



HAL
open science

Théâtre contemporain et spectacle vivant. Syllabus propre à chaque cours.

Marine Deregnoncourt

► To cite this version:

Marine Deregnoncourt. Théâtre contemporain et spectacle vivant. Syllabus propre à chaque cours.. Licence. Théâtre contemporain et spectacle vivant, Université du Luxembourg, Belval, Luxembourg, Luxembourg. 2023, pp.67. hal-04863508

HAL Id: hal-04863508

<https://hal.science/hal-04863508v1>

Submitted on 3 Jan 2025

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.

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 19 septembre 2023 de 15h à 16h30 : CONTEXTUALISATION

- 15h : saluer et souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s, avant d'effectuer un tour d'horizon de présentation des un.e.s et des autres.
- Vers 15h15 : interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, relativement à leur compréhension de l'intitulé du cours.
- Vers 15h30 : présenter aux étudiant.e.s le corpus de lectures obligatoires.
- Vers 15h40 : après avoir diffusé la bande-annonce de l'évènement, annoncer aux étudiant.e.s que, dans le cadre d'un « Festival Molière », la mise en scène d'Ivo van Hove de *Tartuffe ou L'hypocrite* sera diffusée sur les écrans de cinémas *Pathé Live*, et exclusivement pour nous en « séance privée » au Kinopolis – Kirchberg, le jeudi 5 octobre entre 9h et 11h. Vérifier si cet horaire leur convient, avant de les convier à faire preuve d'autonomie en se rendant par elles / eux-mêmes au théâtre.
- Vers 15h50 : exposer en détail aux étudiant.e.s le « plan du cours » et leur annoncer le contenu de la séance qui aura lieu pendant la semaine de « projet européen ».
- Vers 16h : préciser aux étudiant.e.s les modalités de l'examen oral final ainsi que les critères d'évaluation.
- Vers 16h15 : inviter les étudiant.e.s à suivre de près les événements relatifs à la commémoration des dix ans de la disparition de Patrice Chéreau (2013-2023), notamment la diffusion sur *YouTube*, le jeudi 16 novembre à 20h30, de sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine (2003) et les avertir que, chaque mardi, la salle de cours sera différente → prêter attention aux informations indiquées sur leur « guichet étudiants ».

Mardi 26 septembre 2023 de 15h à 16h30 : LA NOTION DE « CLASSIQUE »

- 15h :
 - saluer et de souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s en leur précisant qu'il faudra me payer en espèces pour la sortie théâtrale, car le cinéma accepte un seul et unique paiement par séance privée et ne tolère aucune consommation à l'intérieur de l'établissement.
 - leur annoncer qu'il est tout à fait possible de travailler à plusieurs sur une même œuvre en vue de l'examen oral, à condition de varier les angles de vue.
 - énoncer, en préambule du cours, la définition de Philippe Meirieu du « chef d'œuvre ».
- Vers 15h10 : interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, relativement à leur définition de la notion de « classique ».
- Vers 15h25 : visionner une vidéo de quinze minutes environ, postée sur *YouTube*, par la doctorante Luce Roudier, proposant une définition de ce qu'est un « classique » → inviter les étudiant.e.s à prendre des notes au cours de la diffusion :

« Il faut lire » voire « relire » les « classiques » !

Or, le mot « classique » est, en lui-même, problématique, car il est utilisé à tout-va.

En effet, le concept de « classique » est autant un nom qu'un adjectif. Par là même, il s'avère fluctuant et instable voire anhistorique.

Étymologiquement, « classique » vient du latin « classicus », c'est-à-dire le citoyen de première classe, soit la plus riche → élitisme.

Dans le domaine littéraire, Aulu-Gelle a postulé l'existence d' « auctores classici », autrement dit des écrivains de premier ordre.

L'œuvre classique est celle qui doit être abordée dans les classes et qui se doit de figurer dans les manuels scolaires.

Selon Martine Jey, l'« invention » de la discipline « classique » dans l'enseignement secondaire coïncide avec la quête d'une identité nationale au XIX^e siècle, car le choix des « classiques » à aborder en cours est lié à des enjeux à la fois sociaux et culturels ainsi qu'à la question des valeurs.

Les élèves doivent absolument hériter de ces « œuvres patrimoniales », car il s'agit là du « bien commun », garant d'une culture commune → le patrimoine = ce qui se transmet.

- Martine Jey citée par Isabelle de Peretti dans : Isabelle PERETTI (de), « Introduction », in Isabelle Peretti (de) et Béatrice Ferrier (éds.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 11-23.

Soit le « portrait-robot » suivant d'un « classique » :

- Livre ancien, car consacré par le temps ;

ET rédigé par un auteur décédé, pour mieux prendre de la distance vis-à-vis de son œuvre.

- À portée universelle ;

Or, l'universalisme = une utopie.

- À valeur transcendante ;
- Partagé par tout le monde.

Soit les biais de ce « portrait-robot » :

- La notion de « classique » ne s'avère pas immuable, mais évolue avec le temps ;

La valeur littéraire n'est aucunement une valeur intrinsèque, permanente, indiscutable, transcendante, immuable et objectivable, qui viserait à établir une échelle ou une typologie de critères !

Il ne faut jamais oublier que l'histoire littéraire — construction *a posteriori* — fixe le canon.

Posons cette définition simple et basique de la littérature :

« Ensemble de textes possédant des qualités esthétiques que l'on peut discuter ».

À l'image d'un « classique » qui demeure un ODS = un objet à discours sociaux.

Qu'est-ce qui différencie un roman de Victor Hugo d'un roman de Marc Lévy ?

Les critères avancés ne concernent nullement la valeur des œuvres elles-mêmes.

Il va être question de :

- La nature du lectorat : les gens cultivés liront Victor Hugo et non pas Marc Lévy → discrimination et culpabilisation.

C'est exactement ce que souligne le sociologue Jacques Crinon : qui dit classiques, dit hiérarchie textuelle : Le « Panthéon littéraire » V.S. la paralittérature → cf. la théorie de Pierre Bourdieu : les héritiers V.S. les non-héritiers.

- Jacques CRINON, « Les textes du patrimoine, les didacticiens, les enseignants, les élèves », in Isabelle Peretti (de) et Béatrice Ferrier (éds.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 286-297.
- La place dans l'histoire littéraire : contrairement à Marc Lévy, Victor Hugo = un grand écrivain, alors qu'à son époque, il était connu davantage pour ses scandales — citons le cas de la « Bataille d'Hernani » en 1830 — que pour la qualité de ses œuvres littéraires !

Tout comme l'affirme le didacticien Jean-Louis Dufays, « les auteurs les plus dignes d'être tenus pour des classiques seraient moins ceux qui ont connu d'emblée la gloire que ceux qui ont commencé par être maudits, marginaux, voire condamnés, ceux qui ont osé de leur vivant braver les normes et les valeurs dominantes mais ont bénéficié par la suite d'un procès de réhabilitation ».

- Jean-Louis DUFAYS, « Le patrimoine : un objet à circonscrire, un savoir à transmettre. Vers une improbable synthèse », in Isabelle Peretti (de) et Béatrice Ferrier (éds.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 297-304.

La place dans l'enseignement scolaire : // avec l'argumentaire relatif à l'histoire littéraire, tant ces deux pans sont intimement liés.

- Le rapport à l'argent : tout écrivain a besoin de gagner sa vie avec ce qu'il écrit.
- Les qualités littéraires intrinsèques.

Si l'on revient à la définition précitée de la « littérature », il apparaît malaisé de distinguer Victor Hugo de Marc Lévy. Pour qu'il y ait distinction, il faut un système de valeurs fondé sur des critères, s'appuyant sur des institutions telles que l'école, les académies ou la recherche, laquelle, à force d'opter toujours pour les mêmes objets, accentue et perpétue cette hiérarchisation et cette exclusion.

La consécration d'un « classique » = la « consécration par un système culturel de l'entre-soi élitiste ».

Importance du goût, du plaisir et de l'esthétisme.

// à la conception moderne et kantienne du « beau » reprise par Vincent Jouve : un objet n'est pas « beau » en soi ! Un objet est considéré comme tel par le sujet qui y trouve un plaisir esthétique. Le « beau » n'est donc pas absolu mais résulte toujours d'une relation de convenance entre le goût subjectif d'un individu et les

propriétés d'un objet. La relation esthétique se voit définie par le regard personnel et subjectif d'un individu sur l'objet évalué.

Le moment est ainsi venu pour moi de vous dire que ce cours de théâtre n'entend pas asséner une vérité — en l'occurrence, la mienne de jeune professeure à l'université — qui serait unique et essentialiste, car **la** vérité, en tant que telle, n'existe pas !

Au contraire, cet enseignement vise à vous rendre libres d'oser affirmer votre vérité, car elle vaut autant que celle de votre voisin.e, de vos proches ou de vos ami.e.s. C'est l'ensemble de ces vérités conjuguées qui importe.

Voilà pourquoi, dans le cadre des analyses que je vous proposerai, tant des textes théâtraux que des mises en scène, je construirai toujours mon argumentation à partir de vos représentations et votre ressenti de lecteur.trice.s et de spectateur.trice.s.

Le sociologue Alain Viala postule quatre phases définitives du processus visant à classer les œuvres dites « classiques » :

1. la « légitimation » = être reconnu par ses pairs ;
2. « l'émergence » des critiques dans la presse, autrement dit l'aura médiatique ;
3. la « consécration » par les institutions (ex. : l'Académie Française) ;
4. la « perpétuation » grâce à leur mention dans les manuels scolaires ainsi que dans les éditions des Belles-Lettres, sans oublier leur entrée au répertoire de la Comédie-Française.

- Texte de Cécile Michel dans Cécile MICHEL et Lucyle MASSU, « Revisiter les classiques », article disponible en ligne sur <https://www.theatrenational.be/fr/articles/2953-revisiter-les-classiques> consulté le 20 juillet 2023.

Définition de Paul Valéry : « Il y a une infinité de manières de définir, ou de croire définir le classique ».

- Vers 15h40 : dialoguer avec les étudiant.e.s autour de la définition et des explications données par Luce Roudier quant au terme « classique » :

Plutôt que de « relire » les « classiques », ne faudrait-il pas, suivant les pas d'Italo Calvino, s'interroger sur : « pourquoi lire les classiques ? » → telle est la question à poser aux étudiant.e.s en vue de connaître leur avis sur le sujet.

- Vers 16h : axer le propos du débat sur le « classique » au théâtre, grâce à la page, « Revisiter les classiques », disponible sur le site du Théâtre National de Bruxelles :

Le répertoire classique = un terreau fécond et fertile pour l'expression artistique de nombreux.ses metteur.trice.s en scène actuel.le.s.

Choisir de se confronter aux œuvres patrimoniales revient à sonder l'histoire culturelle que nous partageons et à considérer ces textes garants d'une mémoire. À ce titre, ils joueraient un rôle éducatif.

Quant au public, s'il opte pour un texte dit « classique », c'est parce qu'il s'agit d'une « valeur sûre ».

Perpétuellement (re) jouées, ces œuvres traversent les époques par et pour leurs couches interprétatives → jouer un classique reviendrait, soit à pratiquer un « art de la variation » (Cécile Michel), soit à expérimenter et à proposer des déconstructions radicales, participant, *de facto*, et ce, de façon pour le moins paradoxale, au « renouvellement de la création théâtrale » (Cécile Michel).

Adopter des partis pris interprétatifs radicaux peut témoigner d'un souhait de remettre en question la notion de « monument » que revêtent ces œuvres du répertoire et de considérer celles-ci comme un moyen d'interroger non seulement les « formes théâtrales elles-mêmes », mais aussi le « rapport au texte » (Cécile Michel).

En fonction de la lecture choisie par l'équipe artistique, réinterpréter un classique peut certes lui faire dire tout ou son contraire, mais c'est également opter pour des œuvres qui paraissent transcender les époques, et ce, depuis l'Antiquité, car elles décrivent l'être humain avec vérité et profondeur.

« Ces textes fondateurs » deviennent ainsi mythiques et font l'objet de multiples réinterprétations qui disent toujours quelque chose de l'époque à laquelle ils sont revisités.

Revisiter le répertoire classique consiste également à garder les œuvres vivantes et à jouer avec leur caractère mouvant.

Dans cette perspective, le texte de théâtre s'avère un squelette habillable de différentes manières, et la mise en scène en apparaît le commentaire.

- Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, 256 p. Disponible en version électronique :

<https://books.openedition.org/septentrion/53296>

- Avant 16h30 :
 - Proposer aux étudiant.e.s la bande-annonce *Pathé Live* de la mise en scène d'Ivo van Hove de *Tartuffe ou L'hypocrite* de Molière, objet de notre sortie de « théâtre au cinéma ».
 - M'assurer que les étudiant.e.s sont en possession de la pièce, avant de leur demander de lire attentivement également la préface rédigée par Georges Forestier, car cela fera l'objet du prochain cours prévu le mardi 10 octobre.
 - Leur rappeler la diffusion sur La Trois (chaîne télévisée belge) du film le plus célèbre réalisé par Patrice Chéreau *La Reine Margot*, ce soir à 20h30 et sur Arte, le lundi 2 octobre, avant le reportage dédié à l'artiste : « Patrice Chéreau, immensément vivant », déjà disponible depuis la veille sur Arte. TV.

