

Résidence de création



Le Misanthrope

de Molière
mise en scène Louise Vignaud*

Du vendredi 19 janvier au jeudi 15 février 2018
Petit théâtre, salle Jean-Bouise

Dossier pédagogique

Deuxième partie

Après le spectacle

* Membre du Cercle de formation et de transmission

Activités pédagogiques conçues par
Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien

ACTIVITÉ 1 – Un espace panoptique

Le choix d'un dispositif scénique quadri-frontal, conçu par Irène Vignaud, est un des gestes forts de la mise en scène de Louise Vignaud. Il convient donc d'amener les élèves à analyser le fonctionnement de cet espace scénique en convoquant leurs impressions de spectateurs et en leur proposant de réfléchir aux liens de sens que le dispositif tisse avec le texte de Molière.¹

Demander aux élèves, réunis dans un cercle de parole, de décrire le plus concrètement possible leur situation et leurs impressions de spectateur pendant le spectacle. Le professeur gère la prise de parole en suivant le questionnaire. Pour se donner des repères simples, on pourra, comme Louise Vignaud et ses comédiens l'ont fait dans le travail de répétition, désigner les 4 gradins avec les 4 points cardinaux :



- Par où êtes-vous entré dans la salle ?
- Où étiez-vous assis ?
- Étiez-vous à l'aise dans ce dispositif quadri-frontal ?
- Vous êtes-vous retrouvé à proximité d'un acteur pendant le spectacle ? À quel moment ?
- Avez-vous éprouvé le sentiment d'être visible des autres spectateurs ? Quand ?
- Vous souvenez-vous avoir regardé les autres spectateurs ?
- Quels sont les espaces de jeu utilisés par les comédiens dont vous vous souvenez ?

Espaces de jeu

Hors-plateau : dans l'entrée nord-ouest, on entend arriver Alceste (Mikaël Pinelli) qui lance son « Ah ! » qui commence la scène 2 de l'acte IV, au moment où il revient de chez Arsinoé avec le billet écrit à Oronte. Quelques minutes plus tard, on entend Célimène (Sophie Engel) traverser la salle du nord au sud, derrière le gradin est, au moment où tout le monde attend ses explications sur le billet écrit à Oronte (IV-3).

Les fauteuils : 11 sièges sont réservés aux acteurs, aux premiers rangs des gradins. Certains personnages prennent la place des spectateurs : Alceste (Mikaël Pinelli), qui observe davantage qu'il ne participe au jeu social, les occupe souvent mais également Philinte (Clément Morinière) et Eliante (Charlotte Ferman) qui veillent à ce que la situation ne dégénère pas, ainsi que Clitandre (Ewen Crovella) et Acaste (Sébastien Mortamet), en espions de la cour, souvent perchés sur les fauteuils plus qu'assis dedans.

La bande blanche : (type tapis de danse) entre le premier rang de fauteuils et le bord du plateau. C'est un espace de hors-jeu qui offre aux personnages une possibilité de fuite quand ils refusent d'entrer dans le combat ou le spectacle qui se joue sur le parquet, un peu comme un boxeur se réfugie dans les cordes pour ne pas risquer de coup.

Le parquet blanc-gris, modèle Versailles, divisé en grandes dalles carrées dont les lames se chevauchent alternativement, surélevé de quelques centimètres par rapport au sol, comme un parquet de danse : c'est l'espace du jeu social, celui dans lequel on s'expose. Les personnages s'y déplacent à grandes lignes, droites ou diagonales, comme les pièces maîtresses aux échecs, restant le plus souvent à distance. Immaculé au début du spectacle, le parquet est jonché de fleurs et de confettis argentés à la fin de la pièce.

Les deux escaliers/podiums imbriqués au sud ouest du plateau, qui donnent de la verticalité à la scénographie (3 marches et 5 marches), créant ainsi une scène sur scène. C'est ici que l'on se donne en spectacle : Oronte (Olivier Borle) y dit son sonnet (I-3), Célimène y fait ses portraits (II-4). C'est également l'autel où se fait le sacrifice de Célimène, obligée par les marquis de lire ses écrits persifleurs (V-4). Alceste n'y fait que passer brusquement comme lorsqu'il donne un coup de pied dans le bouquet de Célimène après le jeu des portraits, répandant ainsi les fleurs sur le parquet.

