



HAL
open science

Guider amoureusement l'acteur pour que le spectateur perçoive ce qui ne le regarde pas : l'intimité corporelle comme matrice de l'esthétique chéraldienne

Marine Deregnoncourt

► To cite this version:

Marine Deregnoncourt. Guider amoureusement l'acteur pour que le spectateur perçoive ce qui ne le regarde pas : l'intimité corporelle comme matrice de l'esthétique chéraldienne. Dire et représenter le corps à l'oeuvre et dans l'oeuvre, Nov 2021, Metz, France. hal-03860045

HAL Id: hal-03860045

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03860045>

Submitted on 18 Nov 2022

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.

Journée doctorale intercentres UL et UFHB

« Dire et représenter le corps à l'œuvre et dans l'œuvre »

Vendredi 26 novembre 2021

<http://ecritures.univ-lorraine.fr/manifestations/journees-detudes-doctorales/journee-doctorale-intercentres-ul-et-ufhb-dire-et>

20 min. de présentation & 30 min. d'échanges (en visioconférence)

DEREGNONCOURT Marine

Assistante-doctorante en quatrième année de thèse

Sous la direction de Madame Sylvie FREYERMUTH (Université du Luxembourg)

En cotutelle avec Monsieur Pierre DEGOTT (Université de Lorraine, Metz)

- Proposition de communication (environ 350 mots)
 - **Titre** : « Guider amoureusement l'acteur pour que le spectateur perçoive ce qui ne le regarde pas : l'intimité corporelle comme matrice de l'esthétique chéraldienne ».
 - **Résumé** :

Notre intervention entend s'intéresser au défi lancé, par Patrice Chéreau, à la représentation. L'intimité proprement corporelle, définitoire de son esthétique, s'avère, par définition, invisible et irreprésentable. Tel est le point focal des recherches de Valérie Nativel¹. Soutenue en 2012, la thèse de doctorat de cette dernière part de la décennie 1980, et plus spécifiquement de l'année 1983, point de bascule dans la carrière artistique de Patrice Chéreau. En effet, le choix de cet artiste d'inaugurer le Théâtre des Amandiers à Nanterre par *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès paraît hautement significatif. *De facto*, rencontrer un auteur contemporain, — créateur d'une dramaturgie subjective et capable de mettre en mots la complexité des relations entre les individus —, va, en miroir, permettre à Patrice Chéreau de proposer un dépouillement scénique par le biais d'un plateau nu, témoin d'un deuil du visible. Ce dispositif scénique bifrontal apparaît privilégié pour les corps actoriaux, pris dans un espace

¹ 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.

Précisons que nous avons préalablement obtenu son accord le lundi 19 avril 2021 via un échange privé sur Facebook.

marginal et inhabitable, autrement dit, un *no man's land* ou « non-lieu ». Ce parti pris produit instantanément un impact sur le spectateur lequel se retrouve ainsi intrus et voyeur.

Nous verrons que le spectacle *Phèdre* de Jean Racine, donné en 2003 aux Ateliers Berthier, constitue un cas emblématique de la proximité érotique et de l'intimité corporelle des acteurs². Du secret des répétitions à huis-clos avec les comédiens aux représentations face à un public installé dans et aux prises avec un dispositif bifrontal induisant autant la proxémie que la distance³, Patrice Chéreau s'évertuera à séduire.

² Comme étude de cas, nous analyserons la scène 2 de l'acte II, soit l'aveu d'amour (réciproque) d'Hippolyte et Aricie.

³ Nous envisagerons l'impact d'un tel dispositif scénique sur le spectateur à partir du « Récit de Thémène », soit la narration de la mort d'Hippolyte.

Texte de présentation :

Bonjour à toutes et à tous ! Je suis plus que ravie et honorée d'être parmi vous aujourd'hui, et ce, même à distance et en visioconférence ! Je suis très fière d'avoir été choisie par l'équipe organisatrice de cette journée d'études intercentres entre l'Université de Lorraine et l'Université Félix Houphouët Boigny en Côte d'Ivoire, organisée en parallèle d'un colloque sur le corps qui aura lieu en janvier 2022 à l'Université du Luxembourg et l'Université de Lorraine.

