

L'Amour médecin

Ce spectacle écrit avec une étonnante précipitation et, selon l'avis au lecteur, « proposé, fait, appris et représenté en cinq jours » (*OCI*, p. 603), contient certainement une part non négligeable d'improvisation. D'après la *Gazette*, il fut donné pour la première fois à Versailles le 14 septembre 1665 ; il sera très vite repris au Palais-Royal, le 22 septembre, où il est reçu triomphalement. Publié chez Théodore Girard, le texte fut achevé d'imprimer le 15 janvier 1666. À l'occasion de sa reprise le 16 septembre 1680, soit quinze ans après sa création, le décorateur ne mentionnera que les accessoires¹. La première édition de 1666 donnait cette didascalie liminaire : « *La Scène est à Paris dans une Salle de la maison de Sganarelle*² ». Cette indication qui localise l'action à l'intérieur de la maison pose un problème. La scène qui paraît avoir le moins sa place dans ce dispositif est celle de l'*opérateur* (II, VII) ; ces charlatans bateleurs étaient en effet réputés pour officier exclusivement dans la rue, et la plupart du temps dans les foires. Il serait donc très curieux que Molière ait voulu situer cette scène « dans une Salle de la maison de Sganarelle ». Nous allons voir que bien d'autres scènes s'inscrivent dans un cycle d'alternance entre décors d'intérieur et décors d'extérieur. Les auteurs de la Notice de la comédie dans la nouvelle édition de la Pléiade évoquent un « dispositif hybride » :

Comme il le fera dans *Le Sicilien*, Molière fait [...] le choix d'un dispositif hybride, qui mêle au modèle de l'intérieur bourgeois des éléments issus du carrefour urbain, soit les deux décors traditionnels de la comédie classique, et notamment moliéresque. Ce choix était parfaitement cohérent dans le cadre du ballet de cour, qui n'était pas assujéti à la règle des trois unités et multipliait, au contraire, lieux fictionnels, époques et actions (*OCI*, p. 1418-1419).

Reste à définir ce « dispositif hybride ». S'agit-il, comme la formule peut le laisser entendre, d'un mélange des deux types de décor ? Commentant cette particularité de la comédie, les analystes se sont accordés à reconnaître la multiplicité des lieux dans *L'Amour médecin*. R. Herzel avait lui-même bien identifié cette pluralité convoquée dans la comédie : « Certains moments de la pièce nécessitent clairement un décor d'intérieur, d'autres passages nécessitent une scène de rue³ ». Mais sur la mise en pratique, les avis divergeaient. G. Couton, ne s'attachant qu'à la scène de l'*opérateur*, soumettait l'idée que « peut-être, comme au début du siècle lorsque la tragédie utilisait le décor multiple, tirait-on un rideau à la fin de la scène VI, acte II ; la rue apparaissait alors et dans la rue les tréteaux de l'*opérateur*⁴ ». R. Herzel, lui, se référant au frontispice de Chauveau qui représente un décor d'intérieur (1666)⁵, supposa qu'un élément du décor, situé en dehors du champ du frontispice représenterait un décor d'extérieur ; pour lui, les comédiens se déplaçaient d'un côté ou de l'autre de la scène, selon que l'action se passait dans la maison de Sganarelle ou à l'extérieur ; il ne concevait pas l'utilité d'un rideau qui aurait marqué le changement de lieu, comme le suggérait G. Couton ; d'ailleurs, pour R. Herzel, « la plus grande partie de l'action peut se situer indifféremment dans une rue, ou à l'intérieur d'une maison⁶ ». En revanche, pour l'auteur américain, grâce au frontispice,

¹ « Une escrtoire du papier une bague des jettons une bource, 4 chaisse », *Mahelot*, Pasquier, p. 345.

² La pièce se situe très clairement à Paris : voir le périple de Monsieur Tomès (II, III, *OCI*, p. 618-619).

³ Herzel, "The Decor of Molière's Stage", p. 944 (dans ma traduction).

⁴ Molière, *Oeuvres complètes*, éd. cit. (G. Couton), 1971, t. II, n. 4, p. 1322.

⁵ Voir en annexe Frontispices, fig. 111 (1).