La coursive au-dessus de la cage de scène. Basque (Joseph Bourillon) y surveille l'affrontement Oronte-Alceste (I-3) au-dessus du gradin sud ; Acaste et Clitandre y observent l'affrontement Célimène-Arsinoé (III-4), côté sud et côté nord.

Les cintres : à la fin de l'acte III, Célimène (Sophie Engel) descend des cintres dans une nacelle jusqu'au centre du plateau (comme un lustre était apparu à la fin de l'acte I) puis remonte avant que ne commence l'acte IV².

¹ Pour enrichir la discussion, il est important que vos élèves n'aient pas tous été installés dans le même gradin : conseillez-leur, avant le spectacle, de se répartir sur les quatre gradins de la salle.

² Voir l'activité « Entre les actes »

Le choix du dispositif et des différentes aires de jeu immerge le spectateur dans le spectacle qu'il regarde et fait de chaque spectateur un élément du spectacle pour les spectateurs des autres gradins. Chacun peut voir les autres, tout en se sachant vu d'eux, dans une situation de surveillance réciproque. Le salon de Célémène, où chacun sait qu'on pourra rapporter à la cour ce qui s'y dit et s'y passe, comme les marquis rapportent de la cour les dernières médiances, se trouve ainsi mis en abyme en Jean Bouise. Le fonctionnement théâtral du dispositif s'apparente au fonctionnement social du spectacle de la vie de la cour et du salon de Célémène. Cette confusion des espaces fait du spectateur un personnage de la pièce qu'il regarde et à ce titre, il est regardé par les autres spectateurs.

Pour aider les élèves à mettre en lien le choix du dispositif de jeu avec le sens de la pièce de Molière, on leur montre un court diaporama de trois espaces qui fonctionnent également en quadri-frontal et on leur demande quels points communs ils voient entre ces espaces et celui qu'a mis en scène Louise Vignaud.

Diapositive 1: Denis Appel, Max Schmeling Halle (WWE Wrestle Mania Revenge Tour) in Berlin (Germany), 2005, from Wikimedia Commons, the free media repository.



Max Schmeling Halle (WWE Wrestle Mania Revenge Tour)

Le jeu social est un combat. On cherche parfois à l'éviter, comme dans la scène d'ouverture Alceste (Mickaël Pinelli) fuit l'arrivée de Philinte (Clément

Morinière) en allant d'un coin à l'autre du ring au fur et à mesure que son adversaire vient le chercher, comme un boxeur qui cherche les cordes. Mais les matchs sont nombreux et parfois violents: Oronte / Alceste (I-3), Alceste / Marquis (II-5) Célémène / Arsinoe (III-4) Célémène / Alceste (IV-3) Marquis / Célémène (V-4), combat fuite aller dans les cordes et les coins (I-1). Il s'agit sans doute plutôt de catch que de boxe, comme le signale les cagoules de Basque et des Gardes, car le jeu est scénarisé et organisé selon des rituels que chacun connaît: le plus grand risque n'est pas de prendre un coup, mais, comme le fait Alceste, de ne pas jouer le jeu.

Diapositive 2: Xavier Lahache, Studio du Grand Journal, Canal Plus, 2017.



Xavier Lahache, Studio du Grand Journal

Les similitudes entre ce studio de télévision conçu par Philippe Désert³ et la scénographie d'Irène Vignaud sont nombreuses: le choix du blanc, la table-podium, des spectateurs qui font partie du spectacle, le pont rectangulaire où sont fixés les projecteurs. Mais surtout, la photo nous propose une vue du dessus qui n'est pas celle du téléspectateur. On peut ainsi voir « l'envers du décor » et mesurer comment les images d'elle-même que la société diffuse sont fabriquées. Dans la mise en scène de Louise Vignaud, au début de l'acte V, le pont descend et les masques tombent: on est dans « l'après-émission », en « off ». Alceste se rhabille et Célémène est mise à mort.

