



L'école des sources : de l'archéologie à la mise en scène

Mickaël BOUFFARD (CMBV), Jean-Noël LAURENTI (CESR, Université de Pau) et Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY (IRCL, Université Paul – Valéry Montpellier 3)

Dans un entretien consacré à la « mise en scène des classiques » en 1976, Antoine Vitez déclarait :

les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière, par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. Églises romanes faites avec des morceaux de bâtiments antiques. Ou mieux encore, vieux hôtels du Marais transformés en magasins ou ateliers par des gens ingénieux, qui coupaient les chambres dans le sens de la hauteur, et malheureusement aujourd'hui restaurés. [...] Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps¹.

Le cycle Molière qu'il montait deux ans plus tard constituait à bien des égards une illustration de ces propos bien connus : alors que les costumes et les perruques évoquaient le XVII^e siècle, que la reproduction de la villa de Pompéi renvoyait à un passé plus lointain et pouvait signifier, au-delà, la fuite irrémédiable du temps, mais aussi le caractère à tout jamais étranger, incompréhensible et mystérieux des œuvres d'art anciennes, l'engagement corporel du jeu des acteurs, l'expression nue de la violence du désir, notamment dans *Tartuffe* et dans *Dom Juan*, relevaient quant à eux d'une interprétation du texte passé délibérément moderne, et assumée comme telle.

Bien que cette position soit respectable, et d'ailleurs majoritaire dans le champ théâtral contemporain, elle n'est pas indiscutable. La démarche contraire a été mise en œuvre dans le domaine de la musique ancienne, notamment depuis les années 1960, avec la redécouverte du jeu sur instruments anciens, appuyée sur l'étude des traités d'époque et les recherches organologiques qui menaient à la restauration ou la copie d'instruments d'origine, voire la reconstitution d'instruments disparus résultant du croisement de sources diverses. L'hypothèse de départ était qu'une musique retrouve une signification et une efficacité toutes nouvelles pour l'auditeur d'aujourd'hui quand elle est interprétée dans des conditions les plus proches possibles de celles de sa composition, et cette hypothèse a été vérifiée par le succès auprès du grand public des interprétations qui en ont résulté. L'expérience a également montré que pour une œuvre donnée on n'aboutissait

¹ *Le Théâtre des idées*, dir. D. Sallenave et G. Banu, Gallimard, 1991, p. 188.

aucunement à une « reconstitution » unique, définitive et figée, mais au contraire à une certaine diversité d'interprétations à l'intérieur d'un corps de techniques.

Tandis que la même démarche se développait dans le domaine de la musique vocale, faisant désirer de retrouver ce que pouvaient être la tenue, les gestes et les déplacements du chanteur d'opéra, elle trouvait son pendant dans l'entreprise de reconstruction des danses correspondant au même répertoire musical, du XVI^e au XVIII^e siècle. Cette entreprise ainsi progressivement élargie montrait la possibilité et la fécondité d'une démarche archéologique dans le domaine du spectacle vivant. En effet, de même que les ossements, constructions, sépultures et objets que les archéologues arrachent à un passé beaucoup plus ancien que le XVII^e siècle permettent, moyennant des recoupements patients et minutieux, de connaître ou mieux connaître un fonctionnement social, un système de croyances et un rapport à l'environnement, de la même manière et plus précisément encore, il paraît possible de décrire, avec toute la prudence requise et sous la forme d'hypothèses davantage que de certitudes incontestables, le spectacle théâtral en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Depuis la déclaration d'Antoine Vitez, la réflexion épistémologique a considérablement progressé. Là où les sources semblaient avoir épuisé leur potentiel heuristique, l'histoire a développé de nouveaux angles d'attaque, de nouvelles méthodes et de nouvelles questions que l'imagination des chercheurs d'il y a quarante ans n'était pas encore à même de concevoir. Là où l'éphémère de pratiques révolues semblait marquer à jamais les limites de la connaissance, l'histoire culturelle et l'archéologie expérimentale ont réussi à soutirer à Clio de nouveaux secrets en élargissant la recherche à des types de sources inattendus et en questionnant ces dernières comme les fossiles de pratiques disparues. C'est sur ce principe que s'est bâti le programme de recherche appliquée « Mettre en scène *L'École des femmes* selon les sources historiques », au sein duquel une équipe de chercheurs et de comédiens ont, tels des scaphandriers, plongé dans les eaux sombres du passé pour tenter non seulement de ramener à la surface les fragments d'un galion englouti, mais encore d'en retrouver l'usage et de reconstituer l'ensemble dans le temps et le lieu de la représentation théâtrale. Ce travail préparatoire a en effet abouti à un spectacle, créé au Conservatoire à rayonnement régional de Paris le 17 octobre 2015 et joué ensuite à Lyon, Boulogne, Montpellier, Sceaux, Porrentruy, Delémont et Chambéry.

