



**HAL**  
open science

# ”Le don de leur distribuer si bien les personnages”: hiérarchies, spécialisations et répartition des rôles dans la troupe du Palais-Royal

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. ”Le don de leur distribuer si bien les personnages”: hiérarchies, spécialisations et répartition des rôles dans la troupe du Palais-Royal. Bourqui Claude; Forestier Georges; Louvat Bénédicte; Michel Lise; Sanjuan Agathe. *Retours sur Molière*, Hermann, pp.123-138, 2022, 9791037021748. 10.3917/herm.bourq.2022.01.0121 . halshs-03909052

**HAL Id: halshs-03909052**

**<https://shs.hal.science/halshs-03909052v1>**

Submitted on 20 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Le don de leur distribuer si bien les personnages » : hiérarchies, spécialisations et répartition des rôles dans la troupe du Palais-Royal

Céline Candiard

IHRIM (UMR 5317), Université Lumière Lyon 2

Pour qui aspire à comprendre le théâtre européen de la première modernité, les comédiens et comédiennes constituent à la fois un point de focalisation logique et un inévitable sujet d'embarras. Focalisation logique, car ils sont à cette époque en position de contrôle : ce sont eux qui décident des pièces que la troupe jouera et c'est donc pour eux, en bonne partie en fonction d'eux et de leurs compétences propres, que les poètes dramatiques écrivent. Ils sont ainsi déterminants dans le processus dramaturgique, plus systématiquement qu'ils ne le seront aux époques postérieures. Mais sujet d'embarras malgré tout, car les comédiens des périodes antérieures au XVIII<sup>e</sup> siècle constituent pour nous une réalité particulièrement fuyante et très peu documentée, de nombreuses étapes essentielles de leur travail (formation, distribution des rôles, répétitions, partis pris de jeu) ne laissant généralement à cette époque aucune trace écrite.

S'agissant de la troupe de Molière, ce déficit de sources est un peu moins abyssal que pour d'autres : les différents Registres conservés<sup>1</sup>, les témoignages des gazetiers<sup>2</sup> et les livrets officiels des spectacles de cour<sup>3</sup> nous fournissent de nombreuses informations précieuses, notamment en matière de distribution. Mais l'attention particulière que la troupe a suscitée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle a contribué à en brouiller l'approche en alimentant de nombreuses légendes et suppositions concernant ses membres, que ce soit par des extrapolations sur la vie privée des actrices<sup>4</sup>, par des légendes déduites de leurs rôles ou par des projections *a posteriori* de pratiques professionnelles qui n'existaient pas encore sous une forme systématisée – au premier chef celle des emplois, spécialisation stricte des comédiens encadrée par contrat telle qu'on la connaîtra aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Nous prendrons donc soin ici de repartir des sources contemporaines que nous avons à notre disposition, parmi lesquelles les pièces elles-mêmes, envisagées dans le détail de leurs séquences de jeu, dont l'accumulation nous donne un vrai aperçu des habitudes d'une troupe et permet d'appréhender, plus finement que des renseignements biographiques, les compétences propres de ses membres.

### Effectifs et mouvements

Les troupes parisiennes à l'époque de Molière comportaient en moyenne une douzaine de membres associés (le nombre fluctue entre une dizaine et une petite quinzaine). Ces effectifs sont très modestes en comparaison de ceux de la future Comédie-Française, formée en 1680 par les fusions successives de la troupe de Molière, de celle du Marais et de celle de l'Hôtel de Bourgogne<sup>5</sup>. On peut tirer de ce constat une première conclusion : au vu de la variété des spectacles joués, une spécialisation stricte par emplois tels qu'ils existeraient au XVIII<sup>e</sup> siècle était inenvisageable. La majeure partie, sinon la totalité, de l'effectif de la troupe était généralement mobilisée dans les pièces en cinq actes, quel qu'en fût le genre : une polyvalence de registre était donc indispensable, ce qui n'a pas empêché la plupart des acteurs d'avoir des registres de prédilection, ou dans lesquels ils passaient pour mieux réussir.

---

<sup>1</sup> En particulier le Registre de La Grange, extrait général des comptes qui va de 1659 à la fusion des troupes, reproduit dans les deux tomes de l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Molière dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris, Gallimard, 2010). Ont également survécu les deux Registres de La Thorillièrre (pour les saisons 1663-1664 et 1664-1665) et le Registre d'Hubert (pour la saison 1672-1673), conservés à la Comédie-Française. Le Premier Registre de La Thorillièrre a été édité par Georges Monval (Paris, Librairie des Bibliophiles, 1890). Les contenus du Second Registre, qui n'a pas été publié, sont analysés par William Schwartz dans « Light on Molière in 1664 from Le Second Registre de La Thorillièrre », *Publication of the Modern Language Association*, décembre 1938, p. 1054-1075. Le Registre d'Hubert est reproduit sous forme de fac-similé au n° 97 de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1<sup>er</sup> trimestre 1973, et Sylvie Chevalley en a proposé une étude critique au numéro suivant (n° 98, 2<sup>e</sup> trimestre 1973).