³ « Diplômé de l'École Spéciale d'Architecture de Paris en 1980, Philippe Désert met un pied dans la télé quatre ans plus tard pour ne plus la quitter. Il a alors bousculé les codes esthétiques des plateaux de télévision en dessinant les premiers décors de Canal+, avec un style débridé résolument moderne dopé à l'art pop et à l'architecture contemporaine. (...) C'est en anticipant les tendances artistiques et les évolutions technologiques de ces vingt-neuf dernières années que l'architecte devenu chef-déco a composé parmi les plus fameux décors de la scène et de la télévision: Le Grand Journal de Canal+, le JT de TF1, le Festival de Cannes, les César, les grands débats politiques, les Victoires de la Musique... Plus de 2000 décors ont été signés de sa griffe, gage de prestige et de modernité. Précurseur, on lui doit certaines innovations devenues rapidement incontournables comme la table triangulaire qui a envahi les Talk Show et toutes les déclinaisons qui ont suivi, l'utilisation du noir et du blanc sur les plateaux, les matières diffusantes et translucides, la mise en place des projecteurs face caméra et la mise en scène des écrans et murs d'écrans comme éléments de décor... » <http://philippedesert.fr/presentation/>

Diapositive 3: Remi Jouan, *Cour intérieure de la prison de Kilmainham*, 2006, from Wikimedia Commons, the free media repository.



Remi Jouan, Cour intérieure de la prison de Kilmainham

À la fin du XVIII^e siècle, le philosophe utilitariste Jeremy Bentham et son frère, Samuel Bentham, imaginent un type d'architecture carcéral dont l'objectif est de permettre à un gardien, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers, enfermés dans des cellules individuelles autour de la tour, sans que ceux-ci puissent savoir s'ils sont observés. La lumière entre du côté du prisonnier, et le surveillant peut ainsi le voir se découper en ombre chinoise dans sa cellule. Il sait si le détenu est présent ou non, ce qu'il fait ou ne fait pas. À l'inverse, le surveillant étant invisible, le prisonnier ignore s'il est surveillé ou non. Ce dispositif devait ainsi donner

aux détenus le sentiment d'être surveillés constamment et ce, sans le savoir véritablement. On parle d'architecture panoptique. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (1975), consacre tout un chapitre à cette invention. Le panoptique fait de la visibilité — et donc du théâtre — une prison. On cesse d'enfermer pour mettre en pleine lumière. L'essentiel, c'est que l'on se sache surveillé. Foucault en fait le modèle abstrait d'une société disciplinaire, axée sur le contrôle social et l'autodiscipline, esquissant ainsi les grandes lignes d'une société de surveillance et de contrôle qui va être rendue réelle grâce à l'essor des technologies. Chacun peut potentiellement surveiller son enfant ou son voisin de la même façon que, dans la proposition scénique de Louise Vignaud, tout le monde se surveille, soi-même et les autres, personnages et spectateurs. Le pouvoir n'est pas visible mais il est scénographié dans cet espace panoptique. La cour et le pouvoir royal sont rejetés hors-scène, entre les actes.

ACTIVITÉ 2 – Entre les actes

Les fins d'actes apparaîtront sans doute, après la représentation, comme les moments du spectacle contenant le plus d'effets scéniques : le travail de la lumière (Luc Michel) et du son (Lola Etiève) y sont particulièrement importants. Mais il ne s'agit pas d'une simple ponctuation qui viendrait rythmer le spectacle. Ce qui se passe entre les actes dans la fable de *Alceste* est fondamental pour comprendre la pièce : la convocation au tribunal des Maréchaux pour éviter le duel dans l'affaire du sonnet d'Oronte, la perte de son procès, le livre abominable qu'on

l'accuse d'avoir écrit, la visite chez Arsinoé pour récupérer le billet qui prouve la trahison de Célémène. Il s'agit donc pour Louise Vignaud de rendre visible ce hors scène entre les actes.