Pendant deux ans, il s'est agi de recueillir, interpréter et traduire en consignes de jeu l'ensemble des sources contemporaines de la création de la pièce et de ses reprises jusqu'au début du XVIII^e siècle, dans une démarche relevant de la recherche appliquée autant que de l'archéologie expérimentale et selon une dynamique fondée sur un aller-retour permanent entre la recherche et l'interprétation des sources d'une part, le travail au plateau d'autre part. Suivant l'éthique propre à l'anthropologue confronté à une culture étrangère, il a fallu faire de pénibles efforts de défamiliarisation pour empêcher nos idées préconçues sur le XVII^e siècle de récuser hâtivement les sources qui nous paraissaient invraisemblables. Une fois soumises à l'expérimentation prolongée, le témoignage qu'elles apportaient nous apparut souvent plus crédible et vint presque toujours à bout de nos premières résistances et de nos préjugés.

Quelles sont précisément ces sources ? Tout d'abord l'ensemble important de textes générés tout au long de l'année 1663 par la Querelle de *L'École des femmes*, textes dramatiques pour la plupart (*La Critique de L'École des femmes* de Molière, *Zélinde ou la Véritable Critique de L'École des femmes* de Donneau de Visé, *Le Portrait du peintre ou la Contre-Critique de L'École des femmes* de Boursault, *L'Impromptu de Versailles* de Molière et

L'Impromptu de l'Hôtel de Condé de Montfleury), mais non exclusivement, comme en témoignent notamment les *Nouvelles nouvelles* et la *Lettre sur les affaires du théâtre* de Donneau de Visé, auteur des principaux textes publiés pendant la Querelle. Par la récurrence des mêmes exemples et des traits de jeu, et en dépit de leur caractère polémique, de tels textes peuvent être considérés comme des sources relativement fiables et susceptibles de fournir des informations sur l'interprétation d'Arnolphe ou tout au moins sur la manière dont Molière l'interprétait, mais également sur certains jeux de scène que le texte de la pièce, tel qu'il a été publié du vivant de Molière, n'éclaire pas. Il en va ainsi des nombreux *lazzi* qui ponctuent les scènes dans lesquelles sont présents Alain et Georgette ainsi que des réactions d'Arnolphe à l'écoute des récits d'Horace ou encore de la célèbre équivoque du « le ». Dans certains cas, les informations fournies par les textes de la Querelle ont pu être étayées et recoupées avec celles que donne l'édition de *L'École des femmes* parue en 1734 dans les *Œuvres de Molière*. Elle présente en effet l'intérêt de comporter davantage de didascalies que les éditions de 1663 et 1682, ce que le maître d'œuvre et préfacier de cette édition explique ainsi :

