastige vraag, want het eerste is al dat je ervan uitgaat dat Molière speelde voor de noblesse, maar dat is natuurlijk maar grotendeels waar. De Ingebeelde Zieke werd in tegenstelling tot andere stukken niet aan het hof gespeeld, maar in het theater naar buiten. Het begon natuurlijk wel met mensen die geld hadden om daarheen te gaan, wat dus wel degelijk de adel was, maar niet de

[30]Koninklijke familie. Maar of het alleen die bovenlaag van de samenleving was die het theater bezocht wisten wij niet zeker. In verslagen van die voorstellingen die soms wel zes uur duurden, werd beschreven dat ze begonnen met de muziek als een feest, iets wat je zou kunnen vergelijken met een dance-feest van nu. Het publiek van Molières tijd bezocht de toneelstukken dus om echt actief wat te doen. Men ging daarheen om vrienden te ontmoeten, om te dansen, om te drinken, om ruzies uit te vechten, om contracten [35]af te sluiten, er werd behandeld, er gebeurde van alles. En tussendoor werd er dan af en toe een scène gespeeld (een anekdote beschrijft dat Molière zo populair was dat als hij opkwam, het dan doodstil was) waarin ook door het publiek werd meegedanst.

Bij andere toneelstukken van Molière die wel op het hof gespeeld zijn was het zelfs zo dat er aktes van balletten bedoeld waren voor de koning om te dansen. Nu zie je steeds minder beweging bij het publiek, [40]dus in die zijn zijn de toneelstukken veel moderner dan we denken. Het is dus een ingewikkelde vraag.

Wat wij hebben gemerkt is dat het publiek in Utrecht zeker wel een bovenlaag was. Gek genoeg heeft dat ook met geld te maken, want het is niet zo dat iedereen zomaar een theaterkaartje koopt. Je bereikt dus wel een bepaald milieu. We hebben natuurlijk wel, omdat we langer speelden in Utrecht, voor een breder [45]publiek gespeeld en niet alleen maar voor de theaterliefhebbers. Er zijn ook mensen geweest die voor het eerst in de schouwburg kwamen, omdat ze het een interessante voorstelling leek.

Molière spreekt dus nog altijd een breed publiek aan. Onder andere door het verhaal, het plot en onze inscenering, maar ik denk ook vanwege de muziek. En niet te vergeten de rol die acteurs spelen, net als in de tijd van Molière. Maar de kans dat De Ingebeelde Zieke met dit alles en zonder Molière succesvol [50]zou zijn is klein.

3. Hebt u er bewust voor gekozen om het toneelstuk veel te laten lijken op het origineel? U hebt bijvoorbeeld de oorspronkelijke bezetting voor de muziek en de kostuums gebruikt. U had er ook voor kunnen kiezen om uw eigen interpretatie er in te verwerken en er bijvoorbeeld een heel postmodern toneelstuk van te maken.

Dat is vooral de keuze van een regisseur, het insceneren van een stuk. Waarom ik het zoals Molière heb willen doen en er geen moderne interpretatie van heb willen maken is omdat dat laatste al veel gebeurt. Wij wilden vooral kijken naar hoe geestig het zou zijn als we het stuk hetzelfde zouden aankleden, met de kostuums, het decor en de muziek zoals die in Molières tijd gebruikt werd.

[55]We wilden dus vooral vanuit het originele stuk gaan insceneren en ons niet laten leiden door de vraag hoe het toneelstuk in deze tijd zou moeten aanslaan.

De keuze om de originele muziek te gebruiken speelde daarbij een grote rol. Het is zo dat het stuk bijna altijd zonder originele muziek wordt gespeeld, ook in Frankrijk. Dat is heel opvallend, want in het origineel was het zo dat Molières toneel, zeker toen hij aan het hof was, deel uitmaakte van de grote [60]balletten die daar werden georganiseerd. Molière was natuurlijk een straatartiest, maar hij was blijikbaar zo populair en zo goed dat ze hem op gegeven moment aan het hof wilde hebben. Terwijl er in het begin helemaal geen toneel aan het hof was, helemaal niks. Ook humor hoorde daar niet thuis. Ballet en muziek, daar ging het om.

Met Molière zijn dus eigenlijk de comédie-ballets begonnen. Lully, de hofcomponist, maakte de muziek [65]voor de balletten en Molière voegde daar de scènes aan toe. Die wisselwerking van toneel en ballet kun je soms zelfs merken in zijn toneelstukken. Zijn stukken zijn af en toe wat gebrokkeld, omdat er elementen ontbreken, en die werden met de balletten opgelost. Toen Lully en Molière ruzie kregen, ging

Molière samenwerken met Charpentier, die de muziek schreef voor De Ingebeelde Zieke. Na de dood van Molière verbood Lully als hofcomponist de publieke uitvoering van deze muziek en zo raakte het [70]knijpt. Toen we erachter kwamen dat deze muziek is teruggevonden in de jaren '80, hebben we contact gelegd met de man die het gevonden heeft. Vervolgens hebben we van hem de muziekpartituren gekregen, die gedeeltelijk gebruikt en het stuk in de oorspronkelijke staat hersteld. Daarmee kwamen we er ook al snel achter dat het heel raar zou zijn om het stuk met deze muziek in hedendaagse kleren op te laten voeren. Dat is ook de reden geweest dat we terug zijn gegaan naar de oude kostuums.