Faire décrire aux élèves avec le plus de précisions possibles ce qui se passe sur le plateau pendant les changements d'actes⁴ en s'attachant particulièrement au son, à la lumière et aux actions présentes au plateau. Leur faire reconstituer le hors scène de la fable de *Alceste*. L'ensemble peut se présenter sous la forme du tableau suivant.

	Fin I	Fin II	Fin III	Fin IV
Lumière	L'obscurité se fait sur le plateau. Un lustre allumé descend des cintres. Couleur dominante rouge au début de l'acte II.	L'obscurité se fait sur le plateau. Après l'arrestation. Couleur dominante verte au début du III.	L'obscurité se fait sur le plateau. Éclairage sur la pluie de grands confettis rectangulaires argentés qui tombent des cintres.	L'obscurité se fait sur le plateau. Le pont rectangulaire avec les projecteurs descend un peu en dessous de la coursive. Il est éclairé du dessus par 4 projecteurs qui projettent au sol les ombres du pont comme les branches des arbres d'une forêt. Couleur dominante jaune au début du V.
Son	Musique inquiétante. Cordes grinçantes Basses très présentes et assourdissantes. Gronnement (tonnerre) à la reprise du II.	Coup sourd et fort comme un canon assourdi au moment du noir. Bruits de jungle et chants d'oiseaux.	Chants et rires de femmes.	Flash de clavecin. Bruits de jungle. Gronnement (type tonnerre) au moment du noir.
Jeu	Entrée en scène de Célémène (Sophie Engel) avec Basque (Joseph Bourillon). Plateau. Coupe de champagne.	Arrestation de Alceste par 1 garde (joué par Olivier Borle qui jouait Oronte) à visage découvert et 4 gardes cagoulés et vêtus de noir.	Alceste (Mikaël Pinelli) attend et hésite, après l'invitation de Arsinoé ; puis il part en courant (sortie nord ouest). Une nacelle sur laquelle se balance Célémène (Sophie Engel) descend des cintres. Oronte apparaît en silhouette muette à l'entrée nord est et disparaît.	Célémène (Sophie Engel) reste seule en scène. Retour, début V, de Alceste (Mikaël Pinelli) avec un manteau et une écharpe.
Hors scène		Alceste est « mandé » par un « commandement » auprès des Maréchaux. Il comparait et trouve un accommodement avec Oronte pour éviter le duel.	Alceste se rend chez Arsinoé et y récupère un billet d'amour de Célémène pour Oronte.	Alceste perd son procès. Un homme l'avertit qu'il est menacé d'être arrêté dans une lettre que Dubois a oublié chez Alceste. Alceste se rend chez lui pour lire le document.

Ces moments entre les actes permettent à Louise Vignaud de faire entrer dans le spectacle la violence du monde extérieur. La présence silencieuse des gardes cagoulés, les bruits de la jungle et les effets sonores grondants et menaçants, dénoncent, entre les actes, la sauvagerie de l'espace social à l'extérieur du salon de Célémène. « Tirons-nous de ce bois et de ce coupe-gorge » où les hommes viennent en « vrais loups » s'exclame Alceste au début du cinquième acte (vers 1522 et 1523).

La mise en scène de Louise Vignaud laisse apparaître dans les interstices de la pièce une sauvagerie animale qu'on ne soupçonnait pas dans ce texte dont on souligne d'habitude l'aspect moral ou philosophique. Ici, on a parfois plus l'impression d'assister à une guérilla armée qu'à une dispute philosophique. Célémène semble planer au-dessus de cette violence dont elle s'amuse, comme le montre l'image de la nacelle entre l'acte II et III.

⁴ La fin du spectacle sera plus particulièrement étudiée dans l'activité 4.

ACTIVITÉ 3 - La dictature des apparences

Nous devons être excessifs pour raconter la folie des apparences. Par le choix des matières : un parquet Versailles clinquant. Par les costumes : costumes d'époque retravaillés pour renforcer l'esprit baroque, tissus luxueux, couleurs flamboyantes, coiffures excentriques.