Grâce à cet événement doctoral - premier du genre -, j'ai l'occasion de prendre la parole sur un sujet qui me tient tout particulièrement à cœur, d'autant qu'il réside au cœur de ma thèse de doctorat, bientôt finalisée ! Précisons d'emblée que nos recherches se situent dans le sillon tracé par Valérie Nativel, autrice d'une thèse de doctorat sur l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau, de 1980 à 2010. En effet, nous reprenons les concepts qu'elle a préalablement définis et nous les appliquons, le plus rigoureusement possible, à notre corpus d'études, constitué notamment par la mise en scène chéraldienne de *Phèdre* de Jean Racine avec Marina Hands et Eric Ruf, dans les rôles respectifs d'Aricie et d'Hippolyte.

Cette communication sur la démarche artistique du metteur en scène français Patrice Chéreau va être divisée en trois parties :

- 1. Le renversement koltésien.
- 2. *Phèdre* de Jean Racine (1) : l'aveu entre Hippolyte et Aricie (Acte II, Scène 2).
- 3. *Phèdre* de Jean Racine (2) : le « Récit de Thérémène » (Acte V, Scène 6).

Dans sa thèse de doctorat soutenue en 2012, Valérie Nativel affirme - à raison - que Patrice Chéreau dirige les comédiens de telle manière qu'ils parviennent à mettre au jour, de façon exacerbée, leur intimité corporelle. Avant toute chose, envisageons ce que recouvre le terme « intimité ». Dès qu'il s'agit de définir un tel concept, force est de constater que la tâche s'avère éminemment complexe, car il ne s'agit ni d'une idée, ni d'un concept, mais davantage d'une notion moirée et chatoyante.

Considéré par Jean-Gérard Lapacherie comme une catégorie⁴, *l'intime*, intrinsèquement lié à l'adjectif substantivé qu'est *l'intimité*, permet de délimiter ce qui en relève et ce qui ne le concerne pas. C'est la raison pour laquelle Jean-Gérard Lapacherie insiste sur la valeur superlative de l'étymon latin : *intimus* et *extimus*. Cette valeur superlative induit une idée d'extrême. Tandis que *l'intime* désigne ce qui est le plus intérieur, *l'extime* renvoie à ce qui se situe le plus à l'extérieur de soi. Si *l'intimité* révèle un type de relation, de soi à soi et de soi aux autres, est *intime* ce qui, par définition, s'oppose à l'extérieur et apparaît constitutif de la profondeur de l'être. *L'intime* est ainsi corrélé à l'intériorité : « *L'intime se définit comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte l'intérieur de l'intérieur* »⁵.

Quant à Daniel Madelénat, sa définition de *l'intime* a le mérite de placer le moi et ses relations intimes au cœur du débat :

D'un centre spirituel - la conscience, le miroir abyssal du moi - on passe à un centre physique - la sexualité, fonction mystérieuse, interdite au regard d'autrui - puis à des cercles progressivement déssexualisés et socialisés, enfin à des zones spatiales ou à des segments

⁴ Jean-Gérard Lapacherie, « Du procès d'intimation », in Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (éds.), *L'Intime, l'Extime*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2002, p. 11.

Référence citée par Valérie Nativel :

Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, op. cit., p. 22.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médiannes, 1995, p. 67.

temporels aux limites indécises : calme quotidienneté, rapports substantiels et profonds avec les personnes ou les choses (tout ce que les Anglais nomment *privacy* ou *intimacy* et qu'exprime avec moins de connotations notre vie privée)⁶.

L'intime peut donc faire l'objet de représentations, car il confronte à la fois à soi-même et à l'autre. L'intime, et à fortiori l'intimité, par essence, invisibles et irréprésentables, posent un défi à la représentation, en tant qu'ils donnent forme à « ce qui reste à jamais hors de portée de tout regard extérieur »⁷. Dès lors, l'intitulé de notre présentation : « Guider amoureusement l'acteur pour que le spectateur perçoive ce qui ne le regarde pas : l'intimité corporelle comme matrice de l'esthétique chéraldienne » prend ici tout son sens et sa signification. Forte de cette introduction définitoire et méthodologique, venons-en à la première partie de notre exposé.

1. Le renversement koltésien

Dans sa thèse de doctorat, Valérie Nativel part de la décennie 1980, et plus spécifiquement de l'année 1983, constituant un point de bascule dans la carrière artistique de Patrice Chéreau. Tel un « coup de tonnerre » et un « acte fondateur »⁸, le choix de cet artiste d'inaugurer le Théâtre des Amandiers à Nanterre, dont il vient de prendre la direction, par *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, dans une salle modulable et transformable créée pour l'occasion, paraît hautement significatif. Rencontrer un auteur contemporain, — créateur d'une dramaturgie subjective et capable de mettre en mots la complexité des relations entre les individus —, va, en miroir, permettre à Patrice Chéreau de

⁶ Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 24-25.