<sup>2</sup> Une sélection des textes de gazettes portant sur les spectacles à l'époque de Molière a été mise en ligne par David Chataignier sur le site Molière 21 : [http://moliere.humanum.fr/base.php?LES\\_SPECTACLES\\_ET\\_LA\\_VIE\\_DE\\_COUR\\_SELON\\_LES\\_GAZETIERS\\_%281659-1674%29](http://moliere.humanum.fr/base.php?LES_SPECTACLES_ET_LA_VIE_DE_COUR_SELON_LES_GAZETIERS_%281659-1674%29).

<sup>3</sup> Ces livrets sont reproduits dans l'édition Pléiade citée plus haut.

<sup>4</sup> Voir par exemple Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, L.F. Prault, 1735, p. 173 et 176, ou encore Chevalier de Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780*, Paris, L. Jorry, 1780, p. 61.

<sup>5</sup> À sa création le 21 octobre 1680, la Comédie-Française comportait vingt-sept comédiens et comédiennes.

La stabilité des effectifs d'une troupe était un facteur majeur dans les habitudes de travail adoptées, en particulier en termes de distribution. Les troupes parisiennes étaient structurellement plus stables car elles attiraient davantage, étant sédentaires et plus proches de la cour, donc d'opportunités rémunératrices. Cependant, même entre les troupes parisiennes, les disparités sont frappantes<sup>6</sup>. Incontestablement, l'Hôtel de Bourgogne apparaît comme la troupe la plus attractive : entre 1658 et 1673, aucun membre ne la quitte pour une autre troupe, tous les départs étant dus à des décès ou à des retraites, du reste pensionnées par la troupe. Au cours de la période, dix recrutements sont rendus nécessaires par ces départs, ce qui correspond au rythme normal d'une troupe bien établie. Le contraste est frappant avec la troupe du Marais qui, comptant trente nouveaux recrutements sur la même période, présente un *turn-over* très soutenu, causé en majeure partie par de nombreux départs pour d'autres troupes, parisiennes ou non. Ce déficit d'attractivité par rapport aux autres troupes parisiennes s'explique principalement par des raisons financières : la troupe du Marais était la seule à Paris qui dût payer un loyer pour son théâtre sans l'aide d'une pension royale, ce qui prélevait une part significative des recettes. Cette instabilité du groupe, comparable à celle des troupes de campagne, semble avoir des conséquences réelles, on le verra, sur la nature du répertoire joué et les logiques de distribution. Pour la troupe de Molière, à qui le roi mettait à disposition un théâtre gratuitement, on observe une stabilité comparable à celle de l'Hôtel de Bourgogne : on y relève un aller-retour rapide des Du Parc au Marais en 1659-1660 et deux départs pour l'illustre troupe concurrente<sup>7</sup>, mais beaucoup moins de mouvements qu'au Marais. Si l'on admet que les recrutements de 1659 furent des recrutements de démarrage pour la troupe nouvellement parisienne, le groupe constitué autour de Molière apparaît même comme le plus stable de Paris au cours de la période, puisqu'il ne fait que huit recrutements entre 1660 et 1673, et quatre seulement dans la décennie 1660-1669. Cette remarquable stabilité, nous le verrons, permettait au dramaturge de se projeter dans l'avenir avec sa troupe, en s'appuyant sur les compétences propres de ses membres plutôt que sur des formules stéréotypées aisément transférables d'un interprète à l'autre.

### Egalité de principe et hiérarchies

On peut difficilement appréhender la manière dont sont conçus et distribués les rôles sans saisir au préalable les rapports de force complexes qui travaillent le groupe. Il est frappant de voir que pendant la majeure partie de la période, contrairement à d'autres troupes de la même époque<sup>8</sup>, la troupe de Molière observait une stricte égalité dans la rémunération de ses membres, qui possédaient chacun une part, quelle que soit l'importance des rôles qu'ils assumaient et même indépendamment de leur participation aux spectacles. Cette égalité de principe ne se retrouve pas, en revanche, dans les habitudes de distribution, qui laissent au contraire apparaître des hiérarchies marquées. Ce principe hiérarchique était ancien et répandu, et semble même constituer le principal mode de distribution observé par les troupes. Ainsi, lorsqu'on se penche sur les contrats d'association qui nous sont parvenus, on constate que les rares parmi eux qui évoquent la répartition des rôles font plutôt apparaître un ordre de préséance qu'une spécialisation en rôles-types. C'est par exemple le cas du contrat d'association par lequel Molière, les Béjart et quelques camarades avaient formé, en 1643, l'illustre-Théâtre, dont l'aventure n'avait duré que deux ans :

« *Item* que les pièces nouvelles de théâtre qui viendront à la troupe seront disposées sans contredit par les auteurs, sans qu'aucun puisse se plaindre du rôle qui lui aura été donné ; que les pièces qui seront imprimées, si l'auteur n'en dispose, seront disposées par la troupe même à la pluralité des voix, si l'on ne s'arrête à l'accord qui en est pour ce fait envers lesdits Clérin, Poquelin et Joseph Béjart, qui doivent choisir alternativement les Héros, sans préjudice de la prérogative que tous les susdits accordent à ladite Madeleine Béjart, de choisir le rôle qui lui plaira<sup>9</sup>. »

---

<sup>6</sup> Se reporter aux tableaux 1, 2 et 3, p. XXXXX.