Louise Vignaud, dossier de presse du *Misanthrope*

La question traditionnelle qui se pose lorsque l'on met en scène une pièce classique est celle des costumes. « D'époque » ou pas ? Avant de creuser la question et d'analyser le rôle du costume dans la mise en scène du *Misanthrope* vue par les élèves, on commencera par leur demander de se remémorer avec le plus de précision possible les costumes des personnages de la pièce. On peut projeter quelques photos afin d'aider à la remémoration :

→ 6



Alceste, Célimène. © Michel Cavalca



Arsinoé. © Michel Cavalca



Célimène, Acaste, Arsinoé, Oronte, Alceste. © Michel Cavalca



Eliante, Arsinoé (au centre). © Michel Cavalca



Oronte, Célimène, Arsinoé. © Michel Cavalca

À partir du relevé effectué, on conduira les élèves à constater le mélange des époques suggérées par les différents éléments des costumes, et on leur demandera de proposer une interprétation pour ce choix : lien entre l'époque de la création de la pièce et celle de la nouvelle mise en scène, actualité voire universalité du propos de la pièce, lecture particulière de certains éléments de la pièce traduite par le costume, partie prenante de l'ensemble de la mise en scène.

→ Il sera bon de rappeler au début de l'analyse que le costume de théâtre à proprement parler n'existe pas au XVII^e siècle; l'habit de scène est un vêtement de cour, acheté (ou offert par un riche protecteur) par le comédien qui en demeure propriétaire. « Il est paré d'éléments brillants (faux or, argent ou pierres précieuses) destinés à le rendre visible sur une scène sombre; il est composé d'étoffes brillantes (satin, velours, taffetas) aux couleurs vives (rouge, bleu, jaune, vert) ».⁵ On dispose même de la description du costume d'Alceste, décrit dans l'inventaire réalisé après la mort de Molière: il s'agit d'« un habit de la représentation du *Misanthrope* consistant en un haut de chausse et justaucorps de brocard rayé or et soie grise, doublé de tabis⁶, garni de rubans verts, la veste de brocard d'or, les bas de soie et jarrettières. »

L'analyse des costumes créés par Cindy Lombardi permet de compléter la lecture de la mise en scène de Louise Vignaud commencée par l'analyse de la scénographie et du hors scène. Trois axes principaux se dégagent: le désir de paraître, la dureté et la folie.

Le désir de paraître. Il se traduit principalement par les éléments de costume qui renvoient au XVII^e siècle: les tissus des robes des femmes et des haut-de-chausse des hommes, d'apparences riches, soyeux et moirés, les broderies de perles et de brillants, et les coiffures hautes des femmes, ornées de plumes. Même Alceste, qui dénonce l'excès de soumission à la futilité des apparences (voir sa tirade sur Clitandre aux vers 479 à 486) est vêtu à la mode, comme les autres hommes, pendant les quatre premiers actes, de manière un peu plus sobre simplement.

La dureté. La richesse et le caractère voyant des costumes sont complétés par des éléments qui au premier regard semblent s'accorder avec eux sur le plan historique; à les observer plus attentivement (les photos proposées peuvent être utiles à ce moment-là) on constate que les pourpoints des hommes sont très proches des blousons de cuir modernes ou des vestes matelassées à la mode en 2017. De même, les chaussures, en particulier celles des hommes, sont de style tout à fait contemporain et beaucoup moins raffinées que ne l'étaient celles portées sous Louis XIV (voir par exemple les chaussures d'Oronte sur le document 3). Le col de fourrure porté par Oronte, inspiré des « renards » qui conservaient la tête et la queue de l'animal, comme les coiffures des marquis (une partie des cheveux rasés, avec des couleurs outrées) donne une coloration presque inquiétante au raffinement qu'ils affichent. Il y a une sorte de bes-

tialité dans ces caractéristiques de leurs costumes qui vient souligner la violence sous-jacente dans cette société apparemment raffinée. On retrouve là des caractéristiques dégagées déjà dans la scénographie et dans les passages d'un acte à l'autre.