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 10 octobre 2023 de 15h à 16h30 : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE* DE MOLIÈRE : LA PRÉFACE DE GEORGES FORESTIER, VERS UNE INTRODUCTION À LA « GÉNÉTIQUE THÉÂTRALE » :

- 15h :
 - Accueillir les étudiant.e.s par la lecture du bordereau rouge présent sur la couverture du *Tartuffe* en trois actes de Molière dans la version reconstituée par Georges Forestier.
 - Questionner les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, sur leur ressenti à la suite de notre sortie de « Théâtre au cinéma ».
 - Interroger les étudiant.e.s pour savoir si elles / ils ont visionné le reportage diffusé le lundi 2 octobre sur Arte en hommage à Patrice Chéreau.
 - Envisager avec les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, leur lecture de la préface rédigée par Georges Forestier, avant de leur communiquer des informations complémentaires grâce à :

COMÉDIE-FRANÇAISE,

--- « Georges Forestier — Molière — QC ! s02e21 », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=D0mwofDXvKA> le 1^{er} août 2023.

--- « 15 janvier 2022 — 22, v'là Molière ! », vidéo consultée en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=HLGoRMosgf4> le 5 août 2023.

Georges FORESTIER,

--- « L'Illustre Grenier : D'un Tartuffe l'autre », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=uYbu41EWP3w> le 28 juillet 2023.

--- « 15. Le premier Tartuffe (1664) », in *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 257-269.

--- *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Droz, 2004, 387 p.

12 mai 1664 : date de création de *Tartuffe ou l'Hypocrite* à Versailles face à Louis XIV, hilare.

- Après les « Trois Journées » des « Plaisirs de l'île enchantée » au cours desquelles s'est créée la comédie-ballet *La Princesse d'Élide*, Louis XIV propose à sa Cour un nouveau « Festival Molière » :
 - Soir du 11 mai 1664 : *Les Fâcheux* ;
 - 12 mai 1664 : *Tartuffe ou l'Hypocrite* ;
 - 13 mai 1664 : *Le Mariage forcé*.
- Distribution du *Tartuffe* :
 - Orgon : Molière ;
 - Tartuffe : Du Croisy (comédien de la troupe de Molière et deuxième sociétaire de la Comédie-Française) ;
 - Elmire : « Mademoiselle Molière », surnom d'Armande Béjart ;
 - Dorine, la servante : Madeleine Béjart ;
 - Damis : Hubert (Fils des propriétaires du Théâtre du Marais, lié à la troupe de l'Hôtel de Guénégaud, spécialisée en pièces à machines, lesquelles s'apparentent fortement à l'opéra. Hubert œuvre là de 1659 à 1664, avant de rejoindre la troupe de Molière, en vue de remplacer Brécourt, venant d'intégrer la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, partisane des tragédies. Ce comédien qu'est Hubert se travestit à l'envi — tout comme Louis Béjart — notamment en Madame Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*) ;

- Cléante : La Thorillière (Comme Hubert, il a fait partie de la troupe du Marais entre 1659 et 1661, avant de rejoindre celle de Molière à partir du mois de juin 1662. Molière décédé, La Thorillière intègre la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avec Michel Baron, lequel se considère comme le « fils spirituel » de Molière) ;
 - Madame Pernelle : Louis Béjart (Frère cadet de Joseph et de Madeleine Béjart) ;
 - Ph / Filipotte, la servante muette : une gagiste du théâtre (gagiste = qui reçoit des gages pour des services rendus, sans pour autant être domestique) plutôt que l'épouse de Du Croisy, qu'une partie de la troupe de Molière voulait chasser.
- Le projet de *Tartuffe* est de faire rire des dévots en montrant l'hypocrisie des uns et le ridicule des autres → Pièce polémique sur la satire religieuse.
 - L'ensemble des gens d'Église va être heurté par cette pièce : les moines et les prêtres sont montrés du doigt, car ils se disent pieux alors qu'ils se laissent gouverner par « les passions communes aux autres hommes » (p. 259 de la *Biographie de Molière*).

Le lendemain ou surlendemain, vraisemblablement le 14 mai, le souverain qu'est Louis XIV fait interdire les représentations **publiques** de la pièce afin d'obéir aux recommandations du nouvel archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, son ancien précepteur.

- Contexte religieux houleux : Hardouin de Péréfixe veut faire signer aux Jansénistes de Port-Royal un « formulaire », dénonçant cinq propositions jugées hérétiques, et les soumettre par là même aux règles dues à l'autorité papale et royale (p. 266-267 de la *Biographie de Molière*).

Si les représentations publiques sont désormais interdites, des lectures privées du *Tartuffe* ont tout de même lieu : Louis XIV assiste ainsi à une nouvelle représentation à Villers-Cotterêts (*Hauts de France*) chez Philippe d'Orléans, dit Monsieur, son frère.

- Dernière représentation vraisemblablement de la pièce : le 29 novembre 1664, c'est au tour du prince de Condé au château de Raincy, propriété appartenant à la Princesse Palatine, *seconde épouse de Philippe d'Orléans, dit Monsieur, le frère cadet de Louis XIV et premier mécène de la troupe de Molière.*
- Le 11 août 1667 : Hardouin de Péréfixe fait interdire les représentations aussi bien privées que publiques, sous peine d'être excommunié
→ interdiction pour cause de politique religieuse.

Comment Louis XIV, fervent partisan et défenseur de la religion catholique, peut-il admettre et tolérer de voir sur scène une critique acerbe de la dévotion, incarnée par le personnage de faux dévot qu'est Tartuffe ?

- Tartuffe est lié au sens du mot italien *tartuffo*, désignant une truffe et par de là la ruse et la tromperie.
- Le médecin Guy Patin dénonce les « faux dévots » en ces termes : « La religion est un grand manteau qui met bien des fourbes à couvert » (p. 1369 de la Notice de la version en 5 actes ; « *Lettres choisies de feu M. Guy Patin [...]*, lettre CXCI, du 6 août 1660, 2 vol., 1692, t. I, p. 461-462 »).
- Louis XIV se retrouve face à une contradiction :
 - D'un côté, il combat les dévots qui critiquent farouchement le libertinage en vigueur à la Cour ;
 - De l'autre, il se doit de défendre la religion catholique.

- Louis XIV et sa Cour vivent de plaisirs :
 - Les un.e.s, au nom d'un libertinage athée qui les éloignent des valeurs chrétiennes ;
 - Les autres considèrent la dévotion « militante » comme « un refus hypocrite des plaisirs de la vie et une manière indiscrete de vouloir s'ingérer dans la vie des autres » (p. 258 de la *Biographie de Molière*).

Cet « échec » pousse Molière à corriger théâtralement les vices des hommes et à pratiquer, *de facto*, un théâtre moral, s'attaquant à l'hypocrisie.



Le directeur de conscience fait place à un aventurier nommé Panulphe, individu dangereux, car il se sert du masque de la dévotion pour s'introduire au sein des familles afin de les ruiner et de violer les femmes de la maison → Il s'agit là, en tout état de cause, d'un hypocrite professionnel que seul le roi clairvoyant parviendra à démasquer.

- Devenu « imposteur », Tartuffe, ou plutôt Panulphe, est un « hypocrite » au sens étymologique du terme, à savoir « un personnage qui joue un rôle, un comédien » (p. 1384 de la Notice de la version en 5 actes).
- Bascule : d'une position d'humoriste à une position morale. Molière définit le but de la comédie comme étant la correction des vices des hommes → Obligation de « mettre sa pièce en conformité avec son argumentation », non pas une satire de la dévotion mais une attaque contre l'hypocrisie (« D'un Tartuffe, l'autre »).

Été 1667 : nouvelle version dotée de 5 actes, *Tartuffe ou l'Imposteur* : une fois lue au roi, celui-ci accepte de la voir jouée, satisfait des changements apportés au propos de la pièce.

5 août 1667 : ovation à l'occasion de la création de la nouvelle version de la pièce au Théâtre du Palais-Royal. Le roi étant à Lille, le Premier Président du Parlement de Paris maintient, malgré tout, l'interdiction.

Fin 1668 : « Paix de l'Église » → Louis XIV donne son accord à Molière pour faire représenter son nouveau *Tartuffe*.

5 février 1669 : cette nouvelle version apparaît en tête d'affiche au Théâtre du Palais-Royal, sous le titre d'IMPOSTEUR.

Origine des trois actes

La Grange, bras droit de Molière, postule que la version liminaire de 1664 = les trois premiers actes d'une comédie inachevée → cf. *Œuvres complètes de Molière* éditées en 2010 par Georges Forestier et Claude Bourqui.

- Reprise du dossier « Tartuffe » lors de l'édition des *Œuvres complètes de Molière* en 2010.
- MOLIÈRE, « *Tartuffe, ou l'Imposteur. Notice* », in *Œuvres complètes. Volume 2*, Paris, Gallimard, Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), 2010, p. 1354-1389.

Or, les contemporains de la création affirment qu'il s'agissait d'une pièce achevée et unique, d'autant que la structure en 3 actes prévaut également pour *L'École des maris* et pour *Les Fâcheux*.

Pour une reconstruction raisonnée

L'analyse « génétique » permet de « gratter » la surface de la version définitive et de voir affleurer l'intrigue en trois actes (p. 10).

Actes I, III et IV = traditionnelle histoire d'un religieux, amoureux de l'épouse de son hôte, tentant vainement de la séduire. Il est néanmoins démasqué par la ruse de cette femme et se fait chasser de la demeure familiale où il a été accueilli. Cela correspond non seulement aux structures romanesques précédant Molière, mais aussi aux versions dites « *dell' arte* » :

1) Un époux dévot fait venir en sa maison un homme connu pour sa dévotion.

2) Le saint homme tombe éperdument amoureux de la jeune femme de l'hôte dévot, et cède à la tentation en opérant une tentative de séduction. L'épouse le repousse, mais ne le dénonce pas pour autant à son mari. Même en étant informé, l'époux refuse encore de croire sa femme.

3) Le mari dévot fait une confiance aveugle au saint homme, et cela le conduit à assister, caché, à une nouvelle « tentative de séduction » (p. 10), voulue par son épouse afin de le mettre face à la vérité, l'invitant par là même à chasser le saint homme.

Ces trois jalons constituent une action qui se suffit à elle-même, car il y a un « acte d'exposition », un deuxième axé sur la séduction et un troisième focalisé sur le piège fomenté par l'épouse.

Explosion et violente colère de la part de Damis, le fils d'Orgon : se justifie mal dans la version en 5 actes, dont le deuxième était dédié à Mariane, la fille d'Orgon, et à son mariage avec Valère.

Comment concilier les deux faces de Tartuffe et son évolution du début à la fin de la pièce ?

Critique du *deus ex machina* final par Gabriel Guéret dans *Promenade de Saint-Cloud*.

La Bruyère dans ses *Caractères* n'a pas compris qu'il existait deux Tartuffe, de la même manière qu'il y a deux pièces en une.

Dans la version en 5 actes, Tartuffe intervient seulement à l'acte III = résultat d'un travail inopiné d'amplification d'une comédie initialement en trois actes.

L'acte I commence et l'acte III se termine dans la première version, équilibrée de 1664, par l'intervention de Madame Pernelle, la mère d'Orgon.

À propos du texte présenté ici

Ce texte = une reconstruction de la version liminaire de 1664, issue d'une analyse génétique.

- Ce sont des **hypothèses** : la démarche de Georges Forestier a été celle d'un restaurateur de tableaux.
- Procédé par « réduction » et par « déduction ».
- Tel un jeu de mécanique pour voir comment les pièces sont fabriquées = définition du travail de ce chercheur, depuis près de 30 ans.

Faire fi des personnages que sont Mariane et Valère a nécessité des coupes dans chaque acte.

Des vers de Cléante à l'acte I ont été supprimés, car ils ont été ajoutés ultérieurement par Molière.

- Cléante ne peut être que le frère d'Elmire et le beau-frère d'Orgon, car il ose tenir tête, dès la scène inaugurale, à la bigote Madame Pernelle.

Août 2010 : demande honorée par Georges Forestier d'Isabelle Grellet, professeure au lycée Montaigne, désireuse de faire jouer « le premier Tartuffe » à ses élèves. Cette enseignante a aidé ce chercheur en composant et en améliorant certains vers, fonctionnant comme des soudures, et en redistribuant certaines répliques de Mariane à Damis.

Fin d'année 2010-début 2011 : Isabelle Grellet a mis en scène cette reconstruction textuelle avec ses élèves de l'option « théâtre » du lycée Montaigne.

2017-2018 : représentations publiques du « Théâtre Molière Sorbonne », adoptant une démarche dite « historiquement informée », avec des étudiant.e.s co-dirigée.e.s par Isabelle Grellet et par Georges Forestier → grand succès au point que cela est devenu depuis une école.

- La création du Théâtre Molière Sorbonne demeure concomitante à la lecture par Éric Ruf de cette première version reconstituée par Georges Forestier.

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 17 octobre 2023 de 15h à 16h30 : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE* DE MOLIÈRE : AUTOUR DE LA PRÉFACE DE GEORGES FORESTIER.

- 15h : accueillir les étudiant.e.s par la diffusion d'une courte présentation audio d'Alain Viala définissant le « jansénisme ».
- Vers 15h05, et ce, jusqu'à la fin du cours (16h30) :
 - Montrer aux étudiant.e.s une photographie du théâtre du Palais Royal, à commenter en ces termes :

Le théâtre du Palais-Royal était situé **rue de Valois**, à droite de la Place Colette, où se trouve, depuis 1799, la Comédie-Française.

- Indiquer aux étudiant.e.s le contenu de la Notice propre au *Tartuffe* en cinq actes et au comportement de La Grange, interprète de Valère face à la version liminaire en trois actes :
Interprète de Valère dans la version en cinq actes, La Grange ment sur la version liminaire en prétendant qu'elle s'avère incomplète, car il ne joue pas dans la pièce.

Pourquoi a-t-il agi ainsi ?

