



Les Comédiens-Français
présentent
du 25 septembre 1999 à février 2000
en alternance

L'Ecole des femmes

Comédie en cinq actes
De Molière

mise en scène d'Eric Vigner
assisté de Tamar Sebok
avec la collaboration artistique d'Arthur Nauzyciel
scénographie de Claude Chestier
assisté de Franck Lagaroje
costumes de Pascale Robin
lumières de Marie-Christine Soma
musique originale d'Emmanuel Dandin
direction musicale de Vincent Thomas

avec

Catherine Samie	<i>Georgette</i>
Igor Tyczka	<i>Alain</i>
Eric Ruf	<i>Horace</i>
Bruno Raffaelli	<i>Arnolphe</i>
Laurent Rey	<i>un notaire</i>
Roger Mollien	<i>Oronte</i>
Jean-Claude Drouot	<i>Chrysalde</i>
Jacques Poix-Terrier	<i>Enrique</i>
Johanna Korthals Altes	<i>Agnès</i>

et

Vincent Thomas (clarinette), Sébastien Surel (violon), Christine Fonlupt (piano ,
en alternance), Stéphanie Fontanarosa (piano, en alternance).

Ce spectacle a été filmé par Michel Favart pour la collection Molière /
Comédie-Française, une coproduction France 3 / Neria Productions /
Euripide Productions et la Comédie-Française

Attachée de presse : Dominique Racle

Téléphone : 01 44 58 15 44

Télécopie : 01 44 58 15 50

En trois ans, de 1661 à 1664, Molière écrit une véritable « trilogie du mariage », avec *l'Ecole des maris*, *l'Ecole des femmes* et *le Mariage forcé*. Ou, plus précisément, un triptyque sur le rêve du mariage parfait, dans la période qui précède l'union désirée. Mais pour les pauvres hommes, le rêve va se transformer en cauchemar. Confrontés à la réalité, les utopies vont s'effondrer tristement. On n'en sortira pas indemne.

Sur ce même thème, mais sur des modes différents, Molière est impitoyable. Avant *George Dandin*, où le mariage est déjà consommé, les femmes surprennent les hommes qui se croyaient maîtres du jeu. Le développement comique de certaines situations n'effacera pas la douleur du cauchemar.

L'occasion était belle de réunir ces trois pièces dans la même alternance à la salle Richelieu et d'apprécier la fascination de notre auteur pour ce sujet, qui témoigne à l'évidence de l'expérience vécue des rêveries cruellement déçues.

Jean-Pierre Miquel

La pièce

« Ce qui me paraît assez plaisant, c'est qu'un homme qui a de l'esprit et qui est averti de tout par une innocente qui est sa maîtresse, et par un étourdi qui est son rival, ne puisse avec cela éviter ce qui lui arrive ».

La Critique de l'Ecole des femmes (scène IV)

A la veille de ses noces avec la jeune Agnès (jeune fille qu'il a éduquée à l'écart du monde et selon ses principes pendant treize ans), Arnolphe de retour chez lui après deux jours d'absence rencontre Horace, le fils de son ami Oronte.

Celui-ci lui apprend qu'il vient de rencontrer Agnès, qu'il l'aime et qu'il en est aimé.

Arnolphe, dont la passion est sans égal va tout imaginer pour chasser Horace.

Mais le mariage entre Horace et Agnès est déjà conclu par les pères respectifs de ces deux enfants, et Arnolphe quittera la scène sans pouvoir prononcer une parole.

« Est-ce un enchantement, est-ce une illusion ? » *L'Ecole des femmes, acte V, scène 2*

Eric Vigner : *L'Ecole des femmes* est un projet qui repose sur l'amour.

Je pense à ces deux vers d'Arnolphe, Acte I, scène 1 :

« *Un air doux et posé, parmi d'autres enfants,
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans.* »

Tout commence là. Le moment initial, c'est l'amour.

Jean Loup-Rivière : La naissance de l'amour, c'est la naissance de l'amour pour un enfant.

EV : Arnolphe rencontre l'amour pour la première fois ce jour là, il y a treize ans, dans la personne d'une petite fille élue parmi d'autres ; c'est sur ce sentiment inconnu à lui-même jusqu'alors, sur la puissance de cet événement-là, qu'il va construire, rêver une architecture, une ville, des lois, des règles, une école. C'est l'amour même qu'il rencontre.