La folie. Enfin, on ne peut pas ne pas lire comme des marques d'un excès qui peut confiner à la folie les coiffures partiellement décoiffées de Célimène et d'Éliante, ou apprêtée à l'excès chez Arsinoé; les valets cagoulés de noir avec une broderie blanche pour Basque, le valet de Célimène, et des insertions noires, dont une en forme de croix pour les gardes, introduisent une impression d'étrangeté dérangeante: elle dit l'anonymat des domestiques sous l'Ancien Régime, mais aussi la manière dont ils étaient considérés comme des objets, au mieux décoratifs. Enfin on peut se demander si le garde dont la cagoule comporte une assez grosse croix, écho de celle qui pend au cou d'Arsinoé ne représente pas la menace policière du parti des dévots avec lequel Arsinoé semble liée. Même s'il est moins inquiétant, le personnage de Dubois, valet d'Alceste, peut troubler, le visage caché sous la capuche de son sweat-shirt vert contemporain, clin d'œil à « l'homme à l'habit vert » certes, mais surtout porteur de la menace de l'arrestation possible de son maître.

Dans un entretien donné par Antoine Vitez lors d'un congrès organisé par la Société française Shakespeare en 1982, ce dernier répond à une question posée sur le costume en distinguant le costume d'Histoire du costume d'Éternité: « Pour atteindre l'effet d'éternité, il faudrait un costume en utopie et en synchronie, c'est-à-dire où se mélangent les styles: un empereur romain, un homme en blue-jean, un Chinois d'il y a cent ans font une utopie, et une uchronie parfaites. »⁷

Son scénographe de prédilection, Yannis Kokkos, pose la question dans *Le Scénographe et le héron*: « comment mettre en présence simultanément la dimension historique culturelle et le regard contemporain grâce à ce que l'acteur raconte par sa présence? [...] Le but étant que le spectateur saisisse l'historicité aussi bien que la présence contemporaine de l'acteur. »⁸

On peut dire ici que Cindy Lombardi a conçu en quelque sorte des « costumes d'Éternité » pour les personnages du *Misanthrope*.

⁵ Pauline Noblecourt, dossier dramaturgique: *La représentation théâtrale vers 1666*.

⁶ Sorte de moire de soie.

⁷ « Antoine Vitez: à propos de sa mise en scène d'*Hamlet* », Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 4 | 1983, p. 260-271. <http://shakespeare.revues.org/484>.

⁸ *Le Scénographe et le héron*, ouvrage conçu par Georges Banu, Actes Sud, 1989.

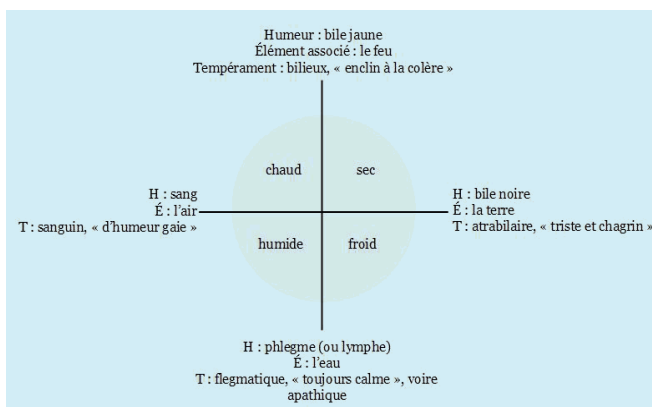
ACTIVITÉ 4 – La Cour tue l’amour

Les relations amoureuses sont au cœur des scènes du *Misanthrope*: et pourtant, la comédie ne se termine pas par un mariage², tout au plus par un espoir d’union entre Eliante et Philinte. Quant au couple des deux personnages principaux, Alceste et Célimène, il est défait, sans doute irrémédiablement, même si Philinte veut « employer toute chose / Pour rompre le dessein que son cœur se propose. » (vers 1807-1808 et derniers).

On peut dire que cet échec est lié au paradoxe initial d’un jaloux qui aime une coquette.