⁶ Herzel, "The Decor of Molière's Stage", p. 944.

certaines scènes, comme l'entrée de Lucinde, étaient clairement localisables :

Une réplique a troublé les critiques : lorsque Lucinde fait sa première entrée, Sganarelle dit : « voilà ma fille qui prend l'air ». À quel endroit précis se réfère-t-il ? En considérant l'action, il n'y a pas de sens qu'elle soit en train de marcher sur la place publique, et elle ne prend certainement pas l'air dans le salon⁷.

Donc, examinant la gravure de Chauveau, R. Herzl apportait *sa* réponse :

[Celle-ci] montre un troisième espace, un prolongement de quelques pieds vers le lointain dans le grand espace non utilisé de la scène du Palais-Royal : là, une toile de fond représentant un jardin est tendue derrière l'encadrement d'une arcade [...]. C'est par cette arcade que Lucinde fait son entrée, comme sur une scène miniature, lorsque Sganarelle décrit ce qu'elle est en train de faire : « elle ne me voit pas ; elle soupire ; elle lève les yeux au ciel »⁸.

Ch. Delmas adoptera la vision scénographique de Herzl :

L'Amour médecin se joue [...] dans une chambre avec un jardin en arrière de l'arc médian par où Lucinde fait son entrée à la scène 2 – « Ah ! voilà ma fille qui prend l'air » (voir le frontispice de Chauveau en 1666)⁹.

L'entrée en scène de Lucinde, brouillée par l'image trop plaquée du frontispice, n'a pas été bien comprise ; Lucinde ne fait pas son entrée depuis « une scène miniature ». Expliquons-nous : Sganarelle est dans la rue, au milieu de la place ; il discute avec des voisins, ses « compères » (I, I) puis il aperçoit sa fille qui « prend l'air » (I, II) ; Lucinde *ne peut être que* sur le pas de sa porte ; ensuite Lucette entre en scène (elle vient de la maison) et Sganarelle quitte le plateau, par la rue ; Lucette propose alors à Lucinde de monter un stratagème pour berner son père ; elles rentrent toutes les deux dans la maison¹⁰. Sganarelle revient ; Lucette ressort de la maison pour annoncer que Lucinde « est montée très vite dans sa chambre » (I, VI, *OCI*, p. 615), faisant craindre à son père qu'elle ne se jette par la fenêtre. C'est une mise en place relativement simple et claire. Comme l'ont constaté les observateurs, il y a bien plusieurs lieux distincts dans *L'Amour médecin*. En revanche, R. Herzl, outre cette mauvaise interprétation de l'entrée de Lucinde, avait tort de penser qu'une grande partie de l'action pouvait être indifféremment jouée en extérieur ou à l'intérieur. L'examen scénographique de la pièce fait apparaître le contraire grâce à des séquences très bien identifiées entre scènes d'intérieur et scènes d'extérieur¹¹. G. Couton avait été intrigué par la scène de l'opérateur. Mais il n'a pas poussé assez loin son raisonnement.

Comme nous pouvons le visualiser sur le tableau (fig. 084), le découpage par acte ne correspond pas au découpage par séquence (exception faite du I^{er} acte qui correspond à la première séquence). La raison est simple : il y a trois actes pour quatre séquences alternées, deux en intérieur, deux en extérieur. Bien que décalées par rapport au découpage par acte, Molière a vraisemblablement cherché à ce que ces séquences soient équilibrées, en terme de longueur, quitte à étoffer certaines d'entre elles. La scène de Filerin (III, I), par exemple, qui

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Delmas, *Mythologie*, « Dom Juan, pièce de machines », éd. cit., p. 114.

¹⁰ « LISETTE. — Mais je vois votre père, rentrons, et me laissez agir » (I, IV, p. 614).