Le rêve d'Arnolphe est le projet d'un amour fou.

JLR : L'amour est-il réciproque dans cette histoire ?

EV : Pas au début de la pièce. Arnolphe a élevé Agnès en dehors du monde, dans un monde clos. Il aime Agnès comme Dieu aime sa création, Agnès aime Arnolphe comme une fille aime son père. Ce qui est beau dans le rêve d'Arnolphe, c'est qu'il construit son projet sur des bases qui ne sont pas solides : il prend une enfant et décide soudain que cette enfant vient de naître au monde, qu'elle n'a pas de famille, qu'elle vient de nulle part, qu'elle est un pur objet à construire. Or quand Arnolphe revient chez lui après deux jours d'absence, le mariage d'Horace et d'Agnès est déjà arrangé par leurs pères respectifs, mais il ne le sait pas.

JLR : Pensez-vous qu'il y ait une dimension expérimentale dans le projet d'Arnolphe.

EV : Ce n'est pas de l'ordre de l'expérience.

C'est un projet personnel, une utopie individuelle qui a valeur d'exemple, une affirmation du moi ; si il y a expérience elle est de l'ordre de l'intime.

Arnolphe dit – *moi* comme un héros romantique dit *je veux*.

A la question de Chrysalde – (Acte I, scène 1)

« *Vous venez dites-vous pour lui donner la main.* »

Arnolphe répond

« *Oui, je veux terminer la chose dans demain* »

« *Oui* » - : C'est la première parole d'Arnolphe dans la pièce, c'est le « *Oui* » du « *voulez-vous prendre pour épouse devant Dieu et jusqu'à la mort* », c'est le « *oui* » d'un mariage métaphysique ; « *je veux* » :

c'est l'affirmation de sa volonté individuelle, Arnolphe s'engage personnellement et tout entier dans son rêve « *je veux terminer la chose* ». Quelle est cette chose dont il parle et qu'il a bâti consciencieusement pendant treize ans, jour après jour, à l'écart du monde ? « *Oui, je veux terminer la chose dans demain* » et on peut imaginer qu'il ira jusqu'au bout. Aujourd'hui, c'est l'achèvement du rêve d'un amour fou. Arnolphe se retire. Et c'est le dernier jour.

JLR : Arnolphe dit « *moi* » comme un héros romantique, on pourrait dire aussi comme un enfant.

EV : La rencontre s'est faite avec un enfant ; c'est une histoire d'enfants. Il y avait cette phrase dans *la Pluie d'été* de Marguerite Duras, dont je me souviens « *Nous sommes tous des enfants d'une façon générale* »

JLR : Le paradoxe de l'enfance est déjà inscrit dans ce titre : *l'Ecole des femmes* ou *l'Ecole des maris*. On associe une désignation d'êtres adultes- les maris, les femmes- à une institution qui concerne les enfants. Le titre *l'Ecole des femmes* dit d'une certaine manière : on va vous montrer ce qu'il y a d'enfance quand l'enfance n'est plus là, comment quelque chose de l'enfance se perpétue, ne bouge pas, résiste au devenir adulte.

EV : Arnolphe a éduqué Agnès selon le principe philosophique du *Je pense donc je suis*, pour lui faire accéder à la liberté d'être. Agnès est une incarnation philosophique. C'est l'intrusion d'Horace qui permet à Arnolphe de constater que son projet a réussi, que cette enfant est devenue une femme libre, qui pense, qui est. Horace : c'est l'autre, c'est l'extérieur qui arrivant à l'intérieur de cet espace clos crée des ouvertures. L'espace s'ouvre et c'est la naissance du désir, d'un amour dont la nature a changé. Arnolphe commence à regarder Agnès non plus comme l'enfant d'un projet utopique, mais comme une femme. Arnolphe retombe amoureux d'Agnès.

Tel est le paradoxe d'Arnolphe : parce qu'il réussit complètement son projet, son projet lui échappe : il ne peut pas être l'homme de cette femme qu'il a créée.