L'objet principal, dans l'impression des pièces de théâtre, doit être de mettre sous les yeux du lecteur tout ce qui se passe dans la représentation. Un regard, un geste d'un acteur, rend quelquefois sensible, ce que l'auteur n'a peut-être qu'imparfaitement exprimé dans son dialogue. On a donc cru devoir distinguer jusqu'aux moindres mouvements, et développer avec soin tout ce qui pouvait contribuer à rendre plus parfaite l'imitation que la comédie se propose ; car comment reconnaître cette imitation, si toutes les actions ne sont pas fidèlement indiquées, puisqu'elle dépend du concours de toutes ces actions. On a suivi, dans cette vue, les représentations des pièces de Molière qui se jouent actuellement sur notre théâtre ; on a encore consulté les comédiens sur ce qui aurait pu échapper. Si ce travail est inutile pour ceux qui fréquentent les spectacles, il ne l'est pas pour les étrangers, ni pour ceux qui se contentent de lire ces sortes d'ouvrages ; il pourra même être utile pour les siècles à venir².

Outre les textes de la Querelle et les didascalies des trois éditions mentionnées, ont été considérés comme des sources essentielles les traités de grammaire et de prononciation ainsi que de rhétorique, en tant que guides pour la diction et l'action du comédien, mais également les manuels de civilité, déterminants pour distinguer les gestes et postures civils de ceux qui relèvent de l'incivilité ou du manquement aux bienséances. À ces sources essentiellement textuelles se sont ajoutées de nombreuses sources iconographiques, fondamentales pour la réflexion sur les décors, les gestes et les costumes. L'approche des images a bénéficié de la réflexion menée depuis quelques décennies en histoire de l'art sur la manière dont elles sont composées, sur la façon dont elles étaient déchiffrées par les observateurs du passé, sur leur fonction mémorielle (qui procède différemment de nos photographies) et surtout, sur leur reconfiguration du réel qui – comme l'ont montré les spécialistes de la question du réalisme hollandais du XVII^e siècle – doit se penser au delà de la binarité réductrice « image fidèle/image infidèle³ ».

Plus généralement, l'entreprise a donné lieu à une division en différents chantiers de fouilles et de reconstruction, auxquels se sont attelés des chercheurs ou des équipes distincts : la prononciation, le débit et l'action oratoire, le décor et l'éclairage, les

² « Avertissement », *Œuvres de Molière*, Paris, 1734, t. I, p. IX-X.

³ Voir notamment Wayne Franits (dir.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art : Realism Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

costumes, l'ensemble que constituent les postures, gestes, révérences ainsi que les placements et déplacements, enfin les *lazzi* et le jeu « à l'italienne ». C'est à une partie de ces chantiers que sont consacrés les articles qu'on lira dans ce numéro ainsi que les contributions de la rubrique « en coulisse » du site alexandrin.org (<https://alexandrin.org>), complément électronique de la présente publication qui propose, de surcroît, de nombreux extraits audiovisuels et photographies du spectacle.

Relativement à la prononciation, le programme a conduit à formuler et tenté de répondre à plusieurs questions essentielles : quelles peuvent être les caractéristiques de la diction comique en général, par rapport à la déclamation sérieuse et à la prononciation familière ? Le théâtre peut-il reproduire la prononciation familière ? Si oui et si non, dans quelle mesure ? Quelle est la part de l'hypothèse ou de la probabilité que la prononciation comique se rapproche de la prononciation familière, et cela plus précisément en ce qui concerne Molière et le fameux « naturel » qui caractériserait son jeu et celui de ses acteurs ? Parmi de nombreux témoignages, on citera celui de Perrault disant que l'on voyait chez lui « moins des acteurs de comédie que les vraies personnes qu'ils représentaient⁴ ». C'est là, d'ailleurs, un paradoxe qui concerne le jeu en général, censé produire le « naturel » mais à partir d'un artifice dûment maîtrisé, comme l'indique cet autre témoignage de Donneau de Visé affirmant à propos de *L'École des femmes* : « Jamais comédie ne fut si bien représentée, ni avec tant d'art, chaque acteur sait combien il y doit faire de pas, et toutes ses œillades sont comptées⁵ ». C'est à ces paradoxes et à la discussion de ces questions que sont consacrés l'article d'Olivier Bettens et Philippe Caron, « Du bon usage des grammairiens aux prononciations de la comédie : conjectures et esquisse d'une méthode » et celui de Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat-Molozay, « La notion de "naturel" chez Molière et la place de l'"écart" dans les genres dramatiques ».