Pour mieux comprendre l’échec amoureux sur lequel se termine la pièce, on rappellera aux élèves le sens du titre de la pièce (sans oublier le sous-titre !) ainsi que le terme qui est employé au sujet de Célimène: c’est une coquette (voir dossier pédagogique « Avant », activité 4).

Alceste est le misanthrope, ou l’atrabilaire amoureux. Le sens du mot misanthrope est aisé à éclairer (on le trouve utilisé déjà à propos de *Timon d’Athènes*, pièce écrite soixante ans plus tôt par Shakespeare). L’atrabilaire est un terme de médecine en vogue au XVII^e siècle, il signifie « mélancolique, qui est d’un tempérament où la bile noire domine » (« Atrabilaire », *Dictionnaire universel de Furetière*, 1690). Cela prend place au cœur de la théorie des humeurs qui est une des bases de la médecine antique, encore en usage au XVII^e siècle. (On considérerait que le corps humain était composé de quatre humeurs: bile jaune, sang, bile noire, flegme – le déséquilibre entre les humeurs entraînant des maladies mentales ou physiques correspondantes.



Alceste est « atrabilaire », c’est donc qu’il a un surplus de bile noire, ce que le texte ne manque pas de souligner :

« ... la cour, et la ville,

Ne m’offrent rien qu’objets à m’échauffer la bile :

J’entre en une humeur noire, en un chagrin profond,

Quand je vois vivre entre eux, les hommes comme ils font. » (I-1)

« De vos façons d’agir, je suis mal satisfait :

Contre elles, dans mon cœur, trop de bile

s’assemble. » (II-1)

Quant à Célimène, « de qui l’humeur coquette et l’esprit médisant / Semblent si fort donner dans les mœurs d’à présent » d’après Philinte (I-1), elle a pour caractéristique d’être une « dame qui tâche de gagner l’amour des hommes [...] les coquettes tâchent d’engager les hommes et ne veulent point s’engager » selon le dictionnaire de Furetière.

Après ces précisions apportées aux élèves, leur demander de se remémorer les caractéristiques principales des deux personnages.

On peut le faire soit par un échange oral dont on note les éléments essentiels au tableau, soit en passant par un exercice de « rejeu », en proposant aux élèves de préparer une scène de la pièce où se trouvent Alceste et Célimène (pas nécessairement ensemble) qu’ils joueront en essayant de reproduire le jeu de Mickaël Pinelli pour Alceste et celui de Sophie Engel pour Célimène.

Quelle que soit la modalité choisie, on devrait relever la démarche impulsive de Mickaël Pinelli, un peu lourde, comme ancrée dans la réalité de sa sincérité ; il serre Célimène dans ses bras lorsqu’elle arrive à la scène 1 de l’acte II, et lui tend les bras (en vain) lorsqu’il lui propose de partir avec elle dans la dernière scène. Célimène, elle, bouge de manière plus souple, et tourne ses regards dans de nombreuses directions, comme pour s’assurer qu’on la regarde bien. Elle ne manifeste pas son attachement à Alceste par des gestes, contrairement à celui-ci.

Si l’on veut pousser un peu plus loin l’analyse de la relation entre les deux personnages telle qu’elle apparaît dans le dénouement presque tragique, on peut proposer aux élèves de regarder la fin d’autres mises en scènes du *Misanthrope*. Deux mises en

² C’est une des deux seules comédies du XVII^e siècle qui ne se terminent pas par un mariage, avec *La Place royale* de Corneille.

scène récentes se trouvent accessibles sur youtube, celle de Stéphane Braunschweig au TNS en 2003, avec Claude Duparfait dans le rôle d'Alceste et Maud Le Grevellec dans celui de Célimène; on y trouve aussi la captation de la générale de la mise en scène de Jean-François Sivadier en 2013 au Théâtre National de Bretagne, avec Nicolas Bouchaud dans le rôle d'Alceste et Norah Krieff dans celui de Célimène. Après avoir regardé ces deux fins, on demandera aux élèves de les comparer à celle de la mise en scène de Louise Vignaud, et d'interpréter les différentes propositions de mise en scène de cette fin, qui pourront éclairer l'analyse de la relation entre Alceste et Célimène.