Pour que son œuvre se perpétue dans la réalité, il va donner cette femme en mariage à Horace. Agnès devient son vecteur dans le réel. Si Agnès est devenue une femme, Arnolphe, d'un Dieu créateur, d'un maître, devient un homme.

On assiste à la naissance d'un homme. C'est à ce moment là que la réciprocité du sentiment amoureux s'accomplit.

JLR : Pensez-vous que la réplique du *Malade imaginaire* « *Il n'y a plus d'enfants* » habite cette pièce ?

EV : On ne peut s'empêcher de penser à *l'Ecole des femmes* dans *le Malade imaginaire*. *Le Malade imaginaire*, c'est aussi l'imaginaire malade.

JLR : « *Il n'y a plus d'enfants* » ce n'est pas seulement un thème de Molière, c'est un « *trou* » dans Molière, une chose opaque, énigmatique : la formule rejaillit sur les pièces antérieures, désigne presque une impossibilité de l'enfance parce que l'enfance s'est disséminée chez ceux qui ne sont pas ou plus des enfants. C'est une chose que Molière n'a jamais extraite sous forme thématique, mais qui

travaille absolument toutes les pièces et au premier chef *l'Ecole des femmes*.

Pour en revenir à l'amour, est-ce qu'Agnès aime Horace ?

EV : Une des dernières réponses d'Agnès à Horace à l'acte V, c'est « *Vous ne m'aimez pas autant que je vous aime* ».

A ce moment là de la pièce, Agnès est le devenir de la Célimène du *Misanthrope*, celle qui répondra à Alceste quand il lui fera la proposition de quitter le monde et de la suivre dans un désert : « *la solitude effraie une âme de vingt ans* ».

La folie d'Arnolphe, c'est d'avoir rêvé en dehors du monde, loin du réel pendant treize ans. Tout est déjà joué au début de la pièce. Quand il rentre chez lui, le ver est déjà dans le fruit, l'extérieur est définitivement entré à l'intérieur. Cette enfant ne venait pas de naître au monde quand il l'a rencontrée, Agnès avait un père naturel, une famille. Et aujourd'hui, la famille, le père, le fonctionnement du monde habituel reprennent leurs droits, la réalité prend le pas sur l'illusion d'Arnolphe. Il y a eu un trou, effectivement, un égarement, une absence pendant treize ans ou bien deux heures et demie. Ce collapse entre l'illusion et la réalité éclate dans le « *Oh* » final d'Arnolphe. Ce « *Oh* » qui nous renseigne sur le projet d'un homme qui a éduqué un être sur l'apprentissage du langage, sur le dire, et qui finit par perdre la parole.

**Entretien entre Eric Vigner et
Jean-Loup Rivière (juin 1999)**

« La singularité du personnage d'Agnès semble avoir proposé une véritable énigme aux psychologues et aux critiques - est-ce une femme, une nymphomane, une coquette, une ceci, une cela ? Absolument pas, c'est un être auquel on a appris à parler et qui articule. » Jacques Lacan

L'amour est un sentiment comique. Le sommet de la comédie est parfaitement localisable. La comédie dans son sens propre, au sens où je le promeus ici devant vous, trouve son sommet dans un chef-d'œuvre unique.

Dans la ligne de la comédie disons classique, le sommet est donné au moment où la comédie dont je parle, qui est de Molière et qui s'appelle *l'Ecole des femmes*, pose le problème d'une façon absolument schématique, puisque d'amour il s'agit, mais que l'amour est là en tant qu'instrument de la satisfaction.

Molière nous propose le problème d'une façon qui en donne la grille. C'est d'une limpidité absolument comparable à un théorème d'Euclide.

Il s'agit d'un monsieur qui s'appelle Arnolphe. A la vérité la rigueur de la chose n'exigerait même pas que ce soit un monsieur avec une seule idée. Il se trouve que c'est mieux comme cela, mais à la façon dont, dans le trait d'esprit, la métonymie sert à nous fasciner. Nous le voyons entrer dès le début avec l'obsession de n'être pas cornard. C'est sa passion principale. C'est une passion comme une autre. Toutes les passions s'équivalent, toutes sont également métonymiques. C'est le principe de la comédie de les poser comme telles, c'est-à-dire de centrer l'attention sur un ça qui croit entièrement à son objet métonymique. Il y croit, cela ne veut pas dire qu'il y soit lié, car c'est aussi une des caractéristiques de la comédie que le ça du sujet comique quel qu'il soit, en sorte toujours intact. Tout ce qui s'est passé durant la comédie est passé sur lui comme l'eau sur les plumes d'un canard. *L'Ecole des femmes* se termine par un *Oh !* d'Arnolphe, et pourtant Dieu sait par quels paroxysmes il est passé.

