

INTRODUCTION

À l'heure où s'épanouit, dans le champ des recherches artistiques, l'étude des processus de création, l'historienne du théâtre se prend quelquefois à rêver qu'elle pourrait se glisser, elle aussi, derrière les portes fermées du théâtre du Palais-Royal pour assister aux répétitions de la troupe de Molière, arracher à son directeur ou à ses comédiens quelques heures d'entretien individuel, récupérer des brouillons ou des notes de travail, laisser un dictaphone allumé sur la table des premières lectures. Ce livre est né de la frustration de ce fantasme, sans cesse ravivée devant le rapport de familiarité concrète et humaine, parfois amicale, presque toujours chaleureuse, de mes collègues chercheuses et chercheurs en études théâtrales avec leurs principaux objets de travail. Face au vide laissé par des processus de création à jamais évanouis, les méthodes d'enquête et d'analyse de l'histoire du théâtre ont du moins le pouvoir de faire surgir des hypothèses étayées, propres non seulement à éclairer l'appréhension intellectuelle des pièces et des artistes, mais aussi à offrir, de façon plus intuitive, mais non moins nécessaire, des supports précieux à l'imagination.

Au moment d'ajouter une étude de plus à de nombreux siècles de commentaires sédimentés sur le théâtre de Molière, je n'ignore pas tout ce que l'érudition à elle seule a récemment produit en termes d'éclairage du contexte et des zones d'ombre, de résolution des vieux débats et de débouloonnage de mythes, sans même compter les grandes lectures, herméneutiques ou poétiques, qui ont renouvelé le regard sur l'ensemble de l'œuvre moliéresque. On pourrait être tenté de croire que la production scientifique sur le sujet, en particulier sur les « grandes comédies » qui constituent le centre de gravité de la carrière de Molière et ses pièces les plus commentées, est arrivée à un point de complétude, voire de saturation ; j'ai pour ma part l'optimisme d'y voir, au contraire, un mouvement d'effervescence, stimulant et porteur, où peuvent encore s'engouffrer d'autres initiatives susceptibles de les compléter. Loin de prétendre dépasser ces travaux ou même leur faire

Hermann copyright NS 878 - oct 2025
Ne pas diffuser ni reproduire sans autorisation

concurrence, cette enquête porte dans ses notes et sa bibliographie les marques reconnaissantes de tout ce qu'elle leur doit.

Si cette étude peut constituer un apport spécifique à la compréhension du théâtre de Molière, c'est avant tout par son approche, centrée sur la connaissance des pratiques scéniques du XVII^e siècle et attentive aux logiques spécifiquement théâtrales à l'œuvre dans l'écriture des pièces. Autrement dit, si l'ambition d'éclairer les intentions de Molière ou les idées sous-jacentes à ses pièces n'est pas absente de ce travail, l'approche que nous proposons ne les interroge pas en première instance, mais aborde ce théâtre par le versant moins emprunté de sa fabrication pour la scène, en mettant au jour la rationalité proprement spectaculaire qui la guide et les outils et matériaux dont dispose le dramaturge, afin de retracer certains de ses procédés de création.

Cette étude s'intéressera en particulier à la troupe du Palais-Royal dont Molière était le directeur : le groupe de comédiennes et de comédiens auquel le dramaturge confia ses pièces constitue en effet un paramètre particulièrement décisif dans le processus de création, et ce dès l'étape de l'écriture. La troupe, en effet, n'est pas seulement l'outil par le truchement duquel Molière donna une forme scénique à ses personnages, mais fait partie des matériaux de départ de leur conception même. L'efficacité espérée sur les spectateurs constituant un critère d'écriture majeur, c'est au moins partiellement en fonction de ces artistes et de leurs qualités propres que le directeur de troupe élaborait les scènes de ses pièces. Cette attention aux compétences spécifiques des comédiens n'était pas possible dans la même mesure pour tous les dramaturges français de l'époque : les troupes de campagne, en particulier, étaient des groupes instables, dont la composition variait trop rapidement pour qu'une dramaturgie s'adapte aux capacités de chacun de manière systématique. Mais avec les troupes parisiennes, *a fortiori* celle de Molière dont l'effectif est le plus constant de la période¹, les poètes étaient en mesure d'identifier à l'avance les interprètes de leurs personnages et d'en ajuster la composition à ce qu'ils connaissaient de leurs talents particuliers.

1. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « “Le don de leur distribuer si bien les personnages” : hiérarchies, spécialisations et répartition des rôles dans la troupe du Palais-Royal », in Claude Bourqui, Georges Forestier, Bénédicte Louvat, Lise Michel et Agathe Sanjuan (dir.), *Retours sur Molière*, Paris, Hermann, 2022, p. 121-136.

Ce travail se situe ainsi dans le sillage déjà ancien², mais toujours minoritaire des études prenant pour point de départ les conditions professionnelles de création de Molière, en particulier son statut de comédien et de directeur de troupe : les comédiens et comédiennes de Molière, sans doute en partie en raison de la mise en lumière qu'en constitue *L'Impromptu de Versailles*, sont ceux du XVII^e siècle français qui ont suscité, en tant que groupe, le plus grand nombre de travaux³, même si la plupart s'arrêtent à une contextualisation générale des œuvres, donnant lieu quelquefois à des explications anecdotiques (par exemple le boitement de Louis Béjart pour rendre compte de celui de La Flèche dans *L'Avare*, ou les liaisons supposées de Molière avec ses comédiennes pour expliquer la faveur versatile des distributions), sans occasionner un examen plus systématique de la manière dont les qualités propres de ce groupe d'acteurs ont pu déterminer la dramaturgie des pièces.

Les quatre comédies étudiées ici – *L'École des femmes*, *Dom Juan*⁴, *Le Misanthrope* et *Tartuffe* – constituent un corpus à part dans l'œuvre moliéresque : conçues en l'espace de quelques années, elles correspondent à la période centrale de la production du poète comique ; trois d'entre elles firent scandale à leur création, et toutes suscitèrent d'emblée des lectures contradictoires et des débats nourris. Ce sont ses pièces le plus souvent jouées⁵ et les plus commentées par la critique aujourd'hui. Elles sont célébrées pour leur profondeur, leur mystère et leur ambiguïté, qui favorisent, pour ce corpus plus encore que pour le reste du canon moliéresque, un renouvellement constant des interprétations en fonction des grilles de lecture et des sensibilités personnelles.

2. On pensera en particulier à René Bray et à son ouvrage fondateur *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

3. Voir par exemple les travaux de H. Gaston Hall, parmi lesquels *Comedy in Context. Essays on Molière*, Jackson, University Press of Mississippi, 1984 ; « Le répertoire de L'illustre Théâtre des Béjart et de Molière », *Australian Journal of French Studies*, XXX, 3, 1993, p. 276-291 ; « Molière's roles written for himself », *Australian Journal of French Studies*, 33, 1996, p. 414-427 ; ou encore Roger W. Herzog, *The Original Casting of Molière's Plays*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981.

4. Que nous désignerons principalement ici par le titre sous lequel elle fut créée, *Le Festin de Pierre*.

5. Il est significatif que ce soient précisément ces quatre pièces qu'Antoine Vitez choisit à la fin des années 1970 pour former sa « tétralogie Molière ». En 2014, ce sont encore ces quatre pièces que fit jouer Gwenaél Morin dans un même mouvement, en les désignant comme « Les Molières de Vitez ».

La disponibilité particulière de ces pièces, par leur ambivalence, à une oscillation herméneutique permanente constitue à la fois l'un des facteurs centraux de leur succès et l'un des écueils de leur lecture, tant est grande la tentation de réduire, voire de gommer l'ambiguïté en proposant une clé d'interprétation globale qui permette de rendre compte de tout. Il s'agira ici, à l'inverse, de prendre toute la mesure de cette ambiguïté, d'en saisir la logique et d'en étudier les procédés de fabrication afin de ne pas trahir la complexité des intentions qui l'ont générée.