¹¹ Nous proposons d'en faire plus bas le tableau (fig. 084).

sermonne les médecins dans la rue, est complètement inutile à l'action ; en revanche, elle permet un meilleur équilibrage de la séquence¹². On remarquera aussi l'effet produit par les liaisons de scène lors des changements de séquences : à la fin de la sc. II, VI, Sganarelle annonce qu'il va chercher un opérateur¹³ : au tout début de la sc. II, VII, il est dans la rue (p. 625) : à la fin de la sc. III, III, Lisette est dehors avec Clitandre puis elle rentre dans la maison (p. 627) ; au début de la scène suivante elle est à l'intérieur, puis elle introduit Clitandre. En terme cinématographique, on appellerait aujourd'hui ce procédé un montage *cut*. Nous avons vu que les nouvelles techniques utilisées au Palais-Royal avaient permis de pratiquer au moins un changement à vue dans *Le Festin de pierre*, créé quelques mois plus tôt, au début de cette même année 1665. Molière adopta vraisemblablement ce même principe pour *L'Amour médecin*, dans une version technique simplifiée¹⁴, mais qui casse l'effet trop attendu du changement pendant l'entracte en créant une surprise visuelle qui relance l'attention.

Au troisième acte, Clitandre s'introduit chez Sganarelle sous le déguisement d'un médecin tout comme Adraste s'introduira chez Don Pèdre sous l'habit d'un peintre pour entrer en relation avec sa bien-aimée. Ce n'est pas le seul point de contact entre les deux pièces. *L'Amour peintre*, qui sera donné un an et demi après *L'Amour médecin*, adoptera aussi ce principe de scènes multiples qui se joue de toutes les règles d'unité de lieu. Techniquement, R. Herzel privilégie l'idée d'une scénographie de décors simultanés : une partie représenterait la rue et une autre l'intérieur de l'appartement de Sganarelle ; c'est très difficile à imaginer ; on voit mal la troupe jouer tantôt au jardin, tantôt à la cour, et ceci de façon répétitive à chacune des quatre séquences. G. Couton suggérait un système de rideau rappelant les scénographies à compartiments de l'Hôtel de Bourgogne ; j'ai du mal à imaginer que quelques mois après les représentations du *Festin de pierre*, Molière soit revenu à des mises en scène aussi démodées. Je croirais bien plus volontiers que le metteur en scène ait adopté pour *L'Amour médecin*, comme il le fera pour *L'Amour peintre*, une scénographie avec changements des décors grâce à des châssis plats ou brisés, peints en perspective : un jeu de découvertes pour représenter la rue, un autre l'appartement. Ce dispositif, comme le fait remarquer la Notice de la pièce est « parfaitement cohérent dans le cadre du ballet de cour » ; il est l'articulation, à l'instar du *Ballet des arts* donné l'année précédente dans la petite salle du Palais-Royal, par ses décors successifs, d'une vraie pièce à changements de *théâtre*.

¹² « Cette tirade se donne d'emblée comme un manifeste : dépourvue de toute utilité dramatique, elle n'a de fonction que sur le plan idéologique, où elle sert non plus à tourner la médecine en ridicule, mais à en dénoncer l'imposture », *OCI*, p. 1424. Ce rééquilibrage de certains actes en les étoffant par un émaillage idéologique est tout à fait caractéristique de plusieurs pièces de Molière. Ce genre de développement peut très bien répondre à une nécessité scénographique comme dans *Le Festin de pierre*.

¹³ « Il faut que j'aille acheter de l'Orviétan » (p. 622).

¹⁴ Il n'y a ici que deux décors qui sont alternés.