Mise en scène de Stéphane Braunschweig : début 1.37.45

À l'arrivée des marquis et d'Arsinoé, Célimène se trouve debout à jardin. Elle semble troublée par leur arrivée et se redresse alors qu'elle allait s'asseoir. Puis elle s'assied pendant la lecture des lettres. À partir du début de la lecture, Célimène, seule sur sa chaise à jardin est éclairée par une douche. Tous les autres personnages se trouvent à cour, et Alceste est à l'écart du groupe. Un effet de foule est produit par le fait que la scénographie est composée de deux miroirs, placés en diagonale à cour et à jardin, qui reflètent à l'infini le nombre de personnes présentes. Célimène les écoute tous assise sur sa chaise comme une enfant grondée. Célimène se lève pour répondre à l'offre d'Alceste, qui s'éloigne d'elle après son refus. Alceste dit sa dernière réplique au centre de la scène, face au public, puis sort vivement à cour. Philinte se tourne dans la direction de son départ, et Eliante a une expression dubitative lorsqu'il dit vouloir « rompre le dessein que son cœur se propose. »

Mise en scène de Jean-Sivadier : début 2.13.45

Danse de cour – puis premières phrases chorégraphiées. Pendant la lecture Alceste est en retrait en bord de scène à cour, impassible, Célimène est seule côté jardin, tous les autres personnages se trouvant à cour. La lecture de la lettre de Célimène faite par Acaste puis par Clitandre, est un spectacle en soi -qui fait beaucoup rire le public d'ailleurs. Célimène reste immobile à l'extrémité opposée de la scène par rapport à Alceste, pendant que le spectacle des marquis se poursuit au centre. Après le départ des marquis et d'Arsinoé, Alceste tend la main à Célimène qui vient se glisser dans les bras d'Alceste. Elle s'éloigne un peu d'Alceste pour se placer face à lui afin de lui proposer de l'épouser. Alceste s'éloigne alors de Célimène qu'il croise une dernière fois en prononçant ses derniers mots. La scène se termine sur une image poignante d'Alceste, seul au centre de la scène, qui marche puis

court en rond dans le cercle qu'il vient de balayer. Tous les autres personnages se trouvent en fond de scène et chantent pendant qu'Alceste tourne, seul.

La proposition de Louise Vignaud est très différente de celles qui viennent d'être évoquées, tant par ses choix scéniques que dans le sens qu'on peut lui donner: contrairement aux deux mises en scène précédentes, où Célimène se trouve sur un côté de la scène pendant que les autres personnages sont de l'autre côté, Sophie Engel est debout sur le podium le plus élevé. Les autres personnages sont placés tout autour de celle-ci, et l'image d'un animal traqué avant la mise à mort est renforcée par un choix de mise en scène particulier: c'est Célimène qui lit elle-même les lettres (voir activité 1, « les deux escaliers / podiums). L'image est d'une grande force, et on perçoit la violence éprouvée par Célimène, même si elle a produit ce résultat par ses écrits de coquette. Son rire final est d'ailleurs tout aussi inquiétant, car on ne sait pas comment l'interpréter: est-ce un rire de rage qui suggère que Célimène n'est pas encore vaincue? Ou, à l'inverse, le cri de mort d'une bête à terre? En tout cas, c'est une fin ouverte, et qui met Célimène au centre, contrairement aux deux autres mises en scène, centrées plus classiquement sur Alceste.

Dans les trois cas, la relation entre Alceste et Célimène semble bien compromise, malgré la dernière phrase de Philinte et son désir d'honnête homme d'arranger les choses. La mise en scène de Louise Vignaud qui met l'accent sur le poids terrible du monde de surveillance et de représentation dans lequel vivent les personnages, semble laisser entendre que c'est cette société — la cour, ou la société du spectacle décrite par Guy Debord — qui empêche l'amour d'exister. Un sentiment sincère et intime étant antinomique d'une société de la surveillance généralisée.