La méthode proposée dans ce livre consiste à partir des contraintes, outils et matériaux de création de Molière pour comprendre la manière dont sont fabriquées ces comédies et dont est produite leur ambivalence, afin d'éclairer cette dernière sans la réduire. Cette méthode sera d'autant plus applicable à ces quatre pièces que celles-ci correspondent à une période relativement courte, où l'effectif des comédiens de la troupe resta presque identique, et à un élan de création plus bref encore, puisque toutes furent initialement conçues entre 1662 et 1664⁶. Si la situation de Molière comme dramaturge et directeur de troupe, et avec elle ses visées et stratégies, évoluèrent de manière significative au cours de ces années, les quatre pièces font cependant apparaître une veine commune qui les distingue du reste de sa production. Pour mettre en évidence cette veine commune, il nous faudra élaborer une approche adaptée aux manques de notre objet, puisque nous ne disposons de presque aucune des traces intermédiaires (brouillons, manuscrits d'états antérieurs du texte⁷, témoignages sur les répéti-

6. Avant sa création dans les derniers jours de décembre 1662, la composition de *L'École des femmes* occupa manifestement une bonne partie de l'année, où la troupe joua principalement des pièces du répertoire. La première version de *Tartuffe* fut représentée à Versailles en mai 1664 et fut interdite immédiatement. Un premier acte du *Misanthrope* fit l'objet d'une lecture lors d'un dîner mondain en 1664 (voir *infra*, p. 301, note 137). Et pour *Le Festin de Pierre*, qui serait créé au début de l'année 1665, la troupe commanda dès décembre 1664 six décors monumentaux correspondant aux lieux des cinq actes auxquels s'ajoute un changement de décor au cours de l'acte III (voir *infra*, p. 261-262).

7. Nous sont tout de même parvenues deux éditions principales de *Dom Juan* : l'édition parisienne de 1682, diversement censurée selon les exemplaires, et l'édition d'Amsterdam de 1683, généralement considérée aujourd'hui comme la plus proche de la version initialement créée au théâtre du Palais-Royal en 1665. Pour *Tartuffe*, si les versions de 1664 et de 1667 n'ont été ni publiées ni conservées, la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur* parue quelques jours après l'unique représentation de 1667

tions⁸...) qui nourrissent traditionnellement la critique génétique et l'étude des processus de création. Outre les rares documents et témoignages qui nous sont parvenus sur le travail de Molière et de la troupe du Palais-Royal, c'est sur les traces les plus nourries et les plus abondantes qu'ait laissées le théâtre du xvii^e siècle, à savoir les textes de pièces eux-mêmes – non seulement les comédies de notre corpus et de notre auteur, mais aussi les créations et pièces du répertoire qui se jouaient à la même époque – que s'appuiera cette méthode, dans l'idée que les pièces représentées à Paris dans les décennies centrales du xvii^e siècle forment, dans leur accumulation et dans la répétition des motifs dramaturgiques qui les composent, un matériau comparatif utile pour apprécier la composition moliéresque. À défaut des processus de création, irrémédiablement perdus, de Molière et de sa troupe, ce sont certains *procédés* de fabrication que je m'efforcerai ici de mettre au jour.

Cette approche repose ainsi sur le constat que la machine théâtrale française, dans les années 1660, forme un système relativement cohérent aux rouages déjà constitués : les genres et formes dramatiques, illustrés par plusieurs dizaines d'exemples, donnent à voir des traits récurrents (en particulier rôles types et séquences types de jeu) que l'on peut identifier comme des conventions, et les troupes, dont certaines sont établies dans leur théâtre de manière permanente depuis plusieurs décennies, ont déjà des habitudes professionnelles ancrées, des domaines privilégiés et des répertoires identifiés. Ce constat ne signifie nullement qu'il s'agirait d'un système clos ou sclérosé rendant impossibles ou malaisés les innovations et les apports extérieurs : le théâtre de l'époque témoigne assez du dynamisme créateur des troupes parisiennes et de leurs dramaturges, à commencer par Molière lui-même, pour nous convaincre du contraire. Mais il met en évidence l'existence d'un langage dramatique constitué dans lequel toute nouveauté, tout élément hétérogène (en particulier les fréquentes importations depuis

porte un compte-rendu précis, scène par scène, de cette seconde version, dont le déroulement semble extrêmement proche de la version de 1669.