J'essayerai de vous rappeler brièvement ce dont il s'agit. Arnolphe a donc remarqué une petite fille pour son « *air doux et posé, qui m'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans* ». Il a donc choisi sa petite bonne femme, et il a d'ores et déjà posé le « *Tu es ma femme* ». C'est même pour cette raison qu'il entre dans une telle agitation quand il voit que ce cher ange va lui être ravi. Car au point où il en est, dit-il, elle est déjà sa femme, il l'a déjà instaurée socialement comme telle, et il a résolu élégamment la question.

C'est un homme qui a des lumières, dit son partenaire, le nommé Chrysalde, et en effet, il a des lumières. Il n'a pas besoin d'être le personnage monogame dont nous parlions au début - ôtez-lui cette monogamie, c'est un éducateur. Là, il a trouvé un très heureux principe, qui consiste à la conserver dans l'état d'être complètement

idiote. Il ordonne lui-même les soins supposés concourir à cette fin. « *Et vous ne sauriez croire, dit-il à son ami, jusqu'où cela va, ne voilà-t-il pas que l'autre jour elle m'a demandé si l'on ne faisait pas les enfants par l'oreille* ». C'est bien ce qui aurait dû lui mettre la puce à la même oreille, car si la fille avait eu une plus saine conception physiologique des choses, peut-être aurait-elle été moins dangereuse.

« *Tu es ma femme* » est la parole pleine dont la métonymie sont ces devoirs du mariage congruement expliqués qu'il fait lire à la petite Agnès. « *Elle est complètement idiote* », dit-il, et il croit pouvoir fonder là-dessus, comme tous les éducateurs, l'assurance de sa construction.

Que nous montre le développement de l'histoire ? Cela pourrait s'appeler « *Comment l'esprit vient aux filles* ». Elle est prise aux mots du personnage du petit jeune homme. Cet Horace entre en jeu dans la question, quand, dans la scène majeure où Arnolphe lui propose de s'arracher la moitié des cheveux, elle lui répond tranquillement – « *Horace, avec deux mots, en ferait plus que vous* ». Elle ponctue ainsi parfaitement ce qui est présent tout au long de la pièce, à savoir que ce qui lui est venu avec la rencontre du personnage en question, c'est précisément qu'il dit des choses spirituelles et douces à entendre, à ravir. Ce qu'il dit, elle est bien incapable de nous le dire, et de se le dire à elle-même, mais cela vient par la parole, c'est-à-dire par ce qui rompt le système de la parole apprise et de la parole éducative. C'est par là qu'elle est captivée.

La sorte d'ignorance qui est une des dimensions de son être est simplement liée à ceci, que pour elle il n'y a rien d'autre que la parole. Quand Arnolphe lui explique que l'autre lui a embrassé les mains, les bras, elle demande « *Y a-t-il autre chose ?* », elle est très intéressée. C'est une déesse-raison, cette Agnès. Aussi bien le mot de raisonneuse vient-il à un moment suffoquer Arnolphe quand il lui reproche son ingratitude, son manque de sentiment du devoir, sa trahison, et qu'elle lui répond avec une admirable pertinence – « *Mais qu'est-ce que je vous dois ? Si c'est uniquement de m'avoir rendue bête, vos frais vous seront remboursés* ».