Lors de la création de la Comédie-Française, il était vraisemblablement en rivalité avec Baron, le nouveau jeune premier âgé de 17 ans, qui se considère comme le fils spirituel de Molière, face à La Grange, se définissant comme le bras droit de Molière.

- Présenter aux étudiant.e.s le « Théâtre Molière Sorbonne » grâce à deux vidéos avec Georges Forestier et une bibliographie sélective y relative.

- Donner d'autres compléments d'informations aux étudiant.e.s vis-à-vis du cours précédent relatif à la préface de Georges Forestier :

Pourquoi Molière a-t-il écrit *Tartuffe* ? :

- Sujets en vogue dans les salons mondains, tenus par des femmes, réfléchissant sur l'éducation, sur la place de la religion face à des « dévots zélés » et sur les rapports entre les femmes et les hommes → jalousie et cocuage.
- Molière souhaite mettre en comédie les sujets débattus dans les salons mondains, parmi lesquels la religion.
- 1662-1663 : *L'école des femmes* = une satire sur la peur d'un homme d'être trompé par sa jeune épouse ; ce qui vaudra à Molière d'être accusé de faire monter l'athéisme sur le théâtre.
- De la prude Agnès dans *L'école des femmes* au dévot Tartuffe, il n'y a qu'un pas, car ces deux figures sont le pendant féminin et masculin l'une de l'autre.
- Fin 1663 - début 1664 : Molière pense *Tartuffe* en fonction de *L'École des femmes*, car la question de la dévotion suit naturellement celle du statut de la femme, de son éducation et du mariage.
- Molière écrit pour la haute aristocratie → l'idée d'un « Molière populaire » est une construction *a posteriori*.
- 1660 : avec *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, Molière invente un jeu grimacier — influencé par Scaramouche, chef de file de la *commedia dell'arte*, avec lequel il partage, un jour sur deux, le théâtre du Palais-Royal — qu'il adapte au discours parlé.
- Orgon = nouveau Sganarelle, qui deviendra, *in fine*, un riche bourgeois parisien, trompé par un dévot.
- Tout d'abord, ce personnage aspirant à la dévotion était anonyme.

- Ensuite, lors de la publication de la pièce, Molière le nomme Orgon, patronyme de comédie pour le moins original ; tout comme Elmire, prénom très rare au théâtre.
- À la suite de *L'école des femmes*, lancement de deux chantiers : une comédie de salon qui deviendra *Le Misanthrope* (1666) et une satire de la dévotion, approuvée par Louis XIV, qui se moque volontiers des dévots.

Qu'est-ce que la dévotion ? :

- L'équivalent français du puritanisme protestant, lequel se situe au cœur du Concile de Trente (vidéo à l'appui).
- = Vivre en Dieu, sans se retirer du monde.
- Régie par le plaisir, la vie mondaine existant dans des salons renommés sied mal à la vie dévote, qui se passe à l'abbaye de Port-Royal des Champs, sous l'influence janséniste.
- Faire preuve d'humilité, de pauvreté, faire acte de pénitence et faire vœu de chasteté — comme nous le verrons — s'oppose, en tous points, à la mondanité et à la galanterie, partisane de la modération, notamment quand il s'agit de religion.
- Les mondains voient les dévots comme éloignés de l'idéal de « l'honnête homme » promu par la société galante, et leur piété est jugée feinte (p. 258 de la *Biographie de Molière*).
- 1609 : Introduction à la vie dévote de (Saint) François de Sales avec un quatrième chapitre dédié à un directeur de conscience, c'est-à-dire celui à qui il faut impérativement se confier, et non pas aimer → cf. l'interprétation homosexuelle entre Tartuffe et Orgon dans les mises en scène existant depuis les années 1970-1980.

- Hormis (Saint) François de Sales, il y a eu aussi le père Le Moyne et sa *Dévotion aisée*. Parue en 1652, cette réflexion tente également de concilier les pratiques mondaines avec la vie dévote.
- Dans les années 1640, le rayonnement des salons mondains va de pair avec une « radicalisation » des courants « dévots » → toute entente semble impossible (p. 257 de la *Biographie de Molière*).
- Selon les dévots et l'Église, Orgon adopte l'attitude à la lettre du comportement de celui qui entend se laisser guider dans la perfection de la « vie dévote » (p. 1379 de la *Notice de la version en cinq actes*).
- Orgon s'avère incapable de « voir » Tartuffe autrement que comme une personne sanctifiée et une incarnation de Dieu sur terre.
- Jeu sur la relation entre le dirigé, désireux d'entrer en dévotion et demeurant aveugle non seulement sur lui-même, mais aussi sur le monde qui l'entoure, et le directeur.
- Ce qui provoque la colère de l'Église, c'est précisément cette relation entre Orgon et Tartuffe, car le second est présenté comme le directeur de conscience du premier.
- Molière est jugé « diabolique » par les hommes d'Église, car il a osé donner du crédit aux détracteurs de la dévotion et ridiculiser le dirigé ainsi que le principe même de direction de conscience (p. 263 de la *Biographie de Molière*).
- La soumission et l'obéissance proprement aveugle d'Orgon au directeur de conscience ridiculisent ce personnage.
- Réplique de Dorine : « gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille » = Image du moine médiéval, correspondant au mauvais directeur de conscience, qui prie Dieu sans cesse, mais qui est soumis à la tentation gustative et qui est animé par un désir charnel, incarné par Elmire.

- La comédie de Molière dénonce les hommes qui, comme Tartuffe, « s'adonn[en]t au vice sous le couvert de la dévotion et que leur habilité à insinuer ou imposer leurs opinions » rend à la fois puissants et dangereux (p. 1366 de la Notice de la version en 5 actes).
- Satire de celui qui devrait être un parfait directeur, mais qui n'est en réalité qu'un homme, assujetti aux passions humaines.
- Tartuffe tombe dans l'hypocrisie dans la version en trois actes, avant de devenir hypocrite de profession, dans la version en cinq actes.
- L'Église définit l'hypocrite comme celui « qui affiche le contraire de ce qu'il ressent dans le cœur, sans même en avoir conscience ». Autrement dit, l'hypocrite est guidé par l'intérêt et par la renommée, mais se convainc que ses actes relèvent de la dévotion (p. 1367 de la Notice sur la version en 5 actes).
- Dénoncer l'hypocrisie revient à « dénoncer la conception ordinaire de la dévotion » (p. 1373 de la Notice de la version en 5 actes).
- Tartuffe avait fait vœu de pauvreté et de chasteté → si Marianne, la fille d'Orgon, n'existe pas dans la première version, c'est qu'il ne viendrait jamais à l'esprit d'un père de famille de marier sa fille à un homme ayant fait vœu de chasteté.

Quelle histoire choisir pour faire une comédie ? :

Le sujet de la thèse de Claude Bourqui = les sources des pièces de Molière :

- Roman anonyme de la fin du Moyen-Âge titré *Valentin et Orson* : comment l'archevêque de Constantinople, devenu confesseur et dépositaire des secrets de l'empereur, tente-t-il de séduire l'épouse dudit empereur et se voit rejeté par cette dernière ?

- *Les Amours d'Aristandre et de Cléonice*, roman datant de 1626, dû à Vital d'Audiguier : réputé pour sa sainteté, un prédicateur, après avoir vainement lutté contre sa passion, tombe amoureux de la femme de son hôte. Celle-ci ne se laisse aucunement séduire et le somme de revenir dans sa chambre pour se flageller avec sa « discipline ». Il s'exécute, mais son désir est trop fort. Il revient donc à la charge. L'épouse se voit contrainte de devoir tout dire à son mari, qui ne la croit pas. En définitive, la femme est obligée de tendre un piège au « dévot personnage », en l'attirant dans la chambre conjugale, avec le mari censé être caché. Le saint homme s'était, en fait, méfié d'un possible stratagème et avait fait boire un filtre à son hôte, qui s'était endormi. L'épouse se défend alors en poignardant l'invité dévot et en le jetant par la fenêtre.
- « Il Pedante » de Flaminio Scala = scénario de *commedia dell' arte*, dans lequel le fils de Pantalone se propose de réconcilier son père avec son épouse, Isabelle. Au lieu de cela, il tente de séduire sa belle-mère. Isabelle va devoir dénoncer son beau-fils à Pantalone, qui ne croit pas sa femme. Dès lors, elle va fomenter un piège qui nécessite que Pantalone se cache pour permettre au fils d'entrer dans la chambre conjugale et refaire sa déclaration. Cela lui vaut d'être menacé de castration et d'être chassé ; d'où cette réplique de Damis : « je vais lui couper les deux oreilles ! ».
- Avant 16h30 : montrer aux étudiant.e.s une vidéo de cinq minutes annonçant le contenu du prochain cours.

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 24 octobre 2023 de 15h à 16h30 : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE*, DE MOLIÈRE À IVO VAN HOVE : DE LA SCÈNE D'EXPOSITION AU PROLOGUE ET DE LA SCÈNE FINALE À L'ÉPILOGUE.

- 15h :
 - Accueillir les étudiant.e.s en leur lisant une citation, extraite de la préface de Georges Forestier, relative à la structure cyclique entre la scène d'exposition et la scène finale grâce au personnage de Madame Pernelle.
 - Visionner avec les étudiant.e.s un *trailer* de la mise en scène d'Ivo van Hove de *Tartuffe ou L'hypocrite* de Molière dans la version en trois actes reconstituée par Georges Forestier, car cette vidéo contient quelques images du prologue et de l'épilogue.
- Vers 15h15, et ce, jusqu'à la fin du cours : analyser avec les étudiant.e.s, sous forme de tableaux comparés, la scène d'exposition en regard du prologue et la scène finale à l'égard de l'épilogue :

- « Scène d'exposition », du texte (1, p. 21-28) à la mise en scène (2) :

- Filipote = servante de Madame Pernelle.
- Madame Pernelle semble excédée, et cela se ressent à sa démarche ; d'où la réaction d'Elmire qui s'étonne de tels agissements.
- Madame Pernelle se dit énervée du comportement de sa « bru » et, plus généralement, des membres de sa famille.
- Dorine et Damis veulent prendre la parole mais sont, tous deux, interrompus par Madame Pernelle, tantôt critiquant farouchement Elmire, tantôt fustigeant son petit-fils en le traitant de « méchant garnement », qui ne cesse de faire du tort à Orgon.

- Elmire voulant réagir se fait sévèrement recadrer par sa belle-mère, la qualifiant de « princesse » dépensière ; tout le contraire de sa précédente belle-fille.
- Cléante souhaite, à son tour, s'exprimer, mais Madame Pernelle ne lui en laisse aucunement le temps.
- Damis parle alors de Tartuffe que Madame Pernelle s'empresse de louer ; ce qui a le don d'agacer le petit-fils.
- Dorine réagit également, et cela provoque une réaction de Madame Pernelle, laquelle incite tous les membres de sa famille à suivre le comportement d'Orgon à l'égard de Tartuffe.
- Damis préfère, quant à lui, « écouter son cœur » et ne souhaite nullement du bien à Tartuffe.
- Dorine s'étonne aussi qu'un « gueux » désargenté devienne ainsi maître des lieux.
- Madame Pernelle affirme que la vie se déroulerait mieux, si l'on suivait les « ordres pieux » de Tartuffe.
- Dorine rétorque que Tartuffe « passe » pour un saint auprès de Madame Pernelle, alors qu'il n'est en fait qu'« hypocrisie ».
- Madame Pernelle pense que Tartuffe est sévèrement critiqué, car il révèle à tou.t.e.s des vérités.
- Quand Dorine traite Tartuffe de « jaloux », Madame Pernelle la fait taire.
- Cléante réagit alors en philosophe.
- Dorine et Madame Pernelle s'entretiennent, par la suite, sur les rumeurs médisantes de leurs voisin.e.s, et tout particulièrement au sujet de Daphné, qui, de prude, devient coquette, en délaissant le voile pour satisfaire ses désirs.

- Madame Pernelle estime que cela convient parfaitement à Elmire, et à sa demeure où il vaut mieux se taire que d'être victime de calomnies. Elle n'omet aucunement d'affirmer qu'avoir recueilli ce « dévot personnage » est la plus belle action qu'Orgon ait réalisée, avant de faire des remontrances à sa servante, Filipote.

- (2) « Quelques semaines plus tard » :

COMÉDIE-FRANÇAISE, « Dossier pédagogique. Tartuffe ou L'Hypocrite », document consulté en ligne sur

[https://admin.pathelive.com/uploads/pedagogie/359/TARTUFFE%20-](https://admin.pathelive.com/uploads/pedagogie/359/TARTUFFE%20-%20DOSSIER%20PEDAGOGIQUE%20-%20SPECTACLE.pdf)

[%20DOSSIER%20PEDAGOGIQUE%20-%20SPECTACLE.pdf](https://admin.pathelive.com/uploads/pedagogie/359/TARTUFFE%20-%20DOSSIER%20PEDAGOGIQUE%20-%20SPECTACLE.pdf) le 7 août 2023.

- À l'exception de Christophe Montenez, incarnant Tartuffe et de Denis Podalydès, prêtant ses traits à Orgon, l'ensemble de la distribution arrive sur scène, dans une vive lumière, par un escalier central métallique noir.
- Rituel autour de Madame Pernelle, debout, une fois que les acteur.trice.s, toutes vêtues en noir et tous habillés en costume cravate noir et blanc, se sont salué.e.s et qu'ils ont avancé dans un « carré blanc sur fond noir » (p. 21 du « dossier pédagogique de Tartuffe ou l'Hypocrite ») → « **Distanciation** » théorisée par **Bertolt Brecht** (homme de théâtre allemand), soit l'insistance sur la convention théâtrale par la création d'un « espace dans l'espace » (p. 21 du « dossier pédagogique de Tartuffe ou l'Hypocrite »).
- D'entrée de jeu, Madame Pernelle agresse verbalement à la fois sa servante et les membres de sa famille ; à commencer par Elmire, paraissant très essoufflée → **Vérité du jeu** dans un décor circulaire, figurant un ring de boxe et une lutte à mort entre des désirs contrariés.