8. Si Molière se met en scène avec sa troupe, en pleine répétition d'une pièce fictive, dans *L'Impromptu de Versailles* en 1663, et si cette petite comédie livre d'incontestables et précieuses informations, on ne saurait cependant la traiter comme un enregistrement fidèle du travail de la troupe, tant il y entre de stylisation, de logique comique et de valorisation de soi.

le roman ou la nouvelle, voire depuis les pratiques sociales contemporaines) doivent nécessairement se traduire pour pouvoir être pris en charge par les acteurs. Ainsi l'approche proposée ici n'entend-elle pas invalider celles, majoritaires et anciennes, qui recherchent en dehors du théâtre, dans un rapport référentiel au monde ou dans les idées prêtées à l'auteur, l'origine et le sens des choix dramaturgiques de Molière; mais elle se donne pour ascèse de toujours rechercher, chaque fois que cela est possible, leur logique et leur forme proprement scéniques.

Le choix d'une telle mise en perspective peut donner l'impression, à première vue, de niveler Molière avec les autres dramaturges de son époque en l'enfermant dans un carcan de contraintes et de codes qui lui interdirait toute originalité. Mais à la vérité, c'est le pari inverse qui guide cette étude, et la conviction que l'on saura mieux mettre en évidence la singularité de la dramaturgie de Molière en déterminant les conditions d'exercice de sa liberté, en comparant sa production à celle de ses contemporains et en dégagant ce qui relève réellement de choix particuliers et délibérés, qu'en célébrant à l'aveugle une originalité et une audace postulées, sans avoir les moyens d'en prendre réellement la mesure. Il s'agira également d'apprécier ce que la singularité du dramaturge doit à celle de sa troupe, reconnue à son époque pour son efficacité scénique exceptionnelle, y compris par ses détracteurs, qui y voyaient la seule explication du succès de ses pièces : par les comédiens et comédiennes qu'il contribua à recruter et qu'il sut s'attacher, par la manière dont il prit en compte les qualités de chacun et les mit en valeur, le Molière acteur et directeur de troupe eut une influence décisive sur le Molière dramaturge.

Les principales questions qui guideront cette étude concernent en priorité les spectacles tels que le public du Palais-Royal les découvrit à leur création : quels effets Molière cherchait-il à produire sur ce public, et quels moyens dramaturgiques et scéniques ses interprètes et lui mettaient-ils en œuvre pour y parvenir? De quels modèles disposaient-ils pour créer, et quelles étaient les pratiques admises jusque-là pour produire des effets comparables? De quelle manière les considérations spectaculaires, et en premier lieu la mise en valeur des comédiennes et comédiens, principale instance de pouvoir dans les théâtres parisiens du XVII^e siècle, orientaient-elles l'écriture des pièces? Et à partir de quelles pratiques et de quelles références le dramaturge alimentait-il les effets d'ambivalence de ses comédies? Loin de traduire un désintérêt pour le sens et les intentions des pièces – le choix de ce

corpus de pièces si énigmatiques se veut une marque du contraire – cet angle d’analyse se conçoit lui-même comme un moyen d’élucidation, non pas pour borner la perspective, mais pour la cadrer et tenter de fonder historiquement, sur des éléments strictement dramatiques, des interprétations. La question des procédés de fabrication ne constitue pas le seul horizon de cette étude : elle en est plutôt la méthode et le fil conducteur.

L’hypothèse centrale de ce travail est la suivante : l’ambiguïté qui caractérise les quatre pièces du corpus ne découlerait pas seulement de la complexité de leurs intentions, mais aussi de la manière singulière dont elles mettent en œuvre les conventions théâtrales, qui s’y trouvent en conséquence plus difficilement reconnaissables, ou du moins plus malaisées à interpréter, que dans la majorité des comédies de la même époque. Dans cette série de « grandes comédies » marquées par des thématiques sérieuses et par la coexistence d’effets comiques et graves, cette ambivalence et cette variété de tons découle du mélange des conventions de la comédie avec celles d’autres formes dramatiques de registres différents, en particulier deux genres qui avaient eu les faveurs du public jusqu’aux années 1640 et demeuraient vivaces en province, mais étaient désormais en voie de disparition à Paris sous la pression de l’esthétique régulière : la farce et la tragi-comédie. En leur empruntant certaines conventions tout en rendant parfois ces dernières méconnaissables, Molière faisait bénéficier ses grandes comédies d’une palette de tons et d’effets considérablement plus large que celle dont disposaient jusque-là les poètes comiques français pour leurs pièces en cinq actes. Ce faisant, il offrait à ses interprètes des moyens supplémentaires dont l’efficacité auprès du public avait été éprouvée depuis longtemps, tout en occasionnant, par le mélange de plusieurs conventions et registres à l’échelle d’un même rôle, voire d’une même scène, des hésitations sur leur interprétation.