Référence citée par Valérie Nativel :

Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, op. cit., p. 24.

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, op. cit., p. 80.

⁸ Catherine Tasca, « Lorsque tout commençait. Les années Nanterre ».

Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour. Patrice Chéreau*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 104.

proposer un dépouillement scénique par le biais d'un plateau nu, témoin d'un deuil du visible. Au vu du temps d'intervention qu'il m'est imparti, je vais spécifiquement axer mon propos sur ce processus scénique et scénographique très particulier.

En effet, l'arrivée au Théâtre des Amandiers à Nanterre amène ce metteur en scène, en raison de sa rencontre avec l'auteur contemporain précité, à travailler sur la réduction de la forme, à créer une poétique singulière de l'espace, et à être en quête d'un « deuil du visible », de l'image et du spectaculaire au profit d'un questionnement incessant sur la spécificité du théâtre⁹.

De la salle à l'italienne au dispositif bifrontal¹⁰, la présence et la corporéité du comédien deviennent centrales au point d'être le point focal des regards. Les corps des acteurs se voient pris dans un espace marginal et inhabitable, c'est-à-dire un non-lieu, produisant *de facto* un impact sur les spectateurs, lesquels apparaissent à la fois intrus et voyeurs. En l'occurrence, le dispositif bifrontal induit à la fois vigilance et proxémie et génère, par-là même, « l'inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) freudienne.

Ce type de configuration déstabilise le *theatron*, car le spectateur est autant regardant que regardé et les acteurs sont vus de tous côtés. La frontière s'avère ténue entre l'espace spectatorial et l'espace scénique. Les spectateurs peuvent aisément percevoir les yeux, les larmes, la transpiration et l'intimité des comédiens :

⁹ Valérie Nativel, *La représentation de l'intimité dans le travail de Patrice Chéreau 1982-2010*, op. cit., p. 55 et 176.

¹⁰ **La bifrontalité chéraldienne induit une définition du « dispositif » : « 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.

Référence reprise par Pascal Lécroart dans son article dédié au théâtre claudélien :

Pascal Lécroart, « Les écritures dramatiques contemporaines dans la postérité du verset claudélien », in Didier Alexandre (éd.), op. cit., p. 390.

Dans ce [...] dispositif bifrontal où l'on croirait presque toucher la vérité de ce qui se joue [...] : la passion advient et comme au jeu où tantôt l'un tantôt l'autre se trouve avoir la main, les [...] comédiens à la fois sauvages et hiératiques se font tour à tour médium de l'extrême sophistication d'une langue, la rendent à sa pureté d'évidence, chaque consonne donnant à la voyelle son timbre. Et voilà, la langue à laquelle nous appartenons parle encore en nous. Et voilà que nous entendons des mots sous les mots. Que l'on pourrait presque les palper, comme s'ils étaient d'un incroyable et si simple tissu. Avec Patrice Chéreau la métaphysique devient physique¹¹.

En l'occurrence, Mathilde La Bardonnie parle ici de la mise en scène chéroualdienne de *Phèdre* de Jean Racine. La transition est ainsi toute trouvée pour aborder la deuxième partie de cette communication.

2. *Phèdre* de Jean Racine (1) : l'aveu entre Hippolyte et Aricie (Acte II, Scène 2)

Dans sa version de *Phèdre* de Jean Racine proposée aux Ateliers Berthier (entrepôts du Théâtre de l'Odéon à Paris), Patrice Chéreau entend donner à entendre et à voir le désir d'Hippolyte, amant malheureux d'Aricie¹². Ces amants vierges, martyrs et marginaux deviennent le cœur de cette mise en scène. Ce décentrement s'avère fondateur, fondamental et novateur, car l'attention n'est plus uniquement focalisée sur Phèdre. En souhaitant faire entendre les désirs mystiques, charnels et réprimés d'Hippolyte et Aricie, Patrice Chéreau ouvre ainsi la pièce, non seulement à l'interprétation et à l'émotion du public, mais permet aussi une écoute relativement contemporaine de cette pièce.