- Prologue muet, « Qui est cet homme ? » = intertitre typique du cinéma muet :

- Le rideau se lève sur une atmosphère noire et lugubre → Lumières nocturnes et sombres.
- L'individu qui deviendra Tartuffe = un S.D.F., soit un « sans domicile fixe », couché et recouvert d'une couverture brune, semblable à une peau de bête.
- Orgon le repère dans la rue et appelle, au moins à deux reprises, sa « maman », Madame Pernelle, laquelle, à son tour, fait appel à Dorine, la servante.
- Tous trois déshabillent le futur Tartuffe et lui font prendre un bain, tel un rite purificateur destiné au Christ → cérémonie.
- L'individu se relève alors « homme civilisé », vêtu en costume cravate noir.
- « Cette ouverture [est] pleine d'ambiguïtés, et rendue digne d'un film gothique par la musique et les flambeaux qui éclairent le plateau : nous assistons à une sorte de baptême sacrilège ou à la naissance d'un monstre qui va contrefaire l'homme et accélérer la destruction d'une famille déjà moribonde » (p. 26 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* »).
- Simultanément, le décor se monte à vue, face au public, notamment avec des « vases de fleurs » déposés de part et d'autre de l'escalier, situé au centre de la scène : « une grande feuille de papier blanc est disposée par quatre techniciens au centre de la scène après le prologue. Une femme vient ensuite tracer en son centre un cercle noir » (p. 21 et 26 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* ») → La scénographie évolue ainsi en fonction de la transformation du S.D.F. en Tartuffe, car la feuille de papier, située au centre du plateau de théâtre, définit non seulement « une aire de jeu protéiforme », mais aussi un espace d'observation et de confrontation, dépendant de chaque scène et des relations unissant les protagonistes ; « tour à tour tatami, tapis de salon, ring de boxe, berceau

de Damis, lit de l'adultère, cachette d'Orgon, linceul pour Mme Pernelle » (p. 21 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* »). En d'autres termes, cet espace accueille tous les types de passions, d'attirances, de violences et de désaccords, nés avec l'arrivée inopinée de Tartuffe — tel Théorème, héros du film éponyme de Pasolini — au sein de la cellule familiale, soumise à une expérience sociale. Il s'agit de l'« entre Orgon et Cléante, de l'amour mystique qu'Orgon voue à Tartuffe, de la réciprocité de l'attirance entre Elmire et Tartuffe, de la lutte filiale ainsi que de l'antagonisme de Madame Pernelle avec les autres membres de la famille.

- « Scène finale », du texte (1, p. 97-99) à la mise en scène (2) :

- Madame Pernelle vient d'apprendre des « mystères », qu'Orgon s'empresse d'éclaircir, en rappelant les faits : après avoir recueilli un homme pauvre et désargenté, l'avoir considéré comme son frère et lui avoir légué l'entièreté de ses biens, il découvre que ce dernier n'a pas hésité à séduire son épouse.
- Dorine ironise alors sur Tartuffe : « Le pauvre homme ! » ; *ce qu'Orgon n'a eu de cesse de répéter à son retour de villégiature.*
- Madame Pernelle ne croit nullement son fils en affirmant que : « [...] chez vous on vit d'étrange sorte » et les « hommes de bien » sont toujours enviés et jaloués.
- S'ensuit une stichomythie — un échange rapide et vif de répliques — entre la mère et le fils :
 - ❖ Madame Pernelle refuse de croire Orgon qui s'est, à l'en croire, laissé aveuglé par les discours calomnieux à l'égard de Tartuffe.
 - ❖ Quant à Orgon, il lui répète à l'envi qu'il a « vu, de [s]es propres yeux, vu » ce qui s'est passé entre Elmire et Tartuffe.

- Quand Madame Pernelle dit à son fils qu'il faut attendre pour voir les choses sûres (ce qu'Elmire a également dit à son époux), Orgon, poussé à bout, réagit violemment.
- Dorine a alors beau jeu de rétorquer à Orgon : « Vous ne vouliez pas croire, et l'on ne vous croit pas ».
- Orgon fait taire la servante en priant le ciel qu'il raisonne sa mère et souhaite que Damis suive les élans de son cœur.
- (2) Rituel autour de Madame Pernelle, debout et d'Orgon, assis sur une chaise.
- La stichomythie devient un combat au corps à corps entre la mère et le fils.
- Tout.e.s les acteur.trice.s assistent à ce qui se passe sur scène, mais restent muet.te.s, à l'exception de Dorine.

- Épilogue muet, « Neuf mois plus tard » :

- Situation renversée au profit d'une inversion des hiérarchies :
 - ❖ Madame Pernelle vient d'être brûlée vive, dans le décor circulaire blanc — tel un ring — déstructuré → abolition du schéma familial traditionnel.
 - ❖ Dépossédé de tous ses biens qu'il a légués à Tartuffe, Orgon devient S.D.F., à son tour.
 - ❖ Tartuffe = nouveau maître des lieux.
 - ❖ Enceinte de Tartuffe, Elmire apparaît souriante et lumineuse, et cela se voit par le fait qu'elle paraît vêtue d'une robe rouge, alors qu'auparavant, elle était systématiquement habillée en noir.
 - ❖ Dorine semble, quant à elle, désormais devenue maîtresse de la maison d'Elmire et de Tartuffe (p. 28 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* »).
 - ❖ Damis = « transgenre ».

- ❖ Cléante, en vêtements décontractés, apparaît un mégaphone à la main ; ce qui laisse présager qu'il s'est vraisemblablement engagé dans le militantisme politique (p. 28 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* »).
- En veillant à interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstormings*, pour connaître leur avis sur ces partis pris de mise en scène :
 - (1) PROLOGUE : Tartuffe avait fait vœu de pauvreté et de chasteté → Trouvé dans la rue.
 - (2) ÉPILOGUE : cf. « Il Pedante » de Flaminio Scala = scénario de *commedia dell' arte* où Tartuffe est menacé de castration et d'être chassé ; d'où cette réplique de Damis : « je vais lui couper les deux oreilles ! ». Cela aurait été dommage pour l'Elmire d'Ivo van Hove !
 - (1) et (2) : souhait d'une **narration**, autrement dit de **raconter une histoire au propos clair et cohérent, en héritage de Patrice Chéreau**.
 - Le « choix scénographique » d'ajouter des intertitres revêt deux fonctions (p. 23 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* ») :
 - ❖ Temporelle : « à l'unité de temps pratiquée par Molière où l'action s'avère limitée à une journée, Ivo van Hove étend les événements sur plusieurs mois et les séquence.
 - ❖ Réflexive : grâce à un effet de distanciation brechtienne, il s'agit de commenter l'action dramatique et d'interroger le public sur le drame qui est en train de se jouer sous ses yeux. Ainsi, « Amour ou soumission ? » appelle l'assistance à se questionner sur la relation existant entre Orgon et Tartuffe, d'autant que cet intertitre donne le la a un dialogue entre le dirigé et le directeur de conscience prenant la forme d'un rituel exorciste, d'une transe, voire « d'une extase charnelle homosexuelle » (p. 23 du « dossier pédagogique de *Tartuffe ou l'Hypocrite* »).

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 31 octobre de 15h à 16h30 : *TARTUFFE OU L'HYPOCRITE DE MOLIÈRE : ELMIRE ET TARTUFFE OU LA DOUBLE TRADITION DU JEU DE L'ACTEUR. TRICE AU XIX^E SIÈCLE.*

- 15h : accueillir les étudiant.e.s par une citation extraite de la préface de Georges Forestier relative à la structure de la pièce moliéresque en trois actes axée sur Elmire et Tartuffe.
- Vers 15h05 : donner quelques informations aux étudiant.e.s sur les rôles d'Elmire et de Tartuffe au XVII^e siècle, à la lumière de la version textuelle en trois actes éditée par Georges Forestier :

Georges FORESTIER,

--- « L'Illustre Grenier : D'un Tartuffe l'autre », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=uYbu41EWP3w> le 28 juillet 2023.

--- « 15. Le premier Tartuffe (1664) », in *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 257-269.

MOLIÈRE, « *Tartuffe, ou l'Imposteur. Notice* », in *Œuvres complètes. Volume 2*, Paris, Gallimard, Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), 2010, p. 1354-1389.

- En 24h *, il ne peut y avoir deux assauts de séduction de la part de Tartuffe face à Elmire, considérée comme une femme du monde, soit une mondaine du XVII^e siècle, qui ne dit rien à son mari → invention d'un témoin, en l'occurrence de Damis, le fils, qui va tout révéler à Orgon, qui ne le croit pas et qui va vouloir le chasser.
- * : le théâtre classique du XVII^e siècle est régi par la règle des trois unités, c'est-à-dire l'unité d'action, l'unité de temps et l'unité de lieu. Autrement dit, il faut qu'une action se passe en une journée et un seul lieu.

- L'épouse de l'homme naïf et pieux est présentée comme étant, soit une femme rusée, soit une femme fidèle (cf. Notice de la version en 5 actes).
- Tant qu'il reste, devant Elmire, dans un lyrisme religieux qui le dépasse dans sa tentative de séduction, Tartuffe ne tombe pas dans l'hypocrisie.
- En se traitant d' « infâme » face à Orgon qui ne le croit pas, Tartuffe devient hypocrite.
- Tel qu'il est conçu par l'Église, Tartuffe est un hypocrite qui se voit affaibli par l'amour ; ce qui le ridiculise à un point tel qu'il agit à rebours de ce qui est attendu de lui.
- Face à Elmire, Tartuffe fait preuve de dévotion mystique, en cherchant à légitimer l'amour terrestre par l'amour céleste en inversant de manière subtile les termes mystiques. Grâce au divin, il entend ainsi justifier son amour charnel (preuve textuelle à l'appui).
- Par l'entremise de la dévotion, Tartuffe justifie l'adultère qu'il sent prêt à commettre avec Elmire, qu'il définit comme la « perfection divine » (p. 265 de la *Biographie de Molière*).
- Tartuffe recourt également à la casuistique jésuite (preuve textuelle à l'appui) : quand « l'épouse, après avoir feint de se rendre à son amour pour ouvrir les yeux de son mari, doit lutter pied à pied pour ne pas lui en donner de témoignage concret et finit par invoquer le péché mortel qu'est l'adultère », Tartuffe invoque dont la « science » permet des « accommodements » avec le Ciel, tant « l'intention » et « l'action » diffèrent l'une de l'autre (p. 265 de la *Biographie de Molière*).
- Avec le « cas du Tartuffe », Molière pose la question de la moralité au théâtre (p. 1388 de la Notice de la version en 5 actes).

- Vers 15h35-40, et ce, jusqu'à la fin du cours : envisager avec les étudiant.e.s la double tradition de jeu des rôles d'Elmire et de Tartuffe, régie par le système des « emplois » à la Comédie-Française ainsi qu'un cas emblématique des querelles du *Tartuffe* au XIX^e siècle, grâce à :
 - Florence FILIPPI, « VI. "Si Molière a créé Elmire, nous seul l'avons vue". Le Molière de Mlle Mars », in Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan (dirs.), *Molière des Romantiques*, Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 141-158.
 - Florence NAUGRETTE, « L'Illustre Grenier : Molière, idole des romantiques », média consulté en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=TqHNC9mucxE> le 7 août 2023.
 - *Tartuffe* (en cinq actes) = la pièce la plus jouée du répertoire moliéresque au XIX^e siècle, car il y est question du désir féminin et des rapports entre religion et société.
 - La presse de l'époque s'axe tout particulièrement sur le personnage d'Elmire et sur son modèle comportemental → Elmire doit-elle donner ou non un modèle ?
 - Double tradition :
 - **Elmire prude face à un Tartuffe libidineux** → Charlotte Vanhove, veuve de l'acteur révolutionnaire Talma, revendique, dans un traité du jeu de l'actrice (précision due à Florence Filippi dans le cadre de son article), la décence de l'interprète : Elmire doit être une « coquette-vertueuse » (p. 149 de l'article de Florence Filippi).
 - **Elmire coquette** (Louise Contat au XIX^e siècle ou Jany Gastaldi en 1977, sous la direction d'Antoine Vitez) **devant un Tartuffe séduisant** (Molé ou Richard Fontana en 1977, sous le regard d'Antoine Vitez) → Avant d'être l'auteur reconnu de *Mademoiselle de Maupin*, roman épistolaire paru en 1835, Théophile Gautier est un critique théâtral qui s'avère manifestement partisan de ce type d'interprétation, car il reproche à

M^{lle} Mars « un jeu trop sage » (précision due à Florence Filippi dans le cadre de son article), alors qu'elle est perçue, par la plupart des critiques, comme la perfection du rôle d'Elmire, entre la femme prude et la femme dévergondée et considérée comme l'actrice - équivalent féminin de Talma, sous le règne de Napoléon.