<sup>7</sup> Brécourt en 1664 et Marquise Du Parc en 1666.

<sup>8</sup> Voir notamment deux actes de société qui figurent dans l'annexe de l'ouvrage de S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, vol. II: Le Berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française 1648-1675*, Paris, Nizet, 1958, p. 307-309 et 315-316, qui prévoient que certains membres de la troupe ne reçoivent qu'une demi-part.

<sup>9</sup> Extrait du contrat d'association de la troupe de l'illustre-Théâtre (30 juin 1643) (reproduit dans Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 224-226).

Le contrat, après avoir rappelé la priorité donnée aux dramaturges pour distribuer les rôles, attribue la possibilité de choisir ses rôles ou de jouer les rôles principaux (« héros »<sup>10</sup>) à certains membres de la troupe, qui se trouvent ainsi placés au-dessus des autres. On retrouve le même principe dans ce contrat d'association d'une troupe de campagne formée en 1660, qui attribue les « premiers rôles » à certains membres, les « seconds rôles » à d'autres :

« (...) les premiers rôles appartiendront au sieur Rosidor, au sieur de Rochefort les rois et les comiques, et les seconds rôles seront pour lesdits sieurs Lavoy et Desurlis, et à l'égard des demoiselles les premiers rôles seront partialisés entre lesdites demoiselles de Rochefort et la demoiselle Briteau également à chacune par maîtrise<sup>11</sup> (...) »

On remarque que ce contrat mentionne une spécialisation, partielle, dans un registre (« les comiques ») et un rôle-type (« les rois »), mais ce genre de mention est à cette époque minoritaire. La plupart des actes d'association n'évoquent pas la distribution des rôles. Les contrats signés par les acteurs des grandes troupes parisiennes, en particulier, n'en parlent jamais, probablement parce que ces troupes étaient constituées depuis longtemps et présentaient une plus grande continuité de fonctionnement qui rendait ce genre de dispositions inutiles.

Dans la troupe de Molière au Palais-Royal, les distributions connues laissent voir des hiérarchies claires. Ainsi, Molière jouait à peu près systématiquement les rôles comiques les plus longs et les plus exigeants, qu'il écrivait du reste pour lui-même. Dans le registre héroïque, après l'entrée d'Armande Béjart dans la troupe et le choix de Molière de se limiter au registre comique en 1662, ce sont La Grange (chez les hommes) et Armande Béjart (chez les femmes)<sup>12</sup> qui semblent assumer en général les rôles principaux : on sait ainsi qu'ils jouèrent respectivement les rôles d'Euryale et de la Princesse d'Élide dans *La Princesse d'Élide*, d'Agénor<sup>13</sup> et de Psyché dans *Psyché* et d'Alexandre et de Cléophile dans *l'Alexandre le Grand* de Racine. À l'inverse, certains membres de la troupe étaient très peu distribués : c'est notamment le cas de Geneviève Béjart, sœur de Madeleine, dont le seul rôle connu de manière certaine est le sien propre dans *L'Impromptu de Versailles*, où elle ne prononce que quatre très brèves répliques, dont la plus longue est : « Pour moi, je n'ai pas grand-chose à dire<sup>14</sup>. » C'est aussi le cas de Mlle Du Croisy, qui était si peu distribuée et manifestement si peu estimée de ses camarades qu'elle fut finalement exclue de la troupe en 1665. Ces hiérarchies finirent par se traduire assez tardivement, à partir de 1670, dans la répartition des parts, lorsque seront recrutés par complaisance, comme le voulait l'usage, les époux ou épouses d'interprètes importants : si l'on avait jusque-là admis les conjoints avec une part pleine<sup>15</sup> malgré leur moindre présence dans les distributions, il semble que leur mésaventure avec Mlle Du Croisy ait décidé les comédiens du Palais-Royal à se ranger à la pratique des autres troupes parisiennes en octroyant désormais aux conjoints nouvellement engagés une demi-part seulement, volontiers assortie de la charge de contribuer plus que les autres à certaines dépenses de la troupe<sup>16</sup>.

### Spécialisations et polyvalence

Si les contrats d'association de la période ne font presque jamais état d'une spécialisation des comédiens en rôles-types, cela ne signifie pas que les spécialisations n'existaient pas, mais seulement qu'elles ne revêtaient pas encore le systématisme que présenteraient les emplois au siècle suivant. Elles étaient cependant très répandues : pour travailler vite et efficacement, les gens de théâtre avaient tout

---

<sup>10</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle, ce terme s'applique principalement aux personnages principaux des pièces « héroïques » (tragédies et tragi-comédies). On signalera, fait remarquable, que le répertoire connu de l'illustre-Théâtre ne comporte que des pièces héroïques, sans aucune comédie (voir à ce sujet Georges Mongrédien, *Recueil des textes et documents relatifs à Molière*, CNRS, 1977).