Fig. 084 – Changements de lieu dans *L'Amour médecin*

Acte I	<p>Sc. 1 Sganarelle discute de la maladie de sa fille avec des voisins commerçants. À la fin de la scène, tous sortent, sauf Sganarelle.</p> <p>Sc. 2 Sganarelle voit sa fille prendre l'air sur le pas de sa porte. Il lui parle ; elle ne répond pas.</p> <p>Sc. 3 Entrée de Lisette ; scène à trois ; Lisette et Sganarelle dans la rue et Lucinde à sa porte. Sortie de Sganarelle.</p> <p>Sc. 4 Dialogue entre Lucinde et Lisette. Celle-ci lui dit de rentrer dans la maison. Lisette la suit et rentre.</p> <p>Sc. 5 Retour de Sganarelle, seul ; court monologue.</p> <p>Sc. 6 Lisette ressort de la maison. Dialogue entre Lisette et Sganarelle.</p>
1 ^{er} entracte	<i>Champagne, en dansant, frappe aux portes de quatre médecins, qui dansent et entrent en cérémonie chez le père de la malade.</i>
Acte II	<p>Sc. 1 Scène entre Sganarelle et Lisette. Entrée des quatre médecins.</p> <p>Sc. 2 « Allons, faites donner des sièges ». Sganarelle sort avec Lisette.</p> <p>Sc. 3 Les quatre médecins ensemble. Deux d'entre eux discutent de la maladie de Lucinde.</p> <p>Sc. 4 Sganarelle revient (il était allé voir sa fille dans sa chambre). À la fin de la scène, les deux premiers médecins s'emportent et sortent.</p> <p>Sc. 5 Scène entre Sganarelle et les deux autres médecins. Il les congédie. Les deux médecins sortent.</p> <p>Sc. 6 Court monologue de Sganarelle qui décide d'aller voir un opérateur.</p> <p>Sc. 7 Scène entre Sganarelle et l'opérateur qui chante. Scène qui annonce l'intermède qui suit.</p>
2 ^{ème} entracte	<i>Entrée de ballet : plusieurs Trivelins et plusieurs Scaramouches, valets de l'opérateur, se réjouissent en dansant.</i>
Acte III	<p>Sc. 1 M. Filerin sermonne les médecins qui se sont mis en colère. Il sort.</p> <p>Sc. 2 Entrée de Lisette. Courte scène avec les médecins qui sortent.</p> <p>Sc. 3 Entrée de Clitandre en habit de médecin. Lisette lui dit d'attendre (devant la porte). Elle rentre dans la maison.</p> <p>Sc. 4 Scène entre Lisette et Sganarelle qui était dans la maison. Elle lui dit qu'elle connaît un très bon médecin qui peut guérir sa fille. Elle dit : « Je vais le faire entrer ».</p> <p>Sc. 5 Elle fait entrer Clitandre ; scène entre Clitandre, Sganarelle et Lisette qui va chercher Lucinde.</p> <p>Sc. 6 Lisette fait asseoir Lucinde. Scène entre Lisette, Sganarelle, Lucinde et Clitandre qui fait monter le notaire.</p> <p>Sc. 7 Les mêmes, plus le notaire. Clitandre fait monter les musiciens.</p> <p>Sc. 8 Chants de musiciens. Clitandre sort avec Lucinde.</p>

Décor d'extérieur (dans la rue, devant la maison de Sganarelle).

Décor d'intérieur (dans la maison de Sganarelle).

Ainsi, au même titre que la musique de Lully et les ballets, l'image de scène fait partie de tout un système ornemental : l'auteur recommande au lecteur, qui n'a pu voir la pièce, de s'efforcer de bien se représenter « tout le jeu du Théâtre¹⁵ ». Le texte fut rapidement écrit et répété, mais le metteur en scène avait un atout nouveau pour séduire son public, tout à la fois ingénieux et rapide à mettre en œuvre : un découpage scénographique moderne pour coudre au mieux comédie et ballets.

Très souvent à l'affiche du théâtre du Palais-Royal pour une comédie-ballet, *L'Amour médecin* fut donné en complément de programme de pas moins de vingt pièces différentes : *Sertorius*, *La Mariane*, *Le menteur*, *La Mère coquette*, *La Thébàide*, *Les Visionnaires*, *La Coquette ou le favori* en 1665 et 1666, *Les Précieuses ridicules*, *Les Fâcheux*, *Les Visionnaires*, *Le Dépit amoureux* en 1666, *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* en 1667, *Amphitryon*, *Cléopâtre*¹⁶, *La Critique d'Andromaque* en 1668, *Sertorius*, *Les Fâcheux*, *Le Désespoir extravagant* en 1670, *Les Fourberies de Scapin* en 1671 et *La Comtesse d'Escarbagnas* en 1672.

Philippe Cornuaille, extrait *Les Décors de Molière*, Paris, Pups, 2015

¹⁵ « Au lecteur », *OCI*, p. 603. Cette pièce de divertissement royal comportait musique et danse. À la ville, pour des raisons de moyens et de scénographie, la représentation était sans doute beaucoup simplifiée. Cette invite de Molière à lire en imaginant les « ornements qui les accompagnent chez le roi » laisse à penser que le luxe de ces derniers, tant du point de vue des entrées de ballet que de « tout le jeu du théâtre » avait été épuré.

¹⁶ Tragédie perdue de La Thorillière.