¹¹ Mathilde La Bardonnie, « Ce « Phèdre » sidère », article consulté en ligne sur http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/ce-phedre-sidere_428837 le 4 octobre 2021.

¹² Hippolyte est le fils d'une Amazone et Aricie appartient à la dynastie des Pallantides, fratrie ennemie de Thésée et de la famille royale athénienne.

La scène 2 de l'acte II de cette tragédie racinienne, soit « le récitatif » d'Hippolyte à Aricie¹³, importe grandement à Patrice Chéreau. Il veut « tordre le cou à la scène » et la commencer de « très mauvaise humeur »¹⁴ pour démontrer qu'il ne s'agit pas d'un acte amoureux, mais plutôt d'un affrontement et d'un moment désagréable. Lors de répétitions intenses et secrètes, à huis-clos, la seule consigne du metteur en scène envers Marina Hands et Éric Ruf est de « toujours contredire son partenaire, toujours reprendre le dessus, ne jamais se laisser dévier, jouer à fond la rivalité, la séduction, le conflit »¹⁵. À en croire le chorégraphe Thierry Thieû-Niang, collaborateur de Patrice Chéreau à la fin de sa carrière, c'est de cette friction et de cette brutalité que peuvent naître un éclat et une étincelle¹⁶.

Comme vous venez de le voir, Aricie apparaît de dos à Hippolyte. Le jeune homme se trouve écartelé entre le fait que cette situation lui sied 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 ; complicité cristallisée dans et par ces images¹⁷.

Ce deuxième extrait nous démontre, d'une part, qu'Hippolyte et Aricie se cherchent, se cognent, courent l'un vers l'autre, tombent agenouillés et plongent véritablement dans les bras l'un de l'autre, tant l'un se meurt de l'autre. D'autre part, l'intimité de leur couple se voit soumise au regard d'un tiers, en l'occurrence,

¹³ Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.3.

¹⁴ « 20 novembre ».

Documents de Valérie Nègre, assistante à la mise en scène.

¹⁵ Dominique Goy-Blanquet, *Patrice Chéreau l'intranquille*, Paris, Riveneuve, 2020, p. 259.

¹⁶ Thierry Thieû-Niang, « Le dernier venu », Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *op. cit.*, p. 83.

Patrice Chéreau reprend ces propos à son compte.

Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 52.

Gérard Desarthe le confirme en ces termes : « Paradoxalement, plus la violence et la brutalité des corps augmentaient, plus l'émotion était palpable ».

Gérard Desarthe, « Patrice : l'acteur plâtreux », in Myriam Tsikounas et Marie-Françoise Lévy, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 85.

<https://www.youtube.com/watch?v=68MtqkqTIew> (37 min. 10-37 min. 51).

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=68MtqkqTIew> (44 min. 50-45 min. 27).

celui des confidents, Théramène et Ismène. L'intimité des amants semble donc inexistante en dehors d'un non-lieu policé, illicite et marginal. En l'occurrence, le plateau de théâtre apparaît comme « un endroit de passage », « un non- lieu » et un « passage anxieux »¹⁸. *Ce no man's land* n'est pas sans faire écho au contenu de la première partie de cet exposé. Cet espace singulier paraît être une manière de représenter les différentes modalités du rapport entre les corps ainsi que les multiples formes de désir. Loin de s'apparenter à un refuge ou à un foyer, ce lieu met les amants à nu, au sens propre comme au sens figuré, dans un « corps-à-corps haletant et fatal »¹⁹. Les amants quittent « l'espace domestique » du palais athénien pour oser en « parcourir les lisières », « s'ensauvager » et connaître à la fois « les vertiges du corps » et leurs premiers émois²⁰. Tous deux apparaissent à découvert et s'enlacent en-dehors du palais athénien, — à la fois lieu clos, lieu de pouvoir et labyrinthe —, à même le plateau, au vu et au su de tous. Ces embrassades permettent à ces deux jeunes gens d'exprimer silencieusement leur désir, lors d'une parenthèse offerte à leurs corps, au cours de laquelle le temps se voit soudainement suspendu. « Patrice Chéreau montre souvent ce temps en suspens, où l'espoir n'est plus que celui de quelques instants, juste le temps d'un dernier baiser, d'un dernier regard, d'une main que l'on caresse comme on ne l'avait jamais fait de sa vie parce que l'on sait qu'elle va disparaître à jamais »²¹.