Dernière question : comment peut-on traiter les différences de diction selon les personnages à l'intérieur d'un cadre (certes conjectural) défini ? Selon Olivier Bettens et Philippe Caron, les personnages prononcent selon le rang social et l'âge, suivant les témoignages livrés par les traités de Chifflet et Hindret. Ceci en référence au mot de Brécourt, disant dans *L'Ombre de Molière* que le directeur du Palais-Royal s'est distingué dans son art de « critiquer les façons de parler particulières⁶ ». Ainsi, les personnages âgés ne parlent pas comme les jeunes, ni comme les deux valets (dont l'édition originale atteste un parler populaire, coup d'essai pour Pierrot et Charlotte dans *Le Festin de Pierre*). Le Notaire, enfin, peut se démarquer par la prononciation hermétique de son jargon professionnel.

Le débit rapide est, quant à lui, avéré par plusieurs sources du XVII^e siècle⁷. Au XVIII^e siècle, deux catalogues de la Comédie-Française indiquent pour *L'École des femmes* la durée de 1h 24 minutes, sans préciser si sont respectées les coupures des vers que Molière ne prononçait pas à la scène, selon l'édition de 1682. Mais prononciation et débit sont évidemment liés à tous les autres paramètres de la déclamation, propres à révéler le sens de la pièce, le caractère des personnages, leur évolution et les diverses situations en

⁴ C. Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle*, Paris, chez A. Dezallier, 1696, t. I, p. 80.

1. ⁵ D. de Visé, *Les Nouvelles nouvelles*, III^e partie, « Abrégé de l'abrégé de la vie de Molière », p. 234.

⁶ Brécourt, *L'Ombre de Molière, comédie*, Paris, C. Barbin, 1674, p. 29.

⁷ P.-A. Clerc, « Le débit de la déclamation au XVII^e siècle », dans *Les Sons du théâtre [...] Éléments d'une histoire de l'écoute*, X. Bisaro et B. Louvat-Molozay (dir.), Rennes, PUR, 2013.

présence. Pour la diction des acteurs, guidée et documentée par Pierre-Alain Clerc, ainsi qu'il l'expose dans son article « Le comédien au service de la rhétorique », une attention toute particulière a été accordée à l'action du comédien en tant que cinquième partie de la rhétorique, abordée par de nombreux traités dans la lignée de Quintilien, qu'ils développent ou résument en l'adaptant. En ce qui concerne la voix, parmi ces traités ont été considérés comme particulièrement précieux ceux de Le Faucheur (1657) et Bary (1679) ainsi que Bretteville (1689), auxquels s'ajoute le *Traité du Récitatif* de Grimarest (1707) qui a le mérite de ne pas être un traité de pure rhétorique. Ces traités précisent notamment comment la voix suit la grammaire et met en valeur la quantité syllabique, le style périodique, la disposition du discours, l'expressivité des figures et la manière dont elle traduit les diverses passions. Ces traités concernant la diction sérieuse, il a fallu les adapter à une comédie en vers des années 1660, en recherchant, même de façon conjecturale, une manière appropriée à la hiérarchie des genres.

Pour jouer juste et pour rendre pleinement le comique du texte, mais aussi sa portée plus générale (puisque Molière a été accusé d'inconvenance, voire d'immoralité), les comédiens de l'équipe devaient aussi se situer par rapport aux normes de bienséance de l'époque, celle des « honnêtes gens » : normes concernant le savoir-vivre quotidien, mais aussi le statut de la femme. C'est en décalage ou en opposition avec ces normes que se situent bien des gestes comiques, bien des gestes ou sous-entendus obscènes qui révélaient les précieuses, et aussi que s'affirme la hardiesse de Molière. C'est à ces questions que tentent de répondre les articles de Bénédicte Louvat-Molozay, « L'obscénité : du texte à la scène » et de Mickaël Bouffard « Civilités et incivilités dans *L'École des femmes* ».