- Dans la première scène entre Elmire et Tartuffe, M^{lle} Mars évite tout contact physique avec son partenaire. Elle ne retire pas pour autant la main du comédien, interprétant le rôle de Tartuffe, posée sur sa robe !
- M^{lle} Mars parvient à brouiller le système des emplois :
 - L'ingénue, et ce, quel que soit son âge !
 - L'amoureuse.
 - La coquette, dont elle devient le chef d'emploi, notamment grâce au rôle d'Elmire dans *Tartuffe*.
 - ✚ Entrer à la Comédie-Française au XIX^e siècle signifie convenir à un emploi, autrement dit à un type de rôles prédéfini (cf. les explications ci-dessus pour les actrices et pour les acteurs, il y a, par exemple, l'amoureux, le barbon ou le valet).
- La « gageur paradoxale » d'un.e comédien.ne jouant le répertoire classique au début du XIX^e siècle : il faut se garder d'« exciter » le public et surtout éviter de le faire « rire ».
- Les effets du jeu de M^{lle} Mars sont empruntés à la fois à la tragédie et au drame. Son interprétation atteste du fait que la comédie peut s'unir au drame, que le comique peut s'allier au tragique, et que l'on peut être non seulement classique mais aussi romantique.
- Le jeu policé et « décent » de M^{lle} Mars lui permet d'exprimer une « sensibilité romantique » novatrice qui repose sur la pudeur émotionnelle (p. 145 de l'article de Florence Filippi).

Maurizio MELAI, « IX. Les querelles du *Tartuffe* à Paris et en Province sous la Restauration », in Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan (dirs.), *Molière des Romantiques*, Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 201-212.

- Un dramaturge nommé Étienne insiste sur l'actualité de *Tartuffe* en cinq actes au XIX^e siècle lors de la Restauration, période caractérisée par le retour en force de la religion et du « royalisme dogmatique, dans une collusion dangereuse du politique et du religieux » (p. 203) → *Tartuffe* permet aux libéraux de s'opposer aux représentants de l'Église.
- Le 18 avril 1825 à Rouen, l'archevêque Croy — nouvel Hardouin de Péréfixe, s'il en est — fait vraisemblablement interdire la représentation de *Tartuffe* → soulèvement populaire de la part des libéraux avec une chanson qui ressemble à *La Marseillaise*.
- Morel, le directeur du théâtre victime de cette interdiction, affirme que son théâtre ne rouvrira ses portes qu'à condition de faire jouer cette pièce moliéresque. Il se rend donc à Paris chez le ministre de l'Intérieur afin d'abroger cet interdit.
- C'est Charles X lui-même, roi nouvellement au pouvoir, qui accepte et permet la représentation de *Tartuffe* le 6 mai de cette même année → Ce souverain — équivalent de Louis XIV, dans ce contexte — est alors considéré comme le *deus ex machina* parvenu à déjouer le complot fomenté par l'archevêque Croy.
- **Or**, cette pièce participera à la destitution de Charles X en 1830 : c'est dire la dangerosité de cette pièce !

- Avant 16h30 :
 - Rappeler aux étudiant.e.s la diffusion, ce jeudi 2 novembre à 20h30 sur *YouTube*, de la soirée hommage à Patrice Chéreau, sous forme de « portrait littéraire » par cinq Comédiens-Français.
 - Clôturer le cours en annonçant aux étudiant.e.s que le cours suivant sera dédié au parti pris radical d'Ivo van Hove relatif à *Elmire* et à *Tartuffe*.

Mardi 7 novembre 2023 de 15h à 16h30 : TARTUFFE OU L'HYPOCRITE DE MOLIÈRE VU PAR IVO VAN HOVE : LA RELATION AMOUREUSE ENTRE ELMIRE ET TARTUFFE.

- 15h : accueillir les étudiant.e.s en citant ces propos d'Ivo van Hove :

Guy DUPLAT, « Le Tartuffe interdit par le Roi, monté par Ivo Van Hove : "Tartuffe est un drame social" », *La Libre*, 13 janvier 2022.

« [...] j'ai décidé de ne pas [...] mettre en scène [*Tartuffe*] comme une comédie, mais comme une tragédie familiale. Le plus important y devient la relation — un mot choisi ici délibérément — qu'on voit naître entre Elmire, l'épouse d'Orgon et Tartuffe et qui devient le centre de la pièce ».

- Vers 15h05 : interroger les étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, pour savoir si elles / s'ils sont d'accord avec ces propos tenus par le metteur en scène en regard de son spectacle visionné au Kinopolis-Kirchberg.
 - Vers 15h20-25 : proposer aux étudiant.e.s un jeu consistant à associer des images de la mise en scène d'Ivo van Hove à des répliques phares de *Tartuffe* extraites des scènes 3 de l'acte II et 5 de l'acte III, dans la version en trois actes éditée par Georges Forestier, car ces répliques constituent les points de bascule de la situation de séduction et de la relation amoureuse entre Elmire et Tartuffe.
 - Vers 15h45-50 : connaître l'avis des étudiant.e.s, sous forme de *brainstorming*, sur le parti pris adopté par Ivo van Hove de rendre Elmire et Tartuffe amoureux.
 - Vers 16h-05, et ce, jusqu'à la fin du cours : apporter quelques compléments d'informations quant à cette volonté du metteur en scène :
 - Choix cohérent vis-à-vis de la structure dramaturgique dégagée par Georges Forestier avec son étude génétique du texte théâtral.
 - Positionnement à l'égard de la double tradition de jeu des rôles d'Elmire et de Tartuffe, en privilégiant le second type d'interprétation : Elmire, séductrice et Tartuffe, attirant.
- ✚ Annoncer aux étudiant.e.s qu'il existe également une double tradition dans la façon de mettre en scène le répertoire racinien → vers l'analyse de la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine.

- *Tartuffe*. Dossier pédagogique réalisé par Laurence Cousteix.

- COMÉDIE-FRANÇAISE,

--- « 15 janvier 2022 — 22, v'là Molière ! », vidéo consultée en ligne sur

<https://www.youtube.com/watch?v=HLGoRMosgf4> le 24 août 2023.

--- « Éric Ruf, Ivo van Hove et Christophe Montenez — Le Tartuffe ou l'Hypocrite — QC ! s02e15 », vidéo consultée en ligne sur

<https://www.youtube.com/watch?v=SqejUmkR3iA> le 24 août 2023.

- Laurent MUHLEISEN, « Rencontre avec Ivo van Hove et Jan Versweyveld », entretien consulté en ligne sur

<https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/mise-en-scene-scenographie-et-lumieres#> le 24 août 2023.

- Traitement à la fois surprenant et audacieux de la relation entre ces deux personnages.
- Elmire et Tartuffe sont réciproquement séduits l'un par l'autre et éprouvent de vrais et réels sentiments l'un pour l'autre.
- Initialement stratège rusée, Elmire se relève troublée par Tartuffe, et se sent *in fine* sexuellement et pulsionnellement attirée par lui : « [...] c'est capital [:] rien ne s'oppose à ce que la relation entre Tartuffe et Elmire vienne occuper le centre de la pièce. Si à la fin du deuxième acte, Elmire est dans une stratégie de séduction face à Tartuffe, rien n'empêche qu'elle ait, au troisième acte, une relation sexuelle avec lui » (Ivo van Hove à Laurent Muhleisen).
- Les scènes entre ces deux protagonistes sont érotiques et interrompues par Damis et par Orgon.
- Rôle omnipotent de la musique, composée par Alexandre Desplat (figure majeure du cinéma contemporain) : la musique suit les répliques ainsi que le

parcours des protagonistes → la douceur d'un piano solo — surnommé « piano questions » (terme d'Alexandre Desplat dans « 15 janvier 2022 — 22, v'là Molière ! ») — écoute les répliques des personnages et va avec la tension érotique existant entre Elmire et Tartuffe.

- Il y a, de surcroît, une évolution en miroir de ces deux personnages, au cours de ce spectacle, et cela se voit et se vit au présent, face au public :
 - Avec Tartuffe, Elmire peut se sentir libre de s'exprimer ; sa parole étant jusque-là étouffée (preuves textuelles à l'appui). Elle ressent qu'elle est aimée comme elle ne l'a jamais été, et revit aux côtés de cet homme.
 - Tartuffe passe du statut de S.D.F. à celui d'homme respecté et respectable → selon Ivo van Hove, Tartuffe n'est pas un hypocrite. Ce sont les autres protagonistes qui le considèrent ainsi, alors que lui cherche à survivre.

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 14 novembre 2023 de 15h à 16h30 : D'UN METTEUR EN SCÈNE À L'AUTRE : IVO VAN HOVE, HÉRITIER DE PATRICE CHÉREAU.

- 15h :
 - Accueillir les étudiant.e.s en musique avec un extrait du titre *Karmacoma* du groupe Massive Attack (55 secondes), avant de leur proposer deux citations comparant les mises en scène d'Ivo van Hove à celles de Patrice Chéreau ; l'une de la journaliste pour *France Inter*, Laure Adler et l'autre d'Éric Ruf, Administrateur général de la Comédie-Française depuis 2014.
 - Souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s et leur rappeler que la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine sera diffusée, ce jeudi 16 novembre à 20h30, en direct, sur la page *YouTube* de la Comédie-Française.
- Vers 15h05 : annoncer aux étudiant.e.s le détail du plan du cours, divisé en trois temps à la fois distincts et complémentaires, lesquels feront l'objet de la séance (jusqu'à 16h30) :
 - 1. Ivo van Hove à la Comédie-Française :

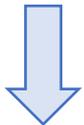
Quand Éric Ruf devient, en août 2014, Administrateur général de la Comédie-Française, il pense à trois choses :

- **Mettre en scène une œuvre phare du répertoire (l'un des trois piliers de l'institution qu'il dirige) :** *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, en hommage à Patrice Chéreau et à son mantra, « raconter une histoire » → cf. le programme du spectacle.
- **Engager des comédien.ne.s**, aussi bien jeunes que confirmé.e.s. La première à laquelle il songe est **Dominique Blanc** → *Chantiers, je*.
- **Faire venir des metteurs en scène étrangers** — capables d'une vision novatrice des œuvres — parmi lesquels **Ivo van Hove**, figure majeure de la scène flamande belge, internationale voire mondiale, et profiter de l'occasion

pour faire revenir, en 2016, la troupe au Festival d'Avignon, ne s'y étant plus produite depuis 1993 — année au cours de laquelle Éric Ruf a été engagé comme pensionnaire de la Maison de Molière — pour monter le scénario du film de Luchino Visconti, *Les Damnés*. Cette œuvre s'avère d'importance aux yeux de Patrice Chéreau.

- Éric Ruf invite à nouveau, à deux reprises, Ivo van Hove :
 - a) En 2019, *Electre et Oreste* d'après Euripide : spectacle créé à la Salle Richelieu, avant quelques représentations exceptionnelles au Festival d'Épidaure en Grèce au mois de juillet.
 - b) En 2022, le *Tartuffe* en trois actes pour ouvrir la Saison Molière, le 15 janvier, à l'occasion du 400^e anniversaire du dramaturge.

→ Autant d'événements qu'Ivo van Hove n'a pu déceimment refuser, d'autant qu'il demeure un fervent admirateur d'Éric Ruf, en tant qu'acteur. En effet, le metteur en scène a découvert ce comédien, sous les traits d'Hippolyte, dirigé par Patrice Chéreau, en 2003, aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon à Paris (XVII^e arrondissement).



Existence d'une **filiation** :

Patrice Chéreau → Éric Ruf (Hippolyte) → Ivo van Hove → Dominique Blanc (Phèdre et Dorine) et Marina Hands (Aricie et Elmire).

TOUT PART DE PATRICE CHÉREAU ET DE SA MISE EN SCÈNE DE PHÈDRE DE JEAN RACINE EN 2003 :

Dominique Blanc interprète le rôle-titre face à Éric Ruf, incarnant Hippolyte et à Marina Hands, prêtant ses traits à Aricie, l'amoureuse (réciproquement) éperdue d'Hippolyte.

Nouvellement directeur artistique de la Comédie-Française, Éric Ruf fait, **tout d'abord**, venir Ivo van Hove à la Comédie-Française, car il s'avoue fasciné par son travail, et le considère comme un héritier de Patrice Chéreau, « maître » avec lequel il a eu l'opportunité de travailler :

Il [Ivo van Hove] avait vu *Phèdre* et Chéreau est pour lui un maître absolu. Il ne le lui a jamais dit. Il a vu tous ses spectacles mais il n'a jamais osé l'approcher. D'une certaine manière, j'arrivais moi auréolé d'avoir fait, à un moment, partie de la famille de Chéreau. Donc, cela me donnait des épaules que d'y avoir participé. Et Ivo, il est vrai que, quand j'ai vu ses spectacles, j'ai compris pourquoi il se recommandait de l'héritage de Chéreau [...]. L'implication du corps et cet équilibre entre le corps et le texte, qui est tellement dur pour les metteurs en scène et les acteurs français, lui [Ivo van Hove], il le trouve.

Entretien personnel avec Éric Ruf, le mardi 23 mai 2017, à son bureau d'Administrateur général de la Comédie-Française, Paris 1^{er}.

Ensuite, Éric Ruf engage Dominique Blanc en tant que pensionnaire, laquelle accepte cette proposition uniquement parce que c'était lui qui en était l'initiateur :

« Je pense qu'avec quelqu'un d'autre, je n'aurais pas sauté le pas, certainement pas. Mais l'expérience de *Phèdre* a fait que. On ne se perdra plus jamais tous les deux, c'est évident [...], tous ceux qui étaient dans l'aventure sont liés » (p. 128, *Chantiers, je*).

Enfin, après avoir été pensionnaire en 2006, et avoir quitté l'institution en 2008, tentée par une carrière au cinéma, Marina Hands a souhaité, en 2019, revenir à la Comédie-Française, car Éric Ruf en est l'actuel Administrateur. Elle a, de surcroît, été « bouleversée » par l'engagement de Dominique Blanc en tant que pensionnaire, avant de devenir, en 2021, 538^e sociétaire de la Maison de Molière :

« [...] quand Dominique [...] Blanc a été engagée par Éric [Ruf], ça m'a bouleversée ! On rapproche des petits atomes [...]. J'avais envie de me rapprocher ».