Ceci étant dit, passons, dès à présent, à la troisième et dernière partie de cette présentation que nous introduisons par ces quelques images²².

¹⁸ Fonds Chéreau, IMEC, CHR 10.10.

¹⁹ *Le généraliste*, vendredi 11 avril 2003.

Fonds Chéreau, IMEC, CHR. 343.

²⁰ Marie Scarpa, « Le vert paradis des amours enfantines », in Henri Mitterrand et Emilie Piton-Foucault (éds.), *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 120-121.

²¹ Vincent Huguet, « De la maison des pensées », in Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, op. cit., p. 113.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=68MtqkqTIEW> (2h 16 min. et 04 sec.-2h 16 min. 18 sec.).

3. *Phèdre* de Jean Racine (2) : le « Récit de Théràmène » (Acte V, Scène 6)

Ces images en attestent : Patrice Chéreau propose, pour le « Récit de Théràmène », narrant la mort d'Hippolyte, une monstration intime pleinement assumée du corps ensanglanté, morcelé et déchiqueté du jeune prince. Reliquat et objet de tous les désirs, Hippolyte paraît, le corps atrophié, au vu et au su de tous, acteurs comme spectateurs ; tous étant pris dans un dispositif bifrontal, et prenant part à un rituel funèbre. À l'égard du texte racinien, ce corps paraît excessif et en surplus vis-à-vis de l'action scénique. Tout comme l'affirme Éric Ruf, interprète du rôle²³ :

Il [Patrice Chéreau] a demandé [...] que le corps d'Hippolyte revienne déchiqueté pour que, justement, les gens ne se disent pas « Ah ! C'est une très belle page de la littérature française, « Le Récit de Théràmène » ! » mais que ce soit très concret. C'est juste le récit d'un truc infernal [...], d'un pauvre gamin. Il lui reste un bout de bois tellement il s'est fait traîner partout, dans les cailloux. Tu suis sa trace sur vingt kilomètres. Il y a des bouts d'oreilles et des bouts de [dents] absolument partout.

De surcroît, le sang montré au public, et avec lequel Thésée, - le père d'Hippolyte -, se scarifie le visage, s'avère une pratique fréquente chez les Grecs. Patrice Chéreau souhaite ainsi retrouver le théâtre antique dans la tragédie classique racinienne française. Jean Racine est un auteur « qui, bien qu'il n'y consente, s'est autant inspiré de Sénèque deux scènes mot pour mot que d'Euripide. C'est-à-dire revenir à la légende, à des sources qui sourdent depuis l'origine du monde. Voilà mon dessein. Raconter cette histoire aux gens. Trouver

²³ Propos d'Éric Ruf à Thomas Ostermeier.

33 min. 30-34 min.

Schaubühne Berlin, « Internationale Theatermacher_innen im Gespräch, Paris : Éric Ruf (Leiter der Comédie-Française) und Thomas Ostermeier », vidéo consultée en ligne sur <https://vimeo.com/429243786> le 4 octobre 2021.

la possibilité de faire parvenir ce texte étrange et ce qu'il véhicule aujourd'hui »²⁴.

En guise de conclusion, de Bernard-Marie Koltès à Jean Racine, il n'y a vraisemblablement qu'un pas, sous le regard de Patrice Chéreau. De l'un à l'autre répertoire, le dispositif bifrontal voulu par ce metteur en scène permet aux spectateurs d'être confrontés à l'intimité corporelle des acteurs et de prendre pleinement part à l'action. Dès lors, le public, placé en position d'intrus et de voyeur, peut ressentir un certain malaise face à cette monstration pleinement assumée du corps des comédiens. Ces derniers, en miroir, peuvent également s'avouer effrayés par cette mise à nu et par cette proximité créée avec les spectateurs. Quoi qu'il en soit, cet entre-deux, entre attraction et répulsion, définit la séduction de l'art pratiqué par Patrice Chéreau. C'est ici que s'achève mon exposé. Un tout grand merci pour votre écoute et votre attention ! Surtout, n'hésitez pas : je suis pleinement ouverte à toutes vos remarques, questions ou commentaires éventuels ! Mille mercis à vous tous !

²⁴ Mathilde La Bardonnie et Gérard Lefort, « Je connais des gens comme elle », http://www.liberation.fr/culture/2003/01/24/je-connais-des-gens-comme-elle_428836 (page consultée le 4 octobre 2021).