Nous nous trouvons ainsi au départ devant le raisonneur en face de l'ingénue, et ce qui constitue le ressort comique, c'est que dès que l'esprit est venu à la fille, nous voyons surgir la raisonneuse devant le personnage qui, lui, devient l'ingénu, car dans des mots qui ne laissent aucune ambiguïté, il lui dit alors qu'il l'aime, et il le lui dit de toutes les façons, et il le lui dit au point que la culmination de sa déclaration consiste à lui dire à peu près ceci – « *Tu feras très exactement tout ce que tu voudras, tu auras également Horace si tu le veux à l'occasion* ». En fin de compte, le personnage renverse jusqu'au principe de son système, il préfère encore être cornard, ce qui était son départ principal dans l'affaire, plutôt que de perdre l'objet de son amour.

L'amour, c'est là le point auquel je dis que se situe le sommet de la comédie classique. L'amour est ici. Il est curieux de voir à quel point l'amour, nous ne le percevons plus qu'à travers toutes sortes de parois

qui l'étouffent, de parois romantiques, alors que l'amour est un ressort essentiellement comique. C'est précisément en ceci qu'Arnolphe est un véritable amoureux, beaucoup plus authentiquement amoureux que le dénommé Horace, qui est, lui, perpétuellement vacillant. Le changement de perspective romantique qui s'est produit autour du terme de l'amour fait que nous ne pouvons plus si facilement le concevoir. C'est un fait - plus la pièce est jouée, plus Arnolphe est joué dans sa note d'Arnolphe, et plus les gens fléchissent et se disent – « *Ce Molière si noble et si profond, quand on vient d'en rire, on devrait en pleurer* ». Les gens ne trouvent presque plus compatible le comique avec l'expression authentique et submergeante de l'amour comme tel. Pourtant, l'amour est comique, quand c'est l'amour le plus authentiquement amour qui se déclare et qui se manifeste.

Jacques Lacan
Extrait de *le séminaire, livre V*
in *les Formations de l'inconscient*,
édition du seuil (1998)

La querelle de *l'École des Femmes*

Le succès de *l'École des femmes* à sa création par la troupe de Molière en décembre 1662 fit naître une violente polémique qui dura jusqu'en 1664. Tout au long de sa carrière, Molière fut en butte à des attaques diverses dirigées contre lui par des auteurs concurrents, des comédiens rivaux de l'Hôtel de Bourgogne, des grands personnages et des groupes influents comme celui des dévôts.

L'École des femmes fut l'objet d'une cabale mondaine, d'abord alimentée par la jalousie des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, adeptes du grand genre et opposés au naturel prôné dans les comédies de Molière, que le Roi appréciait. Boileau se fait l'écho de ces attaques dans les *Stances* qu'il adresse à Molière en janvier 1663 et dont il prend le parti. Le gazetier Loret rapporte dans *la Muse historique* du 13 janvier 1663 à la fois le succès de la pièce "qui fit rire Leurs Majestés / Jusqu'à s'en tenir les côtés" et la fronde soulevée "en plusieurs lieux". Les attaques portaient principalement sur les emprunts de Molière à Scarron et Straparole (sources attestées de *l'École des femmes*), sur la construction de la pièce, et se mêlaient à des accusations d'obscénité.

Avec Donneau de Visé, dans ses *Nouvelles nouvelles*, publiées début février, c'est une attaque en règle contre Molière et principalement sa pièce de *l'École des femmes*, dissertation hostile sous forme d'un dialogue reconnaissant néanmoins quelques qualités à l'auteur. Entretemps, la pièce est publiée, Molière prépare une réponse aux attaques ; sa troupe reçoit 4000 livres du Roi et lui-même une pension de 1000 livres. Molière fait jouer le 1^{er} juin 1663 *la Critique de l'École des femmes*, répondant aux attaques en faisant rire aux dépens de ses détracteurs : comédiens et auteurs jaloux, courtisans ridicules, hypocrites et faux dévôts...

Donneau de Visé répond et fait publier anonymement *Zélinde, ou la Véritable Critique de l'École des femmes*, qui raille à nouveau "cette méchante comédie" (4 août 1663), tandis que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne font jouer à la fin de l'été *le Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes*, dû à l'auteur Boursault, protégé de Corneille, entraîné par les ennemis de Molière à des attaques personnelles : sur ses faiblesses dans le genre tragique, sur son mariage récent et le couple qu'il forme avec la jeune Armande Béjart, sur Madeleine Béjart qu'une chanson indécente raillait, etc.