37 min. 05-37 min. 17, Fabienne Pascaud, « Épisode 15. Électrifier les planches avec Marina Hands. Les podcasts du Rond-Point », mai 2021.

C'est ainsi que Dominique Blanc en est venue à jouer Dorine et Marina Hands, Elmire, et qu'elles se sont retrouvées toutes les deux sur scène dans *Tartuffe*, monté par Ivo van Hove → anecdote d'importance : Éric Ruf reconnaît se languir de ses partenaires et s'avoue quelque peu jaloux, notamment de Christophe Montenez, interprète de *Tartuffe*.

Cela étant dit, pourquoi Ivo van Hove considère-t-il Patrice Chéreau comme son idole ?

- Le travail artistique mené par Patrice Chéreau = une école et une leçon pour Ivo van Hove.
- Patrice Chéreau était parfaitement conscient de l'importance d'une scène et des entrées et sorties des personnages → Selon Ivo van Hove, le théâtre = quelqu'un entre sur le plateau et une autre personne lui répond. Comment la relation entre ces deux êtres évolue-t-elle au fil de la scène ?
- Patrice Chéreau avait une vision singulière de l'espace, en collaboration permanente avec son scénographe Richard Peduzzi → Ivo van Hove entretient également un dialogue constant avec son scénographe Jan Versweyveld afin de penser l'espace en fonction de la dramaturgie et de l'histoire à raconter.
- Patrice Chéreau apportait une importance prépondérante à la musique et à la bande son de ses spectacles (ex. : son utilisation fréquente des Ondes Martenot). Il façonnait, en somme, un théâtre musical et total, caractérisé par une hybridité entre les disciplines artistiques → Ivo van Hove recourt toujours à la musique dans ses créations, car il la définit comme un langage propre à révéler ce que la parole ne peut exprimer.

→ Indiquer aux étudiant.e.s que, pour entrer encore davantage dans le détail, il faudrait consacrer un cours entier à comparer ces deux metteurs en scène en vue de définir, au mieux et au plus près, l'empreinte laissée par Patrice Chéreau sur Ivo van Hove.

- 2. *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès dans une troisième mise en scène de Patrice Chéreau en 1995 = un spectacle fondateur et charnière pour Ivo van Hove :

- Introduire les étudiant.e.s à cette deuxième partie du cours en leur faisant reconnaître, grâce aux paroles traduites en français, le titre de Massive Attack : *Karmacoma*.
- Une fois qu'elles / ils ont deviné, leur montrer les paroles originales en anglais.

Pourquoi cette chanson constitue-t-elle le fil rouge de ce cours de transition, « d'un metteur à l'autre, soit d'Ivo van Hove à Patrice Chéreau » ?

Ce titre = le « palimpseste » * de la troisième version de la mise en scène de Patrice Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès en 1995.

* = la notion de « palimpseste » renvoie à l'intitulé d'un essai majeur de théorie littéraire, rédigé, en 1982, par Gérard Genette : la réflexion de ce théoricien témoigne du fait qu'un écrivain entend faire acte de mémoire en évoquant, dans un texte inédit, un texte préexistant.

Si ce terme convient parfaitement dans ce cas-ci, c'est que la danse contemporaine, effectuée par Patrice Chéreau — interprète du Dealer et metteur en scène de ce spectacle —, et par Pascal Greggory, prêtant ses traits au Client, témoigne de la relation unissant les deux protagonistes koltésiens.

- Montrer aux étudiant.e.s une vidéo de cette danse contemporaine (3 min.).

Lors d'un entretien, le mercredi 26 janvier 2022, accordé à Laure Adler dans *L'heure bleue* sur France Inter, Ivo van Hove confie à la journaliste avoir vu huit fois les trois versions (1987, 1988 et 1995) *** de la mise en scène de Patrice Chéreau de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès.

*** = Indiquer simplement cette information aux étudiant.e.s, sans pour autant entrer dans le détail, car il faudrait consacrer un cours entier à ce compagnonnage existant entre ce metteur en scène, cette pièce et cet auteur.

Plus précisément, cette troisième version est définie par Ivo van Hove comme la pureté. Soit ces propos du metteur en scène flamand : « ce spectacle a tout [ce] qu'un metteur en scène doit faire et doit savoir. Tout est là, avec seulement deux acteurs, les lumières, le son, la danse au milieu de ce spectacle, tout est là. Il ne faut pas savoir plus que ça, je crois ».

Propos d'Ivo van Hove à Laure Adler.

43 min. 50-44 min. 10.

Laure Adler, « Non censuré, Ivo Van Hove », média consulté en ligne sur

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-mercredi-26-janvier-2022-8311321> le 30 août 2023.

Dans le même ordre d'idées, Patrice Chéreau considère cette œuvre comme la plus fondamentale du répertoire koltésien, car elle renvoie à l'essence qu'il recherche au théâtre : **deux acteurs, une mise à nu et un texte**, constitué de monologues d'une longueur pouvant atteindre parfois huit pages !

Spécialiste du travail de Patrice Chéreau, Anne-Françoise Benhamou définit le parti pris de l'artiste, dans le cadre de cette troisième version de la mise en scène koltésienne, comme étant le fait de saisir et de révéler **l'érotisme** existant entre le Dealer et le Client.

Comme la vidéo l'a démontré, les deux acteurs dansent au milieu de deux rangées de gradins, dans un **dispositif bifrontal** → Cette danse contemporaine, qui aiguise l'attention du public, devient un corps-à-corps entre un homme désirant et un homme qui se dérobe / un homme torturé et un homme supplicié ; ce qui permet aux deux personnages d'exprimer ce qu'ils ne peuvent verbalement se dire, à savoir un **désir innommé et intense**.

- **3. Patrice Chéreau, de *Dans la solitude des champs de coton* en 1995 à *Phèdre* de Jean Racine en 2003 :**
 - Introduire les étudiant.e.s à cette troisième et dernière partie du cours en leur montrant une photographie des répétitions de la mort d'Hippolyte en vue de leur faire reconnaître le dispositif bifrontal.
 - Interroger les étudiant.e.s sur ce qu'elles / ils voient sur ce cliché photographique et établir un commentaire à partir de leurs observations :
- Le corps d'Hippolyte gît sur un catafalque → **L'attention est portée sur lui, autant si ce n'est plus que sur Phèdre = cette annonce guidera les cours suivants.**
- Devant le cadavre du jeune homme, il y a Thésée / Pascal Greggory, passant du rôle de Client koltésien à celui de père racinien, Ismène, la gouvernante d'Aricie / Agnès Sourdillon, et Phèdre / Dominique Blanc échouée au sol.
- Dans l'axe du photographe, Aricie / Marina Hands et Thérémène, le gouverneur d'Hippolyte / Michel Duchaussoy sont également présents.
- → Tous les protagonistes entourent Hippolyte, défunt.
- Disposé en deux rangées de gradins qui se font face, le public demeure proche des acteurs / personnages → instauration d'un cérémonial et d'un rituel funèbre dans cette proxémie induite par le dispositif bifrontal.
- Les spectateurs sont autant regardants que regardés et les acteur.trice.s sont vu.e.s de tous côtés → La frontière s'avère ténue entre l'espace réservé au public et l'espace scénique. Présents aux Ateliers Berthier — hangar aménagé et théâtralisé des anciens entrepôts des décors de l'Opéra-Comique —, les

gens, devenus un chœur antique, peuvent ainsi aisément percevoir les yeux, les larmes, la transpiration et l'intimité des comédien.ne.s.

Patrice Chéreau n'aurait jamais mis en scène *Phèdre* de Jean Racine en 2003 sans être préalablement passé par *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès. Pourquoi ?

Que Patrice Chéreau se serve à nouveau du dispositif bifrontal rend la troisième version de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès « palimpseste » de celle de *Phèdre* de Jean Racine → Éric Ruf : « Il [Patrice Chéreau] est passé de Koltès à Racine dans un même espace de tension ».

- **Propos de Georges Banu** : Georges BANU et Clément HERVIEU-LÉGER, *J'y arriverai un jour*. Patrice Chéreau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 22.
- Propos d'Éric Ruf. 30 min. 55-31 min. 16. CENTRE INTERNATIONAL JEAN RACINE, « Dire et mettre en scène l'alexandrin racinien », par Éric Ruf, de la Comédie française », vidéo consultée en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-B2aFFRXXp8> le 31 août 2023.

La bifrontalité permet, en effet, aux comédien.ne.s d'être à la fois de face à quelqu'un et de dos à quelqu'un d'autre. Il leur est donc loisible de se parler profondément, sans devoir tricher, ni projeter.

Si, en définitive, Patrice Chéreau a opté pour le dispositif bifrontal des Ateliers Berthier et non pas pour la salle historique du théâtre de l'Odéon faite d'or et de velours, c'est qu'il entendait laisser les acteur.trice.s libres de se déplacer comme elles / ils le souhaitent et surtout de se faire entendre par les spectateur.trice.s → vers *Phèdre* de Jean Racine.

- Vers 16h30 : rappeler aux étudiant.e.s que, mardi prochain, soit le 21 novembre vers 15h, durant la « semaine de projet européen », elles / ils retrouveront dans leurs courriels un lien *We Transfer* vers la captation du *Mariage de mademoiselle Beulemans* afin de les introduire au théâtre francophone belge, et leur expliquer comment se passera la fin du semestre.

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 28 novembre 2023 de 15h à 16h30 : *Phèdre* de Jean Racine : les deux scènes d'exposition entre Hippolyte et Thérémène et entre Aricie et Ismène.

- 15h :
 - Accueillir les étudiant.e.s par une citation liminaire d'Olivier Pot sur l'identité théâtrale dans la dramaturgie racinienne.
 - Interroger les étudiant.e.s sur leur ressenti à l'issue du visionnage de la mise en scène de Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine, diffusée le jeudi 16 novembre dernier à 20h30, en direct, sur la page *YouTube* de la Comédie-Française.
 - S'attarder avec les étudiant.e.s sur la préface racinienne :

- Sujet inspiré d'Euripide, dont les pièces sont consacrées à Hippolyte et non pas à Phèdre : *Hippolyte, voilé* (pièce perdue) et *Hippolyte porte-couronne*.

➤ Titre initial de la tragédie racinienne : *Phèdre et Hippolyte* = **donnée hautement d'importance**.

- « Caractère » doit être compris — non pas au sens anglais du terme *character*, soit le personnage, même si cela va avoir de l'importance au fil du temps — mais au sens défini par La Bruyère dans ses *Caractères*, autrement dit comme une qualité morale.

➤ Phèdre = incarnation de la Passion raisonnable, capable de provoquer « Terreur » et « Compassion », à savoir ce qui est attendu de la « Tragédie » selon Aristote, pour que la *catharsis*, c'est-à-dire la purgation des passions, fonctionne.

- Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente, car elle est engagée, malgré elle, dans ce qu'elle considère comme une punition divine, soit une passion pour son beau-fils ; sentiments qu'elle exècre toute la première.

De surcroît, elle s'avère fascinée par la mort, alors que Phèdre signifie littéralement « la brillante ».

- Jean Racine a souhaité rendre Phèdre moins odieuse que ses précédents antiques.

Ce sera donc la Nourrice qui accusera, auprès de Thésée, Hippolyte de viol.

Dans les versions antiques, Hippolyte : *Vim corpus tulit* V.S. dans la version racinienne, il en a seulement eu l'intention.

Contrairement à ce qui apparaît à première vue dans cette préface, Jean Racine choisit de mettre en exergue la complexité d'une intrigue amoureuse et passionnelle plutôt que de se focaliser sur un personnage, même s'il a créé ce rôle pour l'actrice, élue de son cœur, La Champmeslé.

- En ce qui concerne la mort d'Hippolyte, elle doit générer de la pitié. C'est pourquoi ce protagoniste demeure éperdument (et réciproquement) amoureux d'Aricie — à propos de laquelle Jean Racine tente de se justifier¹ —, et se sent coupable vis-à-

¹ Jean Racine dit s'être inspiré de Plutarque.

Éduqué dans les petites écoles de l'abbaye janséniste de Port-Royal des Champs (Hauts de France), le futur dramaturge s'avère capable, dès l'âge de 16 ans, de traduire Plutarque.

Propos de Georges Forestier.

Une vie. Une œuvre. 2016. Émission radio. Animée par Virginie Bloch-Lainé. Diffusée le 30 avril 2016. France Culture.

Selon Tristan Alonge, Jean Racine s'est inspiré d'une pièce d'un dramaturge qui lui est contemporain nommé Bidar. Ce dernier met en exergue Aricie qui aime Hippolyte autant qu'il l'aime en retour.

Jean Racine suit d'ailleurs la structure des scènes de son prédécesseur :

- Aricie fait son entrée au début du deuxième acte, avant de se retrouver face à Hippolyte ;
- Affrontement avec Thésée au début du cinquième acte.

Dans ce contexte, Aricie devient une rivale pour Phèdre, laquelle finira par la jalouser. C'est la raison pour laquelle Hippolyte trouvera la mort.

vis de Thésée, car il aime une jeune femme issue d'une famille ennemie de la couronne royale athénienne.

- Thésée aux Enfers : le motif de ce voyage et la mort présumée de ce personnage provoqueront les aveux amoureux non seulement d'Hippolyte à Aricie, et réciproquement, mais aussi de Phèdre à Hippolyte.

- Mise au jour de la Vertu dans la plus grande des tragédies raciniennes.

- Tous les vices sont punis : par exemple, le simple fait de penser au crime est autant une horreur que le crime lui-même.