<sup>11</sup> Extrait d'un acte de société de comédiens de campagne sous la direction de Jean Guillemois, dit Rosidor (2 mars 1660) (reproduit dans S. Wilma Deierkauf-Holdboer, *Le Théâtre du Marais, vol. II, op. cit.*, p. 308)

<sup>12</sup> Jusqu'en 1662, les rôles féminins principaux étaient assumés par Madeleine Béjart, qui s'est ensuite effacée au profit de la jeune Armande (voir mon développement plus bas à ce sujet).

<sup>13</sup> Le cas de *Psyché* est une exception, car le rôle masculin principal de la pièce n'est pas Agénor mais l'Amour, pour lequel l'adolescent Michel Baron a été jugé plus approprié qu'un La Grange de trente-six ans.

<sup>14</sup> Molière, *L'Impromptu de Versailles*, scène I / 1.

<sup>15</sup> Ce fut notamment le cas de De Brie, époux de Mlle De Brie, en 1650, et de Mlle Du Croisy en 1659.

<sup>16</sup> Ainsi, lorsque les comédiens du Palais-Royal engagèrent Mlle Beauval avec son mari en 1670, le couple reçut « une part et demie, à la charge de payer cinq-cents livres de la pension dudit sieur Béjart, et trois livres chaque jour de représentation à Chateaufort, gagiste de la troupe » (*Registre de La Grange*, p. 1122 du tome II de l'édition Pléiade citée plus haut). Au moment du mariage de La Grange avec Marie Ragueneau de l'Estang, ouvreuse du théâtre, en 1672, celle-ci entre dans la troupe avec une demi-part et récupère la charge de payer les gages de Chateaufort (*ibid.*, p. 1135).

intérêt à prendre en compte ce que Chappuzeau appelait la « différence des génies entre les comédiens<sup>17</sup> », c'est-à-dire le fait que les acteurs et les actrices jouaient certains rôles, certains registres et certains types de séquences plus aisément que d'autres, avec davantage de succès.

On constate au sein de la troupe de Molière, essentiellement dans le registre comique<sup>18</sup> où les divers rôles-types appellent des qualités de jeu très différenciées, certaines spécialisations, totales ou partielles, grâce aux distributions connues. Il est établi que, dans les comédies, Du Parc et Jodelet jouaient presque toujours les valets bouffons, L'Espy les vieillards, La Grange les amoureux<sup>19</sup>. On observe aussi des spécialisations partielles, dans des rôles-types qu'on ne trouve que dans certaines pièces : ainsi, c'est Louis Béjart, puis André Hubert après son départ, qui assumaient à chaque fois les rôles de femmes vieilles ou d'âge mûr, sans bien sûr s'y limiter.

Cependant, la spécialisation des comédiens de la troupe était très loin d'être systématique. Cela est particulièrement apparent pour les comédiennes, chez lesquelles on remarque une certaine indifférenciation à ce sujet. Nous savons du reste, par une allusion de Chapelle, ami de Molière, dans une lettre de 1660<sup>20</sup>, que les distributions entre Madeleine Béjart, Mlle De Brie et Mlle Du Parc n'allaient pas de soi, chacune d'entre elles pouvant prétendre aux rôles principaux sans qu'il y eût de pré-attribution évidente. On cherche quelquefois à projeter *a posteriori* sur les actrices de la troupe la distinction qui serait celle des emplois au XVIII<sup>e</sup> siècle entre les « ingénues », spécialisation que l'on prête à Mlle De Brie parce qu'elle a créé le rôle d'Agnès, et les « coquettes », que l'on prête à Armande Béjart parce qu'elle a créé les rôles d'Elmire ou de Célimène. Mais en réalité, l'examen des rôles comiques qu'elles ont assumés dans les pièces de Molière laisse voir une situation beaucoup plus complexe. Ainsi, Mlle De Brie jouait bien en général des rôles d'amoureuses, mais si certaines sont en effet douces et spontanées (la Mariane de *Tartuffe*, l'Isidore du *Sicilien*), d'autres sont plus rouées (Julie dans *Monsieur de Pourceaugnac*), voire antipathiques (Dorimène dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Arsinoé dans *Le Misanthrope*, Armande dans *Les Femmes savantes*, Béline dans *Le Malade imaginaire*), et elle prenait même en charge à l'occasion des rôles de domestiques (Claudine dans *George Dandin*). De la même manière, Armande Béjart ne jouait pas toujours des coquettes ou des rouées comme Célimène, Elmire ou l'Angélique de *George Dandin* : elle fut aussi, par exemple, Marianne dans *L'Avare*, Lucile dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Henriette dans *Les Femmes savantes* ou Angélique dans *Le Malade imaginaire*. Enfin, l'on a parfois coutume de voir en Mlle Du Parc la tragédienne de la troupe, sans doute en raison de sa glorieuse consécration dans le rôle d'Andromaque à l'Hôtel de Bourgogne où elle suivit Racine en 1666, mais elle n'en créa pas moins des rôles franchement comiques comme celui de Marinette dans *Le Dépit amoureux*, où elle formait avec son mari Du Parc un duo farcesque<sup>21</sup>, et ceux des « marquises façonniers » de *La Critique de L'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*.