Une interprétation « historiquement informée » requiert par ailleurs une familiarité des comédiens avec les pratiques du XVII^e siècle en matière de maintien et de postures selon les types de personnages, ainsi que de déplacement scénique, de placement par rapport au public et de geste. Pour ce point ont été sollicités Mickaël Bouffard et Hubert Hazebroucq. Ils ont accepté de se charger de ce sujet d'autant plus difficile que sa maîtrise requiert de qui s'en réclame la pratique courante de la *Belle Danse*. L'exécution d'une révérence exigeait à l'époque un immense travail d'incorporation qui n'est pas moins difficile aujourd'hui, même si nous bénéficions d'une documentation parfois détaillée. Sur cette question, la décennie 1660 pose quelques défis supplémentaires puisqu'il s'agit d'une époque charnière entre les révérences du règne de Louis XIII et celles qui seront pratiquées jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en Europe. Pour ce qui est des bienséances, nous avons la chance de posséder le *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (1671) d'Antoine Courtin, témoignage qui nous permet de mesurer les perceptions et les seuils de sensibilité relatifs aux comportements dans la sphère publique des années 1660. C'est par rapport à ces normes de bienséances que peuvent se définir bien des jeux de scène comiques qui sont en décalage avec elles. De la même façon, concernant le statut de la femme, comme le montre l'article de Céline Candiard, « Le rôle d'Agnès et les conventions théâtrales dans *L'École des femmes* », c'est par rapport aux conventions admises que se définit la hardiesse de Molière.

La question du jeu dans *L'École des femmes* a partie liée, en outre, avec celle de l'interprétation des *lazzi* et de la manière de les combiner avec le jeu « naturel » à la française, jeu plutôt statique et où le texte a la primeur. Claude Bourqui et Emanuele de Luca ont guidé deux jours de travail sur ce sujet difficile⁸. S'il est possible de tisser des liens

⁸ À Montpellier, les 25 et 26 octobre 2014.

très nombreux entre les sources de la *commedia dell'arte* et le répertoire moliéresque, si les textes de la pièce et de la Querelle donnent de nombreuses pistes à ce propos, si la liste des *lazzi* de *L'École des Femmes* est relativement aisée à dresser, la grande difficulté réside dans leur réalisation. Le niveau de bienséance, de bon goût, de grivoiserie, voire d'obscénité semble très difficile à évaluer. Si chez les comédiens italiens (en Italie seulement, ou à Paris aussi ?) l'obscénité est avérée, comment la concilier avec la bienséance et l'idéal de Molière de « faire rire les honnêtes gens » (*La Critique de L'École des femmes*), ainsi qu'avec la tendance de la comédie en cinq actes et en vers (tendance revendiquée par Molière dans la même *Critique*) à réduire la matérialité des actions en les exprimant par des paroles ?

Autre sujet de questionnement : le jeu facial et le jeu de profil. Si Molière pouvait réciter (parfois ? systématiquement ?) « de porfile » (Donneau de Visé, dans *La Vengeance des marquis*, se moque de Molière dans *La Mort de Pompée* : « Voici comme il recite de porfile⁹ »), plusieurs documents attestent que le jeu de face ou de trois-quarts est en principe la règle : la gravure de Jean Lepautre représentant *Le Malade imaginaire* montre des acteurs sur une seule ligne ; le président de Brosses distingue les acteurs italiens qui « vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux » tandis que l'on voit chez les Français « quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne, comme un bas-relief, au devant du théâtre, débitant leur dialogue chacun à leur tour¹⁰ ». Or le traité de Franciscus Lang (*Dissertatio de actione scenica...*, Munich, 1727) est celui qui explique le mieux la manière concrète et technique de mettre ce type de jeu en pratique. L'applicabilité de ses préceptes au théâtre de l'époque de Molière tient à plusieurs éléments : la pratique théâtrale proposée par Lang est le fruit de ses années d'expérience en tant que *choragus* de 1678 à 1725. Lang affirme œuvrer depuis cinquante années lorsqu'il écrit son traité. Il ne se revendique pas d'une nouvelle pratique, affirme n'avoir rien inventé et que d'autres ont suivi ces préceptes bien avant lui. L'auteur veut simplement les mettre par écrit pour mémoire en y ajoutant ses astuces et recettes du métier pour la formation des apprentis-acteurs. Ces préceptes avaient très probablement déjà cours dans la seconde moitié du XVII^e siècle et témoignent, en 1727, d'une vision traditionaliste du jeu théâtral plutôt consensuelle à travers l'Europe. Si seul Arnolphe est autorisé, suivant la remarque de Donneau de Visé, à réciter parfois « de porfile », les indications techniques de Lang peuvent être utiles à tous les autres personnages.