- La fin de la préface fait écho à la « Querelle des Anciens et des Modernes » :

- D'un côté, Jean Racine entend imiter les Anciens par le prisme de la tragédie parlée, porteuse d'une poésie verbale, garante de la bienséance et favorisant *de facto* l'imagination des spectateur.trice.s.

- De l'autre, les Modernes, portés notamment par Jean-Baptiste Lully, entendent servir l'Opéra, c'est-à-dire la tragédie en musique, mettant en avant le visuel. Ce que la tragédie parlée relègue en coulisses, la tragédie mise en musique le révèle.

✚ Cf. Georges Forestier : « Jean Racine, une vie, une œuvre (1639-1699) ».

- « [...] face au succès foudroyant de l'Opéra, Racine n'a pas le choix, il doit revenir à la tragédie grecque, réaffirmer son emprise sur ce qu'il considère comme son terrain de chasse, face aux Quinault et aux Lully ».

Tristan ALONGE, « Chapitre V. Phèdre ou Euripide abandonné. La révolution affichée », in *Racine et Euripide : la révolution trahie*, Genève, Droz, 2017, p. 291.

- Vers 15h30 : poser la question suivante aux étudiant.e.s et les inviter à compléter un *brainstorming* : « Pourquoi ai-je, à votre avis, choisi de mettre ces deux scènes d'exposition en regard l'une de l'autre ? D'un côté, Hippolyte et Thérémène. De l'autre, Aricie et Ismène ? ».

- Vers 15h40, et ce jusqu'à la fin du cours :
 - Aborder avec les étudiant.e.s les deux scènes d'exposition, tout d'abord séparément, et ensuite conjointement, en insistant sur des répliques s'avérant des points de bascule pour l'avancée de l'action : il leur revient de les trouver dans le texte théâtral afin de pouvoir en discuter tout.e.s ensemble (**cf. Présentation Power Point**).

Invité : Patrick Dandrey.

Les chemins de la philosophie. 2012. Émission radio. Animée par Adèle Van Reeth. Diffusée le 4 octobre 2012. France Culture.

- Proposer aux étudiant.e.s une ouverture, en vue du prochain cours envisageant la manière selon laquelle Patrice Chéreau a mis en scène ces deux scènes d'exposition (**cf. Présentation Power Point**).

[BCE-FRA-305-05]

Textes et représentations 1B :
Théâtre contemporain et spectacle vivant

DEREGNONCOURT Marine

Mardi 5 décembre 2023 de 15h à 16h30 : *Phèdre* de Jean Racine dans la mise en scène de Patrice Chéreau : deux scènes d'exposition en miroir entre Hippolyte et Thérémène et entre Aricie et Ismène pour aborder la mise en scène et la diction de l'alexandrin.

- 15h : accueillir et souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s par une citation liminaire de Christophe Barbier, extraite de son *Dictionnaire amoureux du théâtre*, à propos de Marina Hands et d'Éric Ruf.
- Vers 15h05 : visionner avec les étudiant.e.s les deux scènes d'exposition dans la mise en scène de Patrice Chéreau.
- Vers 15h20-25 : interroger les étudiant.e.s sur ce qu'elles / ils viennent de (re)voir, notamment au sujet de la diction de l'alexandrin, avant de leur donner des compléments d'informations :

Patrice Chéreau accorde une importance capitale à la scène 1 de l'acte I, soit à la première scène de la pièce.

Il s'agit d'une des séquences les plus compliquées de la tragédie racinienne.

C'est la raison pour laquelle le metteur en scène ne cesse d'y revenir au cours des séances de lectures préparatoires au spectacle.

Il y a lieu d'y faire apparaître d'emblée le défaut d'Hippolyte : l'aphasie et le mutisme.

Ses silences donnent le tempo à la scène et invitent Thérémène à le faire parler et à provoquer le conflit : tous deux entretiennent des rapports de force, car Thérémène souhaite retenir Hippolyte et ne pas le laisser partir.

Le fait d'écouter Théràmène conduit progressivement le jeune homme à mentionner Aricie. Il manifeste une colère d'adulte à l'égard de l'amour. Plus il dit : « Non » et nie son amour pour Aricie, plus il l'avoue et répond : « Oui ».

Hippolyte ne se mentant jamais à lui-même, la mise en scène entend révéler le moment de bascule et de changement :

Martin DAWSON, « Figures Pointing to an End: Operatic Analysis and Modern Sound Design », *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 6, 2013 / 1, p. 41-60.

- Quatre minutes seulement après le commencement du spectacle (quatre minutes et douze secondes précisément), le public entend le premier effet sonore de cette création → Cette atmosphère sonore répond aux évènements scéniques quand Hippolyte se confie à Théràmène (*vers 50-51*).
- Le même son revient lorsqu'Hippolyte se plaint des barrières existant entre Aricie et lui-même (*vers 101-102*).
- À la fin de cette première scène, le même son apparaît encore à trois reprises : *vers 116-118* et *vers 135-138*.
- En tout état de cause, cette présence sonore apparaît liée à Aricie, objet de l'amour interdit d'Hippolyte.

Faire repérer aux étudiant.e.s les vers soutenus par la musique, quitte à leur remonter la scène 1 du premier acte.

Patrice Chéreau considère également comme importante la première scène du deuxième acte, soit la plus brutale des scènes d'aveu.

Aricie pose de nombreuses questions à Ismène → Jennifer Tamas affirme que l'interrogation est la marque syntaxique de la dépossession de soi, tant au niveau corporel qu'au niveau identitaire (*Jennifer TAMAS, Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique, Genève, Droz, 2018, p. 193*).

En raison de son statut de prisonnière qui fait partie intégrante de son identité, cette jeune femme qu'est Aricie doit paraître orgueilleuse et ne peut croire ce que lui confie pourtant Ismène à propos d'Hippolyte, même si, en son for intérieur, elle ne cesse de se répéter : « je serai la seule femme de sa vie ».

La certitude d'Ismène vis-à-vis de l'amour d'Hippolyte pour Aricie effraie violemment la jeune femme et produit une « déflagration » dans son corps → Tout comme Hippolyte, Aricie ne se reconnaît plus et son corps en est défait et profondément bouleversé.

C'est pourquoi laquelle Marina Hands doit faire apparaître des blancs et des trous dans sa pensée afin de souligner le blocage dont Aricie est victime. Chez elle, les choses paraissent enkystées et produisent un effarement énonciatif, car dire qu'elle aime s'avère une torture.

- Vers 15h40-45, et ce, jusqu'à la fin du cours : renseigner les étudiant.e.s sur :
 - La double tradition de la mise en scène du répertoire racinien :

Guy Scarpetta affirme que les metteurs en scène en charge de monter le répertoire versifié de Jean Racine se répartissent en deux tendances :

- **Soit**, ils privilégient l'unité de signification et l'unité syntaxique. Dans ce cas, les acteur.trice.s sous leur direction ne doivent faire aucune pause à la fin du vers, négliger les césures et les coupes internes, grouper les alexandrins en masses d'énoncés, et supprimer éventuellement les diérèses. En d'autres termes, ces créateurs font « comme si » l'alexandrin était de la prose. Les spectateur.trice.s entendent toujours un peu les vers, mais seules l'expression et la compréhension comptent → vers le « naturel » revendiqué par Molière dans *L'Impromptu de Versailles*.

- **Soit**, ils accordent la primauté à la forme. Dès lors, les comédien.ne.s qu'ils dirigent doivent effectuer des pauses, des coupes et faire résonner les rimes, au détriment de la lisibilité ou de la clarté du sens → le « chant » pratiqué par La Champmeslé et ses héritières.

Le metteur en scène Jean-Marc Villégier précise que ces deux approches ne sont aucunement modernes, car elles existent depuis les origines du théâtre classique français : c'est un débat consubstantiel au fait de pratiquer l'alexandrin.

Qu'il soit rapproché ou non de la prose, l'alexandrin est respecté, indépendamment de la manière dont il est traité par le metteur en scène.

Tout dépend en somme des acteur.trice.s et de leur niveau de diction, d'emphase et d'appui dans la respiration de l'unité du vers et de l'unité sémantique.

Dans ce contexte, les comédien.ne.s doivent servir autant leur personnage que le poète-auteur.

Autant dire que, face à l'écriture racinienne, l'acteur.trice est comparable à un.e chanteur.euse devant une partition. Tel un musicien virtuose, les comédien.ne.s doivent faire preuve de liberté vis-à-vis des contraintes métriques.

Dire l'alexandrin signifie-t-il se placer du côté du sens (« naturel ») ou de la musique (« chant ») ?

- L'idée que l'alexandrin racinien serait musical est un mythe qui court de Diderot à Valéry, y compris.
- En 1758, Diderot confie à la jeune comédienne, Mademoiselle Jodin, que Racine ne cesse de faire de la musique avec ses vers, et qu'à ce titre, les comédien.ne.s doivent s'apparenter à des instruments de musique.
- Goethe résume ce débat par une **fusion** entre les deux paramètres qui est attendue de la part des interprètes.

- La diction de l'alexandrin :

L'alexandrin = vers proche de la prose et composé de douze syllabes.

Respect des règles propres à la métrique de ce type de vers, de la fin du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle.

Déclamer Racine, dont les vers ont été déclamés jusqu'en 1930 = **Dire** Racine, autrement dit porter sa parole avec une éloquence du corps tout entier.

La diction = la version moderne de la déclamation : au lendemain de la seconde guerre mondiale, une séparation s'est produite entre les classes de voix parlée et de voix chantée au Conservatoire.

Cas pratique : vers de Phèdre (vers 634) :

Julia GROS DE GASQUET, « Histoire de la diction de l'alexandrin racinien », vidéo consultée en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=yj66S5KH_qQ le 11 septembre 2023 (12 min. 30-16 min. 50).

- La triple « école de diction de l'alexandrin » :
 - Respecter dans l'alexandrin quatre accents, deux fixes sur la sixième et douzième syllabe et deux mobiles entre la première et la sixième et la sixième et la douzième syllabe. Cette école de diction est attestée dans les travaux de François Regnault et de Jean-Claude Milner et demeure visible dans les spectacles de Brigitte Jaques-Wajeman → En pratique, le mercredi 8 juin 2022 au Théâtre de la Ville à Paris, j'ai découvert sa mise en scène de *Phèdre* de Jean Racine et j'ai entendu Raphaëlle Bouchard, l'actrice interprète du rôle-titre, dire, par exemple : « joug » en prononçant le « g » finale.

- La deuxième diction est celle proposée dans *Le Jeu verbal* par Michel Bernady, professeur au Conservatoire au début des années 1990 dans les classes de voix (parlée) et de musique (voix chantée), avant d'être remplacé par François Regnault et désormais par Robin Renucci. Il s'agit là de faire entendre, comme dans une partition de solfège, des césures ou des barres de mesure dans le vers et par là même de rendre audible non seulement la langue dans le vers, mais aussi et surtout le sens du vers.
- La troisième diction relève d'Eugène Green, dont la théorie est reprise par ses élèves, parmi lesquels Benjamin Lazar. Il s'agit d'une déclamation baroque et musicale qualifiée d'« historiquement informée », car les comédien.ne.s recourent à l'étude des sources et des traités anciens afin de convoquer à la fois une histoire pragmatique et une histoire sensible.
- Par conséquent, il faut donner la parole à celles et à ceux qui ont toujours le dernier mot quand il s'agit de **déclamation** et de **diction**, c'est-à-dire les interprètes.
 - Le positionnement de Patrice Chéreau :

Mantra : « Raconter une histoire », indépendamment de la forme versifiée.

Soit ces propos qu'Éric Ruf a aimablement accepté de me confier :

[R]aconte[r] l'histoire de Phèdre qui tombe amoureuse de lui [Hippolyte] qui ne veut pas, de son père [le père d'Hippolyte, à savoir Thésée] qui revient. Il [Patrice Chéreau] nous expliquait cela très concrètement [...], en même temps, il faisait attention à la qualité des sentiments, il faisait attention à la langue, il voulait absolument que les gens comprennent ! Donc, il mettait beaucoup de corps là-dedans. J'ai rarement vu un Racine — et d'ailleurs, il est devenu emblématique, d'une certaine manière — où l'engagement des corps et en même temps le respect à la langue est aussi grand.

Entretien personnel avec Éric Ruf, le mardi 23 mai 2017, à son bureau d'Administrateur général de la Comédie-Française, Paris 1^{er}.

L'acteur ajoute que le metteur en scène comptait non seulement sur lui, mais aussi sur Michel Duchaussoy, interprète de Thérémène, pour respecter l'ordonnance du vers. En tant membres de la Comédie-Française, tous deux se devaient de le mettre en garde si tant est qu'il ne respectait pas l'alexandrin → Le metteur en scène s'est rendu compte que le style sert les affects des personnages ; d'où le compromis suivant : respecter l'alexandrin **mais** pratiquer l'enjambement, si le sens excède douze syllabes.

En somme, il s'agit pour les acteurs de suivre les articulations de la syntaxe, conduire la phrase et la maintenir jusqu'au bout de l'intention pour pouvoir libérer le sens dans la pleine résonance, l'écho ou l'écoute du silence → **information utile en vue de l'ultime cours dédié à la mise en scène chéraldienne.**

Conseillé par François Regnault venu aux répétitions,

- Patrice Chéreau ose les ruptures vis-à-vis de la structure figée de l'alexandrin et la prononciation des « e » muets qu'il y a lieu de ne pas prononcer de la même manière : « J'ai demandé aux comédiens qu'ils tapent sur les mots comme sur les touches d'un instrument pour que jamais deux rimes ne soient dites sur le même ton ».

Propos de Patrice Chéreau dans :

Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », article consulté en ligne sur http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connaiss-des-gens-comme-elle_428836 le 11 septembre 2023.