Molière riposte, et protégé par le Roi, fait jouer devant la Cour *l'Impromptu de Versailles* (18/19 octobre 1663), nouvel épisode de la "guerre comique", réponse méprisante et définitive de l'auteur à ses ennemis. Ceux-ci firent encore durer la querelle quelque temps mais Molière ne leur répondra plus. Les derniers épisodes de cette bataille littéraire sont marqués par les attaques des acteurs Montfleury père et

fil, le premier écrivain un placet au Roi calomniant Molière, le second écrivain et faisant jouer *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé* (décembre 1663). L'auteur Charles Robinet a écrit un soi-disant *Panegyrique de l'École des femmes, ou Conversation comique sur les œuvres de M. de Molière*, publié tardivement (janvier 1664), diatribe reprenant les griefs développés depuis un an, tandis que Donneau de Visé réplique à Molière par sa *Réponse à l'Impromptu de Versailles, ou la Vengeance des marquis*, publiée dans les *Diversités galantes* (décembre 1663).

La querelle s'achève par deux textes provenant de défenseurs de Molière : Jean Simonin, dit Chevalier, acteur du théâtre du Marais et auteur des *Amours de Calotin*, tournant en ridicule les adversaires de Molière (février 1664) ; Philippe de La Croix, *la Guerre comique ou la Défense de l'École des femmes*, (mars 1664), plaidoyer sincère qui donnait à l'auteur comique violemment attaqué le dernier mot. Enfin, Louis XIV, parrain du premier fils de Molière, Louis, lors du baptême célébré le 28 février 1664, lui avait réaffirmé avec majesté sa très haute protection.

Odile Faliu

L'École des Femmes à la Comédie-Française

Huitième pièce de Molière, première grande comédie entièrement originale en cinq actes et en vers, *l'École des femmes* fut créée au théâtre du Palais-Royal le 26 décembre 1662, et souleva une double réaction : heureuse de la part du public qui lui réserva le plus grand succès de la carrière de Molière, prétexte à des attaques nombreuses de la part de ses détracteurs, qui se développèrent tout au long de ce qu'on a appelé la Querelle de *l'École des femmes* (1663-1664).

Molière tira le sujet de sa pièce d'une nouvelle de Paul Scarron, *la Précaution inutile*, et s'inspira également de Boccace et des *Facétieuses Nuits* de l'italien Straparole. À la création, Molière tenait le rôle d'Arnolphe, M^{lle} de Brie étant Agnès ; les autres rôles étaient tenus par La Grange (Horace), L'Espy (Chrysalde), Brécourt (Alain) et M^{lle} La Grange (Georgette). La pièce fut jouée 112 fois entre 1662 et 1680.

L'École des Femmes entre au répertoire de la Comédie-Française le 13 septembre 1680 ; à ce moment-là, la distribution des rôles était vraisemblablement la suivante : Rosimond (Arnolphe), M^{lle} de Brie (Agnès), La Grange (Horace), Guérin (Chrysalde), Beauval (Enrique), Hubert (Oronte), Brécourt (Alain), M^{lle} La Grange (Georgette).

Après Molière qui jouait Arnolphe en « extravagant », le rôle fut repris par Rosimond, puis Baron. Duchemin, des Essarts, Bonneval jouaient un Arnolphe franchement comique, tandis qu'au XIX^e siècle, la tendance s'inverse, avec Provost (1831) ou Got (1873). Au XX^e siècle, on notera les interprétations de Fernand Ledoux (1935), Jean Meyer (1959). Agnès, face à Arnolphe, est un rôle traditionnellement réservé aux débuts, mais il fut parfois interprété par de grandes actrices ayant largement dépassé l'âge du personnage. Ce fut le cas de la première titulaire, M^{lle} de Brie, réclamée par le public dans ce rôle jusqu'à sa retraite. Il fut interprété de façon marquante notamment par M^{lle} Doligny (1766), M^{lle} Mars (1799), M^{lle} Bourgoïn (1801), Émilie Dubois (1853), Suzanne Reichenberg (1868), Berthe Bovy (1922), Danielle Ajoret (1959).