Le recours à l’hybridation générique n’avait rien d’absolument inédit dans le théâtre français. Comme l’a démontré Bénédicte Louvat⁹, la tragédie française des années 1630 s’était partiellement construite à partir de conventions empruntées à la tragi-comédie et à la pastorale. La tragi-comédie et la comédie, plus encore que les autres genres dramatiques, présentaient des frontières floues qui les rendaient aisément

9. Bénédicte Louvat, *L’« Enfance de la tragédie » (1610-1642) : pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2014.

perméables aux conventions hétérogènes. C'est ainsi que l'esthétique burlesque, dans les années 1640 et 1650, avait fait entrer les bouffonneries de la farce dans les comédies en cinq actes, principalement par le biais des personnages joués par des comédiens-farceurs¹⁰, alors que la même époque consacrait sur les scènes parisiennes la mode des comédies à l'espagnole, peuplées de jeunes gens et de jeunes filles nobles au langage raffiné, à l'image des héros et héroïnes de tragi-comédie¹¹. Mais le recours aux conventions hétérogènes restait alors circonscrit à certains rôles types bien identifiés, et il n'occasionnait ni brouillage ni ambiguïté. Un seul dramaturge, Pierre Corneille, s'était essayé avant Molière à des procédés d'hybridation complexes dans ses premières comédies, où il avait mêlé aux conventions comiques celles de la pastorale¹², mais aussi, dans *La Place Royale*, de la tragi-comédie, voire de la tragédie¹³, créant ainsi des pièces singulières à l'interprétation indécise. En cela, comme en d'autres expérimentations de sa dramaturgie¹⁴, Molière empruntait une voie atypique déjà explorée par son illustre prédécesseur ; mais en systématisant le procédé et en le déclinant dans des rôles et des sujets très différents, ce que lui permettaient la virtuosité et la flexibilité hors du commun de ses interprètes, le poète comique du Palais-Royal en ferait bientôt une marque de son esthétique propre.

À travers l'étude du procédé d'hybridation, c'est l'ambivalence produite que cette enquête s'emploiera à éclairer. Contrairement à ce qu'on observait dans le théâtre de la première moitié du XVII^e siècle, traditionnellement désigné comme « baroque » par la critique, où se trouvait explicitement thématisée, à l'intérieur de la fiction, la question de l'ambiguïté et des fausses apparences, les pièces de notre corpus génèrent de l'ambiguïté principalement dans les effets produits, et par là dans leur interprétation et leur réception. De manière remarquable,

10. On songera en particulier aux pièces mettant en scène le personnage de Jodelet, joué par le farceur vedette Julien Bedeau. Plus rarement, les conventions farcesques étaient prises en charge par des rôles plus occasionnels comme les capitans (l'exemple le plus célèbre en est Matamore dans *L'Illusion comique* de Pierre Corneille).

11. Voir *infra*, p. 29-30.

12. Ce procédé a déjà été identifié et souligné par la critique : voir par exemple Georges Forestier, « De la modernité anticlassique au classicisme moderne (1628-1634). Le modèle théâtral », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 126, ou encore Bénédicte Louvat, « Corneille 1606-2006 », *Études*, 2006/9, tome 405, p. 227.

13. Voir *infra*, p. 121-122.

14. On songera à l'exemple de la comédie héroïque avec *Dom Garcie de Navarre*.

cette ambiguïté n'est jamais explicitement présentée comme telle ; au contraire, Molière revendique généralement dans ses paratextes¹⁵, et ses défenseurs dans leurs apologies¹⁶, la plus grande clarté quant à ses intentions, posture de dénégation qui peut parfois apparaître comme délibérément ironique. Le recours à l'équivoque, que l'on associait alors volontiers à des pratiques clandestines, qu'il s'agît de la profession d'idées hétérodoxes ou de proférations obscènes, pose question s'agissant du théâtre de Molière, dramaturge en pleine gloire qui jouissait de la faveur de la ville, de la Cour et même du roi. En usant de moyens d'expression empruntés aux voix dissidentes, le poète comique prenait des risques réels, comme en témoignent les querelles successives soulevées par ses pièces, mais il en tirait du même coup d'incontestables bénéfices, tant en termes de richesse sémantique que d'aura scandaleuse.