→ **vers la première tendance de mise en scène où seule compte le sens et le deuxième type de diction issue du CNSAD.**

- L'artiste opte pour la première version du texte racinien, éditée par Georges Forestier, et restituée avec la ponctuation d'origine, limitée au point, à la virgule et aux points d'exclamation → accentuation à la fois brute et simple.

- La ponctuation renvoie à la façon de respirer un texte et cela démontre que la faiblesse d'un personnage doit être exprimée par la force et que la violence est perceptible dans la détresse → information utile en vue d'aborder les rapports père-fils entre Thésée et Hippolyte.

Mardi 12 décembre 2023 de 15h à 16h30 : *Phèdre*, de Jean Racine à Patrice Chéreau : l'amour prohibé par une figure d'autorité.

- 15h : accueillir et souhaiter la bienvenue aux étudiant.e.s par deux citations ; l'une de Patrick Dandrey sur la dramaturgie racinienne et l'autre d'Éric Ruf sur les rapports filiaux entre Thésée et Hippolyte.
- Vers 15h05 : proposer un méli-mélo fait d'images du spectacle chéraldien et de vers raciniens : associer les images aux vers correspondants et remettre tout cela dans l'ordre (cf. *Présentation Power Point*).
- Vers 15h15 : envisager davantage en profondeur avec les étudiant.e.s l'importance du son dans la mise en scène de Patrice Chéreau :
 - Les interroger pour savoir si elles / s'ils se souviennent de ce qui a été dit à ce propos au cours précédent.
 - Leur donner des compléments d'informations à ce sujet :

Martin DAWSON, « Figures Pointing to an End: Operatic Analysis and Modern Sound Design », *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 6, 2013 / 1, p. 41-60.

Le son s'avère d'importance tout au long du spectacle chéraldien, car il annonce le destin régissant la relation amoureuse des deux jeunes gens.

Cela apparaît de façon exemplaire lors de leur première scène partagée à l'acte II, quand deux sinistres bourdonnements — tels des craquements porteurs d'une électricité ambiante — se font entendre, émis à vingt secondes d'écart l'un de l'autre. La première occurrence sonore advient lorsqu'Hippolyte s'adresse à Aricie (Acte II, scène 2, vers 463) : « Madame », juste avant de lui confesser son amour pour elle. La seconde intervention sonore intervient quand Aricie répond au jeune prince (Acte II, scène 2, vers 483) : « Seigneur ». Ces deux instances sonores suggèrent leur intimité et leur union maritale.

À l'acte V, ce son apparaît lors de leur unique scène ensemble, Hippolyte se nomme « époux » d'Aricie (Acte V, Scène 1, vers 1388).

À l'issue de cette déclaration, le même bourdonnement sinistre se fait entendre, comme si l'atmosphère sonore induisait l'incapacité du jeune prince à être un jour le « mari d'Aricie ».

Preuves en vidéo à l'appui.

Étant donné que ces sons interviennent à des moments cruciaux, ils peuvent être interprétés comme l'effet d'une action scénique, car ils adviennent directement après l'émission d'un mot ou d'une idée.

Ces sons peuvent aussi être vus comme des marqueurs d'un événement à venir. En cela, ils annoncent la mort d'Hippolyte.

Envisagé de cette manière, l'usage de ces effets sonores par Patrice Chéreau ressemble beaucoup à l'usage de la musique à l'opéra au XVIII^e et au XIX^e siècles, particulièrement aux œuvres de Jean-Philippe Rameau, compositeur notamment de l'opéra *Hippolyte et Aricie*, et de Richard Wagner, à l'origine de l'opéra *Tristan und Isolde*.

En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau additionne ainsi les effets sonores, servant à lier, tout au long du spectacle, des moments fondamentaux.

- Vers 15h35-40, et ce, jusqu'à la fin du cours (16h30) : insister sur les scènes pivots raciniennes de la mise en scène de Patrice Chéreau :
 - Les aveux amoureux :
 - Dans l'essai intitulé *Volonté de savoir*, le philosophe Michel Foucault insiste sur le lien établi par l'Église catholique entre « le rituel de l'aveu » et la « vérité des corps ». Ce rituel suppose un échange, car avouer revient inévitablement à transformer le corps à la fois de l'énonciateur et du

destinataire et à démontrer la faille de son identité (Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 182-183).

- Les aveux raciniens témoignent de la relation étroite entre le poids et la lourdeur du pouvoir, incarné par Thésée, et les propos des personnages que sont Hippolyte et Aricie.
- Acte II, scène 2 :
 - Omnipotente pour le metteur en scène, à l'image des deux « scènes d'exposition » d'aveu amoureux aux confident.e.s.
 - L'artiste souhaite démontrer qu'il ne s'agit pas d'un acte amoureux, mais plutôt d'un affrontement et d'un moment désagréable.
 - Aricie apparaît de dos à Hippolyte → Le jeune homme se trouve écartelé entre le fait que cette situation lui convienne et le fait de vouloir la voir se retourner pour lui faire face.
 - Être de dos ou de face est lié au regard et à l'espoir de complicité.
 - Cette séquence cardinale se doit de paraître inoubliable et emblématique pour les deux protagonistes.
- Acte V, scène 1 :
 - Quand le spectacle est filmé de haut, le phénomène suivant est perceptible : tandis que la lumière vient de dos pour Hippolyte et assombrit son visage, Aricie reçoit la lumière de face ; ce qui renforce son ombre et éclaire son visage.
 - Il existe un jeu d'ombres particulièrement significatif, car elles sont tantôt séparées, tantôt conjointes.
 - Les ombres séparées peuvent, d'une part, renvoyer à la perception que les personnages ont d'eux-mêmes et de la réalité.
 - D'autre part, elles peuvent renforcer la solitude d'Hippolyte.

- Quant aux ombres conjointes, il s'agit, soit de tenir compte de la perception de l'autre, soit de l'Éden d'un couple heureux (preuve en photo à l'appui).
- Au vu de l'urgence de la situation et du départ et face à la torture de devoir garder le secret de la calomnie, Hippolyte impose un lieu pour y sceller son serment de mariage avec Aricie. C'est un acte qu'il prend très au sérieux.
- Quand l'amour est réciproque, la demande en mariage est d'autant plus forte, car cet acte permet de ne plus être étranger à l'autre.
- Face à sa demande, Aricie demeure interdite, éprouve des difficultés à lui dire « oui » et utilise des détours.
- Par conséquent, il y a lieu de s'opposer à la tradition idyllique et romantique des deux jeunes premiers promis l'un à l'autre, car, dans la dramaturgie racinienne, dire l'amour revient à insulter, à déclarer la guerre, à bannir ou à faire mourir l'autre (Jennifer TAMAS, *Le silence trahi. Racine ou la déclaration tragique*, Genève, Droz, 2018).
- En vue de rendre cela visible sur scène, il faut une complicité de jeu entre les partenaires.
- En définitive, ces deux scènes d'aveu amoureux se caractérisent par :
 - Des élancements et des élans transversaux qui recourent à la longueur de l'espace bifrontal ;
 - Des allongements et des effondrements brusques au sol, autrement dit des agenouillements propres à la supplication et à l'aphasie ;
 - Des mains tendues qui ne parviennent pas à se toucher ;
 - Des effleurements et des caresses retenues ;
 - Des reculs fébriles face au fait de s'embrasser ;

- De l'émotion et des yeux brillants de larmes, quand il est question du départ, car l'hystérie doit être la même entre le fait de devoir se quitter et le fait de s'aimer, séparés.
- → chorégraphie.

L'intimité de ce couple se voit toujours soumise au regard d'un tiers, qu'il s'agisse de celui des confidents (Ismène et Théràmène) ou de celui de Thésée, à la fin de la scène 1 de l'acte V.

- Les rapports conflictuels père / fils :
 - Lors des répétitions, Patrice Chéreau s'interroge en ces termes : « Toute la pièce n'est-elle pas 1 [un] piège qui se referme s[u]r H. [Hippolyte] ? ».
 - Qu'Hippolyte soit amoureux le rend faible → cette vulnérabilité doit être interprétée par des acteurs forts.
 - Il s'agit de raconter l'histoire d'une culpabilité due à un désir interdit par le pouvoir et combien cette culpabilité peut conduire à la mort, car cet empêchement fait suinter encore davantage le désir.
 - Dès lors, les comédiens doivent rechercher sans cesse l'injouable et la violence.
 - Acte IV, scène 2 :
 - La confrontation entre Hippolyte et Thésée s'avère d'une véhémence verbale accrue et d'une « gestique » particulièrement violente, comparable à celle existant dans les versions antique (grecque d'Euripide et latine de Sénèque).
 - Thésée écrase sous son pied le visage d'Hippolyte à genoux et le menace avec un glaive, tel un geste sacrificiel.

- Les notes conservées à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, Caen, Normandie) démontrent que Patrice Chéreau souligne en rouge la réplique d'Hippolyte suivante (vers 1121-1122) :
Je confesse à vos pieds ma véritable offense.
J'aime, j'aime, il est vrai, malgré votre défense.
- Lors de cet affrontement, Thésée apparaît debout et en pleine lumière quand Hippolyte demeure dans l'ombre, agenouillé et tête baissée.
- Toujours est-il que la ressemblance physique troublante entre les deux acteurs interprétant ce père et ce fils attestent une égalité : Hippolyte est un homme adulte, tout comme son père.
- « Le Récit de Thérémène » :
 - Manon Worms : « [L]e choix de faire revenir le cadavre sublime d'Hippolyte accuse aussi directement Thésée dans son exercice du pouvoir et met en cause un monde où la loi des pères décide de la vie des fils [...], procédé dramaturgique consistant à faire d'Hippolyte le point de fuite de toute la pièce » (Manon WORMS, « Phèdre : exhiber les victimes, ensanglanter Racine », communication, le vendredi 18 novembre 2016, lors du colloque Chéreau en son temps, 17-19 novembre 2016, article non publié et envoyé par l'autrice).
 - Le cadavre ensanglanté du jeune homme est exposé aux yeux de tous — spectateurs comme comédiens — sur un plateau de morgue qui provient d'une cage d'ascenseur, dans un dispositif bifrontal¹ qui induit une proxémie, à savoir une proximité.

¹ « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ».

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Martin Rueff [trad.], Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31.

- Montrer un corps ensanglanté sur scène s'avère contraire à la bienséance qui prévaut au XVII^e siècle mais demeure proche de l'esthétique antique → la « mémoire tragique » = « palimpseste » du geste artistique de Patrice Chéreau.
- L'artiste renoue avec l'étymologie du terme « apocalypse », à savoir « retirer l'objet de sa cachette » (Valérie NATIVEL, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, Thèse défendue pour l'obtention du titre de Docteur en études théâtrales de la Sorbonne nouvelle, Institut de Recherches en Études Théâtrales (Gilles Declercq, directeur), Paris, 2012, 418 p.).
- Le souhait du metteur en scène : terminer la tragédie entre hommes, autrement dit avec Thésée, Hippolyte et ceux qui les entourent.
- Quand Théràmène mentionne Aricie, Marina Hands s'avance au second plan et paraît hébétée, les mains couvertes de sang² → La présence de la jeune femme auprès du cadavre d'Hippolyte concrétise la douleur décrite, d'autant que Thésée n'adoptera pas la jeune femme ; les trois derniers vers raciniens étant supprimés par Patrice Chéreau avec l'accord des comédiens.
- Après avoir attentivement écouté Théràmène, Thésée se sent coupable de ses erreurs et apparaît le buste recroquevillé, le visage ravagé par le chagrin et écroulé sur les marches, aux pieds des spectateurs.
- Cette tragédie de la lumière est ainsi centrée sur Hippolyte, jeune homme, objet de toutes les passions, déchiré entre ses désirs contrariés et sa culpabilité.
- Bien qu'il meure de ses contradictions, il reste debout, digne et fier jusqu'au bout et interroge ainsi la valeur de la mort en martyr.

² // avec *La Reine Margot*, conservant et caressant la tête coupée de La Môle à la fin du film *La Reine Margot*, diffusé sur *La Trois*, le mardi 26 septembre dernier.

- Le « Récit de Thérémène » revêt une signification équivoque, tant en ce qui concerne la réalisation scénographique écartelée entre les arts visuels (permettant de visualiser) et oratoires du dire qu'en termes d'écriture dramatique, dont le défi est d'émouvoir sans montrer l'horreur ; définition même de la figure de style qu'est l' « hypotypose » → Réponse racinienne à l'opéra, art jouant avec les codes de la bienséance en osant montrer les faits.
- En effet, en optant pour la pleine monstration de l'horreur qui demeure latente dans le texte racinien, Patrice Chéreau cherche à atteindre l'opéra au théâtre et le théâtre à l'opéra, car il recherche, dans l'un et l'autre cas, l'utopie de l'hyperthéâtre et vise un art total.
- Dès lors, le texte racinien demeure autant au centre des préoccupations du metteur en scène que la question du visible et de ce que l'on peut voir représenter sur scène → // avec la notion de « moralité » interrogée par Molière dans son *Tartuffe* à travers la relation entre Elmire et le protagoniste principal, qu'Ivo van Hove voit et définit comme « amoureuse » dans son spectacle.
- Vers 16h30 : remercier les étudiant.e.s pour ces quelques semaines vécues tout.e.s ensemble et leur rappeler que, d'une part, le dernier cours sera dédié à la préparation de leur examen oral (cf. **présentation Power Point**), et que, d'autre part, la « Scène imaginaire de Dominique Blanc » sera diffusée sur les pages *YouTube* et *Facebook* de la Comédie-Française, le jeudi 21 décembre prochain, à 20h30.