Seule une forme claire de spécialisation féminine apparaît au moment de l'entrée d'Armande Béjart dans la troupe : sa mère Madeleine lui laissa alors les rôles féminins principaux et se spécialisa dans les personnages de soubrette, que Molière commença à introduire presque systématiquement dans ses comédies à ce moment-là. Au moment où Madeleine se mit en retrait de la troupe en 1670, le rôle était devenu tellement incontournable qu'il fallut engager une comédienne pour l'y remplacer : ce fut Mlle Beauval. Mais on voit bien ici que cette spécialisation féminine était circonstancielle, et constituait plutôt une exception.

Chez les hommes, on constate une évolution intéressante au cours de la période. À son arrivée à Paris, la troupe comportait une majorité de profils spécialisés et une petite minorité de comédiens très polyvalents : Louis Béjart, présent dans la troupe depuis les années de province, apparaît ainsi comme une

---

<sup>17</sup> « J'ai parlé de la différence qui se trouve entre les génies des auteurs ; il y en a de même entre les acteurs et les actrices ; ce qu'au livre précédent je n'ai pas assez touché. Comme les talents sont divers, l'un n'est propre que pour le sérieux, l'autre que pour le comique, et Jodelet aurait aussi mal réussi dans le rôle de *Cinna* que Bellerose dans celui de *Dom Japhet d'Arménie*. Il est rare de voir un acteur exceller dans les deux genres, et dans tous les caractères, et le théâtre n'a guère eu qu'un Montfleury qui s'est rendu illustre en toutes manières. » (Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Paris, Michel Mayer, 1674, p. 123)

<sup>18</sup> La distribution des pièces héroïques, quant à elle, semble obéir pour l'essentiel au principe hiérarchique exposé plus haut.

<sup>19</sup> Parmi les rôles joués par La Grange, connus grâce au « Répertoire de 1685 », les seules exceptions à cette spécialisation correspondent soit à des pièces où il n'y a pas d'amoureux (*La Critique de L'École des femmes*, *Amphitryon*), soit au moment où Baron est entré dans la troupe et où La Grange lui laisse les rôles d'amoureux (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade imaginaire*).

<sup>20</sup> « Je les [ces vers] ai faits pour répondre à cet endroit de votre Lettre, où vous me particularisez le déplaisir que vous donnent les partialités de vos trois grandes Actrices, pour la distribution de vos Rôles. » (Chapelle, « Lettre écrite de la campagne à Monsieur de Molière » (1660), reproduite dans *Voyage de Messieurs de Bachaumont et de La Chapelle*, Amsterdam, Pierre de Coup, 1708, p. 69).

<sup>21</sup> Voir Le Boulanger de Chalussay, *Élomire hypocondre* : « Car quand du Gros-René on aperçut la taille, / Quand on vit sa Dondon rompre avec lui la paille... » (scène II du « Divorce comique », petite pièce enchâssée à l'Acte IV).

variable d'ajustement, jouant tantôt les utilités (dans *L'Impromptu de Versailles*), tantôt les pères (Alcantor dans *Le Mariage forcé*, Dom Louis dans *Le Festin de Pierre*), tantôt les valets (La Flèche, boiteux comme lui, dans *L'Avare*), tantôt les vieilles femmes (Mme Pernelle dans *Tartuffe*), tantôt une variété de rôles épisodiques dans les pièces héroïques<sup>22</sup>, en fonction des besoins de la fiction. Du Croisy, recruté en 1659, jouait lui aussi une très grande variété de rôles, mais de plus grande importance, y compris dans les pièces héroïques<sup>23</sup>. Parmi ses rôles comiques se dégagent deux spécialisations partielles : les pédants (les Lysidas de *La Critique* et de *L'Impromptu*, le Marphurius du *Mariage forcé*, le Maître de Philosophie du *Bourgeois gentilhomme*, le Vadius des *Femmes savantes*) et les valets (Maître Jacques dans *L'Avare*, Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac*, Covielle dans *Le Bourgeois gentilhomme*), auxquels du reste il ne se réduit pas. On remarque qu'il fut distribué au moins à deux reprises dans deux rôles différents dans une même pièce (Alonse et Pierrot dans *Le Festin de Pierre*, Covielle et le Maître de Philosophie dans *Le Bourgeois gentilhomme*), ce qui indique de la part de la troupe et de son directeur une réelle confiance dans son aisance à passer d'un rôle à l'autre. Enfin, Molière écrivit pour lui le personnage de Tartuffe qui, s'il peut être rapproché de ses rôles-types de prédilection<sup>24</sup>, présente une ampleur et une difficulté inédite parmi les rôles créés par le comédien. Par la suite, ce sont plutôt des profils polyvalents comme Du Croisy que la troupe eut tendance à recruter : Brécourt<sup>25</sup> et La Thorillière<sup>26</sup>, engagés en 1662 pour prêter main forte à la troupe lorsque Molière cessa de jouer des rôles héroïques<sup>27</sup>, et André Hubert<sup>28</sup>, qui rejoignit l'équipe en 1664 pour remplacer Brécourt parti à l'Hôtel de Bourgogne.