Le récent ouvrage de Sabine Chaouche, *La mise en scène du répertoire à la Comédie Française (1680-1815)* permet d'apporter des compléments, bien que parfois tardifs, aux témoignages connus, tel celui de Franciscus Lang, et permettent en partie de trouver des solutions à ces problèmes pratiques : comment animer la disposition française « à la file sur une ligne » ? Comment fluctue la somme de déplacements d'un valet par rapport à son maître ou d'un personnage selon qu'il est seul ou en groupe ? Jusqu'à quel point les acteurs peuvent-ils se toucher soit pour se battre, pour se faire une confidence ou pour s'embrasser ?

Le décor de *L'École des femmes* offre également matière à une discussion dont on trouvera les développements dans l'article de Pierre Pasquier « Le décor de *L'École des femmes* : hypothèses pour une reconstitution » et celui de Marc Douguet, « Le hors-scène

⁹ J. Donneau de Visé, *Réponse à L'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis*, 1664, dans *La Querelle de L'École des Femmes*, t. II, éd. citée, p. 286.

¹⁰ C. de Brosses, « À M. de Maleteste », *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Didier et cie, 1858, t. II, p. 352.

dans *L'École des femmes* ». Il se trouve ainsi décrit dans *Le Mémoire de Mahelot* : « Théâtre est deux maisons sur le devant et le reste est une place de ville. Il faut un chaise, une bourse et des jettons¹¹ ». Une des questions auxquelles ont été confrontés les chercheurs qui se sont penchés sur la question du décor est celle du statut documentaire que l'on peut donner au frontispice de l'édition originale. Quoi qu'il en soit, il semble que le décor de la pièce relève du type, général et très représenté dans la scénographie comique du XVII^e siècle, du carrefour comique, exploité d'une façon particulière puisque sa configuration est liée à la fois aux actions représentées sur scène et à celles qui se déroulent hors de la vue du spectateur.

Les recherches sur les costumes menées par Mickaël Bouffard, qui ont permis la conception et la confection de costumes historiques par Delphine Desnus, se sont fondées sur l'étude critique d'une très riche iconographie (provenant des frontispices, figures de comédiens, vues de scènes, almanachs, gravures de modes et portraits), des vêtements anciens (chaussures, cols, chemises, pourpoints, rhingraves, dentelles, passements, étoffes) ainsi que de nombreuses sources d'archive (registres, inventaires,...) étudiées par Anne Verdier dans son *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Plusieurs sources, les frontispices et le grand tableau des farceurs, jadis attribué à Verio, fournissent des indications quant aux costumes d'Agnès et d'Arnolphe. On s'est également appuyé sur un traité de 1671, *Le Tailleur Sincère* de B. Boullay, le seul ouvrage connu fournissant les patrons des habits des années 1660-1680. On y trouve la manière concrète de confectionner tant les habits à la mode d'un Horace que les habits d'arrière-garde d'un Arnolphe.