La mise en scène marquante de Jean-Paul Roussillon à partir du 7 mai 1973 était l'avant-dernière présentation de *l'École des femmes* à la Comédie-Française. Elle réunissait, dans des décors et costumes de Jacques Le Marquet, Pierre Dux / Michel Aumont (Arnolphe), Isabelle Adjani (Agnès), Raymond Acquaviva / Michel Duchaussoy (Horace), Jean-Paul Moulinot (Alain), Denise Gence (Georgette).

La dernière présentation de la pièce date du 17 décembre 1983, couplée avec *la Critique de l'École des femmes*, dans une mise en scène de Jacques Rosner, décors et costumes de Max Schoendorff, avec Jean Le Poulain (Arnolphe), Nathalie Bécue (Agnès), Gérard

Giroudon (Horace), Jacques Sereys (Chrysalde), Guy Michel (Alain), Paule Noëlle (Georgette), Jacques Destoop (Enrique), Louis Arbessier (Oronte), Yves Gasc (le Notaire).

Hors Comédie-Française, il convient de citer les interprétations marquantes de Lucien Guitry, en 1924, de Louis Jouvet, face à Madeleine Ozeray (1936) puis à Dominique Blanchar (1946) dans sa propre mise en scène au Théâtre de l'Athénée, ainsi que celle de Georges Wilson (TNP, 1959). Plus récemment, on rappellera les mises en scène d'Antoine Vitez (Théâtre de l'Athénée, 1978), avec Didier Sandre, de Bernard Sobel (Théâtre de Gennevilliers, 1985), avec Philippe Clévenot, de Marcel Maréchal (Théâtre de la Criée, Marseille, 1988), de Jean-Luc Boutté (Théâtre des Célestins, Lyon, 1992), avec Jacques Weber et Isabelle Carré. La pièce fut réalisée à deux reprises pour la télévision par Jean Fléchet, en 1966, et en 1973 par Raymond Rouleau.

Sixième parmi les pièces les plus jouées de Molière, *l'École des Femmes* a été représentée 1586 fois à la Comédie-Française à ce jour.

Odile Faliu

Eric Vigner

Né à Rennes en 1960, plasticien de formation, Eric Vigner suit une formation théâtrale au Conservatoire de Rennes, puis à l'école de la rue Blanche et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il y réalise sa première mise en scène *la Place royale* de Corneille (1988) et comme acteur joue sous la direction de Jean-Pierre Miquel, Christian Colin, Brigitte Jaques avec laquelle il partagera l'aventure d'*Elvire Jouvot 40* aux côtés de Philippe Clévenot et Maria de Medeiros et au cinéma, il tourne avec Philippe de Broca, Benoît Jacquot, Maria de Medeiros.

Animé par le désir de créer un groupe de recherche théâtrale, il fonde la Compagnie *Suzanne M.* et met en scène en 1991 *la Maison d'os* de Roland Dubillard. Créé dans une usine désaffectée à Issy-les-Moulineaux, ce spectacle sera repris dans le cadre du Festival d'Automne dans les fondations de l'Arche de la Défense.

Depuis poursuivant son travail de formation et de recherche avec de jeunes acteurs, il a mis en scène : *le Régiment de Sambre-et-Meuse* en 1992 au Quartz de Brest ; *la Pluie d'été* de Marguerite Duras au CNSAD ; *le Soir de l'Obériou-Elizaviéta Bam* de Daniil Harms en 1993 (texte inédit de l'avant-garde russe des années 30) ; *le Jeune Homme* de Jean Audureau au théâtre de la Commune à Aubervilliers en 1994 ; *C'est beau* de Nathalie Sarraute au CNSAD ; *Reviens à toi (encore)* de Grégory Motton à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 1994.

Depuis 1991, il participe régulièrement aux travaux de l'Académie Expérimentale des Théâtres où il travaillé avec Anatoli Vassiliev, Yoshi Oïda, Luca Ronconi ; et à l'invitation de Peter Brook il travaille à un atelier de recherche sur la mise en scène.

En 1995, il est nommé directeur du Centre dramatique de Bretagne à Lorient et y a présenté depuis : *l'Illusion comique* de Pierre Corneille ; *Brancusi contre Etats-Unis* au Festival d'Avignon puis au Centre Georges Pompidou à Paris (1996) ; avec le groupe XXX de l'école du TNS, il anime un atelier de recherche sur *Marion Delorme* de Victor Hugo (1997), il dirige également Lambert Wilson dans *le Funambule* de Jean Genet (1997) et présente *Toi cour, moi jardin* de Jacques Rebotier (1998), *Marion Delorme* de Victor Hugo (1999).