### Enjeux dramaturgiques

Une telle polyvalence, quand elle était partagée par un maximum de membres de la troupe, présentait pour le dramaturge un avantage considérable, puisqu'elle lui autorisait une variété et une inventivité créatrice incomparablement plus vastes. C'est elle, en particulier, qui lui permit de développer un nouveau sous-genre comique, communément appelé aujourd'hui « comédie de salon », à l'occasion de laquelle il inventa de nouveaux rôles-types, partiellement constitués à partir de rôles-types plus anciens.

À cette époque, très peu de troupes semblaient en mesure de présenter chez leurs membres ce genre de polyvalence, du moins à l'intérieur du registre comique. Ainsi, si l'on étudie les comédies jouées par la troupe campagnarde de Mademoiselle lors son passage par Paris au cours de la saison 1660-1661, toutes des pièces du chef de troupe Dorimond<sup>29</sup>, on constate une forte récurrence de rôles-types très structurés à l'italienne : on voit ainsi revenir d'une pièce à l'autre, avec les mêmes caractéristiques, le Docteur, le Capitain, les valets Scapin et Trapolin, les amoureuses Isabelle et Torine, les amoureux Lucidor et Léandre. S'il est tentant de mettre cette répétitivité entièrement sur le compte d'un talent comique inférieur du dramaturge lyonnais, on observe cependant qu'elle se retrouve dans les premières comédies de Molière<sup>30</sup>, créées avec ses comédiens de campagne avant qu'il ne se réinstalle à Paris avec une troupe renouvelée et un public beaucoup plus exigeant. Quant à la troupe du Marais, si les pièces comiques qu'on

<sup>22</sup> Mercure et un page dans la reprise de l'*Andromède* de Corneille par l'Illustre-Théâtre à Lyon, le prince Théocle dans *La Princesse d'Élide*.

<sup>23</sup> On sait notamment qu'il joua Arisomène dans *La Princesse d'Élide*, Jupiter dans *Psyché* ou encore Éphestion dans *Alexandre le Grand* de Racine.

<sup>24</sup> Il tient à la fois du rôle-type du valet fourbe, par le recours à l'imposture, et de celui du pédant, par sa maîtrise d'un langage spécialisé qui en impose aux naïfs.

<sup>25</sup> Les rôles créés par Brécourt lors de son passage dans la troupe de Molière entre 1662 et 1664 sont le Chevalier, « honnête homme » de *La Critique de L'École des femmes*, le pédant logorrhéique Pancrace dans *Le Mariage forcé* et le valet Alain dans *L'École des femmes*. Il connut par la suite, à la Comédie-Française, une carrière brillante, aussi bien dans les tragédies que dans les comédies.

<sup>26</sup> Les rôles connus de La Thorillière dans la troupe du Palais-Royal sont, dans le registre comique, un « marquis fâcheux » dans *L'Impromptu de Versailles*, le barbon Géronimo dans *Le Mariage forcé*, les valets Hali et Lubin dans *Le Sicilien* et *George Dandin* et Cléante, l'« honnête homme » de *Tartuffe* ; dans le registre héroïque, Arbate dans *La Princesse d'Élide*, le Roi dans *Psyché* et Porus dans *Alexandre le Grand* de Racine. Quinze jours après la mort de Molière, c'est lui qui reprit le rôle d'Argan dans *Le Malade imaginaire*, avant de passer à l'Hôtel de Bourgogne dont il devint l'un des acteurs principaux, dans les deux registres.

<sup>27</sup> Voir à ce sujet Georges Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 185-186.

<sup>28</sup> André Hubert créa ainsi, dans les pièces comiques, les rôles du marquis Acaste dans *Le Misanthrope*, des jeunes gens Cléante dans *L'Avare*, Damis dans *Tartuffe* et Léandre dans *Les Fourberies de Scapin*, des vieilles femmes ou matrones comme Mme Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* et Philaminte dans *Les Femmes savantes*, des médecins dans *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Malade imaginaire* ou encore du magistrat Tibaudier dans *La Comtesse d'Escarbagnas*. Dans les pièces héroïques, il fut notamment Iphitas dans *La Princesse d'Élide*, Cléomène dans *Psyché* et Taxile dans *Alexandre le Grand* de Racine.