Afin de saisir dans ses aspects généraux la *veine* commune dont relèvent les quatre œuvres du corpus, cette enquête commencera par poser, en trois chapitres transversaux, les principaux jalons qui structureront par la suite l'étude des pièces. Elle s'emploiera tout d'abord (chapitre 1) à situer le moment particulier que représentent les années 1662-1669 dans la carrière de Molière, après les premiers succès parisiens rencontrés par ses petites pièces et la déception décisive de *Dom Garcie de Navarre*, et à définir la nouvelle stratégie adoptée par le chef de troupe pour sortir du statut d'amuseur et conquérir une respectabilité de dramaturge à part entière, sans pour autant perdre les bénéfices de ses réussites comiques. Elle s'intéressera ensuite aux comédiennes et comédiens de la troupe du Palais-Royal (chapitre 2), aussi bien du point de vue de leurs qualités individuelles que de l'écosystème

15. Voir par exemple le « Premier placet présenté au roi sur la comédie du *Tartuffe* » : « Je n'ai point laissé d'équivoque, j'ai ôté ce qui pouvait confondre le bien avec le mal, et ne me suis servi dans cette peinture que des couleurs expresses et des traits essentiels qui font reconnaître d'abord un véritable et franc Hypocrite. » (reproduit dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 192).

16. Voir par exemple la *Réponse aux Observations touchant le Festin de Pierre de Monsieur de Molière* (Paris, Gabriel Quinet, 1665, p. 12) : « Le dessein qu'il a eu est celui que doivent avoir tous ceux de sa profession, de corriger les hommes en les divertissant. Il a fait l'un et l'autre, ou du moins il a tâché de montrer aux méchants la nécessité qu'il y a de ne le point être, et le foudre que l'on entend sur le théâtre nous assure de la bonté de son avertissement. »

particulier qu'ils forment ensemble, avec leurs positionnements relatifs et leurs dynamiques collectives, et s'emploiera à saisir la ressource singulière que constituait cette troupe dans le paysage dramatique français des années 1660. Elle passera enfin en revue les conventions dramatiques à disposition des troupes sur les scènes françaises de cette période (chapitre 3), à l'échelle des différents registres dramatiques dont elles relèvent, mais aussi dans les pratiques préexistantes d'hybridation générique.

Les quatre chapitres d'études de pièces (chapitres 4 à 7), qui suivent l'ordre chronologique de leur création, se veulent une mise en œuvre de l'approche proposée et une démonstration de sa plasticité : il ne s'agira pas, en effet, d'appliquer aux pièces une grille de lecture systématique qui les uniformiserait comme un lit de Procuste, mais au contraire de se rendre attentif aux principes spécifiques de leur fabrication, tant dans le choix des matériaux que dans les modalités propres de leur combinaison, et sans s'interdire de formuler à l'occasion, à partir de l'examen de leurs procédés de création, des hypothèses herméneutiques. Il s'agira également, au fil de ce parcours, de rendre compte de l'influence de chaque expérience sur la suivante et de l'évolution sensible, catalysée par les secousses et les frustrations de l'affaire *Tartuffe*, qui se dessine au fil des pièces. Si chaque comédie est envisagée dans sa globalité, ces études n'en sont pas moins inscrites dans une démarche d'analyse singulière, informée par la question de la fabrication ; elles n'ambitionnent donc nullement, surtout en quelques dizaines de pages, de faire le tour des problèmes dramaturgiques soulevés dans les quatre pièces. Elles laisseront ainsi de côté certaines thématiques pourtant centrales (l'éducation dans *L'École des femmes*, la misanthropie dans *Le Misanthrope*, pour ne citer que les plus évidentes) que l'axe d'étude choisi ne permet pas d'interroger de manière féconde. J'espère à l'inverse faire apparaître l'intérêt d'autres aspects moins souvent relevés par la critique et stimuler ainsi l'interprétation des pièces, aussi bien artistique que théorique, par de nouvelles voies.