- 4. Molière heeft *De Ingebeelde Zieke* geschreven in het 17^{de} eeuwse Frankrijk, met het hof van de koning als zijn publiek. Daardoor komen er in zijn toneelstukken thema's en ook relaties voor die specifiek zijn voor de samenleving van die tijd. Bijvoorbeeld de standenmaatschappij (bourgeoise familie) of de relatie van meester-bediende. Hebt u dit soort thema's als probleem ervaren? Hoe hebt u deze opgelost?**

[75]Bij elk stuk heb je natuurlijk problemen. Als het een oud stuk is, heb je te maken met vertaalproblemen die je moet oplossen. Dus wat in de tijd van Molière grappig was, hoeft niet altijd te betekenen dat het nu ook grappig is, en dat is vaak een probleem.

*Wat wel heel belangrijk is, is dat de situatie wel eeuwenlang dezelfde blijven. Dat bepaalt, meer nog dan de taal, de humor. Een voorbeeld in *De Ingebeelde Zieke* is dat de twee minnaars bij elkaar komen [80]in een scène en één zich heel intellectueel voordoet, terwijl hij hartstikke dom is. Dat is natuurlijk een heel simpele situatie, maar voor zowel toen als nu heel geestig en dus ook heel herkenbaar voor alle tijden. Het verschil in de taal blijft natuurlijk wel een probleem, maar daar moet je mee leren spelen.*

*Wat overigens wel leuk is om te weten en wat een verschil is tussen de tijd van Molière en nu qua thema, is hoe de hiërarchie onder de artsen in die tijd werkte. Onderaan de lijst stond namelijk de chirurg (wat [85]nu het hoogst is) als laagste arts die moest snijden en aan het lichaam moest zitten. Dan kwam de drogist die over de medicijnen ging. Maar de hoogste arts was de arts die alleen maar redeneerde en de patiënt nooit aanraakte. Wat hij deed waren alleen maar filosofische verhandelingen en dat was het hoogst wat je kon bereiken. Er waren zelfs debatten voor, waar Molière overigens in *De Ingebeelde Zieke* prachtige taal voor gebruikt. Als je echt arts wilde worden, moest je dus leren filosoferen.*

- 5. Hoe hebt u dat probleem met de taal proberen op te lossen?**

[90]Als eerste ga je terug naar het origineel. Er kan een nieuwe vertaling gemaakt worden waar je soms andere vertalingen naast legt. Je kunt ook een hele nieuwe, modernere vertaling maken. De vertaler doet dat uiteindelijk. Die legt een paar proefvertalingen aan mij voor en ik ga kijken of dat gaat werken. Soms moet zo'n vertaling ingekort worden, want de spanningsboog is nu wel echt anders over het algemeen, veel korter.

[95]Wel is het veel naar het origineel kijken, want daarin liggen de oplossingen veel meer dan je denkt. Veel research doen is dus belangrijk. Je moet erachter zien te komen wat de grappen uit die tijd dan waren en waar dan om werd gelachen. Doordat je daar op gegeven moment veel van weet, kan je ook makkelijker een vertaling naar nu maken dan als je oppervlakkige kennis van de tijd of het toneelstuk hebt. Vaak hebben de vertalers hier al wel heel veel verstand van.

[100]Op gegeven moment hebben we ook de keuze gemaakt om onze vertaling door alle tijden heen te laten lopen. We wilden het niet alleen maar van nu laten zijn, maar ook niet alleen van zoals het toen was. We zeggen daarmee tegen het publiek: we weten allemaal dat het een oud stuk is en we weten

allemaal dat het nu 2010 is en we gaan er met elkaar mee spelen. Een goed voorbeeld van zo'n samenwerking tussen oud en modern is de Engelse serie Black Adder door Rowan Atkinson. Dat is [105]geïnspireerd op de Middeleeuwen, maar heel veel grappen gaan over nu.

6. Hebt u bij de opzet van het decor rekening gehouden met het gebruik van het decor in Molières tijd?

Je kunt wel zeggen dat we ons inderdaad hebben laten inspireren door die tijd.

In de tijd van de 17^{de} eeuw was het theaterspektakel heel erg in. De theatermachine kwam in en daarmee ook wisselend decor. In Parijs was dat in die tijd heel spectaculair. Er waren gigantische spektakels, waar Molière ook aan meedeed en die soms buiten opgevoerd werden met wel meer dan 100 man. Verder [110]maakte men dus gebruik van decorwisselingen, maar ook van machines en soms zelfs vliegende mensen. In het ballet werd dat maar een heel klein gedeelte gebruikt, maar toch waren ook die balletten volgens de verslagen spectaculaire shows. Je zou het kunnen vergelijken met wat nu circusakten zouden zijn. Mensen hebben altijd van spektakel gehouden. Neem bijvoorbeeld de Romeinen, niets is spectaculairder dan mensen voor de leeuwen gooien.

[115]Kortom, dingen lopen veel meer in elkaar over dan we denken.

7. Is er naar uw mening iets tijdloos aan Molière wat maakt dat het nu nog steeds opgevoerd kan worden?

Jazeker, zijn grappen zijn tijdloos, omdat het situatiedumor is. Maar ook het zijn thema is tijdloos. De Ingebeelde Zieke gaat over de machtsverhoudingen, hoe mensen misbruik kunnen maken van de fundamentele bestaansonzekerheden van de mens over zijn gezondheid. Net zoals dat nu nog gebeurt. We denken precies te weten hoe alles werkt, maar we weten zoveel over de medicijnen nog steeds niet. Dat wat [120]nu zo voor de hand liggend lijkt, daar wordt over 10 jaar om gelachen. In de 2^{de} Wereldoorlog werden bijvoorbeeld de schedels gemeten om te bepalen welk ras je had, dat zou men nu belachelijk vinden. En zo kun je wel doorgaan. Maar het tijdloze thema van De Ingebeelde Zieke, dat maakt het stuk zo leuk, het is nog steeds actueel.