<sup>29</sup> *L'École des cocus*, *L'Inconstance punie*, *Les Amours de Trapolin*, *La Femme industrielle*, *L'Amant de sa femme* et *La Rosélie*.

<sup>30</sup> *Le Médecin volant*, *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*.

y joue font pour la plupart revenir les valets Guillot<sup>31</sup> (joué par le comédien-poète Chevalier) et Ragotin<sup>32</sup>, les barbons Boniface<sup>33</sup> et Policarpe<sup>34</sup> et le capitain La Roque, joué par le chef de la troupe<sup>35</sup>, il convient de garder à l'esprit que ces petites pièces en un ou trois actes, conçues comme des compléments pour ce théâtre qui se spécialise alors plutôt dans les pièces à machines tout en continuant à monter des « tragédies unies »<sup>36</sup>, ne sont peut-être pas représentatives du fonctionnement général de la troupe du Marais.

Il semble que la seule troupe qui présente une souplesse similaire, dans le registre comique, à celle de Molière soit l'Hôtel de Bourgogne : l'examen des pièces comiques créées par la troupe au cours de la période présente une grande diversité de conventions et de rôles-types, parmi lesquels on identifie quelques spécialisations systématiques (notamment celles de Claude Deschamps et de Raymond Poisson dans les rôles respectifs des valets Philippin et Crispin), toutefois très minoritaires. Si de nombreuses innovations, dans le domaine comique, apparurent à l'initiative de Molière, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne lui emboîta rapidement le pas : c'est ainsi qu'on y voit paraître, quelques mois après ceux de Molière, des rôles nouveaux de précieuses<sup>37</sup>, d'aristocrates ridicules<sup>38</sup> ou de médecins<sup>39</sup>. L'Hôtel de Bourgogne mit également en scène de sa propre initiative de nouveaux types comiques, magistrats (*Les Plaideurs* de Racine, 1668) ou encore, bien avant Molière, Turcs (*Le Mari sans femme* de Montfleury en 1663). C'étaient manifestement les deux seules troupes à pouvoir offrir au public, dans le registre comique, une réelle variété, grâce à des acteurs remarquablement polyvalents qu'elles étaient les seules à pouvoir retenir et régulièrement valoriser en ce sens.

Pour autant, cela ne signifie pas que ces comédiens pouvaient jouer tout et n'importe quoi, ni même que ces deux troupes auraient remplacé les spécialisations traditionnelles par un idéal de plasticité maximale semblable à celui qui s'imposerait beaucoup plus tard, au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Il est significatif, à ce titre, qu'un quart de siècle après sa mort, on louât encore Molière pour son discernement particulier en matière de distribution :

« Il a aussi entendu admirablement les habits des acteurs en leur donnant leur véritable caractère, et il a eu encore le don de leur distribuer si bien les personnages et de les instruire ensuite si parfaitement qu'ils semblaient moins des acteurs de comédie que les vraies personnes qu'ils représentaient<sup>40</sup>. »

Cela suggère bien que Molière faisait des choix particuliers, et que ces choix étaient cruciaux pour la qualité du spectacle et l'impression de naturel qui s'en dégageait, même si l'éventail de possibilités comiques dont il disposait était particulièrement large. Ses comédiens étaient soumis aux mêmes contraintes de temps et aux mêmes obligations d'efficacité que les autres : il lui fallait donc, comme les autres dramaturges, identifier les compétences particulières de chacun d'eux, et concevoir les rôles et leur attribution en fonction d'elles. C'est là que la stabilité remarquable soulignée plus haut dans l'effectif de la troupe pouvait constituer un facteur déterminant : au lieu de travailler à partir d'une grille de spécialisations conventionnelles où se couleraient, au gré des changements de personnel, différents acteurs, Molière pouvait se projeter dans l'avenir avec un groupe précis, dont il connaissait en détail les forces et les faiblesses. Cette familiarité, construite par la pratique, lui permettait de concevoir les parties de ses comédiens non pas en fonction de spécialisations rigides en rôles-types, mais de compétences

---

<sup>31</sup> Dans les pièces de Chevalier lui-même (*Le Cartel de Guillot* en 1660, *La Désolation des filous sur la défense des armes* et *Les Galants ridicules* en 1661, *L'Intrigue des carrosses à cinq sous*, *La Disgrâce des domestiques* et *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils* en 1662, *Les Amours de Calotin* en 1663, *Le Soldat malgré lui* en 1667, *Le Duel fantasque* en 1668), mais aussi dans *L'Académie des femmes* de Chappuzeau en 1661 ou encore *Champagne le coiffeur* de Boucher en 1662. Sur Chevalier, voir, dans le même ouvrage, l'étude de Jocelyn Royé.

<sup>32</sup> Dans *L'Académie des femmes* de Chappuzeau (1661) et surtout les comédies de Chevalier *L'Intrigue des carrosses à cinq sous* et *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils* (1662), *Les Amours de Calotin* (1663), *Le Pédagogue amoureux* (1664) et *Le Soldat malgré lui* (1667).