Enfin, nous avons dû nous pencher sur l'insertion de la musique dans la représentation : on sait qu'à l'époque de Molière, et encore bien longtemps après, les représentations de tragédies ou de comédies parlées comportaient des entractes musicaux assurés par des violons. Ces entractes, sans prétention spectaculaire, sans lien avec les actes mais nécessaires pour occuper le temps qui les séparaient, sont à distinguer des intermèdes des comédies-ballets, intermèdes avec chant et danse et des effectifs en général plus conséquents. Il s'agissait de constituer une « bande » de violons telle que celle qui jouait ordinairement au théâtre du Palais-Royal en 1662, de choisir des partitions adéquates, de les éditer, de les corriger de leurs fautes éventuelles, parfois d'écrire les parties intermédiaires si on ne les avait pas, et de les exécuter avec la technique violonistique, le type d'archet et de tenue qui avait cours en France au milieu du XVII^e siècle. Il y avait là un chantier original, encore peu exploré, qui demandait des recherches nouvelles ou tout simplement la réactivation de recherches déjà existantes mais jusqu'ici peu connues ou peu exploitées. Les articles de Gérard Geay, Cyril Lachèze et Matthieu Franchin abordent ces questions avec plus de détails.

Il s'agit, on le voit, d'une véritable aventure, qui demandait non seulement rigueur et ténacité, mais aussi disponibilité d'esprit, capacité de revenir sur les croyances et les habitudes acquises et capacité d'incorporation. C'est pourquoi il était intéressant de demander à deux des principaux acteurs de la pièce, Frédéric Sprogis et Tiphaine Poquet, qui sont également chercheurs, d'analyser le « vécu » de cette expérience, qu'ils ont mis par écrit dans le présent numéro¹².

¹¹ *Le Mémoire de Mahelot*, P. Pasquier (éd.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 332.

¹² Dans son déroulement, ce programme de recherche a été ponctué par diverses rencontres où la théorie s'est mêlée à la pratique : deux journées thématiques au printemps et à l'automne 2014 (Paris-Sorbonne et Montpellier) ; deux journées d'étude au Centre de Musique Baroque de Versailles avec le soutien du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (30 mai 2015 et 9 avril 2016) ; trois séminaires parallèles au cours du

Comme on peut le constater, la grande place laissée à la recherche appliquée, bien qu'inhabituelle dans nos disciplines, n'en demeura pas moins un véritable outil de réflexion et de travail. L'expérimentation a souvent fait surgir des interrogations qui ne nous seraient pas venues spontanément à l'esprit et dont les réponses attendaient seulement que la question soit posée aux sources. De plus, plusieurs de nos hypothèses premières n'ont pas survécu à l'épreuve du jeu, de la scène ou du costume. Dans ce dernier cas, les souliers portés avec la bonne hauteur de talon ont révélé la nécessité de la marche avec les pieds en dehors prescrites par les traités, de même que les costumes d'après les patrons d'époque ont changé notre idée de la différenciation des mouvements d'un personnage gracieux de ceux d'un rôle à manteau, distinction pourtant visible dans des maquettes d'Henri Gissey et écrans à main à thématique théâtrale, mais qui nous avait complètement échappé avant l'expérimentation.

Cette mise en application des recherches a mené à une mise en scène complète, dirigée par Pierre-Alain Clerc, Mickaël Bouffard et Bénédicte Louvat-Molozay. Une telle entreprise a permis de confirmer, dans le domaine du théâtre, l'hypothèse qui avait été vérifiée précédemment dans le domaine de la musique : l'interprétation « historiquement informée », loin de constituer un objet de musée, une curiosité anecdotique, redonne une nouvelle vie à l'œuvre et la rend plus accessible au public. En témoignent les nombreuses réactions de spectateurs qui ont dit avoir mieux compris le texte de Molière. Assurément, le rôle des interprètes et de leur personnalité ne doit pas être nié, mais ils sont encadrés par les exigences historiques qui, loin d'être un carcan, leur apportent au contraire, comme dans le cas des instruments « à l'ancienne », de nouveaux moyens d'expression qui parlent pleinement au spectateur d'aujourd'hui.