Avec les Comédiens-Français il a mis en scène *Bajazet* de Racine au Théâtre du Vieux-Colombier (1995).

Claude Chestier

Après avoir exercé la profession de paysagiste, il travaille pour le théâtre avec le même souci d'y combiner la matière et l'illusion.

Il a travaillé notamment avec : Michel Simonot pour *Juste une feuille de verre* d'après le journal de Kathleen Mansfield, à la Maison de la culture d'Amiens (1985), *Cargaison* de Michel Simonot au Théâtre d'Evreux (1992), *Rouge nocturne* au Fort de Dugny (1996) ; Michel Valmer pour *l'Île au trésor* d'après Stevenson (1986) ; Monique Hervouët pour *les Travaux et les jours* de Michel Vinaver (1990) ; *la Surprise de l'amour* de Marivaux (1992), *Trois Hommes dans un bateau* de Jérôme K. Jérôme (1993), *Apprendre à rire sans pleurer* de Kurt Tucholsky (1996) ; Ghislaine Drahy pour *les Suppliantes* d'Eschyle (1993), *la Place royale* de Pierre Corneille (1994), *Doruntine* de Besnik Mustafaj (1997).

Il rencontre Eric Vigner en 1991, et coréalise avec ce dernier les scénographies de *la Maison d'os* de Roland Dubillard (1991), *la Pluie d'été* de Marguerite Duras (1993), *Reviens à toi (encore)* de Grégory Motton (1994), puis signe les scénographies de *Bajazet* de Racine au Théâtre du Vieux-Colombier (1995), *l'Illusion comique* de Corneille (1996), *Brancusi contre Etats Unis* (1996), *Marion Delorme* de Victor Hugo (1998).

Complice avec Pascal Robin depuis 1992, ils viennent de réaliser ensemble les décors et les costumes du *Malade imaginaire ou les silences de Molière* mis en scène par Arthur Nauzyciel au Théâtre de Lorient, et *Jeux d'Amour « Marivaux Barthes »* mis en scène par Marie Tikova au Théâtre Jean Vilar à Vitry.

Pascale Robin

Plasticienne de formation, Pascale Robin travaille comme costumière pour la danse et le théâtre.

Pour la danse, elle collabore avec Odile Azagury, Jackie Taffanel, Claire Servant et réalise aux côtés de Rudy Sabounghi des costumes pour l'opéra du Rhin et pour Ann Theresa de Keersmaeker. Dernièrement elle a travaillé avec la Compagnie Régine Chopinot pour *les Quatre Saisons* de Vivaldi.

Pour le théâtre, elle crée des costumes pour Robert Gironès, Jean-Louis Hourdin, Gérard Vernay. Auprès de Claude Chestier, elle participe aux créations de Monique Hervouët, Gislaine Drahy, Marie Tikova, Arthur Nauzyciel et travaille avec Eric Vigner depuis 1995.

Emmanuel Dandin

Né en 1975, il poursuit ses études musicales à l'Ecole nationale de musique de Gennevilliers. Il étudie successivement le piano, le cor, le chant, et s'initie à la composition dès l'âge de treize ans avec Bernard Cavanna.

Il écrit notamment un concerto pour piano et orchestre, créé en avril 1991 par l'orchestre du conservatoire de Gennevilliers sous la direction de Jean Louis Forestier.

Depuis, plusieurs de ses pièces ont été créées dont certaines par l'Ensemble Ars Nova : *Copeaux d'angles* (1994), composition pour voix et ensemble instrumental, en collaboration avec le poète Gilbert Bourson (soliste Isa Lagarde) et *Sources* (1995), composition pour quatre cors et ensemble instrumental.

En 1996, il compose la musique du film : *Brancusi*, commande du Centre Georges Pompidou. En 1998, il est l'auteur d'un opéra pour jeune public commandé par le Capitole de Toulouse qui sera représenté à partir de février 2000.