<sup>33</sup> Dans *Champagne le coiffeur* de Boucher (1662), *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils* (1662) et *Les Amours de Calotin* (1663) de Chevalier.

<sup>34</sup> Dans *La Feinte mort de Jodelet* de Brécourt (1659), *Le Cartel de Guillot* (1660), *La Disgrâce des domestiques*, *Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils* (1662) et *Les Amours de Calotin* (1663) de Chevalier.

<sup>35</sup> *Le Cartel de Guillot* de Chevalier (1660), *L'Académie des femmes* de Chappuzeau (1661), *La Désolation des filous sur la défense des armes* (1661) et *Le Soldat malgré lui* (1667) de Chevalier. La Roque est le nom de scène de Pierre Regnault Petit-Jean, qui fut directeur de la troupe du Marais de 1650 à sa dissolution en 1673.

<sup>36</sup> On citera ainsi *Timocrate* de Thomas Corneille ou *Sertorius* de Pierre Corneille, toutes deux créées en 1662.

<sup>37</sup> Dans *Les Véritables précieuses* de Somaize (1660).

<sup>38</sup> Par exemple dans *Le Baron de la Crasse* de Poisson (1662), *Les Côteaux ou les Marquis friands* de Villiers (1665) ou encore *La Comtesse d'Orgueil* de Thomas Corneille (1670).

<sup>39</sup> Par exemple dans *Crispin médecin* de Hauteroche (1670).

<sup>40</sup> Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, t. I, Paris, Antoine Dezallier, 1697, p. 80.

d'exécution particulières, appréhendées à l'échelle d'une séquence de jeu, ce qui rendait possible une prise en compte beaucoup plus fine et plus créative des spécificités de chaque membre. Dans ce contexte, l'invention de nouvelles formes et de nouveaux rôles-types comiques ne relevait pas d'un affranchissement à l'égard des habitudes de travail des comédiens, mais d'une exploitation particulière de celles-ci, autorisant des détournements et de nouvelles combinaisons.

À titre d'exemple, à travers la diversité des rôles joués par un La Thorillière, on peut voir apparaître des qualités particulières, diversement exploitées : celle de l'habile orateur sérieux<sup>41</sup> qui ferait de lui le porteur du discours « honnête » (Géronimo dans *Le Mariage forcé*, Cléante dans *Tartuffe*), y compris hors de la scène, puisqu'on se souvient que c'est lui que Molière envoya avec La Grange au siège de Lille plaider auprès du roi la cause de *Tartuffe* après la deuxième interdiction de la pièce en 1667<sup>42</sup> ; et la maîtrise technique particulière de certains dispositifs comiques, en particulier la scène de nuit et les maladroites en chaîne qu'elle occasionne, prises en charge par La Thorillière dans les quatre premières scènes du *Sicilien*, dans le rôle d'Hali, et au début de l'acte III de *George Dandin*, dans le rôle de Lubin., ou encore les impostures (en Turc et en Espagnol dans *Le Sicilien*, en capitaine dans *Les Fourberies de Scapin*, où il créa le rôle de Silvestre) De la même manière, si la Zerbinette des *Fourberies de Scapin* n'est pas une soubrette contrairement aux Nicole, Martine et Toinette du *Bourgeois gentilhomme*, des *Femmes savantes* et du *Malade imaginaire*, tous rôles créés par Mlle Beauval, on retrouve cependant chez elle des attitudes marquantes adoptées par la comédienne dans d'autres pièces, en particulier un aplomb de femme forte face à des personnages de statut supérieur<sup>43</sup> ou son numéro de fou-rire inextinguible<sup>44</sup>.

Une étude systématique et coordonnée des séquences de jeu écrites pour chaque comédien ou comédienne du Palais-Royal reste encore à écrire. Elle pourrait constituer une voie de travail féconde pour appréhender les qualités propres des camarades de Molière, et plus largement pour mieux comprendre la manière dont travaillaient les comédiens des grandes troupes parisiennes, beaucoup plus finement qu'avec les catégories des emplois ou même des rôles-types. En ce sens, les pièces constituent en elles-mêmes des documents d'archive irremplaçables pour écrire l'histoire de l'acteur. Et réciproquement, une telle étude pourrait apporter sur les œuvres un éclairage supplémentaire, en les envisageant du point de vue pragmatique de leur fabrication pour le jeu.

---

<sup>41</sup> On sait que La Thorillière a été recruté pour renforcer la troupe en 1662, au moment où Molière renonce à jouer dans les pièces héroïques (Georges Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 186).

<sup>42</sup> Cela est mentionné par La Grange dans son *Registre*, à la date du 8 août 1667.

<sup>43</sup> *Les Fourberies de Scapin*, acte III, scène I ; *Les Femmes savantes*, acte V, scène III ; *Le Malade imaginaire*, acte I, scènes II et V.

<sup>44</sup> *Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène II, et *Les Fourberies de Scapin*, acte III, scène III.