Pour autant, si la réussite esthétique a frappé le public, sur le plan strictement scientifique, cette mise en scène ne doit pas être vue autrement que les simulations produites par nos collègues en archéologie et en paléontologie, c'est-à-dire un état présumé d'un objet disparu qui ne se laisse connaître qu'à travers des indices lacunaires, simulation qui sur certains points repose nécessairement sur des hypothèses, étant donné que d'autres hypothèses aboutiraient à une simulation à certains égards différente. Ce n'est, en d'autres mots, qu'une mise en forme synthétique et visuelle d'une somme de données et de déductions permettant à une équipe de chercheurs de faire comprendre avec plus d'immédiateté les hypothèses retenues à la communauté scientifique comme au grand public. Loin d'être un modèle achevé, le résultat obtenu doit être reçu plutôt comme une invitation à considérer sans cesse les sources et les informations que l'on peut en tirer et à les réévaluer constamment, avec l'idée de s'appuyer sur elles pour innover dans le domaine du spectacle vivant.

L'entreprise a reposé sur la constitution de deux viviers. Un vivier de chercheurs, dont certains figurent comme auteurs dans le présent numéro : Olivier Bettens, Mickaël Bouffard, Claude Bourqui, Philippe Caron, Pierre-Alain Clerc, Philippe Cornuaille,

second semestre de l'année universitaire 2016-2017, à Lausanne (Lise Michel et Marc Escola), Fribourg (Claude Bourqui), et Montpellier (Catherine Pascal et Bénédicte Louvat-Molozay), séminaires qui ont fusionné pendant deux jours (1^{er} et 2 avril 2015) à l'université de Lausanne, où ont eu lieu conférences, ateliers et spectacle, à la Grange de Dorigny.

Emanuele De Luca, Delphine Desnus, Matthieu Franchin, Hubert Hazebroucq, Gérard Geay ; un vivier d'interprètes, comédiens-chercheurs pour la majorité d'entre eux (Olivier Bettens, Pierre-Alain Clerc, Luc Davin, Marc Douguet, Marine Frileux, Bénédicte Louvat-Molozay, Tiphaine Pocquet, Aurélia Pouch et Frédéric Sprogis) et musiciennes (Odile Édouard, Angelina Holzhofer, Barbara Hueningner et Louise Moreau). Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés.

Outre les contributions scientifiques de la plupart des collaborateurs, on trouvera dans le présent numéro les enregistrements de l'intégralité des entractes musicaux ainsi que les captations audiovisuelles des actes I et V de la pièce. L'enregistrement des entractes a été réalisé le 21 novembre 2016 dans la salle Varèse du CNSMD de Lyon par Daniel Poupinet. Ces entractes sont interprétés par Odile Edouard (violon Scuola Maggini Brescia du XVII^e siècle), Angelina Holzhofer (haute contre de violon réalisée par Olivier Pont en 2015 d'après un modèle de la fin du XVI^e siècle), Louise Moreau (taille de violon réalisée par Frédéric Becker en 1990 d'après un modèle du XVII^e siècle) et Sarah van Oudenhove (basse de violon réalisée par Olivier Pont d'après un modèle de la fin du XVI^e siècle). Les quatre archets ont été réalisés en cormier par Nelly Poidevin d'après un modèle de la fin du XVI^e siècle). La captation de la mise en scène collective de *L'École des femmes* dirigée par Mickaël Bouffard, Pierre-Alain Clerc, Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat-Molozay a été effectuée le 4 mai 2016 au théâtre La Vignette par Fabrice Belmessieri (Direction des services de l'informatique et du numérique).

Nous remercions le CNSMD de Lyon et particulièrement Daniel Poupinet et Anne Delafosse ainsi que le théâtre La Vignette (Nicolas Debourg, Hervé Duvel et Mohamed Ait Ichou) et les services de la DSI de l'université Paul – Valéry Montpellier 3 qui ont rendu possibles ces enregistrements.